



## Zusammenfassung

### A. Vorstellung des Vorhabens

Das menschliche Gesicht ist Symmetrie. Natürlich ist kein einzelnes Gesicht perfekt symmetrisch. Nichtsdestotrotz entfaltet sich die Struktur des Gesichts um eine Querachse, was aus jeder der beiden Seiten die spiegelbildliche Wiederholung eines Auges, einer Wange, eines Ohres macht. Diese formale Eigenschaft des Gesichts erscheint so selbstverständlich, dass sie als solche wenig hinterfragt wird. Die zeitgenössische Verbreitung wissenschaftlicher Erkenntnisse beschränkt sich in der Regel darauf, diese anatomische Gegebenheit hervorzuheben, um ihre Zusammenhänge mit der körperlichen Schönheit, der Verführungskraft oder dem Selektionsprozess für die Fortpflanzung zu thematisieren. Unsere Untersuchungsperspektive findet ihren Ursprung in einer Fragestellung bezüglich der formalen Besonderheiten der Symmetrie: Wie beeinflusst diese symmetrische Struktur die Konstruktion des Gesichts im Porträt? Und umgekehrt, wie moduliert der Porträtist die ästhetischen Kategorien der Symmetrie und Asymmetrie?

Die prinzipiellen Leitlinien, die unsere Dissertation strukturieren, sind in diesen beiden ursprünglichen Fragen enthalten. Die bloße Formulierung der Hypothese, die symmetrische Struktur des Gesichts könne bei der Darstellung desselben eine wichtige Rolle spielen, enthält von vornherein die Kritik einer limitativen Konzeption der Vorstellung von Ähnlichkeit. Eine solche Konzeption würde das Porträt auf eine getreue Kopie der Züge des Vorbilds reduzieren, auf ein schlichtes „ritrarre“ gemäß dessen Bedeutung im italienischen Cinquecento. Diese Problematik bezüglich der Natur der Ähnlichkeit beim Porträt ist bis heute Gegenstand lebhafter Diskussionen. Wie auch die Autoren eines kürzlich erschienenen Werks, das sich mit den Vorstellungen von Ähnlichkeit im Mittelalter und zu Beginn der Renaissance beschäftigt, bemerken, müsste eine Neuorientierung der Forschung die Idee der Ähnlichkeit in ihrer Pluridimensionalität hinterfragen—und dabei einen historischen, theoretischen und methodologischen Ansatz kombinieren<sup>1</sup>. Diese Neuorientierung impliziert eine „Verschiebung des Blickes“, der sich von den bisherigen Gewissheiten und Tabus rund um einen als heikel erachteten Gegenstand befreit. In gewissem Maße stellt unsere Untersuchung eine Antwort auf die Aufforderung dieser Autoren dar, „neue Wege“ zu erkunden, durch welche unser Blick bereichert werden könnte.

---

<sup>1</sup> Vgl. M. Gaier, J. Kohl, A. Saviello (dir.), *Similitudo : Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München, W. Fink, 2012, S.27.

Indem die strukturelle Symmetrie des Gesichts nicht als Gegebenheit, sondern als Herausforderung, als Problem für die Darstellung betrachtet wird, extrapolieren unsere Überlegungen überdies zwei zentrale Punkte bei der Erstellung eines Porträts. Der erste hängt mit der besonderen Dimension zusammen, welche die ästhetischen Kategorien der Symmetrie und Asymmetrie annehmen, sobald sie in der spezifischen Ordnung der Darstellung und im Schaffensprozess des Kunstwerks betrachtet werden. Der zweite berührt wichtige Fragestellungen, welche die Gattung des Porträts seit ihren Anfängen beeinflussen und der Darstellung des Gesichts ihre Bedeutung verleihen. Unsere Hypothese lautet, dass das Porträt keine bloße Kopie einer präexistenten Wirklichkeit oder ein Spiegelbild der „Natur“ ist, sondern dass die symmetrische Struktur des Gesichts vom Künstler gemäß verschiedenen zur Repräsentation gehörigen Erfordernissen moduliert wird, seien sie ästhetischer Natur oder auf kulturellen Kodierungen beruhend.

Die Symmetrie zeichnet sich durch eine spiegelförmige Entsprechung von um eine Achse angeordneten Teilen aus. Diese Wiederholung erzeugt nun aber eine der symmetrischen Form innewohnende Spannung, nämlich den Gegensatz zwischen der Einheit einer Ordnung, welche ihre Teile intrinsisch verbindet, und der durch die Verdoppelung auf den beiden Seiten der Zentralachse hervorgerufenen Dualität. Diese Spannung wird in der asymmetrischen Form noch verschärft: Ohne völlig zerstört zu werden, wird die formale Einheit hier doch ins Wanken gebracht, so dass die Teile eine teilweise „autonome Existenz“ erlangen. Die Beobachtung dieser der symmetrischen Form eigenen Besonderheit, dieser intrinsischen Spannung zwischen Einheit und Dualität, stellt die Grundlage der Problematik dar, die wir mittels unserer Forschung erkunden möchten. Wir analysieren insbesondere die Möglichkeit einer formalen und semantischen Unterscheidung zwischen den beiden Seiten des Gesichts im Porträt. Die Kunst hat auf verschiedene Weise von dieser der symmetrischen Form des Gesichts innewohnenden Dualität Gebrauch gemacht, indem sie seine zwei Seiten formal unterschieden hat. Diese formale Aufteilung entspricht häufig einer semantischen Unterscheidung: Die Dualität der symmetrischen Form wird dazu benutzt, um zwei unterschiedliche, sowohl gegensätzliche als auch einander ergänzende Facetten auszudrücken, welche sich im Inneren der Einheit des Gesichts befinden. Aus diesem Befund ergibt sich eine doppelte Fragestellung: Kann uns die Analyse des Zusammenhangs zwischen Einheit und Dualität ermöglichen, die Konstruktion des Gesichts beim Porträt auf neue Weise zu begreifen? Und noch genauer: Konnte eine formale und sogar semantische Unterscheidung zwischen den beiden Seiten des Gesichts bei der Produktion des Porträts in der Renaissance existieren? In den Schriften über das Porträt wird die notwendige Vereinheitlichung des Gesichts während des Darstellungsprozesses hervorgehoben. Georg Simmel erinnert daran, dass diese Einheit des Gesichts beim Porträt

nicht gegeben ist, sondern die Herausforderung für den Künstler darin besteht, diese Einheit zu „erzeugen“. Das Ziel unserer Arbeitshypothesen ist es nicht, diese Pflicht zur Einheit radikal in Frage zu stellen, sondern eine Verschiebung des Blicks vorzunehmen. Dieser ist nicht mehr allein auf die Vereinheitlichung des Gesichts gerichtet, sondern ebenso auf die Dualität, die ihm in formaler Hinsicht innewohnt, um auf diese Weise unser Verständnis des Systems des Porträts zu vervollständigen. Vielleicht ermöglicht dieser alternative Blickwinkel sogar, einige bisher noch unbekannt Dimensionen zu erschließen, die zu einem symbolischen Weltbild gehören, zu dem wir den Zugang teilweise verloren haben.

Aus dieser Sicht war es wichtig, unsere Untersuchung auf einen bestimmten Moment der Geschichte der Porträtmalerei zu beschränken. Sie richtet sich auf die Zeit zwischen der Mitte des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Wie Daniel Spanke bemerkt, sucht die damals gerade geborene Porträtgattung zu diesem Zeitpunkt noch ihre eigenen Gesetze, wobei jeder Künstler für sich vor der Herausforderung steht, einen Menschen in einem einheitlichen Bild nur über sein Äußeres darzustellen. Eine der wichtigsten Aufgaben, die in der Folge der Kunsttheorie zugeteilt wurden, besteht in der nachträglichen Begründung, weshalb und auf welche Weise die Malerei diese Leistung vollbringen kann. Jener Zeitraum stellt somit einen Augenblick besonders spannender formaler Experimente dar, bevor durch die Malereitraktate die Konventionen der Porträtgattung endgültig festgelegt werden.

## **B. Gliederung**

### **I. Kapitel. Ein neuropsychologischer Blick auf die Asymmetrie des Gesichtes in der Porträtkunst. Und seine Kritik.**

Das erste Kapitel unserer Studie widmet sich einer Kritik der neuropsychologischen Perspektive auf die Asymmetrie des Gesichtes im Porträt. Die Naturwissenschaften interessieren sich seit langem für die Asymmetrie der Gesichtszüge. Insbesondere in den letzten zwei Jahrzehnten wurden mehrere neurowissenschaftliche Artikel publiziert, die sich mit den Charakteristika der zwei Gesichtshälften beschäftigen. Diese Forschungen, auch „Facial Asymmetry Research“ genannt, basieren auf der Idee einer Verbindung zwischen der Asymmetrie des Gesichtes und der funktionalen Asymmetrie der Gehirnhälften. Die linke Hälfte des Gesichtes sei „weicher“, „emotionaler“, denn die rechte Gehirnhälfte sei für den Ausdruck der Emotionen zuständig. Die rechte Hälfte des Gesichtes sei dagegen „strenger“, da die linke Gehirnhälfte für die Inhibition der Emotionen zuständig sei. Manche Neuropsychologen haben versucht, diese Ergebnisse auch in der Betrachtung und

Interpretation von Porträts anzuwenden. Sie haben sich besonders für die überdurchschnittliche Anzahl an Porträts, die die linke Hälfte des Gesichtes am deutlichsten zeigen, interessiert. Vielleicht sei ja dieses statistische Ungleichgewicht durch „natürliche“ Charakteristika der beiden Seiten des Gesichtes zu erklären.

Unsere Kritik dieser neuropsychologischen Herangehensweise beginnt mit einer ausführlichen Präsentation des Ursprungs dieser spezifischen Perspektive. Anhand einer historischen Studie wird gezeigt, dass das wissenschaftliche Interesse für die Asymmetrie der Gesichtszüge nicht erst nach dem zweiten Weltkrieg entsteht (wie es manche Studien suggerieren), sondern schon viel früher, nämlich am Ende des 19. Jahrhunderts, und hauptsächlich in Deutschland. Diese ersten Studien sind deutlich von der Physiologie dieser Zeit beeinflusst und nähern sich einer Form von moderner Physiognomik an, wie es Texte von Cesare Lombroso oder Max Nordau beweisen. Die ersten Studien beschäftigen sich meistens noch mit rein anatomischen Messungen. Sehr schnell wird aber eine Verbindung zwischen der Asymmetrie des Gesichtes und Anomalität hergestellt. Später werden auch die Unterschiede zwischen den beiden Gesichtshälften als Spiegel eine Dualität der Psyche interpretiert. So schreibt der deutsch-amerikanische Psychologe Werner Wolff 1933, die rechte Hälfte des Gesichtes spiegele den „sozialen Menschen“ wider, die linke dafür das unbewusste Primitive im Individuum. Unsere Studie zeigt, dass diese ersten Ansätze noch heute einen Einfluss auf die Facial Asymmetry Research haben und den wissenschaftlichen Blick verfälschen.

Unsere Kritik der neuropsychologischen Herangehensweise konzentriert sich auf die Anwendung dieser Resultate auf die Porträtkunst, für die sich die Wissenschaftler sehr früh interessiert haben –schon Lombroso benutzt Porträts in seinen Studien. Durch ausführliche Textanalysen wird gezeigt, wie schwer nachweisbar die Schlussfolgerungen der heutigen Forschungen sind und wie stark sie von einer gewissen Ideologie geprägt sind. Die neuropsychologische Interpretation ist besonders stark von einem Reduktionismus, einer Tendenz zur Naturalisierung und einer Form von Essentialismus geprägt. Die Anwendung ihrer Ergebnisse am Kunstwerk erscheint problematisch. Leider nehmen diese Studien die ästhetischen Merkmale von Kunstwerken nur selten wahr.

## II. Kapitel. Asymmetrie und Teilung der zwei Seiten des Gesichtes in der Porträtkunst der Renaissance: eine Alternative.

Das zweite Kapitel unserer Arbeit versucht eine alternative Herangehensweise gegenüber der der Neuropsychologen anzuregen. Die Begriffe von Symmetrie und Asymmetrie werden als ästhetische Kategorien betrachtet, die im Mittelpunkt der Ordnung sowie des schöpferischen Prozesses des Kunstwerkes stehen. Insbesondere durch Texte von Roger Caillois<sup>2</sup> und Werkanalysen wird erläutert, wie zentral die Begriffe von Symmetrie und Asymmetrie für das ästhetische Gefühl sind. Gleichsam erscheinen diese Begriffe besonders wichtig für das Verständnis des Prozesses der bildnerischen Schöpfung. Der Schwerpunkt wird somit auf die Frage der Darstellung der Gesichtssymmetrie im Porträt verlegt. In diesem Zusammenhang werden besonders die Wahl der Haltung des Dargestellten sowie die Licht- und Schatteneffekte analysiert und als plastische Antworten des Künstlers auf die durch die Gesichtssymmetrie gestellten Herausforderungen betrachtet.

Doch dieser allgemeine ästhetische Ansatz scheint nicht ausreichend, um die Problematik der Symmetrie in der Porträtdarstellung zu umfassen. Um die Besonderheiten der Porträtmalerei im Hinblick auf die Frage der Symmetrie zu erläutern, werden insbesondere Texte von zwei Autoren analysiert: von dem Soziologen und Philosoph Georg Simmel und der Semiotikerin Anne Beyaert<sup>3</sup>. Beide Autoren betonen die Wichtigkeit der Symmetrie sowie des Bruchs der Symmetrie für die Problematik der Porträtdarstellung. Der formale Konflikt zwischen Symmetrie und Asymmetrie wird mit den für die Gattung zentralen Spannungen zwischen dynamischer Kraft und Stillstand, Individualisierung und Typisierung, Anwesenheit und Abwesenheit, Leben und Tod verbunden. Doch trotz ihrer unbestreitbaren Relevanz erscheinen die Texte von Simmel und Beyaert vor allem aufgrund ihrer fehlenden zeitlichen Fokussierung zu allgemein um die Bedeutung von Symmetrie und Asymmetrie in einem spezifischen kulturellen Kontext zu erläutern. Um diese Feststellung zu beweisen, konzentriert sich unsere Studie auf die Bedeutung von Symmetrie und Asymmetrie in der Renaissance. Anhand von Texte von Leonardo da Vinci wird gezeigt, dass Simmels und Beyaerts Theorien zwar nicht falsch, dafür aber unzureichend sind, um die ästhetischen Vorstellung der Renaissance zur Symmetrie zu enthüllen. In der Folge wird auch am Beispiel der Christusdarstellungen gezeigt, dass die ästhetische Bedeutung der symmetrischen Form

---

<sup>2</sup> R. Caillois, *La Dissymétrie*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>3</sup> G. Simmel, « Die ästhetische Bedeutung des Gesichtes », *Der Lotse. Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur*, 1, 2, 35, Juni 1901, S. 280-284; « Ästhetik des Porträts » [1905], in der *Gesamtausgabe* von O. Rammstedt, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1989- 2008, VII, S. 321-332; « Das Problem des Portraits », *Neue Rundschau*, XXIX, 2, 1918, S. 1336-1344. A. Beyaert, « Symétrie et asymétrie. De la nécessité des mélanges », *Visio, Théories et objets métissés*, vol. 6, n°4, 2002, S. 9-20 ; « Une sémiotique du portrait », *Tangence*, 69, Sommer 2002, S. 85-101.

nicht von einer kulturellen –und dadurch zeitlich beschränkten– Sinnggebung trennbar ist. Anhand von Beispielen aus den Proportionslehren, der Temperamentenlehre und der Physiognomik sowie aus Hoftraktaten wird nachgewiesen, wie sehr die Begriffe von Symmetrie und Asymmetrie kulturell geprägt sind. Entgegen aller unserer heutigen Vorstellungen erscheint sogar manchmal die Asymmetrie als die Form der Vollkommenheit. Diese Umkehrung der Werte gilt als zusätzliches Zeichen der starken kulturellen Verschlüsselung der Bedeutungen von Symmetrie und Asymmetrie.

In einem zweiten Teil dieses Kapitels wird eine neue Dimension der Symmetrie im Porträt bearbeitet, nämlich die Spannung zwischen Einheit und Zweiheit. Diese Spannung ist der symmetrischen Form innewohnend. Auf der einen Seite bewirkt die Gleichsetzung der symmetrischen Teile ein Gefühl von Einheit, auf der anderen Seite ist die symmetrische Form *per se* in zwei geteilt. Diese formale Spannung ist noch intensiver, wenn die Form nicht ganz symmetrisch erscheint. Sie erscheint wie eine Herausforderung für den Künstler. Die meisten Texte bestehen auf die notwendige „Einheit“ des Gesichtes im Porträt. Für Simmel ist dieses „Erzeugen“ einer Einheit sogar das Hauptziel der Porträtmalerei. Doch dieses Erzeugen einer Einheit erscheint jedoch auch problematisch. Unsere Untersuchung zeigt, dass die Künstler die Ambivalenz der symmetrischen Form als plastisches Mittel nutzen, um bestimmte Wahrnehmungseffekte zu erschaffen, aber auch um das Gefühl einer „Doppelgesichtigkeit“ zu erzeugen: jede Seite des Gesichts erscheint als eine Facette der *Persona* des Porträtierten. Im Vordergrund unserer Analyse steht ein Sonett von Gaspara Stampa, in dem die venezianische Dichterin ihr eigenes Porträt beschreibt. Ihre rechte Seite erscheint fröhlich, ihre linke Seite dafür ängstlich. Durch eine ausführliche ikonographische Recherche wird gezeigt, dass diese Teilung des Gesichts nicht rein willkürlich ist, sondern Teil einer breiteren Tradition. Dafür werden Beispiele aus der antiken Plastik, aus der mittelalterlichen Buchmalerei und aus der Dichtung und Malerei der Renaissance herangezogen.

Der dritte Teil des Kapitels ist einer ausführlichen Fallstudie gewidmet. Ziel der Analyse ist es, nachzuweisen, wie sehr die Fokussierung auf die Zweiheit der symmetrischen Form (und nicht nur auf das „Erzeugen der Einheit“) in der Darstellung des Gesichts in der Malerei die Forschung über die Porträtkunst bereichern kann. Im Mittelpunkt unserer Beweisführung steht das Porträt des Dogen Leonardo Loredan, vermutlich gegen 1501 von Giovanni Bellini gemalt. Das Gesicht des Dogen zeigt eine deutliche Asymmetrie der Anatomie und des Ausdrucks, welcher durch Licht- und Schatteneffekte betont wird. Diese Asymmetrie wurde sehr ausführlich kommentiert. Interessant ist die Vielfalt der Interpretationen. Sie werden von uns erläutert und bewertet. Den Schwerpunkt unserer Analyse bildet die Klassifizierung dieser Interpretationen, wobei auf die Art und Weise, wie

die Kommentatoren die Asymmetrie wahrnehmen, Bezug genommen wird: erscheint sie als ein bloßes plastisches Mittel zur Erzeugung ästhetischer Effekte, wie das Gefühl von Bewegung, Lebendigkeit oder Zeitlichkeit? Oder ist die Asymmetrie auch symbolisch zu interpretieren? In diesem letzten Fall kann man sich fragen, welche Facetten der *Persona* des Dogen von Giovanni Bellini dem Zuschauer gezeigt werden. Ist die Gesichtsteilung als Darstellung der inneren Welt des Porträtierten zu verstehen oder eher als die Visualisierung sozialer, politischer, gar theologischer Werte der Stadt Venedig? Die Analyse des Porträts des Dogen Loredan wird dadurch als Ansatz zu einer breiteren Analyse der sozialen und politischen Vorstellungen in Venedig am Anfang des 19. Jahrhunderts sowie zu einer Überlegung über Status und Wichtigkeit der Dogenporträts als Mittel und Legitimation des venezianischen politischen Systems benutzt. Hier gilt es zu beachten dass der Doge zu diesem Zeitpunkt schon keine reale Macht mehr besitzt. Er ist gerade deshalb nicht viel mehr als ein „Gesicht“, das die Werte der Stadt verkörpert).

### **III. Kapitel. Die theologische Trennung zwischen der linken und der rechten Seite des Gesichts und die Porträtkunst**

Das dritte Kapitel unserer Arbeit ist in zwei große Themen geteilt. Im ersten Teil wird der theologische Symbolismus der links-rechts Trennung des Gesichts erläutert. Im zweiten Teil werden die Verbindungen zwischen diesem prägenden Symbolismus und der Porträtkunst untersucht.

Um die Analyse des links-rechts Symbolismus des Körpers einzuführen, wird als erstes ein Auszug des *St. Trudpertes Hoheliedes* vorgestellt und kommentiert. Dieser am Ende des 12. Jahrhunderts verfasste Text weist paradigmatisch nach, welche zentrale Stellung die symbolische links-rechts Trennung des Körpers im kulturellen Kosmos des Mittelalters einnimmt. Im Anschluss an diese einleitende Analyse werden die Ursprünge der symbolischen links-rechts Trennung des Körpers beleuchtet. Auf der einen Seite steht sie in der griechischen Tradition, beeinflusst insbesondere vom Pythagorismus und der aristotelischen Physiologie. Auf der anderen Seite ist sie biblischer Herkunft. Die Trennung zwischen links und rechts findet sich schon mehrmals im Alten Testament. Sie erscheint auch in den Evangelien, besonders in der Bergpredigt, wo Jesus die berühmten Worte spricht: „wenn dich jemand auf deine rechte Backe schlägt, dem biete die andere auch nach“<sup>4</sup>. Zentral für das Mittelalter erscheint jedoch nicht nur der Quellentext, sondern die biblische Exegese der Kirchenväter, insbesondere des Augustinus. Deswegen werden verschiedene seiner Schriften vorgestellt und ausführlich kommentiert. Besonders spannend

---

<sup>4</sup> Mt, 5 :39.

erscheinen die Bemühungen Augustinus, auch der linken Seite des Körpers einen symbolischen Wert zu verleihen, obwohl die biblischen Texte diese Seite meist gar nicht erwähnen. Durch die augustiniische Schriftauslegung entsteht eine binare Weltanschauung, die das Mittelalter ausgiebig prägt. Die rechte Seite des Körpers wird mit der himmlischen, göttlichen Welt assoziiert, die linke hingegen mit der irdischen und leiblichen Welt. Im Mittelalter wird diese Trennung zum Spiegelbild der Spannung zwischen *vita activa* und *vita contemplativa* im Menschen. Die Entwicklung dieses Symbolismus wird unter anderen in Texten von Isidor von Sevilla, Gregor der Große, Peter von Blois, Richard von Sankt Viktor und Auszügen der *Theologia Germanica* erläutert. Um die Prägnanz dieses Symbolismus am Anfang der Renaissance nachzuweisen, wird der berühmte –und für die Bewegung der *Devotio Moderna* zentrale- Text der *Imitatione Christi* analysiert.

Von diesen Feststellungen ausgehend führt unsere Analyse zu einer Überlegung über den Status der theologischen links-rechts Trennung des Gesichts. Sie erscheint im Mittelalter nicht nur als reine Metapher, sondern kann sich auch auf den tatsächlichen, leiblichen Körper auswirken. Dies geschieht zum Beispiel in der Mystik des 13. Jahrhunderts (Gertrud von Helfta) oder in wissenschaftlichen Schriften (der *Tractatus Moralis de Oculo* von Peter von Limoges). Die Trennung erscheint auch in Bildern, wie es ein Holzschnitt des *Tractatus Moralis* sowie eine Darstellung von Luther in einem in Marburg aufbewahrten Buch nachweisen.

Der zweite Teil des Kapitels ist der Anwendung dieses Symbolismus in bestimmten Porträts gewidmet. Dafür wurde eine geringe Zahl von Bildern ausgewählt, die als Fallstudien dienen.

Das erste Kunstwerk, das *Porträt eines Mannes von 1456* aus der Sammlung Liechtenstein, wurde Mitte des 15. Jahrhunderts von einem anonymen Künstler gemalt, wahrscheinlich in Frankreich. Doch der flämische Einfluss ist offensichtlich. Seit ein paar Jahren wird es Barthélemy d'Eyck zugeschrieben, ein in Frankreich lebender flämischer Maler. Das *Porträt eines Mannes* ist charakterisiert durch eine starke Gesichtsasymmetrie, betont durch eine offensichtliche Augendivergenz: das linke Auge betrachtet den Zuschauer während das rechte Auge ins Leere blickt. Diese formale Besonderheit führt zu einer Interpretation der zwei Augen und der zwei Gesichtshälften als Visualisierung des Dualismus, der den Gläubigen kennzeichnet: eine Seite sucht nach Gott und dem Himmlischen, die andere schaut auf das Irdische. Verschiedene Variationen dieser Interpretationsmöglichkeit werden anhand von Textquellen überprüft. Darauf folgt eine methodologische Überlegung zur Legitimität und Relevanz dieser Zusammenstellung von Bildern und Texten. Um die Komplexität dieser Verbindungen zu zeigen, wird paradigmatisch

das berühmte Doppelporträt des mutmaßlichen Arnolfini-Paars von Jan Van Eyck mit Blick auf die links-rechts Trennung im Bild analysiert.

Die zweite Fallstudie widmet sich dem im Palazzo Pitti ausgestellten *Porträt von Tommaso Inghirami*, gegen 1510-1514 von Raffael gemalt. Das Porträt von Inghirami ist ebenfalls durch ein starkes Schielen charakterisiert. Da der kulturelle Kosmos, in dem das Bild entsteht, viel besser dokumentiert ist als der der meisten frühen flämischen Bilder, führt die Analyse des Porträts zu einer breiteren Studie der Kultur und Kunst im päpstlichen Rom zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Das rechte Auge Inghiramis, der offensichtlich in Richtung der himmlischen Sphären schaut, wird als Auge der Inspiration gedeutet. Die symbolische Bedeutung des *destr'occhio* (rechtes Auge) wird zu verschiedenen Traditionen in Bezug gesetzt, sowohl zu Traditionen theologischer Prägung, durch die Analyse von Predigten dieser Zeit (Antoninus von Florenz, Girolamo Savonarola), als auch zu literarischen Quellen (u.a. Petrarca und Vittoria Colonna). Auch werden Bilder herangezogen, um dieser Deutung des rechten Auges und der symbolischen links-rechts Trennung des Körpers gerecht zu werden. Insbesondere ein Votivbild Inghiramis in San Giovanni in Laterano und die Tafel der *Transfiguration*, die Raffael in den letzten Jahren seines Lebens malt, können hier Aufschluss bieten.

Ein letzter Teil des Kapitels widmet sich der Porträtkunst Albrecht Dürers, unter besonderer Berücksichtigung der Augendivergenz. Dieses Phänomen erscheint regelmäßig in Dürers Kunst, sowohl in den Porträts als auch in anderen Kunstformen. Offensichtlich benutzt Dürer die Augendivergenz um sehr unterschiedliche Effekte zu erzeugen. In vielen Porträts scheint diese Trennung eine Art „doppelter Blick“ zu sein. Ein Auge ist aktiv, das andere passiv. Elena Filippi verbindet diese zwei Qualitäten des Schauens mit der cusanischen Analyse des Blicks in der Kunst<sup>5</sup>. Filippis Analyse wird in unserer Untersuchung durch eine Studie des doppelten Blicks in Dürers Zeichnung seiner Mutter ergänzt. Damit wird gezeigt, wie komplex die Deutung des Blickes und der Augendivergenz in Dürers Kunst ist. Der Mittel der Augendivergenz nimmt Anteil an der Erschaffung einer neuen bildlichen Sprache, die Dürers Kunst charakterisiert<sup>6</sup>.

Die Analyse dieser Eigenschaft der Augendivergenz und ihrer Entwicklung ist für uns die Gelegenheit eine „Geschichte der Form“ vorzuschlagen, die nicht notwendigerweise vom Text zum Bild zu verstehen wäre, sondern eher in einer dialogischen Vernetzung der Bilder.

---

<sup>5</sup> Vgl. E. Filippi, *Denken durch Bilder : Albrecht Dürer als « philosophus »*, Münster, Aschendorff, 2013, S. 126-127.

<sup>6</sup> „Das Zusammenfall von Gegensätzlichem, von Gott und Mensch, von unendlicher und endlicher Schau, gilt somit nicht nur als Hauptthema des Cusanischen Denkens, sondern auch als Herausforderung für [Dürer], der laut Wuttke, auf der Suche nach einer neuen bildlichen Sprache war, wie seinerseits Luther, was das Wort angeht“ (E. Filippi, *Ibid.*, S. 127).

Offensichtlich hat Dürer diese Form nicht erfunden, sondern hat sich von der früheren Malerei und von der Plastik inspirieren lassen. Doch auf der Suche nach einer neuen bildlichen Sprache hat er dieses Prozedere verfeinert und zur Erschaffung eines neuen Menschenbildes beigetragen.