

3. Wer macht ein Zeichenbuch?

Zeichenbücher können unabsichtlich entstehen – wie im Fall des Leonardo da Vinci. Dieser hatte um 1500 für die Schüler seiner Mailänder Werkstatt sicher auch eine Reihe von Vorlagenzeichnungen gefertigt. So war es bei Malern der Frühen Neuzeit üblich; von Michelangelo und seinen Eleven etwa haben sich solche Studienblätter erhalten.¹ Mehr noch: Leonardo verbot seinen Lehrlingen angeblich „bis zum zwanzigsten Geburtstag gänzlich, Pinsel und Farben zu benutzen und ließ sie nur die Zeichnung üben.“² Die Bedeutung von hochwertigem und exklusivem Studienmaterial (darunter insbesondere auch Gipsabgüsse nach der Antike) scheint schon im 15. Jahrhundert ein entscheidendes Argument für den Ruhm einer Werkstatt gewesen zu sein.³ Allerdings dachte Leonardo selbst nicht daran, seine Vorlage-Blätter zu einem propädeutischen Zeichenbuch zusammenzustellen, arbeitete vielmehr an prestigeträchtigen Abhandlungen zu Anatomie und Malerei. Nachdem eine Fassung seines *Trattato di Pittura* erstmals posthum 1651 erschienen war, verselbständigten sich aber dessen Illustrationen durch die vielen Wiederabdrucke und Übersetzungen.⁴ Vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sie sich in zahlreiche Zeichenbücher übernommen (s. etwa Kat. 9.4, Kat. 3.2, Kat. 3.6). Zu dieser Zeit wurden auch mehrere Sammlungen mit Reproduktionen von Leonardo-Zeichnungen publiziert – unter anderem von Carlo G. Gerli 1784 in Mailand.⁵ Diese Zusammenstellung erschien in Paris um 1800 nochmals in beinahe unveränderter Form, nun aber unter einem Titel, der eine Art Zeichenbuch ankündigte: *Œuvre de principes de dessin, dessinés et gravés par Léonard de Vincy*. Neben Anatomie, Proportion, Komposition sowie Kopf- und Pferdestudien sind auch zahlreiche Karikaturen in unterschiedlichem Ausarbeitungsgrad aufgenommen, ein Lieblingsthema der Zeit (Abb. 14).

Am Beispiel Leonardos werden entscheidende Aspekte der Frage deutlich, wer und welche Kriterien für die Konzeption und Herstellung von Zeichenbüchern entscheidend waren. Große Künstlernamen spielten dabei in mehrerer Hinsicht eine Rolle. So hatten viele Künstler selbst von Anfang an verstanden, dass ein eigenes Zeichenbuch dazu beitragen konnte, nicht nur den eigenen Ruhm zu verbreiten, sondern auch den Anspruch der eigenen Erfindungskraft, Lehrweise und Kunst insgesamt als ‚Norm‘ und nobilitierende ‚Theorie‘ zu bekräftigen. Schon seit dem späteren 15. Jahr-



Abb. 14: *Œuvre de Principes de Dessin. Dessinés et Gravés par Léonard de Vincy*, Paris [um 1800], Taf. 16



Abb. 15: Paul Göttlich: Ein Neues Reißbüchlein für Die Jugent, Augsburg 1621, Taf. 2

hundert dienten gestochene Vorlagensammlungen herausragender Künstler als Anregung für weniger erfindungsreiche Kollegen. Die ersten verschriftlichten Zeichenanleitungen in Italien von Benvenuto Cellini, Baccio Bandinelli und Alessandro Allori entstanden im Kontext der Florentiner Akademie und im Zuge der Theoretisierung und Nobilitierung der *disegno*-Künste. Um die gleiche Zeit engagierten sich Sebald Beham (Kat. 6.1), Juan de Arfe und Jean Cousin (Kat. 3.1), später dann Guido Reni, Guercino, Stefano della Bella, Abraham Bloemaert (Kat. 5.1), Ribera (Kat. 5.2), Lairette (Kat. 6.4), Boucher und andere mit Zeichenbüchern bzw. didaktischen Zeichenvorlagen.⁶ Erst mit dem 19. Jahrhundert und wohl als Resultat des romantischen Postulats vom Originalgenie verloren diese Gattungen ihren Reiz für Künstler.

Kaum minder attraktiv waren Vorlagen und Vorgehensweisen, die zwar nicht von den Meistern selbst stammten, aber ihre berühmten Werke zur Grundlage nahmen. Die Namen Raffaels, Michelangelos oder Piazzettas versprachen höchste künstlerische Qualität und bedienten zugleich das Allgemeinwissen (Kat. 10.5, 3.4). Posthum wurden nicht nur Materialien von Leonardo, sondern etwa auch von Rubens (Kat. 3.2) publiziert. Auch die nachträgliche, meist nur sehr unzulänglich begründbare Zuweisung eines Zeichenbuches an einen berühmten Künstler findet sich mehrfach – prominent gleich bei zwei der frühesten in Italien verlegten Werke, die in späteren Auflagen als Zeichenmethoden der Carracci bzw. des Jacopo Palma il Giovane ausgegeben wurden (Kat. 8.2; Kat. 2.1). Neben diese verlegerische Strategie, mit großen Namen zu werben, traten weitere Formen der Aneignung, die bereits im zeitgenössischen Verständnis vom ‚Dienst‘ an diesen großen Künstlern bis hin zu dreisten Raubdrucken reichen konnten. Den Juristen und Radierer Jan de Bisschop etwa



Abb. 16: Sébastien Le Clerc: Quelques Figures, Chevaux, paysages, présentés A Monseigneur le Duc de Bourgogne, Paris [um 1680/1700]

lobte man dafür, in seinen 1671 erstmals aufgelegten *Paradeigmata graphices* berühmte italienische Vorbilder als Zeichenvorlagen zur Verfügung gestellt zu haben (wobei seine Reproduktionen ihrerseits sofort kopiert wurden, s. Kat. 3.3).⁷ Dagegen wurden die graphischen Serien des Jacques Callot in unterschiedlicher Weise übernommen: Denn Callot hatte zumindest teilweise Figuren in Umrisslinien und komplett ausschattiert nebeneinander gestellt, womit er wohl vor allem seine neue Graviertechnik mit der *échope* vorführen wollte, die dadurch aber auch Hilfestellung für das Nachzeichnen boten. Bei den Kopien nun konnte der Titel nicht nur weiterhin die Autorschaft Callots affirmieren, wie im Fall von Hans Troschels *Reisbuchlein für die anfangente Jugend sich darinnen zu uiben. Iacopo Callot Inv.* (Nürnberg 1622). Es gab auch Nachstiche, die mit einem anderen klangvollen Namen (etwa dem des Stefano della Bella) versehen oder gleich als eigene Erfindungen ausgegeben wurden, so bereits 1621 im *Neue[n] Reißbüchlein für die Jugend* des Paul Göttlich aus Augsburg (Abb. 15).⁸

Eine dritte Möglichkeit, große Namen prestigesteigernd und ‚werbetechnisch‘ einzusetzen, war die auch sonst weit verbreitete Dedikation eines Werkes an eine hochgestellte Persönlichkeit. So gab der Professor für Perspektive an der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Sébastien Le Clerc, nicht nur ein sehr erfolgreiches Elementar-Zeichenbuch heraus (Kat. 1.3). Weitere Folgen mit Zeichenvorlagen widmete er dem französischen Hochadel und seinem Nachwuchs, womit er zugleich seine eigene Stellung als deren Zeichenlehrer herausstellte (Abb. 16).⁹ Später wurde auch Le Clercs Name für derartige Werbezwecke verwendet (vgl. Kat. 5.8). Ähnlich verdankte die kaum bekannte Miniatur- und Blumen-Malerin Catherine Perrot ihre Aufnahme 1682 in dieselbe *Académie* wohl vor allem dem Umstand, dass sie die Zeichenlehrerin mehrerer Prinzessinnen, darunter die spätere Königin von Spanien, gewesen war. Perrot publizierte zudem einen Traktat, der bereits im Titel (*Leçons Royales ou la manière de peindre en mignature les fleurs et les oiseaux*, 1686, ²1693) damit warb, jedem Leser diese ‚königlichen Unterweisungen‘



Abb. 17: Merken: Liber Artificiosus 1782–85, Frontispiz zu Teil I

zugänglich zu machen. Das Büchlein ist schließlich auch deshalb interessant, da es zu einer unabhängig davon publizierten Vorlagensammlung von Blumen und Vögeln die Erklärung nachlieferte, wie diese zu kolorieren seien.¹⁰ Schließlich ließ sich die Publikation eines neuen Zeichenbuchs nicht nur durch Bezug auf große Vorläufer, sondern auch durch Kritik an den vorausgehenden Lehrmethoden und der Qualität der Abbildungen rechtfertigen – oder aber durch neuartige Reproduktionstechniken, die Effekte von Zeichnungen besser im Druck wiederzugeben erlaubten.¹¹

Allein der Kreis der ‚Macher‘ von Zeichenbüchern ist mit Künstlern und Verlegern noch unzureichend beschrieben. Charakteristisch sind vielmehr die zahlreichen Verbindungen zu anderen Personengruppen, Professionen und Buchgattungen. So ist es kein Sonderfall, dass Le Clerc vor seiner Anstellung an der *Académie* Militäringenieur in Lothringen gewesen war und auch Bücher zu Geometrie und Landvermessung sowie zur Architektur verfasst hatte – wobei seine erstmals 1669 publizierte *Pratique de la géometrie sur le papier et sur le terrain* mit ihrer neuartigen Präsentationsform, die geometrisches Lehrbild und eine Landschaft oder Genreszene kombinierte, seinen Ruhm entscheidend mitbegründete.¹² Die zivile wie militärtechnische Ingenieurskunst war ohne fundierte Zeichenkenntnisse unvorstellbar (vgl. Kat. 1.4). Diese Zusammenhänge bezeugt auch das Beispiel des Paul Sandby. Um eine Anstellung als Zeichenlehrer an der militärischen Ausbildungsinstitution des Board of Ordnance in London (später an der Militärakademie in Woolwich) zu erhalten, legte Sandby 1746 eine nachgezeichnete Kopie von Abraham Bloemaerts Zeichenbuch (Kat. 5.1) vor. Neben diesem Broterwerb bemühte sich Sandby lebenslang, als Landschaftsmaler zu reüssieren und produzierte in diesem Kontext wiederum zumindest ein kleines Vorlagenbüchlein.¹³

3. Wer macht ein Zeichenbuch?

Enge Bezüge bestanden darüber hinaus zum zunehmend als Wissenschaft verstandenen Studium der menschlichen Anatomie und Affekte, der Physiognomik und Pathognomik, und damit zur Naturkunde insgesamt, die neben dem Menschen auch Tiere, Pflanzen und die Geologie in den Blick nahm. Auch hier lässt sich auf Le Clerc verweisen, der die Ausdrucksstudien des Charles Le Brun gravierte (Kat. 9.5), die ihrerseits in zahlreiche Zeichenbücher übernommen wurden (vgl. Kat. 2.6, Kat. 3.6, Kat. 9.4) und auch spätere Auflagen von Le Clercs eigenen *Principes de Dessin* ergänzten. Petrus Campers Untersuchungen zur (vergleichenden) Anatomie von Mensch und Tier, speziell zu den Kopfformen und dem Ausdruck (Kat. 10.5), wie Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (4 Bde., 1775–78) bedienten sich dann ebenfalls prominent der Techniken des Zeichnens, etwa des Schattenrisses, und damit der ‚Episteme der Linien‘.¹⁴

Auch in Johann Merkens *Liber Artificiosus Alphabeti Maioris* von 1782 (Kat. 2.3) werden daher Ausdrucksstudien nach Le Brun und ein Gerät für das Erstellen von Schattenrissen vorgestellt. Vor allem aber erinnert dieses Werk an den engen Zusammenhang von Schreibmeister- und Zeichenbüchern (Abb. 17). Denn seit dem 15. Jahrhundert wurde auf den gemeinsamen Ursprung beider Tätigkeiten aus dem Ziehen von Linien und auf die entsprechende Doppelbedeutung des altgriechischen *graphein* verwiesen.¹⁵ Schreiben und Zeichnen wurden zudem oft von den gleichen Personen unterrichtet, sei es als Privatlehrer oder in Schulen. Und zahlreiche Kunstformen verlangten und verbanden Zeichnung und Schrift – vom Emblem bis zum Plakat.

Daher konnten sich schließlich eine ganze Reihe von Zeichenbüchern nicht nur an Personen richten, die selbst das Zeichnen erlernen wollten, sondern auch an solche, die ihrerseits Anfänger-Zeichenunterricht geben sollten. Solche Lehrbücher wurden teils von künstlerisch semi-professionellen Gelehrten oder Pädagogen verfasst, wobei auch im Hinblick auf die künstlerische Kompetenz die Grenzziehung fließend bleibt. Bereits das erste, 1606 in England gedruckte Zeichenbuch von Henry Peacham (Kat. 6.3) fällt insofern in diese Kategorie, als Peacham sich nur als dilettierender *virtuoso* mit dem Zeichnen beschäftigte. Dass Peacham dabei die Neuheit seiner Lehrmethode herausstellen kann, die von konstruierten geometrischen Formen, nicht von der Naturbeobachtung ausgeht, liegt auch daran, dass er nicht durch die zeitgenössische professionelle Werkstatt-Praxis beeinflusst war. Noch John Ruskin, der 1856 ein Zeichen-Manual herausgab und 1871 an der Universität Oxford eine Zeichenschule einrichtete, lässt sich – bei allen erreichten Fähigkeiten als Zeichner – in dieser englischen Tradition der *virtuosi* verstehen.¹⁶

Eine neue Stufe der Herausforderung, wie sie Pestalozzi mit seinen pädagogischen Ideen erstmals formuliert hatte, bestand darin, dass nun zunehmend und zunächst die Mütter selbst, dann auch Kindergärtnerinnen und Schul-Lehrer(innen) mit teils sehr begrenzten eigenen Fähigkeiten die Kinder zum Zeichnen anleiten sollten. Dies ließ nicht nur eine neue Form der Anleitungsbücher entstehen.¹⁷ Ergänzend konnte man nun auch großformatige Tafeln und Modelle für den Zeichenunterricht erwerben (Kat. 7.1; vgl. Kat. 2.7). Für die spezifischen, fortgeschrittenen Zeichenanforderungen von (Kunst-)Gewerbe- oder polytechnischen Schulen existierten entsprechende Tafeln des Linear-, Modell- oder Maschinenzeichnens.¹⁸ Schließlich wurde auch das neue Medium der Fotografie für diese Vorlagen benutzt (Kat. 5.7) – allerdings mit ähnlichen Schwierigkeiten und Vorbehalten, die etwa auch

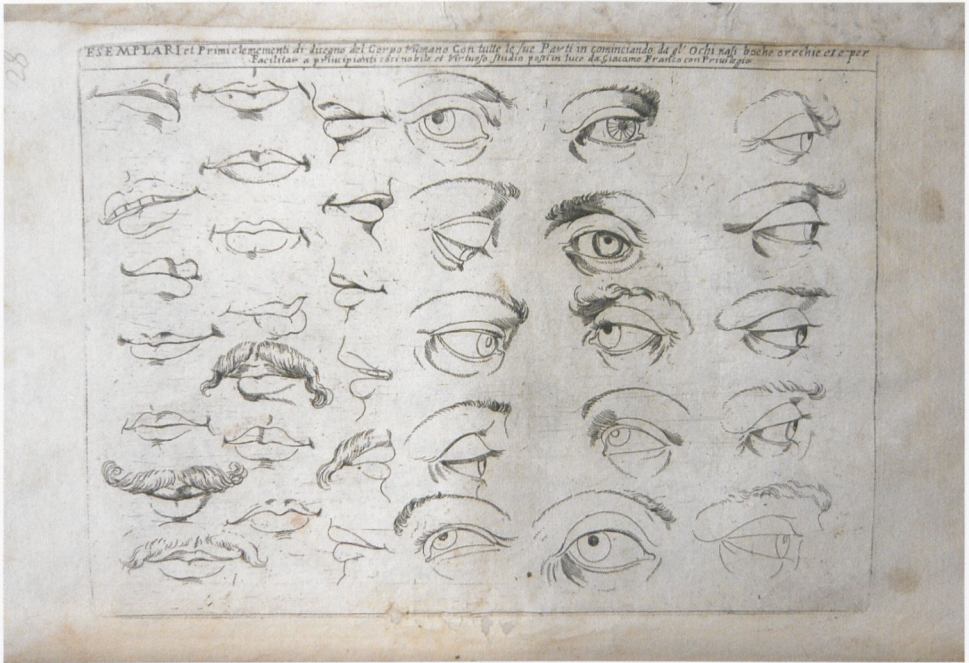


Abb. 18: Giacomo Franco: Esemplari et Primi elementi di disegno [um 1610]; Mainz, Stadtbibliothek

bei wissenschaftlichen Illustrationen lange Zeit noch die durch traditionelle Techniken produzierten Bilder den Fotos überlegen erscheinen ließen.¹⁹

Daneben wurden und werden immer noch Bücher für erwachsene Hobby-Zeichner zu Porträt, Akt, Landschaft usw. verlegt. Diese zumeist wenig innovativen Manuale mit ihren ähnlichen Vorlagen und dem immergleichen Versprechen, jeder könne zeichnen lernen, versuchen vor allem durch ihre unterschiedliche Aufmachung Käufer zu finden. Auch dies gilt freilich bereits für die ersten gedruckten Zeichenbücher: So übertrifft das 1611 von Giacomo Franco in Venedig herausgegebene Zeichenbuch schon im Folio-Format, aber auch in den zwei unterschiedlichen Techniken und anschaulichen Qualitäten der Tafeln: Kupferstich und Radierung, die Konkurrenz-Unternehmungen von Fialetti (Kat. 4.1) und Stefanoni/Ciamberlano (Kat. 8.2). Auch der gelehrte Einleitungstext Francos, bei dem man zwischen einer lateinischen und italienischen Version wählen konnte, signalisierte einen anderen Anspruch. Gleichzeitig aber scheint Franco für ein weniger zahlungskräftiges Publikum eine (bislang in der Forschung nicht bekannte) Zeichenanleitung in fünf (?) losen Blättern angeboten zu haben, die mit minimaler Textanleitung auf kürzestem (und billigstem) Weg vom Zeichnen der Teile des Gesichts zum ganzen Körper führte (Abb. 18).²⁰ Die spätere Umbenennung des großen Tafelwerks in die Zeichenschule des berühmten Malers Jacopo Palma (Kat. 2.1) und die Neuauflagen und Raubkopien bestimmter Motive daraus während des gesamten 17. Jahrhunderts (etwa durch Paul Fürst in Nürnberg) gehören ebenfalls zu den Strategien der Gewinnoptimierung. Die Idee, Zeichenanleitungen in Form monatlich

3. Wer macht ein Zeichenbuch?



Abb. 19: Joseph Hamerl nach Domenico Maggiotto: Zeichenunterricht. Lavierte Zeichnung, 1759; Privatsammlung

erscheinener Zeitschriftenlieferungen herauszugeben (Kat. 3.7), erschloss dann vor allem im 19. Jahrhundert nochmals einen neuen Markt – auch diese Publikationsform wandte sich im übrigen ab 1865 speziell an Pädagogen unter dem Titel: *Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts an den Schulen*.

Neben diesen kommerziellen Zeichenbüchern existierten freilich weiterhin stets individuell gewählte und zusammengestellte Vorlagen. Damit sind nicht nur eigens angefertigte Handzeichnungen gemeint, auf die einige Lehrer noch im 19. Jahrhundert programmatisch setzten.²¹ Vor allem die zahlreichen Gemälde mit jungen Zeichnern und Zeichnerinnen vom 17. bis ins mittlere 19. Jahrhundert belegen, dass eine Vielzahl zu ganz anderen Zwecken gefertigter Zeichnungen, Druckgraphiken und Gemälde zu Vorlagen umfunktioniert werden konnten. Fortgeschrittene Zeichner übten sowieso nach dreidimensionalen (Gips-)Modellen (Abb. 19). Ein Gemälde des Piazzetta-Schülers Domenico Maggiotto aus dem frühen 18. Jahrhundert zeigt so nicht nur einen Zeichenschüler, der das Studium nach einzelnen Gesichtsteilen hinter sich gelassen hat und nun komplizierte Verkürzungen an einem Gipskopf übt. Das Gemälde wurde 1759 von Giovanni Battista Volpato gestochen und offenbar noch im gleichen Jahr nördlich der Alpen von einem nicht weiter bekannten Joseph Hamerl abgezeichnet und der Sinnspruch frei ins Deutsche übertragen.²² Wenn es sich bei dem Blatt angesichts seiner mittelmäßigen Qualität nicht um die Vorlage für einen Nachstich handeln sollte, dann wäre an eine avancierte Zeichenstudie zu Übungszwecken zu denken, bei der das Bildthema auf die Funktion des Blattes verweisen würde. Mit dieser großen

Zahl an ‚zufälligen Zeichenvorlagen‘ schließt sich jedenfalls der Kreis auch wieder zu den ‚unbeabsichtigten Zeichenbüchern‘ des Leonardo da Vinci.

Ulrich Pfisterer

- 1 Vgl. SCHUMACHER 2007.
- 2 Überliefert von Paolo Giovio: *Fragmentum Trium Dialogorum*, zit. nach BAROCCHI, Paola (Hg.): *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Mailand/Neapel 1971, Bd. 1, S. 20 f.
- 3 Vgl. COLE, Michael W. / PARDO, Mary: *Origins of the Studio*, in: dies. (Hg.): *Inventions of the Studio*, Chapel Hill u. a. 2005, S. 1–35.
- 4 Zur Verbreitung von Leonardos Traktat s. FARAGO, Claire (Hg.): *Re-reading Leonardo. The treatise on painting across Europe, 1500–1900*, Burlington 2009; zu den Illustrationen BARONE, Julia: *Poussin come costruttore della figura umana. Le illustrazioni del Trattato di Leonardo*, in: Marani, Pietro C. / Fiorio, Maria T. (Hg.): *Leonardo – dagli studi di proporzione al trattato della pittura*, Mailand 2007, S. 99–119 und BARONE, Julia: *Rubens and Leonardo on Motion. Figures, Inscriptions, and Texts*, in: ebd., S. 441–472.
- 5 GERLI, Carlo Giuseppe: *Disegni di Leonardo da Vinci*, Mailand 1784; vgl. etwa MANTELLI, Girolamo: *Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di Canobio sugli originali esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e de suoi scolari lombardi*, Mailand 1785.
- 6 Umgekehrt lassen die Listen mit ‚großen Künstlernamen‘, wie sie sich in der Einführungsliteratur zu den Künsten der Zeit finden, erahnen, dass in vielen Fällen allein schon die Publikation eines Zeichenlehrbuches Ruhm garantierte. So finden sich etwa in der Publikation des Mathematikers und ‚Königlichen Ingenieurs‘ De la Fontaine: *L'Academie de la Peinture*, Paris 1679, Teil 2, S. 69 die Namen von „Luc Ciamberlan“ und „Edouardo Fialetti“, die wohl vor allem aufgrund ihrer Lehrbücher aufgenommen worden waren; zu anderen Aspekten dieser Publikation s. MASSING, Ann: *French Painting Technique in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries and De La Fontaine's Académie de la peinture (Paris 1679)*, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 11 (1998), S. 319–390.
- 7 VAN GELDER 1985; BOLTEN 1985; MADHOK 1993; PLOMP, Michiel: *Some Remarks on Jan de Bisschop's Icones and Paradigmata*, in: Hattori, Cordélia u. a. (Hg.): *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Cinisello Balsamo 2010, S. 39–47.
- 8 Alle hier genannten Beispiele beziehen sich auf Callots *Capricci di varie Figure* von 1617/1622; vgl. die *Diverse Figure De stef. della bella Graves A Paris* [s.d.] mit nur einem Motiv nach Della Bella, den restlichen zumeist nach Callot; zu Troschel s. LEUSCHNER, Eckard: *Hans Troschel zum Beispiel: Stiloptionen und Selbstverständnis ausländischer Kupferstecher im Rom des frühen Seicento*, in: ders. (Hg.): *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, München 2012, S. 239–256, hier S. 248 f.
- 9 PRÉAUD, Maxime: *Sébastien Leclerc (Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle)*, Paris 1980, 2 Bde.; vgl. zum Einsatz der Linie bei Le Clerc HERMAN 2010.
- 10 Dazu LAVEZZI, Élisabeth: *Catherine Perrot, peintre savant en miniature: Les Leçons Royales de 1686 et de 1693*, in: Nativel, Colette (Hg.): *Femmes savantes, savoirs des femmes*, Genf 1999, S. 229–246.
- 11 Beispiele dazu aus dem Paris des 18. Jahrhunderts bei GUICHARD 2004.
- 12 Etwa MACGREGOR, William B.: *Illustration and its Afterlife: The Visual Uses of Sébastien Le Clerc's Pratique de la géométrie*, in: *Visual Resources* 17 (2001), S. 37–94.
- 13 Zur Kopie nach Bloemaert unter dem Titel *A Book of Figures with the prospect of Edinburgh*

3. Wer macht ein Zeichenbuch?

- Castle, heute in der British Library, und zu seinem *New Book of Ruins* s. SLOAN 2000, S. 62 f. (Kat. Nr. 39a), S. 107 f. und S. 130 f. (Kat. Nr. 91).
- 14 Zu Lavater etwa ROSENBERG, Raphael: Johann Caspar Lavater. Die Revolution der Physiognomie aus dem Geist der ästhetischen Linientheorie, in: Haldemann, Matthias (Hg.): *Linea – vom Umriss zur Aktion*, Ostfildern 2010, S. 72–85; JARZEWICZ, Maciej: *Natural History of the Human Face*. J. C. Lavater's *Physiognomische Fragmente* and the Convention of the Modern-era Scientific Illustration, in: *Ikonotheke* 23 (2012), S. 117–134.
 - 15 CAMPBELL, Stephen J.: *Pictura and scriptura*. Cosmè Tura and Style as Courtly Performance, in: *Art History* 19 (1996), S. 267–295.
 - 16 RUSKIN, John: *The Elements of Drawing in three Letters to Beginners*, London 1857; vgl. auch CAHILL, Timothy C.: "My dear Miss Nicholls". John Ruskin's Letters to a Drawing Student, in: *Master Drawings* 40 (2002), S. 305–316.
 - 17 Vgl. bereits LÜBEN, August: *Leitfaden zum Zeichenunterricht für Volksschulen*. Mit besonderer Rücksicht auf solche Lehrer, die wenig oder gar nicht zeichnen können, Halle 1829; dann etwa BUSSE, Elisabeth: *Formenschatz für Mutter und Kind: Ein Hilfsbuch zum Zeichnen für junge Mütter und Kindergärtnerinnen*, Leipzig 1901; SCHARRELMANN, Heinrich: *Das Malen und Zeichnen zur Belebung des Elementarunterrichts und der häuslichen Beschäftigung der Kinder*, Leipzig 1913; MÖHRINGER, Walter: *Das Gedächtnis- und Naturzeichnen in der Volksschule. Ein Buch für die Hand des Lehrers mit Winken für die Praxis und vielen Zeichnungen*, Nürnberg 1913.
 - 18 Dazu etwa D'ENFERT 2003; D'ENFERT/LAGOUTTE 2004; LEGLER 2011.
 - 19 Vgl. für den Fall medizinischer Illustrationen DASTON/GALISON 2007.
 - 20 Dazu PFISTERER, Ulrich: *Zeichenübungen. Episteme und Didaktik der frühen Zeichenlehrbücher in Italien* [Freiburg i. Br., in Vorbereitung].
 - 21 Für den Fall des John Sell Cotman s. LEGLER 2013, S. 45 f. Für das Rom des 17. Jahrhunderts s. HAILLANT 2009. Aufschlussreich ist auch, wie sich die Zusammenstellung einer Zeichnungssammlung durch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff Ende des 18. Jahrhunderts mit der Etablierung einer Zeichenschule in Dessau in Verbindung bringen lässt, dazu BUTTLER, Karen: Die Sammlung italienischer Figurenzeichnungen von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Zu ihrer Entstehung, Funktion und Provenienz aus den Sammlungen Bartolomeo Cavaceppis und Pier Leone Ghezzi, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 53 (2011 [2013]), S. 73–97.
 - 22 Welche der zahlreichen Versionen und Kopien als unmittelbare Vorlage für den Stich diente, ist unklar; am nächsten scheint ein allerdings in Details des Hintergrundes ebenfalls abweichendes Gemälde in Treviso zu kommen, s. PUTTIN, Lucio: *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, Rom 1980, Taf. 66; MARIANI, Giorgio (Hg.): *Giovanni Volpato 1735–1803*, Bassano del Grappa 1988, S. 59–62 (Kat. Nr. 9); es existiert zumindest noch ein weiterer, späterer Nachstich von Antonio Capellan, verlegt von Giuseppe Wagner. – Ich danke Wolf-Dietrich Löhr herzlich für die Hilfe bei der Identifizierung des Gemäldes.