

Michael Thimann

»Idea« und »Conterfei«

Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen
in der Frühen Neuzeit

In einer der enigmatischsten Passagen der *Vite* Giorgio Vasaris wird die Entstehung von Parmigianinos *Selbstbildnis im Konvexspiegel* von 1523/24 (Abb. 8) als erster vielschichtiger Höhepunkt eines Bildungsromans, als folgenreiches Selbstexperiment, ja als gattungsgeschichtliche Ursprungslegende des Selbstportraits erzählt.¹ Bei der Beschreibung des Bildes, das als eine selbstgestellte Schwierigkeit und in seiner forcierten Künstlichkeit das höchste Lob des Biographen erhält, hebt Vasari die einzelnen Bildelemente deutlich hervor. Neben dem engelsgleichen Antlitz des jungen Malers aus Parma, in dem sich der am Karfreitag 1520 verstorbene Raffael reinkarniert haben soll, gilt Vasaris Aufmerksamkeit einem unübersehbaren Detail: Parmigianino stellt sich offenbar nicht als Maler, sondern als Zeichner dar. Darauf deuten die Haltung der durch die Verzerrung des Spiegels übergroßen Hand des Künstlers und der oberhalb des Zeigefingers angedeutete Zeichenstift hin: »vi fece una mano che disegnava un poco grande come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima.«² Natürlich ist hier zunächst an Parmigianinos überwältigend großes zeichnerisches Werk zu erinnern, das mit seinem Erfindungsreichtum und der virtuoson Handhabung sämtlicher zeichnerischer Techniken – Feder, Rötel, schwarze Kreide etc. – schon im 16. Jahrhundert die Begehrlichkeiten von Sammlern weckte. Parmigianinos Zeichnungen waren nicht nur Hilfsmittel im Werkprozess, sondern selbst Kunstwerke. Die Nobilitierung und Vergeistigung der Hand des Zeichners, die in die Lage versetzt wird, die Gedanken des Kopfes in die materielle Erscheinung umzusetzen, wird am *Selbstbildnis im Konvexspiegel* wie an nur wenigen anderen Werken des frühen 16. Jahrhunderts evident.³

Nun korrespondiert mit diesem Lob der Hand im Kontext einer Bildbeschreibung ein Passus der »Introduzione alle tre arti del disegno« in Vasaris *Vite*, der, obgleich schwer verständlich und gedanklich alles andere als schlüssig formuliert, als grundlegend für die frühneuzeitliche Kunsttheorie gilt. Im Abschnitt über die Malerei in der zweiten Ausgabe von 1568 gibt Vasari eine auf früheren Äußerungen von Cennino Cennini bis zu Benedetto Varchi, Antonfrancesco Doni und Benvenuto Cellini fußende Definition des *disegno* als Grundlage der bildenden Künste, mit der er versucht, die Arbeit von Hirn und Hand in eine schlüssige Beziehung zu setzen:

»*Disegno* ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist. So kommt es, dass *disegno* nicht nur in menschlichen und tierischen Körpern, sondern



Abb. 8
Parmigianino
Selbstbildnis im Konvexspiegel
1523/24
Öl auf Holz; Wien, Kunsthistorisches Museum

¹ Vgl. Vasari 1966–87, Bd. 4, S. 534–535. Zur Lektüre der *Vita* in den unterschiedlichen Fassungen von 1550 und 1568 und ihren kunsttheoretischen Implikationen vgl. Preimesberger 1999, S. 262–272.

² Vasari 1966–87, Bd. 4, S. 535. Die Lektüre dieses Passus ist nicht eindeutig. Gewöhnlich wird »una mano che disegnava« als »zeichnende Hand« verstanden und übersetzt. Im Originaldruck von 1568 und auch in der Bologneser Ausgabe von 1647 steht an entscheidender Stelle jedoch ein Komma: »vi fece vna ma[n]o, che disegnava vn poco grande come mostrava lo specchio«. Damit lässt sich der Passus vermutlich zutreffend übersetzen mit: »dort schuf er [Parmigianino; M. T.] eine Hand, die er etwas größer zeichnete, so wie sie der Spiegel zeigte« (für den Hinweis auf die problematische Lektüre dieser Textstelle danke ich Vera Koppenleitner).

³ Vgl. Warnke 1987.

auch in Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis des Ganzen zu den Teilen, der Teile zueinander und der Teile zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis ein gewisser Begriff und ein Urteil entsteht, das im Geist später die von Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, dass *disegno* nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Verstand ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt. [...] Wie dem auch sei, der *disegno* bedarf, wenn er dem Urteilsvermögen die Erfindung einer Sache abgerungen hat, einer flinken Hand, die dank vieler Jahre Studium und Übung in der Lage ist, jedwede Schöpfung der Natur mit Feder, Griffel, Kohle, Stift oder anderem treffend zu zeichnen und wiederzugeben. Wenn deshalb der Intellekt geläuterte Begriffe voller Urteilskraft hervorbringt, werden jene langjährig im Zeichnen geübten Hände die Perfektion und Vortrefflichkeit der Künste und zugleich das Wissen des Künstlers offenbaren.«⁴

Vasaris Konzeption des *disegno*, mit der er dem Künstler einen hohen und eigentlich nur den Dichtern und Gelehrten vergleichbaren Status zuweist, ist nicht ohne Vorläufer. Seit Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci war *disegno* zu einem Zentralbegriff der italienischen Kunsttheorie ausgebaut worden; erst Vasari sollte ihn aber – und mit ihm das Zeichnen als »operazione di mano« (Cennini) – in systematischer Absicht zur Grundlage aller Künste erklären.⁵ Sozialgeschichtlich ist dieser Akt der Erhebung der »Zeichenkünste« (»arti del disegno«) zu intellektueller Dignität bekanntlich mit der 1563 erfolgten Einrichtung der *Accademia del Disegno* im frühabsolutistischen Florenz des Cosimo de' Medici verknüpft. Mit seiner Hochschätzung des *disegno* als geistigem Entwurf hat Vasari das Zeichnen aber in einer viel tiefergreifenden Operation für den Intellekt und die Geschichte des Wissens zugänglich gemacht, ja die Bildproduktion, wie Georges Didi-Huberman kritisch angemerkt hat, zu einer quasi wissenschaftlichen Verstandestätigkeit erhoben und damit die Bilder für den kunsthistorischen Diskurs der Ikonologie – hier ist vor allem die an Ernst Cassirer und dem Neukantianismus geschulte Interpretationsmethode Panofskys gemeint – geöffnet. Erst mit der *disegno*-Lehre wurde die bildende Kunst, so Didi-Huberman in höchst fraglicher Verkürzung europäischer Denktraditionen seit Platon, als ein Feld intellektueller Erkenntnis konstituiert. Dass der *disegno* in Vasaris Konzeption aus dem Intellekt hervorgeht, habe den Schluss zugelassen, dass Kunst und Wissenschaft übereinstimmen können.⁶

Damit ist das Thema des vorliegenden Essays benannt: Wie lässt sich der Zusammenhang von Zeichnung und Erkenntnis, von Bild und Wissenschaft für das 16. Jahrhundert und weit über die Grenzen von Florenz und Italien hinaus beschreiben, wenn Werkbestände und Zeichnerfiguren in den Blick rücken, deren Status als »künstlerisch« oder »wissenschaftlich« sich weniger leicht bestimmen und schematisieren lässt? Man denke hier nur an das von dem Bologneser Universalgelehrten Ulisse Aldrovandi initiierte Großprojekt eines über 2300 Zeichnungen und Aquarelle zählenden Corpus der *Natura picta*, das Fossilien, Pflanzen und

4 Deutsche Übersetzung mit begrifflichen Veränderungen des Verfassers nach Vasari 2006, S. 98–99; vgl. Vasari 1966–87, Bd. 1, S. 111: »Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell'idea. [...] Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia mediante lo studio et esercizio di molti anni spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunque cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché, quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani che hanno molti anni esercitato il disegno conoscere la perfezione et eccellenza dell'arti et il sapere dell'artefice insieme.«

5 Zum Problem vgl. v. a. Kemp 1974; Williams 1997, S. 29–73; Wolf 1997; Bambach 1999; Link-Heer 2000, S. 208–211; Rosand 2001; Burioni 2006, S. 7–12.

6 Didi-Huberman 2000, S. 84–89, 119.

Tiere der alten und neuen Welt in Bildern verschiedenster Zeichner versammelt.⁷ Oder man denke an das gigantische Fragment gebliebene Projekt des als Maler und Architekt ausgebildeten Pirro Ligorio, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts den Plan fasste, eine alphabetisch geordnete Fachzyklopädie des gesamten Wissens über das Altertum unter besonderer Berücksichtigung der bildlichen Überlieferung zu verfassen und zum Druck zu bringen. Aus vielen Autoren und der archäologischen Praxis wollte Ligorio das unüberschaubare Wissen »in un solo luogo« zusammenfassen.⁸

Zeichnen und Beschreiben

Das naturkundliche und antiquarische Zeichnen im 16. Jahrhundert ereignet sich oft im Kontext von Langzeitprojekten, die der Sammlung und Archivierung visueller Informationen dienen. Die Einsicht, dass die vertraute Sprache der *res publica litteraria*, das Latein des Humanismus, nicht die Möglichkeit der Beschreibung von neuen Phänomenen bot, die durch Beobachtung und empirische Erfahrung im Zeitalter der Entdeckungen gewonnen worden waren, hat die wissenschaftliche Bildproduktion der Frühen Neuzeit zweifellos stimuliert.⁹ Hier tritt die Zeichnung neben die oder sogar an die Stelle der Beschreibung, da es ihr auf viel eingängigere Weise möglich ist, das Beobachtete wiederzugeben. Zeichnung ließe sich in diesem Sinn als deskriptives Verfahren begreifen, um die Grenzen des von antiken Autoritäten vorgezeichneten Diskurses, hier vor allem Aristoteles und Plinius, zu erweitern, zu korrigieren und gegebenenfalls auch zu überwinden. Neue Wissensbestände naturkundlicher, geographischer und ethnographischer Art ließen sich nicht mehr allein in der Schrift, und hier insbesondere im klassischen Latein fassen, wie es – berühmtester Fall – Galileis intensiver Einsatz von mit Hilfe des Fernrohrs angefertigten Zeichnungen beim Druck der noch lateinisch verfassten Beschreibungen der Mondoberfläche deutlich macht.¹⁰

In der Ausstellung ist das Kräuterbuch *De historia stirpium commentarii* von Leonhart Fuchs (Basel 1542) zu sehen (Kat. 33). Es enthält als letztes Blatt drei bemerkenswerte Portraits der am Entstehungsprozess des Buches beteiligten Künstler. Es sind die Zeichner Heinrich Füllmaurer und Albrecht Meyer sowie der Holzschnneider Veit Rudolf Specklin, die ohne diese singuläre bildliche Würdigung ihrer Arbeit in einem naturwissenschaftlichen Buch der Frühen Neuzeit wahrscheinlich kunstgeschichtlich anonym geblieben wären. Der Tübinger Mediziner und Botaniker Leonhart Fuchs hat den Bildern seines Kräuterbuches eine ganz besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Gegen die Autoritäten der Antike wie Galen und Dioskurides, die der Verwendung von Bildern skeptisch gegenüberstanden, hat Fuchs den Einsatz der *picturæ* gerade als Vorzug seines Buchprojektes erklärt. Freilich sollten die Bilder nicht ohne den Text betrachtet werden, sondern der Verdeutlichung dienen. Dabei ging es Fuchs nicht um eine Form von Pflanzenportraits, die das jeweilige individuelle Objekt minutiös und rein mimetisch wiedergeben. Vielmehr sollen die kompositen, d. h. »vollständigen« Bilder (»*picturæ absolutissimæ*«) die Pflanzen mit Samen, Wurzel, Stengel, Blättern, Früchten und Blüten in allen Zuständen ihres Wachstums zugleich zeigen (Abb. 9). Es bleibt zu

⁷ Vgl. zuletzt Alessandrini/Ceregato 2007.

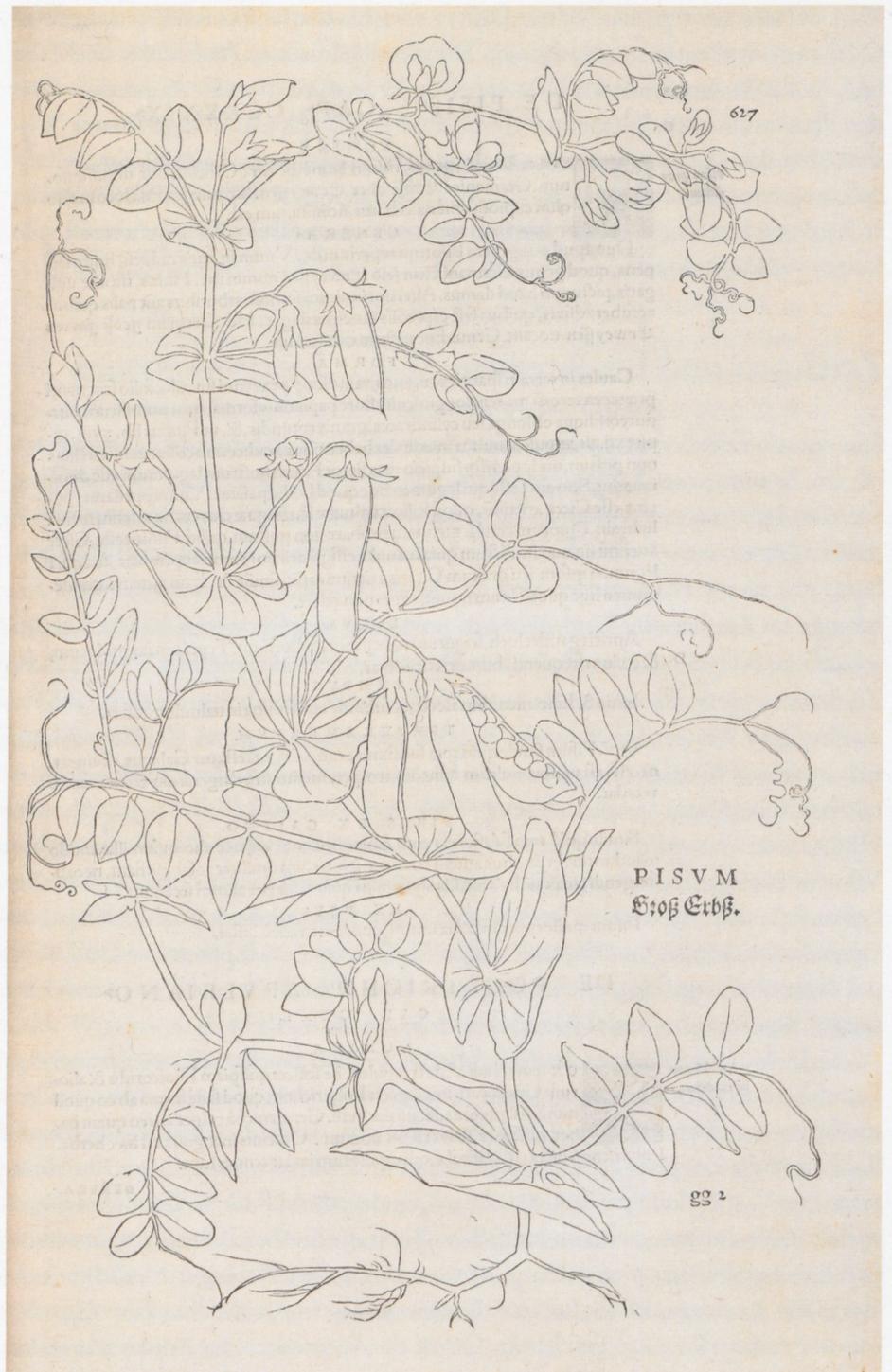
⁸ Neapel, Biblioteca Nazionale, Cod. XIII, b. 3, Libro X, S. 38–39; hier zit. nach Madonna 1980, S. 257; Schreurs 2000, S. 36–44.

⁹ Zum Problem von Latein und Volkssprache in der wissenschaftlichen Literatur vgl. einführend Olschki 1917–1927, hier Bd. 2: Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien, S. 112–170; Der Kampf gegen das Latein; Grafton/Shelford/Siraisi 1992.

¹⁰ Vgl. Blumenberg 1965, S. 77–78 (Einführung zu *Sidereus Nuncius*); Edgerton 1984; Bredekamp 2001; Bredekamp 2007. Zum Problem von Galileis Zeichnungen im Kontext der *disegno*-Lehre und frühneuzeitlichen Wissenschaftsgeschichte vgl. Meijer 1992 und Wolf 1997.

Abb. 9
Heinrich Füllmaurer,
Albrecht Meyer und
Veit Rudolf Specklin
Erbse

Holzschnitt, in: Leonhart Fuchs:
Historia stirpium, Basel 1542



diskutieren, inwiefern hier im wissenschaftlichen Bild, das sich, wie auch Fuchs betont, auf die Beobachtung der Natur gründet, eine Normvorstellung realisiert wird, die man als ›Idee‹ der Pflanze bezeichnen könnte. Diese Idee ist jedoch nicht im Sinne platonischer Urbilder a priori vorhanden, sondern wird aus der Natur herausgeschaut, wie es der Portraitholzschnitt der drei Künstler zu verbildlichen scheint. Es ist überhaupt nicht zu bezweifeln, dass sich das von Fuchs beaufsich-

tigte Projekt der kompletten Bebilderung seines botanischen Werkes auf die genaue Betrachtung der Pflanzen gestützt hat und dass es allein in der Quantität und bildlichen Erschließung vorher unbeschriebener Arten im 16. Jahrhundert ohne Vergleich ist. Dennoch stellt sich die Frage, ob hier nicht auch für das wissenschaftliche Bild der Frühen Neuzeit ein Bezug zur *disegno*-Lehre herstellbar ist, wie sie für das gleichermaßen auf Naturnachahmung und phantasievolle *inventio* gestützte künstlerische Bild entwickelt wurde. Vasaris inkonsistente Definition des »disegno« versucht ja gerade hier, eine Vermittlung zwischen der »idea« des Künstlers und der Übung der Hand durch das exakte Kopieren der Natur zu schaffen. Der Begriff des »disegno« wird von Vasari gewissermaßen zweifach verwendet, indem er einerseits die intellektuelle Hervorbringung, andererseits die materielle Zeichnung meint. So spielt auch in dem oben zitierten Text Vasaris die Erfahrung eine entscheidende Rolle. Die »idea« oder der »conchetto« kann sich im Hirn des Künstlers auf der Basis einer umfassenden Erfahrung bilden, die durch das intensive und kontinuierliche Naturstudium stimuliert wird. Der »disegno« – hier bedient sich Vasari aristotelischer wie platonischer Termini – schöpfe dabei die Form oder Idee aller Dinge aus der Natur. Als letzte Instanz entscheidet das im aristotelischen Sinn durch Erfahrung geschulte synthetische Urteilsvermögen (»giudizio universale«). Die Idee ist damit auch bei Vasari frei von metaphysischer Spekulation und ist nicht platonisch gedacht, sondern entsteht im Kopf des Künstlers aufgrund der Erfahrung, mit der wiederum die praktische Seite der Übung der Hand verbunden ist. Erwin Panofsky hat diese für die Kunsttheorie der Renaissance entscheidende Transformation der platonischen Ideenlehre beschrieben. Die Ideen wurden nicht mehr als metaphysische Substanzen verstanden, die außerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt und außerhalb des Intellekts existierten, sondern wurden zu Vorstellungen, die im Geiste des Menschen selbst ihren Sitz hatten.¹¹ Damit hatte sich die Idee von ihrer Bestimmung als metaphysisches Urbild gelöst, war in den Künstler selbst – man denke hier nur an Raffaels »certa idea« als Zuspitzung der Idee auf ein übernatürliches Schönheitsideal hin – verlegt worden und damit zum eigentlichen Begriff der Kunsttheorie geworden.

Gelehrte und Ungelehrte

Im Folgenden sollen zeichnerische Projekte von Künstlern vorgestellt werden, die sich selbst als Gelehrte verstanden, bzw. von Gelehrten, die sich auch als Zeichner mit künstlerischem Anspruch betätigt haben. Hier ist die Frage zu stellen, inwiefern ihre zeichnerischen Produkte als wissenschaftliche Bilder beschrieben werden können und inwiefern die Bestimmungen der *disegno*-Lehre Eingang in die Anlage von Bildarchiven gefunden haben, deren Verwendungszusammenhang als humanistisch-wissenschaftlich zu klassifizieren ist. Es geht damit schlicht gesagt um das Problem des zeichnenden Gelehrten.

Der doppelten Verwendbarkeit des Instruments der Feder zum Schreiben und Zeichnen kommt im 16. Jahrhundert mit dem Auftreten des gelehrten Antiquars als neuer Künstlertyp eine zentrale Bedeutung zu. Die Kritik an diesen neuen Halbgebildeten seitens der professionellen Humanisten blieb nicht aus. In

¹¹ Vgl. Panofsky 1924, S. 4.

seinen *Discorsi sopra le Medaglie* (Venedig 1587) tadelt der Kleriker und Antikensammler Antonio Agustín die ungebildeten Antiquare, die nur schlecht Latein schrieben und ihre Informationen aus anderen Werken zusammentrügen. Wie könne ein Antiquar überhaupt ohne vertiefte Kenntnisse des Lateinischen über eine so komplexe Materie wie die Erforschung der antiken Münzen schreiben? In einem Atemzug nennt Agustín die Namen von Zeichnern, die umfangreiche Kompendien numismatischer Dokumentation angefertigt haben:

»Genauso wie Hubert Goltzius, Enea Vico, Jacopo Strada und die anderen darüber schreiben konnten, in der Art, dass wer ihre Bücher liest, denken könnte, dass jene alle lateinischen und griechischen Bücher, die je geschrieben wurden, gesehen oder gelesen haben, dabei bedienten sie sich nur der Bemühungen anderer. Aber viel besser als mit der Feder können sie zum Ausgleich mit dem Zeichenstift umgehen.«¹²

»[...] e con disegnar bene col pennello fanno altro tanto con la pen[n]a.« Der Anklang von »pennello« und »penna« spielt auf die prinzipielle Deckungsgleichheit der Instrumente zum Schreiben und zum Zeichnen an. Der Mangel an humanistischer Bildung jedoch hat in dieser kritischen Perspektive erst den Medienwechsel herbeigeführt. Es scheint, dass die betroffene Generation von Antiquaren die spezifische Ausdrucksdimension der Medien erkannt hat und der Bilderskepsis der professionellen Humanisten mit großangelegten Unternehmungen von Bildarchivierung und Bildthesaurierung begegnet ist.

Bilderbücher: Enzyklopädie und ausgelagertes Gedächtnis

Angesichts der hohen Wertschätzung der virtuosen Handzeichnung und auch angesichts des historischen Endes illuminierten Handschriften unter den Bedingungen des Buchdrucks muss es erstaunen, dass es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts offenbar einen großen Bedarf an Büchern und Alben, sogenannten *libri di disegni*, gab, die lediglich aus Zeichnungen bestanden. Ihr medialer und funktionaler Status ist nicht immer leicht zu bestimmen. Es handelt sich dabei nicht um Skizzenbücher, die vor allem künstlerischen Zwecken dienen, sondern um minutiös durchgearbeitete Codices, deren Verwendung als wissenschaftlich zu bezeichnen ist. Jacques de Gheyns Zeichnung *Frau und Kind mit Bilderbuch* (um 1600) lässt sich in diesem Kontext diskutieren (Kat. 34): Handelt es sich um einen Zeichenschüler, der seiner Mutter die Resultate des Naturstudiums in seinem Skizzenbuch demonstriert oder blättern lediglich zwei Wissbegierige unterschiedlichen Alters in einem illustrierten naturkundlichen Werk?¹³ Was hier nur als bildliche Fiktion einer Genreszene zum Nachdenken anregt, findet in der kunsthistorischen Realität ihre Entsprechung. Oftmals lässt sich die Funktion gezeichneter Bücher zwischen Skizzenbuch und Bildenzyklopädie nicht eindeutig klären.

12 Zit. nach Schreurs 2000, S. 31. Vgl. Agustín 1587, S. 66: »Come scrive Humberto Goltzio, & Enea Vico, & Jacomo Strada, & altri che chi legge i loro libri penserà che habbino veduto, e letto tutti i libri Latini, e Greci che sono scritti, aiutonsi delle fatiche d'altri, e con disegnar bene col pennello fanno altro tanto con la pen[n]a.« Zu Agustín vgl. Crawford 1993.

13 Vgl. dazu den Katalogeintrag von Holm Bevers.

Der große Bedarf an visueller Dokumentation in Form von gezeichneten Büchern im 16. Jahrhundert lässt sich gut an der von dem Augsburger Bankier und Büchersammler Johann Jakob Fugger angelegten Bibliothek nachzeichnen. Nach 1571 wurde sie nach München überführt und der Kunstkammer Albrechts V. einverleibt. Dort wurden die vornehmlich aus gezeichneten Bildern bestehenden Bände nicht der eigentlichen Hofbibliothek, sondern der kleineren Büchersammlung der Kunstkammer eingefügt.¹⁴ In ihr befanden sich Bücher zur Numismatik, zu Kaiserbildnissen und antiken Statuen, aber auch Handschriften mit biblischen und historischen Illustrationen, handgemalte Kostüm-, Wappen-, Jagd- und Turnierbücher sowie gedruckte und handgeschriebene Architektur- und Festungsbücher. Die Kostümdarstellungen, Genealogien und Wappenbücher, Karten, Städtebilder, Portraits und Tierbilder in Zeichnung, Kupferstich und Holzschnitt dienten als Wissensträger und damit als unmittelbares Anschauungsmaterial für die in der Kunstkammer ausgestellten *naturalia*, *artificialia*, *antiquitates*, *mirabilia* und *scientifica*. Indem sie auch Objekte repräsentierten, die in der Kunstkammer nicht vorhanden waren, waren Zeichenbücher und Graphikfolgen selbst Teil des wissenschaftlichen Instrumentariums. Der im Titel des Kräuterbuches von Leonhart Fuchs verwendete *historia*-Begriff lässt sich wissenschaftsgeschichtlich für eine funktionale Bestimmung dieser Bilderalben fruchtbar machen. Im aristotelischen Verständnis des Wissens als einer auf Theorie und kausaler Begründung fußenden *scientia*, bleibt *historia* zwangsläufig ein vorläufiges Verfahren der Sammlung von Informationen.¹⁵ Die Bilder sind der materielle Fundus dieser als *historia* betriebenen Natur- und Altertumskunde, die gleichsam zwischen der Bestätigung der antiken Autoritäten und der Dokumentation neuer Wissensbereiche operiert.

Samuel Quicchelbergs museologischer Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von 1565, in dem eine in fünf Klassen von Gegenständen aufgliederte Idealordnung der Kunstkammer entworfen wird, enthält den expliziten Hinweis, dass in der Kunstkammer gerade den Bildern als Wissensträgern eine zentrale Bedeutung zukommt. Bilder prägen sich eben schneller ein als die kontinuierliche Lektüre:

»Bald werden also die Alben und losen Blätter dieser Institution von fleißigen Stiftern so sehr vermehrt werden, dass man allein aus diesen Bildern mehr wissenschaftliche Erkenntnis vieler Disziplinen erwerben kann. Denn die Betrachtung eines einzelnen Bildes prägt sich der *memoria* mehr ein als die tägliche Lektüre vieler Seiten.«¹⁶

Neben der Verwendung von Bildern in den einzelnen Klassen der Sammlung, bei der er nicht zwischen den Techniken Kupferstich, Holzschnitt und Zeichnung unterscheidet, schlägt Quicchelberg in Analogie zur Bibliothek auch die Anlage eines separaten Bildarchivs von Kupferstichen vor – er nennt es »promptuarium imaginum« –, in dem allein der repräsentierte Gegenstand zählt. Es ist bemerkenswert, dass in Quicchelbergs enzyklopädisch geordnetem Wissenstheater die versammelten Zeichnungen und Druckgraphiken unter dem Kriterium ihrer Darstellung und nicht nach ihrer künstlerischen Autorschaft angeordnet wurden. Drei *regiones* (Bereiche) setzt Quicchelberg dabei fest, die sich vereinfachend folgendermaßen beschreiben lassen: 1.) Biblische Bildthemen, Heilige, christliche Geschichtsthemen und Bildnisse; 2.) Naturkunde, profane Ikonographie und

¹⁴ Vgl. dazu Hartig 1917, S. 93–96, 120; Hacker 1986, S. 23–24. Zur Geschichte der Kunstkammer: Hartig 1933; Seelig 1985; Seelig 1986; Seelig 1993; Diemer/Bujo/Diemer 2004.

¹⁵ Vgl. Seifert 1976; Pomata/Siraisi 2005; Kusukawa 2006, S. 76.

¹⁶ Quicchelberg 1565, S. E iv verso; hier zit. nach Roth 2000, S. 138: »Subinde ergo huius instituti fasciculi et materiae à diligentioribus patronis adeo augmentur, ut quam plurimarum disciplinarum ex his solum imaginibus cognitio acquiri posse videatur, plus enim quandoque praestat memoriae inspectio solum alicuius picturae quam diuturna lectio multarum paginarum.« Zu Quicchelberg und Fugger vgl. auch Jansen 1994; Parshall 1994, S. 24–25; Brakensiek 2003, S. 40–81.

antike Mythologie, *artes liberales*, Erotik, Triumphzüge, Jagd, Trachten und Wapen; 3.) Geographie, Stadtansichten, Architektur, *artes mechanicae* und Ornamente. Quicchelbergs theoretisches Insistieren auf der Verwendung von Bildern ist bemerkenswert. Einerseits ist ihm in den einzelnen Klassen seines Wissens-theaters der substituierende Charakter der Bilder von Bedeutung, die nicht in der Sammlung vorhandene Dinge ersetzen und *per se* nicht Ausstellbares wie die Taten des Fürsten, Feste und Triumphzüge repräsentieren. Andererseits spiegelt das eigens anzulegende Bildarchiv wieder das Ganze der Sammlung, indem es deren Ordnung reflektiert. Es bleibt zu fragen, inwiefern schon bei Quicchelberg der Gedanke angelegt ist, dass das Bildarchiv die materiellen Dinge der Sammlung überhaupt ablösen und ersetzen kann. Zumindest ist sich Quicchelberg bewusst, dass das gesamte Wissen nicht mehr von einer Person allein zusammengebracht werden kann und dass viele Gebiete des Wissens nur noch mit Abbildungen erarbeitet werden können.¹⁷ In dieser Perspektive besitzen die gezeichneten Bücher des 16. Jahrhunderts eine herausragende Funktion für die frühneuzeitliche Wissenschaftsgeschichte. Nur zwei Bildhandschriften, die ihr Wissensgebiet umfassend darzustellen versuchen, seien hier vorgestellt.

Der reisende Zeichner

Es ist betont worden, dass in der Münchner Kunstammer die verstärkte ethnographische Ausrichtung über die Repräsentation des fürstlichen Territoriums im Mikrokosmos der Sammlung hinausging.¹⁸ Hier verdient ein gezeichnetes Buch (Abb. 10) Aufmerksamkeit, das erst jüngst wieder in der Weimarer Herzogin Anna Amalia Bibliothek ans Licht gekommen ist und dem französischen Humanisten Jean Jacques Boissard zugeschrieben werden kann.¹⁹ Die Bildhandschrift wurde vielleicht sogar im Auftrag Johann Jakob Fuggers begonnen, zumindest aber fand sie unmittelbar nach ihrer Entstehung um 1557/58 Eingang in seine Bibliothek. Es handelt sich um ein Trachtenbuch mit insgesamt 185 Federzeichnungen, das im ethnographisch-naturkundlichen Verwendungszusammenhang der Kunstammer gedeutet werden muss. Die dargestellten Kostüme sind nach männlichen und weiblichen Trägern gegliedert. Von den Trachtenbildern stellt die überwiegende Anzahl italienische Kostüme dar, die vermutlich auch auf Kleiderstudien nach dem Objekt während Boissards Reise durch Italien, Kalabrien, die griechischen Inseln und den Peloponnes zwischen 1555 und 1559 zurückgehen. Bei den männlichen Figurinen finden sich nach den italienischen und nordalpinen Kostümen auch Darstellungen aus Russland, Griechenland, der Türkei, Palästina und Äthiopien. Bei den Frauentrachten überwiegen italienische Kostüme, gefolgt von Frankreich, Deutschland und der Schweiz. Größeren Platz nehmen zudem Trachten aus der Türkei und Kleinasien, aus Griechenland, Palästina, Assyrien, Arabien, Indien, Ägypten und Libyen ein. Die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung dieses Stückes im Kontext der erst 1562 einsetzenden Flut von gedruckten Trachtenbüchern kann hier nur gestreift werden. Die Erkundung des Fremden, die Beobachtung der Natur und die enzyklopädische Erfassung des Altertums fanden in Buchkonzepten wie den illustrierten Trachtenbüchern, Kräuterbüchern, Kosmographien, Atlanten und

¹⁷ Vgl. Brakensiek 2003, S. 62–65.

¹⁸ Siehe dazu Bredekamp 1993, S. 33–38; Roth 1998.

¹⁹ Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Cod. Oct. 193; vgl. Thimann 2005a. Zu Boissards Biographie und seiner immensen Produktivität als Gelehrter und Zeichner vgl. v. a. Castan 1874; Keune 1896; Daly Davis 1994, S. 49–51; Thimann 2005.



Abb. 10

Jean Jacques Boissard

Edelleute aus Thrakien

1557/58

Feder; Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

den antiquarischen Enzyklopädien und Ikonologien eine gemeinsame Form der Repräsentation in Bild und Text. Gerade die illustrierten Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts stehen in einem engeren Zusammenhang mit modernen Formen der Wissensordnung, die auf die visuelle Erschließung der gesamten Natur drängten. Abraham Ortelius' im *Theatrum orbis terrarum* (zuerst Antwerpen 1570) realisiertes Projekt eines Atlas', der die ganze Welt in Buchform enthält, besitzt durchaus konzeptuelle Verwandtschaft zu Boissards Kostümbüchern, die die Bewohner eben

dieser Welt in allen möglichen Ausprägungen von regionaler Identität und ethnischer Differenz vor Augen führen.²⁰ Der Zusammenhang der Trachtenkunde mit der Geographie und Naturgeschichte wird im Vorwort von Boissards später gedrucktem Trachtenbuch von 1581 auch explizit genannt: Die Trachtenbilder seien gewissermaßen als ethnographische Komponente zur kartographischen Erschließung der Welt, die auch die Zoologie umfasse, zu begreifen.²¹

Boissard hat einen minutiösen Zeichenstil für seine antiquarischen und ethnographischen Bildersammlungen entwickelt. Der vollkommene Verzicht auf die schnellere Lavierung wird durch eine feine Federschräffur ersetzt, bei der jeder Strich gezeichnet ist. Die Subtilität dieses Verfahrens gestattet die Wiedergabe selbst der feinsten Muster und Stoffqualitäten. Vom schweren, golddurchwirkten Brokatmantel eines venezianischen *gentiluomo* bis zum beinahe durchsichtigen Schleiertuch arabischer Frauenkostüme: Das Vorgehen des Zeichners und der virtuose Einsatz seiner Instrumente erlauben eine Form von Weltbeschreibung, deren Exaktheit beeindruckt, deren Stilisierung und Wettstreit mit dem Kupferstich aber ebenso offenkundig sind. Nur ein Bruchteil von Boissards zeichnerischer Buchproduktion ist überliefert. Er selbst beklagt, dass 1587 bei der Plünderung von Montbéliard durch lothringische Truppen sein gesamtes Archiv, das wohl hauptsächlich aus gezeichneten Büchern bestand, verloren gegangen war:

»Alle meine Bildersammlungen (»recuils«) aus Griechenland und Kalabrien sind während der Zerstörung verloren gegangen, die die Lothringer in der Grafschaft von Montbéliard angerichtet haben, wo sich alle meine Bücher, aufgezeichneten Beobachtungen (»observations«), Medaillen und antiken Statuen befanden, sowie viele Teilstücke von gezeichneten Büchern auf Papier, Stoff und Pergament und ähnliche Dinge, die ich mit viel Aufwand und Mühe zusammengetragen hatte. Darin waren alle Städte Italiens, von Epirus, Mazedonien und Peloponnes mit Bergen, Häfen, Quellen, Seen, Höhlen und anderen denkwürdigen Orten aufgezeichnet und auch die Ursprünge der jeweiligen Orte, ihre Gesetze und Sitten sowie die Trachten der Regionen und ihre Altertümer verzeichnet.«²²

Hier wird der Verlust des von dem Humanisten als ausgelagertes Gedächtnis angelegten Bildarchivs betrauert. Es ist aufschlussreich, dass Boissards Selbstdarstellung als reisender Forscher, der seine chorographische Tätigkeit auf eine umfassende Autopsie der Regionen und ihrer Einwohner stützt, um die antiken Autoren einerseits zu bestätigen, andererseits die Veränderungen zu dokumentieren, offenbar zeittypischen Mustern folgt.²³ Doch ist aus dem zitierten Brief zu erfahren, dass es für Boissard mindestens zwei Formen der bildlichen Notation gab: Als Erinnerungshilfe und Memoriakammer im Skizzenbuch (»recoil«) und, man denke an die elaborierte Bildhandschrift für Fugger, als durchgearbeitete Repräsentation im gezeichneten Buch, das im Kontext der Sammlung Verwendung fand.

20 Vgl. Ilg 2004, S. 33–40. Zu Ortelius und der Entstehungsgeschichte des *Theatrum orbis terrarum* vgl. zuletzt Imhof 1998; Broecke/Krogt 1998. Hier ist daran zu erinnern, dass Boissard ein Briefpartner von Ortelius und anderen berühmten Naturwissenschaftlern seiner Zeit war; vgl. die drei in lateinischer Sprache verfassten Briefe Boissards an Abraham Ortelius von 1589, 1591 und 1593 in: Hessels 1887, Nr. 167, 194, 233. Vgl. auch Meganck 2003; Meganck 2006. Die Briefe an den Botaniker Carolus Clusius (1526–1609) finden sich in: Groesen 2001.

21 Caspar Rutz, Vorrede, in: Boissard 1581, unpaginiert: »Cvm multi hodie tum scripti tum scalpti libri sint, qui regiones varias, variarumque regionum vrbes iis qui ex tabulis pictos addiscere mundos coguntur ob oculos ponant, operae precium eos facere arbitror, qui ne huiusmodi peregrinatio nimis solitaria videatur aut difficilis, efficiunt. Sed qua id ratione efficiunt? Hac nimirum: si cum eae tabulae Oceanum ac Maria peregrinis cum piscibus tum nauibus, montes ac siluas vario tum bipedum tum quaprpedum [sic!] animalium emblemate ornata exhibeant, hominem, cuius vnus causa creata sunt & fiunt omnia, eo corporis habitu in scenam producant, qui singulis gentibus peculiaris est. Etenim sic non tantum prouincia prouinciae, sed homo etiam homini quid intersit ex vario cultus genere, qui ingenium plerumque ac mores prodit, in oculos incurrit. Qui sanè verus peregrinationis fructus est.«

22 Jean Jacques Boissard an Carolus Clusius, 22. August 1593, in: Groesen 2001, S. 203: »car tous mes recuils de la Grece et calabre me sont peris en ce degast que les Lorreins firent au Conté de Montbelliard ou estoient mes livres, observations, medalles, et statues antiques: et plusieurs fragments des livres de papier, linges, escorces, peaux, et autres telles matières: que javoy amassé avec grands despens et labeurs. mesme toutes les villes tant d'Italie, Epire, Macedoine, et du Peleponnese, avec les montagnes, ports de mer, fontaines, lacs, cavernes, et autres lièus memorables aux histoires: y adioustant l'origine des villes les loix et costumes de chascunes: avec les habillemens des païs et antiquités qu'on y voit.«

23 Vgl. Friedrich 2003.

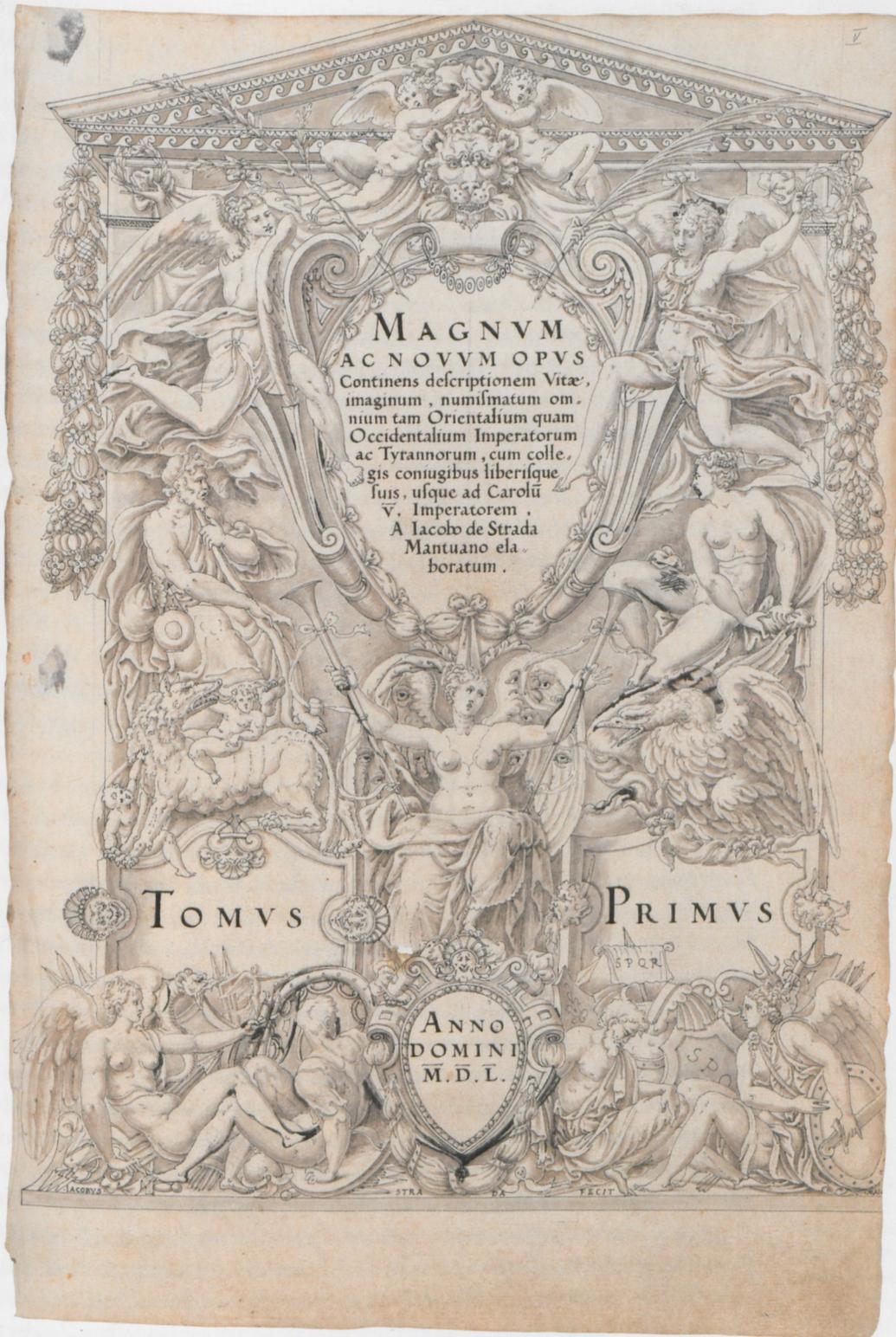


Abb. 11

Jacopo Strada

Titelblatt des Münzwerkes

1550

Feder; Gotha, Forschungsbibliothek



Abb. 12
 Jacopo Strada
Münzbildnis Julius Casars
 um 1550
 Feder; Gotha, Forschungsbibliothek

Descriptio imaginum: Antike Münzen als Forschungsobjekte bei Jacopo Strada

Ein anderer Zeichner, der in dem universalen Anspruch, seine Zehntausende von bezeichneten und beschriebenen Seiten zählenden Manuskripte unter den Auspizien eines kaiserlichen oder fürstlichen Gönners zu publizieren gescheitert ist, war in der Fuggerbibliothek ebenfalls vertreten. Die Rede ist von Jacopo Strada, dem Schüler von Giulio Romano, dem Architekten und kaiserlichen Antiquar, den Tizian portraitiert hat. Seit den 1540er Jahren hatte Strada an dem gigantischen Projekt einer Bildenzyklopädie gearbeitet, die das Münzwesen von Julius Caesar bis zu Karl V. zum Thema haben sollte (Abb. 11).²⁴ 1574 fand das Projekt seinen vorläufigen Abschluss. Dreißig Bände, die sich heute in Gotha befinden, haben die Kaisermünzen bis Konstantin zum Thema; vier Bände mit Münzen der republikanischen Zeit, die Strada noch für Albrecht V. gezeichnet hatte, befinden sich heute in London.²⁵ Zu bedenken bleibt, dass für diese Bildenzyklopädie noch ein Textkommentar vorgesehen war, den Strada nur teilweise ausgeführt hat.²⁶

Die Bände sind chronologisch nach den Kaisern gegliedert, deren Vita kurz in der Form eines gezeichneten Epitaphs referiert wird. Dann folgen die Bildnis-münzen der Herrscher selbst und die ihrer Frauen mit den jeweiligen Rückseiten (Abb. 12). Sein eigentliches Thema besitzt das Münzwerk in der antiken Ikonographie, präsentiert dabei die einzelnen Fundstücke keineswegs detailgenau und mimetisch. Die Faktizität der 6171, durchgehend mit derselben Präzision – wenn auch nicht immer von Strada selbst – ausgeführten und teilweise lavierten Zeichnungen in Gotha lässt das Problem von »Idea« und »Conterfei« für die Numismatik als Teilgebiet des antiquarischen Wissens nur allzu deutlich werden. Die Feder kann, wie bei Stradas Münzbildern, als Instrument der Sichtbarmachung eingesetzt werden. Doch bieten die Zeichnungen nicht den archäologischen Befund, sondern ein idealisiertes Bild dessen, was sich oftmals nur mit großer Mühe auf Vorder- und Rückseiten antiker Münzen entziffern lässt. Zunächst hat Strada die Münzen stark vergrößert. Die Zeichnungen haben in der Regel einen Durchmesser von 25 cm, die Begrenzungen der Münzen sind verschwunden. Die Betrachtung der Objekte wie unter der Lupe verändert deren Ästhetik grundlegend: Gerade bei den mythologischen Themen der Rückseiten wirken die Darstellungen verlebendigt und fast alle Reversszenen, die am Original oft nur mühsam entziffert werden können, wurden vom Zeichner phantasievoll ausgeschmückt. Strada hat auch darauf verzichtet, Beschädigungen wiederzugeben, obgleich er im teilweise ausgeführten Kommentar immer auf das von ihm studierte Stück und dessen Provenienz verweist. Durchweg sind die Münzen in der zeichnerischen Repräsentation also nicht nur perfekt erhalten, sondern auch in idealer Form restauriert.

Strada legt über das gesamte Corpuswerk seinen einheitlichen Zeichenstil und nivelliert damit die starken stilistischen Differenzen der Objekte. Über den Individualstil triumphiert die Hand des Zeichners, die diese dem enzyklopädischen Corpus einschreibt. Hier wird deutlich, dass Stradas Riesenzeichnungen extrem kleiner Dinge wie Münzen mehr sind als Vorlagen für den Druck. Mit

²⁴ Zu Stradas Biographie, seinen Buchprojekten und dem Münzwerk für Fugger vgl. Jansen 1987; Jansen 1991; Jansen 1994; Haskell 1995, S. 24–26; Jansen 2002.

²⁵ Gotha, Forschungsbibliothek, Chart. A 2175 (1–14, 16–30); London, British Museum, Arundel Ms 65, i–iv.

²⁶ Vgl. zum fragmentarischen Charakter des Münzwerks Dirk Jacob Jansen: Antonio Agustín and Jacopo Strada, in: Crawford 1993, S. 211–246, hier S. 214–216.

seinen phantasievollen, oftmals auf der Imagination beruhenden Ergänzungen führt Strada vor, dass die Modernen in der Lage sind, das antike Wissen nicht nur zu kennen und zu verwalten, sondern es zugleich mit den zeitgemäßen Mitteln visueller Repräsentation zu verbessern, indem sie es mit der Schönheit des *disegno* der Hochrenaissance darstellen. Auch hier also, wie schon im Falle der Pflanzenbilder von Leonhart Fuchs' *Historia stirpium*, eher eine ideale Normvorstellung der Münzen als die minutiöse Dokumentation der einzelnen Stücke? Auch Strada scheint das in seinem Geist als *idea* geformte vollständige Bild des jeweiligen Herrschers respektive der mythologischen Szenerie der Rückseiten zu Hilfe zu rufen, um es im wissenschaftlichen Kontext einer *historia* der Münzen verbindlich darzustellen. Schon der Titel des Gesamtwerks hatte die *descriptio* in diesem Sinne als Aufgabe deklariert: »MAGNUM AC NOVUM OPVS Continens descriptionem Vitæ, imaginum, numismatum omnium tam Orientalium quam Occidentalium Imperatorum ac Tyrannorum, cum collegis coniugibus liberisque suis, usque ad Carolu[m] V. Imperatorem.« Der utopische Anspruch, hier ein *corpus absolutissimum* des gesamten Münzwesens vorzulegen, ist dabei nicht nur als antiquarisches Projekt interessant. Mit ihm gibt auch der Auftraggeber und Bankier Fugger unmissverständlich zu verstehen, dass er die gesamte Erscheinungswelt des Münzwesens auf vollendete Weise beherrscht.

Blicke über das Goldene Horn: Melchior Lorck in Konstantinopel

Zwischen 1555 und 1559 begleitete der Zeichner Melchior Lorck die kaiserliche Gesandtschaft des flämischen Humanisten Ogier Ghislain de Busbecq nach Konstantinopel, wobei ihn ein ausgeprägtes antiquarisches und ethnographisches Interesse trieb.²⁷ Auch der in Flensburg gebürtige Lorck, der in Italien und Süddeutschland herumgereist und für die Habsburger, die Stadt Hamburg und den dänischen Königshof tätig war, muss mit seiner Vorliebe für die Relikte der Antike zu den gelehrten Zeichnern des 16. Jahrhunderts gezählt werden. Busbecq dürfte Lorck für die zeichnerische Dokumentation der Reise in die Türkei mitgenommen haben, als deren Resultat bekanntlich die Pflanzen Tulpe, Flieder und Hyazinthe, zahlreiche byzantinische Handschriften und die in Ankara entdeckte Inschrift der *Res Gestæ Divi Augusti* (das sog. *Monumentum Ancyranum*) nach Westeuropa gebracht worden sind. Von Lorcks Hand sind Zeichnungen und Holzschnitte antiker Monumente und Kostümstudien aus der Türkei überliefert, die von der wissenschaftlichen Mission der Gesandtschaft Zeugnis ablegen.²⁸ Während seines fast vierjährigen Aufenthalts im Osmanischen Reich zeichnete er auch ein fast zwölf Meter langes Panorama von Konstantinopel und sammelte Material für die Publikation seines Reiseberichts, der zugleich eine illustrierte Abhandlung über die Altertümer der Stadt sein sollte. Lorcks Panorama von Konstantinopel, das neben seiner 1568 im Auftrag der Stadt Hamburg gezeichneten Elbkarte zu den wenigen erhaltenen Monumentalzeichnungen dieses Genres aus dem 16. Jahrhundert zählt, ist nicht nur aufgrund der minutiös wiedergegebenen topographischen Ansicht, sondern auch wegen der prominenten Selbstdarstellung des

²⁷ Zu Lorcks Biographie, die aufgrund mangelnder Quellen, zahlreicher Reisen und schwierig rekonstruierbarer Ortswechsel des Künstlers noch am Beginn ihrer Erforschung steht, vgl. Harbeck 1911; Fischer 1962; Müller-Haas 1989; Fischer 1990; Daly Davis 1994, S. 73–74; Fischer 1996; Mango 1999; Wunder 2003.

²⁸ Posthum publiziert: *Wölgerisene und geschnittene Figuren zu Roß und Fuß samt schoenen tuerkischen Gebæwden und allerhand was in der Tuerkey zu sehen*, Hamburg: Michael Hering, 1626. Eine zweite Auflage erschien 1646. Zu Lorcks Kostümbildern vgl. Ilg 2003; Wunder 2003.



Abb. 13
 Melchior Lorck
Panorama von Konstantinopel (Detail)
 um 1559
 Feder; Leiden, Universiteitsbibliotheek

29 Leiden, Universiteitsbibliotheek, BPL 1758, Feder, 45 x 1145 cm. Faksimiles des Panoramas von Oberhummer 1902 und Mango 1999. Zur Entstehung und Ikonographie der Zeichnung vgl. v. a. Fischer 1996; Evans 2004, S. 406–408, Kat. Nr. 249 A, B; Iuliano 2004; zur Elbkarte von 1568 vgl. Bolland 1985.

Zeichners von Bedeutung (Abb. 13).²⁹ Hier lässt sich ein bildgeschichtlicher Bogen von dem geradezu versteckt am Rande sitzenden anonymen Zeichner des *Kettenplanes* (vgl. Kat. 1) bis zum repräsentativen Selbstbildnis des zeichnenden Antiquars in der Mitte des 16. Jahrhunderts schlagen. Die Vedute hatte Lorck von Galata aus, also von der Seite des europäischen Viertels, aufgenommen. So wird es jedenfalls in der Fiktion des Bildes suggeriert, das die topographische Aufnahme als Bildakt vorführt. Ein türkischer Assistent hält dem als nobler Europäer gekleideten Zeichner das Tintenfass, in das dieser gerade die Feder tunken will, als wolle er die letzte Linie ziehen, um seine Arbeit zu vollenden. Die ausgerollte Monumentalzeichnung ist dabei selbst Gegenstand der bildlichen Darstellung. Auf ihr scheint das Panorama bereits der Vollendung nahe zu sein. Die Fiktion ist offenkundig, denn Lorck hatte die Zeichnung vermutlich erst nach Rückkehr der Gesandtschaft nach Wien aus einer Vielzahl von Einzelstudien zusammengesetzt, die er von ganz unterschiedlichen Standpunkten aus aufgenommen hatte. Zudem ist verbürgt, dass sich die kaiserlichen Gesandten keineswegs frei in der Stadt be-

wegen konnten, sondern für längere Zeit sogar im Botschaftsgebäude festsaßen. In einem Brief an den dänischen König Friedrich II. aus dem Jahr 1563 beklagt Lorck das grausame Schicksal der in Konstantinopel gefangenen Christen, dessen Augenzeuge er wurde; ihm selbst sei die Flucht und Rückkehr nach Wien nur unter größten Schwierigkeiten gelungen.³⁰ Die Indienstnahme des durch seine orientalische Tracht gekennzeichneten Türken (ein zweiter türkischer Diener dürfte durch die Beschädigung der Zeichnung verlorengegangen sein) ist hier vermutlich Teil einer bildlichen Beherrschungsphantasie, die sich so in der Realität nie ereignet haben wird. Damit korrespondiert auch die quasi umarmende Geste des Zeichners, als wolle er das Objekt seiner Beobachtung in seiner Totalität umfassen und in Besitz nehmen. Erst in der Reinzeichnung hat Lorck die Einzelstudien zusammengefügt und damit gleichsam die über tausendjährige Baugeschichte der Stadt vollendet. Der enzyklopädische Anspruch der Stadtaufnahme, die jedes moderne Wohngebäude, jede Moschee und jeden antiken Bau von der Hagia Sophia über das Hippodrom bis zur Wasserleitung des Valens gleichermaßen dokumentiert und zudem mit Inschriften kennzeichnet, wird durch die Wahl des Mediums zum Ausdruck gebracht. Die präzise Federzeichnung, die sich vor allem auf lineare Umrisse beschränkt und bei den Gebäuden nur wenig Binnendifferenzierung und Schattierungen zulässt, unterscheidet kaum zwischen Nähe und Ferne. Jedes Detail der Stadt, und sei es noch so ephemerer Natur wie das Treiben der Schiffe auf dem Goldenen Horn, wird mit gleichem Strich repräsentiert. Die Wiedergabe der architektonischen Einzelheiten bei Verzicht auf eine adäquate Tiefenstaffelung des Raumes verleiht der Darstellung ihre eigentümliche Wirkung. Aus der Summe der exakt und womöglich auch mit Hilfe optischer Instrumente aufgenommenen Details setzt sich das Panorama als Bild zusammen, das eine mikroskopische Perspektive im Kleinen und zugleich eine graphische Makrostruktur in der Gesamtheit des bezeichneten, knapp zwölf Meter langen Papiers bietet. Ohne Zweifel hat der Bildgegenstand den Modus der Panoramazeichnung bestimmt, die sich vorübergehend in der Prager Kunstkammer Rudolfs II. befand, bevor sie in die Universitätsbibliothek von Leiden gelangte. Sie diente in erster Linie zum Zweck der Dokumentation der Gesandtschaftsreise in den Herrschaftsbereich des Westeuropa bedrohenden Sultan Süleyman II. und dürfte wohl im Hinblick auf ihre visuellen Informationen für politische, militärische und handelsechnische Zusammenhänge in Auftrag gegeben worden sein. Im Detail lässt sich ihre Funktion heute nicht mehr rekonstruieren.

Die Autopsie der Stadtansicht wird im Bild nicht nur durch die Präsenz des Zeichners als Augenzeuge glaubhaft gemacht, sondern auch durch eine eigenhändige Inschrift: »das ortt zu Gallata oder Pera da ich Melchior Lorichs die Statt am meisten oder den meisten theil der Statt geconterfeit habe Anno 1559.« Dieser lapidare Kommentar enthält entscheidende Informationen über den Wahrheitsanspruch der Zeichnung. Datums- und Ortsangabe bestätigen Lorcks Präsenz und beglaubigen damit die Wahrhaftigkeit seiner zeichnerischen Repräsentation. Mit der präzisen Angabe, dass Lorck die Stadt »geconterfeit« habe, wird ein Schlüsselbegriff für das naturnahe Bild im 16. Jahrhundert aufgerufen: Das »Conterfei« entspricht der direkten Nachahmung der Natur und verbürgt, wie Peter Parshall nachgewiesen hat, den aus der Portraitpraxis geläufigen Ähnlichkeits- und Wahr-

30 Der Brief in italienischer Übersetzung in: Iuliano 2004, S. 90–91; vollständig und ins Englische übersetzt in: Fischer 1990.

heitsanspruch des Bildes.³¹ Auch Vasari spricht anlässlich von Parmigianinos *Selbstbildnis im Konvexspiegel* vom Akt des »contrafare« als dem naturwahren Abbilden der eigenen Person.³² Als eine doppelte Signatur beglaubigt Melchior Lorck mit seinem Namen und seinem Bildnis, das ja selbst ein »Conterfei«, also ein Portrait ist, die Authentizität des Bildes durch Augenzeugenschaft, obgleich der Werkprozess offenbart, dass auch dieses topographische Schaubild auf vielen Studien beruht, die erst das Urteilsvermögen des Künstlers zu einem kontinuierlichen Gesamtbild vereint hat. Die aus der Beobachtung gebildete Idee der Stadt also auch hier als Matrix ihrer zeichnerischen Rekonstruktion?

Kunst und Wissenschaft als Problem der Zeichnungsforschung

Hiermit sei zum Ausgangspunkt der Überlegungen zur epistemischen Funktion der Zeichnung zwischen »Idea« und »Conterfei« im 16. Jahrhundert zurückgekehrt. Unterschiedliche Wissensgebiete wurden vorgestellt, die die zeichnerische Aktivität von künstlerisch ausgebildeten Gelehrten respektive gelehrten Künstlern herausgefordert haben. Dazu zählen groß dimensionierte ethnographische, antiquarisch-numismatische und topographische Projekte. Die Art der Wissensproduktion, die im Akt des Zeichnens selbst beschlossen liegt, war dabei von Interesse. Offenbar verstanden die Künstler-Gelehrten des 16. Jahrhunderts ihre Arbeit insofern als artistisch, als sie über die bloße Abbildung der Natur, das »Conterfei«, hinausgehen wollten. Obgleich Erfahrung für die Bildung der Vorstellung unabdingbar war, lassen sich die Bilder der gelehrten Zeichner nicht problemlos als empirisch klassifizieren. Vielleicht wirkt manche Natur- oder Antikenstudie eines professionellen Künstlers – hier sei an die Bildüberlieferung des 16. Jahrhunderts von Dürers Tier- und Pflanzenstudien bis zu Goltzius' meisterhaften Kreidezeichnungen nach antiken Statuen (vgl. Kat. 44) erinnert – viel natürlicher und mimetisch exakter als eine Zeichnung, die ausschließlich im gelehrten Kontext Verwendung fand und ein »vollständiges« Bild des jeweiligen Objekts, sei es einer antiken Statue, einer Münze, einer Pflanze oder eines Kostüms wiedergibt. Statt der Studien individueller Objekte wurden für die *historia* eines Wissensgebietes offensichtlich Idealtypen benötigt. Es kann nicht darum gehen, einen Keil in die bildliche Überlieferung des 16. Jahrhunderts zu treiben, um die »wissenschaftlichen« von den »künstlerischen« Bildern durch eine ahistorische Kategorisierung strikt voneinander zu trennen. Vielmehr sollten, unabhängig vom jeweiligen Verwendungszusammenhang, Gemeinsamkeiten in der Bildproduktion aufgedeckt werden, für die Begriff und Sache des *disegno* in seiner unauflösbaren Doppelbestimmung zwischen Handwerk und Intellekt fruchtbar gemacht werden können.

³¹ Vgl. Parshall 1993. Vgl. auch Woods-Marsden 1987; Meijer 1992. Zu den in der frühneuzeitlichen Portraittheorie synonym gebrauchten Begriffen wie *ritrarre* und *ritratto*, *contrafare* resp. *Conterfei* und *effigies* vgl. Preimesberger 1999.

³² Vgl. Vasari 1966–87, Bd. 4, S. 534: »Laonde fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contrafare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso, tanto simile al naturale che non si potrebbe stimare né credere; [...]«