

EIN PORTRÄT DES ERASMUS¹

Es ist ein bewegender Moment für mich, daß ich Ihnen, lieber Herr Braun, an dieser Stelle zu Ihrem 60. Geburtstag gratulieren und zu Ihren Ehren einen Vortrag halten kann. Als wir uns vor 39 Jahren an der Universität Frankfurt erstmals begegneten, waren Sie 21 und ich 35 Jahre alt. Es ist mir unvergeßlich, wie Sie nach einem Seminar über den Miles Gloriosus des Plautus zu mir kamen und mir sagten, Sie wollten bei mir Ihre Doktorarbeit machen. Sie waren mein erster Doktorand², und Sie nahmen auch – mit den Herren Friedrich, Nörenberg und Schaaf³ – an meiner ersten neulateinischen Veranstaltung im Wintersemester 1967/68 teil, in der wir lateinische Komödien des Quattrocento lasen. Aus dieser Lektüre ging unter anderem Ihre Ausgabe der *Fabella Epirota* des Thomas Medius hervor, in deren Vorwort Sie schrieben, daß „ein klassischer Philologe sich mit Gewinn und auch mit Vergnügen der lateinischen Literatur der Renaissance zuwenden kann“⁴. Sie haben dies seither neben Ihren klassisch-philologischen Arbeiten oft getan, und ich freue mich sehr, daß wir in all den Jahren immer in harmonischer und freundschaftlicher Verbindung bleiben konnten und blieben, mochten wir nun durch den Atlantik oder nur durch die norddeutsche Tiefebene getrennt sein. Ich hoffe und erwarte, daß Ihre klassischen und humanistischen Studien Sie auch durch Ihr neues Lebensjahrzehnt begleiten und Ihnen und uns weiterhin Gewinn und Vergnügen bringen werden.

Vor die Frage gestellt, mit welchem Thema ich Sie und die anwesenden Hörerinnen und Hörer heute erfreuen könnte, hielt ich Erasmus als Patron aller Humanisten für eine gute Wahl, obwohl er nicht nur mehr geschrieben hat als jeder andere Humanist (normal gedruckt wären es etwa 150 Bände), sondern auch mehr über ihn geschrieben wurde als über jeden anderen Humanisten⁵, so daß man sich nachgera-

¹ Der folgende Text ist die etwas erweiterte Fassung des Vortrags, der anlässlich des 60. Geburtstags von Ludwig Braun am 15. Mai 2003 an der Universität Würzburg gehalten wurde.

² Ludwig Braun, *Die Cantica des Plautus*, Göttingen 1970 (Tag der mündlichen Prüfung 17. Juli 1968).

³ Dr. Werner Friedrich, später in Augsburg, Dr. Heinz Werner Nörenberg, später in München, Dr. Lothar Schaaf, später in Mannheim.

⁴ Ludwig Braun, *Thomae Medii Fabella Epirota*, München 1974 (Humanistische Bibliothek II 8), 7.

⁵ Jean-Claude Margolin veröffentlichte 1969–1997 in vier Bänden eine bibliographische Übersicht über die in den Jahren 1936–1975 über Erasmus gedruckte Literatur, ein Unternehmen, das aus verständlichen Gründen keine Fortsetzung fand. Jedes Jahr erscheinen so viele Arbeiten über Erasmus, daß sie niemand mehr überblicken kann. Wer es versucht, gerät

de fürchtet, zu dieser Flut noch beizutragen. Und doch fasziniert seine Lektüre immer wieder, sobald man sich auf sie einläßt, und da glaubt man denn auch hin und wieder etwas zu entdecken, was in der zeitgenössischen Forschung noch nicht wahrgenommen wurde.

Ich möchte Sie heute auf dem Weg über ein bildliches Porträt des Erasmus zu seinem geistigen Porträt oder doch wenigstens zu den Elementen eines solchen führen. Das in Deutschland wohl berühmteste Bildnis des Erasmus ist sicher der Kupferstich Dürers von 1526 (s. die Abbildung S. 179). Er wurde sehr oft abgebildet und häufig von Kunsthistorikern besprochen⁶. Es scheint mir aber, daß das Wesentliche an ihm bisher noch nicht gesehen oder zumindest noch nicht festgehalten wurde, und zwar wegen der hier wie oft bisher mangelnden Zusammenarbeit zwischen Kunsthistorikern und Philologen.

Der Stich hat eine relativ schlechte Presse, vor allem weil Erasmus selbst sagte, er vermisse in ihm eine Ähnlichkeit mit sich⁷. Am schärfsten zog vielleicht John Rowlands 1985 in seinem Erasmus-Artikel in den „Contemporaries of Erasmus“ vom Leder⁸: “Unfortunately it is perhaps the least successful of Dürer’s engraved portraits. Apart from the indifferent likeness, the sitter appears altogether wooden and lifeless, probably owing in the main to the long interval since Dürer had seen Erasmus.”

Wir werden, glaube ich, noch erkennen, daß Rowlands damit dem Stich Dürers nicht gerecht wird, aber es ist zuzugeben, daß das Gesicht des Erasmus, abgesehen von seiner wie immer spitzen Nase, hier auf der Wange zerfurchter, mit ausgeprägterem Kinn und kräftigerem Kinnbacken, insgesamt fester als auf anderen Porträts und ohne den bekannten leicht spöttischen Zug um den Mund wiedergegeben ist.

in einen solchen Sog, daß er kaum mehr etwas anderes sehen kann als Erasmus. Im Internet bietet einem Google mehr als 650 000 Seiten mit dem Namen Erasmus, von denen jedoch, soweit ich sehen kann, keine ein adäquates Bild seiner Leistungen gibt.

⁶ Vgl. besonders die Kunsthistoriker Erwin Panofsky, Albrecht Dürer, Princeton 1948, Bd. 1, 239, Peter Klaus Schuster, Überleben im Bild, Bemerkungen zum humanistischen Bildnis der Lutherzeit, in: Köpfe der Lutherzeit, Katalog Kunsthalle Hamburg 1983, 18–25, und zuletzt Matthias Mende, in: Rainer Schoch u.a., Hrsg., Albrecht Dürer, Das druckgraphische Werk, Bd. 1, München 2001, 243–246, den Philologen Alois Gerlo, Erasme et ses portraitistes, Metsijs – Dürer – Holbein, Nieuwkoop 1969, 29–44, sowie den Historiker Wolfgang Schmid, Denkmäler auf Papier, Zu Dürers Kupferstichporträts der Jahre 1519–1526, in: Klaus Arnold u.a., Hrsg., Das dargestellte Ich, Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bochum 1999, 223–259, hier 233–237, mit zusätzlichen Literaturangaben.

⁷ Siehe Gerlo (wie Anm. 6) 18 u. 38, nach P.S. Allen u.a., Hrsg., Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami, Oxford 1906–1958, Bd. VII, Ep. 1985, 7: *Pinxit me Durerus, sed nihil simile*.

⁸ P.G. Bietenholz/T.B. Deutscher, Hrsg., Contemporaries of Erasmus: A biographical Register of the Renaissance and Reformation, Toronto 1985–1987, Bd. 1, S. 414.

Dürer hatte Erasmus fünf Jahre zuvor in Antwerpen bei drei kurzen Besuchen gesehen und sich dabei zwei Porträtzeichnungen gemacht, von denen eine im Louvre erhalten ist, die ihn in der Tat etwas weicher und mit jenem leicht spöttischen Zug um den Mund zeigt⁹. Dürer arbeitete 1526 aus der Erinnerung, nach seinen eigenen Zeichnungen und nach seiner Vorstellung von der vermutlichen Entwicklung des jetzt Sechzigjährigen. Außerdem besaß er die Erasmusmedaille von 1519 und hatte 1520/21 in Antwerpen wohl Studien zu Metsijs' Gemälde von Erasmus aus dem Jahr 1517 gesehen, das sich damals bei Thomas Morus in London befand. Er hatte vermutlich später auch mindestens eines der Porträts von Holbein aus dem Jahr 1523 zu Gesicht bekommen¹⁰. Die fünf Jahre, die vergangen waren, seit Dürer Erasmus gesehen hatte, können auf keinen Fall ein Grund für ihn gewesen sein, sein Gesicht "lifeless" zu zeichnen, was immer im vorliegenden Fall mit diesem Ausdruck gemeint sein mag. Dürer hätte auch jemand, den er nie gesehen hatte, lebensvoll und, wenn es sein sollte, mit voll geöffneten Augen zeichnen können.

Wir werden nachher noch einmal auf die inkriminierte Physiognomie zurückkommen. Gewiß ist, daß Dürer sich bei diesem Kupferstich besondere Mühe gegeben hat. Es ist das einzige seiner seit 1519 entstandenen sechs Kupferstichporträts, das nicht nur ein Kopf- oder Brustbild des Porträtierten gibt, sondern diesen schreibend an seinem Pult mit Gegenständen seiner alltäglichen Umgebung zeigt¹¹. Zugleich ist es das größte dieser Porträts (24,9 x 19,3 cm).

Im Hintergrund oben links befindet sich die rechteckige Inschrifttafel, die auf den anderen Porträtstichen Dürers eine Basis bildet. Ihr Text ist hier weitgehend der Medaille des Quentin Metsijs (Massys) von 1519 entnommen, auf der *IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA* zu lesen ist. Der Satz *IMAGO ERASMI ROTTERODAMI AB ALBERTO DVRERO AD VIVAM EFFIGIEM DELINEATA* wurde bis vor kurzem und wird teilweise heute noch irrtümlich so übersetzt, als ob Dürer behauptete, daß er das Bild des Erasmus „nach dem Leben“ gezeichnet habe¹². Um Dürer von dieser offensichtlichen Lüge zu entlasten, übersetzte man auch – ebenso offensichtlich falsch: „Bildnis des Erasmus von Rotterdam gezeichnet von Albrecht Dürer entsprechend einer Aufnahme nach dem Leben“¹³, wobei sich *ad*

⁹ Vgl. die Darstellung von Gerlo (wie Anm. 6).

¹⁰ Vgl. die Abbildungen bei Gerlo.

¹¹ Vgl. den Vergleich der verschiedenen Kupferstichporträts bei Schmid (wie Anm. 6).

¹² Vgl. z.B. Schuster (wie Anm. 6) 19, der erklärt, die Inschrift besage, „daß Dürer das Bild des Erasmus nach dem Leben gezeichnet habe“, und zuletzt wieder Christoph Mackert, in: Zwischen Katheder, Thron und Kerker, Leben und Werk des Humanisten Caspar Peucer 1525–1602. Ausstellung 25. September bis 31. Dezember 2002, hrsg. vom Stadtmuseum Bautzen, Bautzen 2002, 43: „Seine Porträtmedaille ... ist, wie die Umschrift angibt, nach dem lebenden Modell gebildet (*ad viva effigie* [sic] *expressa*).“ Da Katalogeintragungen häufig für neue Kataloge abgeschrieben werden, ist zu befürchten, daß diese falsche Angabe noch einige Zeit verbreitet wird.

¹³ Siehe in: Kunst der Reformationszeit, Katalog Staatliche Museen Berlin 1983, 332, Werner Schade, Kupferstichkabinett, zu E41, „Bildnis des Erasmus von Rotterdam, gezeich-

vivam effigiem auf die früher entstandene Zeichnung Dürers bezöge. Ich habe 1998 nachgewiesen¹⁴, daß der bei Porträts und bildlichen Darstellungen der frühen Neuzeit überhaupt häufige rühmende Ausdruck *ad vivam effigiem* bzw. *imaginem* (die beiden Nomina werden hier synonym gebraucht) oder auch *ad vivum* nicht „nach dem lebenden Modell“ meint. Nicht die Methode des Porträtierens, sondern das beanspruchte Ergebnis, die lebendige Darstellung wird so bezeichnet¹⁵. Ziel dieses Porträtierens ist es, den Menschen so darzustellen, als ob er lebte. Daß dies erreicht wurde, soll *ad vivam effigiem* bzw. *imaginem* sagen. Letztlich läßt sich diese Zielvorstellung bis auf die Zeit Platons zurückführen, der Sokrates im *Phaidros* sagen läßt, daß die Produkte der Malerei (ζωγραφία) wie lebend (ὡς ζῶντα) vor uns stehen (Marsilius Ficinus übersetzte: *tamquam viventia*)¹⁶. Wie das Bildnis hergestellt wurde, ob nach dem lebenden Modell oder aus der Erinnerung oder nach Vorlagen, ist durch den Ausdruck *ad vivam effigiem* nicht gesagt.

Es läßt sich übrigens sogar vermuten, wie es zu dem Ausdruck IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA auf der Medaille von 1519 kam. Thomas Morus hatte das von Quentin Metsijs gemalte Porträtdiptychon von Erasmus und Pierre Gillis/Petrus Aegidius¹⁷ als Geschenk erhalten und bedankte sich am 6. Okto-

net von Albrecht Dürer entsprechend einer Aufnahme nach dem Leben ... Dürers Darstellung des größten Humanisten ist weniger ein Bildnis als eine Huldigung. Die Begegnung beider lag bereits über fünf Jahre zurück, als der Stich entstand; die erhaltenen Bildnisaufnahmen lassen erkennen, daß sich die Physiognomie des Gelehrten dem Maler nicht öffnete. Bewertet sein will daher weniger das Gesicht als die Wahl der Motive und Gesten: das Zurückziehen der kleinen, rundgliederigen Hände, die Feder und Tintenfaß umschließen, die Versenkung des Gesichts beim Überdenken des Niedergeschriebenen. Selten ist das Nachdenken genauer umschrieben worden. Die Motive lenken auf ein geistiges Wirken, ähnlich wie wenn Erasmus bekennt, daß ihm das gemalte Bild Christi keinen lebhafteren Eindruck zu verschaffen vermag als das Wort der Bibel.“

¹⁴ Walther Ludwig, Das bessere Bildnis des Gelehrten, in: *Philologus, Zeitschrift für das Klassische Altertum und die Wirkungsgeschichte der Antike* 142, 1998, 123–161.

¹⁵ Schmid (wie Anm. 6) 235 hat diese Auffassung übernommen, ebenso, in anderem Zusammenhang, Petra Roettig, ‚Oh gelehrter Stichel, oh kunstfertige Hand‘, Über Schrift und Bild in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius, in: *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Katalog Kunsthalle Hamburg 2002, 22–25. – Am 15. Mai 2003 sah ich an der Innenwand des östlichen Querschiffs des Würzburger Doms die Grabplatte des am 22. Oktober 1673 verstorbenen Dompropstes Franz Ludwig Faust von Stromberg, deren Text diesen Sprachgebrauch auch illustriert. Unter dem lebensgroßen, bis zu den Beinen reichenden Vollrelief des Dompropstes stehen die Worte: *Siste Viator! Vide et audi. Quem lapis mortuum exprimit ad vivum, is fuit R.ssimus Perillustr. gratosus Dn. D. Franc. Ludov. Faust à Stromberg, Praepositus huius ecl. Cathed.*, ...

¹⁶ Siehe Plat. *Phaedr.* 275d und *Platonis Philosophi quae exstant, graece ad editionem Henrici Stephani accurate expressa cum Marsilii Ficini interpretatione*, Vol. X, Zweibrücken 1787, 382.

¹⁷ Vgl. die Abbildungen in Gerlo (wie Anm. 6) zwischen S. 8/9.

ber 1517 bei Gillis mit zwei Gedichten. In dem aus 26 catullischen Hendekasyllaben bestehenden zweiten Gedicht schrieb er in einer Apostrophe an den Künstler¹⁸.

- 10 *Quintine, o veteris novator artis,*
Magno non minor artifex Apelle,
Mire composito potens colore
Vitam adfingere mortuis figuris,
Heu cur effigies labore tanto
Factas tam bene talium virorum,
- 15 *Quales prisca tulere secla raros,*
Quales tempora nostra rariores,
Quales haud scio post futura an ullos,
Te iuvat fragili indidisse ligno,
Dandas materiae fideliori,
- 20 *Quae servare datas queat perennes.*
O si sic poteras tuaeque famae et
Votis consuluisse posterorum.

(Quentin, oh du Erneuerer der alten Kunst, kein geringerer Künstler als der große Apelles, der du auf wundersame Weise fähig bist, durch zusammengesetzte Farben Leben toten Figuren zu geben, ach, warum gefiel es dir, die mit so großer Mühe so gut gemachten Bildnisse solcher Männer, wie sie das Altertum selten hervorbrachte, wie sie unsere Zeit noch seltener hervorbringt und wie sie vielleicht die Zukunft später überhaupt nicht mehr hervorbringen wird, zerbrechlichem Holz anzuvertrauen, diese Bildnisse, die einem zuverlässigeren Material hätten gegeben werden sollen, das die ihm gegebenen Bildnisse für immer bewahren kann. Oh wenn du doch so für deinen Ruhm und für die Wünsche der Nachwelt hättest sorgen können!)

Es ist danach wohl kein Zufall, daß Metsijs 1519 tatsächlich eine dauerhafte Medaille mit dem Bildnis des Erasmus herstellte¹⁹. Metsijs wurde durch dieses Gedicht entweder angeregt, auch eine Porträtmedaille des Erasmus herzustellen, oder doch in einem solchen Vorhaben bestärkt. Daß ein ursächlicher Zusammenhang zwischen dem Wunsch des Morus und der Produktion der Medaille von 1519 besteht, wird dadurch gestützt, daß auch Vorstellungen und Ausdrücke aus dem Gedicht des Morus in dem Satz *IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA* wiederkehren, denn Morus hatte dort ja rühmend gesagt, daß die von Metsijs geschaffenen *effigies* der beiden Männer gezeigt hätten, daß dieser wie der größte Künstler des Altertums in der Lage war: *vitam adfingere mortuis figuris*. Es wird sich darüber hinaus zeigen, daß die Schlußpointe des ersten Gedichts von Morus, eines aus drei Distichen bestehenden Epigramms, motivisch in den griechischen Satz der Porträtme-

¹⁸ Thomas Morus, *Lucubrationes*, Basel 1563, 464.

¹⁹ Vgl. Gerlo (wie Anm. 6) 18: „on peut toutefois considérer comme très plausible la supposition que le voeu de Morus ait été à l'origine de la célèbre médaille de 1519.“

daille, THN KPEITTΩ TA ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ (Das bessere [Bild] werden die Schriften zeigen), eingegangen ist.

Erasmus hat diesen griechischen Satz elliptisch formuliert. Das fehlende Wort EIKONA sollte aus dem vorhergehenden IMAGO ergänzt werden. Dürer hat diesen Satz wörtlich in seine Inschrifttafel übernommen. Erasmus selbst hatte ihn für die Medaille im Anschluß an verschiedene gedanklich ähnliche antike Aussagen formuliert. So schrieb z.B. Ovid aus der Verbannung einem Freund, der ihm geschrieben hatte, eine Büste und eine Gemme mit dem Bildnis Ovids oft zu betrachten, daß seine Gedichte ein größeres Bild von ihm gäben (Trist. 1, 7, 11 f.: *carmina maior imago | sunt mea*). Erasmus kannte verwandte Gedanken bei Cicero, Plinius und Tacitus und bei hellenistischen Epigrammatikern²⁰. Die Aussage THN KPEITTΩ TA ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ ließ speziell zunächst an seine vielen Briefe denken. Der griechische Rhetor Demetrius hatte ja gesagt, jeder Brief gebe „ein Bildnis der eigenen Seele“, und Petrarca hatte vermutlich daran anknüpfend entsprechend geschrieben, seine Briefe seien „ein mit großem Eifer herausgemeißeltes Bildnis seines Geistes“²¹. Diesem Gedanken hatte sich auch Thomas Morus angeschlossen, wenn er im letzten Distichon seines Epigramms in einer Prosopopöie des Bildes (TABELLA LOQUITUR) schrieb²²: *Sic desiderio est consultum absentis, ut horum | Reddat amans animum litera, corpus ego*. (So ist für das Verlangen des abwesenden [Freundes] Sorge getragen, daß der liebende Brief den Geist von ihnen wiedergibt, ich – ebenso liebend – den Körper.) Der griechische Satz weist den Betrachter darüber hinaus allgemein darauf hin, daß selbst ein noch so gutes, nämlich *ad vivam effigiem* hergestelltes Bildnis, den Gelehrten nicht so gut zeigt und kennen lernen läßt wie seine eigenen Schriften, die ein Bildnis seines Geistes sind und die anschließend zu lesen der Betrachter deshalb aufgefordert wird²³.

Erasmus wird in Dürers Kupferstich mit seinem theologischen Doktorhut dargestellt, den er in allen Porträts auf dem Kopf trägt, und er ist mit einem Talar bekleidet. Erasmus' Blick und die durch seinen rechten Arm betonte Bilddiagonale

²⁰ Vgl. die Nachweise bei Ludwig (wie Anm. 14).

²¹ Petrarca, Vorwort zu den *Epistulae familiares: animi mei effigiem atque ingenii simulacrum multo mihi studio dedolatum*. Der Ausdruck des Demetrius, De eloc. 227 εικόνα τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς, war schon Anfang des 14. Jahrhunderts in der lateinischen Übersetzung *ymaginem anime sue* bekannt, da eine Übersetzung der Schrift des Demetrius anonym im Anschluß an die ‚aristotelische‘ Rhetorik *Ad Alexandrum* überliefert wurde. Vgl. Ludwig (wie Anm. 14) 130 f.

²² Siehe Morus (wie Anm. 18) 463.

²³ Von Ludwig (wie Anm. 14) wurde gezeigt, wie dieser Gedanke zu einem Topos in der Porträtepigrammatik wurde. In einer bisher unbemerkten Variation dieses Topos wurde der Gedanke selbst wieder aufgehoben. In Johannes Jacobus Boissardus, *Tractatus postumus de divinatione et magicis praestigiis*, hrsg. von Johannes-Theodorus de Bry, Oppenheim (1615), Bl.)()((4v, findet sich unter einem vom Porträtierten selbst gefertigten Kupferstich des Johannes-Theodorus de Bry folgendes von „I. C. D.“ verfaßte Epigramm: *Corporis effigies sculptores fingere multi | sat bene saepe solent, ast animi nequeunt. | Iane, refert, Theodore, tuam tamen ista tabella | arte tua effigiem corporis atque animi*.

ziehen den Blick des Betrachters auf das Zentrum des Bildes, die mit der Feder schreibende und die das Tintenfaß haltende Hand. Dürer hat damit beide Hände beim Schreiben engagiert.

Was schreibt Erasmus? Er schreibt einen Brief. Das ist den modernen Betrachtern zwar nicht entgangen, aber man hat es doch noch nicht in seiner Bedeutung voll erkannt. Zur Zeit des Erasmus faltete man einen mit einem Brief einseitig beschriebenen Bogen und schrieb auf die Rückseite in die Mitte die Adresse, um den Bogen dann wieder dreimal zu falten. Erasmus schreibt gerade im Mittelfeld eines längs gefalteten Briefbogens die Adresse, nachdem er auf dessen anderer Seite schon den Briefftext geschrieben hatte. Neben seinem Pult liegen zwei unverschlossene, gefaltete Briefblätter. Es sind entsiegelte Briefe. Ein Siegelrest ist am oben liegenden Brief sichtbar. Es handelt sich um an Erasmus gerichtete Briefe, die er gelesen hatte und die, wie dies bei solchen Briefen leicht geschieht, wieder in ihre Faltung zurückgefallen und nach dem Lesen so auf dem Tisch abgelegt worden waren. Erasmus hatte danach offenbar das Buch, in dem er gerade gelesen hatte, geschlossen, es auf dem Pult liegen lassen und auf ihm einen Antwortbrief geschrieben. Erasmus wird also zunächst als Korrespondent und als Freund dargestellt. Und an seine Briefe hatte die Aussage $\Theta\text{N KPEITT}\Omega \text{ TA SYΓΓPAMMATA ΔEIEIEI}$ ja auch speziell zunächst denken lassen. Erasmus' gesenkte Augenlider richten sich auf das eben zu Schreibende. Er ist in Gedanken bei dem Adressaten. Er war damals nicht nur seinen Korrespondenten als intensiver Briefschreiber bekannt. Sammlungen seiner Briefe waren seit 1518 mehrmals veröffentlicht worden, teilweise auch mit an ihn gerichteten Briefen, zuletzt in Basel 1521 unter dem Titel: *Epistolae Desiderii Erasmi Roterodami ad diversos et aliquot aliorum ad illum per amicos eruditos ex ingentibus fasciculis schedarum collectae*. Im an Beatus Rhenanus gerichteten Vorwort zu dieser Ausgabe²⁴ schreibt er, daß Briefe, die die wahren Gefühle nicht wiedergeben und nicht das Leben der Menschen vor Augen stellen, den Namen eines Briefs nicht verdienen. Nur die Art von Briefen, die das Geschick, die Gefühle, die allgemeine und private Situation *velut in tabula*, „wie in einem Bildnis“, darstellen, wie die Briefe des Cicero, des Plinius und unter den Modernen die des Aeneas Silvius Piccolomini, seien richtige Briefe, die zugleich auch immer wegen ihrer Offenheit riskant seien. Erasmus darf und soll auf dem Kupferstich also nicht einfach als zurückgezogener Gelehrter gesehen werden. Er soll im Augenblick geistiger Kommunikation mit seinen Freunden gesehen werden, in dem Augenblick, in dem er, äußerlich verschlossen, innerlich sich seinen Freunden öffnet und in seinem Brief ein Bild seiner Gefühle und Vorstellungen, ein Bild seines Lebens gibt. Die gesenkten Augenlider haben mit Leblosigkeit also nichts zu tun. Dürer hat hier einen sehr wichtigen Aspekt der Persönlichkeit des Erasmus ins Zentrum seiner Darstellung gestellt. Erasmus war der intensivste und extensivste Briefschreiber un-

²⁴ Allen (wie Anm. 7) Bd. IV, Nr. 1206.

ter den Humanisten, und seine Briefe waren deshalb immer auch Gegenstand besonderen Interesses und großer Bewunderung.

Auf Dürers Stich befinden sich auf dem Pult unter dem Brief und unten vor dem Tisch auf einem hölzernen Bord insgesamt sieben Bücher in verschiedenen Einbänden und Formaten. Sie sind nicht in einem Regal an der Wand aufbewahrt, sondern zeigen so, wie sie geschlossen oder – in einem Fall – offen liegen oder stehen, daß sie ständig benützt werden. *bonae litterae, sine quibus quid est hominum vita?* schrieb Erasmus einmal in einem Brief²⁵. Da auf den Büchern keine Titel zu lesen sind, ist hier zunächst nicht an bestimmte Bücher, sondern allgemein an in Benutzung befindliche Bücher zu denken, die ein Indiz für seine Gelehrsamkeit darstellen. Daß es sich bei diesen Büchern zumindest teilweise um von ihm selbst verfaßte Bücher handelt, ist bei diesem Gelehrten zu erwarten. Auch auf dem 1507 gefertigten Sterbebild des Conrad Celtis von Hans Burgkmair, das in mehrfacher Hinsicht Analogien zu dem Bildnistyp der Dürerschen Kupferstichporträts bietet²⁶, wird der Autor mit den von ihm verfaßten Werken dargestellt.

Auf dem Bord liegt links ein dickes, großes, aufgeschlagenes Buch, das mehr Platz als alle anderen Bücher des Erasmus beansprucht. Seine Buchstaben sind wie bei den Briefen nicht lesbar, und man hat es deshalb bisher auch nicht zu bestimmen gesucht. Die kurzen Absätze auf den beiden Seiten mit den zweizeiligen Überschriften lassen den Betrachter jedoch erschließen, daß es sich hier um die *Collectanea adagiorum* handelt, die 1526 schon mehrere tausend *Adagia* mit ihren Kommentaren umfaßten und seit 1500 in mehreren immer umfangreicheren Ausgaben vorlagen. Die *Adagia* des Erasmus werden damit für den Betrachter zu seinem repräsentativen und wichtigsten gelehrten Werk erhoben.

Ihn mit seinen *Adagia* darzustellen, hatte Tradition. Als Holbein ihn 1515 in seinen Illustrationen zum *Encomium Moriae* an seinem Pult schreibend darstellte, schreibt er in einem Buch, auf dessen Schnitt der Beschauer lesen kann *Adagia Eras[mi]*²⁷. In einem von Holbein gemalten Bildnis des Erasmus aus dem Jahr 1523 liegen die Hände des Erasmus auf einem geschlossenen Buch, auf dessen Schnitt der Beschauer in griechischen Majuskeln liest: ΗΡΑΚΛΕΙΟΙ ΠΟΝΟΙ²⁸. Dies bezieht sich auf das Sprichwort, das lateinisch *Herculei labores* lautet und das Erasmus am Anfang des dritten Tausends seiner *Adagia* ausführlich behandelte. Er bezeichnete dabei seine eigene Arbeit an den *Adagia* als eine wahrhaft herkulische Arbeit, nachdem er bereits zu Anfang des zweiten Tausends in der Kommentierung von *Festina lente* die Restaurierung der antiken Literatur allgemein ein *Herculeum facinus* genannt hatte.

²⁵ Allen, Bd. VII, Nr. 1973.

²⁶ Vgl. dazu Schmid (wie Anm. 6) 244.

²⁷ Vgl. die Abbildung bei Gerlo (wie Anm. 6) nach S. 24.

²⁸ Vgl. die Abbildung bei Gerlo vor S. 25. Das griechische Π ist wie damals manchmal mit einer kürzeren zweiten Haste geschrieben und kann so als lateinisches P verlesen werden.

Wenn ein Buch des Erasmus auf seinen Bildnissen identifizierbar ist, sind es immer die *Adagia*, womit jeweils ihre Bedeutung als sein bedeutendstes und schwierigstes philologisches Werk herausgestellt wird²⁹. Die aufgeschlagenen *Adagia* des Erasmus bei Dürer deuten an, daß Erasmus eben noch mit ihnen bzw. immer an ihnen arbeitete. Während andere Porträts Erasmus entweder an einem Brief oder in einem Buch schreibend zeigen, hat Dürer das Schreiben eines Briefes mit der Arbeit an den *Adagia* kombiniert und so an die beiden wichtigsten Aktivitäten des Erasmus erinnert, an seine Kommunikation mit Freunden und an seine gelehrte Arbeit. Als ihr Sinnbild waren die *Adagia* sehr geeignet. Denn die Sammlung und Kommentierung der *Adagia* war die von seinen Zeitgenossen und in den nächsten Jahrhunderten am höchsten bewunderte Leistung des Erasmus (nicht seine griechische Ausgabe des Neuen Testaments, auch wenn sie heute manchmal für seine bedeutendste Leistung gehalten wird). Die *Collectanea* bzw. die *Chiliades adagiorum* sind das umfangreichste einzelne Werk des Erasmus. Aus den *Adagia* schöpften die Humanisten ein Gutteil ihrer Bildung, und ihr Einfluß auf die humanistische lateinische und dadurch indirekt auch auf die deutsche Sprache war und ist immens, auch wenn er in der Öffentlichkeit nur selten und von der germanistischen Linguistik zu wenig wahrgenommen wird.

Es sei deshalb gestattet, die sprach- und bildungsgeschichtliche Bedeutung der *Adagia* in einem Exkurs etwas zu vergegenwärtigen. Wenn wir davon sprechen, daß „eine Hand die andere wäscht“ oder etwas als „Schwanengesang“ oder als „seine Sparte“ bezeichnen, oder jemanden mit „Schuster bleib bei deinem Leisten“ belehren oder mit den Worten „Hilf dir selbst, so hilft dir Gott“ ermahnen oder jemand „goldene Berge versprechen“ oder wenn jemand „aus einer Mücke einen Elefanten macht“ oder wir „nicht einmal eine Spur“ von etwas entdecken können, immer, wenn wir solche Redensarten benützen, benützen wir antike Redensarten, die Erasmus zusammengetragen und erläutert hat³⁰, Redensarten, die von Humanisten aufgegriffen und zuerst in ihren lateinischen Schriften benützt worden waren und die dadurch schließlich auch in den von der lateinischen Bildungssprache beeinflussten deutschen Sprachgebrauch übergingen. Diese Redensarten stammen zwar alle aus diesem oder jenem antiken Autor, aber sie gelangten in der Regel nicht aus diesen verschiedenen Autoren direkt in den humanistischen oder gar den deutschen

²⁹ Eine Ausnahme könnte nur das Porträt des Erasmus durch Quentin Metsijs von 1517 darstellen, über das Thomas Morus (wie Anm. 18) 463 in seinem Brief vom 6. Oktober 1517 an Pierre Gillis/Petrus Aegidius schrieb, daß der Künstler Erasmus abgebildet habe, wie er seine Paraphrase des Römerbriefes begann (*exordientem Paraphrasin in epistolam ad Romanos*). Erasmus datierte den Widmungsbrief dieser Paraphrase *Lovanio, 13. Novembris Anno 1517*. Er könnte also zur Zeit der Porträtierung im Mai/Juni 1517 daran gearbeitet haben. Das Bildnis ist im Original nicht erhalten. Die im Palazzo Corsini in Rom befindliche Kopie läßt nicht erkennen, an welchem Text Erasmus schreibt.

³⁰ Vgl. *Adag.* 1, 1, 33 *Manus manum lavat*, 1, 2, 55 *Cygneae cantio*, 2, 5, 1 *Spartam nactus es, hanc orna*, 1, 6, 16 *Ne sutor ultra crepidam*, 1, 6, 17 *Dii facientes adiuvant*, 1, 9, 15 *aureos montes polliceri*, 4, 9, 32 *Ne vestigium quidem*.

Sprachgebrauch. Zum größten Teil sind sie durch Vermittlung von Florilegien und Sprichwörtersammlungen, und darunter vor allem durch die *Adagia* des Erasmus in den neuzeitlichen Gebrauch gekommen. Das wird einem nicht bewußt, wenn man diese Redensarten etwa in „Büchmanns Geflügelten Worten“ oder einem anderen Zitatelexikon sucht und findet. Dort findet sich meistens die Stelle des antiken Autors, auf die eine solche Redensart zurückgeht, und es wird in der Regel nicht angegeben, daß wir alle diese Redensarten mitsamt den antiken Stellennachweisen in den *Adagia* des Erasmus finden können, und schon gar nicht, daß sie grobenteils eben über Erasmus zu uns gelangt sind.

Bereits Humanisten vor Erasmus wie Rudolf Agricola liebten es, sprichwörtliche Redensarten in ihre Briefe einzufügen³¹, und Humanisten vor Erasmus wie Filippo Beroaldo haben auch schon Sprichwörter wissenschaftlich beachtet und über sie geschrieben³². Die *Adagia* des Erasmus vervielfachten jedoch den humanistischen Sprichwortgebrauch, und viele sprichwörtliche Redensarten wurden erst durch die *Adagia* des Erasmus in neuzeitlichen lateinischen Texten und von da aus dann auch im Deutschen verbreitet.

Ich möchte diesen Vorgang an einem Beispiel etwas näher erläutern: Wenn wir nach der Herkunft des Wortes ‚Sparte‘ suchen, das wir im Sinne von ‚Fach‘, ‚Gebiet‘ benutzen, so finden wir im „Etymologischen Wörterbuch des Deutschen“ von 1993, daß die Herkunft ungewiß sei, vielleicht käme es aus dem Italienischen und letztlich vom lateinischen *pars*, der Teil³³, was völlig abwegig ist. Hermann Pauls „Deutsches Wörterbuch“ von 1992 erklärt, es käme von einem lateinischen Wort *sparta*, das ‚Anteil‘, ‚Erbeil‘ bedeute – ein solches Wort gibt es aber weder im klassischen noch im mittelalterlichen Latein –, und das seinerseits auf einen Euripidesvers „Du hast Sparta erhalten, das verwalte“ zurückgehe³⁴. Bereits 1905 konnte man in „Grimms Wörterbuch“ alternativ zwei ähnliche Erklärungen lesen³⁵.

³¹ Vgl. Adrie von der Laan/Fokke Akkerman, Rudolph Agricola, Letters, Assen 2002, 423.

³² Vgl. Philippus Beroaldus, Oratio proverbialis, Bologna 1499.

³³ Wolfgang Pfeifer, Hrsg., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 1. Auflage 1989, 2. Auflage, Berlin 1993, 2. Bd., S. 1316, s.v. Sparte: „Herkunft ungewiß. Möglicherweise aus dem Italienischen, vielleicht durch Substantivierung entstanden aus adverbialen Ausdrücken wie in ital. *in disparte*, auch (florentinisch) *a sparte* ‚beiseite, abgesondert‘ (vgl. kalabrisch *sparti*, besonders, extra), die präfigierte Formen (ital. *dis-*, *s-*) von ital. *parte*, ‚Teil, Anteil‘ enthalten (aus lt. *pars*, Gen. *partis*, Teil)“.

³⁴ Hermann Paul, Hrsg., Deutsches Wörterbuch, 9. Auflage bearbeitet von Helmut Henne und Georg Objartel, Tübingen 1992, 817, s.v. Sparte. „Anfang 19. Jh. > lat. *sparta* ‚Anteil, Erbeil‘ in der Wendung *spartam nancisci*, das auf einen Euripidesvers „Du hast Sparta erhalten, das verwalte“ zurückgeht und später dann auch dementsprechend umgedeutet wurde (Zeitschrift für deutsche Wortforschung 1, 365)“. Der Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 8, 1999, 3626, folgt im ganzen, wenn auch unsicher dieser Erklärung mit der Bemerkung „vielleicht nach der neulat. Wendung *spartam nancisci* ...“ und nennt als Quelle des Euripidesverses dessen Drama „Telaphos“ (statt Telephos).

³⁵ Jakob Grimms Deutsches Wörterbuch, Bd. 10, 1, Leipzig 1905, ND München 1984,

Daß es einen derartigen Euripidesvers gibt, ist richtig. Er wird aus einer nicht überlieferten Tragödie von Cicero, Plutarch und Stobaios mit geringen Abweichungen griechisch so zitiert (Eur. frg. 723,1 N.): Σπάρτην ἔλαχε, κείνην κόσμει („Du hast Sparta erhalten, mach es nun schön“). Das Entscheidende aber, was in diesen Wörterbüchern nicht steht, ist, daß Erasmus den Ausspruch ins Lateinische übersetzte und *Spartam nactus es, hanc orna* als Adagium 2, 5, 1 ausführlich besprach³⁶. Er prägte diese Ausdrucksweise und machte sie bekannt. Er vermutete, daß Agamemnon hier zu seinem Bruder Menelaos sprach, und empfahl, den Spruch überall an Fürstenhöfen einzumeißeln (*hanc igitur sententiam passim in Principum aulis insculpi oportuit*). Denn er sah in ihm eine sehr weise Ermahnung an die Fürsten, sich nicht auf Eroberungskriege einzulassen, sondern für ihr eigenes Land zu sorgen: *Regibus proprius ac pulcherrimus laudum campus intra regni fines est*. Sein Kommentar zu diesem Adagium ist sozusagen ein antiimperialistischer Fürstenspiegel³⁷.

Sp. 1957, s.v. Sparte: „pfründe, antheil, amt, aufgabe, hauptsächlich in der sprache akademisch gebildeter kreise aus dem spätmittelateinischen *sparta*, bes. in den redensarten *spartam nancisci*, eine pfründe erhalten, *spartam et Martham*, pfarre und quarre, dem wohl wieder griech. σπάρτη ‚erbgut‘ zugrundeliegt. Vgl. die redensart σπάρτην ἔλαχε. Zeitschrift für deutsche Wortforschung 1, 365. Doch vgl. auch ital. *spartire, spartare* scheiden, absondern.“ Ein griechisches Wort σπάρτη im Sinne von ‚Erbgut‘ existiert jedoch nicht. In der zitierten „redensart“, die eigentlich ein Euripideszitat ist, handelt es sich um Sparta. Grimms Wörterbuch geht mit seiner ersten Erklärung im wesentlichen auf Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 6. verbesserte Auflage, Straßburg 1899, 369, zurück. Der Große Brockhaus, 17. Bd., Leipzig 1934, 645, s.v. Sparte: „vom ital. *spartire* ‚verteilen‘“, übernahm die zweite von Grimms Wörterbuch offerierte Möglichkeit. Vgl. auch Keith Spalding, Hrsg., *An Historical Dictionary of German Figurative Usage*, Oxford, Bd. 6, 1987–1994, 2286, s.v. Sparte: “from ML *sparta* began as office, task, became in civil service jargon division, department (19th cent.), but has now widened to field, area subject”. Aus dem angeblichen „spätmittelateinischen“ Wort *sparta* (Grimm) wurde in der deutschen Lexikographie ohne Belege oder weitere Kenntnisse in fortschreitender Vereinfachung das „mittelateinische“ (Spalding) und schließlich das „lateinische“ Wort *sparta* (Paul [wie Anm. 34]).

³⁶ Nur [Friedrich] Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold, 24., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 2002, 861, wies auf Erasmus hin, ohne daß allerdings seine Bedeutung für das deutsche Wort Sparte voll erkannt wird. Auch wird hier das Adagium falsch in der Form: *Spartam nactus, hanc adorna* zitiert, eine Fehlleistung, die auf Friedrich Kluge, Sparte, in: Zeitschrift für deutsche Wortforschung 1, 1901, 365 f., zurückgeht, wo zu lesen ist: „Die lateinische Übersetzung von Erasmus *Spartam nactus hanc adorna* zielt auch einen Saal des Hauses Hüsten, welchen Heinrich von Plettenberg, Domscholaster zu Münster, im Jahr 1550 erbauen ließ“.

³⁷ Ein Beispiel für die Nichtbefolgung des Imperativs ist für Erasmus sein Schüler Prinz Alexander von Schottland, Erzbischof von St. Andrews, dessen Tod auf dem Schlachtfeld er beklagt, s. dazu Walther Ludwig, Erasmus und Schöfflerin – vom Nutzen der Historie bei den Humanisten, in: August Buck, Hrsg., *Humanismus und Historiographie*, Weinheim 1991, 61–88, hier 61–63.

Unter seinem Eindruck wählte Herzog Johann Friedrich von Württemberg (1582–1628) *Tuam Spartam orna* als seine Devise³⁸. Der Ausspruch wurde in der humanistischen lateinischen Literatur sprichwörtlich in dem Sinn gebraucht, daß man sich um seine eigene Sache kümmern sollte, nicht um Fremdes. Im Neulatein des 16–18. Jahrhunderts wurde *Sparta* metaphorisch³⁹ und geradezu als Appellativ (*sparta*) gebraucht für ein Amt, Geschäft, Feld und Gebiet, eine wissenschaftliche Disziplin und eine Aufgabe⁴⁰, so daß Puristen, die nur den klassischen Sprachgebrauch im Lateinischen zulassen wollten, schließlich dagegen protestierten und erklärten, man müsse im reinen Latein dafür *munus* oder *negotium* schreiben und solle *Sparta* nur als Ortsnamen verwenden⁴¹. Aber da war das Wort *sparta* bereits in der eingedeutschten Form ‚Sparte‘ in die deutsche Sprache übernommen worden. Die Lexika verzeichnen den Gebrauch seit Anfang des 19. Jahrhunderts. Der Umstand, daß Erasmus den Euripidesvers in einer lateinischen Fassung als sprichwörtliche Redensart in Umlauf brachte, bildet die Voraussetzung dafür, daß wir heute von unserer ‚Sparte‘ sprechen können.

³⁸ Johannes Zahlten, Troianische Helden in deutschen Barockschlössern, in: Hans-Joachim Beer u.a., Troia – Traum und Wirklichkeit. Ein Mythos in Geschichte und Rezeption, Braunschweig 2003, 94–107, hier S. 94: „Sein [sc. Herzog Johann Friedrichs von Württemberg] Antikeninteresse wird in seinem Wahlspruch deutlich. „Schmücke Dein Sparta“. Hierbei bleibt unberücksichtigt, daß die Quelle der Devise des Herzogs das Adagium des Erasmus war und ihr Sinn von dort bezogen wurde. Zur Erziehung und akademischen Ausbildung des künftigen Herzogs vgl. Robert Uhland, Herzog Johann Friedrich (1608–1628), in: ders., Hrsg., 900 Jahre Haus Württemberg, Stuttgart 1984, 183–194, hier S. 183 f., wo auch eine wirkungsvolle Lektüre des Erasmus erwähnt wird: „sein unhöfliches und zorniges betragen hat sich nach der Lektüre von Erasmus’ Büchlein *De civilitate morum* gebessert.“

³⁹ In dem scherzhaften Ausdruck *Sparta et Martha* für das Amt und die Frau eines Pfarrers (vgl. oben Anm. 35) sind beide Eigennamen metaphorisch verwendet und sollten deshalb groß geschrieben werden.

⁴⁰ Vgl. Kluge, 1901 (wie Anm. 36), der eine Stelle aus Calvin, und René Hoven, *Lexique de la Prose Latine de la Renaissance*, Leiden 1994, 339, der s.v. *sparta*, „charge, fonction“, Stellen von Melanchthon und Julius Pflug anführt (außerdem für das Deminutiv *spartula* die Amerbachkorrespondenz und Calvin), allerdings auch Erasmus, Adag. 2, 5, 1, bei dem es sich noch um *Sparta* handelt. Hoven führt das Wort *sparta* wieder irrtümlich auf ein griechisches *σπάρτη* zurück. Vgl. ferner Johann Philipp Krebs, *Antibarbarus der Lateinischen Sprache*, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1837, 456, der *sparta* als Appellativ bei Manutius, Casaubonus und Hemsterhuys nachweist, sowie Johann Peter Ludewig, *Opuscula miscella*, Halle 1720, T. I, S. 8: *Principis tui apud exteros reges ac respublicas legatus et orator. Quam spartam saepius exornavisti*, S. 10: *eo tempore, quo vix adolescentiae annos egressus es, ad spartam in aula principali exornandam es vocatus*, und Ludwig Holberg, *Nicolai Klimii iter subterraneum*, Kopenhagen/Leipzig 1741, 27: *Palmka (id nomen huic virgini erat) summa cum laude triennii spatio spartam hanc ornaverat, habitaque fuit prudentissima totius civitatis arbor*. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch* (wie Anm. 36) übersieht diese Verbreitung des Ausdrucks in der neuzeitlichen lateinischen Literatur, wenn er unter Berufung auf „*spartam et Martham*“ [sic] vor allem als studentischer Ausdruck des 18. Jahrhunderts bezeichnet wird.

⁴¹ Vgl. Krebs (wie Anm. 40) 455 f.; ders., 7. Auflage bearbeitet von J.H. Schmalz, Basel 1907, 2. Bd., S. 591.

Eine Konsequenz der Sammlung dieser antiken *Adagia* durch Erasmus war im übrigen auch, daß deutsche Humanisten nun deutsche Sprichwörter zu sammeln begannen. Zuerst tat dies der Lektor der Poesie und Rhetorik an der Universität Tübingen Heinrich Bebel in seinen 1509 erschienenen *Adagia Germanica*. Unter diesen ins Lateinische übersetzten deutschen Sprichwörtern erscheinen auch einige, die nahezu identisch mit erasmischen *Adagia* sind⁴², wobei hier im einzelnen zu untersuchen ist, ob es sich um Sprichwörter handelt, die im Deutschen unabhängig von der Antike entstanden sind und von Bebel nach den *Adagia* des Erasmus lateinisch formuliert wurden, oder ob sie aus antiken Quellen bzw. bereits aus den *Adagia* des Erasmus in den deutschen Sprachgebrauch übernommen worden waren. Auf diese Fragen kann hier nicht eingegangen werden.

Der Weg, auf dem ein Erasmus-*Adagium* zu uns kam, konnte noch ganz anders verlaufen. Mindestens der älteren Generation ist der Ruf „Sieh da, sieh da, Timotheus, die Kraniche des Ibykus!“ geläufig. Schillers 1797 geschriebenes Gedicht wäre ohne die *Adagia* des Erasmus nicht verfaßt worden. Die hier zu einer Ballade verarbeitete Geschichte von dem Dichter Ibykus konnte Schiller zwar in Plutarchs Schrift „Über die Geschwätzigkeit“ und in einem Epigramm des Antipater von Sidon lesen. Er hat deutlich erkennbar beide Quellen benützt. Aber er hat diese Quellen nicht durch eigene Lektüre gefunden und dann kombiniert, sondern der Weimarer Gymnasialdirektor Böttiger hatte auf ein *Adagium* des Erasmus aufmerksam gemacht, in dem diese Quellen bereits zusammengestellt sind und das die Überschrift trägt: *Ibyci grues*, „Die Kraniche des Ibykus“⁴³.

Durch ihre Redensarten waren die *Collectanea adagiorum* eine Fundgrube für Humanisten, die ihre lateinische Schreibweise verfeinern wollten, durch ihre Kommentare waren sie ein moralistisches Lesebuch, das antike Geschichten, menschliche Lebensweisheiten und erasmische Zeitkritik vermittelte. Die Ausgabe von 1533 widmete Erasmus *Philologis omnibus*.

Sed digressionum iam modus esto, um mit Erasmus zu sprechen⁴⁴. Wir haben auf Dürers Kupferstich noch nicht die Blumenvase beachtet, die auf dem Tisch steht und gewissermaßen einen Kontrapost zum Kopf des Erasmus bildet. Sie ist in der Struktur des Bildes dadurch hervorgehoben, daß sie am unteren Ende der Diagonale des Rechtecks steht, das sich durch die linke Seitenbegrenzung, die Kante des Tisches und eine vom Tischende nach oben zum Kopf führende Linie bilden läßt. Es

⁴² Vgl. Heinrich Bebel, *In hoc libro continentur Haec Bebeliana opuscula nova*, Straßburg 1509, Bl. Iiiv *caeci hoc vident* (vgl. Adag. 1, 8, 93 *vel caecus hoc videt*), Bl. niiv *Indusium propius tunica* (vgl. Adag. 1, 3, 89 *Tunica pallio propior est*), Bl. niivv *Male quaesitum male consumetur* (vgl. Adag. 1, 7, 82 *male parta male dilabuntur*), Bl. nr *Qui cito dat, bis dat* (vgl. Adag. 1, 8, 91 *Bis dat, qui cito dat*).

⁴³ Vgl. Adag. 1, 9, 22, und Benno von Wiese, *Die Kraniche des Ibykus*, in: ders., Hrsg., *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, Düsseldorf 1956, 347–363.

⁴⁴ Mit diesen Worten lenkt Erasmus in seiner Behandlung von Adag. 2, 1, 1 nach mehreren Exkursen zur Besprechung der gedanklichen Bedeutung des Sprichworts *Festina lente* zurück (Opera, Leiden 1702, Bd. 2, Sp. 406B).

ist strukturell das mittlere Rechteck zwischen dem sich einem Quadrat nähernden Rechteck der Inschriftentafel einerseits und dem Rechteck des ganzen Kupferstichs andererseits. Aus der Krugvase ragen links Maiglöckchen, rechts Veilchen. Beides sind Frühlingsblumen. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, der in Hamburg lehrte, bevor er wegen der Nationalsozialisten aus Deutschland flüchten mußte, und der in Princeton eine neue Wirkungsstätte fand, schrieb 1948 in seinem Buch „Albrecht Dürer“, daß diese beiden Blumen die Schönheitsliebe und symbolisch die Bescheidenheit und jungfräuliche Reinheit des Erasmus bezeugen würden⁴⁵. Der Kunsthistoriker Peter-Klaus Schuster erklärte 1998, daß die Blumen sich nicht nur auf das Schönheitsbedürfnis, die Reinheit und die Demut des Dargestellten bezögen, sondern anspielungsreich auch auf seinen Tod. Denn rasch wie die Blumen, welche unser Leben dahin, so heiße es nach Jesaja (40, 6) und Hiob (14, 2) auch in den Schriften des Erasmus⁴⁶. Daß die Kurzlebigkeit von Blumen symbolisch für unsere Vergänglichkeit stehen kann, ist zwar allgemein richtig⁴⁷. Aber es wird überhaupt nicht begründet, warum hier gerade Maiglöckchen und Veilchen für eine solche, in der Bibel der „Blume“ allgemein nachgesagte Symbolik gewählt worden sein sollen. Auch liegt es nicht nahe, daß diese blühenden Blumen ohne ein weiteres Zeichen ein Todessymbol sein sollen, für das es viele andere deutlichere Möglichkeiten gegeben hätte. Matthias Mende fand in der letzten kunsthistorischen Behandlung in einem 2001 erschienenen Band über Dürers druckgraphisches Werk die Panofsky'sche Deutung auf die Schönheitsliebe, Bescheidenheit und Reinheit des Erasmus „überinterpretiert“, ohne etwas an deren Stelle zu setzen und ohne etwa auf Schusters spezielle Erklärung einzugehen⁴⁸.

Es ist sehr merkwürdig und eigentlich unverständlich, daß in der Deutung des Kupferstichs bisher anscheinend keine Rolle spielt, daß Maiglöckchen und Veilchen in der mittelalterlichen und auch zur Zeit der Renaissance gängigen christlichen Symbolik eine sehr deutliche Aussage machten⁴⁹. Danach deuten die weißen duftenden Meiglöckchen (Augustin nannte die Pflanze *Lilium convallium*) auf die Rückkehr des Frühlings und symbolisch auf die Ankunft Christi, auf Christi Geburt

⁴⁵ Panofsky (wie Anm. 6) Bd. 1, 239 “testifying to his love of Beauty and, at the same time, serving as symbols of modesty and virginal purity”.

⁴⁶ Schuster (wie Anm. 6).

⁴⁷ Vgl. das Motiv in dem Liebesgedicht des Ioannes Iovianus Pontanus, *Amorum libri II*, ..., Venedig 1518, Bl. 6–7, *Ad Fanniam: Puella molli delicatior rosa, | quam verus aer parturit, | ... | Tunc languidi floris breve et moriens decus | comas reflectit lassulas. | Mox prona nudo decidit cacumine | honorque tam brevis perit. | Sic forma primis floret annis. indecens | ubi senectus advenit, | heu languet oris aurei nitens color. | ...* Fannia wird hier mit einer Rose verglichen, da diese als schönste Blume galt.

⁴⁸ Mende (wie Anm. 6). Schmid, ebd., 236, Anm. 22, enthält sich ausdrücklich einer Stellungnahme zu den Deutungen von Panofsky und Schuster.

⁴⁹ Vgl. Mirella Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance, Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florenz 1997, 221–223 (zum Maiglöckchen) und 398–401 (zum Veilchen).

als Heil der Welt. Sie finden sich zu Füßen des Christuskindes auf Krippendarstellungen, auf Bildern von Maria mit dem Kind, auf Weltgerichtsbildern auf der Seite der Seligen und bei den Aposteln, die das Evangelium predigen. Das Maiglöckchen war eine wichtige Heilpflanze, die gegen Herzleiden und auch zur Wiederbelebung nach Schlaganfällen half. Die symbolische Bedeutung der Pflanze scheint sich einerseits aus ihrer Blütezeit im Frühjahr, andererseits aus ihrer Heilkraft entwickelt zu haben. Die niedrig wachsenden violetten duftenden Veilchen, damals *Violae purpuratae* genannt, symbolisieren nach christlicher Anschauung eine mit höchster Werthaftigkeit verbundene Demut. Der hohe Wert äußert sich an der Blume in ihrem Duft. Die Blume wurde häufig mit Maria verglichen. Als Symbol der *Humilitas* symbolisierte sie aber auch die Menschwerdung Christi und speziell die Kreuzigung Christi als größten Ausdruck von *Humilitas*. Durch ihre violette Farbe, die Symbolfarbe der Passion Christi, sind sie Symbol des leidenden und erlösenden Heiland.

Diese christliche Symbolik soll der Betrachter im Bild der Blumen erkennen. Maiglöckchen und Veilchen symbolisieren auf dem Kupferstich die Ankunft und Geburt, die Menschwerdung Christi als Heil der Welt und die die Christen erlösende Kreuzigung Christi. Hierin und nicht in einer Charakterisierung des Erasmus als schönheitsliebend, bescheiden oder rein und nicht im Gedanken an den Tod liegt die Bedeutung des Bildes, die dem zeitgenössischen Betrachter sofort auffallen mußte. Er war mit der symbolischen Bedeutung gewisser Pflanzen und Farben aus der christlichen Malerei, aus christlichen Liedern und auch aus Predigten vertraut. Charakterisierte der Doktorhut Erasmus als theologischen Lehrer, so ließen die symbolträchtigen Frühlingsblumen ihrerseits im Modus der *Humilitas* an das Lebenszentrum von Erasmus, seinen christlichen Glauben, denken. Erasmus ging es im Kern seines Wesens immer um den christlichen Glauben, um einen sich in Taten bewährenden Glauben in der Nachfolge Christi.

Dürers Kupferstich von Erasmus stellt ihn also in einer bezeichnenden Situation dar und nimmt auf drei Komponenten seiner Persönlichkeit Bezug, mit deren Betrachtung auch heute noch ein Versuch, seine Leistungen zu erfassen, zu beginnen hat. Dieser Kupferstich ist gewiß nicht "the least successful of Dürer's engraved portraits", er ist weder "wooden" noch "lifeless", sondern ein erfolgreicher Versuch, den sechzigjährigen Erasmus nicht nur zu porträtieren, sondern mit den wesentlichen Elementen seiner Lebenswelt darzustellen. Man hat sich viel damit aufgehalten, daß Dürer die Physiognomie des Erasmus nicht getroffen habe, und hat auch gemeint, daß ihm die Art des Erasmus fremd geblieben sei. Wenn man die bisher zu wenig beachtete oder nicht verstandene Bedeutung der Tätigkeit des Erasmus und die Symbolik der Gegenstände wahrnimmt, beeindruckt nicht nur die zeichnerische Kunst des Blattes, sondern auch die gelungene Darstellung von Erasmus als Briefe schreibender Freund, als überragender Gelehrter und als gläubiger Christ.

Diese Darstellung nimmt sich durch die Inscriptio $\Theta\text{N KPEIT}\tau\text{O TA \Sigma\Upsilon\Gamma\text{PAMMATA \Delta EIEI}$ jedoch selbst wieder zurück und fordert den Bildbetrachter

auf, nun ein Leser zu werden, um in den Schriften des Erasmus das noch bessere Bildnis von ihm zu finden.

Erasmus war, bevor er starb, selbst damit beschäftigt, seine zahlreichen Schriften zu einer Gesamtausgabe zusammenzustellen, die dieses „bessere Bildnis“ in den richtigen Proportionen für alle Zeit bewahren sollte. Sie erschien dann auch 1540–1541 in Basel und danach wieder in der gleichen Einteilung 1703–1706 in Leiden, und auch die in Arbeit befindliche Amsterdamer Ausgabe hat das von Erasmus gewählte Strukturprinzip bewahrt. Der Schwerpunkt dieser Werkzusammenstellung liegt auf den Schriften zur christlichen Religion in Tomus V–VIII. In ihrem Zentrum stehen seine Arbeiten zum Neuen Testament in Tomus VI–VII. Sie werden von seinen Schriften zur *Philosophia Christi* in Tomus V eröffnet und von seinen Übersetzungen griechischer Kirchenväter in Tomus VIII beschlossen. Dieser – wie in der *Aeneis* – gewichtigeren zweiten Werkhälfte gehen die Schriften von Tomus I–IV voraus, die auf seine theologischen Schriften hinführen und sie vorbereiten. Es sind seine literarischen und philologischen Werke in Tomus I–II (darunter seine *Adagia*, die den ganzen Tomus II füllen), seine Korrespondenz in Tomus III und seine moralphilosophischen Schriften in Tomus IV. Nach diesen beiden durch ihr inhaltliches Gewicht sich steigernden Werkhälften bilden die persönlichen *Apolo-giae* in Tomus IX dann gewissermaßen eine Appendix.

Als Dürer an seinem Kupferstichporträt arbeitete, konnte er dieses monumentale „bessere Bildnis“ noch nicht ahnen. Aber auch an den vor 1526 erschienenen Schriften kann ein Leser Züge entdecken, die Dürer weder direkt noch indirekt zur Darstellung brachte. Man wird dabei vor allem an des Erasmus starke Neigung zu zeitkritischer Satire denken, die nicht nur, aber doch besonders im *Encomium Moriae* in Erscheinung tritt. Das „Lob der Torheit“ ist heute zwar die bekannteste, oft die einzige wenigstens dem Titel nach bekannte Schrift des Erasmus. Für ihn war sie jedoch ein *lusus ingenii*, ein Spiel seines Geistes, das nur wenige Tage in Anspruch genommen hatte, während er die *Adagia* als den *Herculeus labor* vieler Jahre bezeichnete. Aus dieser Perspektive hat die Wahl und Gewichtung Dürers ihre Berechtigung.

Übrigens wäre es besser, den Titel *Encomium Moriae* bzw. *Laus Stultitiae* mit „Lob der Narrheit“ zu übersetzen, denn *Moria* ist die Narrheit. Sie tritt als Narrheit auf und, was sie in ihrer Rede lobt, sind Narrheiten verschiedener Art. Die Schrift ist nicht nur eine paradoxe *Declamatio*. Sie ist zugleich Teil der zeitgenössischen uns vor allem durch Sebastian Brants „Narrenschiff“ bekannten Narrenliteratur. Die stärkste Wirkung übte sie bekanntlich durch ihre aggressive satirische Kritik an unchristlich lebenden christlichen Amtsträgern, an Ablaß, Heiligenverehrung und einer nur auf Zeremonien ausgerichteten Frömmigkeit aus. Diese Kritik war der Grund, daß die ganze Schrift auf dem katholischen *Index librorum prohibitorum* stand, seit ein solcher existierte, und auch in heutigen Würdigungen wird oft allein dieser Aspekt der Schrift herausgestellt. Bei einer aufmerksamen Lektüre entdeckt der Leser aber weit mehr. Die Begriffe *stultus* und *sapiens* nehmen während der

Rede der *Moria* die verschiedensten Bedeutungen an, *Moria* führt den Leser von spielerischen Scherzen und Geistreicheleien über mehr oder weniger zutreffende und sinnvolle philosophische Betrachtungen und über satirisch-karikierende und ironische Schilderungen zu den ernstesten christlichen Gedankengängen. Sie führt ihm die ganze damalige Welt mit ihren Bewohnern und ihren Hierarchien teleskopisch und mikroskopisch vor, so daß er von scherzhaft imaginierten heidnischen Göttern über verschiedene teilweise kritisierte Formen des Christentums bis zu dem gläubig verehrten Christus und zum Gedanken an die ewige Seligkeit gelangt. Die *Declamatio der Moria* beginnt als paradoxes Lob auf sie selbst. Die Rede ist ein *Ioco-Serium*, in dem der anfängliche unverbindliche Scherz sich am Ende in tiefsten Ernst verwandelt hat und oft auch im Scherz eine tiefere Bedeutung durchscheint. Auch in dem Reichtum an Motiven, in der Vielfalt der Perspektiven, in den Verschiebungen und Verwandlungen der Begriffe und Bedeutungen und nicht nur in der satirischen Kritik liegt die Ursache der Bedeutung und der beständigen Wirkung dieses „Lobes der Narrheit“⁵⁰.

Erasmus selbst hat diese Schrift jedoch auch in seiner Gesamtausgabe nicht an eine prominente Stelle gesetzt, sondern sie mitten unter die Schriften *quae ad morum institutionem pertinent* eingereiht, die er in Tomus IV zusammenstellte. Dort befindet sie sich jetzt zwischen den acht Büchern *Apophthegmata* und dem *Panegyricus* auf Prinz Philipp. Wir würden sie in einem heutigen Bildnis des Erasmus sicher an eine prominentere Stelle rücken. In einem solchen Bildnis hätte auch sein einzigartiger ständiger Einsatz für politischen Frieden zwischen den christlichen Staaten und für innerkirchliche Toleranz einen wichtigen Platz. Die dafür einschlägigen Schriften sind in seiner Gesamtausgabe über das ganze Werk verstreut⁵¹. Erasmus scheiterte mit diesem Einsatz zwar zu Lebzeiten. In unserer Zeit wird er jedoch gerade um dieses Einsatzes willen mit Recht oft besonders beachtet und geschätzt. Es kann nicht ausbleiben, daß der Leser, der das Bildnis des Erasmus in seinen Schriften sucht, teilweise zu Ponderierungen gelangt, die von dem Bild abweichen, das er uns selbst durch den Plan seiner monumentalen Gesamtausgabe gegeben hat. Viele Entdeckungen und Überraschungen stellen sich ein, wenn man sich in die Gedanken und Gefühle, die Formulierungen und Bemühungen dieses wahrhaft menschlichen Menschen vertieft.

Bei einer solchen Lektüre wünsche ich Ihnen, lieber Herr Braun und allen, die Ihnen folgen wollen, auch in Zukunft viel Gewinn und viel Vergnügen – und viel Erfolg bei unserem gemeinsamen Bemühen, auch anderen zu zeigen, daß es nützlich ist, Latein lesen zu können.

Hamburg

Walther Ludwig

⁵⁰ Vgl. auch Zoja Pavlovskis, *The Praise of Folly: Structure and Irony*, Leiden 1983.

⁵¹ Vgl. hierzu den ausgezeichneten Aufsatz von Léon Halkin, *Érasme, la guerre et la paix*, in: Franz Josef Worstbrock, Hrsg., *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus*, Weinheim 1986, 13–44.



Albrecht Dürer: Erasmus von Rotterdam, 1526