Originalveröffentlichung in: Faietti, Marzia ; Wolf, Gerhard (Hrsgg.): Linea, Bd. 1: Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento, Venezia 2008, S. 211-226 (Studi e ricerche / Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut ; 4)

HANNAH BAADER

HORIZONT UND WELLE

Albrecht Dürers *Unterweisung zur Messung*, die 1525 in Nürnberg erschien, offenbar aber erst mit der Übersetzung ins Lateinische sieben Jahre später eine breitere Rezeption erfuhr[1], enthält gleich auf der ersten Seite eine Definition dessen, was eine Linie sei. Diese Definition führt – in Anlehnung an die klassischen Sätze der euklidischen *Elemente*[2] – über den Punkt zur Linie. Dürer formuliert: «wenn nun diser punckt/von seynem ersten anfang /an eyn ander ende gezogen wirdet/so heyst es eyn Lini/unnd diese Lini ist eyn lenge/an alle dicke und breyten/ und mag gezogen werden so lang man will»[3]. Sein eigenes Vorgehen beschreibend, fügt er dieser mathematischen Beschreibung der Linie hinzu:

> Diese Lini will ich mit einem geradenstrich hie entgegen mit der federn auffreyssen / unnd den Namen Lini darauf schreiben / Auff das die unsichtig Lini / durch den geraden ryß / im gemüt verstanden wird / Dann durch solche weyß muß der innerlich verstand im eussern werck angezeigt werden[4].

Die geometrische Linie, die mittels der Definition bestimmt werden

[1] *Alberti Dureri clarissimi pictoris et Geometræ de Sym[m]etria partium in rectis formis hu[m]anorum corporum. Libri in latinum conuersi* [a Jo. Ca. Qu.], Nürnberg, 1532.

[2] *Euklid, Die Elemente*, hrsg. u. übers. von Christian Thaer, reprint Frankfurt a. M., 1997, Definitionen 1-4, S. 1; Dürer selbst besaß ein Exemplar der Elemente des Euklid (Venezia, Giovanni Tacuino 1505), das sich heute in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel befindet (A: 22. 5 Geom. 2°). Es trägt den handschriftlichen Vermerk: «Daz puch hab ich zw Venedich vm ein Dugatn kawft im 1507 jor. Albrecht Dürer».

[3] A. Dürer, *Underweysung der messung mit dem zirkel und richtscheyt*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe Nürnberg, 1525, mit einer Einführung von M. Mende, 3 Aufl., Nördlingen, 2000, S. A II.

[4] *Ibid.*

soll, ist demnach nicht identisch mit dem Bild jener Geraden, die Dürer in einer graphisch wohl kalkulierten, Schrift und Bild miteinander verwebenden Anordnung in den Text inseriert (Abb. 1). Die graphische *lini* auf der Buchseite, deren Einfügung er mit dem Hinweis begründet, dass so die «unsichtig Lini im Gemüt verstanden» werden könne, schiebt sich gleich einem langen Gedankenstrich *avant la lettre* zwischen die Beschreibung und die Begründung des eigenen Vorgehens (genauso wie zwischen Vor - und Nachsilbe des Verbs «ver» - «standen»), damit der Betrachter, wie es weiter unten heißt, Punkt wie Linie «zu einer Einbildung» vor Augen sehen möge (Abb. 2). Dürers druckgraphische Darstellungen einer Linie bzw. eines Punktes dienen paradoxer Weise gerade nicht dazu, die *Sichtbarkeit*, sondern vielmehr gerade die *Unsichtbarkeit* von geometrischem Punkt bzw. geometrischer Linie vor Augen zu stellen. Das, was wir auf der ersten Seite der Dürer'schen Abhandlung erblicken, ist im mathematischen Sinne kein Punkt – es ist allein die Verkörperung eines Punktes durch Partikel von schwarzer Farbe auf weißem Papier (Abb. 3).

Über den Punkt und dessen schwierigen epistemologischen bzw. ontologischen Status führt Dürer weiter aus:

> Aber ein punckt ist ein solch ding / das weder Größ Leng Breyt oder Dicken hat / und ist doch ein anfang und end aller leiblichen ding. / die man machen mag /oder die wir in unseren synnen erdencken mögen. Wie dann das die Hochverstendigen dieser Kunst wohl wissen / und darum erfüllt kein Punkt kein stat / dann er ist unzerteylich /unnd er mag doch auß unseren Sinnen oder Gedanken / an alle end oder ort Gesetzt werden / Dann ich mag mit dem synnen ein punckten hoch in die lufft werffen / oder in die tyffen stellen / da hyn ich mit dem leib nicht reichen kann[5].

Folgen wir für einen Augenblick Dürers Wurf des ortlosen Punktes, aus dem heraus sich eine Linie zu entwickeln vermag, «hoch in die Luft», eben dorthin, wohin man «mit dem Leib nicht reichen kann».

[5] *Ibid.*

HORIZONT

Dürers Ausführungen über die Linie enthalten zunächst keinen Hinweis darauf, dass jede Linie nicht nur eine Verbindung darstellt – eben die zweier Punkte –, sondern immer auch eine Teilung impliziert, indem sie zwei Bereiche voneinander scheidet. Diese Problematik wird nur implizit im Rahmen der konischen bzw. der anatomischen Sektion zur Sprache gebracht[6].

Als die Markierung einer physikalischen Trennung *qua* Linie kann wie keine zweite die vertikale Horizontlinie zu fungieren, die zwischen der gekerbten Oberfläche des Erdballs und dem Himmel zu verlaufen und diese voneinander zu trennen scheint. Alfred Koschorke hat die Vorgängigkeit der malerischen Beschäftigung mit dem Horizont gegenüber seiner erst später einsetzenden literarischen Verarbeitung betont[7]. Dabei hat er die Herstellung eines «Diskurses der Sichtbarkeit»unterstrichen, der sich mit dem Phänomen verbindet, und den Horizont als semantische Übergangslinie gedeutet, die auch für einen Sinnaufschub stehen kann. Die Künstler der Frühen Neuzeit nutzen die Horizontlinie, um ihre Bildkompositionen zu strukturieren. So kann es gerade im Medium der Zeichnung genügen, den Horizont nur durch wenige graphische Zeichen oder sogar nur durch einen einzigen Strich anzudeuten, wie etwa auf Dürers liegendem Akt von 1501 oder dem Blatt mit einem reitendem Meermädchen von 1503 (beide Wien, Albertina)[8] (Abb. 4, 5).

Die formale Funktion dieser Linie dürfte darin liegen, dass sie das Blatt strukturiert, eine räumliche Ordnung auf diesem festlegt, die Weite der Sichtbarkeit benennt und zugleich als Element einer Positionierung der Figur dient. Daher ist es kein Zufall, wenn die Horizontlinie in den genannten Beispielen in einem sprechenden Verhältnis zu den dargestellten Körpern steht. Häufig verläuft sie etwa knapp unterhalb des Kopfes

[6] Zum Problem des Schnittes vgl. die Beiträge von G. Fara (zur konische Sektion) und N. Suthor (zur anatomische *sectio*) in diesem Band.

[7] A. Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M., 1990, hier S. 94 f.; siehe auch S. Wenner, *Vertikaler Horizont. Zur Transparenz des Offensichtlichen*, Berlin, 2004.

[8] B. Hinz, Kat. Nr. 59 und Kat. 60, in *Albrecht Dürer*, Ausstellungskatalog (Wien, Graphische Sammlung Albertina, 2003), hrsg. v. K. A. Schröder & M. L. Sternath, Ostfildern-Ruit, 2003, S. 244 u. 246.

einer Figur, so dass sich dieser gegen den Himmel abzeichnen kann. Fraglos ist diese Linie eines jener Elemente, durch die sich das Bild als Ausschnitt und Wiedergabe einer natürlichen «Welt» präsentiert, auch wenn sie in dieser tatsächlich keine Entsprechung hat.

In der physikalischen Welt selbst zeigt sich der Horizont – wie die gewählten Beispiele deutlich machen – nirgendwo so vermeintlich linear wie im Blick über das Meer. Hier scheint sich im Übergang von dem von Wassern umspülten Erdball zu der ihn umgebenden Luft die natürliche Linie *par excellence* abzuzeichnen[9].

Spätestens seit dem 15. Jahrhundert stand die Frühe Neuzeit in Europa ganz im Zeichen der Erkundung, Beherrschung und Naturalisierung dieses «glatten» Raumes der Meere und Ozeane, der in seiner gesamten Ausdehnung den größten Teil der Oberfläche der Erdkugel einnimmt, wobei seine Wahrnehmung notwendig immer vom Horizont bestimmt und eingeschränkt wird[10]. In der frühen wissenschaftlichen Erforschung dieses Raumes berühren sich vormoderne Kosmologie, Optik und Navigation in ihrer gemeinsamen Frage nach dem, was sich dem Auge je darbietet[11]. Dies mag exemplarisch die Darstellung aus dem estensischen Codex *De Sphæra* von ca. 1460 verdeutlichen, wo zwei vereinzelte Augen bzw. Augpunkte auf Mastbaum und Deck eines Segelschiffes die verschieden Blickwinkel auf Meer und Erdkreis verdeutlichen sollen, um damit das Problem der Kugelförmigkeit der Erde unter Beweis zu stellen (Abb. 6). Die hier zwar mit Aufwand und hoher Sorgfalt ausgeführte, inhaltlich aber fehlerhafte Figur folgt den gebräuchlichen Illustrationen zu Johannes de Sacroboscos Traktat *De Sphæra*, deren Typus sich bis ins späte 13. Jahrhundert zurückverfolgen lässt[12]. Sie zeigt

[9] Vgl. M. Brusatin, *Geschichte der Linien*, Berlin, 2003 (Torino, 1993), Vorwort.

[10] Vgl. einführend M. Mollat du Jourdin, *Europa und das Meer*, München, 1993 (Paris, 1993), S. 132-167, R. Love, *Maritime Exploration in the Age of Discovery 1415-1800*, Westport (CT)-London, 2006.

[11] E.G. Taylor, *The havenfinding art. A history of navigation from Odysseus to Captain Cook*, London, 1971.

[12] E. Milano, *Commentario al Codice De Sphæra* (Ergänzungsband zum Faksimile des Codex), Modena, 1995; ders., in *Astrologia: arte e cultura in età rinascimentale*, Ausstellung Biblioteca Estense Universitaria, hrsg. v. D. Bini, Modena, 1996, S. 93 (ohne Hinweis auf die Unrichtigkeit der Zeichnung); Zu Sacrobosco vgl. K. Müller, *Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters*, Göttingen, 2008, Kap. 5 (im Druck).

die Relativität der Horizontlinie, die je nach Betrachterstandpunkt variiert und progressiv immer weiter überschritten werden kann.

Die künstlerische Indienstnahme der scheinbar geraden, tatsächlich ja aber gekrümmten Horizontlinie, wie sie sich mit dem Blick auf das offene Meer bietet, ließe sich daher als Teil einer ästhetischen Entdeckung des Meeres beschreiben, die zugleich mit seiner Beherrschung einsetzt. Wie diese Linie im Bild zu nutzen sei, zeigt sich etwa in der bekannten Berliner Tafel einer idealen Stadt, die vermutlich um 1490 entstand[13] (Abb. 7). Hier dominiert die durch das Meer gebildete Horizontlinie trotz ihrer Entfernung und Kleinheit die Komposition, da sie die Sicht von der Stadt auf die Welt hin öffnet. Das Gemälde, das dem Francesco di Giorgio Martini zugeschrieben wird, markiert durch das Meer, auf das die geometrischen Linien des Stadtraumes zulaufen, eine Grenze der Sichtbarkeit, die es zu überschreiten gilt. Während sich die – in den Grund der Tafel eingeritzten – Fluchtlinien durch den Blick über das Wasser und zwischen den Inseln imaginär ins Unendliche fortsetzten, werden diese zugleich durch die Schiffe mit den geblähten Segeln durchkreuzt, so dass sich die Starre der fluchtenden Linien in der möglichen Bewegung der Schiffe aufhebt. Kaum mehr als ein kleiner schwarzer Punkt, scheint eines der Schiffe auf einer Fahrrinne zu navigieren, die knapp neben dem Fluchtpunkt liegt. Der Horizont des Gemäldes zeigt sich als ein Horizont der räumlichen Überschreitung, auf die auch das leichte Spiel der Wellen hindeuten mag, das ähnlich und doch anders als die Schiffe die lineare Konstruktion des Bildes durchbricht.

Gleichwohl ist die Geschichte des Horizontes komplizierter, als es die alleinige Verknüpfung mit der malerischen Entdeckung der Zentralperspektive nahe legt[14]. Denn die Naturalisierung des Horizonts im Bild muss erst gegen eine anders gelagerte philosophische Tradition gewonnen werden[15]. So bestimmt Wilhelm von Auvergne den Horizont zwar mathe-

[13] R. Krautheimer, «Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate», in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura*, Ausstellungskatalog Venedig, hrsg. v. H. Millon & V. Magnano Lampugnani, Milano, 1994, S. 233-258. Zur perspektivischen Konstruktion vgl. auch: S.Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München, 2002 (New York, 1975), S. 54.

[14] Koschorke, 1990 (wie in Anm. 7).

[15] N. Hinske, H.J. Engfer & M. Scherner, s. v. «Horizont», in *Historische Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter, Bd. III, Darmstadt, 1974, Sp. 1187-1206.

matisch, wenn er sagt, der Horizont sei «ein Kreis, der zwei Hemisphären teilt» – «circulus [...] dividens duo hemisphæria», wobei er dem das erkenntniskritische Argument hinzufügt, dass der Horizont dasjenige sei, was unserer Sicht eine Grenze setze: «finitor visus nostri»[16].

Aber seit dem 13. Jahrhundert steht der Begriff des Horizontes zugleich für ein anthropologisches Konzept ein. Er wird auf den Menschen selbst bezogen, *dieser* sei der Horizont, weil er mit seiner Seele an der Grenze zwischen Zeit und Ewigkeit stehe. Wie geläufig dieser Gedanke ist, mag ein Zitat aus Dantes *De monarchia* verdeutlichen: «Unter allem was ist, hat allein der Mensch die Mitte zwischen dem Vergänglichen und dem Unvergänglichen, deswegen wird er von den Philosophen zu Recht mit dem Horizont verglichen, der die Mitte der zwei Hemisphären ist»[17].

Seine Anwendung findet der Begriff des Horizontes in dieser Sicht weniger im Bezug auf den Raum als vielmehr auf die Zeit. Die Seele des Menschen steht an der Grenze der Ewigkeit, unterhalb und oberhalb der Zeit: «quoniam est in horizonte æternitatis inferius et supra tempus»[18], sie ist auf den Horizont zweier Welten und ins Grenzland zweier Bereiche gestellt: «Posta est ipsa nobilitate suæ creationis in horizonte duorum mundorum, et in confintate duarum regionum»[19].

Diese theologisch-anthropolische Beschreibung des Menschen bzw. seiner Seele als Horizont steht in eigenartigem Kontrast zu jener Sicht auf den Horizont als einer Linie der Überschreitung einer räumlichen Grenze, wie er sich in der Berliner Tafel bietet. Beide konvergieren aber im Motiv der Überschreitung selbst. Was den Horizont als Linie damit auszeichnet, ist trotz der Trennung, die sich an ihr vollzieht, mehr noch als der Verweis auf die je andere Seite ein Potential der Durchlässigkeit[20]. Es ist dieses Motiv, das sich ästhetisch fruchtbar machen lässt und dem Horizont seinen Platz in einer Geschichte der Naturalisierung des Bildes sichert.

[16] W. von Auvergne, *De universo* I, 2, 4, in Id., *Opera,* Neudruck der Ausgabe Paris 1674, Frankfurt 1963, Bd. I, 688a.

[17] «Homo solus in entibus tenet medium corruptibilium et incorruptibilium; propter quod recte a philosophis adsimilatur horizonti; qui est medium duorum hemisphæriorum»; D. Alighieri, *De monarchia*, hrsg. u. übers. v. C. Witte, Wien, 1874, III, 16, S. 136.

[18] *Die pseudo-aristotelische Schrift Über das reine Gute bekannt unter dem Namen Liber de Causis*, hrsg. v. O. Bardenhewer, Freiburg i. Br., 1882, S. 165.

[19] W. von Auvergne, *De universo* II, 3, 20 (wie in Anm. 17), *Opera* 1, 1057a.

[20] Koschorke, 1990 (wie in Anm. 7).

WELLEN

Wenn sich das Meer einerseits durch die nahezu gerade verlaufende Horizontlinie repräsentieren lässt, so ist es zugleich ein Raum, der sich durch die Bewegung der Wellen auszeichnet. Im Folgenden will ich mich einem druckgraphischen Blatt zuwenden, in dem die Negation des Horizonts der gewellten Linie einen ästhetischen Raum schaffen kann (Abb. 8). Andrea Mantegna hat den im Original aus zwei großen Blättern zusammengesetzten Stich mit dem *Kampf der Seegötter*, der in der Höhe 28 cm misst und eine Länge von 82 cm erreicht, in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts angefertigt[21], d.h. fast zeitgleich zur Berliner Tafel. Giorgio Vasari, der Mantegna noch in der ersten Ausgabe der Viten für den Erfinder des Kupferstichs hielt, führte das Doppelblatt mit der *Battaglia* oder *Zuffa dei mostri marini* explizit als eines der ersten Werke dieses vermeintlich neuen druckgraphischen Verfahrens an[22]. Seine Ausführungen zeugen trotz dieses von Vasari später revidierten Fehlers von dem exzeptionellen Rang der Blätter Mantegnas für eine Geschichte des Kupferstichs. Wenn auch nicht die ersten, so gehören sie doch zu der Werkgruppe, die die Gesetze der neuen Gattung mit formieren[23].

Darin ein weiteres Linienproblem aufnehmend, hat Mantegna die Zusammengehörigkeit der beiden Teile des friesartigen Stiches sorgfältig kalkuliert. Die Gestaltung der beiden Nahtstellen, an denen diese zusammenzukleben sind, lässt erkennbar werden, wie bewusst diese kritische Stelle bei der Ausführung konzipiert wurde. Denn das linke Blatt wird durch eine sehr dünne gravierte Linie am rechten Rand abgeschlossen, hinter der ein leerer Streifen angelegt ist, auf den das rechte Blatt aufgeklebt werden kann. Dieses wiederum ist so gearbeitet, das sich sein linker Rand als ein exakter Schnitt durch ein Bildfeld ausnimmt.

[21] G. Marini, Kat. Nr. 21, in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, Ausstellungskatalog, Verona, 2006, hrsg. v. S. Marinelli & P. Marini, Venezia, 2006, S. 231-233 mit hervorragender Bibliographie; siehe auch D. Landau, Kat. Nr. 79, in *Andrea Mantegna*, Ausstellungskatalog (London, Royal Academy of Arts - New York, Metropolitan Museum, 1992), Milano,1992, hrsg. v. J. Martineau, S. 285-287.

[22] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. v. R. Bettarini, komm. v. P. Barocchi, Bd. III, Florenz, 1971, S. 556.

[23] Vgl. D. Landau & P. Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven-London, 1994; S. 65 ff. u. S. 85.

Zu den in der Forschung kontrovers diskutierten Fragen, die sich mit dem Doppelblatt wie auch mit Mantegnas Kupferstichen im Allgemeinen verbinden, gehört sowohl die nach dem Zweck die Blätter, wie auch die grundsätzlichere nach ihrer Eigenhändigkeit, d.h. die Frage, ob Mantegna die auf seine Entwürfe zurückgehenden Bildfindungen auch selbst gestochen habe. Auch wenn noch im Katalog der Ausstellung in London 1992 beide Auffassungen vertreten werden[24], scheinen alle Argumente für Mantegna nicht nur als entwerfenden, sondern auch als ausführenden Künstler zu sprechen. Angesichts ihrer frappierenden Qualität dürfte die Frage nach ihrem Zweck für den hier untersuchten Zusammenhang bis zu einem gewissen Grad für gegenstandslos halten, denn selbst wenn sie als Teil eines Musterbuches entstanden wären, so zeigen die Blätter etwa in den mit der Kaltnadel ausgeführten hellgrauen Partien einen Grad an Elaboration, der ihren ästhetischen Eigenwert außer Frage stehen lässt.

Das breitformatige Doppelblatt, das auch mit späteren Überarbeitungen überliefert ist, gibt eine Gruppe wilder, miteinander kämpfender Seeungeheuer wieder. Die Ungeheuer sind als seltsame Mischwesen gezeichnet, die sich in verschiedenen Variationen aus Mensch, Tier und Pflanze zusammensetzen, und – zum Teil auf Hippokampen reitend – gegeneinander im Kampfe stehen. Gleich links wendet sich ein kraftvoller junger Mann, der von einem mit einem Zügel bebändigtem Drachen getragen wird, mit verzweifeltem Blick von diesem Geschehen ab, während sein Reittier dem Betrachter das aufgerissenen Maul und die langen hässlichen Flossen entgegenstreckt.

Weiter rechts sieht man eines der Seeungeheuer seitlich auf seinem Reittier sitzend nach vorne preschen, wobei sich die Vorderläufe des Tieres mit denen seines Gegners verkeilen. Ebenfalls von einem Hippokampus getragen, hält dieser vor Wut aufschreiend seinen Kopf ins Profil zu seinem Widersacher gewandt. Dargestellt im Moment extremer Erregung, scheint er Leonardos Reiter der *Schlacht von Anghiari* vorwegzunehmen. Wie von seinem Zorn, der *furia*, erfasst ist auch das sich über ihm als Aureole bauschende Tuch. Sein Haar aus Seetang genauso wie das satyrhafte, aus dem Blatt einer Wasserpflanze geformte Ohr wirbeln nach vorne, der Fischschwanz, der aus dem Leib seines Reittieres wächst, windet

[24] D. Landau, «Mantegna as Printmaker», in *Andrea Mantegna*, 1992 (wie in Anm. 21), S. 44-55; Suzanne Boorsch, «Mantegna and his printmakers», *Ibid.*, S. 56-67.

sich in einer spannungsvollen spiralförmigen Bewegung nach hinten. Seinen Stock hat der Schreiende gegen seinen etwas älteren Gegner geführt, auf dessen Augen er zielt[25]. Dieser ist vor dem Schlag zurückgewichen, während er mit seinem nach Arm zum – glitschigen – Gegenschlag mit einem Bündel toter Fische ausholt, was zweifellos ein komisches Moment erzeugt.

Das gesamte zweite Blatt ausfüllend, entspinnt sich rechts ein weiteres Gefecht zweier Wasserzentauren, sog. *Ichtyocentauren*. Der Linke der beiden hält in der erhobenen Linken gleich einem Schild das Skelett eines Pferdeskopfes, so als wolle er seinen Gegner mit dem Klappern der Knochen in Angst und Schrecken versetzten. Zugleich scheint er sich vor dessen Schlag mit einem Prügel schützen, denn dieser mit bereits erhobenem Arm auszuführen im Begriff ist. Beide Mischwesen tragen auf ihren Rücken nackte Weiber, die in einem Kontrast aus Rücken- und Vorderansicht als kunstvoller Kontrapost gegeneinander gesetzt sind. Das Flattern der Stoffe oder des bewegten Haares dieser antikischen Frauen indizieren die wilde Fahrt, mit der sie auf den dicken Fischschwänzen über das Wasser getragen werden.

Hinter den Kämpfenden erhebt sich ein weiterer Meermann, über seinem Rücken ein Fischbündel, aus dem in dunklen Linien gegebenen Schilf, das den Blick in die Tiefe verstellt, ein weiterer mit vom Seegras überwachsenen Beinen erscheint weiter links.

Mit geblähten Backen bläst er in sein Horn und evoziert so einen Lärm, der sich in der Imagination mit dem Klatschen der Wellen vermischen kann. Unter den Bewegungen des Ichtyocentauren ganz links verstärken sich die Wogen, eine Welle rollt unter seinen Hufen, wobei die Formen ihrer Ausläufer sich dem Seegras angleichen. In einem furiosen Spiel der Linien schwappen die Wellen fast bis an Bildrand, ohne das dieser nach vorne oder zur Seite abgeschlossen würde.

Ganz von links scheint eine grässliche Alte mit hängenden Brüsten unter die Kämpfenden gefahren zu sein. Ihr langes Haar flattert im Wind, schreiend beugt sie sich vor, in ihrem weit nach vorne gestreckten linken Arm ein Inschriftentäfelchen haltend. Dieses indiziert, dass die unschöne Frau als eine Personifikation des Neides zu lesen ist, der *invidia*. Unter

[25] Das Motiv lässt erneut an Leonardos *Anghiarischlacht* denken; vgl. F. Fehrenbach, «Much ado about nothing: Leonardo's Fight for the standard», in *Bild-Geschichte. Festschrift für H. Bredekamp*, hrsg. v. Ph. Helas, Berlin, 2007, S. 397-412.

dem lateinischen verkürzt wiedergegebenen Wort INVID sind vier griechische Buchstaben eingetragen. Aus ihnen einen Wortsinn zu entziffern oder zu erschließen, ist bisher nicht gelungen[26]. Die Alte – d.h. der Neid – scheint den Aufruhr mit sich gebracht zu haben, der sich vor den Augen des Betrachters inmitten des Wassers entfacht.

Die gesamte Anordnung folgt den Kompositionsprinzipen eines antiken Frieses. So etwa einem Sarkophag mit der Darstellung eines Meeres–Thiasos, der heute nur noch in Bruchstücken überliefert ist, aber im 15. Jahrhundert in Rom zu sehen gewesen sein muss, wie Phyllis Bober in einem klassischen Aufsatz gezeigt hat[27]. Auch einzelne Motive lassen sich eindeutig auf antike Vorbilder zurückführen. So kann man die Hippokampen, deren Beine von Algen oder Tang überwachsen sind, auf einem aus Rom stammenden Sarkophag der Münchner Glyptothek finden. Gleichzeitig wird man in einigen Motiven auch Anspielungen oder Übernahmen aus Pollaioulos Kupferstich Kämpfenden nackten Männern erkennen können.

Antike Züge weist auch die Gestalt der männlichen Statue auf, die sich im linken Bildfeld auf der Höhe des Schilfes im Mittelgrund erhebt. Es ist unverkennbar ein Gott, durch Gestalt, Haarband und den Dreizack ausgewiesen als Neptun. Dieser ist vom Geschehen abgewandt und als Rückenansicht gezeigt, wobei sein muskulöser Leib gleich einer Statue in einem ruhigen Standmotiv verharrt. Seinen Kopf hat er nach links gedreht, so dass sein Blick auf eine Stadt oder Burg, die sich in der Ferne auf dem Berg einer Insel erhebt, fallen muss. Formal mag diese Figur auf eine antike Gemme aus dem Besitz Pauls II. zurückgehen[28].

Mit dieser in das Bild gewandten Figur wird die den Stich sonst bestimmende Ästhetik eines antiken Frieses gesprengt. Denn mit dem umgedrehten Gott öffnet sich ein Zug in die Bildtiefe, hin auf einen Raum, der jenseits des Aufruhrs der Ungeheuer liegt, der sich im Rücken des antiken Gottes zuträgt.

Es ist genau jener Raum, der dem Betrachter durch das Schilf und die

[26] Vgl. Landau, 1992 (wie in Anm. 21).

[27] Ph. Bober, «An antique Sea-Thiasos in the Renaissance», in *Essays in memory of Karl Lehmann*, hrsg. v. L. Freeman Sandler, New York, 1964, S. 43-48.

[28] Vgl. P. Cannata, «Pope Paul II, humanist and collector in Rome », in *In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, Ausstellungskatalog (Athen, Nationalgalerie, 2003), hrsg. v. M. Gregori, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, S. 230-231.

Kämpfenden verstellt ist. Neptun, der Beherrscher der Wogen, der allein sie (nach Vergil) zu glätten vermag, sieht wiederum nicht, was sich in seinem Rücken zuträgt. Der Kampf der Seemonster, der sich vor unseren Blicken entfaltet, ist ein Kampf, der sich hinter seinem Rücken abspielt, was durchaus auch einen witzigen Zug hat.

Man kann sich fragen, ob Dürer tatsächlich beide Teile des Stiches vorlagen, als er im Jahr seiner ersten Reise nach Italien 1494 eine Nachzeichnung des rechten Blattes anfertigte. Vermutlich ist nicht zu klären, ob er sie in Nürnberg zu Papier brachte oder sich dazu erst in Italien angeregt sah[29]. Unabhängig von dieser Frage sind die Zeichnungen nach Mantegna Dokumente eines künstlerischen Aneignungsprozesses qua Zeichnung, der immer zugleich der eines Abgrenzens und Umdeutens ist. Während sich die Umrisse der von Dürer nachgezeichneten Figuren auf dem Blatt der Albertina vollständig mit denen des Originals decken, was für eine Art Durchschlag spricht, ist – wie schon vielfach bemerkt wurde – ihre Modellierung ganz anders angelegt[30]. Zugleich verbreitert Dürer auch die Wasseroberfläche, in der die Seewesen spielen, um ein Stück nach hinten, was den gesamten Bildraum verändert und das von Mantegna entwickelte Spiel aus einem ausufernden Vorder- und einem verstellten Hintergrund außer Kraft setzt.

Von Jacobsen wurde vor langem vorgeschlagen, in den Meerwesen Repräsentationen der Telchinen zu sehen[31]. Von deren mythischen Existenz legen eine Reihe von antiken Quellen Zeugnis ab, zu denen Mantegna durch Vermittlung hätte Zugang haben können. Das dies für Ovid gilt, der sie in den *Metamorphosen* erwähnt, bedarf keiner Erläuterung. Aber auch Informationen aus der *Geographika* des Strabo, die seit 1460 durch Guarino da Verona und Gregorius Tilfernes ins Lateinische übersetzt wurde[32] oder die Schriften des Diodorus Siculus, die seit 1472 ins

[29] M. Faietti, «Æmulatio versus simulatio. Dürer oltre Mantenga», in *Dürer e l'Italia*, Ausstellungskatalog (Rom, Scuderie del Quirinale, 2007), hrsg. v. Kristina Hermann-Fiore, Milano, 2007, S. 81-87.

[30] Vgl. H. Widauer, Kat. Nr. 14, in *Albrecht Dürer*, 2003 (wie in Anm. 8), S. 144-146.

[31] M.A. Jacobsen, «The meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters», in *The Art Bulletin*, 64, 1982, S. 623-629.

[32] Strabo, *Geographika*, 10, 3, 7; 10, 3, 19 u. 14, 2, 7, in *Strabons Geographika*, Bd. 1-6, übers., komm. u. hrsg. von S. Radt, Göttingen, 2002-2006, Bd. III, S. 217, 235, u. IV S. 59; Vgl. G. Pistelli, «Guarino Guarini», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 60,

Lateinische übersetzt vorlagen[33], sowie möglicherweise der erste Teil der *Ætia* des Callimachos (*In Telchinas*) können Mantegna sehr gut durch Vermittlung bekannt gewesen sein[34].

Trotz der Zugänglichkeit der Quellen ist die literarische Überlieferung – wie fast immer – keineswegs eindeutig und gerade im Fall der Telchinen besonders widerspruchsvoll[35]. Kinder der *Thalassa* oder des *Poseidon*, gelten sie als «Behexer und Zauberer», die zur Strafe für ihre Künste ins Meer verbannt wurden. Diese Strafe, als deren Ort meist die Insel Rhodos angegeben wird, erfuhren sie durch Zeus, der sie seinem Bruder *Poseidon/Neptun* unterstellt. Ihr Auftritt ist bacchantisch und von Lärm und Aufruhr begleitet. Als Künstler der Urzeit haben sie einst die Sichel des *Kronos* gefertigt, mit der diese seinen Vater kastrierte, anderen Quellen zufolge auch den Dreizack des *Poseidon*. Diodorus gelten sie als die ersten Verfertiger von Statuen. Ihr Können, das sie mit der magischen Kunst der Metallverarbeitung in Verbindung bringt, erzeugt aber Neid. Bei Diodorus heißt es, dass sie neidisch «ihre Künste vor anderen verbargen»[36]. Strabon weiß dagegen nicht zu sagen, ob die Telchinen selbst neidisch sind, oder aber zu dessen Opfern wurden. Nachdem er sie zunächst als Verderben bringende Zauberer charakterisiert, meint Strabon: «Andere im Gegenteil sagen, sie [selbst] wären als ausgezeichnete Künstler von den Kunstfeinden beneidet worden und in solche üble Nachrede geraten»[37].

In fast allen Quellen wird gerade der Blick der Telchinen als zerstöre-

Roma, 2003, S. 357-369, zur Übersetzung der Geographika S. 366. Die *editio princeps* erfolgte 1516 in Venedig bei Aldus Manutius.

[33] Diodorus Siculus, *The Library of History*, Bd. 1-12, übers. v. C.H. Oldfather, London, 1967-1977, Einleitung.

[34] Callimachus, *Ætia, Iambi, Lyric Poems, Hecale, Minor Epic and elegiac Poems and other Fragments*, hrsg. u. übers. v. C.A. Trypanis, Cambridge, 1975, S. 5-9.

[35] *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, hrsg. W. Smith, London, 1873, Bd. 3, S. 987.

[36] Diodorus Siculus, 1967-1977 (wie in Anm. 33), Bd. III, 5, 55, 3, S. 246.

[37] «[...] Telchinen, welche einige für Behexer und Zauberer erklärten, die (aus Neid) Tiere und Gewächse, um sie zu verderben, mit Wasser des Styx besprengten. Andere im Gegenteil sagen, sie [selbst] wären als ausgezeichnete Künstler von den Kunstfeinden beneidet worden und in solche üble Nachrede geraten; sie waren aber zuerst aus Kreta nach Cysos? Dann nach Rodos gekommen und hätten zuerst Eisen und Kupfer bearbeitet und so auch dem Kronos seine Sichel verfertigt »; Strabo, *Geographika* (wie in Anm. 32), 14, 2,7, Bd. IV, S. 59.

risch beschrieben, so etwa bei Ovid, wo es in der Passage der Flucht der Medea über sie heißt:

> [...] deren Augen, die schon durch ihr Blicken alles verderbten,
> Jupiter, dem sie verhasst, mit den Wogen des Bruders bedeckt hat.
>
> quorum oculos ipso vitiantes omnia visu
> Iuppiter exosus fraternis subdidit undis[38].

Es liegt daher nahe, das Blatt mit Jacobsen als Verbildlichung des Künstlerneides zu lesen. Diesem Neid sahen sich die frühneuzeitlichen Bildhauer und Maler in den verschiedensten Formen ausgesetzt[39]. Es hat den Anschein, als fungierte der angstbesetzte Neid als zugleich hemmendes wie motivierendes Prinzip ihrer künstlerischen Produktion. Mantegna selbst hat sich mit dem Thema unter anderem in Form einer bildlichen Rekonstruktion der *calumnia* des Apelles gewidmet[40].

Dass die Telchinen ausgewiesene Meister der Metallbearbeitung waren, macht das Thema für das noch junge Medium des Kupferstiches, der ja durch ein Ritzen von Linien in eine Metallplatte entsteht, besonders reizvoll. Die Wahl des Themas würde dann mit der Darstellungstechnik in Verbindung stehen, Mantegna zeigte sich – gleich den Telchinen – selbst als Meister der Metallbearbeitung, indem er sich zugleich gegen mögliche Neider wendet. In einem vergleichbaren, dort aber auf den Bronzeguss als einer anderen Form der Metallverarbeitung gerichteten Sinne scheint auch Filarete zwei Telchinen im Rahmenwerk seiner Bronzetür von St. Peter inseriert zu haben, die dort einen *clipeus* mit seinem Bildnis halten[41].

Dass Mantegnas Blatt als Allegorie der *Invidia* gelesen werden muss, ergibt sich schon durch die schreiende Alte mit ihrem Täfelchen, die den

[38] Ovid, *Metamorphosen*, lat. – deutsch, hrsg. u. übers. v. E. Rösch, 11. Aufl. München-Zürich, 1988, VII, 365, S. 250.

[39] Vgl. *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, hrsg. v. H. Baader u.a., München, 2007.

[40] U. Müller Hofstede & K. Patz, «Bildkonzepte der Verleumdung des Apelles», in *Memory & oblivion*, proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam,1996, hrsg. v. W. Reinink, Dordrecht [u.a.], 1999, S. 239-254.

[41] M. Winner, «Filarete tanzt mit seinen Schülern in den Himmel», in *Italia et Germania. Liber Amicorum Arnold Esch*, hrsg. v. H. Keller, W. Paravicini & W. Schieder, Tübingen, 2001, S. 267-290, S. 280 ff. Für den Hinweis danke ich Hans Hubert.

Neid personifiziert. Dabei ist es vielleicht kein Zufall, wenn sich in den erbitterten und trotzdem nicht ganz ersten Kämpfen jeweils ähnliche Partner gegenüberstehen, nämlich die Wasserzentauren einerseits und andererseits die Hippokampenreiter. Schon in einer der ältesten christlichen Texte über den Neid, einer *Homilie* des Basileus von Cæsarea, wird ausgeführt, dass der Neid umso gefährlicher und stärker sei, je mehr sich die Betreffenden und ihre jeweiligen Lebensumstände ähnelten[42]. Bei Mantegna sind es zwei Arten von im Wasser angesiedelten Mischwesen, also auch ähnliche Geschöpfe, die miteinander im Streit liegen[43].

Wichtig für ein Verständnis des Blattes dürfte auch sein, dass der Neid, wie sich aus vielen Quellen belegen lässt, eine Blickbeziehung meint, indem er oft mit dem bösen Blick gleichgesetzt wird[44]. Dies ist etwa dem schon genannten Text des Basileus zu entnehmen, wo dem neidvollen Blick als böser Pfeil beschrieben wird, der den Anderen treffen und verderben kann[45]. Der Neid, dessen lateinischer Name *invidia* sich vom Sehen ableitet, dem *videre*, meint also ein falsches, verkehrtes Sehen[46]. Bei Ovid wurde gerade der Blick der Telchinen als zerstörerisch beschrieben. Der Stich kommt damit eine moralische Dimension zu, die zugleich ambivalent bleibt: Meisterschaft in der Kunst, Neid und Hexerei überlagern sich auf nicht ganz eindeutige, aber gerade deswegen interessante Weise.

Der Stich Mantegnas entwickelt sich dabei aus einem System an Verkehrungen: Zum einen durch den inhaltlichen Rekurs auf ein falsches, neidvolles Sehen; zum anderen durch das Verfahren seiner Herstellung, da beim Kupferstich jeder Abzug auf einer Verkehrung des Bildes auf der Platte beruht. Zuletzt aber aus jener Verkehrung, die sich durch die Abwendung des antiken Gott ergibt, den sich nur von hinten zeigt. Mit

[42] PG 31, 373 ff.; Vgl. V. Limberis, «The Eyes infected by Evil. Basil of Cæsarea's Homily *On Envy*», in *Harvard Theological Review*, 84 (1991), S. 163-184.

[43] Strabo nennt die Korybantes, die Kabeiroi und die idaeischen Daktyloi als den Telchinen verwandte Wesen, die von ihnen kaum zu unterscheiden seien, Strabo, *Geographika* 10, 3, 7 (wie in Anm. 33), Bd. III, S. 217.

[44] T. Rakoczy, *Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur*, Tübingen, 1996; Limberis, 1991 (wie in Anm. 42).

[45] Limberis, 1991 (wie in Anm. 42), S. 164, 165, 168.

[46] J. Lacan, «Was ist ein Bild/Tableau», in *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. G. Boehm, München, 1994, S. 75-89; 85.

dem Delphin als tugendhaft ausgewiesen, steht er, der die Wassermassen zu bändigen und zu beruhigen weiß, vom Betrachter abgekehrt. In seinem Rücken, aber vor den Augen des Betrachters entfaltet sich der wogende, die Bildgrenzen außer Kraft setzende Kampf des Neides. Dieser setzt jenen Bewegungsstrudel und jene Wellen frei, die unseren Blick zu fesseln vermögen. Es ist der Neid, der das Schäumen des Wassers erzeugt und jene unruhigen Wellen und jenen Exzess an Bewegung – *motione* – hervorbringt, die den Blick zu faszinieren vermögen.

Dass das Meerwasser prinzipiell ein unmoralischer Raum gilt, findet sich als feste Formel in einer Kritik der Hafenstädte[47]. Auf Mantegnas Kupferstich entfaltet sich nun gerade in diesem zweifelhaften, nicht glatten, sondern von Wellen bewegten Raum des Wassers im wilden Spiel der Wellen das ganze Können des Künstlers Mantegna. Es ist der unmoralische Raum des von Zauberkünstlern bewohnten Wassers, über dem das noch leere *clipeum virtutis* schwebt, der die gewagtesten Linienzüge des Künstlers in einem neuen, erst zu erprobenden Medium – dem noch jungen Kupferstich – hervorbringt. Es sind diese Wellen, auf die auch Tizian in seinem monumentalen Holzschnitt von 1514/15 mit dem Durchzug durch das Rote Meer zurückgreifen wird, wenn auf einem der Blätter nichts anderes zu sehen ist als bewegte Linien, die für die bewegten Wellen des Meeres stehen sollen[48] (Abb. 9).

SCHLANGENLINIEN

In ganz unterschiedlicher Weise versuchen Dürer und Mantegna demnach ihre eigene künstlerischen *graphie* in der Spannung zwischen der Beobachtung der Natur und einer mathematischen Definition der Linie einerseits, antiken literarischen Traditionen andererseits zu entwickeln. Generiert werden die so gewonnenen Linienzüge unter anderem in der

[47] Jacobsen hat auf Pius II hingewiesen, der den Venezianer entgegenschleuderte, das sie den, da sie mit den Fischen ihr Leben im Wasser verbrächten, auch kaum menschlichen Verstand aufbringen könnten, weitere Quellen – die unter anderem auf das biblische Bild vom Leviathan zurückzuführen sind – ließen sich hinzuziehen. Vgl. Jacobsen, 1982 (wie in Anm. 31), S. 624.

[48] E. Lincoln, *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven-London, 2000 (zu Tizians Holzschnitt: S. 88).

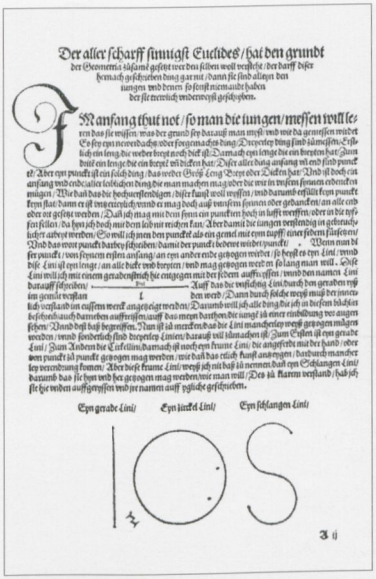
visuellen Auseinandersetzung mit dem Meer – als Horizont und Welle. Dass Dürer ein Künstler war, der primär in Linien dachte, hat schon Erwin Panofsky betont[49]. Auf der ersten Seite seiner Unterweisung zur Messung hat Dürer zwischen drei Arten der Linie unterschieden (Abb. 1). Er führt zunächst die Gerade und dann die Kreislinie an. Als Dritte nennt er dann eine solche, die er als «Schlangenlinie» bezeichnet:

> Darnach ist noch eine krumme Lini/die angeferdt mit der Hand/oder von Punkt zu Punkt gezogen mag werden/ wie dann das etlich kunst anzeygen/dardurch mancherley verwendung komen/Aber diese krumme Lini weyß ich nit baß zu nennen/dann eyn Schlangenlini / darum dass sei hyn und her gezogen mag werden/wie man will.

Diese fast zögernden Beschreibung einer Linie, für die Dürer erst einen Name finden muss, da sie in eine Geometrie euklidschen Stils nicht gehört, erweist sich vermutlich als die eigentliche Linie des Künstlers. Wie ambivalent das dem dieser Linie den Namen gebende Tier ist, die Schlange, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Es sei hier nur auf Williams Hogarth Titelblatt der *Line of beauty* verwiesen, auf dem dieser durch das Zitat aus John Miltons *Paradise lost* die Verführungskraft der sich schlängelnden Linie (als einer Sonderform der *waving-line*) suggeriert, indem er sie mit dem Verlocken der Augen Evas durch die Schlange in Verbindung bringt: «to lure her eyes»[50].

[49] E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, übers. v. L. Möller, München, 1977, S. 59.

[50] W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, hrsg. v. R. Paulson, New Haven-London, 1997 (1753), s. 48 ff zu *waving-line* und *serpentine line*. Zu Titelseite siehe D. Rosand, *Drawing acts. Studies in graphic expression and representation*, Cambridge, 2002, S. 265-278; M. Podro, «The drawn line from Hogarth to Schiller», in *Sind Briten hier? Relations between British and Continental Art 1680-1880*, hrsg. v. Zentralinstitut in München, Augsburg, 1981, S. 45-57 sowie O. Jehle, «Abschweifungen. Zum Lob und Eigensinn der Linie in Tristram Shandy», in *Randgänge der Zeichnung*, hrsg. v. C. Meister, O. Jehle & W. Busch, München, 2006, S. 73-93, 79 ff. Hogarth verweist auf Lomazzo und die *figura serpentina*; zum Begriff des «serpeggiare» und seiner Verwendung etwa bei Leonardo vgl. a. S. Battaglia, s.v. «Serpeggiare», in *Grande Dizionario della lingua Italiana*, Bd. XVIII, Torino, 1996, S. 736: «De Pictura lineale. Siano con somma diligenza considerati i termini di qualunque corpo, il modo del lor serpeggiare».

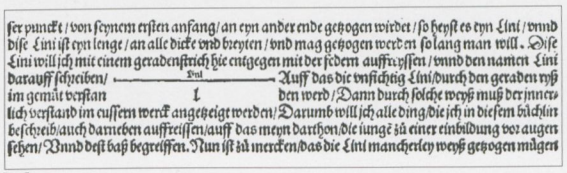


Der aller scharff sinnigst Euclides/hat den grundt der Geometria sässamt gesetzt vnd dan sollen wolt vnterricht/ der darff diser hernach geschriben ding gar nit/dann sie sind allesan den iungen vnd denen so sonst niemandt haben der sie menniclich vnderweyß geschryben.

Man fang thut not/so man die iungen/messen will lernen das sie wissen/was der grund sey darauff man meyst vnd wie da geuissen wurdet. Es sey ey ni ceneda che/ oder forgemachtes ding/Dreyerley ding sind zůmessen/Erstlich ein long/die weder breyt noch dict ist/Darnach eyn linge die ein breyten hat/Zum dritt ein lengt die ein lengt/die ein breyt/vnd dicken hat/Dyser aller ding anfang vnd end sind punckt/ Aber eyn punckt ist ein solch ding/das weder Gryß/Leng/Breyt oder Dicken hat/Vnd ist doch ein anfang vnd end aller lebtlichen ding die man machen mag/oder die wir in vnsern synnen erdencken mögen/Wie dabey die hochuerstendigen/diser kunst wol wissen/vnd darumb erstlich eyn punckt kym fur/dann er ist meyn erstlich vnnd er mag doch auff vnsern synnen oder gedancken/an alle ord oder ort gesetzt werden/Dass ich mag mit dem synn ein puncken hoch in luffte werffen/oder in die tyffen fellen/da hyn ich doch mit dem leib nit reichen kan/Aber damit die iungen verstendig in gebrauchlicher arbeyt werden/So will ich jnen den punckt als ein gemel mit eym tupff/einer federn fürsetzen/ Vnd das wort punckt darbey schreiben/damit der punckt bedewt wirdet/punckt/ . Wenn nun dise punckt/von seynem ersten anfang/an eyn ander ende getzogen wirdet/so heyst es eyn Lini/vnnd dise Lini ist eyn lenge/an alle dicke vnd breyten/vnd mag getzogen werden so lang man will. Dise Lini will ich mit einem geradenstrich hie entgegen mit der federn auffreyssen/vnnd den namen Lini darauff schreiben/ ——— Lini ——— Auff das die vnsichtig Lini/durch den geraden wyß im gemüt verstan l den werd/Dann durch solche weyß muß der innerlich verstand im eussern werck angezeigt werden/Darumb will ich alle ding die ich in diesem büchlin beschreib/auch darneben auffreissen/auff das meyn darthon/die iungē zů einer einbildung vor augen sehen/Vnnd deßt baß begreiffen. Nun ist zů mercken/das die Lini mancherley weyß getzogen mügen/ wurden/vnnd sonderlich sind dreyerley Linien/darauff wil ich achten ist. Zum Ersten ist eyn gerade Lini/Zum Andern die Schellin/darnach ist noch eyn krume Lini/die angefrete mit der hand/oder von punckt zů punckt getzogen mag werden/nit daß das reich kunst anzeygen/darbey mancherley verordnung komen/Aber diese krume Lini/weyß ich nit baß zů nennen dan eyn Schlangen Lini/ darumb das sie hyn vnd her getzogen mag werden/wie man will/Des zů Ratten verstand/daß ich sie hie widen auffgreyssen vnd jr namen auff yegliche geschriben.

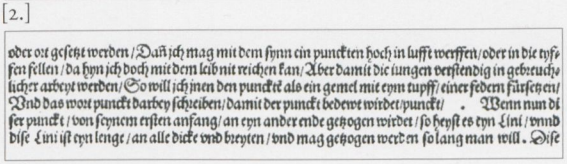
Eyn grade Lini/ Eyn jöckel Lini/ Eyn schlangen Lini/

[1.]



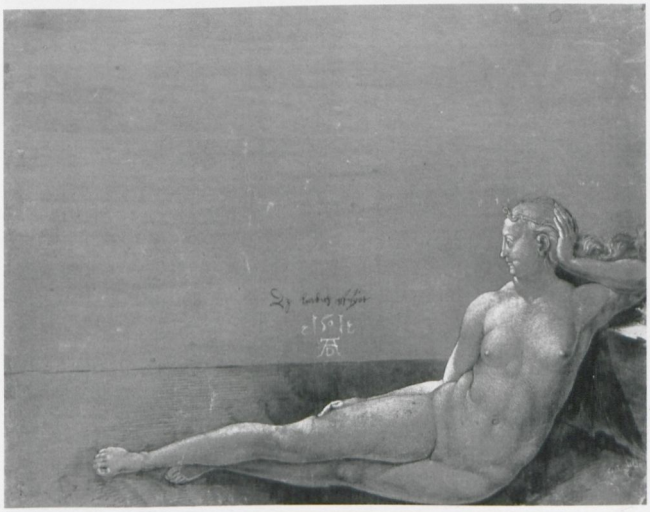
ser punckt/von seynem ersten anfang/an eyn ander ende getzogen wirdet/so heyst es eyn Lini/vnnd dise Lini ist eyn lenge/an alle dicke vnd breyten/vnd mag getzogen werden so lang man will. Dise Lini will ich mit einem geradenstrich hie entgegen mit der federn auffreyssen/vnnd den namen Lini darauff schreiben/ ——— Lini ——— Auff das die vnsichtig Lini/durch den geraden wyß im gemüt verstan l den werd/Dann durch solche weyß muß der innerlich verstand im eussern werck angezeigt werden/Darumb will ich alle ding die ich in diesem büchlin beschreib/auch darneben auffreissen/auff das meyn darthon/die iungē zů einer einbildung vor augen sehen/Vnnd deßt baß begreiffen. Nun ist zů mercken/das die Lini mancherley weyß getzogen mügen

[2.]



oder ort gesetzt werden/Daß ich mag mit dem synn ein puncken hoch in luffte werffen/oder in die tyffen fellen/da hyn ich doch mit dem leib nit reichen kan/Aber damit die iungen verstendig in gebreuchlicher arbeyt werden/So will ich jnen den punckt als ein gemel mit eym tupff/einer federn fürsetzen/ Vnd das wort punckt darbey schreiben/damit der punckt bedewt wirdet/punckt/ . Wenn nun dise punckt/von seynem ersten anfang/an eyn ander ende getzogen wirdet/so heyst es eyn Lini/vnnd dise Lini ist eyn lenge/an alle dicke vnd breyten/vnd mag getzogen werden so lang man will. Dise

[3.]



[4.]

[5.]

HANNAH BAADER

1. Albrecht Dürer, *Unterweisung zur Messung*, Nürnberg, 1525, A2*r*.

2. Albrecht Dürer, *Unterweisung zur Messung*, Nürnberg, 1525, A2*r* (Detail).

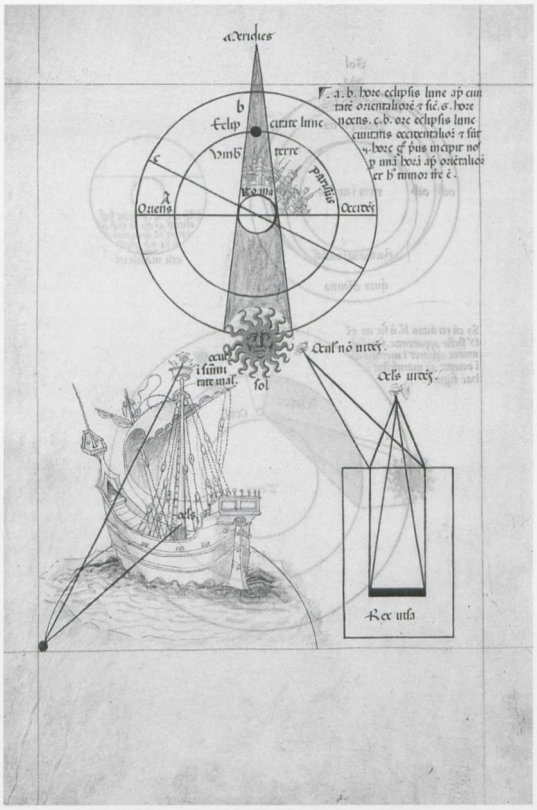
3. Albrecht Dürer, *Unterweisung zur Messung*, Nürnberg, 1525, A2*r* (Detail).

4. Albrecht Dürer, *Liegender weiblicher Akt*, 1501, Wien, Albertina, inv. 3072.

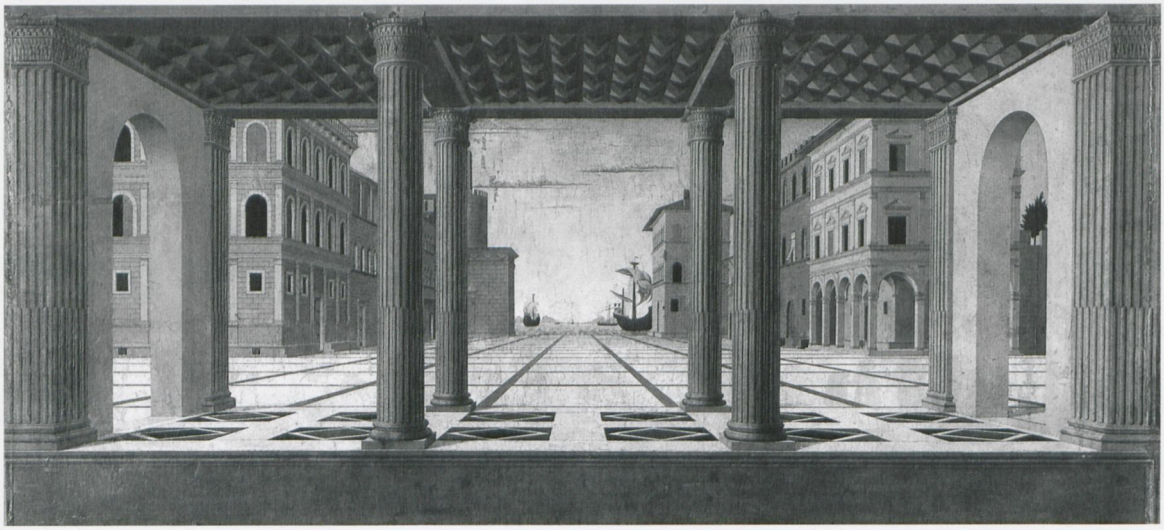
5. Albrecht Dürer, *Venus auf dem Delphin*, 1503, Wien, Albertina, inv. 3074.

6. Cristoforo de Predis, *De Sphæra Estense*, Modena, Bibliotheca Estense, Cod. α.X.2.14, c. 2*v*.

7. *Perspektivische Ansicht einer idealen Stadt*, um 1490, Berlin, Gemäldegalerie.

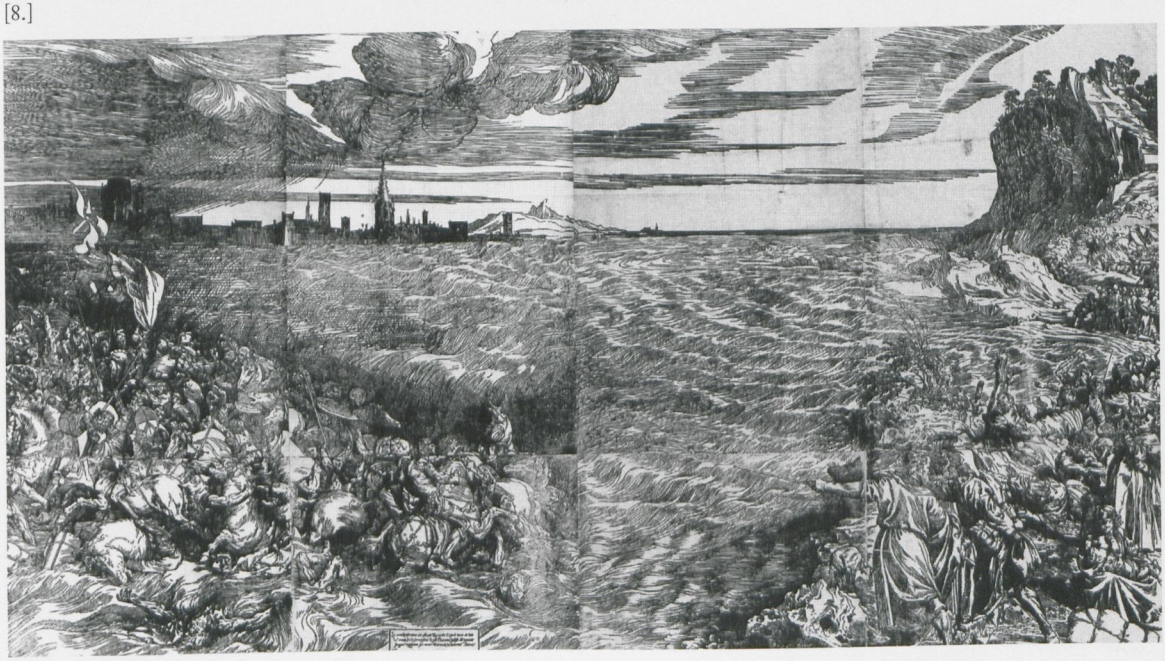


[6.]



[7.]

[8.]



[9.]

8. Andrea Mantegna, *Der Kampf der Meergötter*, Sammlung duke of Devonshire, Chatsworth, Album 1, n. 38 (B. 17-18).

9. Tizian, *Durchzug durch das Rote Meer*, Privatsammlung.