

ZUR GRAPHISCHEN FORMUNG DES MENSCHEN IN DER FRÜHEN NEUZEIT

von Eckhard Leuschner

In illustrierten Künstleranatomien, Anthropologie- und Metrologielehrbüchern der Zeit um 1900 dienten nicht selten Kupferstiche und Zeichnungen aus Manierismus und Barock als Beispiele künstlerischer Übertreibung und als pointierte Warnungen vor der Abweichung vom „Normalen“ (Abb. 1). Ludwig Pfeiffers „Handbuch der angewandten Anatomie“ (Leipzig 1899) bietet einen charakteristischen Fall:¹ Die erste Abbildung in seinem Kapitel „Die Idealgestalten der Künstler“ ist eine aus graphischen Vorlagen hergestellte Parataxe zweier männlicher Aktfiguren neben je einem Zentimetermaßstab: links ein extrem elongierter, hagerer Männerakt eines unbekanntenen Kupferstechers, der sich durch Figuren des *Juste de Juste* inspirieren ließ,² rechts die sogenannte „Maßgestalt des Michelangelo“, auf die gleich noch genauer einzugehen ist. Im zugehörigen Text erläutert der Autor, Michelangelo habe „mit Vorliebe große, schlanke Gestalten zu seinen Darstellungen verwendet und zum Zeichnen solcher Idealfiguren eine Anweisung, einen ‚Kanon‘ gegeben, der heute noch von vielen Künstlern benutzt wird. Seine Schüler gefielen sich in noch stärkerer Übertreibung der Muskeln [Hier erfolgt ein Verweis auf die Abb. der *Juste de Juste-Imitation*, E.L.]. Dieselbe Unkenntnis der einfachsten anatomischen Grundregeln kehrt heute wieder bei den Malern, welche die Kenntnisse in der Anatomie für schädlich halten“³. Pfeiffer vergleicht solche „künstlerischen Übertreibungen“ mit den Versuchen der zeitgenössischen Mode, den „Ausfall an Körperhöhe durch Stiefelabsätze, Cylinderhut oder durch Schleppekleid und Haarputz zu verdecken“.⁴

Wie diese und andere Passagen in Pfeiffers Buch demonstrieren, war die Auffassung des bereits von der Lebensreform angehauchten Autors darüber, was „korrekte Menschen-darstellung“ sei, nicht minder normativ als die von ihm kritisierten Körper-Praktiken und -Theorien in der Kunst von Renaissance und Barock. Geradezu zwanghaft verlief in Malerei, Graphik und Skulptur des späten 19. Jahrhunderts der Abgleich mit der Photographie und naturwissenschaftlich-medizinischen „Grundregeln“; schon die impressionistische Netzhautästhetik der „reinen Sichtbarkeit“ wäre ohne sie undenkbar gewesen. Was den gegenwärtigen Grad der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Körperdarstellung beider Epochen – Früher Neuzeit und beginnender Moderne – angeht, ist allerdings die unterschiedliche Intensität auffällig. Während sich Untersuchungen zur Mo-

derne, insbesondere zur Photographie und anderen technischen Bildern häufen,⁵ hat das eigentlich üppig vorhandene Material zur Körperdarstellung und zu den künstlerischen Körpernormen des 15. bis 18. Jahrhunderts in den letzten Jahren vergleichsweise wenige Studien hervorgebracht. Im Bereich der graphischen Künste der Frühen Neuzeit sind zwar die unvermeidlichen Klassiker Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer fortlaufend berücksichtigt,⁶ doch fokussieren sich die meisten anderen Publikationen auf solche Darstellungsformen, die von Künstlern der Moderne wieder aufgegriffen wurden, zum Beispiel die geometrische Reduktion der menschlichen Figur, die schon die Kastenmenschen von Giovanni Battista Bracelli und Luca Cambiaso auszeichnete.⁷ Parallel zu den „Körperwelten“ des Gunter von Hagen fand auch die Tätigkeit von Zeichnern am Kreuzungspunkt von Kunst- und Medizingeschichte ein gewisses Forschungsinteresse.⁸ Deutlich weniger als die graphische Visualisierung der an Leichen und Skeletten gewonnenen Erkenntnisse über den menschlichen Körper sind in der jüngsten Forschung andere Kernbereiche der frühneuzeitlichen Werkstatt- und Ausbildungspraxis präsent, nämlich das Verarbeiten von graphischen und plastischen Vorbildern aus der älteren und zeitgenössischen Kunst und die Modalitäten des Studiums von Aktmodellen.⁹ Bezeichnenderweise fallen die „kunstnächsten“ Publikationen jüngerer Datums zur graphischen Praxis der Körperdarstellung in der Frühen Neuzeit in den Bereich der „Studio Arts“ und Kunstdidaktik, beispielsweise der gut gemachte Band „Classical Drawing Atelier: A Contemporary Guide to Traditional Studio Practice“ von Juliette Aristides.¹⁰

Das Registrieren solcher Einseitigkeiten impliziert selbstverständlich nicht, dass sich die „Körper“-Kunstgeschichte zukünftig auf den Bereich der Graphik, noch dazu auf deren produktionstechnische Aspekte, beschränken sollte – doch sie muss diese Aspekte auch dann zur Kenntnis nehmen, wenn sie weitergehende Fragen plausibel beantworten will: Wie gestaltete sich das Verhältnis zwischen künstlerischem Können, ästhetischen Normen (Goldener Schnitt, Proportionen etc.), gesellschaftlichen Normen (z. B. Geschlechterrollen) und dem Umgang mit den Phänomenen, insbesondere das individuelle Arbeiten nach dem lebenden Modell? Wie vertrugen sich Vorstellungen von Ideal und Ähnlichkeit? Wie solche von Tradition und künstlerischer Freiheit? Welchen Aufschluss kann die Auswertung von „Quellen“, z. B.

Abb. 3 Francesco Salviati zugeschrieben: Figurenstudien, Federzeichnung, Musée des Beaux-Arts, Dijon

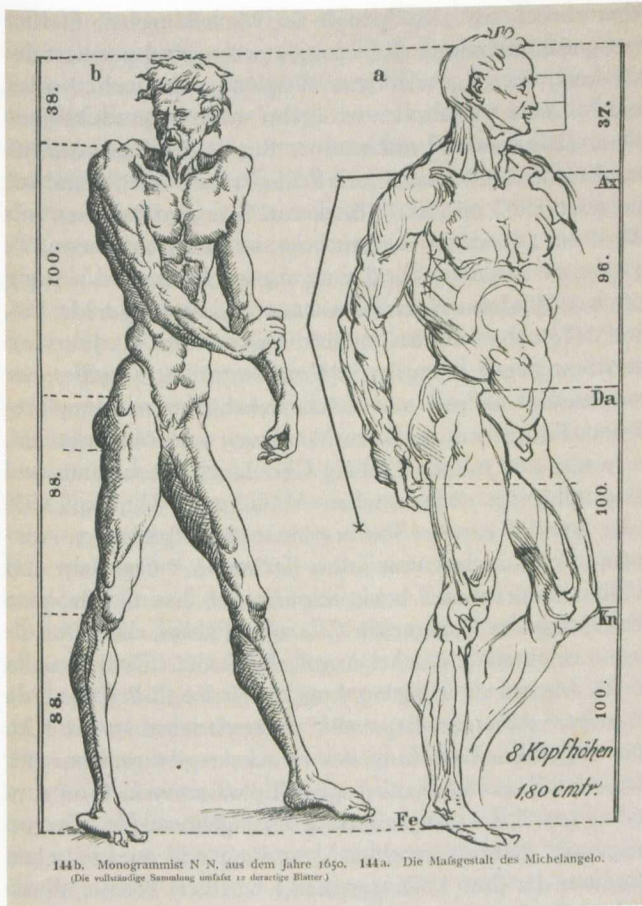


Abb. 1 Abbildung in Ludwig Pfeiffer: Handbuch der angewandten Anatomie, Leipzig 1899

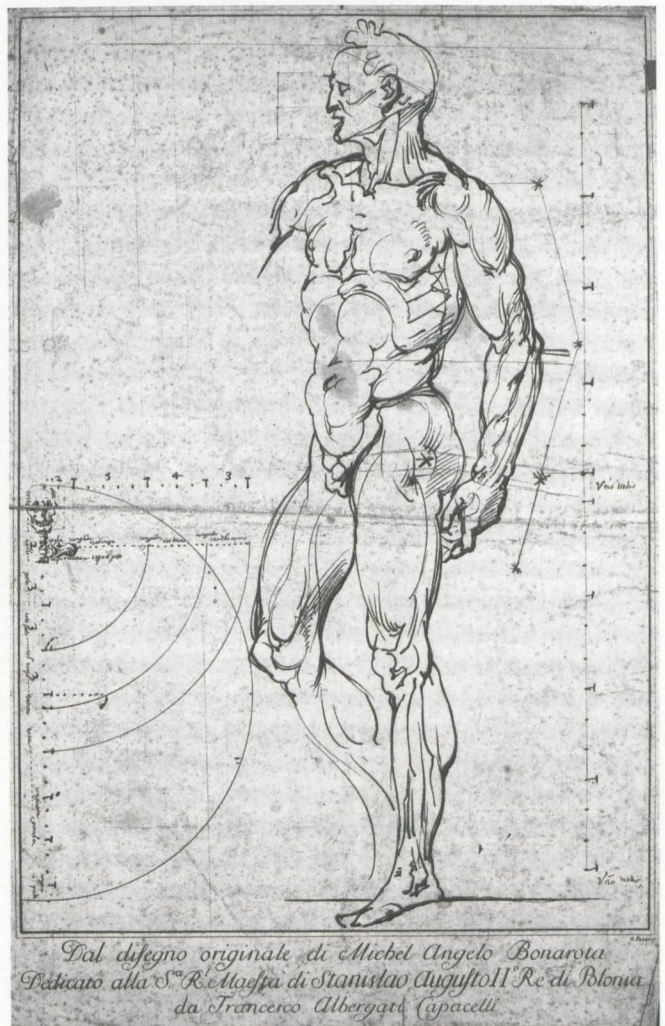


Abb. 2 Giovanni Fabbri nach Bartolomeo Passarotti: Sogenannte Maßfigur Michelangelos, Radierung, Bibliotheca Hertziana, Rom

kunsttheoretischen Schriften der Epoche mit ihren nicht wenigen Topoi und rhetorischen Überformungen, über die künstlerische Praxis bzw. die diese Praxis tatsächlich prägenden Ideen und Konzepte liefern? Was war gängige Konvention oder leitender Grundsatz, was allenfalls „lebensfremde Theorie“ (Panofsky¹¹)? Schon die Begrifflichkeiten sind nicht geklärt: Wovon genau sprach, wovon schrieb ein Künstler des 16. oder 17. Jahrhunderts, wenn er Worte wie „Körper“, „Leib“, „Gestalt“ oder „Figur“ verwendete,¹² und welche Auswirkungen hatte die Terminologie auf die bildliche Darstellung? Die Untersuchung solcher Fragen wird dadurch weiter kompliziert, dass Kunst- und Zeichenlehrbücher des 17. und 18. Jahrhunderts nicht nur auf die Adepten der Künstlerwerkstätten oder gerade entstandenen Kunstakademien, sondern vielfach mindestens ebenso sehr auf die wachsende Gruppe bürgerlicher oder adeliger Dilettanten und deren Lernbedürfnisse zielten,¹³ so dass die darin enthaltenen Informationen nicht ausschließlich für eine Geschichte der professionellen Künstlerausbildung zu verwenden sind. Es ist vielleicht kein Zufall, dass die Bibliotheken der heute noch bestehenden „alten“ Kunstakademien des deutschen Sprachraums meist bemerkenswert kleine Bestände an Zeichenlehrbüchern, Proportionslehren, Künstleranatomien etc. der Zeit vor 1800 vorweisen¹⁴ – dieser Befund, der sich deutlich absetzt von der jüngst in Auszügen publizierten, überreichen Buch- und Lehrmittelsammlung der Pariser École des Beaux-Arts,¹⁵ könnte nicht allein durch Schwund oder Verschleiß bedingt sein, sondern erklärt sich womöglich auch aus dem einstigen Kundenkreis dieser Bücher. Zwar mögen die Professores einen gewissen Privatbestand gehabt haben, doch lernte der durchschnittliche Kunststudent der Frühen Neuzeit sein Metier wohl vor allem in den Mal- und Zeichensälen (wobei in solchen Räumen durchaus anatomische Schemata, gestochene Abbildungen sowie Abformungen „kanonischer“ Meisterwerke installiert waren¹⁶) und nicht unbedingt aus selbst erworbenen, entweder teuren oder wenig professionell illustrierten Bänden.¹⁷ Selbst für vielfach wiederaufgelegte und erweiterte Zeichen- und Maßlehren wie Gérard Audrans „Les Proportions du Corps Humain“ (zuerst 1683) und „Die durch Theorie erfundene Practic...“ des Johann Daniel Preißler (zuerst 1721/22) bleibt die tatsächliche Verbreitung und die genaue Verwendung bei der Ausbildung zukünftiger professioneller Künstler noch genauer zu dokumentieren.¹⁸

Aber zurück zur „Maßgestalt des Michelangelo“: Pfeiffer bezog sich mit seiner Abbildung auf eine Komposition des Meisters, deren gezeichnetes Original nicht mehr vorlag und bis heute verschollen ist. Selbst wenn Reproduktionen dieser „Maßgestalt“ mit schöner Regelmäßigkeit in späteren Zeichenlehrbüchern und Künstleranatomien¹⁹ und sogar noch 1992 im „Akt“-Buch von Gottfried Bammes²⁰ als Werk des „Terribile“ auftauchten, ist inzwischen sogar zu fragen, ob es eine solche Zeichnung Michelangelos je gegeben hat. Wie kam Pfeiffer überhaupt an diese Figur? Er hat, und das ist charakteristisch für die bis weit ins 20. Jahrhundert bestehende kompilative Kontinuität der Künstleranatomien, Kunstlehren und Zeichenlehrbücher, eine entsprechende Illustration aus einem Vorgängerwerk übernommen, entweder aus Johann Ludwig Choulants „Geschichte und Biographie der anatomischen Abbildung“ (Leipzig 1853) oder aus der zuerst 1886 erschienenen „Plastischen Anatomie für Künstler“ von Julius Kollmann.²¹ Choulant und Kollmann verwiesen beide explizit auf ihre Quelle, eine Radierung des Bolognesen Giovanni Fabbri, die „Dal disegno originale di Michel Angelo Bonarota / Dedicato alla S.^a R. Maestà di Stanislao Augusto II^o Re di Polonia / da Francesco Albergati Capacelli“ unterschrieben ist (Abb. 2). Die ungefähre Datierung des Drucks ergibt sich aus der Tatsache, dass Stanislaus August II. Poniatowski 1764 zum König gewählt wurde; wahrscheinlich gehörte der „disegno originale“ Fabbri zu einer Sammlung von anatomischen Studien, die ihm 1776 geschenkt wurde.²² Pfeiffer illustrierte allerdings, wie Kollmann, die Figur von Fabbri – zu „Tabbri“ verschrieben – seitenverkehrt, womit eine frühneuzeitliche Konvention der Reproduktion gezeichneter Vorlagen berücksichtigt worden sein mag, vielleicht aber auch Anklänge an den „David“ vor dem Palazzo Vecchio verstärkt werden sollten. Ebenso wie Kollmann verzichtete Pfeiffer auf das Kranion mit Skala und Kreisschwüngen, die das von „Michelangelo“ für die Körperlänge gewählte Modul explizieren sollten; er fügte nur rechts unten die Worte hinzu „8 Kopfhöhen 1,80 cmtr.“.

Die Radierung von Fabbri reproduziert gleichseitig eine heute dem Bolognesen Bartolomeo Passarotti (1529-1592) zugeschriebene, inzwischen im Fitzwilliam Museum in Cambridge bewahrte Federzeichnung, die dem 18. Jahrhundert als Werk Michelangelos galt. Weitere Versionen oder alte Kopien der Komposition sind bekannt.²³ Die Zu-

schreibung an Passarotti ist stilistisch zwingend und inzwischen weitgehend akzeptiert; er soll die Publikation einer Künstleranatomie geplant haben.²⁴ Doch Passarottis Nähe zu Michelangelo und Sympathie für dessen künstlerische Auffassungen qualifizieren das Blatt auch indirekt zum Belegstück für die ästhetischen Anschauungen des toskanischen Meisters, insbesondere für dessen systematisches Körperstudium, das bis zur aktiven Teilnahme an Sektionen ging.²⁵ Vielfach wird in der kunstgeschichtlichen Forschung Ascanio Condivis Behauptung zitiert, Michelangelo selbst habe eine Künstleranatomie publizieren wollen.²⁶ Auch wenn daraus nichts wurde und sich eher wenige osteologische oder myologische Zeichnungen finden, die eindeutig Michelangelo oder gar einem solchen Buchprojekt zuzuordnen sind, machen sich die anatomischen Interessen des Künstlers allgemein in dessen Figurendarstellung bemerkbar – ganz abgesehen davon, dass auch die Illustrationen der wichtigsten Anatomie des Cinquecento, „De humani corporis fabrica“ des in Venedig und Bologna praktizierenden Andreas Vesalius (Basel 1543), schon deswegen kaum ohne Kenntnis von Michelangelos Körperästhetik denkbar sind, weil sie genau jene Bewegungslosigkeit der Figuren zu überwinden suchen, die Michelangelo laut Condivi an Dürers Proportionsbuch kritisierte (Michelangelo war mit einem Schüler von Vesalius, dem Arzt Realdo Colombo, befreundet).²⁷ Die ins Profil gewendete Figur Passarottis hat ihren rechten Unterschenkel leicht angewinkelt, der zugehörige rechte Fuß ist nicht ausgeführt; das war auch gar nicht nötig, denn das Standbein diente zum Messen der Gesamthöhe. In Hinblick auf den Informationsgehalt war daher auch das Fehlen des rechten Unterarms und der rechten Hand zu verschmerzen. Als Messpunkte sind insbesondere Gelenke markiert. Die Darstellung besteht weitgehend aus Konturen, es gibt nur wenige Binnenschraffuren. Choulant notierte: „Die Haut ist nicht abgenommen, die Muskeln treten aber sehr deutlich hervor“²⁸. Es handelt sich bei der Figur also nicht um einen Ecorché, genauso wenig wie im wohl wichtigsten Fall einer mit Teilungs- und Verhältnisangaben versehenen, meist als Original Michelangelos eingestufteten Studie, der mit Rötel ausgeführten Zeichnung eines frontal gezeigten stehenden Mannes in Windsor Castle.²⁹ Auch in diesem Blatt ist ein starker Akzent auf die Gelenke gelegt, den Bewegungs- und Veränderungsträgern des Körpers.³⁰

Fraglich bleibt gleichwohl, ob die durch Fabbri reproduzierte Zeichnung eins zu eins auf ein Vorbild von Michelangelo zurückgeht. Skepsis ist insbesondere bei der links hinzugefügten „Skelett-Skala“ angebracht, für die es keine genauen Vergleichsstücke in den gesicherten anatomischen Zeichnungen des Künstlers gibt.³¹ Selbst dem Hinweis auf Kreisschemata in zeitgenössischen Visualisierungen des „Vitruvianischen Menschen“ ist mit Vorsicht zu begegnen, da die zugehörigen Figuren fast alle genau diejenige puppenhafte Starre aufweisen, die Michelangelo nach Aussage Condivis verachtete³² (und Zirkelschläge allein kaum mit der Andeutung von Bewegung gleichzusetzen sind). Hat sich in Passarottis Blatt vielleicht neben einer nach Michelangelos Original kopierten Körperstudie die Explizierungs- und Kommentierungsbegeisterung der Kunsttheorie des späteren Cinquecento ausgetobt? Bekanntermaßen wurde zum Beispiel auch das Konzept der mit dem Maß- und Proportionsdenken der Epoche eng verbundenen „Figura serpentinata“ erst von Gianpaolo Lomazzo in gedruckte Worte gefasst (1584) – und zwar als angebliche Anweisung Michelangelos an einen seiner Schüler.³³

Aber die historische Einordnung der Fabbri-Graphik erweist sich als noch komplizierter. Bedeutender Bezugspunkt der Darstellung ist die Wachsabformung einer verlorenen, Michelangelo zugeschriebenen Kleinplastik in der Florentiner Casa Buonarroti: die nur 49 cm hohe Figur eines stehenden nackten Jünglings, dem der rechte Arm fast ganz fehlt.³⁴ Offenbar gab es weitere solche Abformungen, denn die Fabbri vorliegende Zeichnung ist nicht die einzige graphische Studie nach dieser Invention: Verwandte Ansichten der Figur, die früher zuweilen als Modello für den Marmor-„David“ bezeichnet worden ist, obwohl u. a. das vom Boden leicht abgehobene rechte Bein eher auf die Studie für eine Bronze schließen lässt,³⁵ findet man u. a. in Federzeichnungen Francesco Salviat's im Musée du Louvre und im Museum von Dijon (Abb. 3).³⁶ Im Musée Fabre von Montpellier existiert ein Salviati zugeschriebenes Ovalporträt eines Bildhauers, der eine Replik der Kleinplastik in der Hand hält.³⁷ In der Casa Buonarroti hängt ein vom wenig bekannten Pompeo Caccini Anfang des 17. Jahrhunderts gemaltes Bildnis Michelangelos, der an einem Tisch sitzt, auf dem u. a. die uns interessierende Figur steht.³⁸ Es ist unverkennbar, dass diese zu jener Zeit eine gewisse Berühmtheit und normative Kraft hatte: Schon die

Körperhaltung von Benvenuto Cellinis „Perseus“ mag von ihr inspiriert worden sein.³⁹

Die zu dieser Zeit bemerkenswerte Präsenz einer solchen offenkundig als vorbildlich verstandenen Körperformung in Plastik, Zeichnung und Malerei lässt danach fragen, wie ausgeprägt das Bewusstsein der Künstler und ihrer Zeitgenossen für die Spezifität eines künstlerischen Mediums eigentlich war. Gute Übertragung oder Substituierbarkeit einer Form – von der Plastik in die Graphik, aber auch von der Graphik in die Plastik – scheint wesentliches Qualitätskriterium gewesen zu sein. Giovan Battista Armenini berichtet beispielsweise, dass Francesco Salviati einem französischen Verfertiger von Wachsplastiken eine gezeichnete Figur zur Umsetzung in ein dreidimensionales Werk übergeben habe.⁴⁰ Substitution aller Orten: Nicht nur dienten, wie etwa die berühmten Kupferstiche der „Akademie von Baccio Bandinelli“⁴¹ belegen, schon vor der Mitte des Cinquecento Kleinbronzen oder „gessi didattici“ anstelle originaler Großskulpturen als Studien- und Lehrmodelle, sondern konnten offenbar auch Zeichnungen anerkannter Meister nach solchen Skulpturen und schließlich Kupferstiche als Ersatz für solche Modelle fungieren, um daran bestimmte, allgemein verbindliche Prinzipien oder Regeln der Körperdarstellung zu lernen. Hier sind die Anfänge des (vor-)akademischen „Künstlerbedarfs“, der handlichen Gipsfragmente, Gliederpuppen, Proportions- und Musterstiche, zu lokalisieren, die in Verbindung mit der autoritativen Kraft der seit dem späten 16. Jahrhundert gegründeten großen Kunstakademien und der diesen nahestehenden Schriftsteller eine hegemoniale Wirkung sowohl auf die Künftlerausbildung als auch auf die allgemeine Wertschätzung von Kunst haben sollten – obwohl ausgerechnet die Vorbildlichkeit der Werke Michelangelos, diesem „Idol“ der ersten derartigen Institution (Accademia del Disegno in Florenz), nicht unumstritten blieb. Schon die „Kunstreform“ der um 1600 in Bologna und Rom tätigen Carracci mit ihrem programmatischen „studio della natura“, der nicht zuletzt auf ausgiebiges Aktzeichnen setzte, enthielt unverhohlene Elemente von Kritik.⁴²

Dennoch war das Zeichnenlernen in den Kunstakademien des 17. bis 19. Jahrhunderts eine Mischung aus den Ansätzen von Florenz und Bologna. Traditionell begann man mit dem Erlernen der Grundbegriffe von Geometrie, Perspektive und Proportion, es folgten das Nachzeichnen von Vorla-

gen auf Papier, danach plastischer Modelle und schließlich die Aktklasse, wobei zum Notieren der elementaren Formen des sich kaum je ganz still verhaltenden Modells eine spezielle Zeichentechnik anzuwenden war, für die oft Kreide oder Rötel verwendet wurden. Das „Dictionnaire des Beaux-Arts“ definierte noch 1858 als Ziel solcher Akt-Etüden das „Kopieren der Natur ohne Rücksicht auf Manier oder Stil, die Selbstverpflichtung, mit der größtmöglichen Treue die Form, die Proportionen und die Bewegung wiederzugeben“⁴³. Es war allerdings zu diesem Zeitpunkt, nach fast dreihundert Jahren vielfach unveränderter didaktischer Abläufe, eine Illusion, aus der Konfrontation der Kunststudenten mit dem individuellen Aktmodell „Natürlichkeit“ im Sinne spontaner Notate zu erwarten. Speziell die aus den Aktklassen des späteren 17. und 18. Jahrhunderts erhaltenen, oft anonymen Zeichnungen zeigen – auf beachtlichem Niveau – das Vorformulierte der Posen und Arrangements, die den schon absolvierten Studien von Proportionsmodellen und reproduzierten „Meisterwerken“ entstammten, allerdings auch einem stark konventionalisierten Aufgabenspektrum für die ausgebildeten Künstler entsprachen: Die zukünftigen Dekorateure der Kirchen und Klöster erwartete die Darstellung von Evangelisten, Propheten, Heiligen und vor allem Christi selbst, sei es als Gemarterter oder als Auferstandener (Abb. 4). In den Residenzen waren Tugendhelden wie Herkules (Abb. 5), aber auch Sujets aus dem Mythos gefragt, die bei einigem Geschick aus den einmal absolvierten Statuen- und Aktstudien routiniert zu bedienen waren (Abb. 6). Etwas mühsamer mag die Vorbereitung auf die Darstellung von Frauenkörpern gewesen sein, da weibliche Aktmodelle in den meisten Akademien vor dem späten 19. Jahrhundert nicht zugelassen waren – aber Privatmodelle und graphische oder plastischen Vorlagen konnten dies kompensieren.⁴⁴

Inmitten solcher weitgehend rationalisierten Produktionsabläufe publizierte Giovanni Fabbri in Bologna die „Maßgestalt“ Michelangelos – in einer Stadt also, wo der Unterricht der Carracci entscheidende Grundlagen für die gerade besprochene Lehrpraxis des akademischen Aktes gelegt hatte. Es ist nicht davon auszugehen, dass die in diesem Blatt vorgeführten Konstruktions-„Gesetze“, etwa die Drittelung des Gesichts oder der Aufbau der Körperlänge aus Kopf- bzw. Gesichtshöhen, gegenwärtigen Künstlern fremd waren. Im Gegenteil: Man kann annehmen, dass sie nach

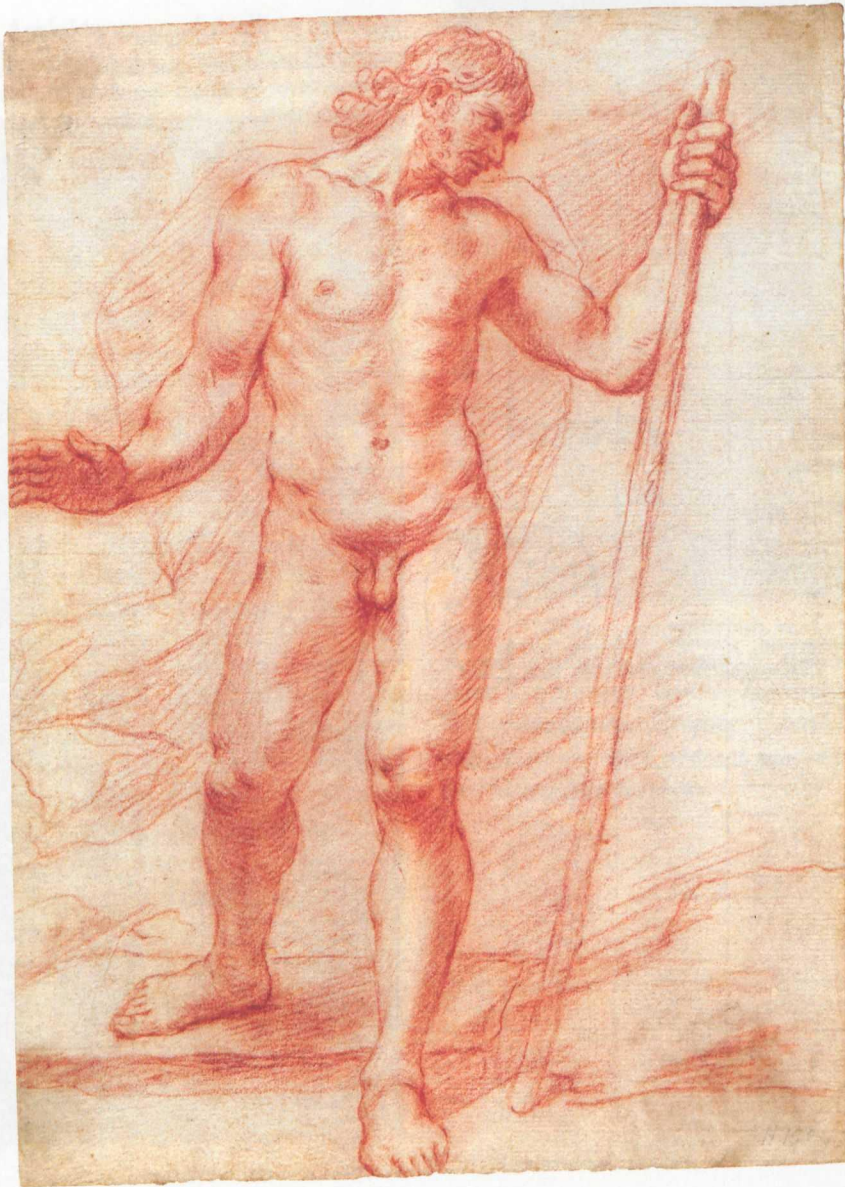
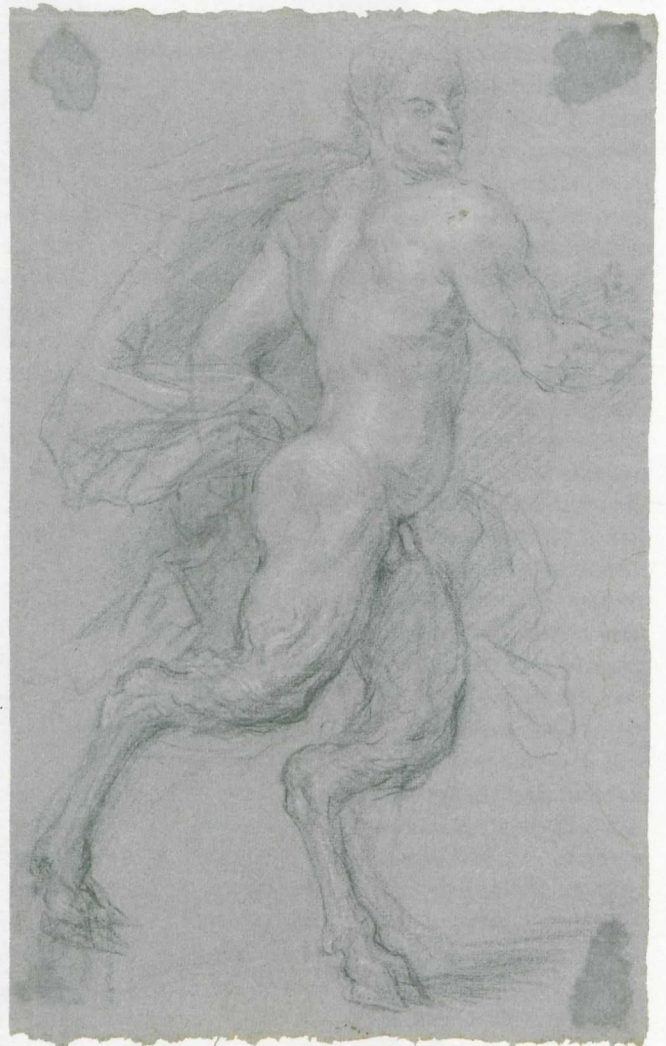


Abb. 4 Stehendes Aktmodell in der Haltung des Auferstandenen, Rötzelzeichnung, Universitätsbibliothek Salzburg, Sondersammlungen, Sign. H 355,5



Abb.5 Herkulesstatue in Untersicht, schwarze Kreidezeichnung, weiß gehöht, Universitätsbibliothek Salzburg, Sondersammlungen, Sign. H 445,2

Abb.6 Studie eines laufenden Satyrn, schwarze Kreidezeichnung, weiß gehöht, Universitätsbibliothek Salzburg, Sondersammlungen, Sign. H 383,27



wie vor der aktuellen Ausbildungs- und Atelierpraxis entsprachen, auch wenn die rezenten Aktivitäten von Neoklassizisten wie Winckelmann und Mengs dafür gesorgt hatten, dass Vorbilder immer ausschließlicher in der „Edlen Einfalt“ der antiken (griechischen) Plastik lokalisiert wurden. Möglich also, dass die von Fabbri reproduzierte, stark aus Konturen angelegte Profilfigur „Michelangelos“ der zeitgenössischen Ästhetik einen Künstler näherbringen oder salviaieren sollte, dessen Einfluss auf die Skulptur der eigenen Epoche und der Nachgeborenen Winckelmann längst als verderblich charakterisiert hatte.⁴⁵ Dieser Versuch Fabbris war umso paradoxer, als der gezeigte „Musterkörper“ zwar den Umrissfiguren zeitgenössischer Visualisierungen anatomischer Messkampagnen entsprach, aber wegen der Pose und Betonung der Muskeln kenntlich nicht dem antikischen Körperideal des Neoklassizismus nahe kam und außerdem – zumindest in der rechts beigefügten Skala – das kanonische Acht-Kopf-Modul Vitruvs deutlich übertraf.⁴⁶ Insofern schwankt Fabbris Radierung zwischen der Verbreitung einer individuellen künstlerischen Schöpfung der Vergangenheit und dem Ansinnen, dieser Schöpfung auch in der eigenen Gegenwart Vorbildlichkeit und Allgemeinverbindlichkeit zuzuschreiben.⁴⁷ Wenn eine solche Doppelstrategie überhaupt je erfolgreich war, dann bei der Propagierung von Leonardo da Vincis „Proportionsfigur“ als zeitloses

Sinnbild „Des“ Menschen. Auch diese bis dato weitgehend unbekannte Zeichnung wurde bezeichnenderweise zuerst im fortgeschrittenen Settecento druckgraphisch reproduziert, obwohl ihr Aufstieg zum Symbol nicht vor dem 20. Jahrhundert stattfand.⁴⁸

Das im British Museum vorhandene Exemplar der Fabbri-Radierung stammt aus der Sammlung des englischen Künstlers Dante Gabriel Rossetti (1828-1882),⁴⁹ und tatsächlich entspricht die überlängte Körperform der Zeichnung von „Michelangelo“ recht genau den hochgewachsenen, schlanken Figuren der Präraffaeliten. Ein solches „unnatürliches“ Stilvorbild illustriert bestens den von Künstlern wie Rossetti ausgerufenen Vorrang des Ästhetischen – und das hieß insbesondere der italienischen Renaissance – über das Leben.⁵⁰ Wenn Pfeiffer die Fabbri-Figur 1899 in seiner „Angewandten Anatomie“ abbildete, ist darin also auch eine Kritik an solchen damals noch höchst lebendigen Strömungen der eigenen Gegenwart zu sehen: Die Vertreter von „l'art pour l'art“ überschritten seiner Meinung nach mit voller Absicht „die natürlich vorkommenden Größen des proportionierten Wuchses“,⁵¹ und Michelangelo war einer ihrer Kronzeugen. Solche Zusammenhänge müssen heute erst rekonstruiert werden. Graphikgeschichte, so zeigt sich, steht in einem überaus spannenden ideen- und sozialgeschichtlichen Kontext.

* Für substantielle Hinweise zu Michelangelo und Salvati sei Achim Gnnann gedankt.

¹ Pfeiffer, Ludwig: Handbuch der angewandten Anatomie. Leipzig 1899, S. 270.

² Pfeiffers Unterschrift ist fehlerhaft: Urheber der Figur war kein „Monogramm N.N. aus dem Jahre 1650“, sondern ein sich bei Vorlagen des Manieristen Juste de Juste bedienender Kupferstecher, der mit dem Monogramm „M N“ unterfertigte (Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammmisten und diejenigen und unbekanntes Künstler aller Schulen, Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbréviation desselben etc., 6 Bde. München 1858-1879, Nr. 2021).

³ Pfeiffer 1899, S. 269.

⁴ Ebenda.

⁵ Vgl. z. B. Ardenne, Paul: L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle. Paris 2001; Lange, Barbara (Hrsg.): Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne. Berlin 2007; Ramond, Sylvie (Hrsg.): Le corps-image au XX^e siècle. Lyon 2010; Krüger, Klaus u. a. (Hrsg.): Um/Ordnungen. Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion. München 2010. Epochenübergreifend, aber mit starkem Akzent auf die technischen Bilder der Moderne arbeitet Buschhaus, Markus: Über den Körper im Bilde sein. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens. Bielefeld 2005.

⁶ Ich nenne nur Bonnet, Anne-Marie: „Akt“ bei Dürer. Köln 2001, und Hinz, Berthold: Dürer: „natürlicher“ Akt versus Mensch „aus der Maß“, in: Tacke, Andreas und Stefan Heinz (Hrsg.): Menschenbilder. Beiträge zur altdeutschen Kunst. Petersberg 2011, S. 17-31; vgl. daneben auch den wichtigen Aufsatz von Suthor, Nicola: Schnitt-Strich in Albrecht Dürers anatomischen Zeichnungen, in: Faietti, Marzia und Gerhard Wolf (Hrsg.): Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento. Venedig 2008, S. 87-109. Zu Leonardo vgl. etwa Nova, Alessandro und Domenico Laurenza (Hrsg.): Leonardo da Vinci's Anatomical World: Language, Context and „Disegno“. Venedig 2011.

⁷ Schulz, Heribert (Hrsg.): Geometrie der Figur. Luca Cambiaso und die moderne Kunst. Ausstellungskatalog Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück. Osnabrück 2007.

⁸ Vgl. etwa Cazort, Mimi, Monique Kornell und K. B. Roberts (Hrsg.): The Mysterious Machine of Nature: Four Centuries of Art and Anatomy. Ausstellungskatalog National Gallery of Canada, Ottawa. Ottawa 1996. Eher vernachlässigt wurden die graphischen Medien durch „Körper“-Ausstellungsprojekte in Deutschland, vgl. z. B. Gerchow, Jan (Hrsg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausstellungskatalog Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002.

⁹ In aller Kürze zu den graphischen Zeugnissen von „Modellstudium und Modelldarstellung im Atelier“ der Frühen Neuzeit etwa Költch, Georg-W.: Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas. Köln 2000, S. 131-144. Zu gezeichneten und gestochenen Darstellungen von Zeichnern, u. a. beim Aktstudium, vgl. Schulze-Altappenberg, Hein-

Th. u. a. (Hrsg.): Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit. Ausstellungskatalog Kupferstichkabinett Berlin. München 2007.

¹⁰ Aristides, Juliette: Classical Drawing Atelier: A Contemporary Guide to Traditional Studio Practice. New York 2006.

¹¹ Panofsky, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. von Oberer, Hariolf und Egon Verheyen. Berlin 1998, S. 169-204, hier S. 194.

¹² Zu den Desideraten der Forschung vgl. della Valle, Valeria: „Ci vuol più tempo che fare le figure“. Per una storia del lessico artistico italiano, in: Gualdo, Riccardo (Hrsg.): Le parole della scienza. Scritture, tecniche e scientifiche in volgare (secolo XIII-XV). Atti del convegno Lecce, 16-18 aprile 1999. Lecce 2001, S. 307-326.

¹³ Zum Zeichnen und Zeichenlernen der Dilettanten vgl. u. a. Bermingham, Anne: Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art. New Haven und London 2000; Sloan, Korn: „A Noble Art“. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800. Ausstellungskatalog British Museum, London. London 2000.

¹⁴ Ergebnis einer Umfrage des Autors bei den Bibliotheken der Kunstakademien von Dresden, Düsseldorf, München, Nürnberg und Stuttgart.

¹⁵ Comar, Philippe (Hrsg.): Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts. Ausstellungskatalog École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. Paris 2008.

¹⁶ Vgl. etwa die – fiktiven – Blicke in die Unterrichtsräume der Berliner Kunstakademie von Augustin Terwesten im Ausstellungskatalog: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“. Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Berlin. Berlin 1991, S. 37, Kat.-Nr. I.2/13.

¹⁷ Dickel formuliert korrekt, wenn er schreibt: Die deutschen „Zeichenvorlagenhefte und Zeichenlehrbücher [des 17. und 18. Jahrhunderts, E.L.] waren noch nicht eindeutig für spezielle Zielgruppen bestimmt. Sie entfalteten ein methodisches Instrumentarium, das geeignet war, allen Anfängern Grundlagen der Zeichenkunst zu vermitteln“. Dickel, Hans: Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung. Hildesheim 1987, S. 233. Damit ist allerdings noch nicht gesagt, dass besagte Zeichenlehrbücher auch verbreiteter Besitz von Kunststudenten waren.

¹⁸ Hierfür wären zukünftig mehr Fallstudien in erhaltenen Künstlerinventaren und -nachlässen nötig. Vgl. etwa das Zeichenbüchlein des Johann Georg Spanner mit qualitativ mäßigen Kopien nach Preißler bei Friedel, Helmut (Hrsg.): Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. Ausstellungskatalog Lenbachhaus München, München 2001, S. 320-321, oder die Abbildung und Diskussion von Kopien des spätbarocken Künstlers Joseph Schöpf nach Vorlagen aus Audran und Preißler in Kupferschmied, Thomas: Von der Aktzeichnung zum Fresko. Joseph Schöpfs Deckenbilder für die Klosterkirche Asbach und ihr Entwurfsprozess. Passau 2008 (Kultur im Landkreis Passau, Bd. 9), S. 32-40.

¹⁹ Einige Beispiele von vielen: Meyner, Friedrich: Künstleranatomie mit An-

regungen zum künstlerisch freien Zeichnen. Leipzig 1942, S. 15; Lensen, Heidi: *Art and Anatomy*. New York 1944, S. 71; Marsh, Reginald: *Anatomy for Artists*. New York 1945, S. 181.

²⁰ Bammes, Gottfried: *Akt. Das Menschenbild in Kunst und Anatomie*. Stuttgart und Zürich 1992, S. 95, Abb. 101.

²¹ Choulant, Johann Ludwig: *Geschichte und Biographie der anatomischen Abbildung*. Leipzig 1853, S. 11. Kollmann, Julius: *Plastische Anatomie für Künstler*. Leipzig 1886, in der mir vorliegenden 3. Aufl. Leipzig 1910 findet sich die Abb. des Drucks auf S. 573.

²² Kornell, Monique: *Drawings for Bartolomeo Passarotti's Book of Anatomy*, in: Currie, Stuart (Hrsg.): *Drawing 1400-1600. Invention and Innovation*. Aldershot 1998, S. 172-188, hier S. 180, Anm. 16.

²³ Vgl. dazu zuletzt Konečný, Lubomír: *Ještě autorství údajně Michelangelovy Kresby v Brně*, in: *Opuscula Historiae Artium Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 42, 1998, S. 89-98, und Bühler, Andreas: *Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*. München und Berlin 2002, S. 230-235.

²⁴ Der Hinweis auf das geplante Anatomiebuch Passarottis findet sich in Borghini, Raffaello: *Il Riposo*. Florenz 1584, S. 566.

²⁵ Vgl. dazu u. a. die Beiträge in Rabbi-Bernard, Chiara (Hrsg.): *L'anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité*. Paris 2003.

²⁶ Condivi, Ascanio: *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, hrsg. von Giovanni Nencioni, Florenz 1998, S. 57.

²⁷ Vgl. etwa Bernabeo, Raffaele A.: *Michel-Ange. Forme et fonction*, in: Rabbi-Bernard 2003, S. 77-88, hier S. 82.

²⁸ Choulant 1853, S. 10.

²⁹ Vgl. Bühler 2002, Abb. 174.

³⁰ Ebenda, S. 231.

³¹ Vgl. Tolnay, Charles de: *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Bd. 1. Novara 1975, Nr. 61, Nr. 105-115.

³² Condivi/Nencioni 1998, S. 57: „E, a dire il vero, Alberto non tratta se non delle misure e varietà dei corpi, di che certa regola dar non si può, formando le figure ritte come pali; quel che più importava, degli atti e gesti umani, non ne dice parola.“

³³ Lomazzo, Gianpaolo: *Trattato dell'arte della pittura*. Mailand 1584, S. 22-23, vgl. dazu auch Prochno, Renate: *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*. Berlin 2006, S. 107.

³⁴ Monbeig-Goguel, Catherine (Hrsg.): *Francesco Salviati o la Bella Maniera*. Ausstellungskatalog Villa Medici, Rom. Mailand 1998, S. 104-105, Kat.-Nr. 12. Das Buch von Rosenberg, Raphael: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos*. München und Berlin 2000, lässt die dem Künstler zugeschriebenen Bozzetti außer Acht.

³⁵ Monbeig-Goguel 1998, S. 104.

³⁶ Monbeig-Goguel 1998, S. 106-107, Kat.-Nr. 13 (vgl. auch Mendelsohn, Leatrice: *The sum of the parts: recycling antiquities in the Miniera workshops of Salviati and his colleagues*, in: *Francesco Salviati et la Bella Maniera*. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), hrsg. von Catherine

Monbeig-Goguel, Philippe Costamagna und Michel Hochmann. *École française de Rome* 2001, S. 107-148, hier S. 116, Abb. 3) und Kat.-Nr. 14. ³⁷ Mendelsohn 2001, S. 124, Abb. 8.

³⁸ Hegener, Nicole: *DIVI IACOBI EQVES. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*. München und Berlin 2008, S. 435, Abb. 242.

³⁹ Monbeig-Goguel 1998, S. 104.

⁴⁰ Armenini, Giovan Battista: *De' veri precetti della pittura*, hrsg. von Marina Gorrieri. Turin 1988, S. 251, vgl. Mendelsohn 2001, S. 117.

⁴¹ Zur „Akademie von Bandinelli“ vgl. Friedel 2001, S. 84-87; Schulze Altappenberg 2007, S. 106-113; Hegener 2008, S. 396-412.

⁴² Das Abzeichnen der von klaren Konturen und gut nachvollziehbaren Posen charakterisierten Carracci-Graphik war dann auch bis weit ins 18. Jahrhundert ein bevorzugtes Ausbildungsmittel – vgl. Dickel 1987, S. 31.

⁴³ Zitiert nach Froitzheim, Eva-Marina (Hrsg.): *Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett*. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1994, S. 17.

⁴⁴ Vgl. Froitzheim 1994, S. 17-18.

⁴⁵ Winckelmann, Johann Joachim: *Von der Grazie in Werken der Kunst*. Leipzig 1759, S. 20: „In der Bildhauerey hat die Nachahmung eines einzigen großen Mannes, des Michael Angelo, die Künstler von dem Alterthume und von der Kenntniß der Grazie entfernt.“

⁴⁶ Vgl. zum Acht-Kopf-Modul Vitruvs als Ideal der Körperlänge etwa Berger, Ernst u. a. (Hrsg.): *Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit*. Ausstellungskatalog Antikenmuseum Basel. Basel 1992, S. 36-37. Pfeiffer hat in seiner Abbildung die Skala mit anderen Einheiten, nämlich Zentimeterangaben, und Messpunkten versehen, also manipuliert.

⁴⁷ Zum Konzept des Mittleren Menschen in Anthropometrie und Kunst vgl. Barbillon, Claire: *Les canons du corps humain au XIX^e siècle. L'art et la règle*. Paris 2004, S. 107-125.

⁴⁸ Vgl. Leuschner, Eckhard: *Wie die Faschisten sich Leonardo unter den Nagel rissen: eine architekturgeschichtliche Station auf dem Weg des „Vitruvianischen Menschen“ zum populären Bild*, in: Hecht, Christian (Hrsg.): *Beständig im Wandel. Innovationen, Verwandlungen, Konkretisierungen; Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag*. Berlin 2009, S. 425-440, und Leuschner, Eckhard: *„Der Mensch“ als Thema in Kunst und Architektur der Zwischenkriegszeit: Schlemmer, Le Corbusier, Melotti und B. B. P. R.*, in: Leuschner, Eckhard: *Figura Umana. Normkonzepte der Menschendarstellung in der italienischen Kunst 1919-1939*. Petersberg 2012, S. 213-246, hier S. 226-228.

⁴⁹ British Museum, registration no. 1884,1213.1, vgl. den Eintrag unter „Research“ auf <http://www.britishmuseum.org>

⁵⁰ Vgl. Müller, Vanessa: *„How Botticellian!“ Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus*. Münster 2000, bes. S. 51-59.

⁵¹ Pfeiffer 1899, S. 269.