

1. Lehr- und Vorlagenbücher im 18. Jahrhundert

Suchet die edle Einfachheit in den Umrißen

Obwohl Winckelmann die Ideen der Aufklärung offen vertrat (vgl. Beitrag Rügler, Zur Idee der Kunstakademien), nutzte er seine Ausführungen weder zu direkten politischen oder moralischen Appellen an die Zeitgenossen, noch ließ er sich auf eine philosophische Auseinandersetzung um den Begriff der Idee und des Ideals ein. Er blieb vielmehr pragmatisch und erklärte den zeitgenössischen Künstlern, mit welchen Mitteln sie das Ideal ebenso in ihre Kunstwerke einfangen könnten wie die alten Griechen: Zunächst müßten sie ihr Augenmerk auf Körperbau und -haltung lenken. Denn darin würde sich der Charakter einer Person widerspiegeln. Wie viele Eigenschaften dem Körper ablesbar sind, führte Winckelmann in seinen berühmten Beschreibungen des Laokoon, des Apoll und des Torso vom Belvedere exemplarisch vor. Weil Körperbau und -stellung so aussagekräftig seien, müßten beide mit größtem Bedacht dargestellt werden. Durch den Kontur der Figur seien sie genauestens definiert; diesem habe also das Hauptaugenmerk des Künstlers zu gelten. Die alten griechischen Künstler hätten das gewußt, den neueren sei die Bedeutung des Konturs hingegen nie richtig bewußt geworden. „Viele von den neueren Künstlern haben den Griechischen Contour nachzuahmen gesucht, und fast niemanden ist es gelungen. [...] Die Linie, welche das Völlige der Natur von dem Ueberflüssigen derselben scheidet, ist sehr klein, und die größten neueren Meister sind über diese nicht allezeit greifliche Grentze auf beyden Seiten zu sehr abgewichen. Derjenige welcher einen ausgehungerten Contour vermeiden wollen, ist in die Schwulst verfallen; der diese vermeiden wollen, in das Magere. [...] Der Griechische Künstler hingegen hat seinen Contour in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haars gesetzt.“ Charakteristisch für den griechischen Kontur sei, daß er nicht, wie an barocken Kunstwerken, all den kleinteiligen Hebungen, Senkungen, Grübchen und Falten eines falsch ernährten und durch unvernünftige Lebensumstände entstellten Körpers folge, sondern in langen, ungebrochenen, sanft geschwungenen

Kurven gesunde, kräftige Körperglieder umschließe. „Suchet die edle Einfachheit in den Umrißen“ empfahl Winckelmann seinem Freund, dem dänischen Bildhauer Johannes Wiedewelt (1731-1802), wobei er unter „Einfalt“ Einfachheit verstand, „und stellet Euch, in Ermangelung der Köpfe der Niobe, einen Kopf vor, dessen Umriß Raphael mit einem einzigen Zuge der Feder schnell, aber richtig, und zur Ausführung bestimmt, unverbesserlich entwarf.“ (Winckelmann, Briefe, II, Nr. 402 S. 140).

Abb. 13
Giovanni Volpato
Principi del Disegno:
Borghesischer Fechter
(Kat.-Nr. 7)

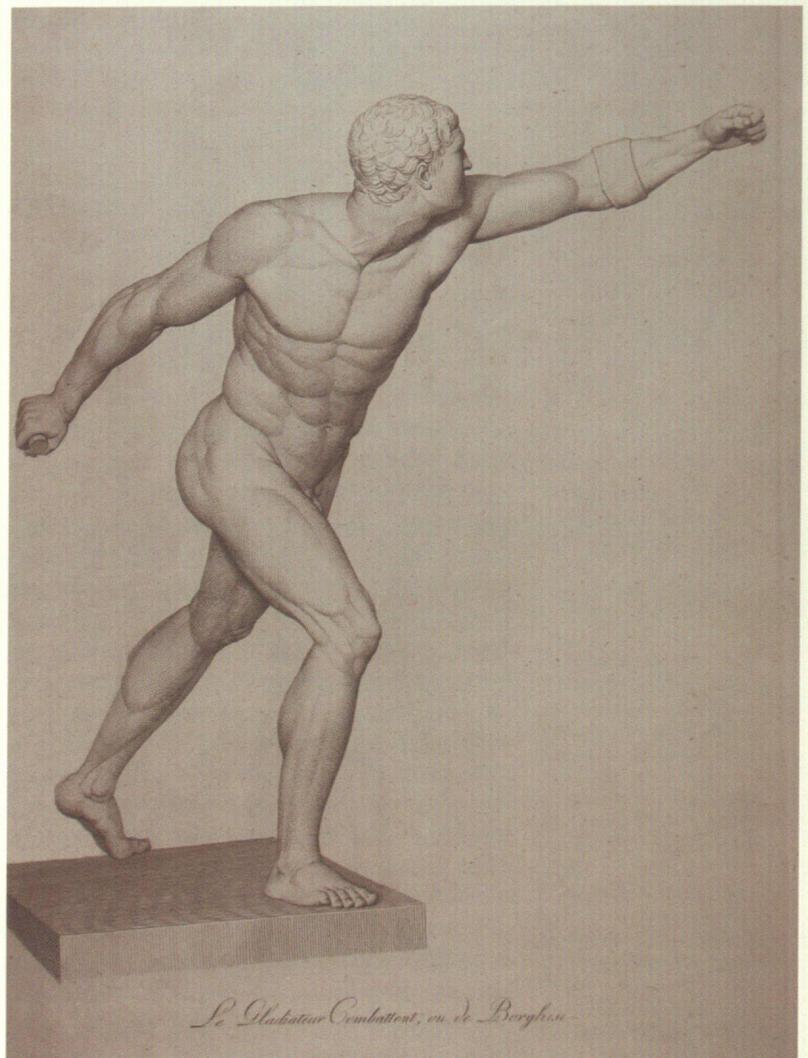




Abb. 14
Friedrich August Fricke,
Studien für die höhere
Zeichenkunst
(Kat.-Nr. 9)

Winckelmanns Idee vom Kontur wurde in unterschiedliche Richtungen weiterentwickelt: Der Schweizer Theologe und Philosoph Johann Caspar Lavater (1741-1801) griff den Gedanken auf, daß Körperbau und -haltung die Eigenschaften eines Menschen reflektieren und am deutlichsten im Umriß zu fassen seien. Er begann, Porträtzeichnungen zu sammeln und versuchte, die Umrisse des Profils und bestimmter Gesichtsbildungen mit den Charaktereigenschaften des Dargestellten in Zusammenhang zu bringen. Frucht seiner Bemühungen war 1775 das verbändige, reich illustrierte Stichwerk *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschliebe* (Kat.-Nr. 4). Es wurde nicht nur mit Zustimmung, sondern auch mit viel Kritik bedacht. Goethe, der mit Lavater eigentlich gut befreundet war, warf ihm Unsystematik und Willkür bei den physiognomischen Interpretationen vor. Dennoch fanden Umrißdarstellungen – ohne den ideologischen Ballast physiognomischer „Wissenschaft“ – in Form der Scherenschnitte und Silhouettenmalerei (vgl. Kat.-Nr. 5) weite Verbreitung, da sie sich auch ohne große künstlerische Fertigkeiten als Schattenriß beim Schein einer Kerze schnell und preiswert herstellen ließen. In der Regel hielten sie das Aussehen lieber Freunde fest. Man meinte im Schattenbild deren Charakter zu fassen, eine Idee, die auch Adelbert von Chamisso (1781-1838) einst vielgelesener Novelle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte, oder der Mann ohne Schatten* (1815) zugrunde liegt. Gelegentlich wurden auch umfangreiche Szenarien in Silhouettenmalerei dargestellt, um

eine komplizierte und in ihren Details kaum überschaubare Situation auf ihre Grundidee zu reduzieren. Folgt man Thesen der Brüder Karl Wilhelm (1772-1829) und August Wilhelm Schlegel (1767-1845), dann war ein aufklärerischer Gedanke mit dieser Art der Darstellung verbunden: Der Betrachter sollte die Freiheit behalten, die Bilder in seiner eigenen Phantasie selbständig weiter auszumalen.

Winckelmanns Bemerkungen zum Kontur fielen vor allem auch in Kunstakademien auf fruchtbaren Boden. Johann Heinrich Tischbein d. J. (der „Goethe-Tischbein“), der zunächst in Neapel, später aber auch in Deutschland eine private Kunstakademie betrieb, ließ seine Studenten Figurenumrisse von griechischen Vasenbildern der Sammlung Hamilton abzeichnen (vgl. Kat.-Nr. 40-41), Winckelmann hatte sie in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) als eines Raffael würdig gelobt. Giovanni Volpato (1733-1803) und Raffaello Morghen (1758-1833) verfaßten speziell für den Unterricht an Akademien ihre *Principj del Disegno* (Kat.-Nr. 7), in denen sie die berühmtesten Antiken in großen Stichen mit ungebrochenen, fließenden Umrissen abbildeten. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736-1800) gab im Jahre 1800 ein Vorlagenbuch nach Antiken heraus, Friedrich August Fricke 1831 ebenfalls (Kat.-Nr. 8 und 9). Beide verweisen in den kurzen einleitenden Texten ihrer Publikationen immer wieder darauf, wie wichtig es sei, den Kontur der Figuren exakt zu erfassen. Auch mit Binnenlinien angereicherte Umrißzeichnungen wurden immer häufiger angefertigt: So illustrierte John Flaxman (1755-1826) Dantes *Göttliche Komödie* und Homers Epen. Martin von Wagner (1777-1858), Bonaventura Genelli (1798-1868) und Ludwig von Schwanthaler (1802-1848) setzten ebenso wie viele andere Künstler eine ähnliche Manier bei der Darstellung mythologischer Themen ein. Ein Grund war, daß sich solche Zeichnungen relativ schnell, einfach und preiswert in Radierungen reproduzieren ließen, ein anderer, daß man diese Art der Zeichnung für eine adäquate Darstellungsform von Antiken hielt, da die Griechen sie in ihren Vasendarstellungen selber angewendet hatten. Auch Winckelmann hatte die Zeichnungen auf griechischen Vasen in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* enthusiastisch gelobt. Da die Linien auf griechischen Vasenbildern niemals ein Ab- und Neuansetzen des Pinsels erkennen lassen, glaubte er, daß sie ohne Korrekturen flott in einem Zuge hingezogen worden seien. Dies sei nur möglich gewesen, weil die antiken Künstler ihre Ideen ganz bildhaft vor ihrem geistigen Auge gesehen und mit sicherer Hand rasch und getreu abgezeichnet hätten, eine Fähigkeit, die sonst nur

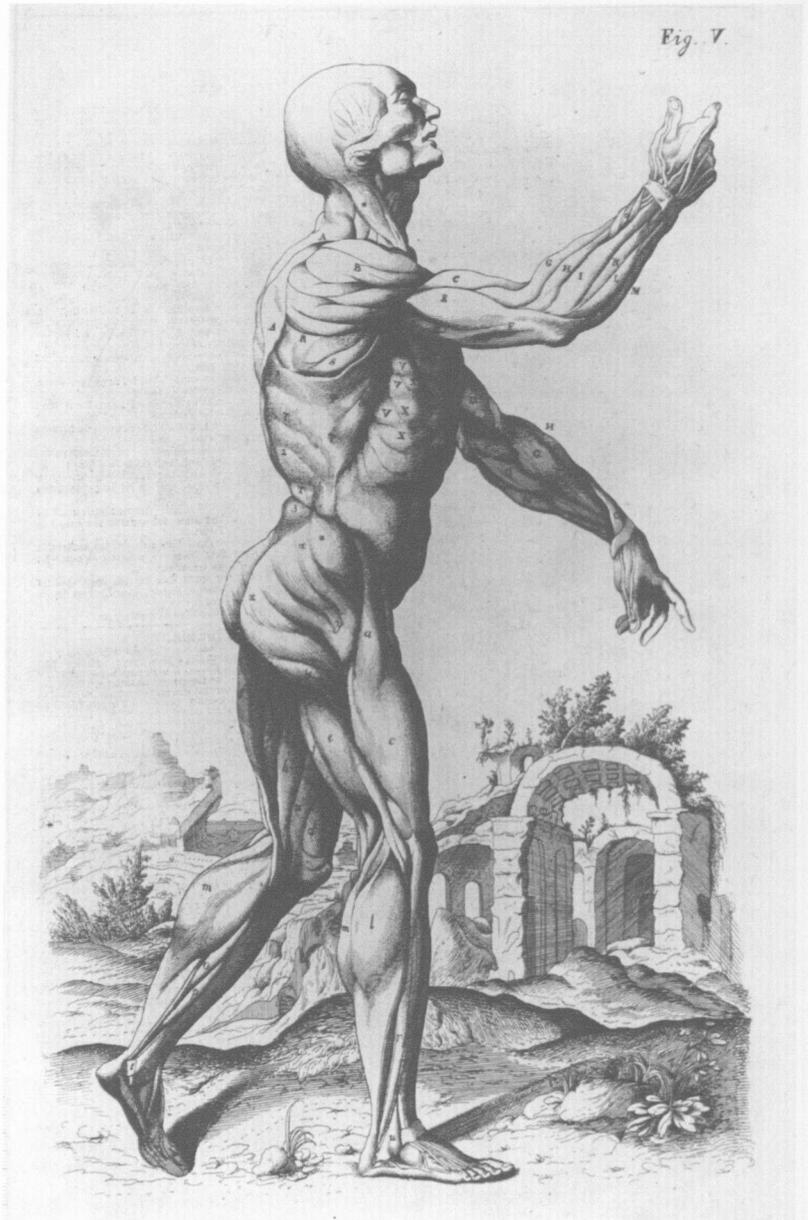
der göttliche Raffael gehabt habe. Diese Fähigkeit wollten die Akademien in der Epoche des Klassizismus ihren Schülern vermitteln.

Axel Rügler

Zeichnungs-, Anatomie- und Vorlagenbücher in Deutschland

Den berühmten Torso vom Belvedere zu beschreiben, hatte Winckelmann einige Mühe gekostet. Mehrere unveröffentlicht gebliebene Textentwürfe aus seiner Hand blieben erhalten, von denen eine Fassung durch die genaue anatomische Beschreibung auffällt. Winckelmann nähert sich beschreibend dem Stil und der Deutung der fragmentierten antiken Statue, indem er möglichst genau den für die Bewegung des Sitzenden verantwortlichen Knochenbau, die Gelenke wie auch die Muskeln beschreibt und dazu das gerade ins Deutsche eingeführte anatomische Fachvokabular benutzt. Er rechtfertigt die anatomische Analyse mit der Bemerkung, daß der antike Künstler eine sehr genaue Kenntnis der „Hauptmaße der Gebeine“ gehabt haben muß, und von den „Muskeln die nothwendigsten am stärksten angedeutet“ habe, die nun darzustellen seine Aufgabe sei. Für die ins Deutsche übertragenen anatomisch-medizinischen Begriffe konnte er auf gerade erschienene medizinische Handbücher¹ zurückgreifen oder entsprechende anatomische Bücher für angehende Künstler benutzen, die in ihren Stichen Skelette und Muskelmänner abbilden und mit den deutschen Fachbegriffen bezeichnen (Kat.-Nr. 17). Anatomie- und Zeichnungs-Bücher für die Künstlerausbildung an Akademien eroberten seit dem 18. Jahrhundert zusehends den deutschen Büchermarkt, wobei man oft auf Stiche zurückgriff, die seit der Renaissance tradiert wurden, auf „Klassiker“ wie Andreas Vesalius (1514/15-1564) und dessen Skelette und Muskeldarstellungen der menschlichen Körper, die er in seinem *De humani corporis fabrica libri septem* von 1543 veröffentlicht hatte (Kat.-Nr. 11, 17).

Verlage und Autoren griffen gern auf Standardwerke der italienischen oder französischen Kunstliteratur zurück, die man nun in Übersetzungen herausbrachte, Proportions- und Perspektivbücher, etwa von Leonardo da Vinci, sowie die Anleitung zum Zeichnen des menschlichen Körpers von Peter Paul Rubens, oder man edierte die Studien zur Proportion von Albrecht Dürer neu. Wenig Neues war unter diesen Titeln, die *Anweisungen oder gründlichen Vorstellungen zur Anatomie, Zeichen- oder Mahlschulen, Akademien der bildenden Künste oder Gründlichen Zeichenkünste* hießen und besonders in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts Konjunktur hatten.²



Die meist ausführlichen Anleitungen mit ihren zahlreich beigegebenen Stichen gehörten traditionell in den Apparat der Kunstakademien und wollten, nun zunehmend didaktisch ausgerichtet, der Ausbildung dienen. Sie gaben Hilfestellung für die erste Stufe der künstlerischen Ausbildung, d. h. beim Erlernen der Grundregeln der Geometrie und Optik, der Perspektive, der Proportion oder proportionalen Veränderung bei der Bewegung des menschlichen Körpers und der Schattenbildung oder Schraffur als malerischer Binnenzeichnung, also bei Dingen, die nur im Kopieren nach den Vorlagen erlernt werden können. In Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* von 1771 heißt es: „Die Akademie muss ferner mit einem guten Vorrat von Sachen versehen sein, die zu Erlernung der Zeichnungskunst notwendig sind. Diese bestehen vornehmlich in folgenden Dingen: Zeichnungsbücher, in welchen zuerst

Abb. 15
François Tortebat,
Verfassung der Anatomie
(Kat.-Nr. 11)

¹ Christophorus Henr. Keil, *Compendiöses doch vollkommenes Anatomisches Handbüchlein*, Darinnen alle u. jede Theile des menschlichen Leibes in natürlicher Ordnung ... deutlich beschrieben werden, 8te verm. Ausg. Königsberg/Leipzig 1761 (erste Auflage 1730).

² Vgl. auch: *Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst: illustrierte Lehr- u. Vorlagenbücher*. Ausstellung der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, bearb. von Gerlind Werner, Nürnberg 1980; Dickel 1987.

die einzelnen Teile der Figuren, die Form und Proportion der Köpfe, der Nasen, Ohren, Augen, u. s. f. hernach ganze Hauptteile, endlich ganze Figuren zum Nachzeichnen, in hinlänglicher Abwechslung befindlich sind. Das Nachzeichnen dieser Originale ist das erste, worin die Jugend geübt wird. Auf diese Zeichnungsbücher sollten nun Zeichnungen von Figuren folgen, welche nach den vornehmsten Werken der Kunst gemacht sind; richtige Zeichnungen von Antiken; auserlesenen Figuren der größten Meister, eines Raphael, Michelangelo, der Carrache u. a. bei deren Nachzeichnung die Jugend schon etwas von den höhern Teilen der Kunst lernt.”

Daß in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts verstärkt Übersetzungen französischer und italienischer Kunstbücher, aber auch viele neue didaktisch aufbereitete Anleitungen und Anweisungen für den Kunstunterricht auf den Markt kamen, liegt auch an der zunehmenden Verschulung der Akademien, die streng ihre Unterrichtsregeln beachteten. Nach Sulzer folgte der Ausbildung im Kopieren das freihändige Zeichnen vor Abgüssen wichtiger Antiken, die man bereits vorher nach Zeichenbüchern gezeichnet hatte: „Das nächste, was auf diesen Vorrat von Zeichnungen folgt, ist ein Vorrat von *Abgüssen* der vornehmsten Antiken und auch einiger neuerer Werke der bildenden Künste, so wohl in einzeln Teilen, als in ganzen Figuren und Gruppen, in deren Nachzeichnung die Jugend fleißig zu üben ist, weil dadurch nicht nur das Augenmaß und der Geschmack an schönen Formen weiter geübt wird, sondern auch zugleich die Kunst des Lichts und Schattens, der mannigfaltigen Wendungen der Körper und der Verkürzungen kann erlernt werden.”

Die zahlreichen Zeichnungs- und anatomischen Lehrbücher dieser Zeit hatten längst einen weiteren Leserkreis erreicht: Neben den Schülern der Kunstakademien war ein breites Interesse an künstlerischer Ausbildung im Privaten und an Schulen vorhanden, also ein junges bürgerliches Publikum, das mit den Anfangsgründen der Kunst und mit Vorlagen versorgt werden mußte. Die Einführung der Schulpflicht (seit 1717 in Preußen) und die Wandlung des kirchlich geprägten Schulsystems in eine staatliche Institution brachten eine deutliche Akzentverschiebung des Unterrichts mit sich: Er wurde zum aufklärerischen Instrument zur Besserung und Versittlichung der Jugend, und damit kam den musischen Fächern, Musik und Zeichnen, eine verstärkte Rolle zu.³ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war eine Trennung von Künstlerausbildung an Akademien und allgemeinem Zeichenunterricht an Gymnasien zu beobachten (vgl. auch Kat.-Nr. 19).

Unter den Vorlagen und Mustern fehlten antike Statuen nicht, die meist in sehr vereinfachten Umrißzeichnungen wiedergegeben waren. Dabei griff man auf die seit dem 17. Jahrhundert bevorzugten und immer wieder abgebildeten „Exempla“ zurück: Die Statue des Apollo vom Belvedere steht für das jugendliche Idealschöne der Kunst (manchmal durch den Antinous Belvedere oder den Hermes Ludovisi ergänzt), die Venus Medici für die Schönheit der weiblichen Figur, der Borghesische Fechter für den stark bewegten Körper und die Laokoon-Gruppe für Emotion und Leidenschaft.

Neu war an den Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts ihre aufklärerische und didaktische Zielsetzung. Entstanden waren diese „Lehrbücher“ aus der künstlerisch-theoretischen und wissenschaftlichen Beschäftigung der Künstler seit dem 15. Jahrhundert, die mit grundsätzlichen Untersuchungen zur Anatomie und Proportion, zur Perspektive oder zu den Grundtypen der Menschen beider Geschlechter begannen. Ihre Untersuchungen dienten vornehmlich der wissenschaftlichen Theoriebildung, weniger der praktischen Ausbildung; ihre Ergebnisse, die Zeichnungen oder Stiche, waren weniger als Leitbilder für Künstler, die kopiert werden sollten, gemeint, vielmehr als Anregung und Variation. Künstler und Werkstätten waren ihre Adressaten.

Seit den frühen Akademiegründungen in Italien und Frankreich im 17. Jahrhundert kamen Lehrbücher für solche Kunstanstalten hinzu. Für die 1696 gegründete *Königlich Preussische Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften* in Berlin hatte man die Veröffentlichung des Pariser Hofmalers und Mitglieds der Pariser Akademie, Francois Torteat (1616-1690), zur Anatomie übernommen und in deutscher Sprache 1706 herausgegeben (Kat.-Nr. 11).

Knochen- und Muskelkunde in den Lehrbüchern

Daß in dem Lehrbuch der Kunstakademie von Torteat die Anatomie im Mittelpunkt steht – er benutzte weitgehend die älteren anatomischen Darstellungen von Vesalius – ist kein Zufall. Im Zeitalter der Aufklärung entstanden Publikationen mit einem starken aufklärerischen und wissenschaftlichen Anspruch. Das Wissen um die sichtbaren und nicht sichtbaren Muskeln des menschlichen Körpers und deren Funktionen erscheint auch für den französischen Kunsttheoretiker Roger de Piles (1635-1709), auf den der Text zurückgehen dürfte, als Voraussetzung jeder künstlerischen Ausbildung; laut Torteat bzw. de Piles sollten sich Studenten, nachdem sie sich durch Vorlagen-

³ Richard van Dülmen, Kultur und Alltag in der frühen Neuzeit, in: Bd. 3: Religion, Magie, Aufklärung in 16.-18. Jh., München 1994, S. 168-169.

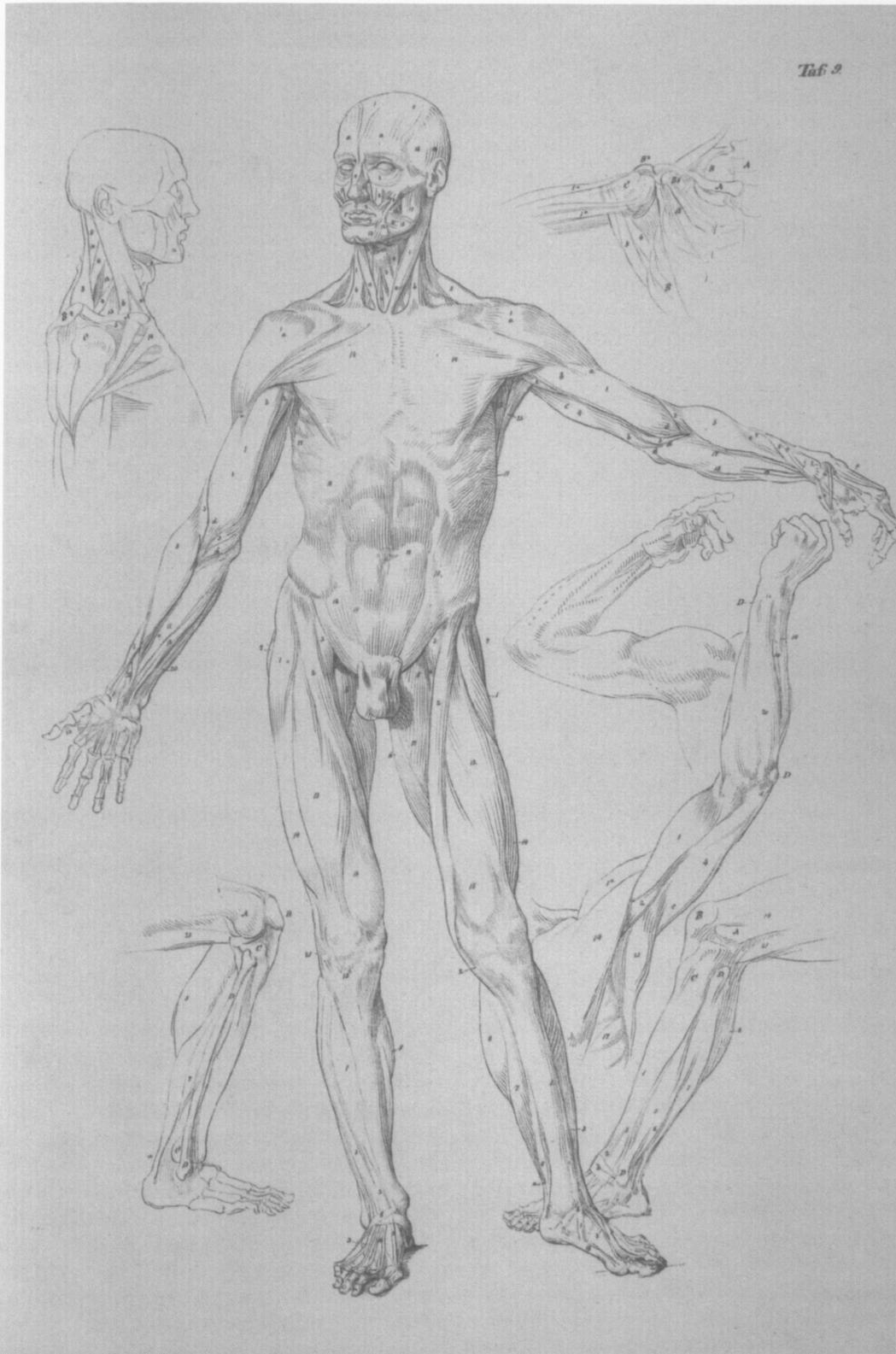


Abb. 16
 Johann Gottfried Schadow
 Lehre von den Knochen und
 Muskeln
 (Kat.-Nr. 13)

blätter und dreidimensionale Modelle genügend Grundkenntnisse verschafft haben, dem gründlichen Anatomiestudium widmen: Erst dann könne man sich den Fragen der Schönheit in der Natur oder an den Antiken zuwenden. Diese zweite Stufe der Ausbildung, die der naturwissenschaftlichen Medizin verpflichtete Anatomie, sei wichtig, weil nur sie den Zusam-

menhang zwischen den seelischen und körperlichen Vorgängen des Menschen erkennen lasse. So meinte jedenfalls jene „schöpferische Anatomie“, die sich im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert entwickelte.

Winckelmanns frühe, dann verworfene, anatomische Beschreibung des Torso vom Belvedere steht vielleicht noch in dieser Tradition, doch

hatte er bald Grund genug, diesen methodischen Weg von Beschreibungen nicht weiter zu verfolgen. Das Anatomiestudium in den Akademien war in der Mitte des 18. Jahrhunderts längst nicht mehr so aktuell, ja es machte sich bei vielen Künstlern eine Reserviertheit breit, denn man meinte, der Künstler sei weniger für das Mechanische als für das Moralische zuständig. Der Franzose Blanchet etwa vertrat die Ansicht, um das Vollkommene zu erreichen, müsse man sich weniger um die äußere Anatomie als vielmehr das Moralische kümmern – wie in der Antike, wo Künstler eine „intime Verwandtschaft“ mit Philosophen vereinte.

Ähnliches erfahren wir aus Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*, die Antike selbst im Blick. Der berühmte griechische Maler Parrhasius erreichte nach Winckelmann die höchste Schönheit und „Gratie, nebst mehrerer Zierlichkeit“, obwohl er die Anatomie vernachlässigte.⁴ Diese Feststellung spiegelt sich auch in Winckelmanns unterschiedlicher Gewichtung der Laokoon-Gruppe und des Apollos vom Belvedere: Die routinierte „Wissenschaft“, d. h. die genaue und anatomische Kenntnis, die der Hauptmeisters der Laokoon-Gruppe besaß, reichte nicht aus, um die idealische Schönheit der Apollo-Statue vom Belvedere zu schaffen.⁵ Für Winckelmann wurde klar, daß man mit anatomischer Begrifflichkeit kaum antike Statuen und ihre Schönheit beschreiben kann. Auch hinsichtlich anderer fachlich-künstlerischer Fähigkeiten, wie bei der Proportionslehre, trennt Winckelmann die „Wissenschaft der Kunst“, d. h. das Einhalten festgelegter oder von Vitruv überlieferter Proportionsschemata, von der ästhetischen Fähigkeit des Künstlers, sich durch eine seelische Gestimmtheit auf die Idealschönheit einzulassen, für die man einen „erhabenen Geist“ und eine „zärtliche Seele“ brauche.

Um 1800 setzte sich jedoch wieder die Ansicht durch, daß der Künstler an den Entdeckungen und Erkenntnissen der Anatomie teilhaben müsse. An der 1764 wiederbegründeten Dresdener Kunstakademie war der Anatomieunterricht zunächst ausgelagert, d. h. den Studenten wurde ein Besuch des pathologisch-anatomischen Hörsaals empfohlen. Doch entstand wenige Jahrzehnte später hier in Dresden eine der bedeutendsten anatomischen Lehrsammlungen einer Kunstakademie (siehe Kapitel 2).

Mit dem erneuten Interesse an den unter der Oberfläche liegenden inneren und organischen Zusammenhängen des menschlichen Körpers rückten wiederum jene antiken Statuen in den Blickpunkt des modernen Künstlers, die in ihrer Bewegung und ablesbaren Muskulatur für ein Anatomiestudium geeignet erschienen, und

von denen wir heute wissen, daß sie auf griechisch-hellenistische Werke zurückgehen, daß sie also in einer Zeit der griechischen Spätzeit entstanden sind, die sich um Auslotung von korrekten anatomischen Zusammenhängen und Möglichkeiten bemüht hatte. Zu diesen Antiken gehörten der Borghesische Fechter, inzwischen in Paris, oder die Laokoon-Gruppe. Um zu zeigen, daß die antiken Künstler eine genaue anatomische Kenntnisse besessen haben, trat 1805/1812 der Mediziner aus Montpellier, Jean-Galber Salvage (1772-1813), mit einer groß angelegten Publikation zum Borghesischen Fechter hervor und anatomisierte diesen gleichsam, d. h. er legte in zwei verschiedenen Stufen die Muskulatur zeichnerisch frei (Kat.-Nr. 34). 1804 war Salvage mit einer Écorché-Version des Torsos in der Klasse für Schöne Künste des Nationalinstituts in Paris an die Öffentlichkeit getreten.⁶

Der Bildhauer Jean-Baptiste Giraud besaß in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts eine Galerie von antiken Statuen und seziierten Körperteilen; er war es, der Emeric-DeDavid beriet, dessen 1805 erschienenes *Recherches sur l'art statuaire* die genaue anatomisch-pathologische Kenntnis für den Künstler empfahl und sich gern auf Prometheus, den antiken Menschenbildner, berief: Wie Prometheus den Menschen eigenhändig gebildet habe, solle der Künstler eigenhändig den Menschen untersuchen und selbst sezieren.

Die Einbeziehung naturwissenschaftlicher Entdeckungen in die Ausbildung im Kunstunterricht an Akademien läßt sich noch bei Johann Gottfried Schadow (1764-1850) in Berlin gut verfolgen. Über Jahrzehnte hatte er für ein Vorlagenwerk für Künstler geforscht, das die Ausbildung mit naturwissenschaftlichen Methoden auf eine neue Grundlage stellen sollte. Anthropologische, besonders schädeldkundliche, anthropometrische und physiognomische Erkenntnisse versuchte er in der 1830 erschienenen *Lehre von den Knochen und Muskeln* (Kat.-Nr. 13) und 1835 im Tafelwerk *Polyklet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter* (Kat.-Nr. 14) zu veranschaulichen und damit die Darstellung der verschiedensten menschlichen Rassen und des menschlichen Profils zu systematisieren. Neben anthropologischen Funden der Völkerkunde wertete er auch die Antike aus und versuchte zu zeigen, wie in der germanischen, griechischen und römischen Abteilung „der Begriff der Schönheit unverändert geblieben“ sei, wie sich die „Caucasische Gestalt“ mit den altgriechischen Meistern verbessert habe, also von den Griechen „verschönert“ wurde.

⁴ Winckelmann, GK 2, S. 685: „Aber in der Wissenschaft der Muskeln und der Gebeine, und überhaupt in dem, was wir Anatomie nennen, war er unter sich selbst, und anderen nachzusetzen.“

⁵ Winckelmann, GK 1, S. 154: „Man merke aber, daß ich hier bloß von Empfindung und Bildung der Schönheit in engerem Verstande rede, nicht von der Wissenschaft im Zeichnen und im Ausarbeiten: denn in Absicht des letztern kann mehr Wissenschaft liegen, und angebracht werden in starken, als in zärtlichen Figuren, und Laocoon ist ein viel gelehrteres Werk, als Apollo; Agesander, der Meister der Hauptfigur des Laocoons, mußte auch ein weit erfahrener und gründlicherer Künstler seyn, als es der Meister des Apollo nöthig hatte. Aber dieser mußte mit einem erhabenern Geiste, und mit einer zärtlichern Seele begabet seyn: Apollo hat das Erhabene, welches im Laocoon nicht statt fand.“

⁶ Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1977, S. 229-231.

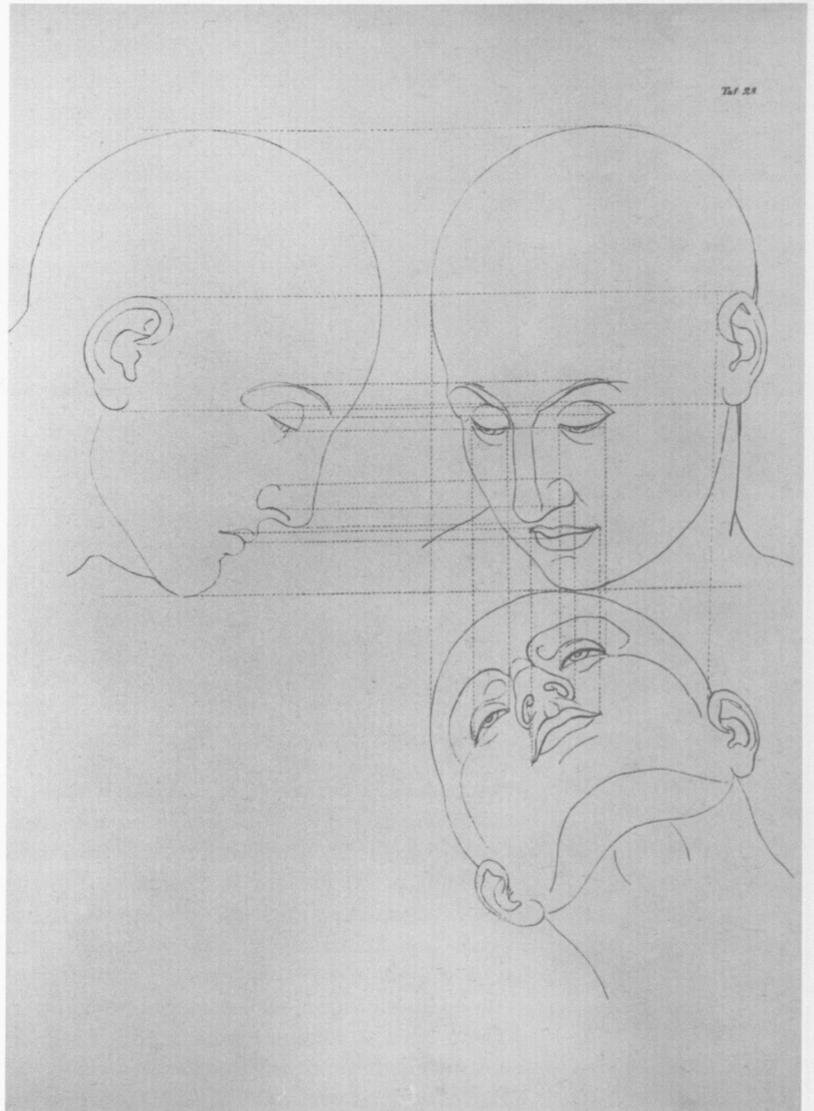
Proportionslehre oder die Suche nach der vollendeten Form

Die schon erwähnten antiken Statuen standen seit der Renaissance auch deshalb im Mittelpunkt des Kunstinteresses, weil man durch genaue Vermessungen hoffte, das Ideal der harmonischen Proportion der menschlichen Gestalt auf diese Weise wiederzugewinnen.

Doch ging man dabei ganz unterschiedliche Wege. Leonardo da Vinci etwa versuchte, die vollendete Form in der Natur bzw. am Menschen selbst wiederzufinden, indem er eine Reihe Personen untersuchte, die ihm selbst als schön erschienen, um aus den verschiedenen Einzelnen ein neues Ganzes zu schaffen. Um 1500 hatte sich auch Abrecht Dürer bemüht, den Proportionsregeln auf den Grund zu gehen, den menschlichen Körper in allen drei Dimensionen zu verstehen und darzustellen, wobei er nur ihm selbst schön erscheinende Körper berücksichtigte und auch die Frau erstmalig in den Kanon der Proportionslehre aufnahm.⁷

Andere gingen neue Wege und orientierten sich stärker an den antiken Quellen, besonders an den Schriften des römischen Militärarchitekten Vitruv (Kat.-Nr. 21). Dieser hatte das harmonische Proportionsgefüge des antiken Tempelbaus, die Symmetrie, untersucht und einen Zusammenhang zur Proportion des menschlichen Körpers hergestellt: Beide, Architektur und Mensch, seien durch gleiche Maßverhältnisse geprägt; jede Strecke oder jeder Abschnitt definiere sich durch ihr Verhältnis zur Gesamthöhe, z. B. bestimme sich die Säulenhöhe durch das Verhältnis zum unteren Säulendurchmesser und analog die Körperhöhe des Menschen durch ein proportionales Maßverhältnis zur Länge des Fußes und zur Höhe des Gesichts. Jedes Glied steht also in einem proportionalen Verhältnis zum Ganzen. Vitruv-Kommentatoren wie Berardo Galiani (gest. 1771) haben deshalb gern synoptische Bilder der antiken Texten beigegeben, in denen die menschlichen Proportionen mit denen des griechischen Tempels verglichen werden (Kat. Nr. 21). Man war also den von Vitruv überlieferten Maßen auf der Spur, um daraus ein vollendetes Proportionsgefüge des menschlichen Körpers zu entwickeln.

Bei den antiken Statuen ging man davon aus, daß sie die Vollkommenheit harmonischer Maßverhältnisse in sich tragen, man müsse sie nur richtig untersuchen und vermessen. Leon Battista Alberti erfand bereits im 15. Jahrhundert ein Meßinstrument, von dem er sich ein exaktes Meßverfahren erhoffte, mit dem er die absolute Schönheit objektiv zu bestimmen hoffte. Mit unzähligen ermittelten Maßen erfaßte er den menschlichen Körper erstmals fast vollständig in der Dreidimensionalität.



Der Kunstgelehrte und Mathematiker Christian Ludolf Reinhold (1737-1791), Verfasser des *System der Zeichnenden Künste* (Kat.-Nr. 19) und dem Theoretiker Johann Georg Sulzer verpflichtet, resümierte die Suche nach den vollkommenen Proportionen gegen Ende des 18. Jahrhunderts wie folgt: Obwohl sich unsere Begriffe von der Vollkommenheit an den Griechen orientieren, fehlen uns noch immer die theoretischen Schriften der Antike oder wenigstens eine überlieferte und als solche bezeichnete Musterstatue. Zwar sind „schöne Werke erhalten, die man abgezeichnet und vermessen hat. Doch zum Studium der besten Verhältnisse fehlet es nun noch an einem Werk, darin die Griechen ihre Bilder haben sichtbar machen wollen und genau beschrieben wären.“ In den Zeichen- und Lehrbüchern seit der Renaissance tauchte eine Figur als Vorbild für antike Proportion und jugendliche Vollkommenheit auf: Die Statue des Apollo vom Belvedere-Hof. Er war über Jahrhunderte gleichsam die Ersatzfigur für den verlorenen Kanon und das verlorene statua-

Abb. 17
Johann Gottfried Schadow, *Lehre von den Knochen und Muskeln* (Kat.-Nr.13)

⁷ Ausführlich dazu: Sigrig Braunfels, Vom Mikrokosmos zum Meter, in: *Der „vermessene“ Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft*. Unter Mitarbeit von Sigrig Braunfels [u.a.], München 1973, S. 43-73.

⁸ Goethe, Brief vom 13.3. 1791, Weimarer Ausgabe, IV, 9, S. 248.

⁹ Ueber den Kanon in der bildenden Kunst, Berlin 1815.

¹⁰ Dazu Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Monatshefte für die Kunstwissenschaft, 14, 1921, S. 188-219, bes. 218-219.

rische Vorbild der Griechen, das einstmals die antiken Regeln der Proportion verkörperte und das man nur aus der Literatur kannte: den Doryphoros des griechischen Bildhauers Polyklet. Aus den Schriften von Vitruv und Varro wußte man, daß bereits Polyklet ein theoretisches Buch über den Kanon, also die idealen Proportionen des menschlichen Körpers, geschrieben hatte und er eine Figur in diesem Kanon gearbeitet habe. Reinhold spielte auf diese Schrift *Der Kanon* und das noch immer unentdeckte Meisterwerk, den Doryphoros, an.

Zwei Jahrzehnte zuvor hatte Winckelmann eine erste Grundlage für eine neue Beschäftigung mit dem Werk des Polyklets gewiesen. Er verfaßte eine Geschichte der griechischen Kunst, in der er den sich wandelnden Stil der Kunst darstellte und den „hohen“ Stil des 5. vorchristlichen Jahrhunderts zu veranschaulichen suchte. So suchte er, die in den überlieferten Schriftquellen erhaltenen Hinweise zum Stil und Ikonographie mit erhaltenen Werken zu verbinden und in Rom erhaltene Statuen Polyklet zuzuweisen. Zwar ist ihm letzteres nur ansatzweise gelungen – den Diadumenos Farnese aus dem Umkreis des Polyklet schrieb er dem Meister u.a. zu –, doch war methodisch der Weg gewiesen, um eines Tages die berühmte Modellfigur des Kanons zu finden. Eine intensive Beschäftigung mit dieser Frage setzte in der Nach-Winckelmann-Zeit ein, bei der Künstler und Archäologen miteinander wetteiferten. Auch Goethe wurde von dieser Suche erfaßt; in einem Brief an Johann Heinrich Meyer schrieb er: „Auf einen Kanon männlicher und weiblicher Proportionen loszuarbeiten, die Abweichungen zu suchen, wodurch Charaktere entstehen, das anatomische Gebäude näher zu studieren und die schönen Formen, welche die äußere Vollendung sind, zu suchen - zu so schweren Untersuchungen wünsche ich, dass Sie das Ihrige beitragen, wie ich von meiner Seite manches vorgearbeitet habe.“⁸ Künstler wie Bertel Thorwaldsen (1768-1844) ließen sich nun von Werken des 5. Jahrhunderts v. Chr. und damit von erhaltenen Werken aus dem Umkreis des Polyklet inspirieren. Unter den Archäologen tat sich 1815 Alois Hirt hervor, der mit der Berliner Kunstakademie eng verbunden war.⁹ Auch er versuchte, wie schon Goethe, aus einem mittleren Maß von vermessenen antiken Statuen und unter Berücksichtigung der Angaben bei

Vitruv, die idealen Proportionen des Menschen zu gewinnen und fertigte eine Rekonstruktionszeichnung des Speerträgers an. Seine Forschungen und seine Suche nach dem Kanon und damit dem wahren Schlüssel klassischer Kunst fielen in eine Zeit, als ein neuer Blick für die griechische Klassik des 5. Jahrhunderts v. Chr. möglich wurde: In London wurden gerade die Parthenon-Skulpturen aus Athen ausgestellt; damit rückten erstmalig zahlreiche originale griechische Skulpturen ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die in einer Zeit entstanden waren, als Polyklet seine Werke schuf.

Obwohl Polyklets Speerträger erst 1862/63 durch den Archäologen Karl Friedrichs wiedergewonnen werden konnte, war man sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert der schmerzhaften kunstgeschichtlichen Lücke bewußt geworden: Der Apollo vom Belvedere – inzwischen als römische Kopie nach einem Meisterwerk des 3. Viertels des 4. Jahrhunderts „degradiert“ – stand für Proportionsfragen der Künstler nicht mehr zur Verfügung. Zwar hatte Johann Gottfried Schadow, der führende Bildhauer des Klassizismus und Direktor der Berliner Kunstakademie, seine Schrift von 1835 noch *Polyklet* genannt, eine einheitliche Formel für die menschlichen Proportionen zu finden, hatte er aber längst aufgegeben (s. Kat.-Nr. 14). Die Suche nach der Musterfigur des Polyklet wurde eine Sache der Archäologen, und die Vermessungen des Menschen Sache der wissenschaftlichen Anthropometrie. Dürers Proportionslehre zielte noch darauf, den zeitgenössischen und nachfolgenden Künstlern eine Theorie an die Hand zu geben, die in die Praxis wirken sollte. Seitdem war kaum etwas dazugekommen. Die seit der Renaissance entwickelten Grundmuster der Proportionslehre wurden in Deutschland seit Anfang des 18. Jahrhunderts häufig repetiert oder auch variiert, also in einer Zeit, in der die öffentlichen Kunstakademien entstanden. Daß diese Lehrbücher in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts nochmals eine Renaissance erlebten, zeigt das Erstarken eines akademischen Klassizismus und der damit verbundenen Auffassung, die Kunstausbildung als eine rationale, lehr- und lernbare Tätigkeit versteht und auf die Darstellung des Menschen als zentrales Ziel der Kunsttätigkeit reduziert.¹⁰

Max Kunze

1

Johann Joachim Winckelmann
Gedanken über die Nachahmung der
griechischen Werke in der Malerey und
Bildhauerkunst, 2. Auflage
Dresden / Leipzig 1756

Stendal, Bibliothek der Winckelmann-Gesellschaft
Inv.-Nr. WG-AA 1756

Obwohl in unterschiedlicher Weise betrieben, war das Antikenstudium in Renaissance und Barock unverzichtbarer Bestandteil der Akademie-Ausbildung. Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) programmatische Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, erschienen 1755 in Dresden, ist also zumindest in der Grundaussage des Buchtitels keineswegs originell, sie benennt vielmehr eine seit Jahrhunderten an Kunstakademien übliche Ausbildungspraxis. Diese wird im Buch allerdings einer Kritik unterzogen, und es wird ihr eine neue Richtung gewiesen, die für die weitere Kunstentwicklung von größter Bedeutung war: Hatte Girard Audran (Kat.-Nr. 10) die ideale Schönheit griechischer Statuen in ihren Maßen gesucht, so wurde sie Winckelmann zufolge durch den Kontur eines vom Künstler zunächst nur im Verstande entworfenen Urbildes bestimmt (vgl. den Beitrag zu Lehr- und Vorlagenbüchern).

Das Titelbild verweist auf einen anderen im Buch vertretenen Gedanken: Es zeigt den griechischen Maler Timanthes beim Malen eines von Plinius (Buch 35,73) beschriebenen Gemäldes mit der Opferung der Iphigenie. Plinius zufolge war das unterschiedliche Maß der Trauer jeder einzelnen Figur im Bilde perfekt ausgedrückt. Nur Iphigenies Vater, Agamemnon, hätte laut Plinius in so großer Trauer dargestellt werden müssen, daß dies die Möglichkeiten des Malers überstieg. Daraufhin habe dieser Agamemnon in weiser Selbstbeschränkung mit verhülltem Gesicht dargestellt. Winckelmann scheint die Vignette als Illustration einer von ihm am Laokoon exemplifizierten These gewählt zu haben: "Im Laocoon würde der Schmerz, allein gebildet, Parenthyrsis [falsche Übertreibung], gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stand der Ruhe in solchem Schmerz der nächste war." Ähnlich verfuhr Timanthes in seinem Gemälde. Er beachtete damit eine weitere Forderung Winckelmanns: "Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunckt seyn [...]. Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeiget."



Abb. 18
Johann Joachim Winckelmann
Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, 2. Auflage Dresden / Leipzig 1756
(Kat.-Nr. 1)

Lit.: Helmut Pfotenhauer, Frühklassizismus, Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse (Bibliothek der Kunstliteratur II), Frankfurt/M. 1995, S. 371-373; Bruer 1996, S. 77f., Nr. 48; Markus Käfer, Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungspostulat, in: *Altertumskunde im 18. Jahrhundert, Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland* (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft XIX), hrsg. v. Max Kunze, Stendal 2000, S. 121-132

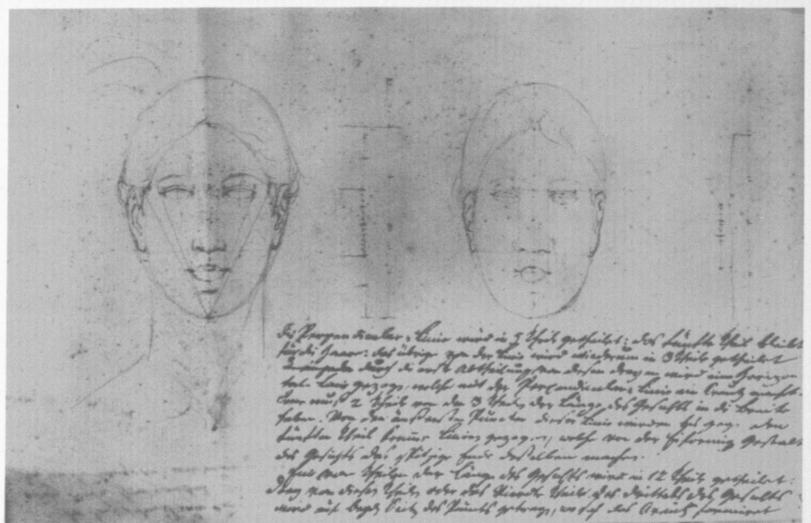
AR

2

Johann Joachim Winckelmann
Eigenhändige Zeichnung im *Manoscritto Fiorentino*
Reproduktion

Florenz, Biblioteca Columbaria

Abb. 19
Johann Joachim Winckelmann
Eigenhändige Zeichnung im *Manoscritto Fiorentino*
(Kat.-Nr. 2)



Winckelmann hat sich, in Rom angekommen und mit den zahllosen Statuen antiker Plastik konfrontiert, sogleich mit Fragen der menschlichen Proportionen beschäftigt. Er fertigte dazu in einem in Florenz erhalten gebliebenen Manuskript (*Manoscritto Fiorentino*) Zeichnungen an, mit denen er die Beschreibung des Vitruvs und die gegebenen Maßangaben nachvollziehen wollte. Dabei hatte er folgenden Text von Vitruv im Blick: „Den Menschenleib nämlich hat die Natur so gebildet, dass das Gesicht vom Kinn bis zum Haaransatz über der Stirn einen Zehntel ausmacht, ebensoviel die gestreckte Hand vom Gelenk bis zur Spitze des Mittelfingers, der Kopf vom Kinn zum Scheitel einen Achtel, ebensoviel vom Nacken aus, vom obern Ende der Brust zum Haaransatz einen Sechstel, (von der Brustmitte) zum Scheitel einen Viertel. Von der Höhe des Gesichts selbst ist ein Drittel vom Kinn zum unteren Nasenende, ebensoviel beträgt die Nase von der Spitze bis zur Wurzel zwischen den Brauen, von diesem Endpunkt zum Haaransatz bemisst sich die Stirne ebenfalls auf einen Drittel.“

So zeigt Winckelmanns Zeichnung oben rechts die Dreiteilung des Gesichts, wobei jedes Drittel entsprechend den vitruvschen Angaben nochmals in 10 Teile geteilt ist. Die anderen Zeichnungen variieren den Proportionskopf nach der Breite.

Der von Vitruv postulierte Zusammenhang zwischen der Proportion des Menschen und der Architektur („In ähnlicher Weise müssen die Glieder der Tempel zur Gesamtheit der ganzen Größe aus den Einzelteilen eine zutreffende Entsprechung des Maßverhältnisses aufweisen.“) hat Winckelmann später nach dem Besuch und Studium der archaischen und klassischen griechischen Tempel von Paestum abgelehnt und ausführlich in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (2. Auflage Wien 1776, S. 335ff.) widerlegt. Überhaupt stand er den aufgestellten Proportionsregeln eher skeptisch gegenüber und verweist darauf, daß selbst die antiken Künstler, um Schönheit zu schaffen, davon abgewichen seien (S. 334f.): „Die Schönheit kan zwar ohne Proportion nicht gedacht werden, und diese ist der Grund von jener; da aber einzelne Theile des menschlichen Körpers schön gebildet seyn können, ohne schönes Verhältnis der ganzen Figur, so kan man füglich über die Proportion, als über einen abgesonderten Begriff und außer dem Geistigen der Schönheit, besondere Bemerkungen machen. So wie nun die Gesundheit ohne anderes Vergnügen kein großes Glück scheint, so ist, eine Figur schön zu zeichnen, nicht hinlänglich, daß dieselbe in der Proportion richtig sey; und so wie die Wissenschaft vom guten Geschmacke und von Empfindung gänzlich entfernt seyn kan, eben

so kan die Proportion, welche auf dem Wissen besteht, in einer Figur ohne Tadel seyn, ohne daß dieselbe dadurch schön ist. Viele Künstler sind gelehrt in der Proportion, aber wenige haben Schönheiten hervorgebracht, weil hier der Geist und das Gefühl mehr als der Kopf arbeitet. Da nun das Idealische der Schönheit von den alten Künstlern als der höhere Theil derselben betrachtet worden, so haben sie dieser die bestimmten Verhältnisse unterworfen und gleichsam zugewäget mit einiger Freyheit, die zu entschuldigen ist, wenn es mit Grunde geschehen. Die Brust z. E. von der Halsgrube bis an die Herzgrube, die nur eine Gesichtslänge halten sollte, ist mehrentheils, um der Brust eine prächtige Erhabenheit zu geben, einen Zoll und vielmals noch länger. Eben so verhält es sich mit dem Theile von der Herzgrube bis an den Nabel, welcher um die Figur geschlank zu machen, mehr als ihre gewöhnliche Gesichtslänge hat, so wie es sich auch in der Natur schöner wohlgewachsener Menschen findet.“ Bezeichnend ist Winckelmanns Gegenüberstellung von antiker Proportionslehre und „dem Geistigen der Schönheit“ als zwei Komponenten im Kunstprozess und bei der Kunstbetrachtung.

Lit.: Hanno-Walter Kruft, Studies in Proportion by J. J. Winckelmann, in: Burlington Magazine, 114, 1972, S. 165-170; Il manoscritto Fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript, Firenze 1994, hrsg. und komm. von Max Kunze, Einleitung von Maria Fancelli (Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", Studi CXXX), S. 61, S. 179-181

MK

3

Bartolomeo Folino

nach Giovanni Battista Casanova

Johann Joachim Winckelmann

Radierung, 16,8 x 10,6 cm

Beschriftet: IOH: WINKELMAN / IOH: CASANOVA AD VIVUM DEL. // Bartholo Folin. inc.

Stendal, Winckelmann-Museum

Inv.-Nr. WM-VI-b-a 15

Giovanni Battista Casanova (1730-1795), der Bruder des berühmten Abenteurers, war Schüler von Anton Raphael Mengs (1728-1779) und ebenso wie dieser eng mit Winckelmann befreundet. Er fertigte sowohl für das berühmte, kostbare Stichwerk *Antichità di Ercolano* wie auch für Winckelmanns Schriften zahlreiche Stiche und Radierungen nach Antiken an. 1764 erhielt er einen Ruf als Professor an die Dresdener Kunstakademie, wo er bis zu seinem Tode 1795 lehrte. Sein 1764 gezeichnete

tes Winckelmann-Porträt in Blei befindet sich heute in Leipzig und wurde von Bartolomeo Folino (1730-1808) in einer Radierung wiederholt.

Es stellt das Profil des Gelehrten in der Form eines antiken Gemmenbildes dar. Damit wird zum einen auf Winckelmanns erstes römisches Werk, die *Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch* (Florenz 1760) verwiesen, zum anderen aber auch auf seine Antikenbegeisterung ganz allgemein sowie auf die große Bedeutung, die er dem Kontur als Spiegel des Charakters beimaß.

Lit.: Bruer 1996, S. 102, Nr. 59; Peter Bethausen, Giovanni Battista Casanova - akademischer Künstler und klassizistischer Theoretiker, in: *Die Casanovas* (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft XVII), Stendal 2000, S. 105-110

AR



Abb. 20
Bartolomeo Folino nach
Giovanni Battista Casanova
Johann Joachim Winckelmann
Radierung
1764
(Kat.-Nr. 3)

4

Johann Caspar Lavater

Johann Joachim Winckelmann

in: Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*,
Vierter Versuch, Leipzig/Winterthur 1778

Stendal, Bibliothek der Winckelmann-Gesellschaft
Signatur C 834
Reprint Leipzig 1969, S. 175

Winckelmann meinte, Körperbau und -haltung spiegeln die Eigenschaften des Menschen wider und ließen sich besonders klar im Kontur erkennen. Diese Vorstellung entwickelte Johann Caspar Lavater (1741-1801) weiter, indem er aus Gesichtsprofilen Charaktereigenschaften herauszulesen versuchte. Er war sich völlig bewußt, daß seine „Methode“ Winckelmann viel zu verdanken hatte und druckte mehrere Seiten lang Zitate aus dessen *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* und der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ab, meist enthusiastisch kommentiert (Bd. IV, S. 169-175). Ans Ende der Auszüge setzte er Winckelmanns Umrißprofil nach dem Stich von Bartolomeo Folino (Kat.-Nr. 3). In einer Anmerkung erklärte er: „Winckelmanns Schriften sind für einen Physiognomisten eine Fundgrube wenigstens von charakteristischen Ausdrücken und freylich von noch unendlich viel mehr.“

Lit.: Arthur Schulz, *Die Bildnisse Johann Joachim Winckelmanns*, Berlin 1953, S. 21, 59; Ausst.-Kat. Stendal 1999, S. 111-113, Nr. IV.1-3

AR

5

[Friedrich Christoph Müller]

Ausführliche Abhandlung über die
Silhouetten und deren Zeichnung, Ver-
jüngung, Verzierung und Vervielfältigung,
Frankfurt / Leipzig 1780

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Signatur Nu 4003
Aufgeschlagen: Titelseite

Das Buch verfaßte Friedrich Christoph Müller (1750-1808), ein produktiver und vielseitig gebildeter Prediger in Schwelm. Neben seiner Tätigkeit als Pastor betrieb Müller naturwis-



Abb. 21
Johann Caspar Lavater
Johann Joachim Winckelmann
in: Johann Caspar Lavater,
*Physiognomische Fragmente zur
Beförderung der Menschenkennt-
niß und Menschenliebe*,
Vierter Versuch
Leipzig/Winterthur 1778
(Kat.-Nr. 4)

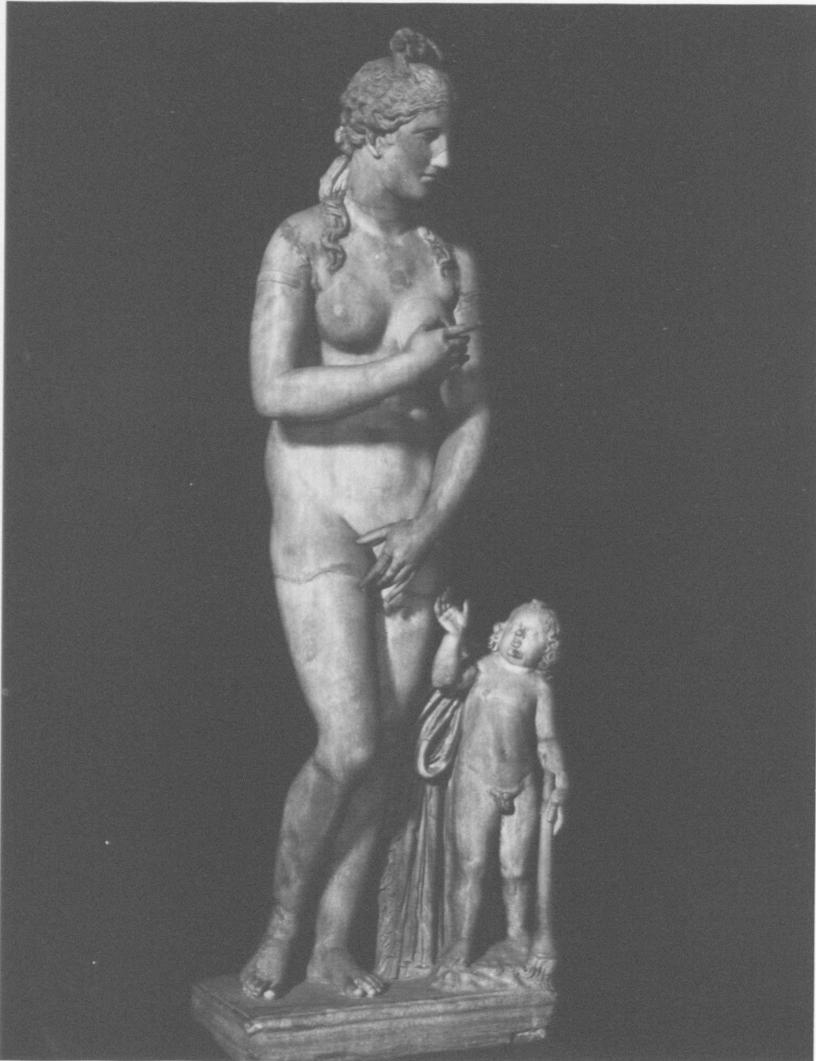


Abb. 22
Venus Medici, Florenz, Uffizien
(vgl. den Gipsabguß Kat.-Nr. 6)

enschaftliche Pionierarbeiten, weshalb er auch zum Mitglied der *Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften* zu Berlin gewählt wurde. Müller stammte aus dem hessischen Allendorf (an der Lumda), studierte Theologie, Mathematik, Astronomie und die Geniewissenschaften. 1776 wurde er Pfarrer in Sassendorf, 1782 in Unna und schließlich 1785 in Schwelm, wo er 1808 starb.

Müllers Buch über Silhouetten veranschaulicht exemplarisch den Geschmack und die sich durchsetzende klassizistische Kunstauffassung des bürgerlichen Zeitalters in Deutschland, in der eine rational verstandene Kunsttätigkeit eine enorme Breitenwirkung erreichte. Sich auf Lavaters physiognomische Studien stützend, kommt nach Meinung des Autors der Profillinie in der Kunst höchste Bedeutung zu, weil in ihr „die ganze Physiognomie concentrirt sey“, sie gleichsam die Quintessenz des Ausdrucks enthalte. Diese Profillinie könne man am besten gewinnen durch die „Kunst abzuschatten, oder (nach dem modernen Ausdruck) zu silhouettieren“. Das so geschaffene physiognomi-

sche Porträt sei allemal besser als das aus „freyer Hand, auch von den großen Künstlern gezeichnet“. Zu den Vorteilen eines solchen Verfahrens zählt Müller, daß ein so geschaffenes Porträt auf jede Pose verzichten müsse, da es nur die simple Natur darstelle. Sein Buch gibt eine Anleitung über die technischen Voraussetzungen des Silhouettierens und führt weiter aus, wie man von der Silhouette zu einer ausgeführten Zeichnung oder einem farbigen Bild kommt.

Lit.: Marion Ackermann, *SchattenRisse: Silhouetten und Cut-outs*, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München 2001, hrsg. von Helmut Friedel, Ostfildern-Ruit 2001

MK

6

Venus Medici

Gipsabguß

H. 1,53 m (Hände und Unterarme sind ergänzt)

Dresden, Staatliche Museen, Skulpturensammlung

Die 1638 erstmals dokumentierte Statue stand bis 1677 in Rom in der Villa Medici und befindet sich heute in den Uffizien in Florenz (Inv.-Nr. 224). Bis ins 19. Jahrhundert hinein war sie der am meisten bewunderte weibliche Akt der antiken Kunst. Sie wurde von zahllosen Schriftstellern wegen ihrer Schönheit gerühmt, von unendlich vielen Künstlern in Gemälden, Zeichnungen und Drucken dargestellt und vielfach als Skulptur in Bronze und Marmor nachgeformt. In vielen Kunstakademien stand sie als Abguß, um den Schülern als Modell zu dienen. Aufgrund ihrer Schönheit glaubte man, daß es sich entweder um die Aphrodite des berühmten hochklassischen griechischen Bildhauers Phidias handle oder um die des nicht weniger berühmten spätklassischen Bildhauers Praxiteles. Beide Aphrodite-Statuen wurden von antiken Schriftstellern in höchsten Tönen gelobt. Tatsächlich kopierte Kleomenes, Sohn des Apollodoros aus Athen, der die Statue an der Basis signierte, jedoch weder das eine noch das andere klassische Werk. Er scheint damit vielmehr eine späthellenistische Schöpfung des 2. oder 1. Jahrhunderts v. Chr. wiederholt zu haben.

Lit.: Winkelmann, GK, S. 164f., 175, 181-183, 207, 208, 236 Anm. 1, 261, 389 Anm. 5 (Winkelmann, SN 4,1, S. 286, 324, 344, 354, 358, 404, 406, 464, 504, 762); Guido Achille Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, Bd. 1, Florenz 1958, S. 69-74, Nr. 45; Haskell/Penny 1981, S. 325-328, Nr. 88, Abb. 173; Christine Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor 1995, S. 74-80, Abb. 19

AR

Giovanni Volpato/Raffaello Morghen
Venus Medici

in: *Principj del Disegno tratti dalle piú eccellenti Statue Antiche per li Giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle Belle Arti*, pubblicati ed incisi da Giovanni Volpato e Raffaello Morghen, Rom 1786

Kupferstich, 49,8 x 35,7 cm (Pl.)

Stendal, Bibliothek der Winckelmann-Gesellschaft

Inv.-Nr. 499/49

Giovanni Volpato (1733-1803) leitete in Rom eine Schule für Kupferstecher. Raffaello Morghen (1758-1833) war seit 1778 sein Schüler und wurde später auch sein Schwiegersohn; 1793 gründete er eine eigene Kupferstecherschule in Florenz.

Das Buch bietet Kunstschülern Antikenvorlagen zum Abzeichnen. Im Vorwort werden Einwände gegen das Zeichnen nach lebenden Modellen erhoben, die denen Winckelmanns ähneln (vgl. den Beitrag zu Lehr- und Vorlagenbüchern). Im Sinne Girard Audrans (vgl. Kat.-Nr. 10) werden die wundervollen Proportionen der Antiken hervorgehoben und in einem Anhang werden auch die von Audran genommenen Maße einzelner Statuen aufgelistet. In die Zeichnungen sind sie allerdings nicht eingetragen. Letztere sind, obwohl Winckelmanns Ausführungen über die Bedeutung exakter Umrisszeichnungen nicht wiederholt werden, ganz vom Umriss bestimmt und sollten offenbar nicht durch Maßlinien und Zahlen verunklärt werden.

Der didaktische Aufbau des Buches entspricht dem fast aller Vorlagenbücher. Zunächst werden einzelne Details des Gesichtes in verschiedenen Ansichten abgebildet: Augen, Nasen, Mäuler (Blatt 1). Nachdem der Schüler gelernt hat, diese Einzelteile nachzuzeichnen, soll er einen kompletten Kopf abzeichnen: Erst, als leichtere Übung, im Profil (Blatt 2), dann frontal (Blatt 3). Im Anschluß daran wendet er sich dem Körper zu. Zunächst werden dessen Teile, also Hände, Füße, Arme und Beine einzeln geübt, dann geht es darum, ganze Figuren zu zeichnen: antike Kinder-, Frauen- und Männerstatuen unterschiedlicher Altersstufen. Dabei handelt es sich um die berühmtesten Antiken überhaupt: den Laokoon, Apoll vom Belvedere, Torso vom Belvedere, Herakles Farnese, den Borghesischen Fechter, die Venus Medici und diverse andere. Ganz am Ende findet sich die Abbildung eines Anatomiemodells.

AR

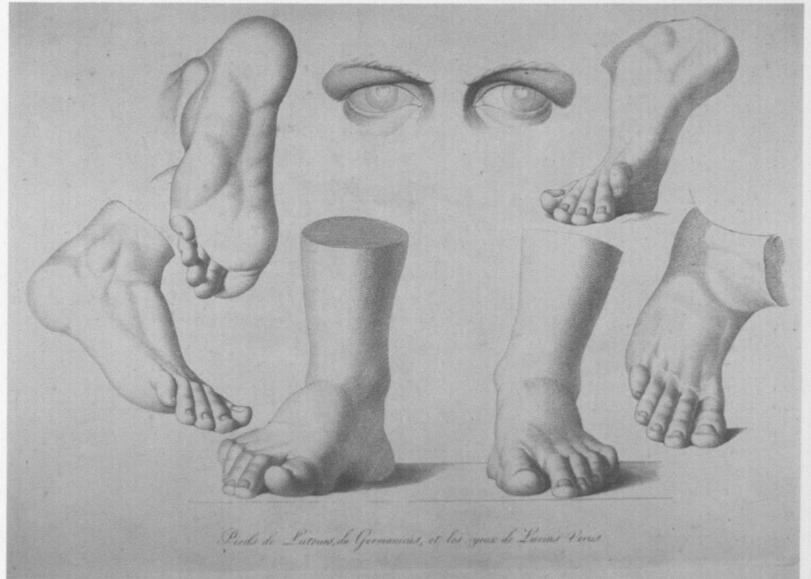
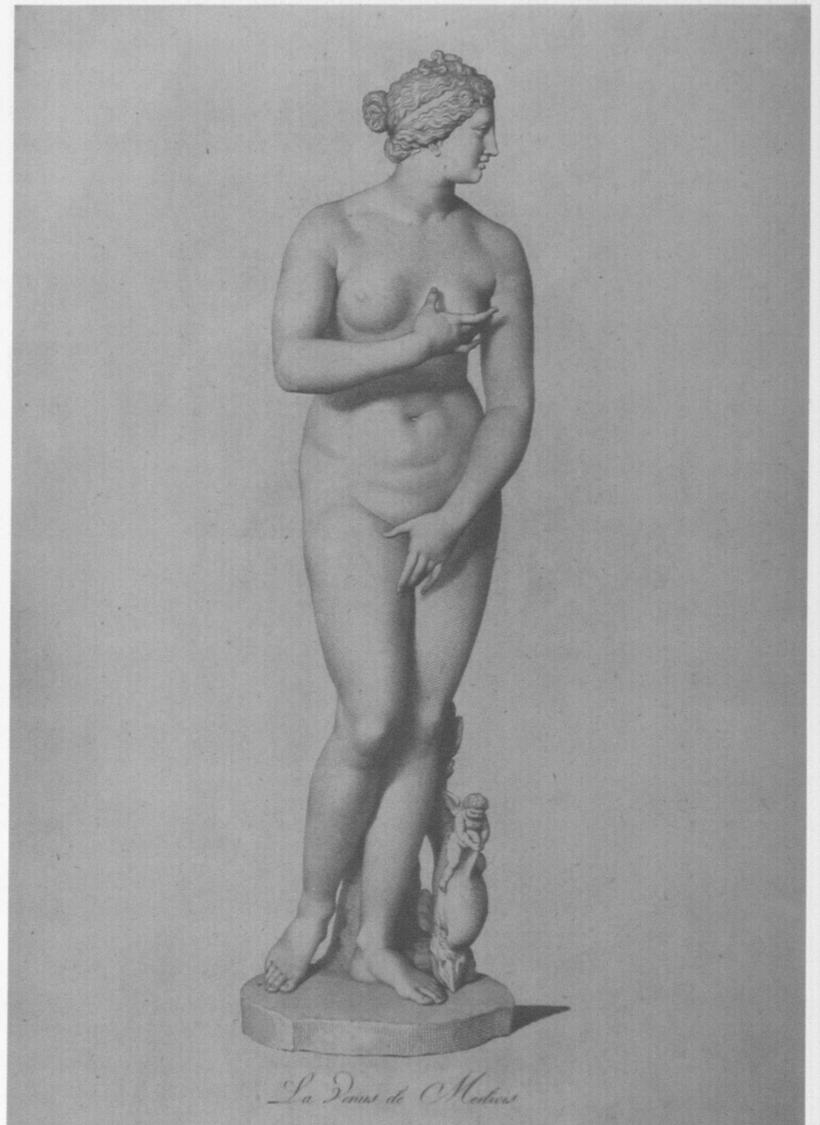


Abb. 23 und 24
Giovanni Volpato/Raffaello Morghen:
Detailstudien und Venus Medici,
in: *Principj del Disegno*, Rom 1786
(Kat.-Nr. 7)



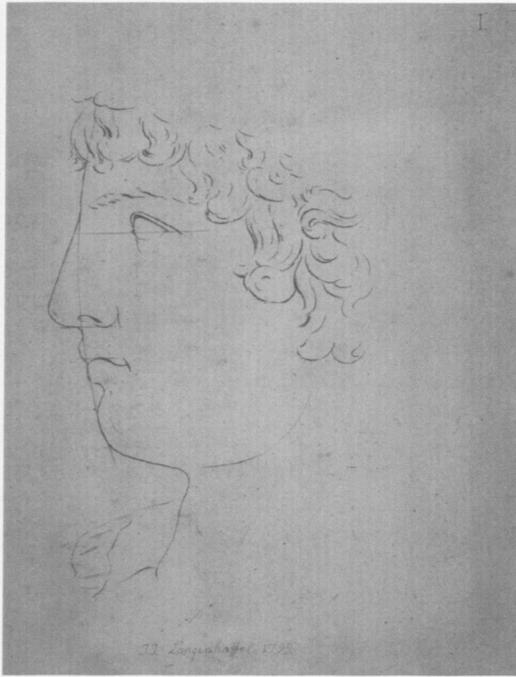
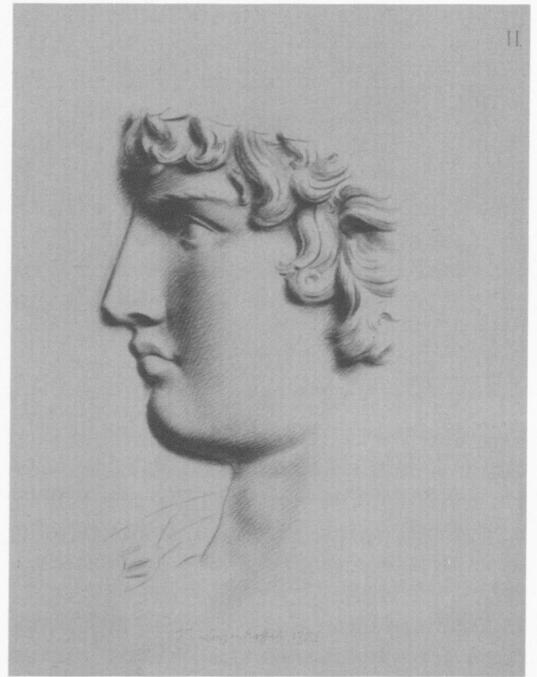


Abb. 25 und 26
Johann Joseph Langenhöf-
fel
Antiken-Studien
in: Friedrich Wilhelm von
Erdmannsdorff, Studien für
Akademische Zeichner, 1. Heft
Dessau 1800
(Kat.-Nr. 8)



8

*Johann Joseph Langenhöf-
fel*

Antiken-Studien

in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff,
Studien für Akademische Zeichner, 1. Heft,
Dessau 1800

6 Tafeln in Crayonmanier, ca. 50 x 39 cm
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Sammlung
Inv.-Nr. G II 1189 / 1-5

Auch das von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736-1800) veröffentlichte Werk mit den Tafeln von Johann Joseph Langenhöf- fel (1750-1807) sollte jungen Künstlern als Vorlagenbuch dienen. Es verdeutlicht noch stärker als das von Volpato und Morghen (Kat.-Nr. 7) den Einfluß der Ideen Winckelmanns, möglicherweise sogar den Einfluß der Ideen Lavaters (Kat.-Nr. 4). Die Darstellungen zeigen die antiken Köpfe des Apoll vom Belvedere (Vatikanische Museen, Cortile del Belvedere, Inv.-Nr. 1015), des Antinous Albani (Rom, Villa Albani, Inv.-Nr. 994) und des Hermes vom Typus Andros-Farnese (Vatikanische Museen, Cortile del Belvedere, Inv.-Nr. 907). Alle drei Antiken waren hochberühmt und wurden von Winckelmann sehr geschätzt. Das von Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799) ergänzte Relief des Antinous war sogar als Stich auf Anton von Marons Winckelmann-Porträt abgebildet. Und an der Statue des Hermes hatte der französische Maler Nicolas Poussin (1594-1665) die Maße für ein von ihm entwickeltes Proportionssystem der antiken Idealfigur genommen, da in der Ausbildung der Kunstakademien lange nachwirkte.

Alle drei Köpfe sind zunächst in Umrisszeichnung und dann schattiert gegeben. Im einführenden Text heißt es, Gedanken Winckelmanns aufgreifend: „Die Gesichtsbildung des Menschen ist der erste und der edelste Gegenstand der Nachahmung für die bildende Kunst. [...] Unsere vornehmste Bemühung soll, so viel wir es können, auf eine mit dem Original wohl übereinstimmende Korrektheit der Umrisse gerichtet seyn. Der Umriss, als der Hauptentwurf der Formen, als das erste und nothwendigste Geschäft des Zeichners, wird anfänglich gleich in einfachen reinen Linien dargestellt. Ihm folgt alsdenn eine ausgeführtere Zeichnung, welche die Wirkung der hervortretenden und der zurückweichenden Theile innerhalb jener Außenlinie, ihrer Beleuchtung gemäß durch Anlagen von Schattenmassen andeutet, und schon ein vollständigeres Bild des Gegenstandes zeigt. Doch auch diese soll nur so weit ausgearbeitet werden, als erfordert seyn mag, um einen ganz deutlichen Begriff von den Formen zu geben. Mehr beendigte Zeichnung würde solchen vielleicht eher stören und hieher noch nicht taugen. Denn sichere Kenntniß, und richtige Bestimmung der Form ist immer, wonach wir bey dem Studium der bildenden Kunst vor allen Dingen zu trachten haben.“

Im Sinne Winckelmanns und Lavaters werden dann Charaktereigenschaften aus den Umrisszeichnungen herausgelesen. Zum Antinoos heißt es: „Das Original stellt das einfachste reine Muster des Profils eines Jünglings dar, in dessen edler Bildung der ruhige Ausdruck von sanfter Melancholie und von festem Treusinn durchblickt.“ Zum Kopf des Hermes lesen wir: „Die Bildung der Gesichtszüge hat den Charak-

ter des schönen Jünglings in der vollen Blüte seiner Kraft, das Ideal, welches die alten Künstler in den Vorstellungen ihrer jungen Heroen auszudrücken bedacht waren.”

Lit.: Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti inediti*, Rom 1767, S. 235f., Abb. 180 (Antinous); Haskell/Penny 1981, S. 144ff., Nr. 6, Abb. 75 (Antinous); Winckelmann, GK, S. 185, 290, 409f. (Hermes Andros-Farnese)

AR

9

Friedrich August Fricke

Studien für die höhere Zeichenkunst nach Antiken von Fr. A. Fricke - Erstes/zweites Heft mit VIII lithographirten Musterblättern, Leipzig [1831]

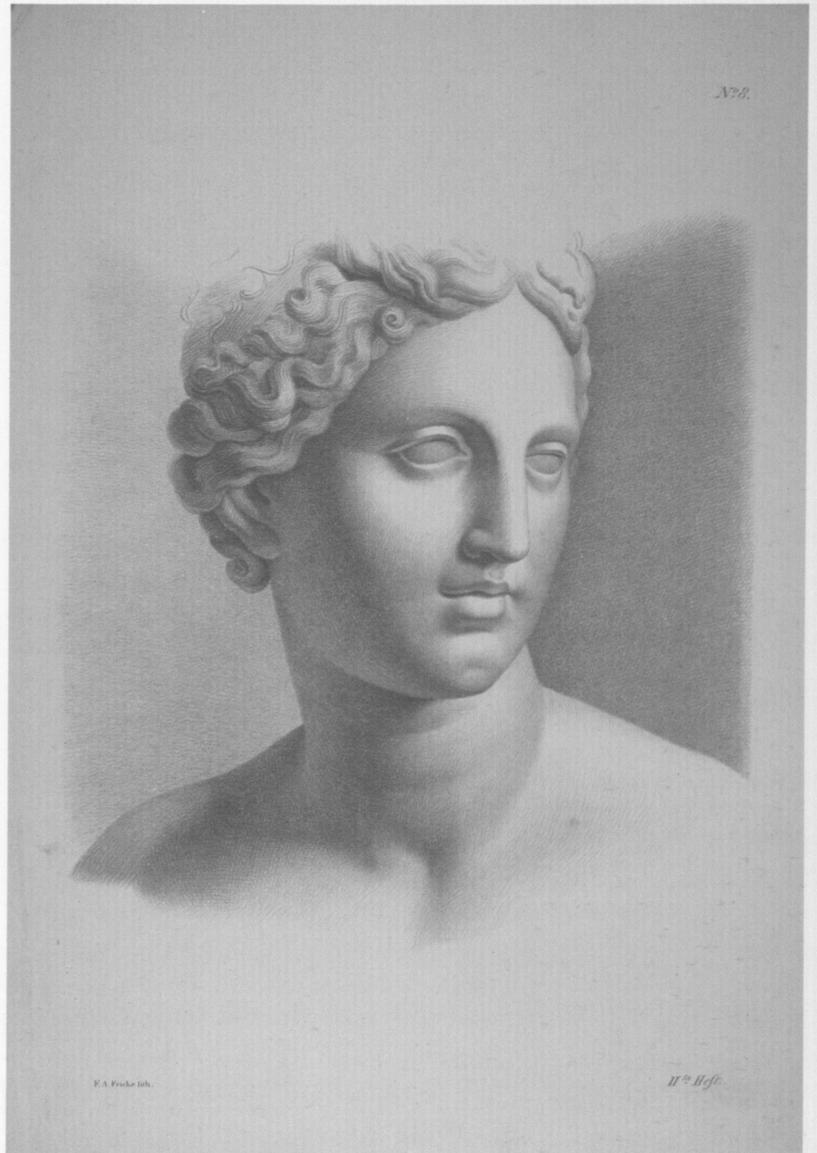
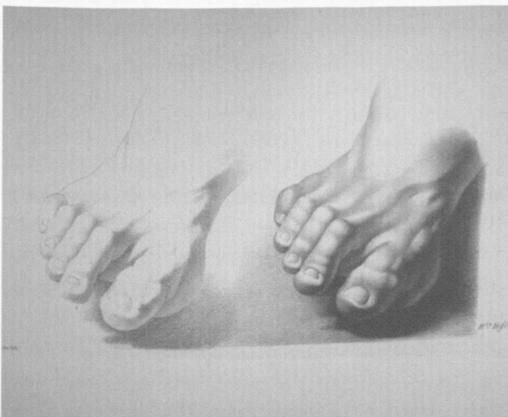
Lithographien, ca. 46 x 31,2 cm

Berlin, Ralph R. Haugwitz Kunsthandel

ausgestellt: a) Erläuternder Text Heft 1 -b) Titelblatt Heft 2 - c) Heft 2 Taf. 1 - d) Heft 2, Taf. 2 - e) Heft 2 Taf. 8 (Venus Medici)

Der Leipziger Porträtmaler, Lithograph und Zeichenlehrer Friedrich August Fricke (gest. 1858) gab mehrere Zeichenvorlagen heraus: *Der vollkommene Blumenzeichner*, *Der Landschaftszeichner*, *Stammbuchzeichnungen*, *Verzierungen im antiken Geschmack* und vorliegende *Studien für die höhere Zeichenkunst*. Die Werke sind in der Reihenfolge ihres Erscheinens aufgeführt, die nicht zufällig ist. Fricke führte seine Schüler vielmehr schrittweise vom Detail in der unbelebten Natur über die Landschaft und über umfassende dekorative Illustrationen hin an die Spitze der Kunst, die idealisierte Darstellung des Menschen nach dem Vorbild der Antike.

Merkwürdigerweise stellt keines seiner Vorlagenblätter eine antike Statue in Gesamtansicht dar; es sind immer nur Detailansichten gegeben. Ähnlich wie Giovanni Volpato (Kat.-Nr. 7) lehrte auch Fricke seine Schüler, zunächst



vor allem die Einzelteile des menschlichen Körpers zu zeichnen. Diese sollten sie offenbar erst später, in einem zweiten Lernschritt, zu einem ganzen Gesicht oder Körper verbinden.

Jede Ansicht ist auf den Blättern doppelt gegeben: zunächst in Umrisszeichnung, dann schattiert. Das entspricht der auch von Erdmannsdorff gewählten Lehrmethode (Kat.-Nr. 8). In den äußerst knappen begleitenden Texten findet sich eine ähnliche Zweiteilung: Zunächst lobt Fricke die schöne Form der nach Antiken gezeichneten Körperglieder und verweist, in Anlehnung an Gedanken Johann Joachim Winckelmanns auf die antike Bekleidung, dank derer sich die Körperteile mehr oder weniger frei entwickeln konnten. Dann erklärt er, wie man sie ins rechte Licht zu setzen habe, damit einerseits ihre Plastizität eindrucksvoll hervortrete, andererseits aber der bedeutsame Umriss nicht im Dunkel untergehe und verunklärt werde.

Abb. 27 und 28
Friedrich August Fricke
Studien für die höhere Zeichenkunst nach Antiken von Fr. A. Fricke - Erstes/zweites Heft mit VIII lithographirten Musterblättern, Leipzig [1831] (Kat.-Nr. 9)

AR

10

Girard Audran

Les Proportions du Corps Humain, mesurés sur les plus belles Figures de l'Antiquité, Paris 1683

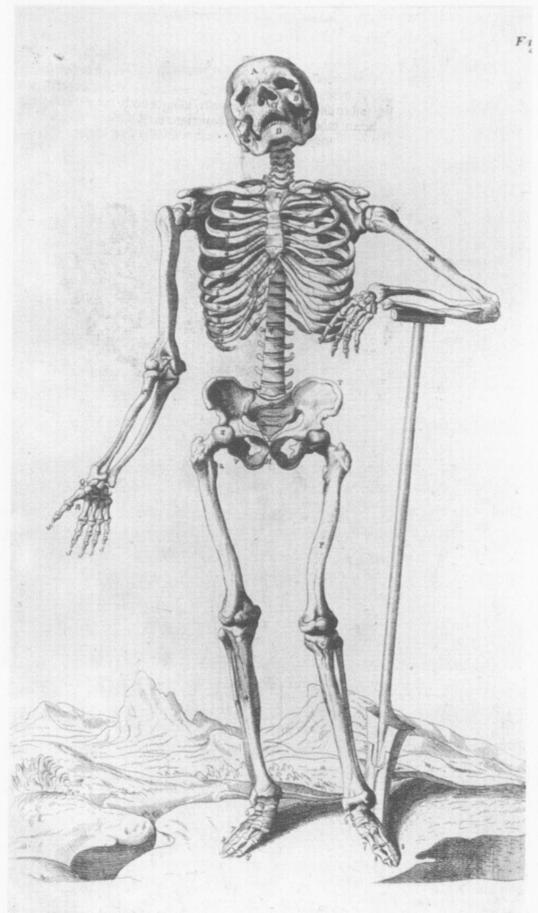
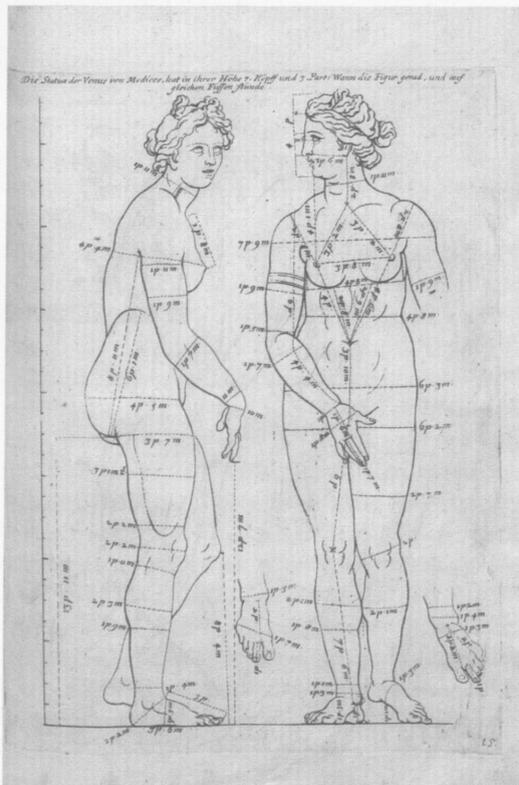
Stendal, Bibliothek der Winckelmann-Gesellschaft
Inv.-Nr. 126/00
aufgeschlagen: Venus Medici (Taf. 15)

Der französische Kupferstecher Girard Audran (1640-1703) studierte nach einer Lehre bei seinem Vater mehrere Jahre in Rom an der *Accademia di San Luca* bei Carlo Maratta. Letzterer forderte seine Kunsteleven auf (vgl. Kat.-Nr. 25), die Meisterwerke der Antike nicht leicht hin, sondern lange, mit größtem Fleiß und größter Genauigkeit zu studieren, da sie in höchstem Grade vollendete, ideale Körperformen zeigen. Die Aufforderung seines Lehrers beherzigend, vermaß Audran die bedeutendsten antiken Statuen. Er war der Ansicht, ihre Schönheit liege in ihren Maßen begründet. Im Gegensatz dazu fand Winckelmann ihre Schönheit später im Kontur (vgl. Kat.-Nr. 1 und den Beitrag zu Lehr- und Vorlagenbüchern).

Audran benutzte keinen der im Alltag gebräuchlichen festen Maßstäbe. Er maß vielmehr in "tetes" (Köpfen) und "parties" (Teilen). Die letztgenannte Einheit ist der zwölfte Teil des Kopfes einer jeden Figur und kann nochmals in sechs "minutes" unterteilt werden. Jedes von Audrans Maßen gibt also ein proportionales Verhältnis zum Kopf der jeweiligen Figur an.

Abb. 29
François Tortebat
Verfassung der Anatomie, wie selbige zu der Malherey und Bildhauerey erfordert wird [Zum besten des Kunstliebenden Teutschlandes und zu besonderem Gebrauch der Kön. Preuss. Kunst- u. Mahler-Academie] Berlin 1706 (Kat.-Nr. 11)

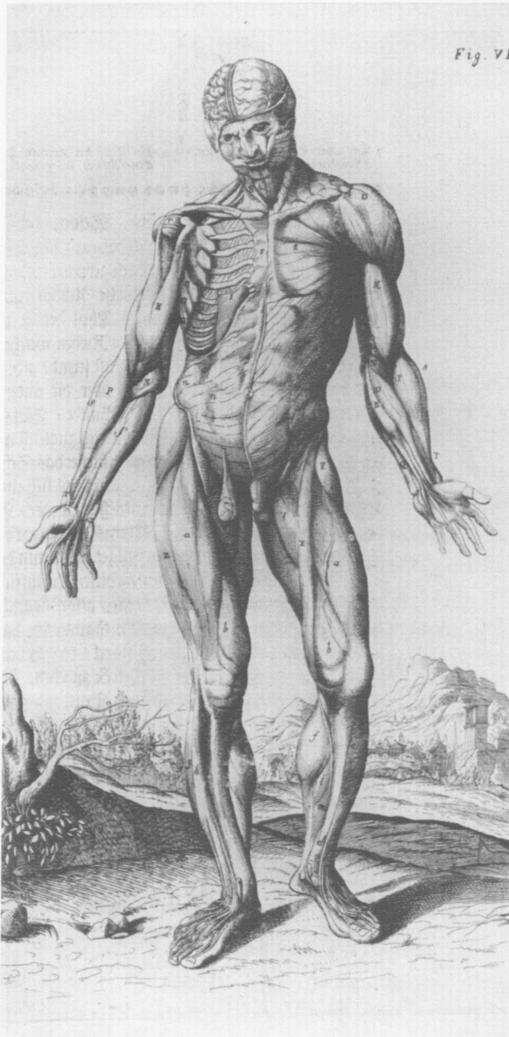
Abb. 30
Girard Audran
Les Proportions du Corps Humain, mesurés sur les plus belles Figures de l'Antiquité Paris 1683 (Kat.-Nr. 10)



Obwohl es sich um keine einfachen und harmonischen Verhältnisse handelt, die bestimmte Regelmäßigkeiten erkennen lassen, und obwohl die Ergebnisse der Untersuchungen nirgends zusammengefaßt und erläutert werden wodurch der Sinn des ganzen Unternehmens höchst fragwürdig bleibt wurde das Buch mehrfach, zuletzt 1855, aufgelegt. Ob Audran aus seinen Vermessungen einen ähnlichen Schluß zog wie sein Zeitgenosse, der französische Architekt Antoine Desgodetz (1653-1728), ist unbekannt. Desgodetz hatte die Bauten Roms in akribischer Weise vermessen und mit den antiken Proportionssystemen Vitruvs verglichen. Er stellte fest, daß die antiken Baumeister nicht den Regeln Vitruvs gefolgt waren und zog daraus den Schluß, daß die modernen Künstler ihnen auch nicht folgen sollten.

Lit.: Carl Goldstein, A New Role for the Antique in Academies, in: Antikenrezeption im Hochbarock, hrsg. v. Herbert Beck/Sabine Schulze, Berlin 1989, S. 155-171, bes. S. 169-170; Ernst Berger u.a., Der Entwurf des Künstlers, Ausst.-Kat. Basel 1992

AR



11

François Torteбат

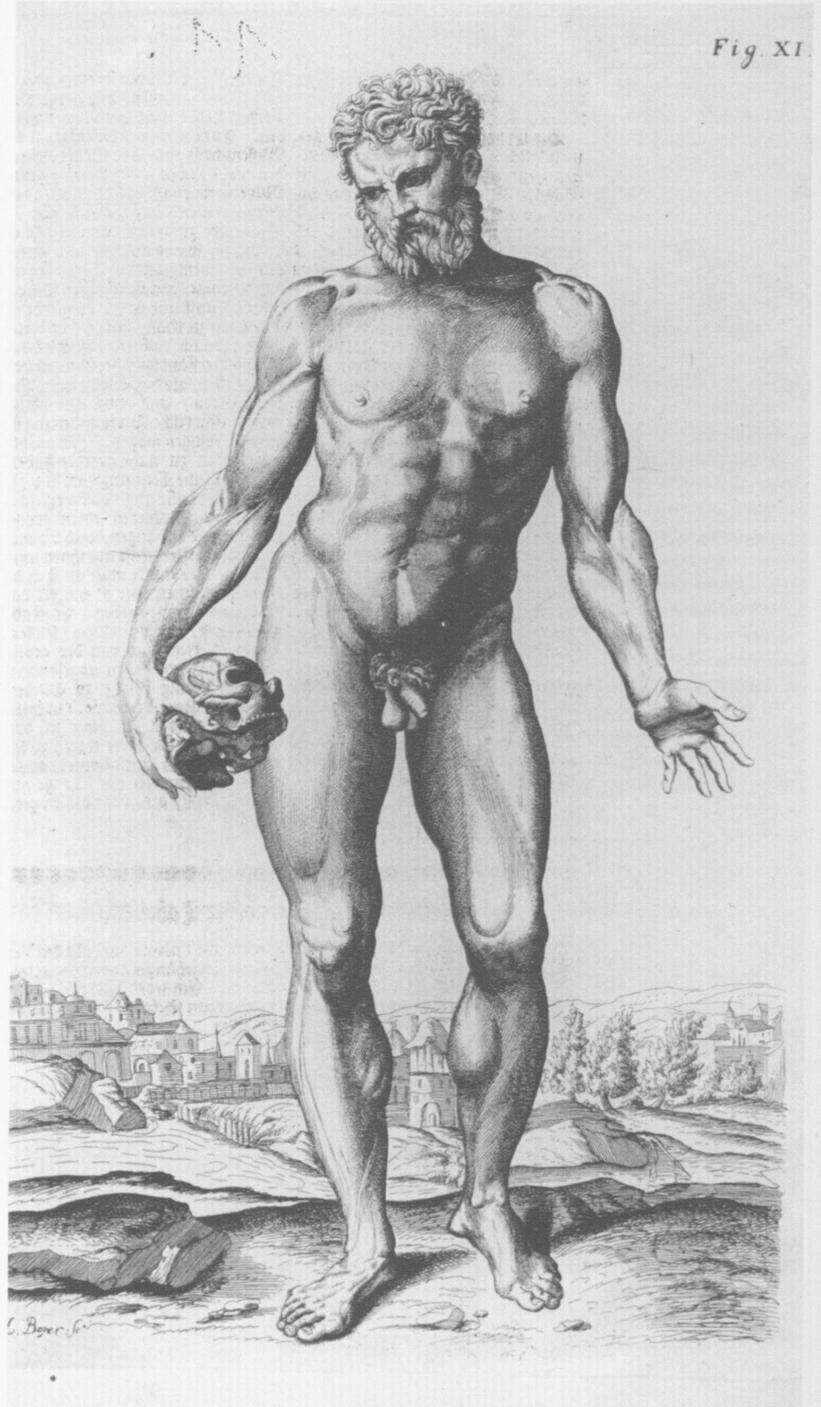
Verfassung der Anatomie, wie selbige zu der Malhery und Bildhauery erfordert wird [Zum besten des Kunstliebenden Teutschlandes und zu besonderem Gebrauch der Kön. Preuss. Kunst- u. Mahler-Academie] in diese bequeme Form gebracht [Roger de Piles]; Ans Licht gegeben von Francisco [François] Torteбат, Berlin 1706

Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek

Signatur I.B.3512

Aufgeschlagen: Taf. V

Fast vier Jahrzehnte nach dem Erscheinen der französischen Ausgabe *Abrégé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture* von 1668 erschien in Berlin das anatomische Lehrbuch von François Torteбат (1616-1690) für die gerade gegründete Berliner Kunstakademie. Der Text stammt augenscheinlich von dem französischen Kunsttheoretiker Roger de Piles (1635-1709), die Nachstiche, meist nach



der Vesalius-Ausgabe von 1543, fertigte in Berlin der Antiquar Lorenz Beger (1653-1705) an. Die dargestellten Skelette und Muskelmänner agieren vor einer antikisierenden Landschaft und Ruinen, als ob sie reale Objekte sind.

Lit.: Ausst.-Kat. Berlin 1996, S. 243, Nr. I 2/24

Abb. 31 und 32

François Torteбат

Verfassung der Anatomie, wie selbige zu der Malhery und Bildhauery erfordert wird [Zum besten des Kunstliebenden Teutschlandes und zu besonderem Gebrauch der Kön. Preuss. Kunst- u. Mahler-Academie] Berlin 1706 (Kat.-Nr. 11)

MK

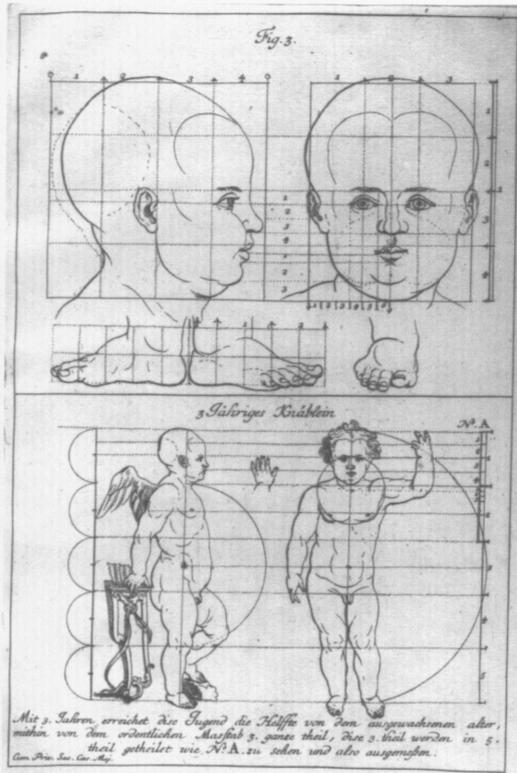


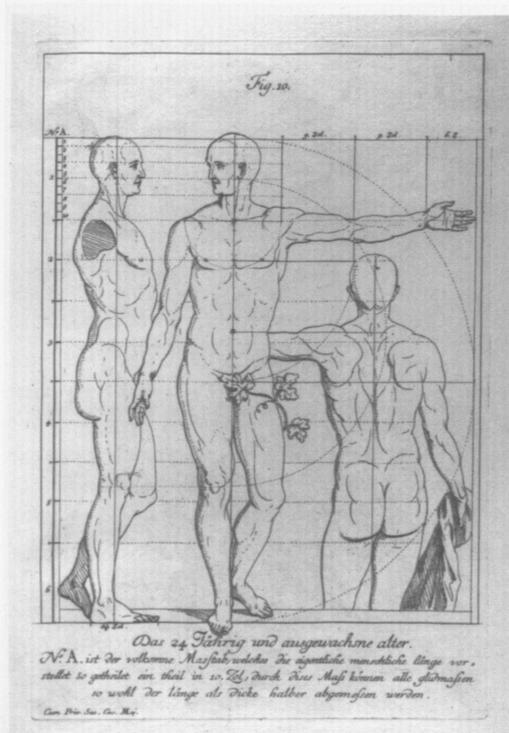
Abb. 33
Johann Georg Bergmüller
Anthropometria oder Statur des
Menschen von seiner Geburt an,
nach seinem Wachstum und ver-
schiedenen Alter: nach d. Regeln
d. Proportion abgezeichnet
Augsburg 1723
(Kat.-Nr. 12)

12

Johann Georg Bergmüller

Anthropometria oder Statur des Menschen
von seiner Geburt an, nach seinem Wachs-
thum und verschiedenen Alter: nach d. Re-
geln d. Proportion abgezeichnet = Sive statur
hominis a nativitate ad consummatum

Abb. 34
Johann Georg Bergmüller
Anthropometria oder Statur des
Menschen von seiner Geburt an,
nach seinem Wachstum und ver-
schiedenen Alter: nach d. Regeln
d. Proportion abgezeichnet
Augsburg 1723
(Kat.-Nr. 12)



aetatis incrementum ad dimensionum &
proportionum Regulas discriminata / von
Johann Georg Bergmüller, Augsburg 1723

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum
Inv.-Nr. 2° KK 1299

Johann Georg Bergmüller (1688-1762), der in München bei Andreas Wolff in die Lehre gegangen war und eine kurze Studienzeit in den Niederlanden verbracht hatte, ließ sich 1712 in Augsburg nieder. Er verfertigte Altarbilder und Deckengemälde für zahlreiche Kirchen in der Stadt und ihrer weiteren Umgebung und gab 1723 das vorliegende Lehrbuch heraus. 1730 wurde er Direktor der Reichsstädtischen Kunstakademie. Bergmüllers 22 Tafeln umfassende *Anthropometria* erschien im gleichen Jahr wie Johann Daniel Herz' gleichartiges Werk (Kat.-Nr. 37) und zeugt von dem damals ungewöhnlich großen Interesse an Proportionsstudien in der Tradition Albrecht Dürers.

Lit.: Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Die Zeichnungen,
Ausst.-Kat. Salzburg/München 2004/2005

AR

13

Johann Gottfried Schadow

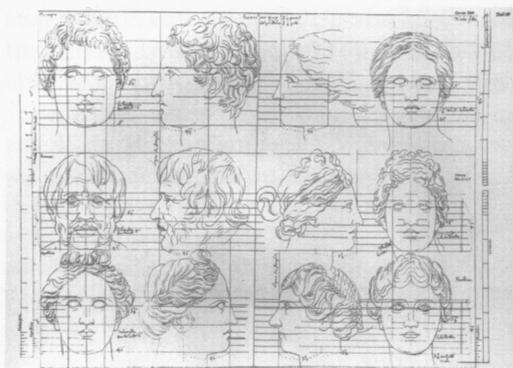
Lehre von den Knochen und Muskeln, von
den Verhältnissen des menschlichen Kör-
pers und von den Verkürzungen : In dreißig
Tafeln zum Gebrauch bei der Königlichen
Academie der Künste / herausgegeben von
G. Schadow und F. Berger, Berlin 1830

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Signatur gr.-2" Nu 961

Das von Johann Gottfried Schadow (1764-1850) herausgegebene Lehrbuch wendet sich mit dreißig Tafeln an die Studenten der Berliner Kunstakademie. Ausgehend von anatomischen Vorlagen, Skeletten und Muskelanalysen werden die proportionalen Verhältnisse des menschlichen Kopfes, der Hand und des Fußes in den verschiedenen Altersstufen und Geschlechtern dargestellt (beispielsweise eine männliche Figur in den ersten Lagen der Muskeln). Dazu werden die idealen Maßverhältnisse von antiken Porträts gestellt.

Lit.: Ausst.-Kat. Berlin 1996, S. 207-220

MK



14

Johann Gottfried Schadow

Polyclète ou théorie des mesures de l'homme selon le sexe et l'âge: avec indication des Grandeurs réelles d'après le pied du Rhin, suivie d'une dissertation sur la diversité des formes de la face et de la conformation de la tête des peuples de la terre, continuation de ce que Pierre Camper a écrit sur cette matière / par Godefroy Schadow [Berlin, um 1835]

Teil 1: Inhalt der zu der Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers gehörigen 29 Tafeln = Polyclète : tableau synoptique des vingt-neuf planches appartenant à la dissertation sur les proportions du corps humain

Teil 2: Inhalt der neun und zwanzig Tafeln mit Umrissen, zur Erläuterung der Abhandlung über den Unterschied der Gesichtszüge im Menschen, als Fortsetzung des Polyclète = Table synoptique des vingt-neuf planches de contours expliquant la dissertation sur la différence physiologique de l'homme, et servant de continuation à Polyclète

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Signatur gr.-2" Nu 965 und gr.-2" Nu 969

Aufgeschlagen: Taf. XIX : Germanische, griechische und römische Abteilung

Johann Gottfried Schadow (1764-1850) leitete von 1816 bis 1850 die Berliner Kunstakademie. Er selbst stand ganz in der Tradition der Aufklärung und war bemüht, die neueren Ergebnisse der Kunsttheorie und der Naturwissenschaften miteinander zu verbinden. Über Jahrzehnte forschte Schadow über die Proportionen der Menschen verschiedener Rassen und Altersstufen, um mit diesen Ergebnissen, in einem großen Vorlagenwerk zusammengefaßt, die Ausbildung der Akademie auf eine solide Grundlage zu stellen.

Ausgehend von Schädeln, die sich im Königlichen Museum Berlin befanden, nahm er eine Klassifizierung des Menschen nach anthropologischen Gesichtspunkten vor und



Abb. 35

Johann Gottfried Schadow
Lehre von den Knochen und Muskeln, von den Verhältnissen des menschlichen Körpers und von den Verkürzungen: In dreißig Tafeln zum Gebrauch bei der Königlichen Academie der Künste Berlin 1830
(Kat.-Nr. 13)

Abb. 36

Johann Gottfried Schadow
Polyclète ou théorie des mesures de l'homme selon le sexe et l'âge: avec indication des Grandeurs réelles d'après le pied du Rhin, suivie d'une dissertation sur la diversité des formes de la face et de la conformation de la tête des peuples de la terre, continuation de ce que Pierre Camper a écrit sur cette matière / par Godefroy Schadow [Berlin, um 1835]
(Kat.-Nr. 14)

rekonstruierte in Zeichnungen verschiedene Modelle vom Menschen. Die altgriechischen Meister haben nach Schadows Ansicht die herkömmliche „Caucas-Gestalt“ nach eigenen Modellen verschönt, aber auch tradiert (Alexander, Euripides, Amazone). Auch auf jüdische Naturen, die nicht von höchster Schönheit sein können, habe man auch in der griechischen Kunst zurückgegriffen (für Pan- und Silendarstellungen). Zu den griechischen und römischen Typen werden auch die germanischen einbezogen und diese in fünf verschiedenen Altersstufen gezeigt. Hier zeige sich, „wie der Begriff der Schönheit unverändert geblieben“ sei.

Lit.: Ausst.-Kat. Berlin 1996, S. 207

MK

15

Johann Daniel Preißler

Die durch Theorie erfundene Practic [Praktik] : Oder Gründlich-verfasste Regeln deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kann, Teil 1-3, Nürnberg 1721-25

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Signatur Nu 8360
Aufgeschlagen: Radierung gegenüber der Titelseite Teil 1

Johann Daniel Preißler (1666-1737), Sohn des Nürnberger Malers Daniel Preißler, war 1707-1737 Direktor der Nürnberger Malerakademie, nach 1716 auch zuständig für die ausgegliederte Zeichenschule und selbst als Porträtstecher tätig. Seine *Durch Theorie erfundene Practic* war ein häufig gelesenes und oft benutztes Lehrbuch, das im Laufe des 18. Jahrhunderts wegen seiner stringenten Lehrmethode mehrere Auflagen erfuhr.

Entstanden aus Preißlers langjähriger Tätigkeit an der Kunstakademie und Zeichenschule in Nürnberg, war das Lehrbuch äußerst didaktisch angelegt und durchdacht. Es wandte sich an einen breiten künstlerischen Nachwuchs,



Abb. 37
Johann Daniel Preißler
Die durch Theorie erfunde-
ne Practic [Praktik]: Oder
Gründlich-verfasste Regeln deren
man sich als einer Anleitung zu
berühmter Künstlere Zeichen-
Wercken bestens bedienen kann
Nürnberg 1721-25
(Kat.-Nr. 15)

der in die Anfangsgründe des Zeichnens nicht durch freies Zeichnen, sondern durch das Kopieren eingeführt werden soll. Die im Titel seines Buches erwähnte „Theorie“ meint das Erlernen von Schemata und einfachen Liniengebilden, also schematischen Entwurfsskizzen. Der Schüler wird erst dann auf den menschlichen Körper gelenkt, der „zergliedert“ in seine Elemente, in Augen, Hände, Gesichtsteile, Füße usw. gezeichnet werden sollte. Die „practische“ Darstellung ist dann die mit der „manigfaltigen Wellenlinie“ auszuführende Kontur und schließliche Binnenzeichnung wie Schraffur, also die anzustrebende und nachzubildende Natur, was jedoch nicht in der Natur selbst, sondern nur im Kopieren der beigegebenen und didaktisch aufbereiteten Vorlagen stattfindet. Eine eigene „Intervention“ des Lernenden ist nicht vorgesehen. Daß Preißlers Anweisung noch im späteren 18. Jahrhundert für den allgemeinen Kunstunterricht in den Schulen genutzt wurde, liegt in ihrer einfachen Kunstpraxis und Reduzierung auf die Kopiermethodik.

Der abgebildete Stich veranschaulicht die Reihenfolge der Ausbildung: Mit dem Zeichenbuch unter dem Arm betritt der Jüngling die unterste Stufe der Ausbildung, auf der das Sinnbild der Geometrie sitzt. Im Hintergrund steht mit dem Bleilot in der Hand die Symme-

trie. Links, erhöht auf der zweiten Stufe, befindet sich eine alte Matrone mit einer Statuette in der Hand, die Praxis. Im Hintergrund ist eine antike Statue, die zum Verstehen und Erkennen der Kunst vermessen wird. Unterhalb des Vorhangs liegen große Zeichenbücher als Ergebnis der Praxis.

Lit.: Dickel 1987, S. 192-208; "Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg". Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, hrsg. v. Andreas Tacke, München/Berlin 2001

MK

16

Des Herrn Gerhard de Lairese,
Welt-berühmten Kunst-Mahlers, Grund-
legung zur Zeichen-Kunst. Das ist, Kurtzer
und sicherer Weg durch welchen das Zeich-
nen vermittelst der Geometrie oder Meß-
Kunst, vollkömmlich erlernt werden kann.
Den Malhern, Kupferstechern, Bildhauern,
Landmessern, der Architectur geflissenen
und allen übrigen curiosen Liebhabern
zum besten. Aus dem Holländischen in das
Hoch-Teutsche übersetzt,
Nürnberg

1727

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Signatur: Bibl. Diez 4° 1961

Frontispiz: Eine Muse zeigt dem Schüler der Zeichenkunst sein
Sujet, die Statue der Artemis Ephesia, umringt von den Sym-
bolen der Elemente Wasser, Luft, Land; Radierung, 18,5 x 16,2 cm;
Bezeichnet über der Nische: Grundlegung zur Zeichenkunst
Fig. XI, S. 86, Nr. 14: Hilfslinien; Radierung, 14,9 x 10,3 cm
Aktmodell, Zeichnen mit Hilfslinien nach nacktem Mann
Bezeichnet: Fig. XI; pag. 86; Centrale.Linie, Länge des grund
Schatten; bequemer Distantie
Pag. 169. Dem Sextus Tarquinius erscheint die tote Lucretia,
begleitet von der Personifikation der Verzweigung und einer Me-
gaere

Gerhard de Lairese (1641-1711), der Autor des in holländischer Sprache verfaßten, ins Französische, Deutsche und Englische übersetzten und in vielen Auflagen erschienenen Lehrbuchs, war Maler, Radierer und Schabkünstler. Um 1689 erblindete er infolge unvorsichtigen Umgangs mit Ätzwasser und verdiente sich daraufhin seinen Lebensunterhalt durch Vorlesungen über die Theorie der Malerei. Sein Sohn Abraham besorgte 1701-1707 die Veröffentlichung der Manuskripte *Grundlegginge der Teekenkunst* und *Het groot Schilderboek*. Die Zeichenkunst, die Voraussetzung für die Malkunst, wird in 12 Lektionen erläutert, ausgehend von der Geometrie, dem ABC für das Zeichnen. Nicht jeder sei als Kunstschüler geeignet: Um voranzukommen, brauche man einen natürlichen

bequemen Geist, eine gute Unterweisung und Emsigkeit. Zeichenunterricht für Kinder hält der Autor für wichtig, er bemängelt, daß Kinder zuallererst Tanzen und Musik lernten. Der Entwurf sei die Grundlage der Zeichenkunst, wobei es auf das genaue Erfassen der Proportionen ankomme. Das Zeichnen von Details wird schrittweise geübt, angefangen mit geometrischen Formen, den einzelnen Körperteilen, Augen, Nasen, Hände, Füße usw. Sodann wird das Schattieren gelehrt, „um zu der Vollkommenheit der Mahler=Kunst zu kommen“. Zum Schluß sei der Entwurf genau anhand des Originals zu überprüfen.

Die Malkunst wird sehr viel ausführlicher in 13 Büchern abgehandelt. Der Schönheit ist das 7. Kapitel im ersten Buch gewidmet. Obwohl Lairesse schreibt, daß diese meistens in einer Einbildung besteht – wie sich Paris eingebildet hat, Helena wäre die Schönste – und Schönheitsempfinden subjektiv sei, abhängig etwa von der Nationalität – die Spanier schätzen schwarze Haare, die Deutschen braune für schön –, betrachtet er die Schönheit als von der Proportion der Glieder abhängig und gibt in Tabellen minuziös die Größenverhältnisse der einzelnen Körperteile an, z. B. „von der Stirn bis zum Scheitel: $\frac{3}{4}$ Proportiontheile, für Männer und Frauen gesondert.“ Weiter wird die Pinselführung abgehandelt, ob der Pinsel fließend weich oder fest geführt wird, wie Lichter und Schatten gesetzt werden, die Komposition, die Wirkung der Farben, welche Farben der Künstler nebeneinander setzen kann, ohne daß sie einander zu ähnlich sind oder der Kontrast zu grell wird, sowie die Porträtmalerei und weiteres.

Lit.: Dickel 1987, S. 38-40, 84, 127-128, 138, 167, 177-192; Alain Roy, Gérard de Lairesse (1640-1711), Paris 1988; Lyckle de Vries, Gerard de Lairesse, an artist between stage and studio, Amsterdam 1998

EH

17

Carlo Cesio

L'anatomia dei pittori [...], das ist: deutliche Anweisung und gründliche Vorstellung von der Anatomie der Mahler: Wie in den Gliedern des menschlichen Leibs die vornehmste Gebeine und Musculn, nach ihren Nahmen, Stellen, Anfängen und Enden, auch fordersten Verrichtungen, bey ihren unterschiedlichen Bewegungen und Handlungen zu erkennen, anzusehen und vorzustellen seyn / anfänglich von [...] Carlo Cesio in netten und deutlichen Tabellen, auch kurtzen, doch gründlichen in Italiänischer



Abb. 38
Des Herrn Gerhard de Lairesse,
Welt-berühmten Kunst-Mahlers,
Grundlegung zur Zeichen-Kunst.
Das ist, Kurtzer und sicherer
Weg durch welchen das Zeichnen
vermittelst der Geometrie oder
Meß-Kunst, vollkommenlich erler-
net werden kann. Den Malern,
Kupferstechern, Bildhauern,
Landmessern, der Architectur
geflissenen und allen übrigen
curiosen Liebhabern zum besten.
Aus dem Holländischen in das
Hoch-Teutsche übersetzt,
Nürnberg 1727
(Kat.-Nr. 16)

Sprache beygefügtten Erklärungen an das Licht gegeben. Nun aber [...] in das Teutsche getreulich übers. mitgetheilet von Johann Daniel Preißlern, 6. Aufl. Nürnberg 1769

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Signatur Nu 8361/4

Carlo Cesio (1626-1686) war ein römischer Maler und Kupferstecher sowie ein Schüler des Pietro da Cortona (1596-1669). Neben seinem malerischen Werk verfaßte er auch eine „Anatomie für Künstler“ (*Cognizione de Muscoli del Corpo umano per uso del disegno*, Rom 1697), in dem er in der Tradition von Andreas Vesalius (1514/15-1564) und François Tortebat (Kat.-Nr. 11) zeichnerisch Skelette des menschlichen Körpers, Muskelmänner, Muskel- und Knochendetails abbildete. Dieses Werk wurde 1706 in Augsburg in deutscher Bearbeitung durch Johann Daniel Preißler herausgegeben, noch vor seiner *Durch die Theorie erfundene Practic* (Kat.-Nr. 15). Preißler fügte diesen Stichen die anatomischen und phrenologischen Fachbegriffe bei und zwar in Deutsch, um sie für die Studenten der Kunst verständlicher zu machen. Noch Winckelmann verwendete gelegentlich dieses Fachvokabular. In zwei weiteren Auflagen kam es noch 1769 und 1780 heraus. Preißler verwendete das anatomische Lehrbuch Cesios auch als Anhang zu seinem Hauptwerk (Kat.-Nr. 15).

Lit.: Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst: illustrierte Lehr- u. Vorlagenbücher. Ausstellung der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, bearb. von Gerlind Werner, Nürnberg 1980, Kat. Nr. 54

MK



Abb. 39
Giovanni Battista Piazzetta
*Studj di Pittura gia dissegnati da
Giambattista Piazzetta ed ora
con l'intaglio di Marco Pitteri
[und F. Bartolozzi]
Venedig 1760
(Kat.-Nr. 18)*

18

Giovanni Battista Piazzetta

Studj di Pittura gia dissegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri [und F. Bartolozzi], Venedig 1760

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Signatur Rara 2° Nu 2620

Taf. XXXIII: liegender männlicher Akt, Radierung, 32,7 x 32,2 cm

„Da es noch nicht ihrer Jugend und ihrem Geschlecht angemessen war, in einem öffentlichen Ort zu dem auch andere Zutritt hatten, zu studieren, wurde ihr in der königlichen Galerie [in Florenz] ein eigener Raum zugewiesen, in den ihr die Werke gebracht wurden, die sie zeichnen oder in Farben kopieren wollte“, so Giuseppe Carlo Zucchi (1721-1805) über die Malerin Angelika Kauffmann (1741-1807). Sie kopierte Gemälde von Alessandro Tiarini, Domenichino, Guido Reni, Agostino und Annibale Carracci, malte Porträts und zeichnete nach Antiken. Ferner sind einige Aktzeichnungen erhalten, die zu überlegen geben, ob junge Frauen die Möglichkeit hatten, nach lebenden

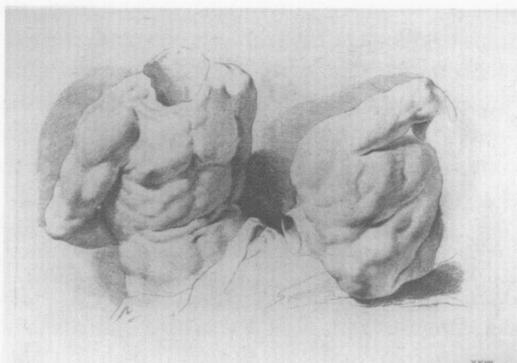


Abb. 40
Giovanni Battista Piazzetta
*Studj di Pittura gia dissegnati da
Giambattista Piazzetta ed ora
con l'intaglio di Marco Pitteri
[und F. Bartolozzi]
Venedig 1760
(Kat.-Nr. 18)*

männlichen Modellen zu zeichnen. Nachweislich arbeitete Kauffmann nach Piazzettas Lehrbuch. Ebenso zur Verfügung standen ihr Anatomiebücher, Muskelmänner, antike Statuen, vielleicht Aktzeichnungen ihrer Kollegen oder ihres Vaters. Was sie dabei nicht lernen konnte, war das Aussehen der Muskeln, Sehnen, Gelenke usw. während der verschiedenen Bewegungsabläufe, also in Positionen, die nicht in den Malerbüchern angegeben waren – Voraussetzung für eigene Kompositionen. Dazu diente das Zeichnen nach Modellen, die verschiedene Positionen einnahmen. Möglicherweise zeichnete Kauffmann im Beisein ihres Vaters nach einem männlichen Modell, dessen Unterleib mit einem Tuch verdeckt war. Studien nach weiblichen Modellen waren für Künstlerinnen einfacher zu bewerkstelligen, Elisabeth Vigée le Brun (1755-1842) benutzte Mutter und Tochter als Modelle. Jacques Louis David, Jean Baptiste Regnault, Pierre Paul Prud'hon, Antoine Jean Gros, Joseph Benoît Suvée u. a. nahmen Schülerinnen in ihre Ateliers auf, wo nach nackten Modellen gemalt wurde.

In den *Studj di Pittura* von Giovanni Battista Piazzetta (1682-1756) werden dem Schüler 51 Tafeln zum Nachzeichnen angeboten, angefangen mit Augen und Ohren, Mündern, Händen in verschiedenen Stellungen, mit unterschiedlichen Fingerhaltungen, Füße von der Seite, von oben, von unten, von rechts, von links, gefolgt von Babyköpfen, wohl als Vorlagen für Putti gedacht, Nonnen- und Mönchsbüsten, Mädchenköpfen, jungen Orientalen, Frauen- und Männerbüsten, männliche und weibliche Torsi, männlichen Aktdarstellungen im Liegen, im Stehen, im Sitzen, schwebenden Putten und Babyfiguren sowie Reproduktionen von Gemälden mit ländlichen Alltagsszenen – ein umfangreiches Rüstzeug für den beginnenden Maler. Die Einleitung ist eine Einführung in die Theorie der Malerei, die Fähigkeiten werden aufgezählt, die der Schüler mitbringen muß: brennende Liebe zur Malerei, ein sicheres Auge. Dazu sei ein guter Lehrmeister nötig, dem der Schüler ein respektvolles Benehmen schulde. Wichtig sei das Kopieren der großen Meister, Gespür für die richtige Farbwahl, Kenntnis der Proportionen, das Zeichnen nach lebenden Modellen, das Studium der Anatomie, der Perspektive. Die letzten Kapitel behandeln Phantasie, Komposition, Wiedergabe von Gefühlen, Gewändern, Grazie und Schönheit.

Lit.: Rodolfo Pallucchini, Adriano Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, Mailand 1982, S. 71; George Knox, Bruno Visentini, G. B. Piazzetta. *Disegni - incisioni - libri manoscritti*, Venedig 1983; George Knox, *Giambattista Piazzetta*, Oxford 1992, S. 212, Abb. 152; Froitzheim 1994, S. 59f., Kat.-Nr. 39; Barbara Jatta, Francesco Bartolozzi, *incisore delle Grazie*, Rom 1995

19

Christian Ludolph Reinhold

System der Zeichnenden Künste: Nebst einer Anleitung zu den Antiken, Hieroglyphen und modernen allegorischen Attributen [...]; Mit XL Kupfertafeln, Münster/Osnabrück 1784

Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek

Signatur Art.plast.2376

Aufgeschlagen: Taf. 30: Unterricht im Zeichnen und Messen geometrischer Figuren

Reinhold (1737-1791), seit 1763 in Osnabrück als Maler, Stecher, Vermesser, Schriftsteller und Lehrer tätig, brachte 1773 ein Lehrbuch über *Das Studium der Zeichenkunst und Malerey für Anfänger* heraus. Bei Philipp Heinrich Perrenon in Osnabrück erschien auch 1784 sein *System der Zeichnenden Künste*, zwei Jahre später lagen seine *Zeichen- und Mahlerschule* und 1788 die *Akademie der bildenden schönen Künste* vor.

Sein *System der Zeichnenden Künste* ist als eine geordnete Darstellung zur Zeichnung und Malerei angelegt, folgt aber den im *Studium der Zeichenkunst* und *Malerey* vorgeschlagenen Grundschriften, die es beim Erlernen der Kunst einzuhalten gilt: Zunächst Geometrie, geometrische Formen und Blumenmotive, dann Anleitungen zum Studium der Natur, womit kleinformatige Elementarlandschaften gemeint sind, dann Tiere, alles mit Vorlagenblättern, die als Stiche zum Buch gehören, versehen. Das Hauptstudium sollte aber historischen Stoffen gelten, in denen der Mensch im Mittelpunkt steht. Für das Erlernen von Proportion, Zeichnung von Gliedmaßen, Perspektive, Ausdruck, Licht und Schatten empfiehlt Reinhold ältere Vorlagenbücher wie Gerard de Lairese (Kat.-Nr. 16) oder Johann Daniel Preißler (Kat.-Nr. 15). Aber auch das Zeichnen nach Meisterwerken der Antike wird empfohlen, er referiert Winckelmanns Auffassung antiker Skulptur. Kapitel über das Kopieren und Nachahmen schließen sich an, in denen lange Passagen nach oder aus der Kunsttheorie von Johann Georg Sulzer (1720-1779) zitiert werden. Der Zeichnung und der Perspektive werden gesonderte Kapitel gewidmet, ebenso der Allegorie.

Sein Studium und sein System sollten dem Kunstunterricht zur Verfügung stehen. Er selbst war am Gymnasium tätig und hoffte, mit seinen Schriften die Osnabrücker Stadtherren von der Gründung einer eigenen Kunstakademie oder Zeichenschule zu überzeugen, die auch Anfang des 19. Jahrhunderts gegründet wurde. Damit war die Trennung von Künstlerausbildung und allgemeinem Zeichenunterricht an Gymnasien vollzogen.

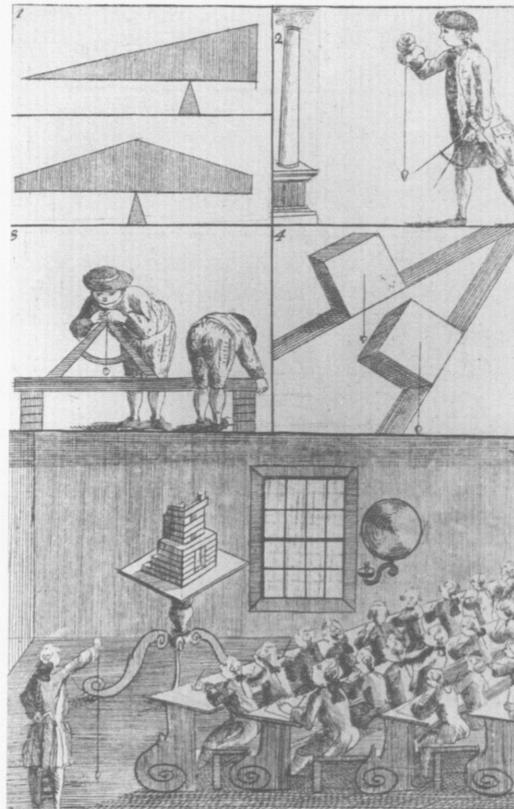


Abb. 41

Christian Ludolph Reinhold
System der Zeichnenden Künste:
Nebst einer Anleitung zu den
Antiken, Hieroglyphen und mo-
dernen allegorischen Attributen
[...], Münster/Osnabrück 1784
(Kat.-Nr. 19)

Reinhold griff in seinen Büchern stets auf die älteren akademischen Grundsätze und Vorlagen zurück, mit Ausnahme der Landschaftsmalerei, die er unter Bezug auf den Dresdener Akademiendirektor Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780) neu in den Unterricht einführt. Neu und zeittypisch ist auch die Auffassung, daß ein guter Schüler nur mit einem „angeborenen Genie“ weiterkomme. Das Dilemma war indes, daß das „Genie“, also ein mit einer angeborenen Empfindungskraft versehener Sprößling, mit solchen traditionellen akademischen Unterrichtsformen kaum weiterkommen konnte.

Lit.: Dickel 1987, S. 219-232

MK

20

Georg Heinrich Werner

Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst durch die Geometrie mit vielen Kupfern / von G. H. Werner, Erfurt 1781[-96]

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

Signatur Nu 8651

Als Zeichenlehrer und Stecher war Georg Heinrich Werner (gest. 1788) nach eigenen Aussagen mit der Akademie in Wien sowie mit Augs-

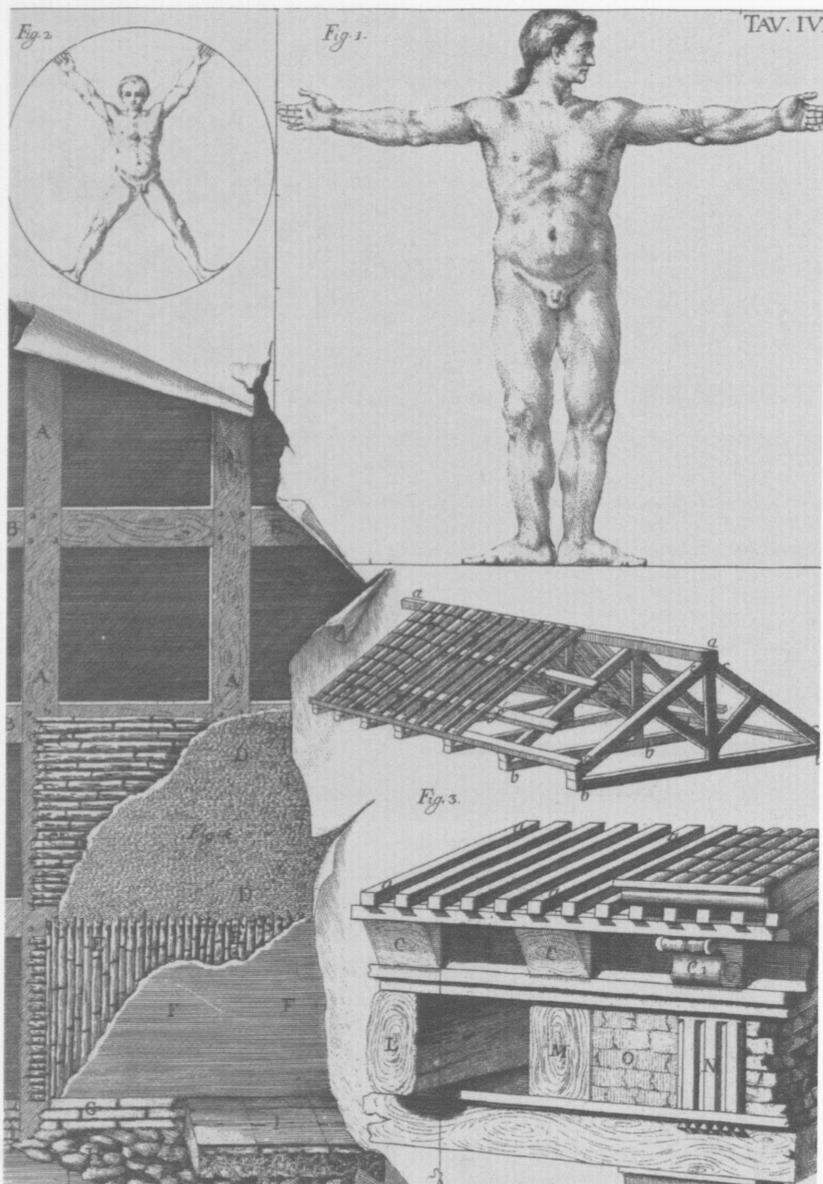


Abb. 42
Berardo Galiani
*L'Architettura di M. Vitruvio
Pollione, colla traduzione Ita-
liana e commento del Marchese
Berardo Galiani
Neapel 1758
(Kat.-Nr. 21*

burg, Mainz und Sondershausen verbunden. Er war auch als Kupferstecher und Medailleur in Erfurt tätig.

Ganz im Zeichen der Zeit bezeichnet der Verfasser die Zeichenkunst als „Mutter der Künste“. Um das Zeichnen zu erlernen, müsse man sich zunächst der Geometrie widmen, nur sie führe zum „vollkommenen Ebenmaß“. Anknüpfend an Dürers Proportionslehre und unter Verwendung von Proportionsstichen von Gerard de Lairese (Kat.-Nr. 16) führt er in Geometrie und in die Proportionslehre ein und betont auch die Wichtigkeit der „Zergliederungskunst“, der Anatomie. Da die Griechen „die geschicktesten Künstler“ waren, indem sie die schönsten Teile verschiedener Körper in einer Statue vereinigten und so die Schönheit erreichten, sollte man nach Antiken das Zeichnen lernen, die „uns zur Schönheit und Proportion ermuntern“.

MK

Berardo Galiani

L'Architettura di M. Vitruvio Pollione, colla traduzione Italiana e commento del Marchese Berardo Galiani, Neapel 1758

Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek

Signatur 38.2.127

Aufgeschlagen: Taf.IV

Der römische Architekt Vitruv schrieb im dritten Buch von *De architectura*: „Gleichweise ist natürlich der Mittelpunkt des Menschenleibs der Nabel. Wenn nämlich ein Mensch auf den Rücken gelegt wird mit gespreizten Händen und Füßen und man eine Zirkelspitze in seinem Nabel einsetzt, so werden, wenn ein Kreis beschrieben wird, an Händen und Füßen Finger und Zehen von der Linie berührt. Ebenso, wie die Figur des Kreises im Körper sich ergibt, findet man auch die des Quadrates in ihm. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel misst und dieses Maß auf die ausgestreckten Hände überträgt, so findet man dieselbe Breite wie Höhe, wie das bei Flächen ist, die mit dem Winkelmaß quadratisch gemacht sind. Folglich, wenn die Natur so den Menschenleib gebildet hat, dass in Proportionen die Glieder der ganzen Gestalt entsprechen, scheinen die Alten mit Grund festgesetzt zu haben, dass sie auch bei der Ausführung von Bauten ein genaues Massverhältnis der einzelnen Glieder zur äusseren Gestalt des Ganzen beobachten.“

Das Bild von der menschlichen Figur, die in einem Kreis und Quadrat eingeschrieben werden kann, und so die ideale Proportion dokumentiert, hat Künstler, Architekten und Vitruv-Kommentatoren seit der Renaissance beschäftigt. Fußend auf Cesare Cesarinos Vitruv-Kommentar von 1521, der in einem Stich Kreis, Quadrat und menschliche Figur vereint, hatte Marchese Berardo Galiani (gest. 1771), älterer Bruder des berühmten Abbé Ferdinando Galiani (1728-1787), den von Vitruv postulierten Zusammenhang von den gleichen Maßverhältnissen in der Proportion des Menschen und eines Tempels in einem Stich vereint. In der zweiten Tafel seines Kommentars sieht man drei an einer Wand befestigte Zeichnungen, deren Ränder sich teilweise gelöst haben oder eingerissen sind. Es sind „alte“ und immer gültige Architekturrisse, die einmal die Proportion des Menschen in einem Quadrat und daneben in einem Kreis zeigen; das Gebälk ist als Konstruktionszeichnung darunter angeordnet. Winkelmann lobte mehrmals die Vitruv-Übersetzung Galianis; noch Goethe schätzte ihn und erwarb sein Werk während seiner Italienreise.

Lit.: Herbert Koch, Vom Nachleben des Vitruv, Baden-Baden 1951; Vitruv, ed. Fensterbusch S. 1-13; Heiner Knell, Vitruvs Architekturtheorie, Darmstadt 1985; Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1985, S. 20-43; Johann Joachim Winckelmann, Schriften zur antiken Baukunst (Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten, zeitgenössische Rezensionen), bearb. von Marianne Gross, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 1999 (Winckelmann, *SN IV*), S. 115 zu Komm. 3, 25

MK

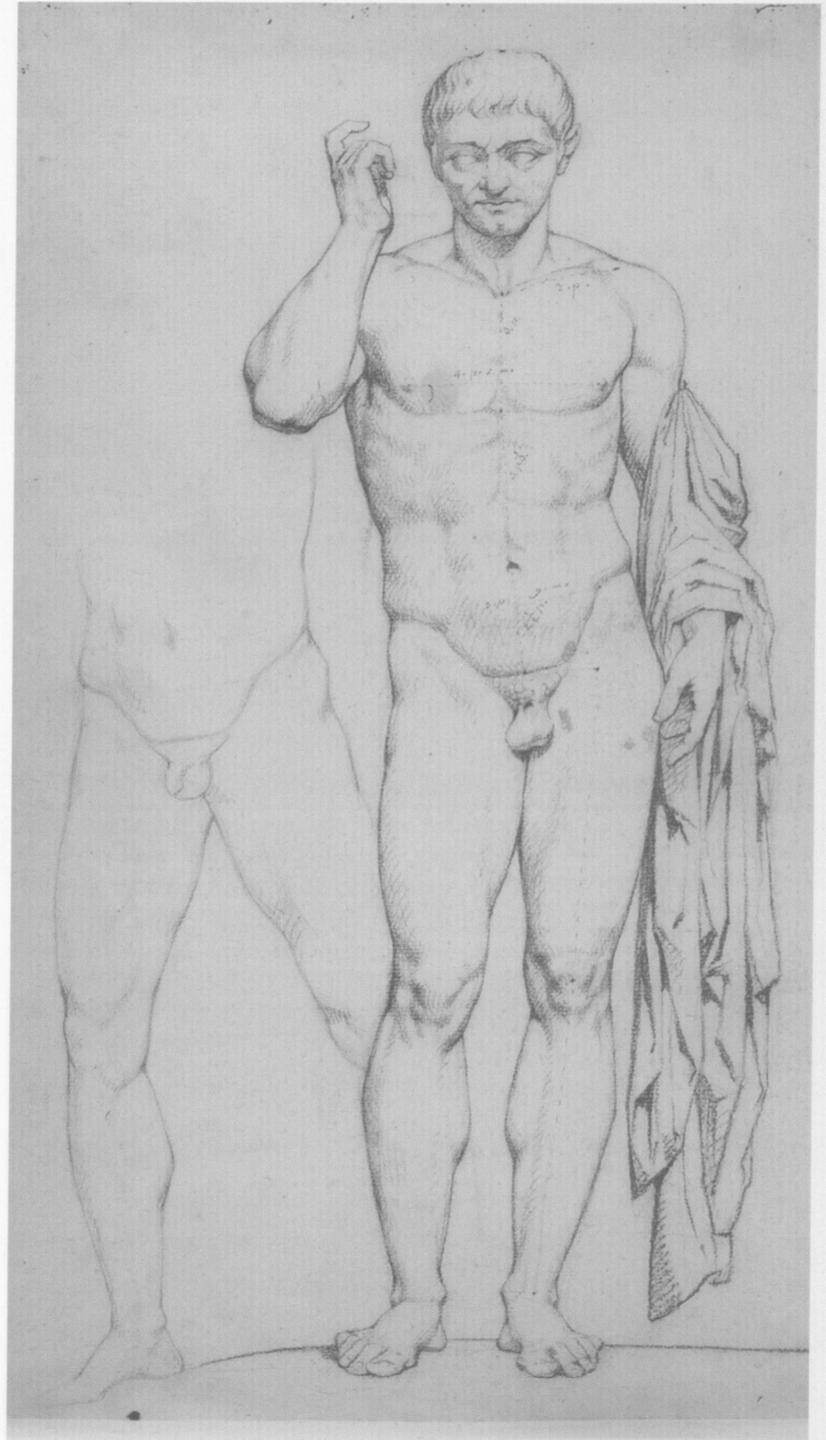
22

Philipp Jakob Becker
Sog. Germanicus

Röteln und schwarze Kreide auf elfenbeinfarbenem Papier,
54,2 x 33,4 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett
Inv.-Nr. VIII 1105-85

Die Zeichnung gibt eine von dem Athener Bildhauer Kleomenes (er signierte auch die Venus Medici, vgl. Kat.-Nr. 6) geschaffene und signierte, lebensgroße Statue wieder. Diese läßt sich erstmals um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom nachweisen, wurde aber bereits 1685/86 an König Ludwig XIV. verkauft, der sie in Versailles aufstellte; heute befindet sie sich im Louvre in Paris (Inv.-Nr. Ma 1207, H. 1,80 m). Als Philipp Jakob Becker (1759-1829) in Rom in den Jahren 1779 bis 1785 bei Anton von Maron seine künstlerische Ausbildung erhielt, war die Statue also schon lange nicht mehr da. Seine Zeichnung muß nach einem Gipsabguß entstanden sein. Ein solcher befand sich in der Französischen Akademie in Rom. Aufgrund der Maßangaben im Blatt erinnert dieses auf den ersten Blick an die Stiche von Girard Audran (Kat.-Nr. 10). Doch obwohl Becker dessen Maßsystem, die Unterteilung in „tetes“, „parties“ und „minutes“, übernahm, scheint er andere Ziele als jener verfolgt zu haben. Ihm kam es offensichtlich darauf an, die Achsenverschiebung an einer ponderierten Figur (also an einer Figur mit Stand- und Spielbein) zu vermessen. Da ihm nach seiner Rückkehr aus Italien die Stelle eines Lehrers an der Karlsruher Zeichenschule zugesagt war, wollte er die Zeichnung wahrscheinlich als Vorlagenblatt im Unterricht verwenden.

Eine sichere Benennung der Statue ist nicht möglich. Zunächst glaubte man, es sei Kaiser Augustus dargestellt oder Germanicus, der Nefte des Kaisers Tiberius, möglicherweise auch der Caesar-Mörder Brutus. Später bemerkte man, daß die Figur einem Statuentypus des Gottes Hermes (dem Typus „Hermes Ludovisi“) folgt.



Deshalb meinte man nun, der Porträtierte müsse bestimmte Eigenschaften des Götterboten bzw. des Gottes des Handels verkörpert haben und deutete ihn als Orator (Redner).

Abb. 43
Philipp Jakob Becker
Sog. Germanicus
Röteln und schwarze Kreide auf
elfenbeinfarbenem Papier
um 1780
(Kat.-Nr. 22)

Lit.: Haskell/Penny 1981, S. 219f., Nr. 42, Abb. 114; Kate de Kersauson, Catalogue des portraits romains I, Portraits de la République et d'époque Julio-Claudienne, Paris 1986, S. 46f., Nr. 18; Froitzheim 1994, S. 23f., Nr. 1 (irrtümlich als Hermes Farnese bezeichnet)

AR

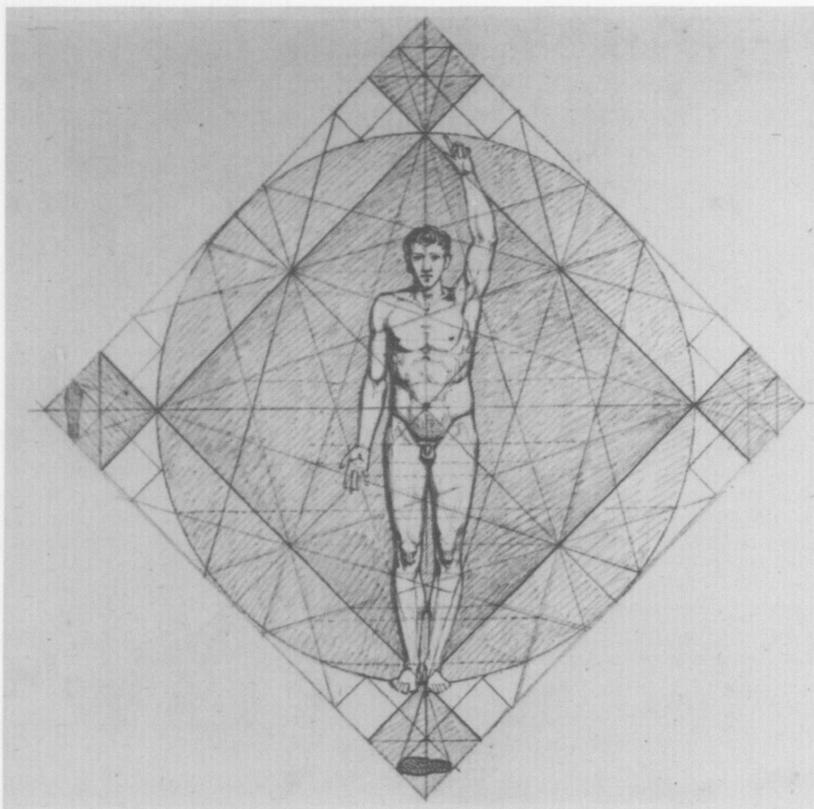
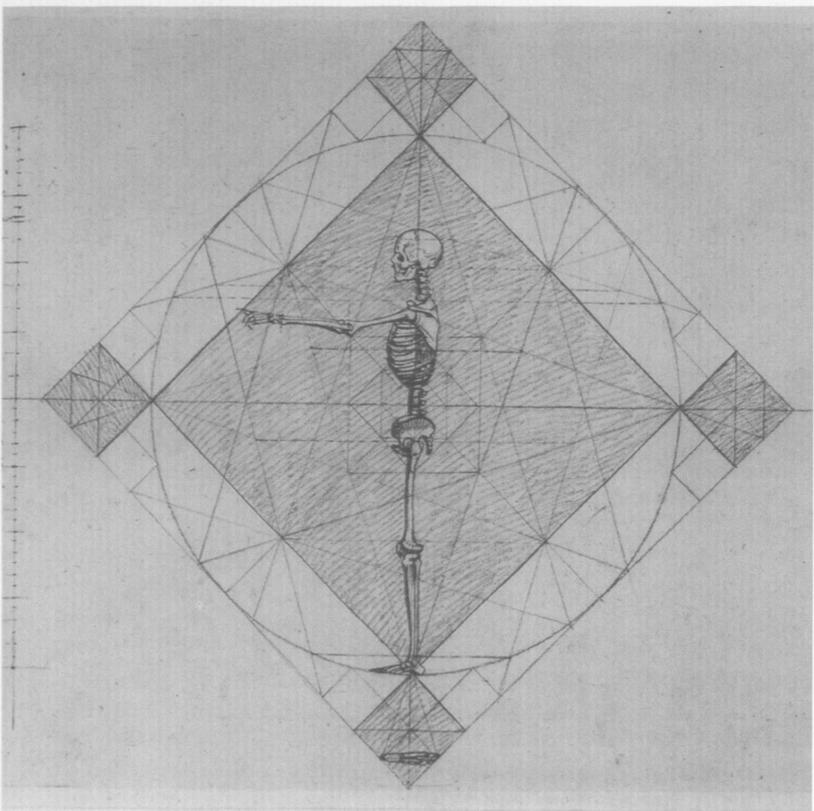


Abb. 44 und 45

Philipp Jakob Becker, Proportionsstudien:

a) Vorderansicht eines stehenden Mannes mit erhobenem linkem Arm

b) Profilansicht eines Skelettes mit waagrecht erhobenen Armen (Kat.-Nr. 23)



23

Philipp Jakob Becker

Proportionsstudien

a) Vorderansicht eines stehenden Mannes
mit erhobenem linkem Arm

Bleistift, Kreide, Rötel auf grünlichem Papier, 28,2 x 36,0 cm

b) Profilansicht eines Skelettes mit waagrecht
erhobenen Armen

Kreide und Tusche auf grünlichem Papier, 28,2 x 36,0 cm

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett
Inv.-Nr. VIII 1106-72 und VIII 1106-73

Philipp Jakob Beckers (vgl. Kat.-Nr. 22, 48) Proportionsstudien folgen einem Beispiel des Leonardo da Vinci, der in einer berühmten Zeichnung die Figur eines Mannes in Kreis und Quadrat einschrieb und von diesen ausgeglichenen geometrischen Formen auf die ideale Gestalt des Menschen schloß. Danach steht der Mensch im Zentrum eines wohlproportionierten, göttlichen Universums.

Beckers Studien gehen vom Nabel als Zentrum des Menschen aus. Maßeinheit ist der Fuß (jeweils in der unteren Ecke des Quadrats, bei der Vorderansicht (Kat.-Nr. 23a) auch in der linken Ecke). Auf dem Blatt mit der Darstellung des Skeletts (Kat.-Nr. 23b) findet sich linkerhand eine seitenverkehrt von 1 bis 24 bezifferte Maßskala, die von einer anderen Zeichnung kopiert sein dürfte und sich auf einen Mann mit erhobenem Arm bezieht (wie Kat.-Nr. 23a).

Obwohl diese Darstellungsform eine lange zurückreichende Tradition hat und der Fuß eine althergebrachte Maßeinheit ist, zeugen Beckers Proportionsuntersuchungen in ihrer Systematik und Komplexität von der im 18. Jahrhundert vorherrschenden Tendenz zu Rationalität und Verwissenschaftlichung.

Lit.: Froitzheim 1994, S. 33-35, Kat.-Nr. 14

MW