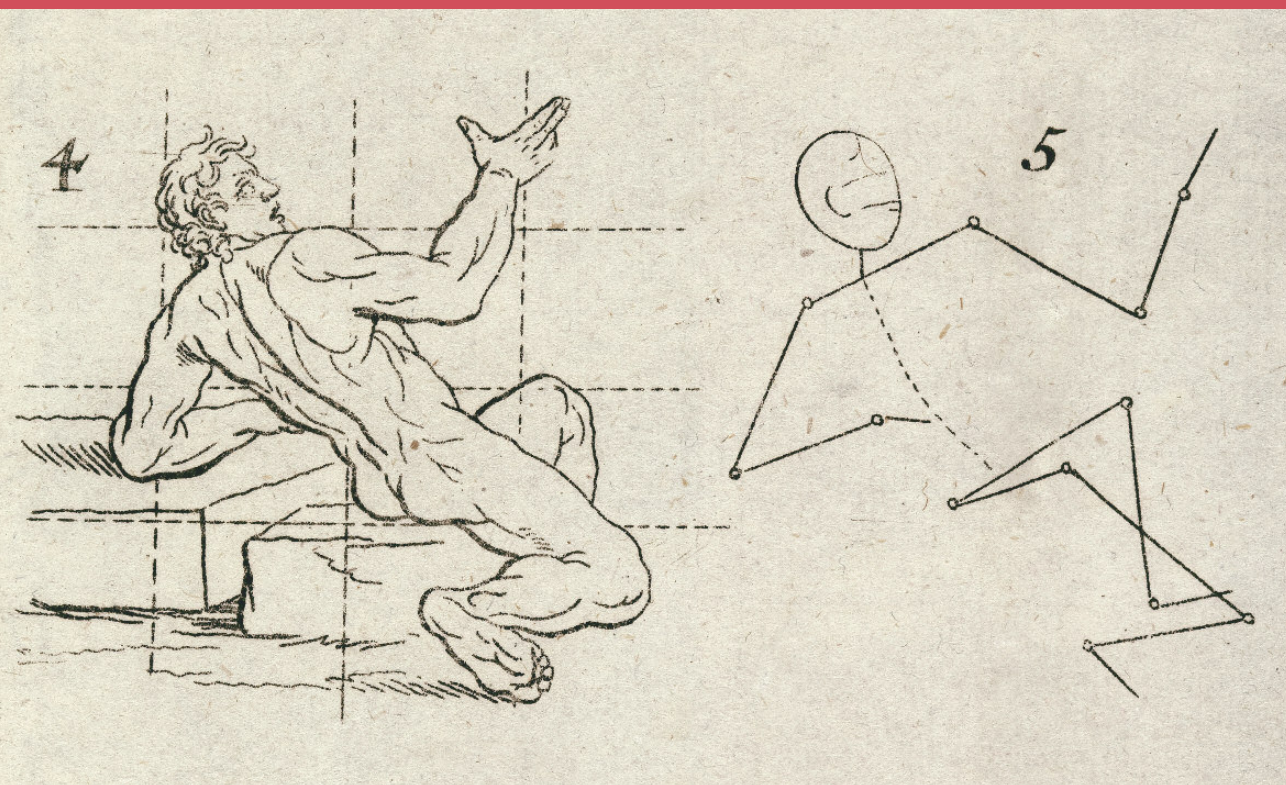
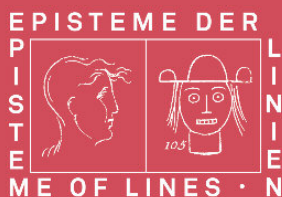


# PUNKT, PUNKT, KOMMA, STRICH

Zeichenbücher in Europa | ca. 1525–1925





Das Zeichnen gehört vom 15. bis ins frühe 20. Jahrhundert als zentrale Form des Wissens(erwerbs), als Praxis in verschiedenen Ausbildungsbereichen und als Zeitvertreib fest zur Lebenswirklichkeit der europäischen Gesellschaft. Als neue, ab dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts im Druck erscheinende Publikationsform bedient das ‚Zeichen(lehr)buch‘ zunehmend diesen immensen Markt. Zeichenbücher versuchen mit ihren Unterweisungen in Bild und Text angehenden Künstlern, Handwerkern und Ingenieuren, (Natur-)Wissenschaftlern und vor allem auch Amateuren beiderlei Geschlechts die Techniken des Zeichnens zu vermitteln.

Das Ergebnis dieser Bemühungen ist ein in seinen Dimensionen kaum zu überblickendes Korpus an Lehrbüchern, die in engem Austausch mit anderen Publikationsgattungen stehen, einen illustren Autoren- und Verlegerkreis auf sich vereinen, und die lange Zeit nicht nur die visuelle und zeichnerische Kompetenz ihrer Rezipienten beeinflussen, sondern auch die in Europa gültigen ästhetischen Kategorien.

Anhand zahlreicher Exponate werden im vorliegenden Band erstmals die Entwicklung, Verbreitung und die didaktischen Strategien von Zeichenbüchern in Europa untersucht. Augenfällig wird dabei nicht nur die formale Vielfalt, die räumliche Verbreitung und der große Erfolg einzelner Exemplare, sondern auch der Umstand, dass Zeichenbücher nur als ‚gesamteuropäisches‘ Austausch-Phänomen betrachtet werden können.

# PUNKT, PUNKT, KOMMA, STRICH

Zeichenbücher in Europa | ca. 1525–1925





**PUNKT, PUNKT, KOMMA, STRICH**  
Zeichenbücher in Europa | ca. 1525 – 1925

Herausgegeben von

Maria Heilmann / Nino Nanobashvili / Ulrich Pfisterer / Tobias Teutenberg

Dietmar Klinger Verlag  
2014



Die Publikation begleitet die gleichnamige Ausstellung  
am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München vom 24. April bis 29. Juni 2014  
und an der Universitätsbibliothek Heidelberg vom 29. April 2015 bis 14. Februar 2016.

Das Projekt ‚Episteme der Linien‘ wird ermöglicht durch die Förderung des  
Bayerischen Staatsministeriums für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst.

#### Umschlagabbildungen

Vorderseite: Georg Heinrich Werner: *Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst durch  
die Geometrie mit vielen Kupfern*, Göttingen <sup>2</sup>1796, F Taf. VII (Detail).  
Rückseite: Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925, S. 11.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Prepress: Dionys Asenkerschbaumer  
Druck: Tutte Druckerei GmbH, Salzweg  
Bindung: Buchbinderei Siegfried Loibl, Salzweg

© 2014 Dietmar Klinger Verlag, Passau

ISBN 978-3-86328-127-4  
Printed in Germany

# Inhalt

## GATTUNG

1. Was ist ein Zeichenbuch? . . . . .	1
2. Was braucht ein Zeichenbuch? . . . . .	31
3. Wer macht ein Zeichenbuch? . . . . .	57

## METHODEN

4. Fragmentieren . . . . .	85
5. Nachahmen . . . . .	111
6. Konstruieren . . . . .	141
7. Freies Zeichnen . . . . .	167

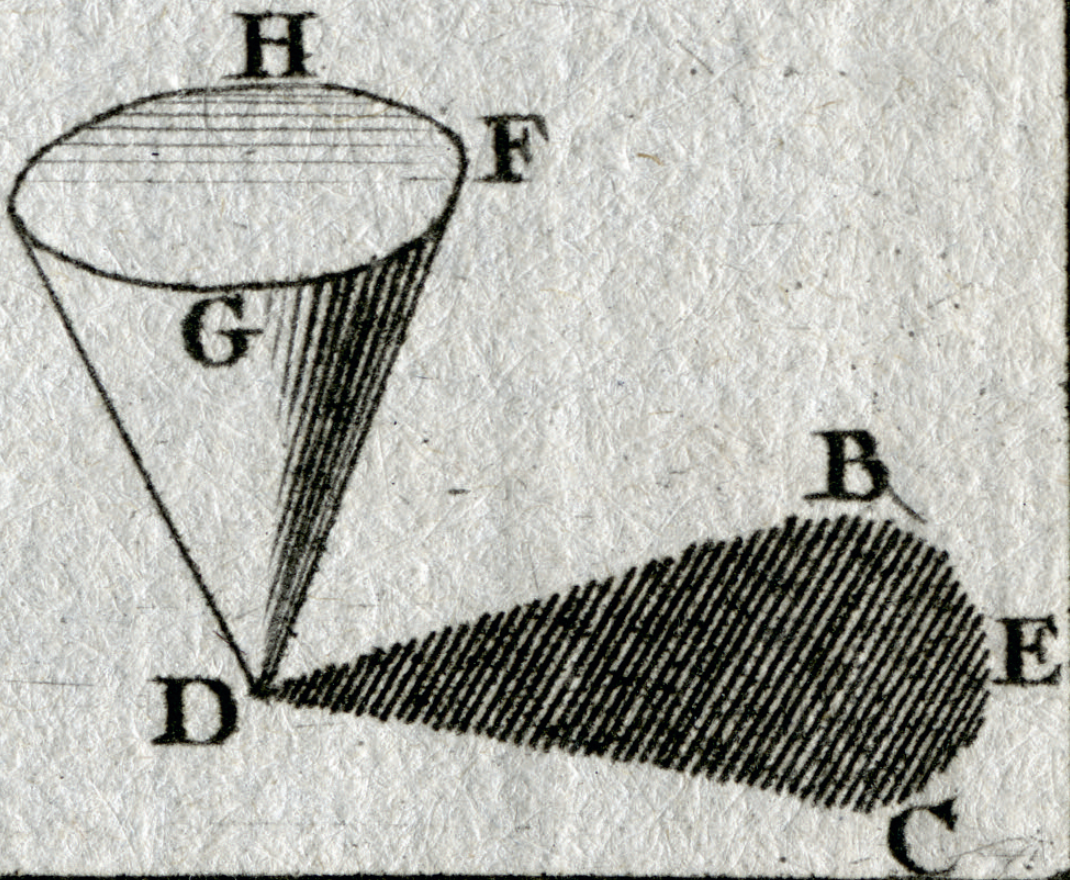
## DYNAMIKEN

8. Migration . . . . .	193
9. <i>Ars und techné</i> . . . . .	217
10. Off Topic? . . . . .	243

## Anhang

Literatur . . . . .	269
Personenregister . . . . .	274
Abbildungsverzeichnis . . . . .	278
Dank . . . . .	280

144.





## 1. Was ist ein Zeichenbuch?

Auf einer Wandtafel sind mit Kreide akkurat einfache geometrische Figuren gezeichnet: Kreis, Quadrat, Dreieck, parallele Linien und anderes (Abb. 1). Die junge Lehrerin zeigt mit ihrem Stock auf den Kreis. Offenbar ist es nun die Aufgabe ihrer Grundschulklasse, diese Form abzuzeichnen – vorstellen darf man sich, dass dazu jedes Schulkind eine kleine Schiefertafel vor sich liegen hatte. Winslow Homers *Blackboard* (1877) verweist auf eine entscheidende Neuerung, die mit den 1870er Jahren in den Lehrbetrieb öffentlicher *elementary schools* der USA eingeführt wurde: Zeichnen als Schulfach.<sup>1</sup> Leitend für diese pädagogische Initiative war einerseits die theoretische Erkenntnis, dass Sehen und Form-Wahrnehmung nicht automatisch vorhanden sind, sondern allgemeiner Förderung bedürfen, andererseits die dringende Notwendigkeit von visuellen und zeichnerischen Grundkompetenzen für viele Berufe. Winslow Homer nutzte darüber hinaus die in ihrer Farbigkeit äußerst reduzierte, an Grisaille erinnernde Wasserfarbe zu einer spektakulären Demonstration differenzierten Sehens und Darstellens. Markieren die mit Kreide gezeichneten Formen auf der Wandtafel die allererste Stufe bewusster Gestaltung, so scheint Homers Lehrerin in ihrer bildparallelen Komposition das künstlerische Maximum dessen darstellen zu wollen, was auf der Fläche des Papiers evoziert werden kann.

Die pädagogische Vorstellung, ein solcher Zeichenunterricht von Kindern trage entscheidend zu deren Entwicklung und ‚Selbst-Formung‘ bei, war schon rund ein Jahrhundert zuvor in Europa zwischen Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) und Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) angestoßen und dann über mehr als ein Jahrhundert intensiv diskutiert worden (vgl. Essay 7).<sup>2</sup> Auch existierten zumindest seit dem 18. Jahrhundert Traditionen des universitären Zeichenunterrichts und der öffentlichen, kostenlosen Zeichenschulen, mit denen unter anderem das Niveau der (kunst-)handwerklichen Produktion gehoben werden sollte.<sup>3</sup> Gleichwohl übernahmen die USA kein bereits fest etabliertes System. Denn auch in Europa wurde der institutionalisierte Zeichenunterricht an Volksschulen nicht wesentlich früher eingeführt: in Preußen und Hamburg 1872, in

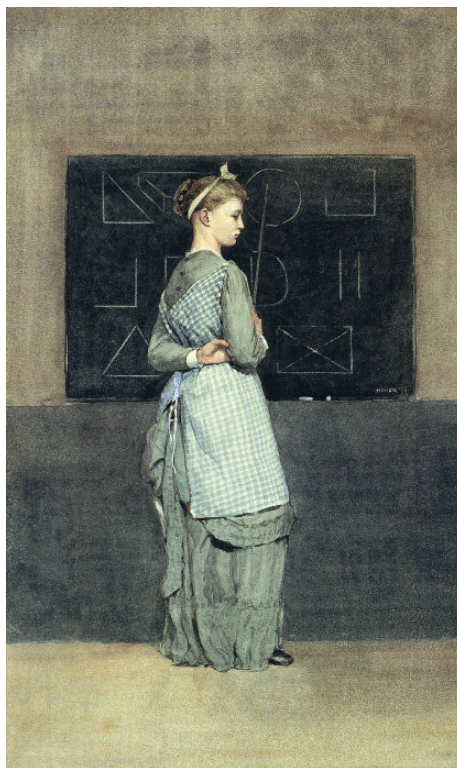


Abb. 1: Winslow Homer: Blackboard. Wasserfarbe, 1877; Washington, National Gallery of Art



Abb. 2: Bernardino Licinio: Selbstbildnis mit Werkstatt-Gesellen und Zeichenschülern. Öl, um 1535/40; Alnwick Castle, Sammlung des Duke of Northumberland

Sachsen 1874; die Französische Nationalversammlung stellte zwar seit 1791 die Wichtigkeit des Zeichnens in der Grundschule heraus, formulierte aber erst im Zuge der Bildungsinitiative der 3. Republik 1878 einen neuen Standard für das Schul-Zeichnen.<sup>4</sup> Möglicherweise erklärt sich das zögerliche Aufgreifen des neuen pädagogischen Konzeptes in Europa dabei zumindest teilweise mit der eminenten Beharrungskraft und ‚Wirkmacht‘, die hier eine ältere Form des Zeichenunterrichts seit dem 15. Jahrhundert entfaltet hatte.

Diese über lange Zeit tradierten Parameter kann exemplarisch ein Gemälde des vor allem in Venedig tätigen Malers Bernardino Licinio aus der zweiten Hälfte der 1530er Jahre vor Augen führen (Abb. 2).<sup>5</sup> Dieses frühe Beispiel eines neuzeitlichen Gruppenporträts zeigt eine Situation in einem Künstleratelier. Ein älterer Mann in der Mitte – es ist Licinio, der sich hier im Selbstbildnis zeigt – präsentiert eine kleine, kauernde antike Venus-Statuette, vor ihm liegt weiteres Studienmaterial auf einem Tisch. Er ist umringt von fünf Heranwachsenden verschiedenen Alters. Entscheidend ist, deren unterschiedliche soziale Herkunft zu erkennen: Für die drei jungen Männer im Hintergrund mit weißen Hemden und dunklen Überwürfen lässt sich zeigen, dass es die Neffen Licinios sind, die eine professionelle Malerausbildung erhielten. Bei den beiden anderen mit kostbarer Kleidung und Ringen an den Fingern handelt es sich dagegen um begüterte *dilettanti*; nur diese werden als aktive Zeichner präsentiert. Der Knabe links weist ein Blatt nach der Venus vor, der junge Mann rechts ist konzentriert dabei, einen Männertorso wiederzugeben: Beide Zeichenblätter sind zudem wie mit Sprechblasen beschriftet. Der Knabe bittet: „[g]uarde se sta ben sto disegno“ („sieh her, ob diese Zeichnung gut worden ist“). Der Jüngling

## 1. Was ist ein Zeichenbuch?

vermerkt: „deficile [que]st['] arte“ („schwierig ist diese Kunst“).<sup>6</sup> Offenbar handelt es sich bei Licinio, der die Resultate beurteilen soll, um den Zeichenlehrer der beiden. Den praktischen Umgang mit Kreide und Stift erlernen sie dabei als Teil ihrer gehobenen Ausbildung, die seit dem 15. Jahrhundert und teils in Anlehnung an die Antike (Aristoteles, *Politik* 1338a) zunehmend auch ein Wissen in künstlerischen Dingen umfasste.<sup>7</sup> Da von der Rötelzeichnung des Knaben links zu der Silberstiftzeichnung des jungen Mannes rechts ein fortschreitender Schwierigkeitsgrad im Zeichnen festzustellen ist, lässt sich die Darstellung zudem als visualisiertes Lehrprogramm verstehen. Vorstellbar wäre daher, dass das exzeptionelle Gemälde über seine Porträtfunktion hinaus auch für den Zeichenunterricht Licinios werben sollte.

Zweierlei kann die Gegenüberstellung dieser beiden Bildbeispiele verdeutlichen: Kompetenzen im Zeichnen gehörten in Europa (und darüber hinaus) im langen Zeitraum vom 15. bis ins frühe 20. Jahrhundert zu den zentralen Formen und Bereichen des Wissens(erwerbs) und der Ausbildung. Die Zeichnung fungierte neben der Schrift als eines der ‚epistemischen Grundmedien‘. Die konkreten Bedingungen, unter denen das Zeichnen erlernt wurde, konnten dabei freilich ganz unterschiedlich ausfallen: Zeichenunterricht war für professionelle Maler, Bildhauer, Architekten, Goldschmiede, Ingenieure und eine Reihe weiterer Berufe und Handwerke, für Gelehrte und Wissenschaftler an der Universität, für die gehobene Ausbildung der Oberschicht oder aber für eine breite Volksbildung wichtig. Unterrichtet werden konnte von Künstlern, von Lehrern, die selbst kaum mehr denn elementare Fähigkeiten besaßen, von Eltern oder im Selbststudium, an Orten wie einer Werkstatt, in privaten Zeichenzirkeln, institutionalisierten Akademien, Schulen oder daheim. Ziele, Methoden und Gegenstände des Unterrichts variierten entsprechend: Stand bei Licinio der menschliche Körper und das Ideal der antiken Skulptur im Zentrum, zeigt Winslow Homer das propädeutische Einüben geometrischer Grundformen; Tiere, Blumen, Bäume, Landschaften, Ornamente, Perspektive, Architektur oder Gerätschaften boten andere Übungsfelder.

In diesem historischen Entwicklungskontext und Spannungsfeld entstand die neue Gattung der Zeichenbücher, also Lehr- und Vorlagenwerke, die speziell für das Erlernen zeichnerischer Fähigkeiten konzipiert wurden. Diese Publikationen hatten insgesamt enormen Erfolg, dürften die gesamte restliche Kunstliteratur an schierer Auflagenzahl und Verbreitung weit übertroffen haben und prägten das europäische Bildgedächtnis wie die Vorstellungen zu Form und Ästhetik teils über lange Zeiträume. Wenn dafür exemplarisch ein einzelner Beleg einstehen kann, dann der Umstand, dass im vierten, 1754 erschienenen Band von Diderots und d’Alemberts wegweisender *Encyclopédie* die Lemmata zu „Dessin“ und „Dessiner“ vor allem als Zeichenanweisungen zu lesen sind und der zugehörige Tafelteil mit seinen 38 Blättern ein komplettes Zeichenlehrbuch umfasst, das zumindest in seinem Anschauungsmaterial die lange Tradition aufgreift und für die nächsten Jahrzehnte weiterreicht (Kat. 2.4; vgl. komprimiert die sog. *Encyclopédie d’Yverdon*, 1770–1780). In der etwas später publizierten, thematisch sortierten Zusammenstellung der Artikel der *Encyclopédie* durch Panckoucke und Agasse wird im Tafelband zu den ‚Beaux-Arts‘ (1805, die beiden Textbände bereits 1788) besonders deutlich, dass kein anderer Eintrag zu den schönen Künsten auch nur entfernt so viele Illustrationen erhielt wie das Zeichnen; das Lemma zur ‚Perspective Pratique‘ auf Platz zwei kommt etwa nur auf 14 Tafeln.

## Gattung

Dennoch spielen Zeichenbücher in der kunsthistorischen Forschung zumeist eine untergeordnete Rolle. Zwar hatte ihre wissenschaftliche Erforschung bereits in den Jahren vor 1900 eingesetzt.<sup>8</sup> Jedoch verbannte sie der Umstand, dass hier vermeintlich keine anspruchsvollen Theoriegebäude oder neuen künstlerischen Ansätze entwickelt wurden, in eine hintere Reihe. Auch die gewandelten Vorstellungen zum künstlerischen Produzieren, die nun Genieästhetik, Originalität und eine vom Naturvorbild autonome Formensprache postulierten – und mit denen eine ganze Reihe anti-akademischer Bewegungen einher gingen –, ließen alle Arten von Lehrbüchern geradezu als Gegenmodell von ‚Kunst‘ erscheinen. So kommen Zeichenbücher vor allem im Rahmen von Untersuchungen zur Geschichte des Kunstunterrichts sowie zu Dilettantismus und ‚Amateuren als Künstlern‘ zur Sprache.<sup>9</sup> Allein zu den deutschen und niederländischen Zeichenbüchern der Frühen Neuzeit, zu den ersten gedruckten italienischen Zeichenbüchern sowie zu einzelnen Hauptwerken liegen Spezialuntersuchungen vor.<sup>10</sup> In anderen Fällen sind noch nicht einmal die grundlegenden bibliographischen Daten wie Auflagen und unterschiedliche Zustände erschlossen, einige Zeichenbücher scheinen ganz unbekannt (vgl. Kat. 4.3).<sup>11</sup> Weiterführende Fragen nach der Leistungsfähigkeit der didaktischen Konzepte, den praktischen Gebrauchsformen und dem ‚epistemischen Wert‘ dieser Werke werden gerade erst intensiver zu bearbeiten begonnen.<sup>12</sup>

Vor diesem Hintergrund verfolgt die Ausstellung – wie das übergeordnete Projekt zur *Episteme der Linien*<sup>13</sup> – drei Thesen und Ziele: Vorgestellt werden die Vielfalt und Verbreitung der Gattung ‚Zeichenbuch‘ und das erstaunlich lange Fortleben einzelner Publikationen und Bildprägungen, die in zahllosen Auflagen teils von um 1600 bis ins 19. Jahrhundert immer wieder nachgedruckt und variiert wurden (vgl. etwa Kat. 3.1 und 8.2). Deutlich wird dabei, dass die Frage nach Zeichenbüchern in diesem Zeitraum eigentlich nur als ‚gesamteuropäisches‘ Austausch-Phänomen betrachtet werden kann, bei dem neue Ideen und Publikationen offenbar sofort weithin zirkulierten und diskutiert wurden.<sup>14</sup> Die Vorstellung, das große Interesse an Zeichenbüchern ginge um die Wende zum 17. Jahrhundert zunächst von Italien aus, gilt es jedenfalls zu korrigieren. Drittens sollen Aspekte und Bereiche zumindest skizziert werden, in denen sich die Relevanz der Zeichenbücher niederschlägt: für die Ausbildung und Normierung formaler, ästhetischer, kunsthistorischer und anthropologischer Vorstellungen, für die Entwicklung von Kunst, Kunstgewerbe und Design, für Zeichnen als Freizeitbeschäftigung, als weit verbreitete ‚epistemische Praxis‘ und als wissenschaftliches Medium. Die vorliegende Publikation versucht dabei, eine Reihe von Fragen und Perspektiven in den Essays mit Katalogeinträgen zu den wichtigsten Zeichenbüchern zu verbinden – oder diese zumindest, so sie nicht für die Ausstellung zur Verfügung standen, in den Essays und durch eine Vergleichsabbildung vorzustellen. Begleitend zur Ausstellung werden alle vorgestellten Zeichenbücher komplett digitalisiert und so deren gesamtes Bild- und Text-Korpus zugänglich gemacht.<sup>15</sup>

Am historischen Anfang des gedruckten Zeichenbuches stehen die Publikationen Albrecht Dürers seit 1525. Handelt es sich bei diesen auch noch nicht primär um didaktisch konzipierte Zeichenbücher, so provozierte ihr Anspruch und ihre Komplexität doch als unmittelbare Reaktion eine Reihe von Werken, die mit dem erklärten Ziel auftraten, die von Dürer und anderen gewonnenen Erkenntnisse zu Proportion, Perspektive usw. einfacher fassbar, teils auch in ganz anderem Zugriff darzulegen.<sup>16</sup> Der Erfolg solcher neuartigen ‚Kunstbücher‘ war auch für die Publikation des *Kunstbüchlins* von Heinrich Vogtherr (1538;

## 1. Was ist ein Zeichenbuch?

Kat. 8.1) sowie Sebald Behams *Kunst und Ler Büchlein* (1546; Kat. 6.1) mit ausschlaggebend. Beide Werke wollten zur ‚allgemeinen Hebung‘ der Bildkünste in Deutschland beitragen: Vogtherr publizierte allerdings ein Vorlagenwerk zu einzelnen Bildelementen (vgl. Essay 8), Beham erstmals ein in didaktischen (Konstruktions-) Schritten vorgehendes Zeichenbuch. Für beide Herangehensweisen finden sich von Hand gezeichnete frühere Beispiele, die Übergänge zwischen Zeichenanweisungen und Zeichenvorlagen sind dabei immer fließend.<sup>17</sup> Die unscharfen Ränder und die Vielgestaltigkeit der Gattung ‚Zeichenbuch‘ bleiben auch im weiteren charakteristisch: Nicht nur variiert das Verhältnis von Text und Bild sowie der theoretische oder rein praktische Anspruch, mit dem sich die Bücher an professionelle Künstler, an erwachsene Dilettanten oder an Kinder richten können. Es gibt Lose-Blatt-Sammlungen und gebundene Bücher, große und kleine Formate, teure und billige Ausgaben, Spezialisierungen usw. Vielfache Übergänge

bestanden zum ‚Zeichen mit Wasserfarben‘ und zum Malen; Zeichenbücher konnten sich mit Abhandlungen zu Anatomie und Proportion verbinden, zu Werken über vorbildliche antike Skulpturen hinzutreten, Bestandteil von Schreibmeister-Büchern und noch umfassenderen Handbücher zum Bildungswissen sein, sie konnten speziell die Grundzüge militärischer oder (natur)wissenschaftlicher Bilddokumentation vermitteln und noch anderes.

So überrascht es auch nicht, dass 1589 in den Niederlanden ein Buch mit anatomischen Modellfiguren publiziert wird, das sich als Zeichenbuch verstehen lässt (Abb. 3).<sup>18</sup> Eines der erfolgreichsten, bis ins 19. Jahrhundert nachgedruckten Lehrbücher des Zeichnens, das elementare Formenlehre, Zeichenanleitungen für Körperteile, Anatomie und Proportion sowie Perspektive umfasst, entwirft 1595 Jean Cousin (Kat. 3.1). Henry Peacham liefert 1606 ein Manual für den Zeichenunterricht in England (Kat. 6.3). In Italien hatten zwar schon in den 1560er Jahren Alessandro Allori, Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini im Kontext der Gründung der Florentiner Accademia del Disegno Traktate über das Zeichnen-Lernen verfasst, allerdings blieben die Manuskripte ungedruckt.<sup>19</sup> Die didaktischen Konzepte und Lehrschritte dieser Publikationen waren teils sehr verschieden. Als erfolgreichste erwies sich die sogenannte ABC-Methode (in Anlehnung an den Unterricht im Lesen und Schreiben), die bereits Leon Battista Alberti (1435/36) beschrieben hatte: Bei dieser wurde sukzessiv eingeübt, einzelne Körperteile beginnend mit Augen, Nasen, Ohren und Mündern zu zeichnen und dann zusammen zu setzen. Dieses additive Vorgehen dürfte auch deshalb

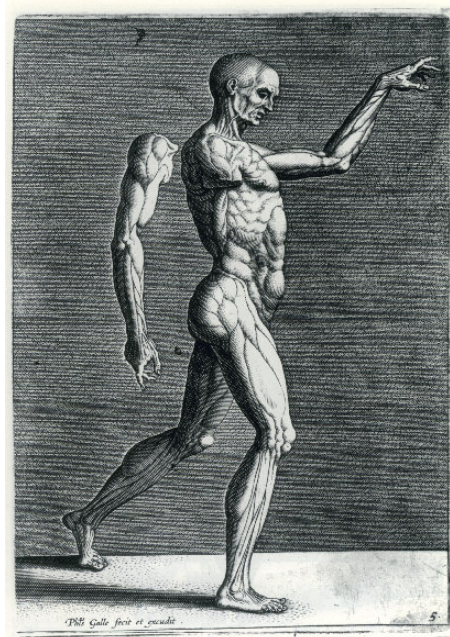


Abb. 3: Philips Galle: *Instructions et fondements de bien pourtraire*, Antwerpen 1589, Taf. 5 mit Ecorché



Abb. 4 (oben): Odoardo Fialetti: Tutte le parti del corpo humano [Venedig 1608/09], zweites Titelblatt



Abb. 5 (rechts): Lairesse: Grondlegginge ter Teekenkonst 1701, Frontispiz

so erfolgreich gewesen sein, da es den längst etablierten gezeichneten Mustersammlungen solcher Körperteile in der Werkstattpraxis entsprach und nicht unähnlich den humanistischen Exzerptbüchern funktionierte.

Trotz dieser frühen Beispiele konnte noch Karel van Mander um 1600 bei der Niederschrift seines *Grondt der Edel Vry Schilder-Const* und anlässlich einer Passage mit einer Kurzanleitung zum Zeichnenlernen als Wunsch für die Zukunft äussern: „Nun wäre einem grossen Meister sehr zu danken, der ein ABC-Buch mit Stichen über den Beginn unserer Kunst zu eurem Vorteil, liebe Jugend, herausgebe.“<sup>20</sup> Odoardo Fialetti in Venedig 1608/09 und ungefähr gleichzeitig die nicht genau datierte, in Rom verlegte und später so genannte *Scuola perfetta* sollten dies unmittelbar einlösen und dann sehr erfolgreiche gedruckte Anleitungen bieten (Kat. 4.2, Kat. 8.2). Damit setzt eine regelrechte Mode solcher Zeichenbücher ein, die zumindest bis ins erste Viertel des 20. Jahrhunderts anhält.

Ohne die im gesamten hier vorgestellten Zeitraum stets nebeneinander bestehenden alternativen, teils dezidiert konkurrierenden Konzepte, Herangehensweisen und Funktionen der Zeichenbücher auf nur eine Entwicklungslinie reduzieren zu wollen, scheinen sich doch an der Zusammenstellung einiger Titelillustrationen und Frontispize resümierend weitere zentrale Veränderungen und Schwerpunkt-Verlagerungen ablesen zu lassen.

Zunächst treten auf den beiden figürlichen Titelblättern zu Fialettis Zeichen-Manualen von 1608/1609 Merkur und Chronos bzw. Personifikationen von Zeichnung und Malerei auf (Abb. 4). Ähnlich agieren Pittura und wohl Scultura/Disegno auf dem Titelblatt von Giacomo Francos Lehrbuch von 1611 (Kat. 2.1). Für die Bildkünste sollen so den *artes liberales* und deren Anspruch vergleichbare Personifikationen reklamiert und insgesamt auf Bildungs- und Intellektualisierungsanspruch hingewiesen werden. Gerard de Lairesse zeigt ein Jahrhundert später als Eingangsbild seiner sehr erfolgreichen Zeichenschule (zuerst 1701, vgl. Kat. 2.2, Kat. 6.4), wie der ‚strahlende Geist‘ einen Knaben zu einer Statue der

## 1. Was ist ein Zeichenbuch?



Abb. 6: Crispijn van de Passe: La luce del dipingere et disegnarre, Amsterdam 1643, gestochenes Titelblatt



Abb. 7: Pierre Nicolas Ransonnette: Premiers Leçons sur une partie des Sciences et des Arts Libéraux, Paris 1806, Frontispiz

Natur hinführt: Zeichnen erscheint hier als Medium für und ‚Weg‘ zu Naturstudium und -erkenntnis (Abb. 5).<sup>21</sup> Kompliziertere Sinnbilder verbanden mehrere Perspektiven. Crispijn van de Passe lässt sein aufwendig illustriertes ‚Licht der Zeichen- und Malerkunst‘ (1643) von einer weiblichen Personifikation erleuchten, die nicht nur Aspekte von Zeichnung, Malerei und Minerva vereint, sondern mit ihrer Fackel auch auf *studium* und mit ihrer Federhaube auf *ingenium* verweist (Abb. 6).<sup>22</sup> Umgeben wird sie von Autoritäten unterschiedlicher Disziplinen, die den Wert der Zeichenkunst bezeugen. Johann Daniel Preißler, der 1716 in Nürnberg eine Zeichenschule eröffnete, legte ab 1721 sein Studien-Material in der *Durch Theorie erfundene[n] Practic* vor (Kat. 4.4). Auf dem Frontispiz geleitet eine Cesare Ripas *Iconologia* entnommene Personifikation der Theorie einen Knaben zu den drei Künsten Zeichnung (wohl einschließlich Malerei und Geometrie zu verstehen), Baukunst und Skulptur, wobei letztere als alte Frau auch Aspekte von Ripas ‚Praktik‘ beinhaltet. Die Eröffnungstafel in Johann Merckens *Kunst-, Schreib- und Zeichenbuch* (1782–1785) führt die Aspekte von Natur, Nachahmung, Eifer und Begabung in einem „Tempel der Tugend und des Ruhms“ zusammen und verweist zugleich besonders explizit auf das enge Verhältnis von Zeichen- und Schreibkunst (vgl. Abb. 17 und Kat. 2.3). 1806 wird dann die Erkenntnisleistung des Zeichnens nochmals ausgeweitet: Bei Pierre Nicolas Ransonnette unterweist nun eindeutig Minerva, die Göttin der Weisheit, einen Jungen durch den Zeichenunterricht



Abb. 8: Hans Witzig: Punkt, Punkt, Komma, Strich ..., München 1949 [1944], vorderer Einband

‚Gaze-Rahmens‘, der die Wirklichkeit quasi ‚durchzupausen‘ erlaubte und – wie auch das neue Medium der Fotografie – letztlich mit zur Reform des Ausbildungssystems der École des Beaux-Arts 1863 beitrug.<sup>24</sup>

Wenn sich dann Hans Witzig (Kat. 6.7) in seinem sehr erfolgreichen Zeichenbüchlein *Punkt, Punkt, Komma, Strich* – das erstmals 1944 mit diesem an einen Kinderreim angelehnten Titel publiziert wurde, teils freilich Material aus den frühen 1930er Jahren verarbeitet – schon durch das Einbandbild dezidiert an ein kindliches Publikum wendet (Abb. 8), so ist zwar auch dies nicht das erste Mal: Bereits bei Stefano della Bellas *Livre pour apprendre à dessiner* (um 1650) übten zwei kleine Knaben die Anfänge des Zeichnens auf dem Titelblatt.<sup>25</sup> Allein die Ausdifferenzierung der Zeichenbücher und ihrer (kunstpädagogischen) Konzepte ist spätestens mit der Wende zum 20. Jahrhundert so weit fortgeschritten, dass nun von hier aus kaum noch ein direkter Weg zum Zeichenunterricht für erwachsene Dilettanten oder zu Künstlern oder Wissenschaftlern führt. Und nicht nur die Vorstellungen zum künstlerischen Produzieren änderten sich bis um die Wende zum 20. Jahrhundert grundlegend: Die beiden ganz unterschiedlichen, im gleichen Jahr 1925 erschienenen Lehrbücher von Franz Čížek an der Wiener Kunstgewerbeschule (Kat. 7.5) und von Paul Klee am Dessauer Bauhaus (Kat. 7.6) spiegeln dies eindrucksvoll. Jetzt werden (Kinder-)Zeichnungen auch als systematischer Gegenstand der empirischen Entwicklungs- und der Tiefenpsychologie entdeckt; die in dieser Form zuvor unbekanntem Fragen nach dem ‚Genius im Kinde‘ und ‚Urbild der Seele‘ markieren ebenfalls eine neue Phase

von einfachen Figuren auf einer Tafel in den Grundlagen einer Reihe von Wissenschaften und Freien Künsten (Abb. 7).<sup>23</sup> Vor diesem Hintergrund verändert sich auch nochmals die Wahrnehmung von Winslow Homers Lehrerin vor der Wandtafel, die nun als eine Art moderne Minerva erscheint.

Dagegen trat die ‚Demokratisierung des Zeichenunterrichts‘ mit weniger Unterstützung durch Sinnbilder-Schmuck in Erscheinung. Alexandre Dupuis’ *De l’enseignement du dessin sous le point de vue industriel* von 1836 betonte gegen die bisherigen, mehr oder weniger elitären ästhetischen Bildungsideale und entsprechende Vorstellungen zu Kunst und Begabung explizit den praktischen Nutzen einer allgemeinen Zeichenkompetenz und ebnete damit den Weg für neue Konzepte des Zeichnens etwa auch mit Hilfe mechanisch-technischer Unterstützung und Apparaturen: zum Beispiel eines von Nicolas Amaranthe Roulliet (vgl. Kat. 4.7) erfundenen



## 1. Was ist ein Zeichenbuch?

(vgl. Kat. 7.7).<sup>26</sup> Die Barbarei von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg bezeichnen die endgültige Zäsur, nach der sich auch Kunst(-Erziehung) und Pädagogik grundlegend neu formieren mussten. Es ist die vorausgehende, lange ‚Hochphase‘ der gedruckten Zeichenbücher in Europa von ca. 1525 bis 1925, die diese Ausstellung und ihr Katalog als zusammenhängendes Phänomen in den Blick nehmen will.

Ulrich Pfisterer

- 1 CIKOVSKY JR., Nicolai: Winslow Homer's *School Time*: "A Picture Thoroughly National", in: Wilmerding, John (Hg.): *Essays in Honor of Paul Mellon*, Washington 1986, S. 47–69.
- 2 KEMP 1979; LEGLER 2011.
- 3 S. etwa PLANK 1999; LEBEN 2004; SCHULZE 2004; KLINGER 2013.
- 4 REIN 1889; D'ENFERT/LAGOUTTE 2004.
- 5 VERTOVA, Luisa: Bernardino Licinio, in: *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Cinquecento*, Bd. 1, Bergamo 1980, S. 371–467, hier S. 410 (Kat. Nr. 1); HANSBAUER, Severin: *Das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance. Studien zu den Anfängen, zur Verbreitung und Bedeutung einer Bildnisgattung*, Diss. Univ. Würzburg 2004, S. 75–101 [urn:nbn:de:bvb:20-opus-17023].
- 6 REARICK, W.R.: *A Drawing by Bernardino Licinio*, in: *Master Drawings 5* (1967), S. 382 f. – Zur Venus SCHWEIKHART, Gunter: *Die Kauende Venus im Atelier*, in: ders.: *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln u. a. 2001, S. 101–110.
- 7 PFISTERER, Ulrich: *Kunst im Curriculum des 15. und 16. Jahrhunderts oder: Eine Nürnberger Erziehungsallegorie der Reformation*, in: Göing, Anja-Silvia und Musolf, Hans-Ulrich (Hg.): *Anfänge und Grundlegungen moderner Pädagogik im 16. und 17. Jahrhundert*, Köln/Weimar 2003, S. 205–233; BIRMINGHAM 2000.
- 8 Zu nennen sind vor allem die Arbeiten von VAN PÉTEGHEM 1868; von REIN 1878; REIN 1879; und von WUNDERLICH 1886; WUNDERLICH 1890; WUNDERLICH 1892; WUNDERLICH 1911.
- 9 KEMP 1979; EFLAND 1990; GENET-DELACROIX/TROGER 1994; LEGLER 2011; SLOAN 2000; ROSENBAUM 2010.
- 10 ROSAND 1970; DICKEL 1987; BOLTEN 1985; TAINURIER 2006; GREIST 2011.
- 11 Vgl. zu neueren Entdeckungen BARBONI/CORTONA 1996; GREIST 2014.
- 12 GUICHARD 2004; HALLANT 2009; FOWLER 2010; DOHERTY 2012.
- 13 <http://www.zikg.eu/episteme>
- 14 Unter dieser Perspektive etwa McDONALD 2000.
- 15 Recherchierbar über die Projekt-Homepage <http://www.zikg.eu/projekte/projekte-zi/episteme-derlinien/projekt> oder den Katalog der UB Heidelberg.
- 16 Dazu etwa KEIL, Robert: *Proportionslehre und Kunstbuchliteratur als künstlerisches Lehrmaterial im 16. Jahrhundert. Versuch einer Entwicklung nach Dürer unter besonderer Berücksichtigung der italienischen Tradition*, Diss. Univ. Wien 1983; SEIDENFUSS, Birgit: „Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genandt“. *Deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jahrhunderts*, Weimar 2006.
- 17 Vgl. nur das ‚Zeichen-Buch‘ des Villard d'Honnecourt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; ELEN 1995; SCHELLER 1995. – Vgl. noch im 17. Jahrhundert FUHRING, Peter: *Jacob Matham's "Verscheijden cieraeghe"*. *An Early Seventeenth-Century Model Book of Etchings after the Antique*, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 21/1–2* (1992), S. 57–84; zu Jan de Bisschops *Paradeigmata* von 1671 s. VAN GELDER u. a. 1985.

## Gattung

- 18 SELLINK 1992; vgl. zu den Übergängen von Zeichen-, Proportions- und Anatomie-Buch auch SANCHO LOBIS 2011 und die umfassende Zusammenstellung bei BORDES 2003.
- 19 CIARDI 1971; REILLY 1999.
- 20 Das Lehrgedicht des Karel van Mander, hg. v. R. Hoecker, Den Haag 1916, S. 56f.; vgl. zum Zeichnen-Lernen S. 36f. und S. 58–65.
- 21 Dazu de JONGH, E.: An Artist's Apprentice and Minerva's Secret. An Allegory of Drawing by Jan de Lairese, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 13 (1983), S. 201–217.
- 22 Zu diesem Werk VELTMAN, Ilja M.: Crispijn van de Passe and His Progeny (1564–1670). A Century of Print Production, Rotterdam 2001, S. 337–340; TAINTURIER 2006.
- 23 RANSONNETTE, Pierre Nicolas: Premiers Leçons sur une partie des Sciences et des Arts Liberaux, Paris 1806.
- 24 MURGIA 2003; parallel dazu konnte sich auch die wissenschaftliche Diskussion der Zeichnung verändern, s. KRÜGER, Matthias: Der Begriff des ‚disegno‘ im Zeitalter der Evolutionstheorie. Biologische Konzepte in Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin*, in: Krüger, Matthias/Ott, Christine/Pfisterer, Ulrich (Hg.): Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne, Zürich u. a. 2013, S. 75–90.
- 25 Dazu PFISTERER 2007.
- 26 Zuerst RICCI, Corrado: L'arte dei bambini, Bologna 1887; die Zitate nach HARTLAUB, Gustav F.: Der Genius im Kinde: Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder, Breslau 1922; OTT, Richard: Urbild der Seele: Malereien von Kindern, Bergen 1949. – Vgl. zum Kontext auch WITTMANN 2009.

### Kat. 1.1

#### Jost Amman

Kunstbüchlin.

Darinnen neben Fürbildung vieler Geistlicher unnd Weltlicher Hohes und Niederstands Personen so dann auch der Türckischen Käyser unnd derselben Obersten allerhandt kunstreiche Stück unnd Figuren

Frankfurt am Main

Johann Feyrabend

1599

194 Holzschnitte [von 293] auf 100 losen Blättern

Staatliche Graphische Sammlung, München

Der Schweizer Jost Amman (1539–1591) war ein in Nürnberg tätiger Zeichner, Kupferstecher und Maler. Konzipiert war sein *Kunstbüchlin* als Vorlagen- und Lehrbuch für die Jugend, für Kunstliebhaber und wohl auch für weniger erfindungsreiche Kollegen aus den Bildkünsten und dem Kunsthandwerk. Der Aufbau ist durch thematische Gruppierungen bestimmt, beginnend mit mythologischen und allegorischen Figuren, gefolgt von weltlichen Motiven wie Türkenbildnissen, Bischöfen, Landsknechten, Reitern, Wappenkompositionen und Alltagsbildern und bedient motivisch den Zeitgeschmack der potentiellen Käuferkreise. Das Buch existiert in mehreren Ausgaben unterschiedlichen Umfangs und richtet sich

1. Was ist ein Zeichenbuch?



Taf. 1.1: Amman: Kunstbüchlin 1599, fol. Hii



Taf. 1.1a: Amman: Kunstbüchlin 1599, fol. Mmiii

laut den veränderten Titeln auch an verschiedene Adressatengruppen. Beim ersten Erscheinen 1578 ging den Holzschnitten entweder eine lateinische oder deutsche, inhaltlich nicht identische Vorrede voraus. Eigens gefertigte Tafeln (mythologisch-allegorische Figuren, Bischofsköpfe usw.) wurden mit bereits vorhandenen Motiven, die Amman für andere Bücher des Verlags erstellt hatte, kombiniert. 1580 legte Amman eine Neuauflage vor, die ein zweiter Band in Zusammenarbeit mit den Schweizer Künstlern Tobias und Christoph Stimmer (*Der Ander Theil Deß neuwen Kunstbuchs ...*, Frankfurt a.M.: Feyerabend 1580) ergänzte. Eine weitere Ausgabe erschien posthum 1599 nochmals um bereits publizierte Illustrationen auf 293 Holzschnitte erweitert. 1699 kam das erfolgreiche Büchlein zum letzten Mal, mit dem Pferdebuch Ammans als zweitem Teil, in

Druck. Anders als bei den ersten Editionen, die explizit junge Zeichenschüler adressierten („für die anfahenden Jungen Daraus reissen und Malen zu lernen“), zielte die deutlich aufwendigere Ausgabe von 1599 vor allem auch auf vermögende Kunstliebhaber („allen denen so der Kunst der Malerey zugethan und deren Liebhabern“). Offenbar konnte daher besonders diese Version im 18. Jahrhundert zum bevorzugten Sammlerobjekt werden.

Das ausgestellte Blatt stammt aus einer unvollständig und in ungebundener Form erhaltenen Folge, die interessanterweise ein nicht identifizierter Vorbesitzer teilweise kolorierte und mit verschiedenen handschriftlichen Texten versah. Unter einer mythologischen Sirenenfigur zeichnete er deren Hand ab (Taf. 1.1). Eine weitere Tafel ist koloriert, beschriftet und mit kleinen Handzeichnungen versehen (Taf. 1.1a). Beide Beispiele demonstrieren die aktive Nutzung des Vorlagenbuchs.

Polina Gedova

### Literatur

ANDERSEN, Andreas: Jost Amman. Graphiker und Buchillustrator der Renaissance 1539–1591, Amsterdam 1973. – BECKER, Carl: Jobst Amman. Zeichner und Formschneider, Kupferfäher und Stecher, Nieuwkoop 1864. – WERNER, Alfred (Hg.): 293 Renaissance Woodcuts for Artists and Illustrators. Jost Amman's Kunstbüchlin, New York 1968.

## 1. Was ist ein Zeichenbuch?

### Kat. 1.2

#### **Annibale Carracci (oder Schule)**

Zeichner beim Modellstudium, um 1600

Rote Kreide, 19,6 x 26,2 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Auf dem vorgestellten Blatt (Taf. 1.2) sind drei Zeichnende zu sehen: zwei im Vordergrund Sitzende und ein Weiterer in der rechten Ecke. In der Mitte steht auf dem Podest eine leicht nach vorne geneigte Skulptur (oder ein Modell). Auf dem Blatt des linken Zeichners ist die Haltung des Modells zu erkennen, obwohl er mit dem Rücken zu ihr sitzt. Im Vergleich zu den beiden anderen Herren ist er außerdem etwas zu klein geraten. Von oben einfallendes Licht lässt an die Mittagssonne oder an seitlich postierte Öllampen denken, wie sie etwa in der Pariser Skizze mit den Zeichnenden zu sehen sind, die sich um ein bekleidetes Modell gruppieren (Taf. 1.2a). Der Zeichner des Münchener Blattes hielt vermutlich die Teilnehmer einer solchen Zeichenstunde fest. Bezüglich der Entstehung der Münchener Graphik ist entsprechend zu vermuten, dass er zuerst die zwei rechten Herren und das Modell darstellte, er dann seine Position unter den Teilnehmern der Zeichenstunde änderte, bevor er den Linken einfügen konnte. Aus diesem Grund ist der Letztere etwas zu klein und in anderer Ansicht wiedergegeben.



Taf. 1.2: Annibale Carracci (oder Schule): Zeichner beim Modellstudium, um 1600



Taf. 1.2a: Carracci-Schule: Zeichner vor dem Modell. Röteln, um 1600; Paris, Ecole des Beaux-Arts

Das Blatt wird dem Umkreis der Carraccis zugeschrieben, die am Ende des 16. Jahrhunderts in Bologna die bekannteste private Akademie Italiens mit dem programmatischen Titel *Accademia degli Desiderosi* (später *Accademia degli Incamminati*) führten. Zu den Mitgliedern der Akademie gehörten Lehrlinge, selbstständige Künstler und auch Laien. Die Ausbildung umfasste das kunsttheoretische Studium und die Auseinandersetzung mit Kunstwerken seit der Antike, ohne diese hierarchisch zu betrachten. Gezeichnet wurde hier vor allem nach den Gipsmodellen, Skulpturen und nach dem lebenden Modell.

Es lässt sich nicht nachweisen, ob die in dieser Zeit neu aufkommende Gattung der Zeichenlehrbücher an solchen Akademien in Italien angewendet wurde. In der aufwendigen Aufmachung richteten sie sich wohl eher an ein wohlhabendes Publikum, etwa dem Künstlerkreis nahestehende Edelmänner, die vielleicht sogar den Kunstakademien angehörten oder unabhängig davon ihre zeichnerischen Fähigkeiten vertiefen wollten. Für die eigentlichen Mitglieder der ‚Carracci Akademie‘ wäre es außerdem kaum mehr notwendig gewesen, die Grundlagen durch zweidimensionale Vorlagen zu verbessern. Die Anfänger haben wahrscheinlich in der Carracci Werkstatt vorhandene Druckgraphiken und Zeichnungen ohne strenge systematische Abfolge studiert. Gleichwohl wurde seit dem späteren 17. Jahrhundert eines der einflussreichsten Zeichenbücher unter dem Titel *Scuola perfetta* (Kat. 8.2) den Carracci zugeschrieben.

Nino Nanobashvili

#### Literatur

FEIGENBAUM, Gail: Practice in the Carracci Academy, in: Lukehart, Peter M. (Hg.): *The Artist's Workshop*, Washington 1993, S. 59–76. – SCHULZE ALTAPPENBERG 2007, Kat. Nr. 20–21. – ZEITLER, Kurt (Hg.): *Zeichner in Rom 1550–1700*, Staatliche Graphische Sammlung München, Berlin 2012 (Ausst. Kat.), Kat. Nr. 41.

## 1. Was ist ein Zeichenbuch?

### Kat. 1.3

#### Sébastien Le Clerc [Leclerc]

##### Principes De Dessenin

Paris

Jeaurat au bas des fossez S. Victor

o. J. [zw. 1700 u. 1738, dem Todesjahr des Verlegers Jeaurat; <sup>1</sup>1700]

52 Taf.

Privatsammlung

Sébastien Le Clerc wurde am 26. September 1637 in Metz geboren. Sein Vater, ein lothringischer Goldschmied, wies seinen Sohn früh in die Grundlagen des Zeichnens und Kupferstechens ein. Nach 1665 ist Le Clerc in Paris nachweisbar, wohin ihm möglicherweise sein Ruf schon vorausgeeilt war. 1672 wurde Le Clerc in die Reihen der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* aufgenommen, wo er bis zu seinem Tod 1714 auch ordentlicher Professor für Geometrie und Perspektive war. Er gab dem Sohn des Finanzministers des französischen Königs, Jean-Baptiste Colbert, und weiteren hochstehenden Personen am französischen Hof Zeichenunterricht und wurde 1693 zum ‚Graveur du Roi‘ ernannt.

In seinen Werken zur Architektur und Geometrie beweist Le Clerc sowohl seine Fähigkeiten als pädagogisch versierter Autor wie auch sein Geschick als Illustrator. Im Gegen-



Taf. 1.3: Zeichnung, in: Le Clerc: Principes De Dessenin o. J., Taf. 52<sup>v</sup>



Taf. 1.3a: Le Clerc: Principes De Dessenin o. J., Taf. 42

## Gattung

satz zu diesen umfassenden Werken, in denen Bildtafeln und anleitender Text sich abwechseln, arbeiten die *Principes de Desssein* bewusst allein mit den allernotwendigsten Umrisslinien. Das Werk besteht aus 51 nummerierten Stichen, die den menschlichen Körper durch Hilfslinien sukzessive zeichnen lehren und wiederholt von Pariser Druckern aufgelegt wurden, aber auch im Ausland – meist gebunden mit anderen Stichserien – auftauchten (vgl. etwa Carington Bowles: *Bowles's Complete Drawing-Book Containing an Extensive Collection of Examples on a Great Variety of Subjects*, London 1800).

Das Büchlein selbst beginnt mit Übungen zur Abbildung einzelner Körperpartien. Diese Studien werden nach und nach zu Ansichten verschiedener wohlproportionierter Figuren erweitert (Taf. 1.3a). Die dargestellten Figuren orientieren sich dabei meist an klassischen Bildwerken. Augenscheinlich steht das Zeichenbuch in Zusammenhang mit der Erziehung junger Adelige.

Auf den beiden letzten Seiten des Exemplars befinden sich Zeichnungen eines nicht identifizierten Vorbesitzers (Taf. 1.3). Aus zwei unterschiedlichen Perspektiven sieht man eine Frau mit geschlossenen Augen auf Kissen und einer Decke liegend. Die „Juillet 1797“ datierte Tuschezeichnung, welche mit einer Bleistiftunterzeichnung vorbereitet wurde, unterscheidet sich von den Stichen des Büchleins. Die Schlafmütze, das verrutschte Gewand und das Versinken des Leibs im Bettzeug zeigen keinen idealproportionierten Körper, sondern verknüpfen sich zur flüchtigen Skizze einer bewusst nachlässig verhüllten Schlafenden. Der einstige Besitzer des Büchleins unterläuft Le Clercs Versuch einer analytisch besonnenen Zeichenübung, indem er eine aufreizende Darstellung des von ihm Gesehenen gibt.

Quirin Johannes Koch

### Literatur

HERMAN 2010, S. 403–413. – MOTLEY, Mark: *Becoming a French Aristocrat. The Education of the Court Nobility, 1580–1715*, Princeton 1990. – PRÉAUD, Maxime: *Sébastien Leclerc*, Paris 1980, 2 Bde. (= Bibliothèque nationale. Départements des Estampes, Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, Bd. 8–9).

## Kat. 1.4

### Louis Charles Dupain de Montesson

La Science Des Ombres, Par Rapport Au Desssein.

Ouvrage nécessaire à ceux qui veulent dessiner l'Architecture Civile & Militaire, ou qui se destinent à la Peinture

Paris

Louis Cellot

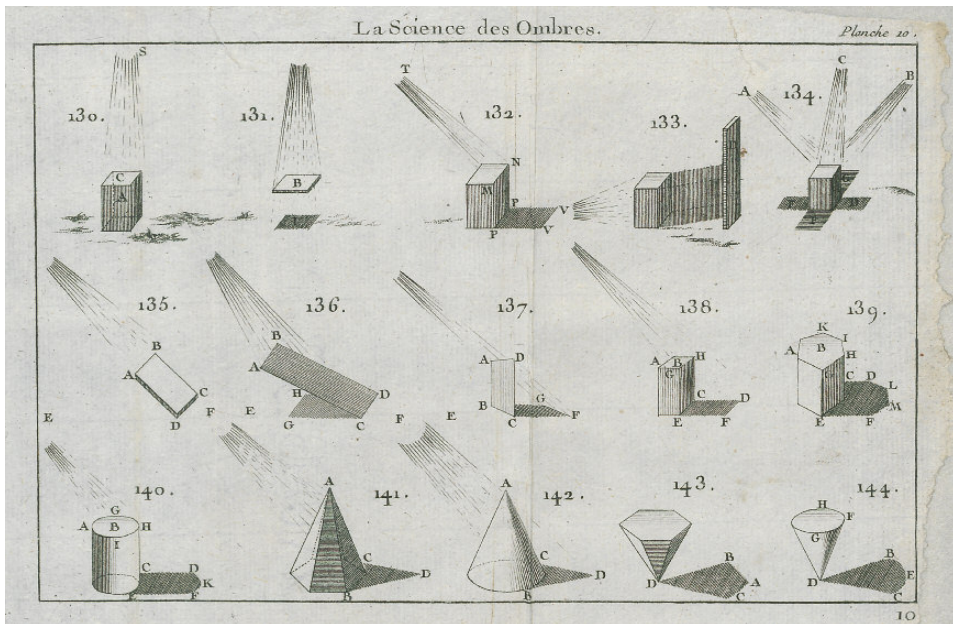
<sup>4</sup>1786 [1750]

XVI, 168 S., 2 nn. Bl., III S., 16 Taf.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München



## 1. Was ist ein Zeichenbuch?



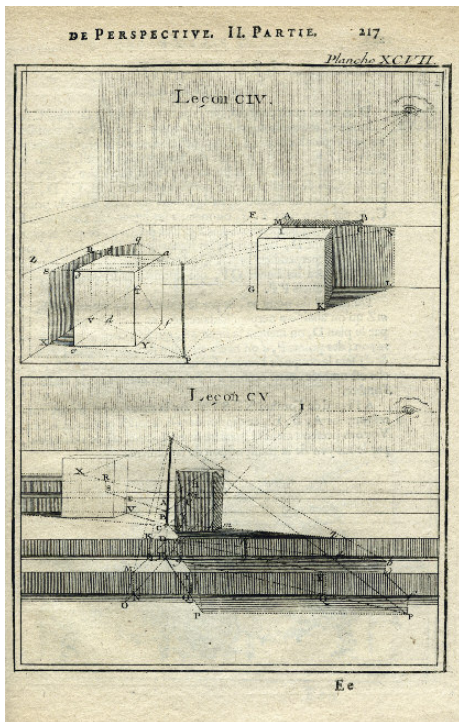
Taf. 1.4: Montesson: La Science Des Ombres 1786, Taf. 10

Die *Science Des Ombres Par Rapport Au Dessein* von Louis Charles Dupain de Montesson (1713– um 1803) ist ein Stück französische Militärgeschichte. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der Mangel an fähigen Ingenieuren im französischen Heer besonders gravierend. Als Reaktion auf diesen Missstand gründete man nach dem österreichischen Erbfolgekrieg 1748 die *École du Génie de Mézières*. Die *Science Des Ombres*, der Charles-Nicolas Coppel schon 1746 das königliche Druckprivileg verliehen hatte, begleitet diese Institutionalisierung der Ingenieursausbildung.

In ihr erklärt Dupain, wie durch Lavierung der Effekt von Schlag- und Eigenschatten (Taf. 1.4) erzielt werden kann, eine Fähigkeit, die alle Ingenieure beherrschen mussten, um jene anschaulich reliefierten Pläne zu kreieren, mittels derer man am Hof von Versailles das aktuelle Kriegsgeschehen verfolgte.

Indem er im Vorwort des Buches ankündigt, mit den Grundlagen zu beginnen und Wiederholungen für diejenigen einzubauen, denen man die Dinge mehrfach erklären muss, wird ein didaktischer Anspruch erkennbar, den die Illustrationen noch unterstreichen: Zunächst führen sie praktisch in die Lavier-Technik ein und lehren dann den Schattenwurf an einfachen geometrischen Körpern.

Wenn dabei die Schattenformen nur beobachtet und nicht wie etwa in Jeaourats im gleichen Jahr veröffentlichten *Traité de perspective à l'usage des artistes* mittels geometrischer Hilfslinien konstruiert werden (Taf. 1.4a), könnte das damit zusammenhängen, dass beide Autoren unterschiedliche Rezipientengruppen ansprechen: der eine Künstler, der andere Ingenieure mit ihren architektonischen bis kartographischen Aufgabengebieten. Dass der Autor ohne Konstruktionslinien auskommt, darf ihm somit nicht als handwerkliches Unver-



Taf. 1.4a: Edme-Sébastien Jaurat: *Traité de perspective à l'usage des artistes*, Paris 1750, Taf. 97

mögen angelastet werden; vielmehr zielt er darauf, eine praktische, leicht zu handhabende Vorgehensweise zu vermitteln, die nicht zuletzt die Popularität des Werks, das bis ins 19. Jahrhundert zahlreiche Neuauflagen erfuhr, schon neun Jahre nach der Veröffentlichung unter dem Titel *Wissenschaft des Schattens oder so genannte Schattir-Kunst* ins Deutsche übersetzt wurde und auch im übrigen Westeuropa stark verbreitet war, begründet haben dürfte.

Bernhard Seidler

#### Literatur

BOUSQUET-BRESSOLIER, Catherine: *Du paysage naturel à l'utopie. Le corps des ingénieurs-géographes et la diffusion d'un savoir théorique sur les cartes*, in: dies. (Hg.): *Le paysage des cartes*, Paris 1998, S. 81–97. – MONTESSON, Dupain de: *Handschriftliches Dossier, Vincennes, Service Historique de l'Armée de Terre*, Y<sup>a</sup> 92.

## Kat. 1.5

### Johann Quirin Jahn

Zeichenbuch, für Künstler und Liebhaber der freyen Handzeichnung.

Insbesondere als ein nöthiger Theil der Erziehung höherer Bestimmung behandelt

Prag

Johann Balzer

<sup>4[?]</sup>1803 [1781]

1 nn. Bl., 24 S., 1 nn. Taf., XL Taf.

Privatsammlung

Johann Quirin Jahn (1739–1802) richtet sein Zeichenlehrbuch an den noch relativ unerfahrenen Schüler, der sich in der Darstellung menschlicher Körper weiterbilden will. Der Adressat ist in Jahns Vorstellung entweder ein Adliger mit Neigung zur schönen Kunst, ein ambitionierter Kunsthandwerker oder ein zukünftiger Künstler auf dem Weg zu akademi-

1. Was ist ein Zeichenbuch?



Taf. 1.5: Zeichnung, in: Jahn: Zeichenbuch 1803, Taf. 7 (Rückseite)



Taf. 1.5a: Jahn: Zeichenbuch 1803, Taf. 8

## Gattung

schen Weihen. Das Zeichenbuch muss also zum einen für alle gesellschaftlichen Schichten erschwinglich, gleichzeitig aber so hochwertig illustriert sein, dass es zur ästhetischen Weiterbildung dienen kann. 1781 erschien die erste Auflage und begründete Jahns Ruf als Kunstpädagogen. Die ausgestellte Tafel (Taf. 1.5a) stammt aus der späteren Auflage von 1803, in der auf den aufwendigeren Farbdruck der früheren Ausgaben verzichtet wurde. Jahn gibt sich seinem Leser gegenüber als auffallend vorsichtiger Pädagoge. Er will den jungen Künstlern Techniken und Regeln an die Hand geben, bleibt dabei aber stets darauf bedacht, nicht etwa ihren naiven Schaffenseifer zu brechen oder mit „verdrießlichen“ Übungen zu ermüden. Auf der gezeigten Tafel (Taf. 1.5) ist zu sehen, wie unmittelbar das Buch seine Leser zum Zeichnen animierte. Ein inspirierter nicht identifizierter Besitzer dieses Exemplars versuchte, den nach unten geneigten Kopf eines bärtigen Mannes gleich auf die den Musterbeispielen gegenüberliegende Leerseite zu kopieren. Das mit feinem Strich angelegte Kreuz über dem Gesicht weist darauf hin, dass der Lernende sich an die von Jahn vorgeschlagene Konstruktionsmethode hielt. Allerdings gibt Jahn auch eindeutige Anweisungen zum Präparieren des Zeichenpapiers, die hier völlig missachtet wurden. Solche Zeichnungen finden sich auch noch auf vier weiteren Rückseiten im Buch. Sie zeigen einerseits seinen praktischen Wert – tatsächlich diente es als Anleitung und Inspirationsquelle –, deuten aber auch darauf hin, dass es keineswegs eine Rarität, sondern ein in großen Mengen produzierter Gebrauchsgegenstand war.

Sophie Tauche

### Literatur

GORDON, Jiří: Oltární obrazy Jana Quirina Jahna, Diss. Brno 2008. – PREISS, Pavel: Jahn, Quirin, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): Neue Deutsche Biographie, Bd. 10, Berlin 1974, S. 306.

## Kat. 1.6

### Robert Langer

Sammlung von Zeichnungen zum Nachbilden in den Real- und Gymnasial-Schulen des Königreichs Baiern.

Lieferung von Zeichnungen zum Nachbilden in den Real- und Gymnasial-Schulen

München

Königlicher Schulbücher-Haupt-Verlag

1810

Lieferung 1: 4 nn. Bl., 12 Taf. | Lieferung 2: Taf. 13–30

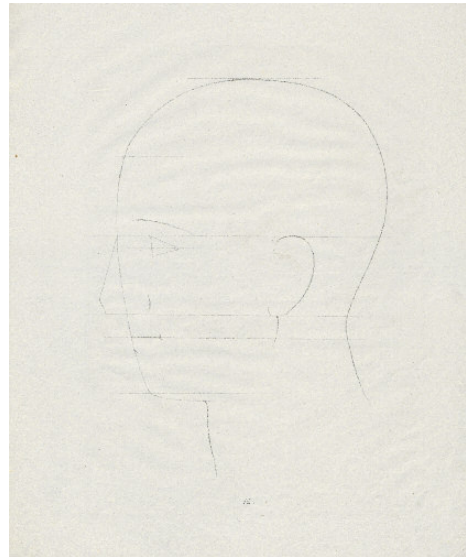
Privatsammlung

Im königlich-bayerischen Schulbuch-Verlag erschien in den Jahren von 1810 bis 1813 ein großformatiges Lehrwerk für den Schulgebrauch mit dem Ziel, durch die Beschäftigung mit

## 1. Was ist ein Zeichenbuch?



Taf. 1.6: Langer: Sammlung von Zeichnungen  
1810, Bd. 2, Taf. 13



Taf. 1.6a: Langer: Sammlung von Zeichnungen  
1810, Bd. 1, Taf. 12

Kunst und speziell das Abzeichnen von Vorlagen Kunstverstand und Kunstfertigkeit an weiterführenden Schulen zu fördern. Vorgesehen waren offenbar 11 Lieferungen mit insgesamt 165 Tafeln, erschienen sind allerdings möglicherweise nur 105 Lithographien. Die Anordnung der Zeichenvorlagen folgt einem didaktischen Gesamtkonzept, das mit schematisierten Körperformen (Taf. 1.6a) beginnt und mit antiken Idealformen endet. Laut Anleitungstext sollte dabei im Realschulunterricht der Schwerpunkt auf architektonische, im Gymnasialunterricht auf antike Formen gelegt werden.

Grundlage der in der Sammlung enthaltenen Motive sind die von dem später geadelten Historienmaler Robert Langer (1783–1846) während einer Italienreise angefertigten Skizzen. Zu Beginn des Curriculums werden in Lieferung I in synthetischer Abfolge die einzelnen Gesichtsmerkmale vorgestellt. Die Tafeln der zweiten Lieferung widmen sich Kopfstudien nach berühmten Meistern der italienischen Frührenaissance. Die folgenden Lieferungen bieten Vorlagen nach bekannten Künstlern bis ins Jahr 1581, zudem finden sich Tafeln mit Proportionsstudien, mit antiken Werken, architektonischen Elementen und Verzierungen.

Die Vorbilder für die Kopfstudien lieferten die Fresken Giottos in der Arenakapelle zu Padua und die des Fra Angelico in der Nikolaus-Kapelle des Vatikan-Palastes (Taf. 1.6). Die 30. Tafel bietet zudem einen Kopf aus Masaccios Fresken in S. Clemente zu Rom. Das ‚Nachbilden‘ dieser Vorlagen und die Gestaltung des individuellen Ausdrucks der Personen vor dem Hintergrund der christlichen Überlieferung waren das wichtigste Ziel der Ausbildung.

Langers Sammlung steht im Kontext der Nazarener, einer vom Katholizismus geprägten Malergruppe, deren wichtigster Orientierungspunkt die italienische und deutsche Renais-

sance-Malerei war. Der politische Kontext war durch die Reformen von Graf von Montgelas bestimmt, in denen Bildung einen bedeutenden Platz einnahm. Das Programm führte zu einer Gymnasialreform innerhalb eines mehrgliedrigen Schulsystems, das von Friedrich Immanuel Niethammer, einem einflussreichen Neo-Humanisten, bis auf die Ebene konkreter Lehrpläne konzipiert wurde. Langer, Professor an der Münchner Kunstakademie, ist mit seiner Sammlung dem Umfeld dieser Reformbestrebungen hinzuzurechnen. Daraus resultiert sicherlich auch der Erfolg dieses Schulwerks, das bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verwendet wurde.

Sarah Haugeneder

### Literatur

MEYER, Herrmann Julius: Meyers Konversations-Lexikon, Leipzig 1905, Bd. 12, S. 173, s. v. ‚Langer, Robert‘ – SCHAUER, Markus: Friedrich Immanuel Niethammer und der bildungspolitische Streit des Philanthropinismus und Humanismus um 1800, in: Pegasus-Onlinezeitschrift V / 1 (2005), S. 28–45 [Online:14.01.2014].

## Kat. 1.7

### Nathaniel Whittock

The Art Of Drawing And Colouring From Nature, Flowers, Fruit, And Shells.  
To Which Is Added, Correct Directions For Preparing The Most Brilliant Colours For Painting On Velvet, With The Mode Of Using Them; Also, The New Method Of Oriental Tinting.

London  
Isaac Tailor Hinton  
1829  
2 nn. Bl., 96 S., 46 Taf. (24 koloriert)  
Privatsammlung

Mit *The Art of Drawing and Coloring from Nature* bietet Nathaniel Whittock (1791–1860) eine detaillierte Einführung in das Zeichnen von Blumen, Früchten und Muscheln. Das Werk vermittelt seinen Schülern ein Repertoire an Blumenzeichnungen, das nach erfolgreichem Studium für unterschiedliche Zwecke eingesetzt werden konnte. Whittock war als Lehrer für Zeichnen und Perspektive an der Universität Oxford beschäftigt und publizierte diverse Lehrbücher der bildenden Kunst. Zu den erfolgreichsten gehören u.a. das *Oxford Drawing Book* (1825) und *The Decorative Painters' and Glaziers' Guide* (1828), die bis zu viermal neu aufgelegt wurden und Mitte des 19. Jahrhunderts auch in den USA erschienen. Im Folgejahr von 1830 erschien ein Fortsetzungsband (*The Art of Drawing and Coloring from Nature, Birds, Beasts, Fishes, and Insects*), diesmal mit Motiven von Vögeln, Säugetieren, Fischen und Insekten, der 1840 ein weiteres Mal aufgelegt wurde.

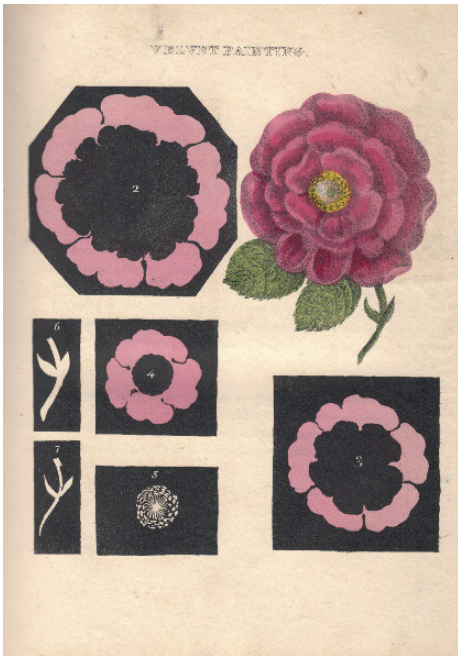
Whittocks Zeichenbuch richtet sich vor allem an Zeichenanfänger und dilettierende Kunstliebhaber. Die Zeichnungen von Blumen und Muscheln, die zu erlernen er Schritt für

1. Was ist ein Zeichenbuch?



Taf. 1.7: Whittock: The Art of Drawing 1829, Taf. [1]

## Gattung



Schritt anleitet, sind dabei allesamt zu dekorativen Zwecken entworfen. So finden sich Anleitungen zur Fertigung von Male-rien auf Samt (Taf. 1.7a) und zur geschmackvollen Gruppierung von Blumen und Früchten in Stillleben. Wissenschaftliche Korrektheit oder gar ein Verständnis von der biologischen Beschaffenheit der Pflanzen und Muscheln spielt dabei keine Rolle. Die ausgestellte Tafel (Taf. 1.7) zeigt drei Dahlien unterschiedlicher Farbigkeit. Die Blüten werden in unterschiedlichen Ansichten und Entwicklungsstufen gezeigt. Das Kolorit der Blüten ist, Whittocks Methode entsprechend, relativ einheitlich. Farbabstufungen erreicht er durch die darunter liegenden helleren und dunkleren Partien der Druckgraphik. Damit diese Technik genau nachvollzogen werden kann, ist der farbigen Tafel eine unkolorierte zur Seite gestellt.

Taf. 1.7a: Whittock: The Art of Drawing 1829, Taf. "Velvet Painting"

Sophie Tauche

### Literatur

MURRAY, Hugh: Nathaniel Whittock's bird's-eye view of the City of York in the 1850s, United Kingdom 1988.

## Kat. 1.8

### Émile Reiber

Le Premier Volume des Albums-Reiber.  
Bibliothèque portative des Arts du Dessin

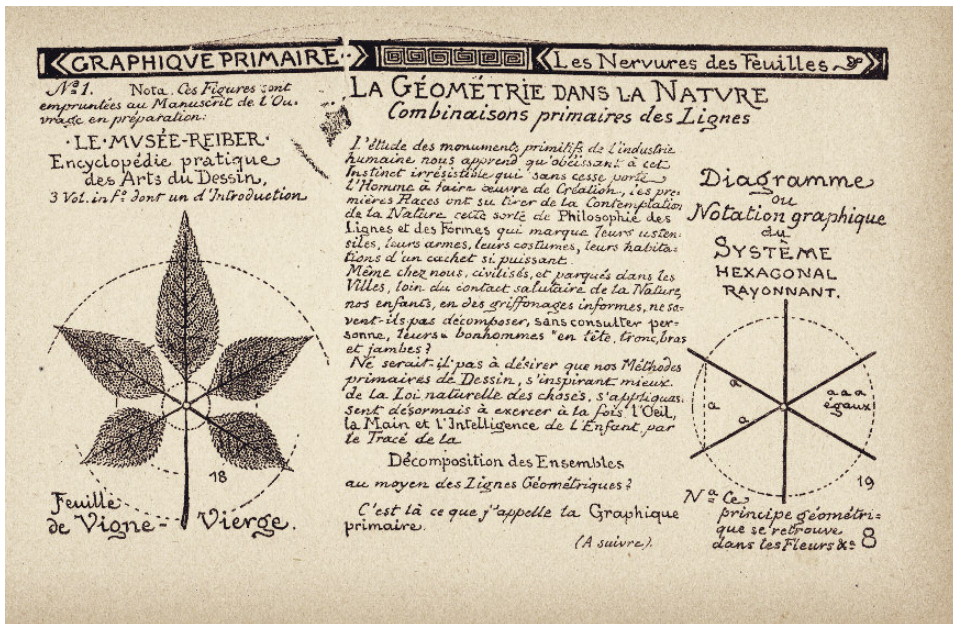
Paris  
Ateliers du Musée-Reiber  
1877  
2 S., 96 Taf.  
Privatsammlung

Das Bedürfnis nach Erneuerung der Künste und des Kunsthandwerks führte im Frankreich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Reihe sich ergänzender Initiativen: ver-





Taf. 1.8: Reiber: Le Premier Volume des Albums-Reiber 1877, Taf. 54



Taf. 1.8a: Reiber: Le Premier Volume des Albums-Reiber 1877, Taf. 8

änderte staatliche Kunstförderung, Kunstunterricht an öffentlichen Schulen und Ausbildungsstätten, ein intensives Bemühen um einen ‚kunsthistorischen‘ wie ‚kunstwissenschaftlichen‘, die (Struktur-)Prinzipien von Kunst analysierenden Zugang zu den Werken, die Schaffung vorbildlicher Kopiersammlungen, schließlich ein neues ästhetisches Interesse an Produkten aus Zeiten der Vergangenheit, die bislang nicht als vorbildlich angesehen wurden (Etrusker, Spätmittelalter, Frührenaissance usw.), und an außereuropäischen Kulturen, vor allem an Asien.

Während Personen wie Charles Blanc (1813–1882), unter anderem Gründer der *Gazette des Beaux-Arts* (1859) und Autor der *Grammaire des arts du dessin* (1867) diese Herausforderungen eher von der wissenschaftlich-theoretischen und politischen Seite angingen, beschäftigte sich Émile Reiber (1826–1893) unter praktischen Gesichtspunkten damit. Reiber war der verantwortliche künstlerische Leiter des Juwelier-Unternehmens Christofle. Er gründete 1861 die Zeitschrift *L'art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif*. Und er legte im Selbstverlag 1877 den ersten (und einzigen) Band einer *Bibliothèque portative des Arts du Dessin* vor, der nicht nur zur Bildung des Geschmacks und Hebung des Kunsthandwerks durch Vorlagen aus der europäischen und außereuropäischen Kunstgeschichte beitragen wollte. Durch eingeschobene ‚analytische Tafeln‘ wurden auch die verschiedenen Grundlagen und Prinzipien von Linie, Zeichnung und Komposition erläutert, wie sie in diesem Werk zu erkennen waren, um auf dieser Basis eigenständige Entwürfe zu ermöglichen.

Dabei spielte die Kunst Chinas und insbesondere auch Japans, das sich seit 1853/54 dem Westen geöffnet hatte, eine zentrale Rolle. Auf der Pariser Weltausstellung präsentierte sich

## 1. Was ist ein Zeichenbuch?

nicht nur Japan erstmals als Land, auch Christofle stellte zum ersten Mal japanisch inspirierte Silberwaren in Cloisonné-Email vor. In seinem *Album* veröffentlichte Reiber dann Studien zu Ornamentik, graphischen Motiven, Stoffen, Vasen und (Tier-)Plastiken, die er unter anderem bei der Ausstellung der Asiatica-Sammlung Cernuschi 1873/74 im Palais de l'Industrie und 1876 in der Sammlung von Siegfried Bing gezeichnet hatte.

Ulrich Pfisterer

### Literatur

FUSSING, Louise: Influence of ‚universal design principles‘ on the idea of haute couture. The aesthetics of Charles Blanc, in: *Scandinavian Journal of Design History* 14 (2004), S. 48–59. – MASUDA, Yoko: Émile Reiber (1826–1893) chef dessinateur chez Christofle et l'art extrême-oriental, unpubl. Diss. Université Paris-Sorbonne 2006. – MAUCUER, Michel: La copie des objets asiatiques au XIX<sup>e</sup> siècle: Émile Reiber, Théodore Deck, et la collection Cernuschi, in: *La revue des musées de France* 61/3 (2011), S. 80–90.

## Kat. 1.9

### Ferdinand Karl August Bruns

Die Zeichenkunst im Dienst der beschreibenden Naturwissenschaften

Jena

Gustav Fischer

1922

100 S., XLIV Taf.

Privatsammlung

Zeichenlehrbücher analysieren, explizieren und strukturieren die Praxis der manuellen Produktion von Bildern. In den Blick geraten dabei auch und besonders die ästhetischen Grundlagen dieser Bilder. Sichtbar werden, mit anderen Worten, die konstitutiven gestalterischen und subjektiven Gehalte zeichnerischer Darstellungen. Damit ist der Problemhorizont einer naturwissenschaftlichen Zeichenlehre skizziert. Der basale ‚Konstruktionscharakter‘ (HESSLER 2006, S. 19) einer jeden Zeichnung provoziert den spezifischen Objektivitätsanspruch, den die (beschreibenden) Naturwissenschaften an die ‚nützlichen Bilder‘ (Gottfried Boehm) stellen. Im gestischen Akt des Zeichnens durchwirken sich Kunst und Episteme.

*Die Zeichenkunst im Dienst der beschreibenden Naturwissenschaften* versammelt eine Reihe von Vorträgen, die Bruns (1869–1932), Zeichenlehrer am Realgymnasium in Barmbek und Mitbegründer des botanischen Vereins zu Hamburg, in den Jahren von 1910 bis 1917 an der Hamburger Kunstgewerbeschule gehalten hatte. Das Lehrbuch soll den Zeichner dazu befähigen, „solche Gegenstände mit den Ausdrucksmitteln der Zeichnung [...] nachzubilden, deren Betrachtung Aufgabe der beschreibenden Naturwissenschaften ist, oder

wirkt die Zeichenfläche heller, so kann das Bild des Objekts ganz verschwinden, und man sieht nur das Zeichenpapier und die Bleistiftspitze.

Da die Helligkeit des mikroskopischen Bildes durch stärkeres oder schwächeres Abblenden verändert werden kann, braucht nur die Möglichkeit gegeben zu werden, die wirksame Helligkeit der Zeichenfläche zu verändern. Das geschieht durch Rauchgläser, die in den Strahlengang dieser Fläche eingefügt werden können. Das Zeichenprisma und das Zeichenokular sind mit Falzen versehen, in die solche Gläser eingeschoben werden können. Beim *Abbeschen* Zeichenapparat sind am Arme des Spiegels gewöhnlich zwei drehbare Gläschen so befestigt, daß sie einzeln oder zusammen vor die Oeffnung der Fassung, durch die das Spiegelbild einfällt, gebracht werden können.

Dem großen *Letztschen* Zeichenapparat (Abb. 2, Taf. 11), der in Verbindung mit Lupen gebraucht werden kann, müssen auch noch Rauchgläser beigegeben werden, die

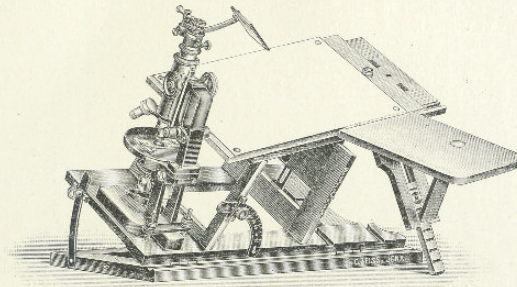


Abb. 2.

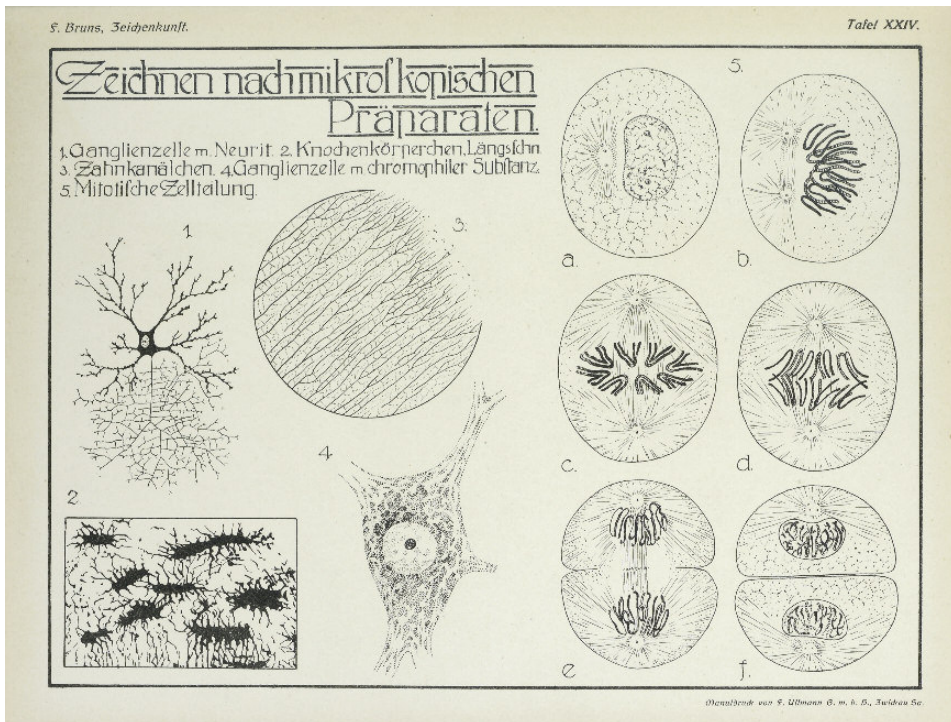
in den Strahlengang des Objekts eingeschoben werden, weil hier eine Abblendung, wie im Mikroskop, nicht möglich ist. Dieser Apparat liefert übrigens nach Wunsch nicht nur vergrößerte, sondern auch verkleinerte Bilder, wenn man Zeichenfläche und Objekt vertauscht, also die Zeichenfläche unter den *Abbeschen* Würfel, das Objekt unter den Spiegel bringt.

Die Größe des mit einem Zeichenapparat hergestellten Bildes entspricht dem mikroskopischen, wenn die Bildstanz beider die gleiche ist. Die Vergrößerungszahlen der Mikroskope sind für eine Bildstanz von 250 mm berechnet. Beim Zeichenapparat setzt sich diese Distanz aus der Entfernung der Würfelpupille von der Spiegelachse und dem Abstände dieser Achse von der Zeichenfläche zusammen. Diese Entfernung ist meistens beträchtlich größer als 250 mm. Da nun die Zeichnung um so stärker vergrößert wird, je größer ihre Distanz ist, so muß in allen Fällen, in denen sie der mikroskopischen Vergrößerung entsprechen soll, eine Regulierung der Entfernung vorgenommen werden. Diese ist am bequemsten zu erreichen durch die Benutzung eines Zeichenpultes.

Taf. 1.9a: Bruns: Die Zeichenkunst 1922, S. 29

Ideen auszudrücken, die dem Arbeitsbereich dieser Wissenschaften angehören“ (S. 1). Dabei begreift Bruns die Einübung in ein vermeintlich vorurteilsfreies, „naives“ und damit objektives Sehen als ebenso zentral wie die Erlernung bestimmter zeichnerischer Techniken (Blockieren, Visieren, etc.). Kein individuelles Vorstellungsbild, keine stilistische Konvention, kein künstlerischer Formwille soll die „Erscheinungstreue der Abbildung“

## 1. Was ist ein Zeichenbuch?



Taf. 1.9: Bruns: Die Zeichenkunst 1922, Taf. 24

(S. 3) stören. Als Leitkategorie wird das Ästhetische demnach zurückgewiesen; als Modalität grafischer Gestaltung bleibt es präsent.

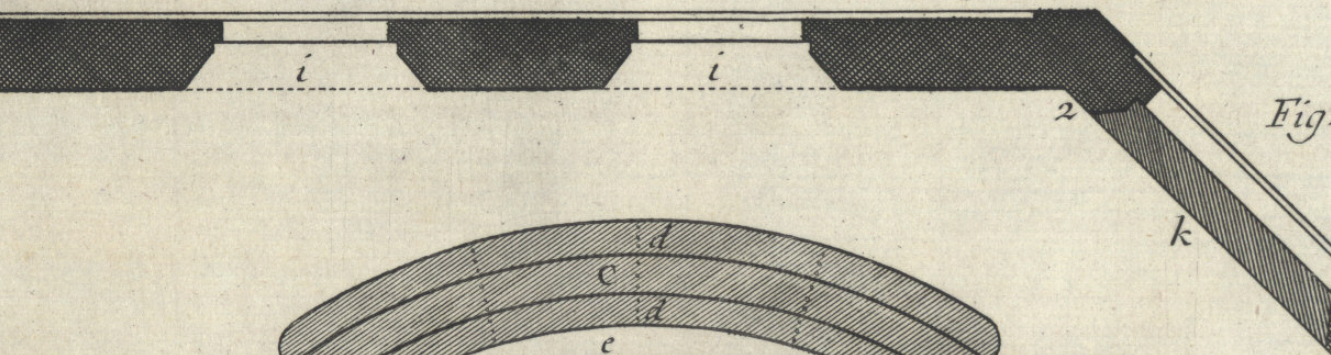
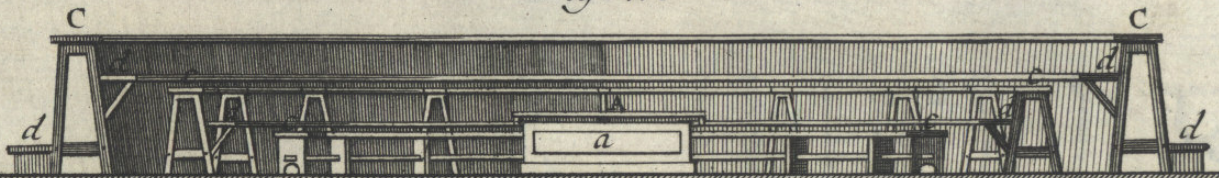
Bruns' Lehrmethode folgt dem klassischen Modell – vom Flächigen zum Dreidimensionalen –, mit der Ausnahme, dass von Anfang an nach der Natur gezeichnet werden soll, der Schritt des Kopierens nach Vorlagen also entfällt. Hinzu kommt das apparatgestützte Zeichnen (Taf. 1.9a) speziell nach mikroskopischen Präparaten. Tafel 24 zeigt rechts in 6 Einzelbildern die mitotische Zellteilung (Taf. 1.9), wobei Bruns die schematische und kompositäre Beschaffenheit dieser Bilder betont. Da die eingefärbte Zelle aus nur einer Einstellung heraus nicht vollständig zu überblicken ist, muss der Zeichner sie aus Teilbildern montieren. Das Ergebnis ist ein Konstrukt – wenngleich auch kein beliebiges.

Franz Hefe

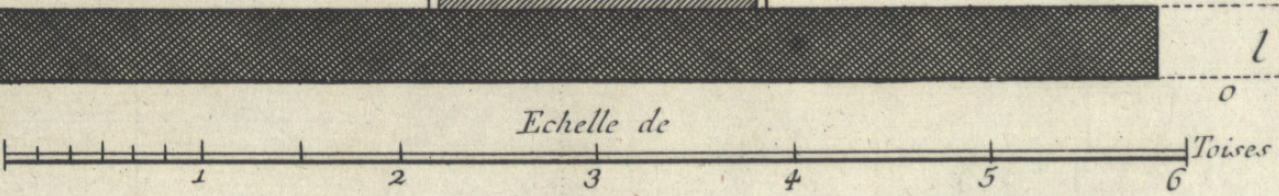
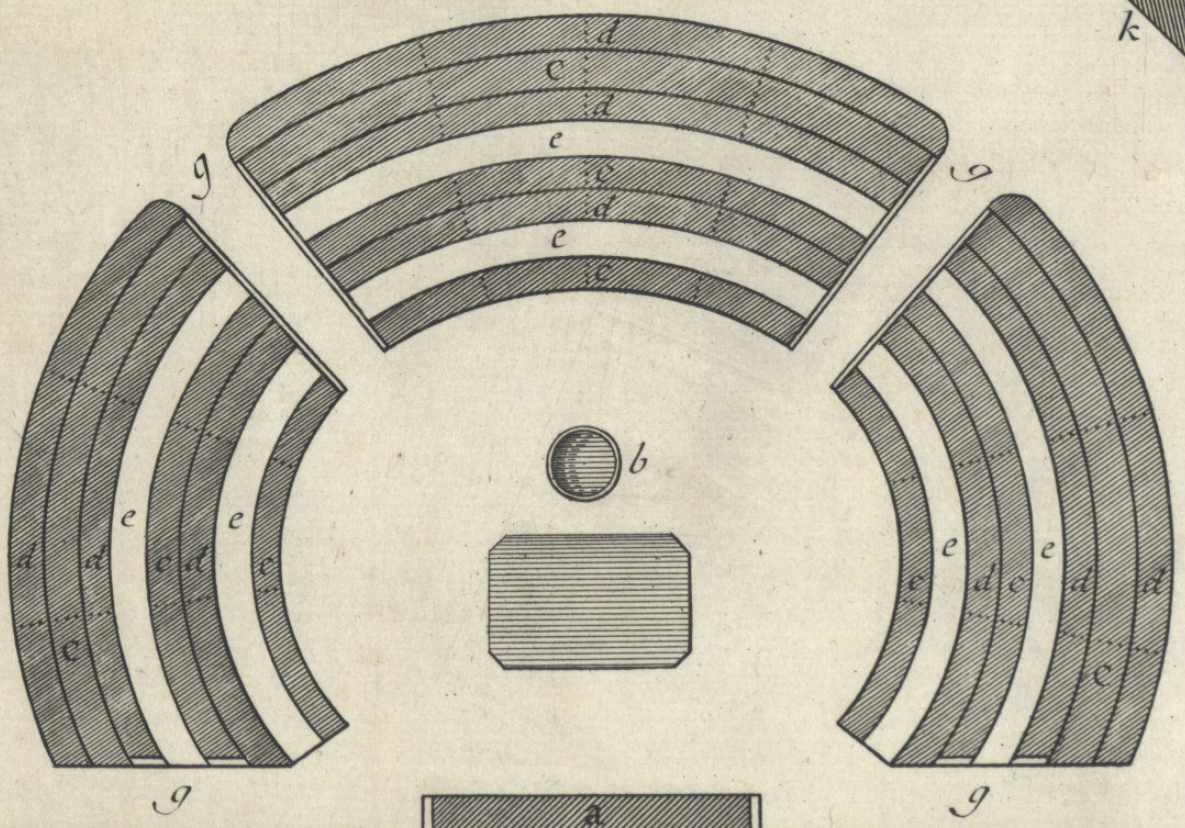
### Literatur

HESSLER, Martina: Einleitung. Annäherungen an Wissenschaftsbilder, in: dies. (Hg.): Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit, München 2006, S. 11–37.  
– KRAWEHL, Ernst (Hg.): Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken, Frankfurt a. M. 1982. –  
DASTON/GALISON 2007.

Fig. 2.



Fig



Ecole de Dessin.

## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?

In der akademischen Kunsttheorie der Frühen Neuzeit fiel der Zeichnung (it. *disegno*) eine integrale Bedeutung zu. Sie galt als das eigentliche Fundament, auf dem die bildenden Künste ruhen, da Architekt, Bildhauer und Maler gleichermaßen von der Zeichnung auszugehen hatten. Als solches wurde der Begriff *disegno* zunehmend mit der künstlerischen Konzeption gleichgesetzt – im Gegensatz zur handwerklichen Ausführung des Kunstwerks. Auf diese Weise ließen sich die bildenden Künste vom bloßen Handwerk abgrenzen und sich ihr Rang als eine *ars liberalis* begründen.<sup>1</sup> Als eine ‚Wissenschaft‘ hatte der Künstler den *disegno* fortan an der Akademie zu studieren. Das notwendige technische Know-how für seinen Beruf hatte er sich dagegen noch weit ins 19. Jahrhundert als Lehrling in einer Werkstatt anzueignen.<sup>2</sup> Diese Nobilitierung der Zeichnung zu einer vornehmlich intellektuellen Disziplin manifestiert sich auch in der bis heute gültigen Klassifizierung der zum Zeichnen notwendigen Gerätschaften als ‚Instrumente‘ – ein Begriff, der frei jenes Odeurs körperlicher Arbeit ist, wie es dem des ‚Werkzeugs‘ anhaftet. Die Zeichenutensilien werden mithin nicht der Klasse von Hilfsmitteln zugeordnet, derer sich ein Handwerker, sondern derjenigen, derer sich ein Wissenschaftler bedient.<sup>3</sup>

Auch die Zeichenlehrbücher stellen gern die grundlegende Bedeutung des Zeichnens heraus. Im Unterschied zur akademischen Theorie ist ihr Zugriff allerdings deutlich praxisorientierter – nicht zuletzt, weil sie sich oft auch an Handwerker richteten.<sup>4</sup> Zwar widmen die Zeichenlehrbücher den Materialien und Utensilien des Zeichnens meist nur wenig Raum – doch lässt sich die Kürze leicht aus dem Umstand erklären, dass es zum Zeichnen

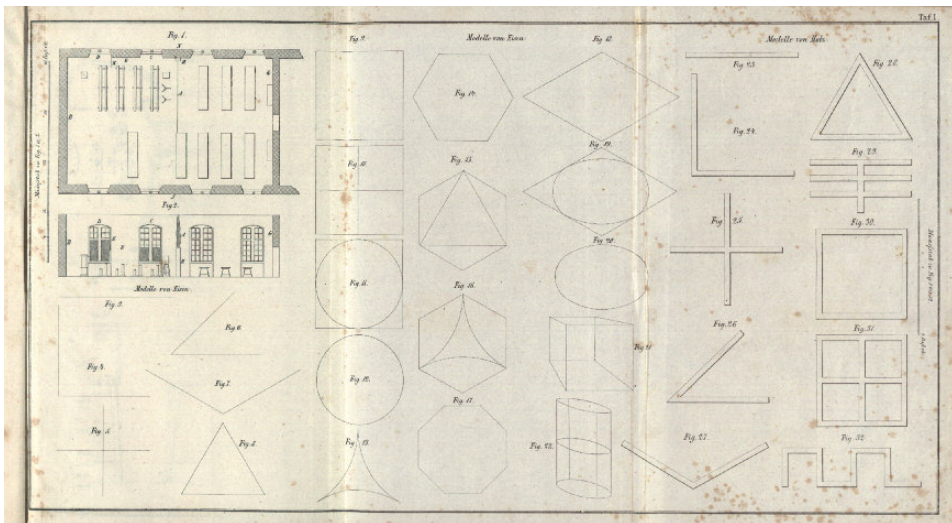


Abb. 9: Solly Fürstenberg: Anleitung im Unterrichts im Freihandzeichnen mit Rücksicht auf die Unterrichtsmethode der Brüder Ferdinand und Alexandre Dupuis, Braunschweig 1854, Taf. 1

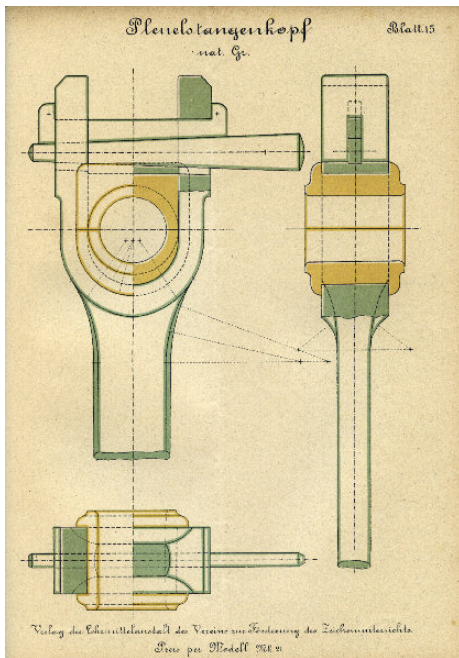


Abb. 10: Lehrtafel zu einem technischen Modell, Verlag der Lehrmittelanstalt des Vereins zur Förderung des Zeichenunterrichts, 1880er Jahre (?)

keiner großen Ausrüstung bedarf: Im Minimalfall reicht ein Stück Kohle und ein Bogen Papier. In der Regel findet sich gleich zu Beginn des Handbuchs eine kurze Liste und knappe Beschreibung der verschiedenen zum Zeichnen benötigten Dinge. Die ausführlicheren Lehrbücher liefern zusätzlich auch Informationen zur Herstellung, Pflege und Handhabung der Utensilien. Zu diesen gehören neben den eigentlichen Zeicheninstrumenten – der Kohle, den verschiedenen Kreiden, der Feder und später dem Bleistift – auch Lineal, Zirkel und Kompass. Gelegentlich werden in den Manualen auch Gipse und Gliederpuppen zur Ausstattung des Zeichners gezählt (s. Kat. 2.2). Im Zuge der Neuausrichtung des Zeichenunterrichts im Laufe des 19. Jahrhunderts und mit Blick auf den ‚industriellen Nutzen‘ wie die Einbindung in die allgemeine Schulausbildung kamen zunächst – insbesondere angeregt durch die Lehrmethode der Brüder Ferdinand und Alexandre Dupuis – mehr oder weniger einfache geometrische und stereometrische

Modelle hinzu, an denen Verkürzungen und Schatten studiert werden sollten, später dann auch spezifische Modelle etwa für das Maschinenzeichnen angehender Ingenieursberufe (Abb. 9, 10). In Perspektivtraktaten wird dieses Rüstzeug oft noch durch diverse andere Apparaturen ergänzt, in den Manualen zu den Drucktechniken durch die für Holzschnitt, Kupferstich, Radierung etc. notwendigen Requisiten, wie etwa Stichel, Schaber und Druckerwalze.

Lässt sich gemäß akademischer Lehre in der Zeichnung vornehmlich die Manifestation der künstlerischen Idee erkennen, so ist sie zugleich doch immer auch ein Produkt, zu dessen Herstellung es bestimmter Utensilien und Materialien bedarf. Wer in der Frühen Neuzeit das Zeichnen lernen wollte, musste daher nicht nur über intellektuelle Gaben, über Bildung – Gerard de Lairese fordert sogar „einige Kenntniß der lateinischen Sprache“ –,<sup>5</sup> über Phantasie, manuelle Fertigkeiten und Fleiß verfügen, sondern darüber hinaus auch über eine gewisse Vertrautheit mit bestimmten mineralischen (z. B. Röteln, Kreide, Graphit), pflanzlichen (z. B. Holz für die Herstellung von Zeichenkohle und Bister) und tierischen Materialien (Federn, sowohl für das Zeichnen mit Tinte als auch als Halterung für Röteln, Kreide und Pinselhaare; Haare diverser Tiere, insbesondere vom Kamel, für die Herstellung von Pinseln; Sepia). Zwar benötigte der Zeichner zunächst weniger Materialkenntnis als der Maler, zu dessen Beruf es bis in das 18. Jahrhundert gehörte, sich seine Pigmente in aufwendigen Prozeduren selbst herzustellen. Aber das vor allem im späteren 17. und 18. Jahr-



## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?

hundert beliebte ‚Tuschen‘ oder *drawing in water-colour* verlangte zumindest rudimentäre Kenntnisse der Farbbereitung (vgl. Kat. 3.6). Und auch viele der Zeicheninstrumente wurden bis in die Zeit der industriellen Revolution von den Künstlern selbst gefertigt. Von Cennino Cenninis *Libro del'arte* bis ins 19. Jahrhundert enthalten Mal- und Zeichenhandbücher daher etwa Anleitungen für das Brennen der Zeichenkohle.<sup>6</sup> Ähnlich unterrichten die Zeichenhandbücher den angehenden Künstler über die Unterschiede zwischen Raben-, Krähen-, Enten-, Gänse- und Schwanenfedern und unterweisen ihn, wie er den Federkiel mit einem speziellen Federmesser oder der wegen ihrer Schärfe zu diesem Zweck besonders geeigneten Haut eines Seehundes zuzuschneiden hat.<sup>7</sup>

Doch auch bei denjenigen Utensilien, die der Zeichner kaufen konnte, war guter Rat teuer (Abb. 11).<sup>8</sup> Die Manuale geben daher Hinweise, wo der Leser bestimmte Materialien am besten erwerben konnte, und liefern ihm Kriterien der Qualitätskontrolle: So erfährt er etwa aus dem von Johann Quirin Jahn und Johann Heinrich Balzer 1781 herausgegebenen *Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freyen Handzeichnung*, dass ein guter Rötelstift weder zu hart sein soll, da er sonst kratze, noch zu weich, da er sonst schmiere, und dass er in „Stängelchen“ geschnitten und „in Küstchen“ eingepackt aus Nürnberg erhältlich sei (S. 4, Kat. 1.5). Theodor Thons *Lehrbuch der Reißkunst* von 1840 enthält sogar ein eigenes Kapitel über die „Prüfung der zum Zeichnen nöthigen Instrumente und Materialien.“<sup>9</sup> Beim Bleistift empfiehlt er etwa, ihn aufzuschneiden, um zu prüfen, „ob das Reißblei in der Nuth sitzt“, sodann mit ihm einige Linien zu ziehen, um zu testen, „ob dieselben bei gelinden Druck deutlich, dabei doch scharf und nicht zu schwarz und schmierig sind“, um ihn schließlich einer Feuerprobe zu unterziehen, da minderwertige Bleimineralien sich dadurch erkennen ließen, „dass ihre Spitze, in eine Lichtflamme gehalten, mit einer blauen Flamme unter Schwefelgeruch verbrennt.“<sup>10</sup> Um die Qualität eines Pinsels zu überprüfen, hat der Künstler dessen haariges Ende sogar zunächst im Mund leicht anzufeuchten.<sup>11</sup>

Die Spucke des Künstlers kommt nicht nur beim Überprüfen seiner Utensilien zum Einsatz, sondern kann etwa auch beim Zeichnen selbst vonnöten sein. So rät etwa Christian Friedrich Prange, um bei einer Kreide- oder Kohlezeichnungen dunklere und stärkere Striche zu erreichen, den Stift zuvor „ein wenig auf unserer Zunge“ mit Speichel zu benetzen, wobei der Zeichner jedoch Obacht geben solle, „nicht etwa die ganze Spitze von dem Zeichenstift zwischen die [sic] Lippen anzufeuchten,“ da zuviel Nässe leicht den Stift unbrauchbar machen könne.<sup>12</sup> Der Künstler hatte sich mitunter also nicht nur geistig, sondern auch ganz körperlich in die Zeichnung einzubringen.<sup>13</sup>

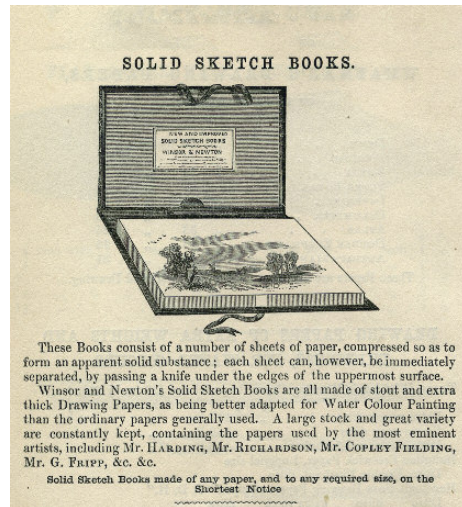


Abb. 11: Harding: Drawing Models 1854, Teil 2, S. 26

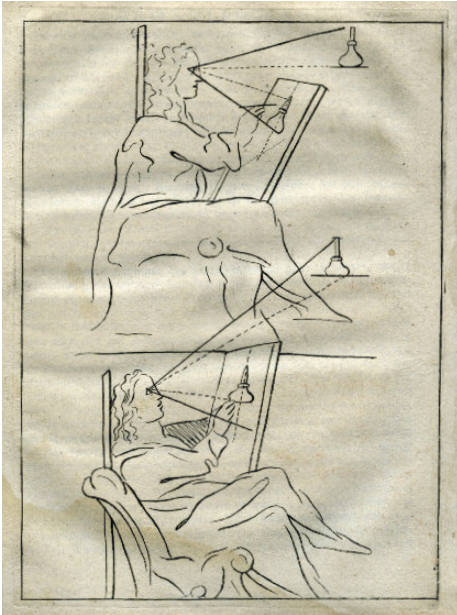


Abb. 12: Lairese: Grondlegginge Ter Teekenkonst 1701, Taf. nach S. 32

Wie in der akademischen Kunsttheorie wird auch in den Zeichenlehrbüchern das Zeichnen gemeinhin als „Wissenschaft“ bezeichnet.<sup>14</sup> Zu ihr gehören vor allem die Geometrie und die Perspektive, deren Regeln sich der Lernende anzueignen hat. Zugleich jedoch bildet die „Wissenschaft des Zeichnens“ in Bezug auf die bildenden Künste nur eine Hilfsdisziplin. Ziel der Ausbildung ist vielmehr das „freie Handzeichnen“, welches sich indes nur von demjenigen praktizieren lässt, der sich zuvor die wissenschaftlichen Regeln der Reißkunst angeeignet hat.<sup>15</sup> Der Prozess lässt sich auch – insbesondere in Bezug auf die verwendeten Werkzeuge – als eine Verinnerlichung begreifen. So wird nämlich ausdrücklich der Gebrauch von Lineal und Zirkel auf die erste Phase des Studiums der Zeichnung eingeschränkt. Später solle der Schüler sich allein auf sein „Augenmaß“ verlassen oder – wie Lairese es formuliert

– den „Zirkel im Auge“ haben, d. h. ohne die genannten Hilfsmittel auskommen (Abb. 12).<sup>16</sup>

Das Zeichnen lässt sich nicht nur mit einem relativ geringen materiellen, sondern auch mit einem relativ geringen körperlichen Aufwand betreiben. In der Haltung und der Handhabung des Utensils ähnelt es dem Schreiben: Die Gewöhnung an die Schreibfeder galt allgemein als eine günstige Voraussetzung für das Zeichnen. Wer ein geübter *penman* sei, so heißt es topisch in der angloamerikanischen Handbuchliteratur, habe gute Aussichten, auch ein guter *draughtsman* zu werden (vgl. Essay 6).<sup>17</sup> Gleichwohl wurde dem Anfänger im Zeichnen geraten, zunächst die Kohle der Feder vorzuziehen, da sich die Kohlezüge, anders als die mit Tinte ausgeführten Striche der Feder, „durch einen Schlag mit dem Sacktuch, oder mit Brosame von altgebackenem weißen Brod sehr leicht wieder“ auslöschen ließen.<sup>18</sup>

Die Verwandtschaft zwischen Schreiben und Zeichnen zeigt sich auch in der Ähnlichkeit der Methoden, in denen beide Fertigkeiten gelehrt wurden (vgl. Essay 5,6 u. 10). In beiden Fällen hatte der Lernende mit dem genauen Kopieren von Vorlagen zu beginnen: Der Schreibende übte sich im Nachzeichnen von Buchstaben und Worten, der Zeichnende im präzisen Abzeichnen von Teilstudien des menschlichen Körpers, wie er sie in den oft in die Zeichenlehrbücher integrierten Musterbüchern zusammengestellt vorfand. Das Ziel dieser Übungen bestand darin, die Hand abzurichten, ihr die nötigen feinmotorischen Bewegungsabläufe anzutrainieren und eine präzise Strichführung zu erlernen.<sup>19</sup> Der Schüler hatte sich also zunächst einer strikten Methode zu unterwerfen. Die Entwicklung einer eigenen ‚Handschrift‘ war – zumindest in diesem Stadium der Ausbildung – nicht vorgesehen.<sup>20</sup> Anders als der das Schreiben lernende Schüler hatte der Zeichenlehrling, sobald er seine Lektion verinnerlicht hatte, sich indes wieder aus dem Korsett bloßer mechanischer Nach-

## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?



Abb. 13: Alexander Cozens: A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, London 1785, No. 22

ahmung zu lösen, um zu einer „freien Handschrift“ zu gelangen. Um dies zu bewerkstelligen, hatte er sein Zeicheninstrument anders in der Hand zu halten als dies der Schreibrunterricht lehrte. Er hatte vielmehr das Utensil „viel weiter von der Spitze an[zu]fassen, als die Feder bey dem Schreiber.“ Der Zeichenstift müsse „mit seinem hinteren Theil zwischen dem Daumen und dem Mittelfinger der Hand aufliegen.“ Auf diese Weise „haben wir das [Reiß]Zeug mehr in unserer Gewalt, und wir erlangen eine freye, flüchtige und kühne Faust.“<sup>21</sup>

Während die akademische Kunsttheorie das *disegno* zu einer vornehmlich intellektuellen Tätigkeit stilisierte, trugen die Zeichenlehrbücher der Frühen Neuzeit auch den materiellen Voraussetzungen und praktischen Belangen des Zeichnens Rechnung. Das Ziel des praktischen Zeichenunterrichts bestand vor allem in der vollkommenen Beherrschung des Zeichenutensils. Dieses sollte dem Zeichnenden keinen Widerstand entgegensetzen, sollte nicht kratzen und nicht schmieren, sondern geschmeidig den Bewegungen seiner Hand folgen. Erst wenn der Zeichner es in seine ‚Gewalt‘ gebracht hatte, konnte er nach höheren Zielen streben und die zuvor im Geiste gefasste Idee, sein inneres *disegno*, in ihrer ganzen Reinheit in eine Zeichnung überführen.

In dem Maße jedoch, in dem das Primat des *disegno* seit Ende des 18. Jahrhunderts an Bedeutung verlor, erfuhr der produktive Eigensinn des Zeichenmaterials und der Zeichenutensilien zunehmend an Wertschätzung. Besonders markant zeigt sich die Entwicklung in

England, wo die rapide anwachsende Zahl von Amateuren auch die Nachfrage nach Zeichen- und Malhandbüchern stark ansteigen ließ,<sup>22</sup> an der zunehmenden Beliebtheit der Tuschezeichnung (und einige Dekaden später auch an der des Aquarells).<sup>23</sup> Dass das in dieser Technik übliche lavierende Auftragen der Tinte (respektive der Wasserfarben) sich mit Hilfe eines Pinsels weniger leicht kontrollieren ließ, als das Zeichnen mit einem spitzen Stift, wurde nun nicht mehr als Nachteil, sondern als entscheidender Vorteil aufgefasst.<sup>24</sup> In Alexander Cozens' *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* von 1785 wird der Zufall sogar zur Methode erhoben. In ihr erläutert Cozens die von ihm erfundene Technik des *blotting*, des Klecksens, die darin besteht, dass der Künstler einen Kamelhaarpinsel in eine zuvor nach angegebenem Rezept bereitete Mischung aus Tinte und Wasser tunkt, um sodann „with the swiftest hand“ eine große Vielfalt von Flecken und Strichen auf das Papier zu setzen, um das auf diese Weise erzielte Zufallsbild schließlich als Ausgangspunkt für eine Kompositionsskizze einer Landschaft zu nutzen (Abb. 13). Mit diesem Verfahren, so Cozens, drehe sich zugleich das Verhältnis von Idee und Skizze um, denn während üblicherweise der Künstler mit einer Idee beginne, die er sodann aufs Papier setze, seien es beim *blotting* die Kleckse, die den Künstler zu seiner Idee verhülften.<sup>25</sup> Auch wenn Cozens „neue Methode“ in mancher Hinsicht an Leonardo da Vincis Rat anschließt, eine fleckige Wand so lange anzusehen, bis sich dort Figuren und Kompositionen abzeichnen, billigte er doch damit dem Zeichenmaterial ein Maß an Autonomie und ‚Eigensinn‘ zu, das die Moderne zu antizipieren scheint.

Matthias Krüger

- 1 Zum Begriff des *disegno* grundlegend KEMP 1974.
- 2 BOIME 1971, S. 4 u. 8.
- 3 Zu der Dichotomie von Instrument und Werkzeug siehe Cordez/Krüger (Einleitung), in: CORDEZ/KRÜGER 2012, S. XIII f. Allerdings werden die Zeichenutensilien in den Lehrbüchern sowohl als „Instrumente“ wie auch als „Werkzeuge“ bezeichnet. – Zu den Zeichenutensilien allgemein grundlegend KOSCHATZKY 1977.
- 4 GOEREE, Willem: Anweisung Zu der Practic oder Handlung der allgemeinen Mahler-Kunst: Hamburg, 1723, S. 1, nennt die Zeichenkunst die „Zeug-Mutter und Amme aller Künste“; vgl. PEALE, Rembrandt: Graphics. A Manual of Drawing and Writing, for the Use of Schools and Families, New York 1835, S. 5, der die Zeichnung als „handmaid“ aller Künste bezeichnet. – Zu den Adressaten der Zeichenlehrbücher siehe Essay 1.
- 5 LAIRESSE Gerard de: Gründliche Anleitung zur Zeichnungskunst oder kurzer und sicherer Weg durch geometrische Regeln diese Kunst vollkommen zu erlernen, Nürnberg 1804, S. 1.
- 6 CENNINI, Cennino: Il libro dell'arte della pittura, hg. v. Antonio P. Torresi, Ferrara 2004, S. 85–87. – PRANGE, Christian Friedrich: Entwurf einer Akademie der bildenden Künste worin die ersten Gründe der Zeichnungskunst; Maler- Kupferstecher- Bildhauer- und Baukunst erklärt werden, 2. Bde., Halle 1778, Bd. 1, S. 14, der als Behältnis zum Brennen ein Pistolenrohr empfiehlt. PREISSELER, Johann Daniel/ADAM, Albrecht (Hg.): Der Figuren- und Landschaftszeichner nach Preißler und Adam, Nürnberg 1824, raten ihrem Leser, sich die Kohle beim Töpfer brennen zu lassen.
- 7 PRANGE 1778 (wie Anm. 6), S. 12.
- 8 In England des frühen 19. Jahrhunderts konnte der Zeichner seine Utensilien bereits in drei ver-

## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?

- schieden großen Sets kaufen, als *small pocket case*, als *full pocket case* oder als *magazine case*. DOUGALL 1821 (Kat. 2.6), Bd. 1, S. 3 f., dort auch eine zwanzig Punkte umfassende Liste der Gegenstände, die die *magazine case* enthielt.
- 9 DURAND, Ferdinand (Hg.): Dr. Theodor Thon's weiland Professor der Philosophie zu Jena Lehrbuch der Reißkunst, Weimar 1840, S. 146–156.
  - 10 Ebd., S. 153.
  - 11 Ebd., S. 152.
  - 12 PRANGE 1778 (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 19 – MEYNIER, Johann Heinrich: Theoretisch-practische Anleitung zum Zeichnen und Tuschen der Landschaften: Mit 6. Kupfertafeln und einem ausgetuschten Blatte, Hof 1796, S. 16, rät dazu, Speichel auch der Tusche zuzusetzen, damit diese die richtige Konsistenz erhalte.
  - 13 Zum Körpereinsatz des Künstlers der Frühen Neuzeit vgl. SMITH 2004, besonders S. 110–114.
  - 14 Auch die Zeichnung konnte freilich in eine „Wissenschaft des Zeichens“ und eine „Praxis des Zeichnens“ unterteilt werden; siehe etwa THON 1840 (wie Anm. 10), S. 66–117 u. 118–261.
  - 15 THON 1840 (wie Anm. 10), S. 3 f.
  - 16 LAIRESSE 1804 (wie Anm. 5), S. 26 (dort das Zitat) – PRANGE 1778 (wie Anm. 6), S. 20 – THON 1840, S. 3.
  - 17 PEALE 1835 (wie Anm. 4), S. 6: „Writing is nothing else than drawing the forms of letters. Drawing is little more than writing the forms of objects.“ – Vgl. auch AYRES 1985, S. 58 – Zu früheren Beispielen aus der italienischen Literatur siehe ROSAND 2002, S. 139–144.
  - 18 PREISSLER/ADAM 1824 (wie Anm. 6), S. 2 (dort das Zitat) – PRANGE 1778 (wie Anm. 6), S. 19 – LAIRESSE 1804 (wie Anm. 5), S. 16 – JOMBERT 1755 (Kat. 8.3), S. 55, 73 f. – Anders DORIGNY, Nicolas (Hg): The School Of Raphael, Or, The Student's Guide To Expression In Historical Painting ... Described And Explained By Benjamin Ralph, London [ca. 1804] , S. 8, der „a feather“ oder „a silk hankerchief“ zum Ausradieren misslungener Striche empfiehlt. – Seit etwa 1800 greift der Anfänger jedoch immer häufiger auch zum Bleistift. Siehe z. B. DOUGALL 1821 (Kat. 2.6), Bd. 1, S. 3.
  - 19 Zu den Parallelen zwischen Schreib- und Zeichenunterricht vgl. KEMP 1979, S. 127–131, zur Kopiermethode ebd., S. 131–134.
  - 20 Vgl. DICKEL 1987, S. 261.
  - 21 PRANGE 1778 (wie Anm. 6), Bd 1, S. 18; vgl. DOUGALL 1821 (Kat. 2.6), Bd. 1, S. 2: „This pencil is to be held considerably further from the point than a pen is held in writing, in order to give it more liberty, and that it may move *with the greater ease and freedom*.“ – The Artist's Assistant [ca. 1785] (Kat. 10.4), S. 12: „The black lead pencil should not be held so near the point as a pen in writing; the use of it being for the sketch or first outline of the piece, which should be drawn *with freedom*.“ Kursivierungen M. K.
  - 22 Zu der Zunahme der vor allem an den Amateur gerichteten Zeichenhandbücher siehe BICKNELL/MUNRO 1987, S. 8.
  - 23 Zu den Pinseln der Aquarellmalerei siehe BIRKLE 2012.
  - 24 Vgl. hierzu KEMP 1979, S. 136–142.
  - 25 COZENS, Alexander: A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape [Originalausg. London 1785], in: Oppé, Adolf P.: Alexander & John Robert Cozens. With a reprint of Alexander Cozens' A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape, 2. Bde., London 1952, Bd. 2, S. 165–185, Zitat auf S. 23 (in der originalen Paginierung), vgl. dazu auch KEMP 1979, S. 140–142.

**Kat. 2.1**

**Giacomo Franco [u. Palma il Giovane]**

De Excellentia et Nobilitate Delineationis Libri Duo /  
Della Nobiltà del Disegno; Diviso in Due Libri

Venedig

Ad Insignae Solis / In Frezzeria alla insegna del Sole [Giacomo Franco]

o.J. [1611]

2 Bl., 25 Taf., 26 Taf.

Einzelblätter im Institut für Kunstgeschichte der LMU, München

Die ausgestellte (beschnittene) Tafel gehörte ursprünglich zum Titelblatt eines Zeichenbuches, das Giacomo Franco 1611 in Venedig in einer lateinischen und italienischen Fassung publizierte (Taf. 2.1). Zu sehen sind ein nackter junger Mann und eine junge Frau, die sich



Taf. 2.1: Palma il Giovane: Ausschnitt aus dem Frontispiz zum Zeichenbuch. Radierung, 15 x 17,3 cm; München, Institut für Kunstgeschichte der LMU

## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?

durch ihre Attribute, entsprechend der Beschreibung Cesare Ripas, als Personifikationen der Skulptur und Malerei identifizieren lassen (RIPA, *Cesare: Iconologia*, Venedig 1645, S. 555 u. 574). Wenn man die um den Jüngling versammelten Gegenstände als Utensilien aus dem Zeichenunterricht betrachtet, ergibt sich zudem die Möglichkeit, in diesem die Verkörperung des *disegno* zu erkennen. Durch die kleine Plastik des Zeus in der Mitte des Bildes reicht er der *Pittura* den ‚Göttlichen Funken‘. Mit dieser Deutungsebene bleibt die Zeichnung nicht nur eine praktische Grundlage der beiden dargestellten Künste, sondern dem Inhalt des Lehrbuchs wird durch das Titelblatt das intellektualisierte Verständnis des *disegno* vorangestellt.

Giacomo Franco (1550–1620) verlegte dieses hinsichtlich Format und (lateinischem) Einführungstext anspruchsvolle Zeichenbuch in zwei Teilen. Der erste Teil umfasst 25 Tafeln mit einzelnen Körperteilen, dargestellt auf 13 radierten Blättern mit dem schwungvollen Duktus des Palma il Giovane (1548–1628), sowie 12 Kupferstiche mit sorgfältiger Linienführung. Im zweiten Teil (*Camei, Triumphi, Ornamenta, Animalia aliaq[ue] Huiusmodi ex Gemmis, et Pillis vetustis ...*) sind Kameen und andere antike Vorlagen zu sehen, die bereits von Giacomo Vater Battista Franco stammen.

In diesen beiden ersten Fassungen wird die Mitarbeit Palmas nicht erwähnt. Erst in den späteren, veränderten Ausgaben (<sup>2</sup>1636, <sup>3</sup>1659, <sup>4</sup>1700), die ohne die Einleitung und den *all'antica* Teil erschienen, wird im veränderten Titel nun die Autorschaft von Palma il Giovane hervorgehoben: *Regole per imparare a disegnar i corpi humani ... Delineati dal Famoso Pittor Giacomo Palma*. Ähnlich wie bei der *Scuola perfetta* scheint auch hier die Autorschaft eines berühmten Malers in den späteren Auflagen von Bedeutung zu sein (vgl. Kat. 8.2).

Insgesamt werden in der Graphischen Sammlung des Instituts für Kunstgeschichte in München vier lose Blätter aus diesem Manual aufbewahrt. Die Zuordnung zu einer konkreten Ausgabe ist kaum möglich. Die Darstellung des Heiligen Hieronymus mit Papst Damasus hat für den Band, wie auch das Frontispiz, einen programmatischen Charakter (Taf. 2.1a). Denn so wie der Heilige die Bibel ins Lateinische übersetzte, so versucht der Autor das Zeichnen in einer (allgemein)verständlichen Sprache zu vermitteln.



Taf. 2.1a.: Palma il Giovane: Studienblatt mit dem Hl. Hieronymus. Radierung, 21,1 x 14,6 cm; München, Institut für Kunstgeschichte der LMU

### Literatur

FORLANI, Anna: Mostra di Disegni di Jacopo Palma il Giovane, Gabinetto disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze 1958 (Ausst. Kat.), S. 39. – ROSAND 1970. – STALLA, Robert (Hg.): Es muss nicht immer Rembrandt sein, Haus der Kunst München, Berlin 1999 (Ausst. Kat.), S. 342 (Kat. Nr. 133).

## Kat. 2.2

### Gerard de Lairese

Les Principes Du Dessein.

Ou Methode Courte Et Facile Pour Aprendre Cet Art En Peu De Tems

Amsterdam u. Leipzig

Arkstée et Merkus

1746 [1701]

1 nn. Bl., 24 S. (inkl. 11 Abb.), 120 Taf.

Wie später im *Groot Schilderbæck* (1707) vertritt Gerard de Lairese in der ersten Ausgabe seiner *Grondlegginge Ter Teekenkonst* (1701, Kat. 6.4) vehement die Auffassung, dass das Zeichenstudium auch des richtigen Umgangs mit der Gliederpuppe bedarf. Insbesondere der natürliche Faltenwurf könne nicht adäquat „uit de Geest“ oder durch Kopieren der Meister erfasst werden: „Was mich betrifft, habe ich das Gefühl, dass nichts gewisser ist als das Leben, und ich wollte lieber Raphael und alle Meister fahren lassen, als meinen Gliedermann missen.“

Die erweiterte posthume Ausgabe des Zeichenbuchs *Principes Du Dessein* war zunächst 1745 in Deutsch, im Jahr darauf in Französisch beim Verlag Arkstée und Merkus erschienen. Sie umfasst nur den ersten Textteil des niederländischen Originals. Statt des zweiten Abschnitts, in welchem de Lairese vielfach von der Gliederpuppe als dem neben den Gipsabgüssen wichtigsten unbelebten Modell spricht, und anstelle der wenigen kleinformatigen Illustrationen von Lairese selbst sind nunmehr achtzig, eigentlich nicht zugehörige Bildtafeln beigegeben. Die auf Tafel 61 (Taf. 2.2) abgebildete Gliederpuppe erscheint damit ohne Textzusammenhang in einer Sammlung von anatomischen Einzelstudien, ikonographischen Bildfindungen und Tierdarstellungen, die den Charakter des textbasierten Zeichenbuchs in jenen eines Vorlagenwerks wandeln.

Wie die meisten anderen Stiche auch geht die Darstellung letztlich auf das Zeichenbuch des Crispijn van de Passe (*'t Light der teken en schilder konst*, 1643) zurück. Als unmittelbare Vorlage diente allerdings Frederick de Wits um 1660/75 publiziertes *Lumen picturae et delineationis*, das seinerseits mit kleinen Veränderungen und Ergänzungen (etwa aus Ribera) die Tafeln des Crispijn van de Passe übernommen hatte. Es ist jedenfalls kaum denkbar, dass de Lairese eine derartige Gliederpuppendarstellung mit ihrem artifiziellen Faltenwurf autorisiert hätte – insistiert er doch auf eine lebensnah fallende und nicht künstlich arrangierte Draperie.

Die Gliederpuppe stellt im niederländischen Künstleratelier des 17. Jahrhunderts ein gängiges Utensil oder auch kunstvolles Werkstück dar, wie Atelierszenen (Taf. 2.2a) oder Künst-



## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?



Taf. 2.2: Lairesse: Les Principes Du Dessein 1746, Taf. 61

lerinventare bezeugen. Von ihrer Herstellung wie auch ihrem Nutzen bei der Erfassung von Proportionen und Perspektive, insbesondere jedoch bei aufwändigen Draperiestudien, berichten sowohl frühere (*De Teecken-Const*, Amsterdam 1636) als auch spätere Kunsttraktate (*De Grootte Schouburgh*, 1753), und von der Notwendigkeit ihres ständigen Einsatzes zeugt der berühmte Brief des Gerard ter Borch d. Ä. an seinen Sohn vom 3. Juli 1635.

Markus Rath



#### Literatur

CHAPMAN, H. Perry: The Wooden Body. Representing the Manikin in Dutch Artist's Studios, in: Lehmann, Ann-Sophie/Roodenburg, Hermann (Hg.): Body and Embodiment in Netherlandish Art, Zwolle 2008, S. 188–215. – KLEINERT, Katja: Ateliendarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?, Petersberg 2006. – KWAKERNAAK, Astrid: Van hout, van stof, van vlees en bloed. De modellen van de schilder, in: Jonkman, Mayken (Hg.): Mythen van het atelier, Teylers Museum Haarlem 2010/2011, Zwolle 2010 (Ausst. Kat.), S. 150–165.

Taf. 2.2a: Werner van de Valckert: Porträt eines Schreiners, 1624; Louisville, The J. B. Speed Art Museum

### Kat. 2.3

#### Johann Merken

Liber Artificiosus Alphabeti Maioris.

oder: neu inventirtes Kunst- Schreib- und Zeichenbuch, bestehend in 56 künstlich gravirten Kupferstichen, nebst beigefügter Abhandlung der darinn enthaltenen nützlichen und angenehmen Wissenschaften, zum Nutzen und Vergnügen der edlen Jugend in zween Theile vertheilet

[Mülheim am Rhein]

[Eyrich]

1782–1785

2 nn. Bl., 22 S. (1. Teil), 66 S. (2. Teil), 56 Taf.

Privatsammlung

Obwohl bislang kaum rezipiert, lässt das Werk Johann Merkens, Kunstmaler in Elberfeld, tief in die Praktiken des Schreib- und Zeichenunterrichts im ausgehenden 18. Jahrhundert blicken. Das Buch ist in zwei Teilen erschienen, wobei der erste sich vorrangig mit der Schreib-, der zweite mit der Zeichen- und Malerkunst befasst. Ausführliche Textteile geben Auskunft über verschiedenste Themen von der Geschichte der Schreibkunst über diverse Schriftarten bis hin zur Wappenkunst. Zudem finden sich Anleitungen zur Herstellung von Tinten und Materialempfehlungen. In 60 Artikeln handelt der zweite Teil vom

## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?



Taf. 2.3: Merken: Liber Artificiosus 1782–85, Taf. 29



Taf. 2.3a: Merken: Liber Artificiosus 1782–85, Taf. 16

## Gattung

Mischen der Farben, vom Zeichenwerkzeug sowie von verschiedenen malerischen Techniken. Auch die Chiffrierkunst und die Schmetterlingszucht werden thematisiert. In 56 detaillierten Stichen findet der Schüler zu allen Aspekten der Lehrschriften Beispiele. Denn nur fleißige Wiederholung und stetiges Kopieren der Meister führt in den Augen Merkens zu wahrer Kunstfertigkeit. Das Instrumentarium, welches dazu benötigt wird, spielt in diesem Zeichenbuch eine auffallend große Rolle.

Eines der markanten Beispiele für diesen technisch-praktischen Aspekt ist die Darstellung einer Bau- und Gebrauchsanleitung für einen Storchnabel (Taf. 2.3). In der aufwendig gestalteten Tafel verbindet sich Praktikabilität mit hoher Kunstfertigkeit: Zentral findet sich ein von Blumenranken umgebenes Medaillon mit einem Schattenriss, anhand dessen die Funktion des Werkzeugs verdeutlicht wird. Eine nummerierte, bebilderte Bauanleitung umrahmt das Blatt.

Den Gegenpol zu dieser praktischen Darstellung bildet eine aufwendig illuminierte Seite mit zentralem Spruch samt prächtiger Initiale, über welchem zwei Engel mit Spruchband prangen (Taf. 2.3a). Unter dem Psalm breitet sich eine perspektivische Landschaftsdarstellung aus, die von einem Pfau auf einer Weltkugel geschmückt wird. Auf der rechten Seite zeigen zwei Register Zeichen verschiedener Ritterorden und den Beginn eines kunstvollen Alphabets.

Die Vielfalt der gezeigten Schriften, Figuren, Wappen, Instrumente und Themen, übertrifft die Tradition der Schreibmeisterbücher bei weitem. Die Schreibkunst als Basis allen Wissens begreifend, strebt Merken durch ihre Verbindung mit der Malerkunst und den anderen Wissenschaften eine ganzheitliche Ausbildung an.

Lena Pahl

### Literatur

BÄTSCHMANN, Oskar: Schreibmeisterbücher, in: ders. (Hg.): Schreibkunst. Schulkunst und Volkskunst in der deutsch-sprachigen Schweiz 1548–1980, Kunstgewerbemuseum, Zürich 1981 (Ausst. Kat.), S. 12–54. – DOEDE, Werner: Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800, Hamburg 1958, S. 111. – GÖBELS, Hubert: Hundert alte Kinderbücher aus Barock und Aufklärung, Dortmund 1980, S. 112–115. – HAGELIN 1987, S. 72 f.

## Kat. 2.4

### Denis Diderot u. Jean le Rond D’Alembert

Encyclopédie.

Ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société des gens de lettres

Paris

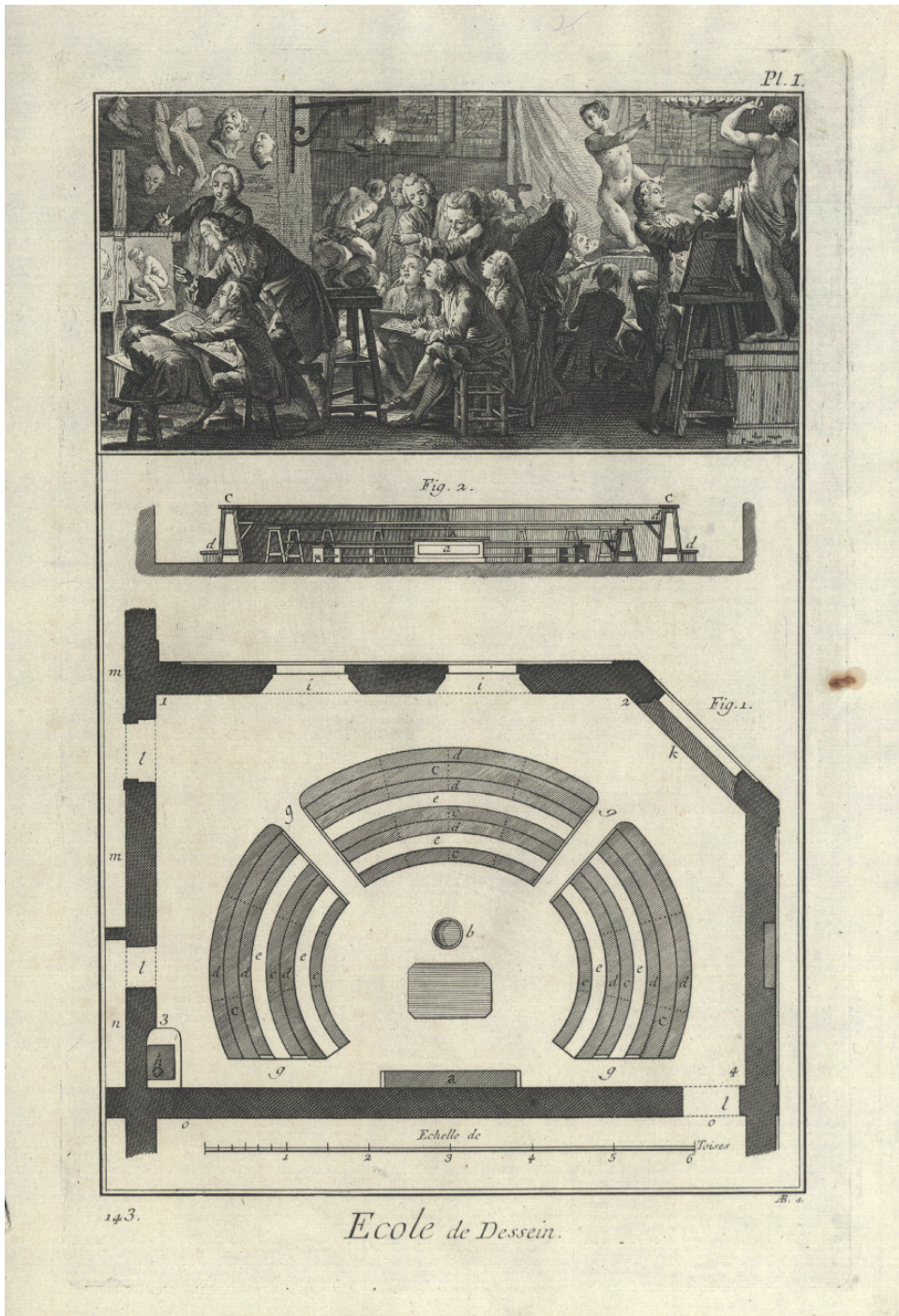
Briasson

1751–1780 (Recueil de planches 1762–1772)

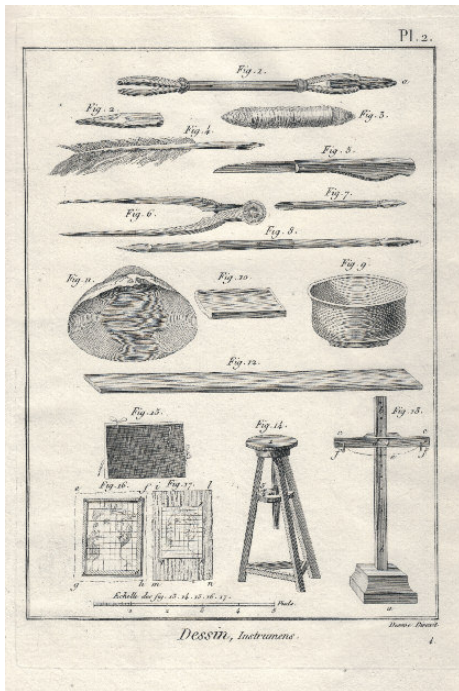
17 Textbände, 11 Bildbände

Privatsammlung

2. Was braucht ein Zeichenbuch?



Taf. 2.4: Diderot/D'Alembert: Encyclopédie 1763, Bd. 3, (Dessein), Taf. 1



Taf. 2.4a: Recueil de Planches du Dictionnaire des Beaux-Arts, faisant partie de l'Encyclopédie Méthodique par ordre de matières, Paris 1805, Taf. 2

Tafel 1 (Taf 2.4) zeigt einen Blick in das Zeichenatelier der *Académie*, in dem diese drei Stadien abgebildet sind. Unter dieser von N. Cochin geschaffenen Szene befindet sich ein Grundriss der Zeichenschule, welcher den Leser über die Anordnung der Schüler und Modelle und den Lichteinfall aufklärt. In Tafel 2 (Taf. 2.4a) werden einige der in Tafel 1 verwendeten Utensilien einzeln dargestellt. Roland Barthes hat in seiner Analyse der Bilder von einer ‚Philosophie des Objekts‘ gesprochen. Die Objekte würden isoliert von ihrem Kontext dargestellt, um dann wiederum in eine *scène vivante* integriert zu werden. Der Anspruch der *Encyclopédie* kann daher nicht didaktisch in dem Sinne genannt werden, dass die Tafeln ein Zeichenlehrbuch für die Praxis zu sein vorgeben; wohl aber geht es um ein umfassendes und detailliertes Verständnis der technischen Voraussetzungen dieser Kunst.

Gleichwohl war gerade die Ausführung der Tafeln zum *Dessein* mit einem besonders hohen Prestige verbunden: Waren viele der sonst beteiligten Künstler eher unbekannt, so zeugen Watelet als *amateur d'art* und Verfasser eines eigenen Kunsttraktats sowie Cochin, der ebenfalls das Frontispiz der *Encyclopédie* gestaltete, von dem Anspruch, den die *Encyclopédistes* gerade dem Bereich der Bildenden Künste entgebrachten.

Maria Engelskirchen

## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?

### Literatur

BARTHES, Roland/SERRI, Jérôme: Les Planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert vues par Roland Barthes, Pontoise 1989. – HOLLÄNDER, Barbara: Die enzyklopädische Ordnung des Wissens in bildlichen Darstellungen, in: Holländer, Hans (Hg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 163–179. – PINAULT, Madeleine: Diderot et les illustrateurs de l'Encyclopédie, in: Revue de l'art 66 (1984), S. 17–38.

### Kat. 2.5

#### **Stéphanie Félicité de Genlis u. Johann Friedrich Schröter (?)**

Neues und faßliches Lehrbuch zum Zeichnen und Mahlen nach richtigen Grundsätzen. Nebst einer neuen Methode, Kinder zeichnen und mahlen zu lehren

Leipzig

J.C. Hinrichs

<sup>2</sup>1812 [<sup>1</sup>1805]

56 S., 33 Taf. (5 koloriert)

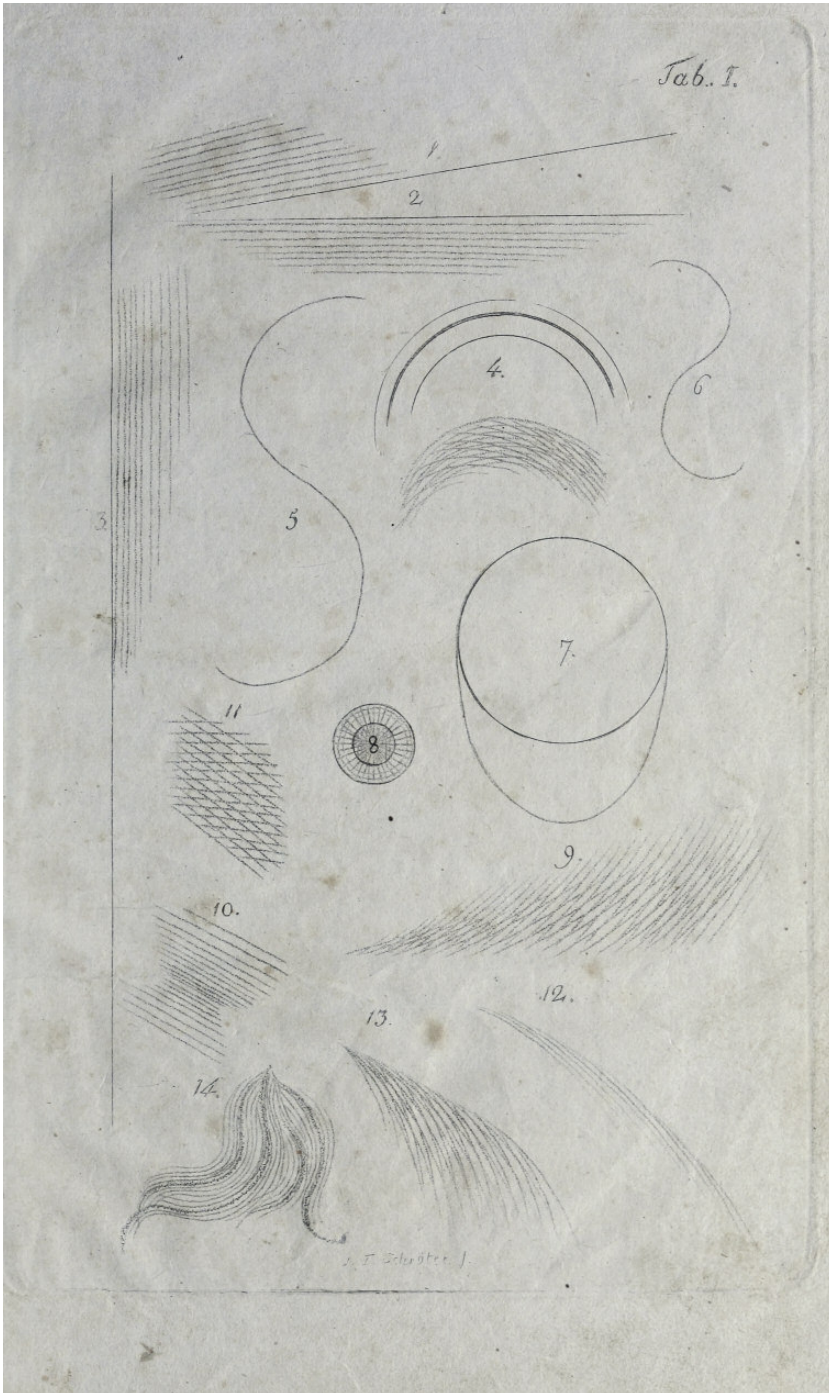
Privatsammlung

Vorliegendes Lehrbuch gibt eine allgemeine Einführung in die Zeichenkunst der europäischen Akademietradition, die für jedermann verständlich erläutert werden soll. Die ‚Richtigkeit‘ der Ausführung wird durch den Text begleitende Tafeln gewährleistet, die von den Leipziger Kupferstechern Johann Friedrich Schröter (1771–1836) und Medardus Thoenert (1754–1812) ausgeführt wurden. Lieferte Schröter die grundlegenden Tafeln zur Linie (Taf. 2.5) und Proportionslehre bei Mensch und Tier, so stammen die Blattbilder und kleinen Landschaften von Thoenert, der bereits Christian Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* illustriert hatte. Es ist anzunehmen, dass die praxisorientierte Abhandlung von dem Universitätszeichenlehrer Schroeter stammt. In dem darauffolgenden Essay entwirft die französische Erzieherin Stéphanie de Genlis (1746–1839) sozusagen den Gegenentwurf zur ‚herkömmlichen Methode‘, mit dem Kind als ‚Sonderfall‘. Ab dem sechsten Lebensjahr wird der Schüler zunächst zum Connaisseur erzogen, bevor er erst mit 14 Jahren selbst zu zeichnen beginnt.

De Genlis' Essay aus dem Jahr 1799 erhält in der deutschen Übersetzung, die erstmals 1805 erschien, Tafeln, die dem Lehrer als Musterblätter dienen können, um das Augenmaß des Kindes zu schulen. Statt der ‚linkischen‘ Hand des Anfängers wird das Sehen als Grundvoraussetzung des Zeichnens geübt. Johann Schröter, der fast alle anatomischen Atlanten, die in diesen Jahren in Leipzig verlegt wurden, bebildert hatte, stellt auf der zweiten Tafel der Abhandlung die Sinnesorgane Auge, Ohr und Nase nebeneinander schematisch und in verschiedenen Ansichten dar (Taf. 2.5a). Als kleinste Einheit wird die Pupille zunächst als geometrische Form eingeführt und exemplarisch perspektivisch verkürzt. In das Auge eingesetzt, vermag die Pupille in Bewegung die Ausdrucksmöglichkeiten des Blicks naturgetreu darzustellen.

Elisabeth Otto

Gattung



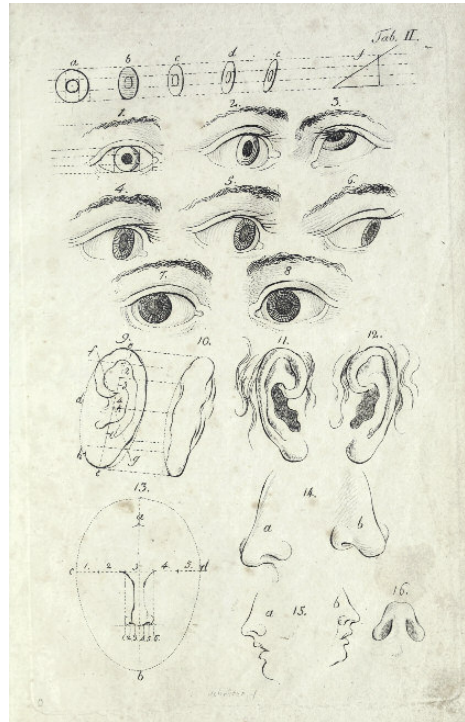
Taf. 2.5: De Genlis/Schröter: Neues und faßliches Lehrbuch 1812, Taf. 1



## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?

### Literatur

DE BROGLIE, Gabriel: *Madame de Genlis*, Paris 2001. – KEILHAUER, Annette: *Weiblicher Kulturtransfer im Epochenumbruch. Stéphanie Félicité de Genlis in Deutschland*, in: Dion, Robert u. a. (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation in der frankophonen Welt*, St. Ingbert 2012, S. 393–409. – THIEME, Ulrich/BECKER, Felix (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 33, Leipzig 1939, S. 43, s. v. „Thoenert, Medardus“, S. 43. – WEGNER, Richard N.: *Der Leipziger Universitätszeichenlehrer Johann Friedrich Schröter (1770–1836). Ein Beitrag zur Geschichte der medizinischen Abbildung*, in: *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften* 34 (1941), S. 252–260.



Taf. 2.5a: De Genlis/Schröter: *Neues und faßliches Lehrbuch* 1812, Taf. 2

## Kat. 2.6

### John Dougall

*The Cabinet Of The Arts.*

Being a New and Universal Drawing Book, Forming A complete System of Drawing, Painting in all its Branches, Etching, Engraving, Perspective, Projection, & Surveying, with all their various & appendant parts, Containing The Whole Theory And Practice Of The Fine Arts In General

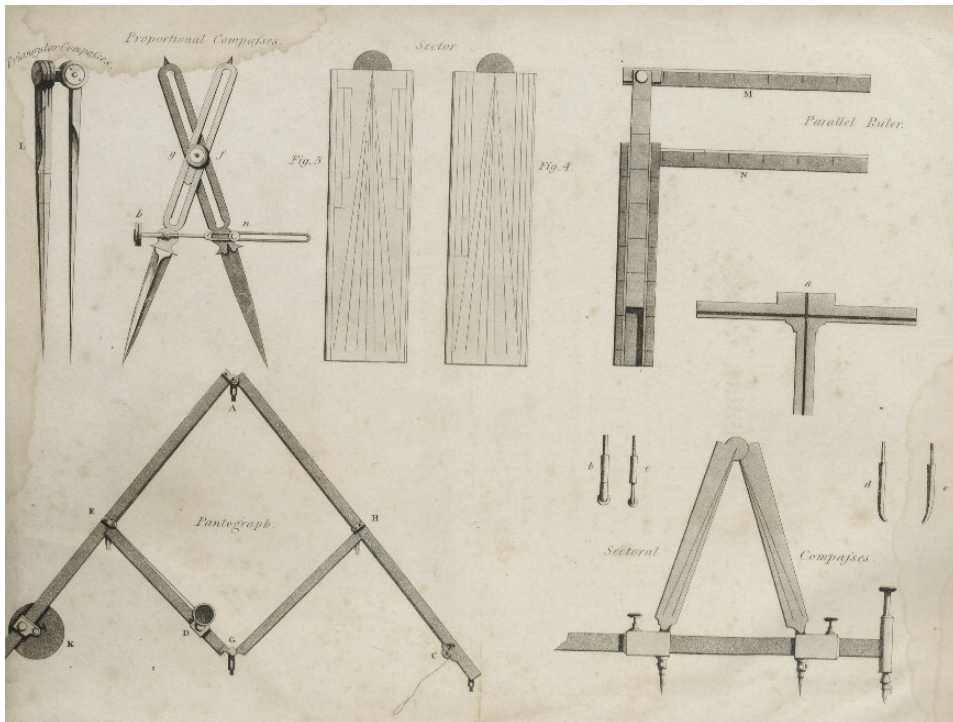
London

Rudolph Ackermann

21821 [1805]

Bd. 1: 2 nn. Bl., III. S., 384 S., 2 nn. Bl. | Bd. 2: 2 nn. Bl., 101 Taf., Taf. 97–122, 2 nn. Bl. (Manuskript)  
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Der Schriftsteller John Dougall (1760–1822) wurde in Schottland geboren. Nach seiner Übersiedelung nach London gab er außer dem *Cabinet of the Arts* den *Modern Preceptor*



Taf. 2.6: Dougall: The Cabinet Of The Arts 1821, Bd. 1, Taf. [1]

(1810) und *Military Adventures* (o. J.) heraus. Bis zu seinem Tod arbeitete er im Auftrag des Duke of York an der Übersetzung zu Cäsars *Commentarii de Bello Gallico*.

*The Cabinet of the Arts* ist der Erziehung „junger Künstler“ zum Erlernen des Zeichnens gewidmet (wozu sicher auch viele hochgestellte *amateurs* gezählt wurden, die Zeichnen als Teil einer umfassenden Ausbildung verstanden). Im ersten Band des Lehrbuches geht es um die theoretischen Grundlagen, die dazu befähigen, die umfangreichen Beispiele des rein visuell argumentierenden zweiten Bandes umzusetzen. Bei dem vorliegenden Werk handelt es sich um die zweite (überarbeitete) Auflage, die mit zusätzlichen Inhalten angereichert wurde.

Das Buch thematisiert gleich im ersten Kapitel des ersten Bandes *Of the Materials Necessary for Drawing; and the Method of Using them* die grundlegenden Materialien und Instrumente des Zeichnens. Besprochen wird dort die einzige dem Text vorangestellte Tafel (Taf. 2.6), auf der sechs technische Zeicheninstrumente (Stangen-, Reduktions-, Proportionalzirkel, Parallellineal und Pantograph) abgebildet sind. Die Instrumente sind so detailgetreu wiedergegeben, dass man sogar einen Faden am rechten Schenkel des Pantographen erkennen kann. Einzelne Bestandteile sind mit Buchstaben versehen, deren Anwendung sich bei der Lektüre des ersten Kapitels erschließt. Die Tafel muss entsprechend gelesen werden und ist ebenso wie der theoretische Inhalt des ersten Bandes wichtig für die praktische Umsetzung der Beispiele des zweiten Bandes. Diese liefern den etablierten

## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?



Taf. 2.6a: Dougall: The Cabinet Of The Arts 1821, Bd. 2, Taf. 95

Kursus: beginnend beim menschlichen Körper, dann folgen Tiere, Perspektive und Landschaften (Taf. 2.6b), schließlich Beispiele für das Kolorieren mit Wasserfarben (Schnecken und Muscheln, Früchte und Blumen).

Marie-Luise Namislow

### Literatur

CARLYLE 2011. – FINLEY, Gerald E.: Turner: An early Experiment with Colour Theory, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30 (1967), S. 357–366. – STEPHEN, Leslie/LEE, Sidney (Hg.): Oxford Dictionary of National Biography, Bd. 5, London 1963, S. 1162, s. v. ‚Dougall, John‘.

**Kat. 2.7**

**James Duffield Harding**

Drawing Models, And Their Uses.

London

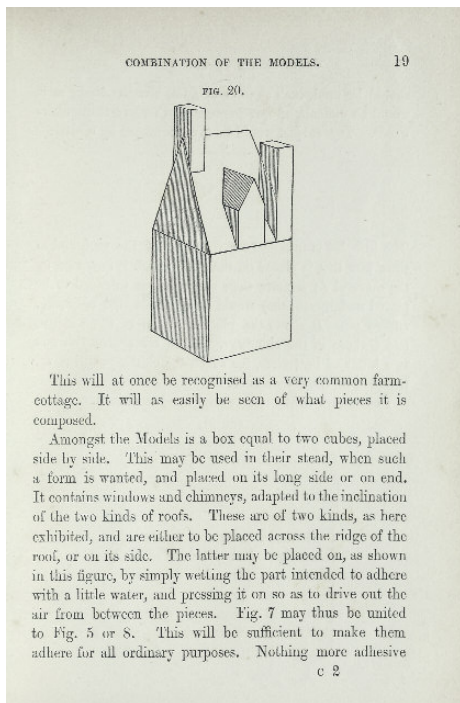
Winsor and Newton

1854

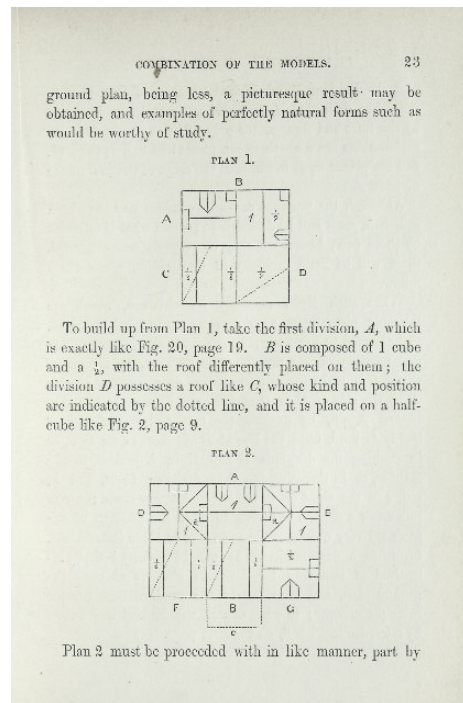
1 nn. Bl., 38 S. (inkl. zahlr. Abb. u. 4 Taf.), 2nn. Bl., 32 S.

Privatsammlung

Als James D. Harding (1798–1863), Sohn eines Zeichenlehrers und selbst erfolgreicher Zeichner, Lithograph und Wasserfarben-Maler, im Jahr 1854 seine *Drawing Models* veröffentlichte, war er bereits arrivierter Autor diverser Zeichenbücher und Vorlagenwerke (etwa: *Lessons on Art*, London 1835; *Sketches at Home and Abroad*, London 1836; *The Guide and Companion to the 'Lessons on Art'*, London 1854). Schon auf dem Buchdeckel wird er daher als Autor von einschlägigen Bänden ausgewiesen, in denen er sich teils sehr kritisch zur älteren Lehrpraxis geäußert hatte (*Elementary Art. The Use of the Lead Pencil*, London 1834, S. 1): „Much has already been written, on the „Art of Learning to Draw without the Aid of a Master (a visionary idea that I entirely disclaim).“



Taf. 2.7: Harding: Drawing Models 1854, S. 19



Taf. 2.7a: Harding: Drawing Models 1854, S. 23

## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?

*Drawing Models* ergänzt die *Lessons on Art* und den *Guide and Companion*, eine Publikationsstrategie, die vorausgehende Lehrbücher nicht ersetzt, sondern erweitert. Erst die drei Werke zusammen präsentieren jedenfalls das gesamte, lang erprobte ‚System‘ von Hardings Zeichenunterricht (S. 1–6). Seinen Rezipienten, wobei er an Lehrende und Lernende zugleich appelliert, gibt er mit den *Drawing Models* ein Baukastensystem einfacher stereometrischer Formen (Kuben, Zylinder und Pyramiden) an die Hand. Diese „toys“ (S. 2) lassen sich additiv zu verschiedenen Architekturen zusammensetzen, an denen dann die Perspektive und Schattierung geübt werden kann. Aus fünf einfachen geometrischen Elementen wird etwa ein Landhaus („common farmcottage“, Taf. 2.7) konstruiert. Den Modellen sind zudem didaktisch wertvolle Faltpläne beigegeben (Taf. 2.7a), die dem Rezipienten das Erfassen der räumlichen Organisation erleichtern. Da schließlich die Modelle alle aus genormten Holzblöcken geschnitten sind und also untereinander in fester Relation stehen, soll auch ein Gefühl für Proportionen befördert werden.

Entscheidend ist dabei Hardings Zusammenarbeit mit der Firma für Zeichenbedarf von Winsor & Newton. Diese vermarktete spezielles Zeichenpapier und Bleistifte unter dem Namen Hardings – und auch den *Drawing Models* ist der umfangreiche Verkaufskatalog von Winsor & Newton angefügt. Vor allem verdiente Harding auch selbst Geld mit dem Verkauf seiner Zeichenmodelle.

Jutta Radomski

### Literatur

BICKNELL/MUNRO 1987, S. 102f. – STEPHEN, Leslie/LEE, Sydney (Hg.): Oxford Dictionary of National Biography, Bd. 8, London 1963, S. 1217, s. v. ‚Harding, James Duffield‘.

## Kat. 2.8

### Otto Hasslinger u. Emil Bender

Der Betrieb des Zeichenunterrichts.

Die Zeichenmaterialien und Lehrmittel sowie die Anlage und Einrichtung der Zeichensäle

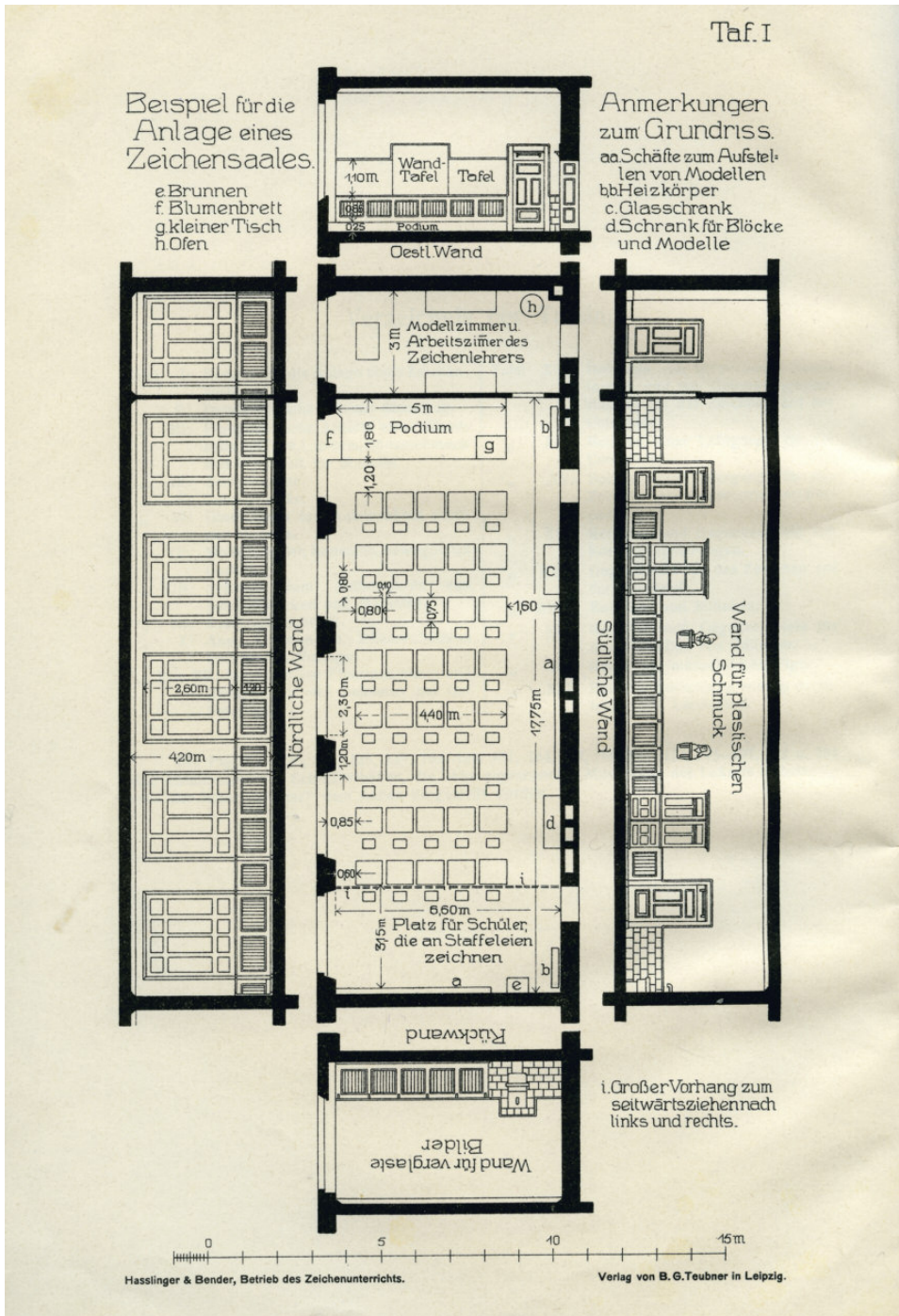
Leipzig u. Berlin

1907

103 S. (inkl. 206 Fig.), 21 Taf.

Privatsammlung

Das aufwendig illustrierte Buch kann die Bedeutung des Zeichenunterrichts im Rahmen der schulischen Ausbildung um 1900 verdeutlichen. Verfasst wurde es von dem kaum bekannten Zeicheninspektor für Mittelschulen am Oberschulrat des Großherzogtums Baden und Professor Otto Hasslinger und von dem Zeichenlehrer Emil Bender (1870–1966), der von 1920–1934 an der Badischen Landeskunstschule, der späteren Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, als Professor Darstellende Geometrie unterrichten sollte.



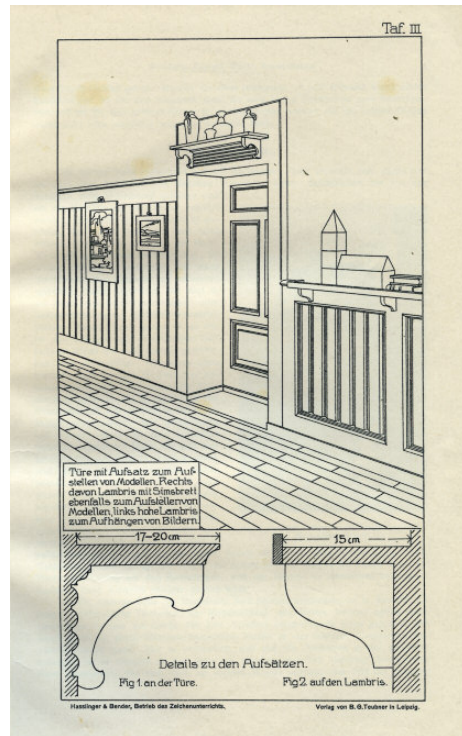
Taf. 2.8: Hasslinger/Bender: Betrieb des Zeichenunterrichts 1907, Taf. 1

## 2. Was braucht ein Zeichenbuch?

Wie schon das vorausgehende Werk von Hasslinger und Albrecht Gansloser (*Planzenornamente für den Zeichenunterricht*, Leipzig u. Berlin 1902) wurde auch diese Publikation durch den Großherzoglich Badischen Oberschulrat finanziell gefördert.

Die Schrift wendet sich an Zeichenlehrer in Schulen. Sie beginnt mit ausführlichen Überlegungen zur Anlage eines idealen Zeichensaales (Taf. 2.8). Dieses Thema hatten zwar auch schon die *Encyclopédie* (Kat. 2.4) oder dann etwa Solly Fürstenberg (*Anleitung zum Freihandzeichnen mit Rücksicht auf die Unterrichtsmethode der Brüder Ferdinand und Alexander Dupuis*, Braunschweig 1854; vgl. Abb. 9) angesprochen. Erreicht ist hier aber eine neue Stufe der Detaillierung, werden doch nicht nur die Lage im Schulgebäude, die Beleuchtung und Größe sowie die beste Art der Wandtafeln und Zeichentische besprochen, sondern auch die Ausstattung bis in die Details der Wandverkleidung mit Bauanleitungen vorgestellt – empfohlen wurden etwa hochgezogene, holzsichtige Lambris inklusive Sims Brettern und Aufsätzen über den Türen zum Aufstellen von Modellen (Taf. 2.8a).

Es folgt ein Durchgang durch die Phasen des Zeichenunterrichts für unterschiedliche Altersstufen und Ansprüche, beginnend beim Nachzeichnen von getrockneten Blättern, dann Holzmodellen über Gegenstände und Gipsbüsten (für das Figurenzeichnen) bis hin zu Landschaften. Bemerkenswerterweise steht am Ende als schwierigste Herausforderung das „Ornamentzeichnen“ (S. 93–103), da es hier nicht um die Wiedergabe von existierenden Formen gehe, sondern darum, „den Schüler zu eigener erfinderischer Tätigkeit anzuregen.“ Bei der Besprechung des „Wesens des Ornaments“ ist auch ein historischer Rückblick auf die „klassischen Kunstperioden“ angebracht – das einzige Mal, dass auf kunsthistorische Zusammenhänge und Stilentwicklungen hingewiesen wird.



Taf. 2.8a: Hasslinger/Bender: Betrieb des Zeichenunterrichts 1907, Taf. 3

Ulrich Pfisterer

### Literatur

Hof- und Staatshandbuch des Großherzogtums Baden, Karlsruhe 1910, S. 534 f.





### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?

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

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



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



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

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

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

### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?



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

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

Eine dritte Möglichkeit, große Namen prestigesteigernd und ‚werbetechnisch‘ einzusetzen, war die auch sonst weit verbreitete Dedikation eines Werkes an eine hochgestellte Persönlichkeit. So gab der Professor für Perspektive an der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Sébastien Le Clerc, nicht nur ein sehr erfolgreiches Elementar-Zeichenbuch heraus (Kat. 1.3). Weitere Folgen mit Zeichenvorlagen widmete er dem französischen Hochadel und seinem Nachwuchs, womit er zugleich seine eigene Stellung als deren Zeichenlehrer herausstellte (Abb. 16).<sup>9</sup> Später wurde auch Le Clercs Name für derartige Werbezwecke verwendet (vgl. Kat. 5.8). Ähnlich verdankte die kaum bekannte Miniatur- und Blumen-Malerin Catherine Perrot ihre Aufnahme 1682 in dieselbe *Académie* wohl vor allem dem Umstand, dass sie die Zeichenlehrerin mehrerer Prinzessinnen, darunter die spätere Königin von Spanien, gewesen war. Perrot publizierte zudem einen Traktat, der bereits im Titel (*Leçons Royales ou la manière de peindre en miniature les fleurs et les oiseaux*, 1686, <sup>2</sup>1693) damit warb, jedem Leser diese ‚königlichen Unterweisungen‘



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

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

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

### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?

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

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

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

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



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

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

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

### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?



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

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

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

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

Ulrich Pfisterer

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



### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?

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

### Kat. 3.1

#### Jean Cousin

L'Art De Dessiner.

Revu, Corrigé, Et Augmenté De Plusieurs Morceaux D'Après L'Antique, Avec Leurs Mesures & Proportions; d'une Description exacte des Os & Muscles du Corps humain, & de leurs offices & usages; avec une Instruction facile pour apprendre à dessiner toutes ces Figures, selon les différens aspects qu'elles peuvent avoir

Paris

Jacques-Francois Chéreau

<sup>19</sup>1788 [<sup>1</sup>1595 unter dem Titel *Livre de Pourtraicture*]

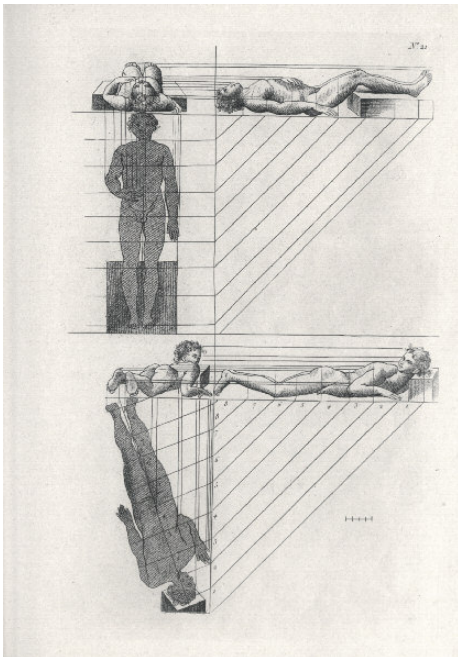
72 S. (inkl. zahlr. Abb.)

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Bei der Publikation des französischen Künstlers Jean Cousin handelt es sich um einen schmalen Band in Querformat, der erstmals unter dem Titel *Livre de Pourtraicture* ein Jahr nach dem Tod seines Autors erschien und in der Folge zu einem der meist publizierten Zeichenbücher Frankreichs wurde: Bis ins 19. Jahrhundert (Taf. 3.1a) wurde das Buch über 20 Mal bei verschiedenen Verlegern veröffentlicht, wobei es ab 1685 unter dem Titel *L'Art de*

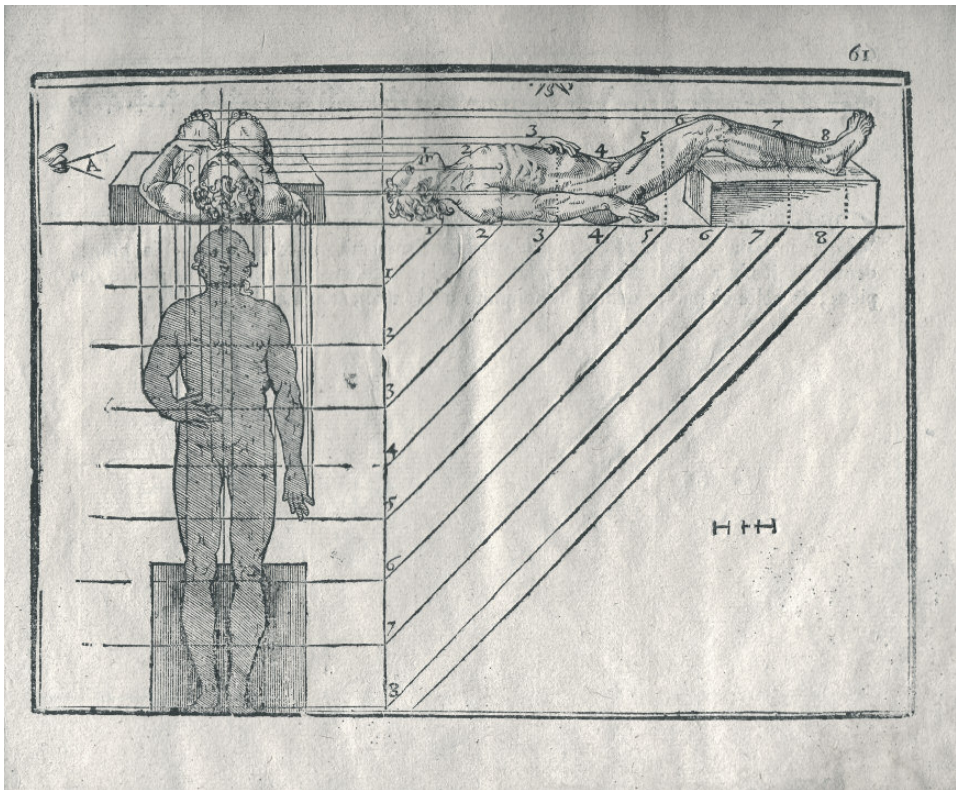
*Dessiner* erschien. Wurden die originalen Bildtafeln beibehalten und nur um wenige Stücke ergänzt, so unterlagen sowohl ihre Anordnung als auch die Texte im Zuge der zahlreichen Editionen zum Teil starken Überarbeitungen.

In der Korrespondenz mit dem ersten Verleger Leclerc 1589 skizziert Cousin die Leitlinien seines Projekts: „representer et racoursir par art de geometrye de differantz regardz.“ Erlernt werden soll das Zeichnen des menschlichen Körpers, beginnend mit den Proportionen einzelner Körperteile bis hin zu ganzen Figuren in unterschiedlichen Positionen. In der vorliegenden Tafel stellt Cousin mehrere Perspektiven eines liegenden Mannes (in der Verkürzung, im Profil und als Schatten) in jeweils acht Parteien unterteilt und in einem Achsensystem angeordnet dar, wobei die korrespondierenden anatomischen Landmarken miteinander durch horizontale und vertikale sowie diagonale Linien verbunden sind (Taf. 3.1).



Taf. 3.1a: Jean Cousin: L'Art du Dessin démontré d'une manière claire et précise [nach 1800], N°. 21

### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?



Taf. 3.1 : Cousin: L'Art De Dessiner 1788, S. 61

Die technisch anspruchsvollen Ausführungen in Bild und Text wie auch der eingangs abgedruckte *Avis au lecteur* weisen das Buch als grundlegenden Bestandteil des professionellen Zeichenstudiums aus: „Le grand débit de ce livre [...] prouve [...] l'utilité des règles qui y sont tracées. Nos plus grands Maîtres modernes, assurés par leur propre expérience, ne cessent d'en conseiller à leurs Elèves.“

Die Modifikationen der einzelnen Auflagen sind indes editionshistorische Zeugnisse der didaktisch-verlegerischen Aufbereitung von gedruckten Zeichenlehrbüchern.

Maria Engelskirchen

#### Literatur

FIRMIN-DIDOT, Ambroise: *Etude sur Jean Cousin suivie de notices sur Jean Leclerc et Pierre Woeiriot*, Paris 1872. – FOWLER 2010. – GRIVEL, Marianne: *Les publications de Jean Cousin Fils*, in: Scaillièrez, Cécile: *Jean Cousin Père et Fils. Une famille de peintres au XVI<sup>e</sup> siècle*, Musée du Louvre, Paris 2013–2014, Paris 2013 (Ausst. Kat.), S. 256–259.

Kat. 3.2

**Peter Paul Rubens**

*Théorie De La Figure Humaine.*

Considérée Dans Ses Principes, Soit En Repos Ou En Mouvement

Paris

Charles-Antoine Jombert

1773

XI, 56 S., 28 S., 1 nn. Taf., XLIV Taf., 96 Taf.

Privatsammlung

Frontispiz und Titelseite der *Théorie De La Figure Humaine* verweisen unmissverständlich auf ihren Autor, dessen lateinischer Urtext hier in das Französische übertragen wurde: Es handelt sich um den „célèbre (sic) Artiste“ Peter Paul Rubens, den der Inschrift unter dem zahlreich reproduzierten Konterfei folgend eine „profonde erudition (sic)“ auszeichne. Dem auf der Titelseite zunächst als Verleger auftretenden Charles-Antoine Jombert gelangte 1772 eine Sammlung an Rubens zugeschriebenen Studienblättern (Ms. De Ganay) zusammen mit 44 Druckplatten, angefertigt von dem Kupferstecher Pierre Aveline nach den Zeichnungen der Blätter, in die Hände, die er sogleich stark redigierte und veröffentlichte. Die Zergliederung des menschlichen Körpers in die geometrischen Grundformen, die Unterschiede in

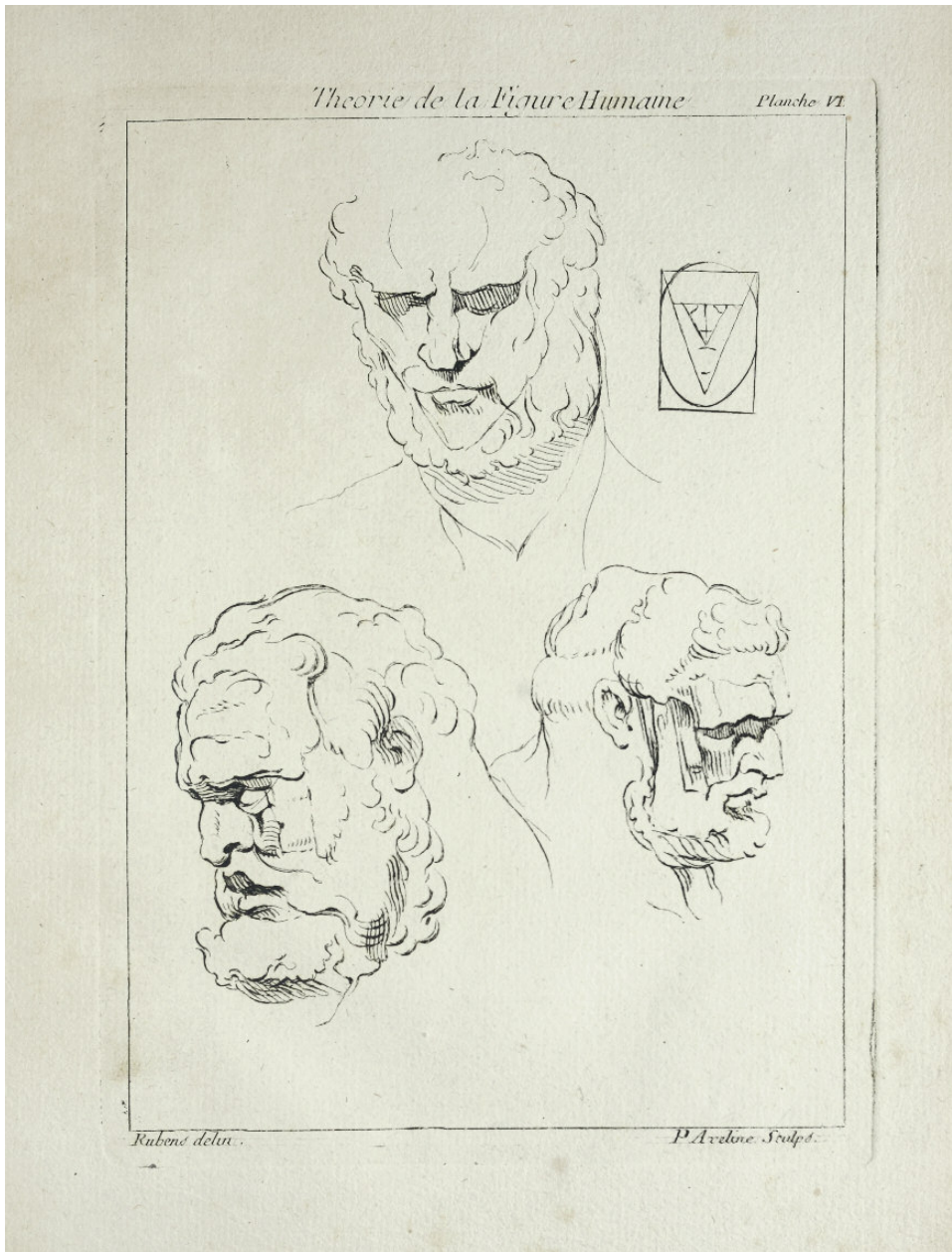
der Darstellung von Mann, Frau und Kind, das Studium antiker Statuen, Gedanken zu Physiognomik, Körperhaltungen und -bewegungen gehören u. a. zu den Themen aus den Studienblättern, die Eingang in die *Théorie* fanden. Ein Zeichenbuch stellte das Manuskript für Jombert jedoch nicht dar. Für das anvisierte Zielpublikum – Künstler und *Amateurs* – ergänzte er die Schrift um einen zweiten Band, der die Desiderate aufwiegen sollte.

Die hier gezeigte Tafel VI (Taf. 3.2) lässt an den Wangenpartien des *Herkules Farnese* die stereometrische Methode erkennen, mit der Rubens den menschlichen Körper in geometrische Formen zerlegte. Deutlicher ist sie noch in dem Londoner Studienblatt nachzuvollziehen, aus dem sich die Darstellungen vermutlich ableiten (Taf. 3.2a). Rubens, der sich zeitlebens als *pictor doctus* und Mitglied der europaweiten Gemeinschaft der ‚Res Publica Literaria‘ verstand, stellt in den die Skizzen



Taf. 3.2a: Peter Paul Rubens: Studien des Herkules Farnese, Feder und braune Tinte, ca. 1601–1602, 19,8 x 15,6 cm; London, The Courtauld Gallery

3. Wer macht ein Zeichenbuch?



Taf. 3.2: Rubens: Théorie De La Figure Humaine 1773, Taf. 6

begleitenden Kommentaren zusätzlich seine altphilologische Gewandtheit aus. Der Vergleich von Bildtafel und Skizzenblatt lässt allerdings vermuten, dass die Stiche Avelines nicht nach den originalen Vorlagen von Rubens gearbeitet wurden, was bereits von Zeit-

genossen angemerkt wurde (Sechs Zeichnungen entstammten darüber hinaus der ersten französischen Edition von Leonardos Malereitratat 1651, nach Rubens' Tod). Dass das 1773 schon nicht mehr im Original erhaltene Studienbuch mehrere Abschriften, Überarbeitungen und Transformationen durchlaufen hatte und Jombert das Resultat einer Vielzahl von Autoren vorlag, spielte für seine Zuweisung der Autorschaft an den gelehrten Künstler keine Rolle.

Susanne Thürigen

### Literatur

GAMPP, Axel Christoph: *Théorie de la Figure Humaine*, in: *Scholion* 4 (2006), S. 110–119. – HÖPER, Corinna: Zu den Anatomiebüchern von Bartolomeo Passarotti und Peter Paul Rubens, in: Thiem, Gunther (Hg.): *L'arte del disegno*, München u.a. 1997, S. 73–82.

## Kat. 3.3

### Anonym

Regeln Welche ein Anfänger und Lehrling der Malereykunst zu Observieren.

o. O.

o. J. [um 1709]

44 S. (Text), 5 S. (Feder- und Tusch-Zeichnungen)

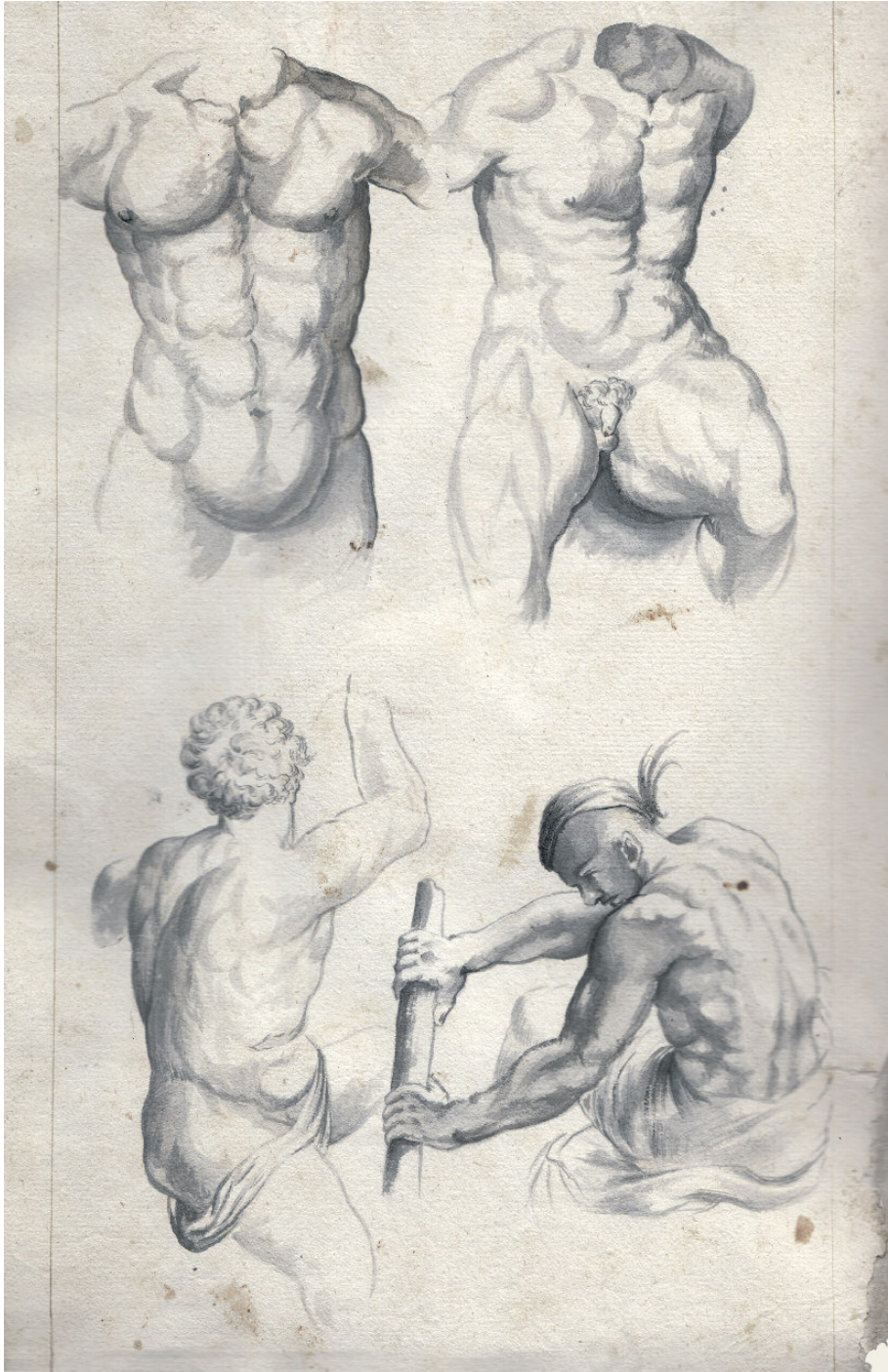
Deutsche Handschrift auf Papier

Privatsammlung

Die Handschrift in einem wohl annähernd zeitgenössischen, stark abgegriffenen Pappereinband umfasst zwei unterschiedliche Teile: Zunächst entwickelt ein Malereitratat die theoretischen und praktischen Grundlagen der Malerkunst. Die ersten Kapitel behandeln die Proportionen des menschlichen Leibes, den Ausdruck, die Historienmalerei usw. Es folgt ein Kapitel über zwei Seiten, aus dem sich auch die Datierung ergibt: „Von Farben und andern Sachen so einem Mahler vonnöthen. darbey der Preis die solcher a[nn]o 1709 gegangen.“ Daran schließen sich praktische Werkstattrezepte zu Farben, Firnissen und ähnlichem an.

Ein lose beiliegender, zu acht Blatt gefalteter Bogen Papier ist mit „ad libell[um] N.º 42“ überschrieben – bezieht sich also wohl auf ein anderes Buch der Bibliothek dieses Künstlers oder dilettierenden Kunstliebhabers. Die hier zu findenden, sorgfältigen Feder- und Tuschzeichnungen scheinen die Kurzform eines Zeichenbuches zu entwickeln. Die erste Seite gibt Anweisungen für die grundlegende Proportionierung eines Kopfes und die Anlage von Augen, Nase, Mund, Ohr, Gesichtsprofil, Fuß und Hand. Die zweite, nicht fertig gezeichnete Seite behandelt Proportionen. Die restlichen drei Seiten geben Beispiele für Köpfe und (kompliziert bewegte) Körper (Taf. 3.3). Vor allem diese anspruchsvolleren Figuren sind im Gegensatz aus einem 1707 in Nürnberg publizierten Zeichenbuch (Taf. 3.3a) von Gottlieb Herrmann übernommen, das seinerseits Vorlagen aus Jan de Bisschops erstmals 1671 publizierten *Paradeigmata Graphices* (Taf. 3.3b) und Pieter de Jodes *Varie figure*

3. *Wer macht ein Zeichenbuch?*



Taf. 3.3: Regeln Welche ein Anfänger und Lehrling der Malherykunst zu Observieren [um 1709]

Gattung



Taf. 3.3a: G[ottlieb] H[errmann]: Neu-vollständiges Reiß-Buch mit vielen schönen Anweisungen zum Zeichnen, Perspectiv, Kupfferätzen und Sonnen-Uhren, Nürnberg 1707, Taf. 9



Taf. 3.3b: Jan de Bisschop: Paradeigmata Graphices Variorum Artificum, Amsterdam [um 1700], Taf. 28



### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?

*academische/Diversche Figuren uit de Academia* (Antwerpen 1629) verarbeitet. Jan de Bischoop hatte für die männlichen Figuren, wie sie sich dann auch auf dem gezeichneten Blatt finden, mit einem antiken Bildhauer, Michelangelo, Raffael und Annibale Carracci vier der größten ‚Herosen‘ als Künstler benannt. Da die Zeichnungen zudem in der Größe exakt mit den Kupferstichen aus Hermanns *Neu-vollständigem Reißbuch* übereinstimmen, ließe sich sogar an eine Form des seitenverkehrenden Durchpausens denken.

Mehrere Beweggründe für diese Zusammenstellung sind denkbar: Das gedruckte Zeichenbuch könnte zu teuer gewesen sein oder die Beherrschung von dessen Motiven sollte hier demonstriert werden. Möglich wäre aber auch, dass die Zusammenstellung des *Neu-vollständigen Reiss-Buches* mit seinen über 60 Tafeln, die bei der Konstruktion des Kopfes und einzelner Körperteile beginnt, dann über Charakterköpfe, Haar- und Kleidermoden, Tiere, Pflanzen, Landschaften bis hin zu Perspektive und Schrift eine ausufernde Vielzahl von Motiven umfasst, auf einen Kursus mit den essentiellen Elementen reduziert und ‚verbessert‘ werden sollte. Dabei lässt die Qualität der Zeichnungen insgesamt eher an einen avancierten Dilettanten denn professionellen Künstler denken.

Ulrich Pfisterer

#### **Literatur**

BOLTEN 1985.

### **Kat. 3.4**

#### **Anonym**

Nouveau Livre du Dessein qui contient XXV figures dessinée par le célèbre Jean Baptista Piazzeta.

o. O.

o. J. [um 1760/80]

24 Taf.

Privatsammlung

Dieses kleine, in der Qualität seiner Kupferstiche sehr mediokre und wohl nur in einer Auflage erschienene Werk versucht durch die Nennung des Namens von Giambattista Piazzetta auf dem Titel an dessen Erfolg zu partizipieren. Von Piazzetta, neben Tiepolo wohl der bedeutendste venezianische Maler des 18. Jahrhunderts, waren nicht nur druckgraphische Serien mit Charakterköpfen publiziert worden. Posthum erschien ab 1760 (in mehreren Auflagen, 1764 auch in einer französischen Ausgabe) ein durch den Meister selbst zumindest mitkonzipiertes, großformatiges und teures Zeichenbuch unter dem Titel *Studj di pittura gia dissegnati da Piazzetta ed con ora l'intaglio di Marco Pitteri ...* (Venedig: Giovanni Battista Albrizzi). Dessen 48 Blatt zeigen 24 Motive jeweils im Umriss und schattiert. Den Anfang machen dabei, wie üblich, Körperteile. Unter den weiteren Blättern finden sich fünf verschiedene Männerakte, aber auch Frauen und Kinder.



Taf. 3.4: Nouveau Livre du Dessain [um 1760/80], Taf. B5

### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?

Die Piazzetta ‚untergeschobenen‘ Zeichenvorlagen boten dagegen nach dem Titelblatt mit einer *Pictura*-Personifikation und zwei Putten, die ein Tuch mit dem Titel in der Luft halten, allein 23 verschiedene Männerakte (Taf. 3.4) in groben Kupferstichen. Da auch die Exemplare dieses Zeichenbuches im Rijksmuseum, dem Getty Museum und der National Gallery in Washington jeweils nur 24 Blätter umfassen, scheint das Titelblatt nicht nur bei der Angabe ‚Piazzetta‘, sondern auch beim Hinweis auf ‚25 Figuren‘ unzuverlässig. Die Blattnummerierung: A[1]-8, B1-8 und C1-8 spricht ebenfalls für einen kostengünstigen Druck auf genau drei Bogen à acht Darstellungen.

Die männlichen Aktfiguren in den *Studi di pittura* und weitere im zeichnerischen Œuvre Piazzettas entsprechen in ihrer prinzipiellen Anlage zwar einigen Stichen des *Nouveau Livre*, zumindest fünf andere Kupfer dort sind aber seitenverkehrte Kopien nach einer Serie von Männerakten, die die Augsburger Reichsstädtische Kunstakademie verkaufte. Einer dieser Stiche ist mit ‚MH fec.‘ signiert und 1743 datiert, stammt also möglicherweise von Matthäus Herz, dem Sohn von Johann Daniel Herz, Stecher und Autor mehrerer Zeichenbücher (Taf. 3.4a). Damit lässt sich das Entstehungsdatum des *Nouveau Livre*, das auf jeden Fall nach 1760 anzusetzen sein dürfte und für das selbst noch eine Publikation kurz nach 1800 vermutet wurde, freilich nicht präzisieren. Da die Figuren keinerlei klassizistische Elemente erkennen lassen, scheint allerdings eine Drucklegung vor ca. 1780 am wahrscheinlichsten. Der Bezug zu Augsburg und der französische Titel lassen an einen nordalpinen Ursprung denken.



Taf. 3.4a: ‚MH‘: Männerakt, Zeichenvorlage, Augsburg 1743

Ulrich Pfisterer

#### Literatur

DORIGATO, Attila (Hg.): Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola, Venedig 1983 (Ausst. Kat.), S. 214 (Kat. Nr. 120). – MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, Federico: Analisi di un libro veneziano del '700: gli *Studi di pittura* di Giambattista Piazzetta. Con il catalogo ragionato delle edizioni e delle incisioni, in: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte 18 (1992), S. 123–150.

**Kat. 3.5**

**John Barrow**

Dictionarium Polygraphicum.

Or, The Whole Body of Arts Regularly Digested

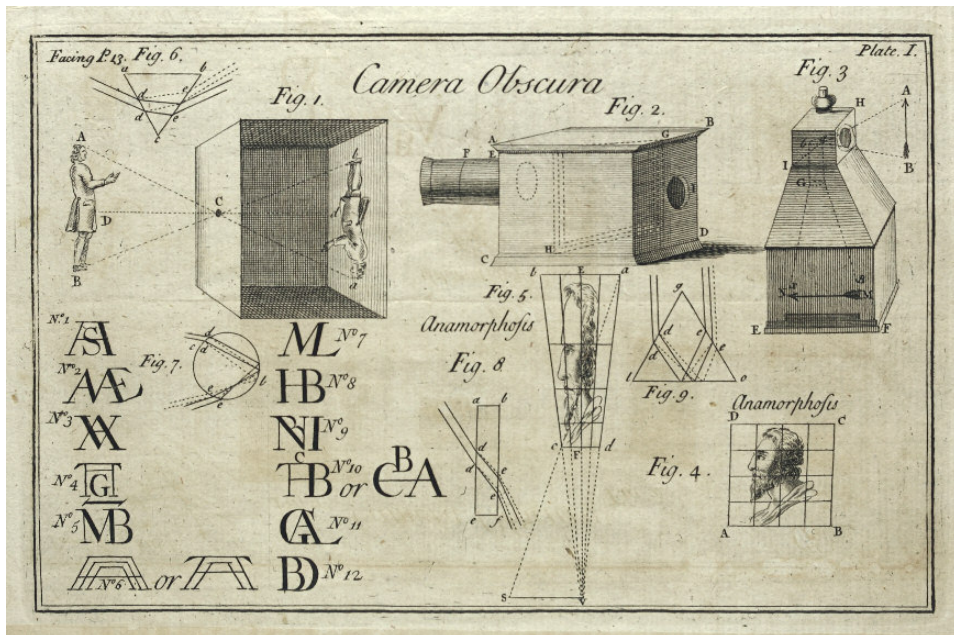
London

C. Hitch and L. Haws, J. Hinton L. Davis, C. Reymers

21758 [1735]

Bd. 1: 5 nn. Bl., 432 S., 30 Taf. | Bd. 2: 1 nn. Bl., 398 S., 24 Taf.

1758 brachte der Mathematiker, Navigator und Autor John Barrow in zweiter Auflage das zweibändige Kompendium *Dictionarium Polygraphicum* heraus; ein alphabetisch geordnetes Lexikon, dessen zahlreiche Lemmata sehr anschaulich durch 56 Kupfertafeln ergänzt werden. Das thematische Spektrum des *Dictionarium* umfasst neben den wichtigsten Künstlerbiographien (inkl. Monogrammen) auch Informationen beispielsweise zu emblematischen und mythologischen Inhalten sowie zur Material- und Farbenkunde. Auf die naturwissenschaftlich-mathematische Profession des Autors verweist auch die Auswahl der Tafeln, denn es werden verstärkt technische Gerätschaften wie die Camera Obscura, Keramiköfen und Sonnenuhren (Taf. 3.5) repräsentiert. Auch die Widmung des Bandes an den damaligen Präsidenten der stark auf Naturwissenschaften ausgerichteten *Royal Academy* unterstreicht diesen Bezug.



Taf. 3.5: Barrow: Dictionarium Polygraphicum 1758, Bd. 1, Taf. 1

### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?

Darüber hinaus finden sich auch viele Tafeln zu wichtigen kunsttheoretischen Schlagwörtern wie Proportion, Anatomie und Physiognomie. Die Vorlagen für diese Blätter entnimmt Barrow diversen Klassikern der Gattungsgeschichte, unter anderem den Zeichenlehrbüchern Fialettis (Kat. 4.2), Cousins (Kat. 3.1) und Le Bruns (Kat. 9.5), wodurch das vordringlich enzyklopädische Anliegen des Autors deutlich zu Tage tritt. Denn Barrow versteht sich als Sammler von kunsttheoretischen und praxisrelevanten Informationen und legt damit letztlich ein Werk vor, das nicht weniger als die systematische Darstellung des Wissensstandes auf dem Gebiet der bildenden Künste leisten will. Durch seine Konzentration auf das Unterthema ‚Kunst‘ macht das *Dictionarium* zugleich auf eine ab der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Tendenz der Lexikographie aufmerksam, in der man – herausgefordert durch die zunehmende Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems in Spezialgebiete – beginnt, neben den traditionellen Universallexika (vgl. Kat. 2.4) auch gezielt kleinere, noch überschaubare Themenkreise zu bearbeiten.

In einem der längsten Einträge des Lexikons wird unter dem im angelsächsischen Raum geläufigen Begriff des ‚Japanning‘ die Herstellung von asiatischen Lackmöbeln und anderen dekorativen Oberflächen erläutert. Dieser Begriff subsumiert in Analogie zu ‚Chinoiserie‘, die seit dem 17. Jahrhundert beginnende Nachahmung allgemein als ‚orientalisch‘ verstandener Motive (Taf. 3.5a) und Techniken.



Taf. 3.5a: Barrow: *Dictionarium Polygraphicum* 1758, Bd. 2, Taf. 1

Maria Heilmann

#### Literatur

COLLISON, Robert: *Encyclopaedias. Their History Throughout the Ages*, New York/London 1964, S. 105. – DOBAI, Johannes: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 1 (1700–1750), Bern 1974, S. 224. – BAIGENT, Elizabeth: *John Barrow (fl. 1735–1774)*, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press 2004 [Online; 28.02.2014]

## Kat. 3.6

Anonym [C. D. H.]

Kleines Zeichen- und Maler-Buch für die Jugend.

Oder: Anweisung zum Zeichnen, nach Lairese, und zur Malerkunst nach Leonardo do Vinci

Altona/Leipzig

o. J. [21810?; zuerst 1788 unter dem Titel: Theoretische und praktische Anweisung zur Zeichen- und Malerkunst]

358 S., XXXVIII Taf.

Privatsammlung

Der anonyme Autor verkündet gleich zu Beginn in seinem vermutlich 1810 erschienenen *Kleinen Zeichen- und Maler-Buch für die Jugend* zwar „nicht viel neues, jedoch vielleicht das nützlichste dieser Theile [zu] sagen“ ( S. 4) und gliedert mit dieser Intention sein Werk in zwei Hauptteile: die ‚Zeichenkunst‘ und die ‚Mahlerkunst‘. Als Vorbild für den ersten

Abschnitt zieht er den renommierten Autor Gerard de Lairese heran und übernimmt aus dessen *Teekenkonst* (1701; Kat. 6.4) Anweisungen zum Studium nach dem Leben, der Faltenwürfe und nach der Gliederpuppe. Für die zweite Abteilung steht Leonardos 1651 veröffentlichtes *Trattato della pittura* Pate, vor allem die dortigen Ausführungen zur Proportion, Anatomie und Perspektive. Die Namen dieser beiden großen Künstler und Kunsttheoretiker werden bereits im Titel werbewirksam angeführt.

Im letzten Kapitel schöpft der Autor schließlich aus eigenen Lehrerfahrungen und gibt Anleitungen zur praktischen Umsetzung des zuvor vermittelten Wissens. Hier behandelt er verschiedene Genres, wie die Landschafts- oder Blumenmalerei, aber auch diverse Techniken, wie Pastell- oder Ölmalerei. So wird z. B. auf Tafel 35 (Taf. 3.6) demonstriert, wie durch das Mischen der Farben mit Schwarz Schatten herausgearbeitet werden können. Die Tabelle auf Tafel 36 (Taf. 3.6a) gibt indes Aufschluss darüber, wie bestimmte Stufen eines Farbverlaufs durch Mischen erreicht werden können.

4	4
8	8
12	12
16	16
20	20
24	24
28	28
32	32
36	36
40	40
44	44
48	48
52	52
56	56
60	60
64	64
68	68
72	72
76	76
80	80
84	84
88	88

Taf. 3.6a: [C. D. H.]: Kleines Zeichen- und Maler-Buch [1810], Taf. 36

3. Wer macht ein Zeichenbuch?



Taf. 3.6: [C. D. H.]: Kleines Zeichen- und Mahler-Buch [1810], Taf. 35



Mit keinem Wort gibt diese Ausgabe zu erkennen, dass sie ein auf weiten Strecken unveränderter Nachdruck der 1788 unter dem bislang nicht aufgelösten Autorenkürzel C.D.H. erschienenen *Theoretische[n] und praktische[n] Anweisung zur Zeichen- und Mahlerkunst* ist. Nur am Schluss wurden vor allem die Kapitel zu den Farben, der Landschafts-, Blumen-, Email- und Pastellmalerei ergänzt. Die erste Ausgabe des Buches von 1788 erwähnte dagegen ihrerseits Leonardo und Lairesse nicht, wirbt vielmehr mit einem Frontispiz, das „Albrecht Dürer“ beim Zeichnen eines Kopfes zeigt (Taf. 3.6b).

Anika Lautenschläger

Taf. 3.6b: C. D. H.: Theoretische und praktische Anweisung zur Zeichen- und Mahlerkunst, Altona / Leipzig 1788, Frontispiz

### Kat. 3.7

L'École De Dessin.

Journal Des Jeunes Artistes Et Des Amateurs

Paris

Au Bureau de Journal, Rue Suger

1866/67 (Jg. 3; Nr. 35)

24 S., 22 S., 2 nn. Bl., Taf. 145–216

Privatsammlung

Das *Journal des Jeune Artiste et des Amateurs* (Taf. 3.7) belegt, dass das Zeichenbuch im 19. Jahrhundert seine Inhalte außerhalb der klassischen Werkausgabe auch im Rahmen periodischer Publikationsformen zu vermitteln begann. Das Magazin ging aus dem von 1851 – 1861 erschienenen *Album de l'École de dessin* der Gebrüder Monrocq hervor, welche die Reihe ab 1864 unter leicht verändertem Titel weiterführten.

Das Erscheinen des erfolgreichen und beliebten *Journals* fällt damit in eine Zeit, in der sich die französische Presselandschaft durch Neuerscheinungen und steigende Auflagen-



# L'ÉCOLE DE DESSIN

## JOURNAL DES JEUNES ARTISTES ET DES AMATEURS

DONNANT TOUS LES MOIS DES MODÈLES ÉLÉMENTAIRES ET NOUVEAUX POUR TOUS LES GENRES DE DESSIN.

FIGURE, PAYSAGE, FLEURS ET FRUITS, ANIMAUX, DESSIN LINÉAIRE, ORNEMENTS, ARCHITECTURE, SUJETS DE GENRE, MARINE, OISEAUX ET PAPILLONS, CROQUIS DIVERS, ETC.

DESSINÉS ET LITHOGRAPHIÉS

PAR MM. DE RUDDER, JULLIEN, BELLANGÉ, HUBERT, V<sup>OR</sup> ADAM, J. DUCOLLET, VALERIO, J. DAVID, CENSIER, MOREL-PATIO,

AVEC TEXTE EXPLICATIF POUR CHAQUE DESSIN ET DES **ÉTUDES COMPLÈTES** SUR LES BEAUX-ARTS :  
PEINTURE, SCULPTURE, AQUARELLE, PASTEL, SÉPIA, LAVIS, MINE DE PLOMB, LITHOGRAPHIE, GRAVURE, COLORIS,  
PEINTURE ORIENTALE, PEINTURE SUR BOIS, SUR VERRE, SUR ÉTOFFES, SUR PORCELAINÉ...

PROCÉDÉS ET MÉTHODES POUR EXÉCUTER SANS MAÎTRE.

PAR UNE RÉUNION D'ARTISTES ET D'ÉCRIVAINS AIMÉS DU PUBLIC.

### BUT DU JOURNAL.

Offrir aux jeunes artistes et amateurs des modèles irréprochables et de bon goût, leur indiquer les meilleures méthodes, et enfin les tenir au courant de tout ce qui se produit de nouveau dans les arts.

### PRIX DE LA SOUSCRIPTION POUR

**LA FRANCE.**  
Un an . . . 18 »  
6 mois . . . 9 50  
3 mois . . . 5 »  
Un n<sup>o</sup> sép. 1 75

**POUR L'ÉTRANGER**  
le port en sus.



### PLAN DU JOURNAL.

L'ÉCOLE DE DESSIN paraît le 25 de chaque mois par livraison de 4 pages de texte format in-4<sup>o</sup>, et de 6 planches de modèles variés pour tous les genres de dessin.

Chaque année forme ainsi un recueil de 72 lithographies variées avec 48 pages de texte divisées en deux volumes.

On ne reçoit que les lettres affranchies.

**ON S'ABONNE, A PARIS,**

**AU BUREAU DU JOURNAL, RUE SUGER, 5,**

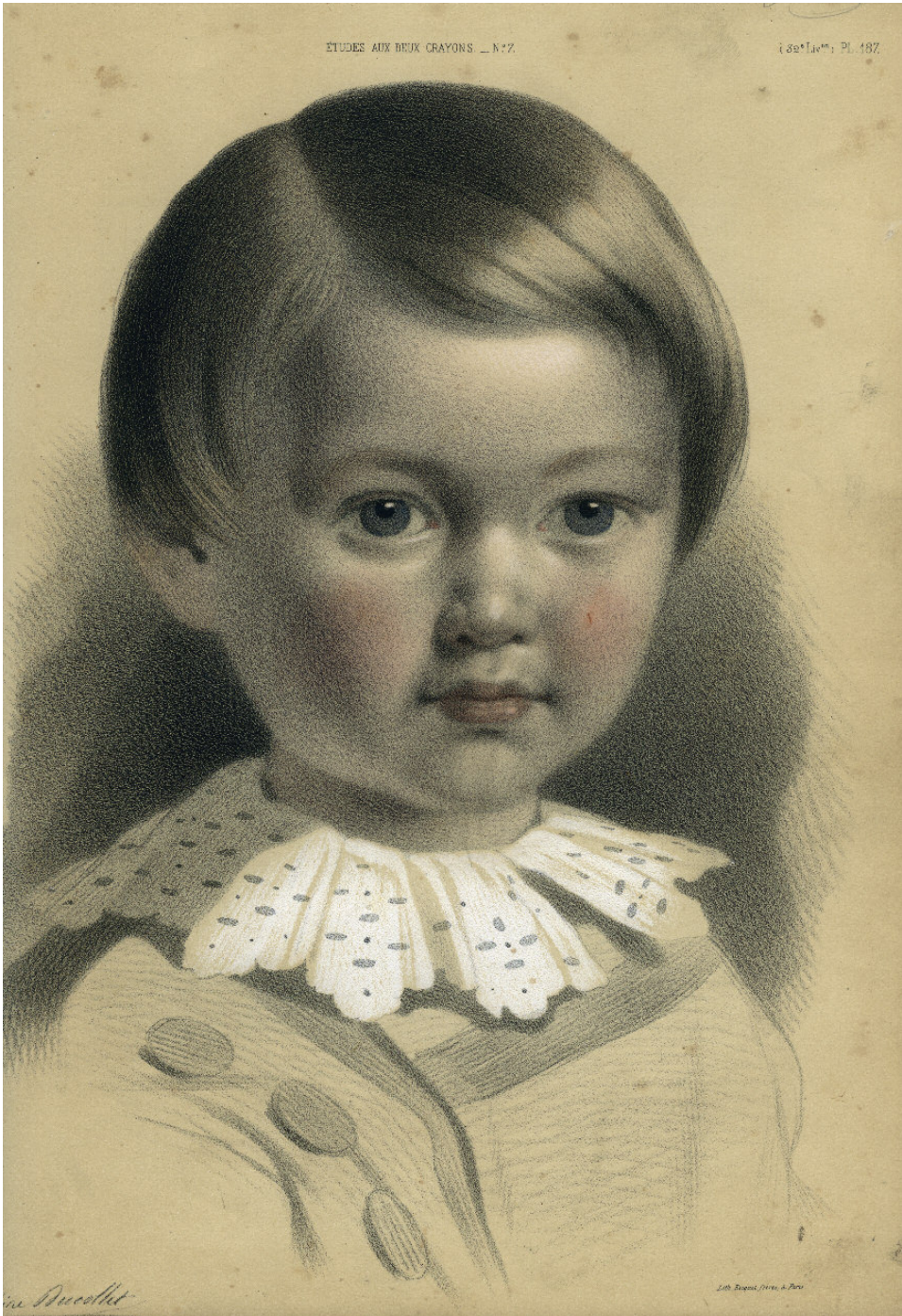
CHEZ SÜSSE FRÈRES, PLACE DE LA BOURSE, 51,

DANS LES DÉPARTEMENTS ET A L'ÉTRANGER, CHEZ TOUS LES LIBRAIRES, MARCHANDS D'ESTAMPES ET PAPETIERS  
A PETERSBOURG, A. CLUZEL, SUCCESEUR DE J. HAËR ET C, PERSPECTIVE DE NEVSKI, 5. — A NEW-YORK, ÉMILE SEITZ, 253, BROADWAY  
A BERLIN, FERDINAND EBNER, 496, FRIEDRICHSTRASSE. — A GENÈVE, A. GEISENDOFF, PAPETIER. — BRUXELLES, PÉRONON.

A MADRID, BAULE-BAILLÉRE, CALLE DEL PRINCIPAL.

Taf. 3.7: L'École De Dessin Jg. 1866/67, Titelblatt

Gattung



Taf. 3.7b: L'École De Dessin Jg. 1866/67, Pl. 187

### 3. Wer macht ein Zeichenbuch?



Taf. 3.7a: L'École De Dessin Jg. 1866/67, Pl. 205

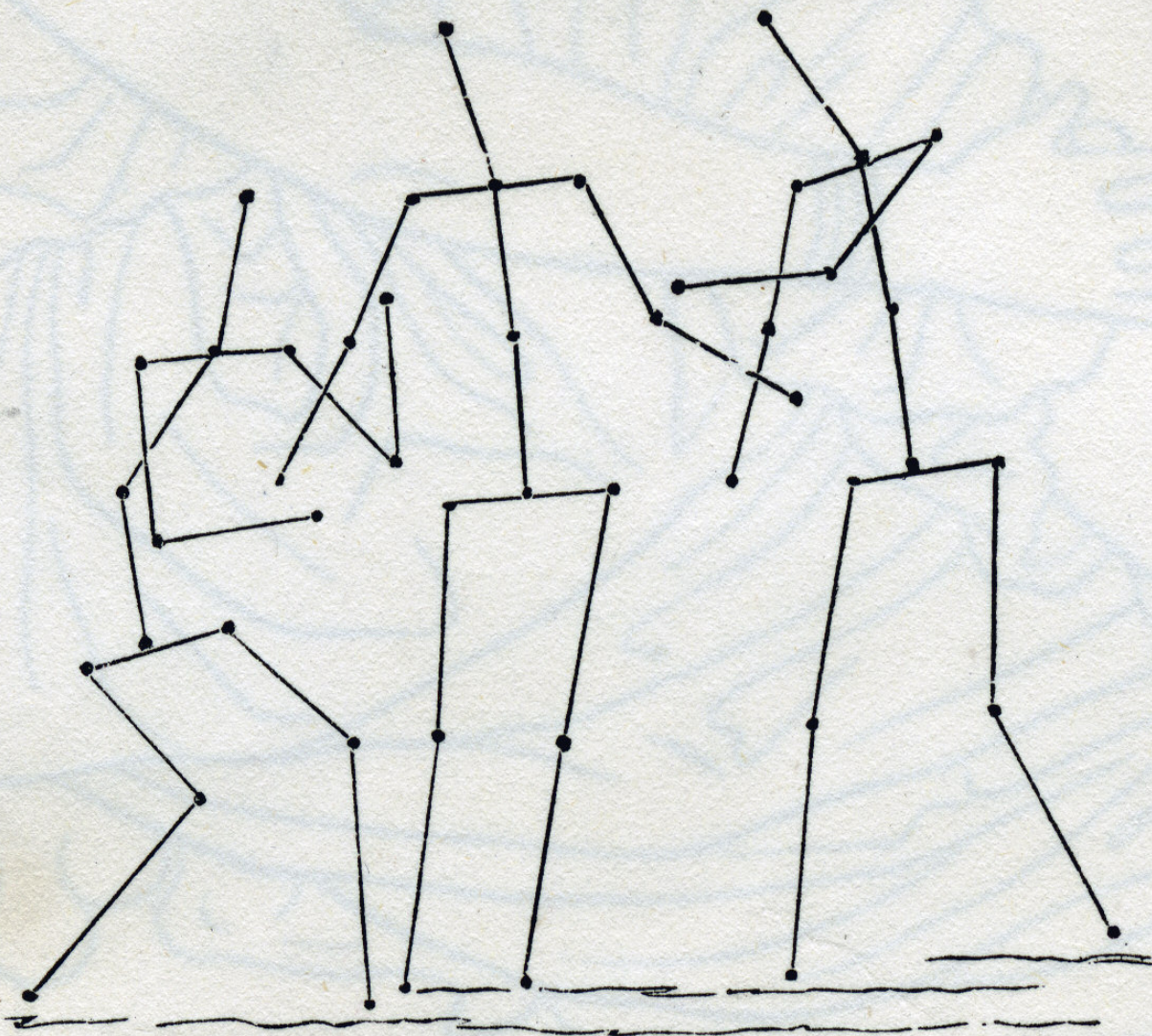
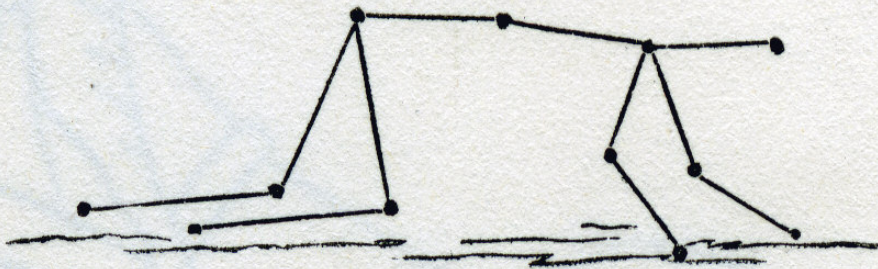
zahlen in einem rasanten Wachstum befand. Die abonmierbare Zeitung mit ihrem Feuilleton-Teil wurde im Zuge dessen zum Leitmedium für die ästhetische Bildung des Bürgertums (Taf. 3.7b) und etablierte sich zunehmend auch als Forum für öffentliche Debatten zum Thema ‚Kunst‘. Als Periodikum steht das *Journal des Jeune Artiste* im Zusammenhang mit diesen publizistischen Entwicklungen.

Ein Jahrgang des *Journals* wird dabei von zahlreichen Nummern gebildet, die durchgehende, von Lithographien im Anhang unterstützte Sektionen beispielsweise zum perspektivischen Zeichnen, zur Aquarellmalerei oder zur seinerzeit beliebten „Potichomanie“, dem Bekleben von Glasgefäßen mit chinesischem oder japanischen Motiven (Taf. 3.7a), enthalten. Zudem führt der Herausgeber seine Leser in der Sektion „Petit Vocabulaire“ an das architektur- und kunstspezifische Fachvokabular heran und erinnert dabei nicht selten an die Inhalte früherer Ausgaben. Während vergleichbare Periodika ihren Abonnenten lediglich Vorlagen ins Haus lieferten, versucht das *Journal des Jeunes Artistes* also darüber hinaus, auch terminologisches und technisches Wissen weiterzugeben.

Katarina Vukadin

#### Literatur

GRIMM, Jürgen (Hg.): Französische Literaturgeschichte, Weimar 2003.



## 4. Fragmentieren

In seinem Gemälde *Die Atelierwand* von 1852 hat Adolph von Menzel zwei Gipsabgüsse von Armen, einen Totenschädel, das anatomische Modell einer Hand und eine Palette zwischen einem Regalbrett und einem angeschnittenen Fenster zu einem ‚Atelierstillleben‘ komponiert (Abb. 20). Der grell zwischen die zwei Abgüsse einfallende Lichtkegel verleiht den Armen Relief und Lebendigkeit und verweist emphatisch auf den fehlenden Körper, der die Bruchstücke zu einem Ganzen fügen könnte.<sup>1</sup> Der rechte Arm inklusive Schulteransatz scheint dabei die Pose eines Zeichners einzunehmen, der seine zeichnende Hand auf Papier aufgelegt hält. Mit diesem programmatischen Atelierbild kommentierte Menzel die akademische Künftlerausbildung, in der das Zeichnen nach meist antiken Vorlagen und Modellen im Zentrum stand. Auf eine Umfrage unter Künstlern im Wilhelminischen Kaiserreich nach der Nützlichkeit des „Zeichnen nach Gyps“ antwortete Menzel viel später 1897 mit dem Bonmot: „Alles Zeichnen ist gut und Alles zeichnen auch.“<sup>2</sup>

Dieser lakonische Kommentar zum akademischen Zeichenunterricht könnte als Motto den nachfolgenden Ausführungen zur Fragmentierung vorangestellt werden. Noch bei Menzel, wo der fragmentierte Körperteil ein Bildgegenstand eigenen Rechts geworden ist, lebt die Darstellung wesentlich von der Vorstellung einer Ganzheit, von den Phantomschmerzen gewissermaßen, die die Gliedmaßen dem Betrachter bereiten. Auch Menzel verweist so noch kritisch auf einen die Gattung Zeichenbuch und Zeichnen überhaupt begleitenden Diskurs und eine grundlegende Methode des Zeichenunterrichts: das Fragmentieren. Vergleichbar mit Euklids Definition der Grundelemente der Geometrie: Punkt, Strich, geometrische Körper setzen Zeichenbücher fast immer mit solchen elementaren Übungen ein, die durch zwei zentrale Methoden geprägt sind: die Fragmentierung des Körpers und die Zerlegung der Figuren mithilfe schematischer Konstruktionslinien (siehe Essay 6).<sup>3</sup> Diesen Gegensatz zwischen zwei Methoden des Zeichenlernens formulierte bereits um 1550/56 Baccio Bandinelli in einem der frühesten Texte, die ausdrücklich dem Zeichenunterricht gewidmet sind: „In jeder Sache muss man mehr die Grazie als das Maß befolgen. [...] so haben einige berühmte Schriftsteller Bücher geschrieben, um [...] den Meistern nackte Körper zeichnen zu lehren, wo sie die Gliedmaßen mit-



Abb. 20: Adolph von Menzel: *Atelierwand*. Öl auf Papier, 61 x 44 cm, 1852; Berlin, Nationalgalerie



Abb. 21: Pirolì: Raccolta Di Studj Come Elementi Del Disegno 1801, Taf. 25

hilfe von geometrischen Figuren wie Quadrate, Kreise und Dreiecke [erläutert haben], [...] als seien ein Arm, ein Bein oder ein Kopf geometrische Figuren.“<sup>4</sup> Bandinelli polemisierte offenbar gegen die Methode der Schematisierung und Konstruktion von menschlichen Körpern, wobei unklar ist, wen er als ‚berühmte Schriftsteller‘ anspricht. Eine solche Methode findet sich gedruckt zuerst in den 1528 auf Deutsch und 1534 auf Latein erschienenen *Vier Bücher von menschlicher Proportion* Albrecht Dürers (Kat 9.1), die von Beham (Kat. 6.1) und Schön (Kat. 6.2) popularisiert werden sollten.<sup>5</sup> Der fragmentierte Körper war auch charakteristisch für Anatomietraktate, wobei Vesalius 1538 und 1542 seine anatomischen Körperbilder ästhetisch an antike Statuen anglich.<sup>6</sup> Etwa zeitgleich hatte Vogtherr (siehe Essay 8) ein Nachschlagewerk für Körperfragmente angelegt, das an gedruckte, huma-

#### 4. Fragmentieren

nistische Bücher mit strukturiert erschlossenen Zitatenschatzen erinnert.<sup>7</sup> Die Verbindung der Tradition der Anatomietrakta te und der Zeichenlehrbücher mündete dann offenbar vermittelt durch die Texte von Alessandro Allori und Benvenuto Cellini in die ersten Zeichenbücher von Odoardo Fialetti (Kat 4.2), die *Scuola perfetta* (Kat. 8.2) und Giacomo Franco (Kat. 2.1).<sup>8</sup>

Während in den Jahrzehnten der Entstehung des Zeichenbuches die Zergliederung stets der Rekomposition diene, also die studierten Körperteile von den reinen Umrissen fortschreitend zur vollplastisch hervortretenden Darstellungen vervollkommen werden sollten, also gleichsam ‚re-inkarniert‘ wurden, wurde aus dieser Propädeutik des Zeichnens spätestens in den Jahrzehnten um 1800 eine Ästhetik des Fragments.<sup>9</sup> Besonders deutlich wird dies am 1801 in Rom gedruckten und programmatisch *Elementi del Disegno* betitelten Zeichenbuch des Tommaso Piroli (Kat. 10.6), der nach einer euklidischen Erläuterung der beim Zeichnen verwendeten Linienarten über das Studium einzelner Augen und Ohren zu antiken Statuen und Michelangelo als Vorlagen übergeht, um mit zehn anatomischen Tafeln zu schließen. Nicht zufällig erscheint dabei, dass Piroli mehrere Vorlagen dem *Jüngsten Gericht* von Michelangelo nachgebildet hat (Abb. 21). Das Thema des Jüngsten Gerichts ist wohl wie kein zweites geeignet, dem Zeichenschüler die Methode der Fragmentierung und Rekomposition von Körpern vor Augen zu führen, war doch gerade die körperliche Auferstehung mit der Vorstellung verbunden, in einem Idealkörper in der Mitte des Lebens nach dem Tod zurückzukehren, und somit bestens geeignet, die zeichnerische Restitution verstreuter Körperteile zu veranschaulichen.<sup>10</sup> ‚Inkarnation‘ und ‚Auferstehung‘ sind dabei zwei ebenso wirkmächtige wie langandauernde Vorstellungen, die die Zeichenmethoden grundlegend prägten. Dafür spielte offenbar auch eine Rolle, dass viele Zeichner von Zeichenbüchern ebenfalls und oft zeitgleich anatomische Lehrbücher illustriert haben: Hier seien nur Odoardo Fialetti und Gerard de Lairese (Kat. 6.4) genannt.<sup>11</sup>

In einer weiteren Hinsicht ist das Körperfragment für das Zeichenbuch entscheidend, da die Gattung des Zeichenbuches, obgleich zumeist gedruckt, ähnlich den mittelalterlichen Handschriften vom Prinzip der *mouvance* geprägt ist, also einer ständigen Veränderung, Übernahme, Querverbindung zwischen unterschiedlichen Vorlagen, so dass fast jede spätere Auflage einen unikatlen Status hat.<sup>12</sup> Der fehlenden Geschlossenheit und Dauerhaftigkeit dieser gerade in ihren Anfängen oft einer Loseblattsammlung gleichenden Bücher, also ihrem fehlenden Charakter als ‚Werk‘ oder ‚Edition‘, korrespondiert, so die These, eine Rhetorik der Fragmentierung, als müsse das ‚offene Werk‘ durch den ostentativen Einsatz

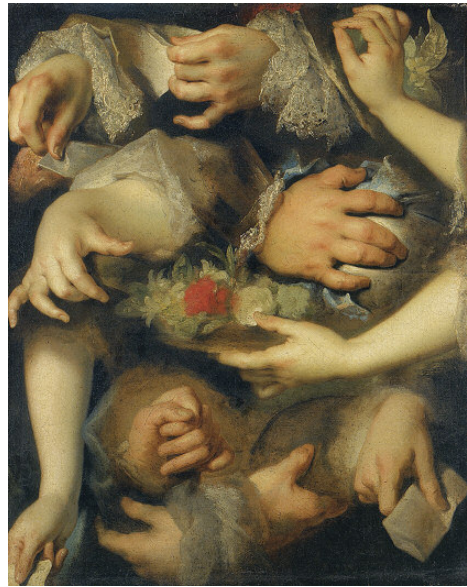


Abb. 22: Nicolas de Largillière: Hände. Öl auf Leinwand, 65 x 52 cm, um 1714; Paris, Musée du Louvre



Abb. 23: Théodore Géricault: Studie eines Armes und zweier Füße. Öl auf Leinwand, 52 x 64 cm, circa 1818/1819; Montpellier, Musée Fabre

fragmentierter Körper doch suggestiv auf eine Ganzheit verweisen. Das literarische Werk als *corpus* ist eine weit zurückreichende Vorstellung, die in den fast nur visuell argumentierenden Zeichenbüchern über die Körperfragmente exzessiv und emphatisch eingefordert wird.<sup>13</sup>

Das Fragmentieren erscheint dabei als ein Phänomen der *longue durée*, da die Methode von den ersten Zeichenbüchern bis ins 19. Jahrhundert Bestand hatte. Es wäre sogar zu überlegen, ob der Umschwung von der Fragmentierung als Propädeutik des Zeichnens zur Ästhetik des Fragments nicht wesentlich durch die immer intensivere Reflektion des Zeichnens und der oft akademisch geprägten Arbeitsprozesse mit angestoßen wurden, ob also die zunehmend akademisch geprägten Zeichenbücher nicht untergründig und *à rebours* einer Ästhetik des Fragments zu ihrem Recht verhalfen. Atelierszenen, in denen junge Zeichner aus Körperteilen ganze Körper zusammensetzen, finden sich von Fialetti (Taf. 4.2a) bis Bloemaert (Taf. 5.1), wobei in beiden Darstellungen mit Frauenakt, Kopf eines alten Mannes, anatomischer Darstellung von Hand und Bein ‚Grundelemente des Zeichnens‘ wiederkehren. Bei Bloemaert taucht der Kopf des lagernden Alten, den der junge Zeichner studiert, in irritierender Weise zweimal auf und schaut als fragmentierter Doppelgänger von



#### 4. Fragmentieren

der Wand melancholisch auf den Leser hinab. Der französische Porträtmaler Nicolas de Largillière hat um 1714 auf einer kleinformatigen Leinwand als offenbar im Atelier verbleibende Kostprobe seines Könnens elf Händestudien vereinigt, die er unterschiedlichen, von ihm gemalten Porträts entnahm (Abb. 22).<sup>14</sup> Das Gemälde gleicht auf frappierende Weise einer Seite aus einem Zeichenbuch.

Die Hand als des Menschen edelstes Körperteil scheint gleichwohl unter den Körperfragmenten eine besondere Rolle eingenommen zu haben. In der Atelierszene von Menzel besetzt so auch die schöpferische Künstlerhand, wenn auch fragmentiert, eine zentrale Position im programmatischen Atelierbild. Ähnliches gilt für die arrangierten Leichenteile in Géricaults Gemälde im Musée Fabre in Montpellier von circa 1818/1819, wo zwischen den blutigen, rumpflosen Resten eine michelangeleske Künstlerhand, der rechten Hand des Marmor-Davids nachgebildet, auf die Schöpferkraft des Malers verweist (Abb. 23).<sup>15</sup> Die emphatische Bedeutung der Hand für das Künstler- und Gelehrtenporträt lässt sich bis zu Vesalius' Autorenporträt in seinem Anatomietraktat zurückführen, das große Ähnlichkeiten zu Künstlerselbstporträts aufweist.<sup>16</sup> Die enge Verschränkung zwischen Anatomie und Zeichenbuch demonstriert etwa Willem Goerees Publikation von 1753 mit dem Titel *De Mensch-Kunde* (Abb. 24; vgl. Kat. 9.3). Diese Tradition wurde von den Nationalsozialisten und im zweiten Weltkrieg zu genozidalen Rassenstereotypen pervertiert.<sup>17</sup>

Die Fragmentierung des Körpers war dabei ebenso im Zeichenbuch wie im Künstleratelier und den frühen Kunstakademien als eine Übung zur analytischen Zergliederung, eine Form der Propädeutik, die der Lehre und der Nachahmung diente, anzutreffen.<sup>18</sup> So schuf der Nürnberger Bildhauer Johann Gregor von der Schardt Ende des 16. Jahrhunderts parallel zu den ersten gedruckten Zeichenbüchern eine Serie hochwertiger Terrakotta-Modelle nach Statuen Michelangelos, wobei er ebenso ganze Figuren wie auch Hände, Arme, Beine und Füße fertigte (Abb. 25).<sup>19</sup> Diese nordalpinen Beispiele können den zahlreichen Michelangelo-Kopien in Italien zur Seite gestellt werden, die als plastische Zeichenvorlagen anzusprechen sind und denen ähnliche Vorstellungen wie bei den gerade entstehenden Zeichenbüchern zu Grunde liegen. Dabei scheint die Fragmentierung insgesamt auch schon lange vor 1800 jenseits einer reinen Propädeutik eine gewisse, ästhetische Eigendynamik



Abb. 24: Goeree: *Natuurlyk En Schilderkonstig* 1753, Frontispiz

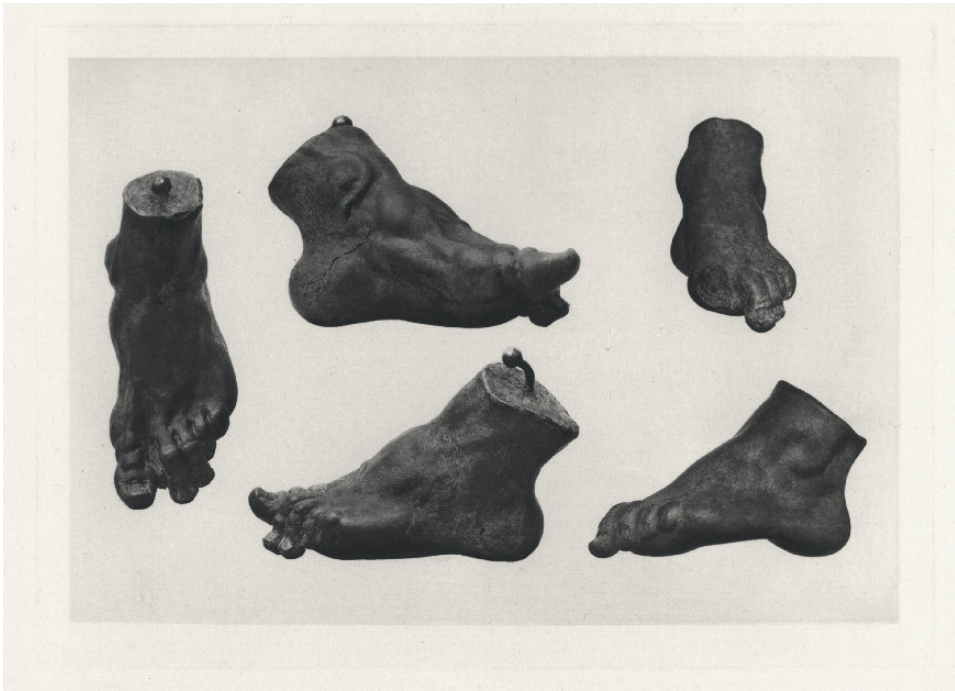


Abb. 25: Johann Gregor van der Schardt (zugeschrieben): Füße nach Michelangelo um 1560, aus: Thode, Henry/Meier-Graefe, Julius: Michelangelo. Die Terrakotten aus der Sammlung Hähnel, Berlin 1924, o. S.

entfaltet zu haben. So wirkt auch der Blick der aus dem Bild herauschauenden Augen auf dem Frontispiz des Zeichenbuchs von Jean-Baptiste Huet von 1778 (Taf. 5.4) wohl deswegen so eindringlich, weil ihre Position vertauscht wurde: Das rechte Auge wurde links und das linke Auge rechts positioniert.<sup>20</sup> Die körperlosen Augen dieses ‚verrückten Gesichts‘ bringen nochmals auf den Punkt, wie eine Propädeutik des Zeichnens, für die die Fragmentierung zentral war, zunehmend auch eine Ästhetik des Fragments hervorbrachte.

Matteo Burioni

- 1 KEISCH, Claude/RIEMANN-REYHER, Marie Ursula (Hg.): Menzel (1815–1905). „la névrose du vrai“, Musée d’Orsay, Paris u. a. 1996 (Ausst. Kat.), S. 257–259 (Kat. Nr. 65). Siehe dazu HOFMANN, Werner: Menzels verschlüsseltes Manifest, in: ders. (Hg.): Menzel – der Beobachter, Kunst-halle Hamburg, München 1982 (Ausst. Kat.), S. 31–40.
- 2 Zitiert nach KEISCH/RIEMANN-REYHER 1996, S. 257–259 (Kat. Nr. 65), insb. S. 259, Anm. 6.
- 3 DICKEL 1987, S. 245–261.
- 4 BANDINELLI, Baccio: Libro del disegno. Florenz, Biblioteca Moreniana, Palagi 359, fol. 6v: “Et d’ogni minima cosa debbi cercare assai più la gratia che le misure; [...] in modo che qualche grave schrittore ne ànno ischritto in volumi per insegnare con tali misure a’ maestri fare li ignudi con

#### 4. Fragmentieren

- ogni lor menbro per forza di figure geometre, come quadrati e forme ritonde et triangulare, come se un braccio o ganba o testa fussi figura di geometria.” Zit. nach WALDMAN, Louis A.: *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia 2004, S. 901.
- 5 BOLTEN 1985, S. 188–231.
  - 6 Dazu CARLINO 1999, S. 14; BURIONI 2005; KUSUKAWA 2012, S. 198–227.
  - 7 Dazu siehe MOSS, Ann: *The Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford 1996, S. 73–82 und 186–214.
  - 8 CARLINO, Andrea/CIARDI, Roberto P./TOFANI, Annamaria Petrioli (Hg.): *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Mailand 2009, S. 25–41.
  - 9 Dazu siehe NOCHLIN, Linda: *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994; PINGEOT, Anne (Hg.): *Le corps en morceaux*, Paris Musée d’Orsay/Frankfurt am Main Schirn Kunsthalle, Paris 1990 (Ausst. Kat.). Siehe auch BARKAN, Leonhard: *Nature’s Work of Art. The Human Body as Image of the World*, New Haven/London 1975; DASTON, Lorraine/PARK, Katherine: *Wonders and the Order of Nature*, New York 1998.
  - 10 Dazu siehe BYNUM, Caroline Walker: *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991, S. 239–298.
  - 11 RIFKIN, Benjamin A./ACKERMAN, Michael J.: *Die Kunst der Anatomie. Körperdarstellungen aus fünf Jahrhunderten*, München 2006, S. 113–129 (Fialetti) und S. 131–151 (Lairesse).
  - 12 ZUMTHOR, Paul: *Essai de poétique médiévale*, Paris 2000.
  - 13 BURIONI 2005; YOUNG, Elizabeth M.: *Inscribing Orpheus: Ovid and the Invention of a Greco-Roman Corpus*, in: *Representations*, 101.2008, S. 1–31.
  - 14 BRÈME, Dominique/GARNOT, Nicolas Sainte Fare (Hg.): *Nicolas de Largillière 1656–1746*, Paris Musée Jacquemart Andrée 2003, Paris 2003 (Ausst. Kat.), S. 70 (Kat. Nr. 4).
  - 15 S. KNOCH, Inken D.: *Un peinture sans sujet?: Étude sur les fragments anatomiques*, in: Michel, Régis (Hg.): *Géricault*, 2 Bde., Paris 1996, Bd. 1, S. 143–160, insb. S. 149; MICHEL, Régis/LA-VEISSIÈRE, Sylvain (Hg.): *Géricault*, Paris Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1991 (Ausst. Kat.), S. 375–376 (Kat. Nr. 175). Zu Géricaults Zeichnungen nach gedruckten Anatomielehrbüchern siehe BRUGEROLLES, Emmanuelle (Hg.): *Géricault. dessins & estampes des collections de l’École des Beaux-Arts*, Paris École Nationale Supérieure des Beaux-Arts/Cambridge Fitzwilliam Museum, Paris 1997 (Ausst. Kat.), S. 43–66. Für eine Deutung siehe ATHANASOGLU-KALLMYER, Nina: *Géricault’s Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold*, in: *Art Bulletin* 74 (1992), S. 599–618.
  - 16 WARNKE, Martin: *Der Kopf in der Hand*, in: ders.: *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, S. 6–15 [zuerst 1987].
  - 17 Zur Antikendeutung siehe SÜNDERHAUF, Esther S.: *Griechensehnsucht und Kulturkritik: die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin 2004.
  - 18 Dazu im Überblick siehe COMAR, Philippe: *Une leçon d’anatomie à l’École des Beaux-Arts*, in: ders. (Hg.): *Une leçon d’anatomie. Figures du corps à l’École des Beaux-Arts*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris 2008 (Ausst. Kat.), S. 19–65.
  - 19 SCHOCH, Rainer/ACHILLES-SYDRAM, Katrin (Hg.): *Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Caracci*, Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1994 (Ausst. Kat.), S. 360–364 (Kat. Nr. 182–184).
  - 20 Zur Elementarisierung im 18. Jahrhundert siehe STAFFORD, Barbara M.: *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, London 1991, S. 131–157.

Kat. 4.1

Juan de Arfe [Arphe] y Villafañe

Varia Commensuracion Para La Escultura y Arquitectura

Madrid

Miguel Escribano

61773 [1585–87]

2 nn. Bl., 298 S. (inkl. zahlr. Abb.)

Privatsammlung

Juan de Arfe y Villafañe (1535–1603) bezeichnete sich teils als „Bildhauer in Gold und Silber“ (Titelseite), teils als „Silberschmied-Architekt“ (Röhrl 2000, S. 85). Als Gold- und Silberschmied charakterisiert ihn auch das Autorenporträt, das seinem Traktat *Varia Commensuracion* vorangestellt ist. In den vier Büchern zur Geometrie, zur menschlichen und tierischen Proportion sowie zur Architektur (Säulenlehre, Proportionen im Kirchenbau und in Goldschmiedewerken) reflektiert er stets die Anwendbarkeit des Gesagten für die Gold- und Silberschmiedekunst, als deren grundlegende Wissensgebiete ihm Arithmetik, Geometrie, Astrologie, Anatomie und die Zeichenkunst gelten.

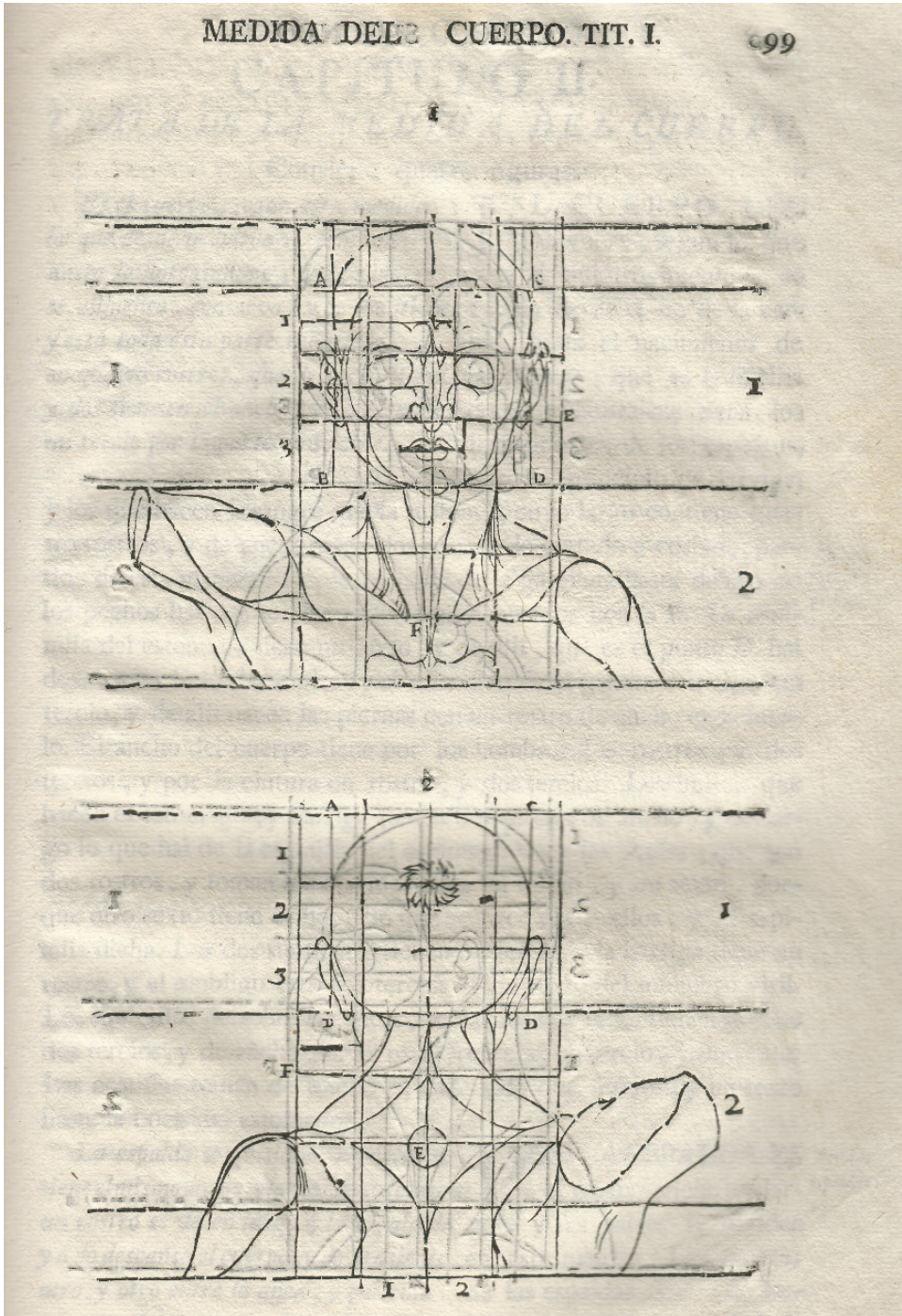
Die reich illustrierte, großformatige Abhandlung kann mit insgesamt acht Auflagen (<sup>8</sup>1806) als bedeutendster kunsttheoretischer Erfolg der spanischsprachigen Literatur der Frühen Neuzeit gelten. Die ursprüngliche Zielgruppe der *plateros* (Gold- und Silberschmiede) wurde im Vorwort des Herausgebers der hier gezeigten sechsten Edition, die ohne den von Arfe verfassten Prolog erschien, durch die der Architekten ersetzt.

Den Auftakt zum zweiten Buch über die menschlichen Proportionen bildet der Kopf- und Brust-Ausschnitt des Mannes. Der Kopf gilt Arfe als Grundeinheit und „Wurzel des Körpers“, von der aus alle anderen Körperteile als „Strahlen“ abgehen (S. 96). Seine grundsätzlich didaktische Vorgehensweise wird dabei mit Blick auf das von ihm verwendete Quadratlinien-netzschema, die Zahlen- und Buchstaben-systematik sowie das ‚Vier-Seiten-Prinzip‘ ersichtlich, nach dem fragmentierte Körperteile jeweils aus vier Perspektiven (frontal, von der Rückseite und den Seiten) gezeigt



Taf. 4.1a: Villafañe: *Varia commensuracion* 1773, S. 106

4. Fragmentieren



Taf. 4.1: Villafañe: Varia commensuracion 1773, S. 99

werden. Die dadurch simulierte Allansichtigkeit der Körperpartien unterstreicht einmal mehr, dass Arfe sein Werk speziell auf die Bedürfnisse plastisch arbeitender Künstler auszurichten versuchte. Der Begleittext erläutert schließlich schrittweise mit Hilfe von Buchstaben und Zahlen die Ausführung einer Zeichnung und fasst alle Informationen in Okta-venversen gleichsam mnemotechnisch zusammen.

Im Gegensatz zur von Arfe selbst angefertigten Darstellung des menschlichen Kopfes (Taf. 4.1), griff der Autor im dritten Buch über tierische Proportionen bei der Abbildung des Rhinocerosses (Taf. 4.1a) auf einen Holzschnitt Albrecht Dürers zurück. Dass die Anleitung zum Zeichnen auf die Angabe eines Maßstabs, der allein die Höhe und Länge der beschriebenen Tiere bestimmte, reduziert wurde, dürfte darauf verweisen, dass die Illustrationen vor allem als Mustervorlagen für Embleme gedacht waren.

Susanne Thürigen

### Literatur

BONET CORREA, Antonio: La obra teórica de Juan de Arfe, in: Sanz, María Jesús (Hg.): Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603–2003), Sevilla 2004, S. 143–172. – RÖHRL 2000, S. 82–99, 344–346. – RÖHRL 2009.

## Kat. 4.2

### Odoardo Fialetti

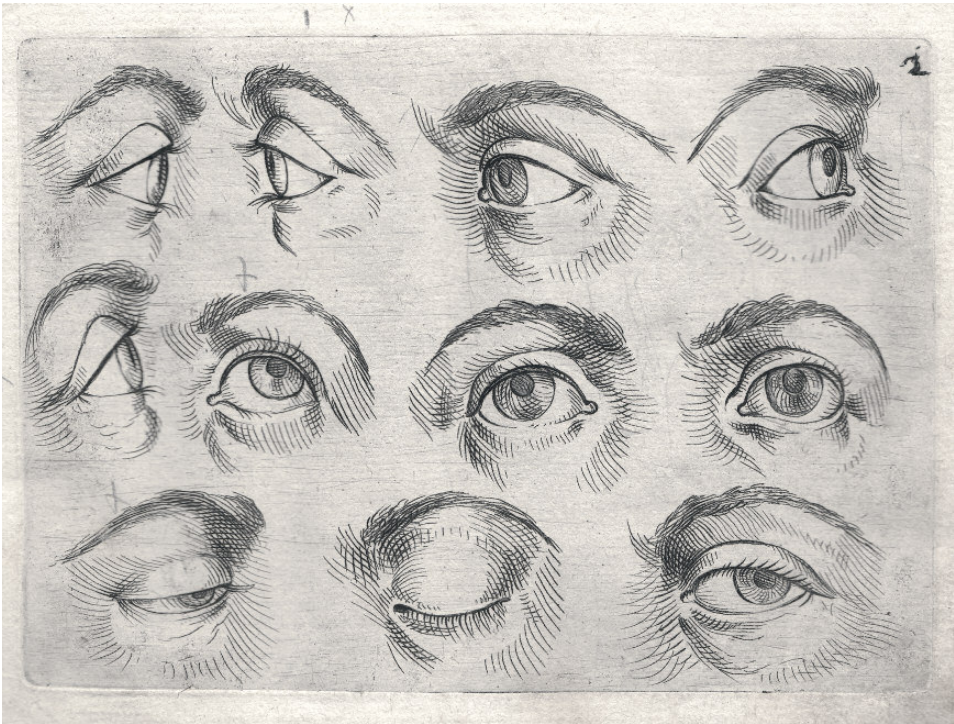
Il vero modo et ordine per disegnare tutte le parti et membra del corpo humano

Venedig  
Justus Sadeler  
1608  
34 Taf.  
Privatsammlung

Odoardo Fialetti (1573–1633/34) was a painter, draftsman, and printmaker who spent his working career in Venice (MALVASIA, Carlo Cesare: *Felsina Pittrice Vite de' Pittori Bolognese*, Bologna 1678, II, p. 312). The most famous of his more than 200 etchings are those comprising his drawing books. Combined by later publishers into one project, the books appear to have started out as two distinct works, traditionally referred to by Bartsch's characterization of "Large" (*Il Vero Modo* ...) and "Small" (*Tutte le parti del corpo humano diviso in piu pezzi*). These designations refer not to the sizes of plates, but rather to the number of plates in each title. *Il vero modo*, securely dated on the title plate to 1608, was Fialetti's first drawing book. There are two known copies of the second drawing book with accompanying text – one in the Rijksmuseum in Amsterdam, the other bound together with this copy of *Il vero modo et ordine per disegnare*.

For the most part, *Il vero modo* comprises plates of individual facial features or parts of the body, including feet, hands, arms, legs, knees, and torsos, all male. There are also a

#### 4. Fragmentieren



Taf. 4.2: Fialetti: *Il vero modo et ordine* 1608, Taf. 2

smaller number of completed heads. These plates would ostensibly teach the user to draw the human body through a progressive method. Also included with this book are two narrative plates depicting studio or workshop scenes.

Some of Fialetti's plates were copied in Amsterdam as early as 1616 in Jan Janssonius's *Diagraphia*. Other copies followed both in the North and in England, including works published by Leonhard and Jan Schenk, Claes Jansz. Visscher (Kat. 4.3), Cornelis Danckerts, and Alexander Browne. Unlike the *Scuola perfetta* (Kat. 8.2) or Guercino's drawing book, Fialetti's works were not copied in Italy until much later in the century.



Taf. 4.2a: Zeichenschule, aus: Fialetti: *Il vero modo et ordine* 1608; München, Staatliche Graphische Sammlung

In *Eleven Shaded Eyes* (Taf. 4.2), Fialetti etched a sheet of completed eyes abstracted from

the head. In the other example we see a lively studio scene (Taf. 4.2a), suggesting elements of artistic education that the drawing book is meant to mimic; in particular note the young students drawing from casts of body parts.

Alexandra Greist

### Literatur

GREIST 2014. – ROSAND 1970.

## Kat. 4.3

### Anonym

Fondamento del latre de desegna Neceßarie e profite vela á Pictori, Intagliatori Schulptori, Orifici Schritoriari etc. Intagliate per Lucas Ciamb in Roma. Prima Pars

Fondamenten der Teyckenkonst voor Schilders, Plaet en Beeltsnyders, Steenhouwers mitsgaders alle konstlievende geesten. gesneden door Lucas Ciamb tot Romem. Erste Deel

[Amsterdam]

[Claes Jansz.] Visscher

1651

38 Taf. (1. Teil) | 38 Taf. (2. Teil) [von ursprünglich 80 Taf.]

Privatsammlung

Von den drei Zeichenbüchern, die der Verleger Claes Janszoon Visscher (1587–1652) in Amsterdam herausgab, dürfte das hier gezeigte – das einzige, bei dem das Erscheinungsdatum angegeben ist – das letzte sein. Mit seinen ursprünglich 80 Blättern war es mehr als dreimal so umfangreich wie seine beiden Vorgänger (die *Fundamentales Regulae Artis Pictoriae et Sculpt[oriae]* und der *Lucidissimum signorum speculum*). In der bald nach 1682 verfassten Lagerliste von Claes' Enkel, Claes Claesz. Visscher II (1649–1702), wird es aufgeführt als „Teecken-boeck, door L. Ciamb, 2 deelen. 80 Bladen“. Und noch nach 1721 ist es unter den Graphikangeboten von Johannes Covens und Cornelis Mortier verzeichnet. Trotz dieses mehr als 70 Jahre umfassenden Verkaufszeitraums waren bislang nur Exemplare des ersten Teils bekannt (Rijksmuseum; ULB Darmstadt). Auch wenn dem hier gezeigten Exemplar vier Tafeln fehlen und beim neuen Aufbinden im frühen 20. Jahrhundert wohl zudem einige der nicht konsequent nummerierten Kupferstiche aus Teil 1 in den zweiten Abschnitt verschoben wurden, damit beide Teile trotz der Fehlstellen gleich umfangreich erscheinen, wird doch erstmals erkennbar, worin das weiterführende zeichnerische Angebot der zweiten 40 Abbildungen bestand.

Die Zeichenbücher von Visscher stellten allesamt – von den Titelblättern und wenigen neu entworfenen Tafeln abgesehen – Adaptionen berühmter Vorgängerwerke dar, vor allem von Odoardo Fialetti (Kat. 4.2) und der sog. *Scuola perfetta* (Kat. 8.2). Diese beiden italienischen Zeichenbücher waren bereits die Grundlage für die 1616 in Amsterdam bei Janssonius erschienene *Diagraphia* gewesen. Dass Visscher im übrigen erst 1651 den Na-



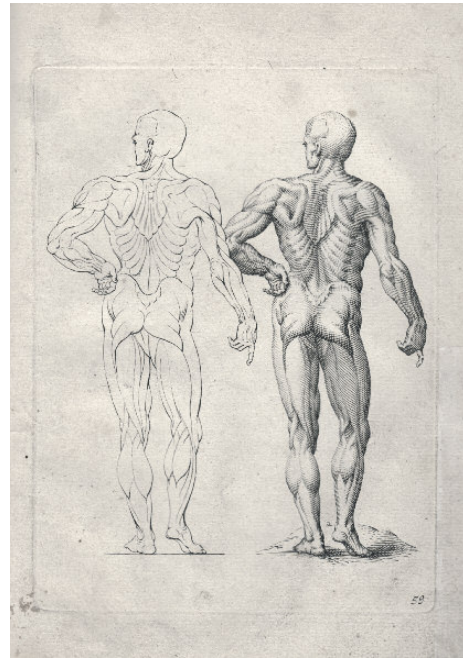
4. Fragmentieren



Taf. 4.3: Fondamento 1651, Taf. 45



Taf. 4.3a: Fondamento 1651, Taf. 41



Taf. 4.3b: Fondamento 1651, Taf. 59

men des Stechers der *Scuola perfetta*, Luca Ciamberlano, im Titel nennt, deutet darauf hin, dass das italienische Werk bis zu diesem Zeitpunkt anonym zirkulierte (vgl. dazu Kat. 8.2).

Im ersten Teil des *Fondamento* stellte Visscher aus Fialetti und der *Scuola perfetta* die grundlegenden Konstruktionsanleitungen zum Zeichnen eines Kopfes sowie einzelne Körperteile und Kopfstudien (darunter auch zwei nach Hendrick Goltzius) zusammen. Der zweite Teil (Taf. 4.3a) ergänzt vor allem Beispiele für Darstellungen von ganzen Körpern, wobei er die Illustrationen zur Anatomie (Taf. 4.3b) und Proportion von Mann, Frau und Kind aus dem erfolgreichen französischen Zeichenbuch des Jean Cousin adaptiert (Kat. 3.1; Abb. 54). Die letzten beiden Blätter – eines wieder aus der *Scuola perfetta* übernommen – behandeln mit der Perspektive die Gesamtanlage eines Bildes (Taf. 4.3).

Ulrich Pfisterer

#### Literatur

BOLTEN 1985, S. 130 f., 140 f. und 148–151. – DE HOOP SCHEFFER, D./SCHUCKMAN, Christiaan: Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, Bd. 38/Text, Roosendaal 1991, S. 246.

## Kat. 4.4

### Johann Daniel Preißler

Die durch Theorie erfundene Practic.

Oder Gründlich - verfasste Reguln deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kann

Nürnberg

[Selbstverlag]

Bd. 1: <sup>4</sup>1740 [<sup>1</sup>1721] | Bd. 2: <sup>1</sup>1722 | Bd. 3: [<sup>2</sup>]1781 [<sup>1</sup>1725] | Bd. 4: [<sup>2</sup>]1789 [<sup>1</sup>1757]

Bd. 1, 2 u. 4: 18 Taf. | Bd. 3: 15 Taf. [von ursprünglich 18 Taf.]

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

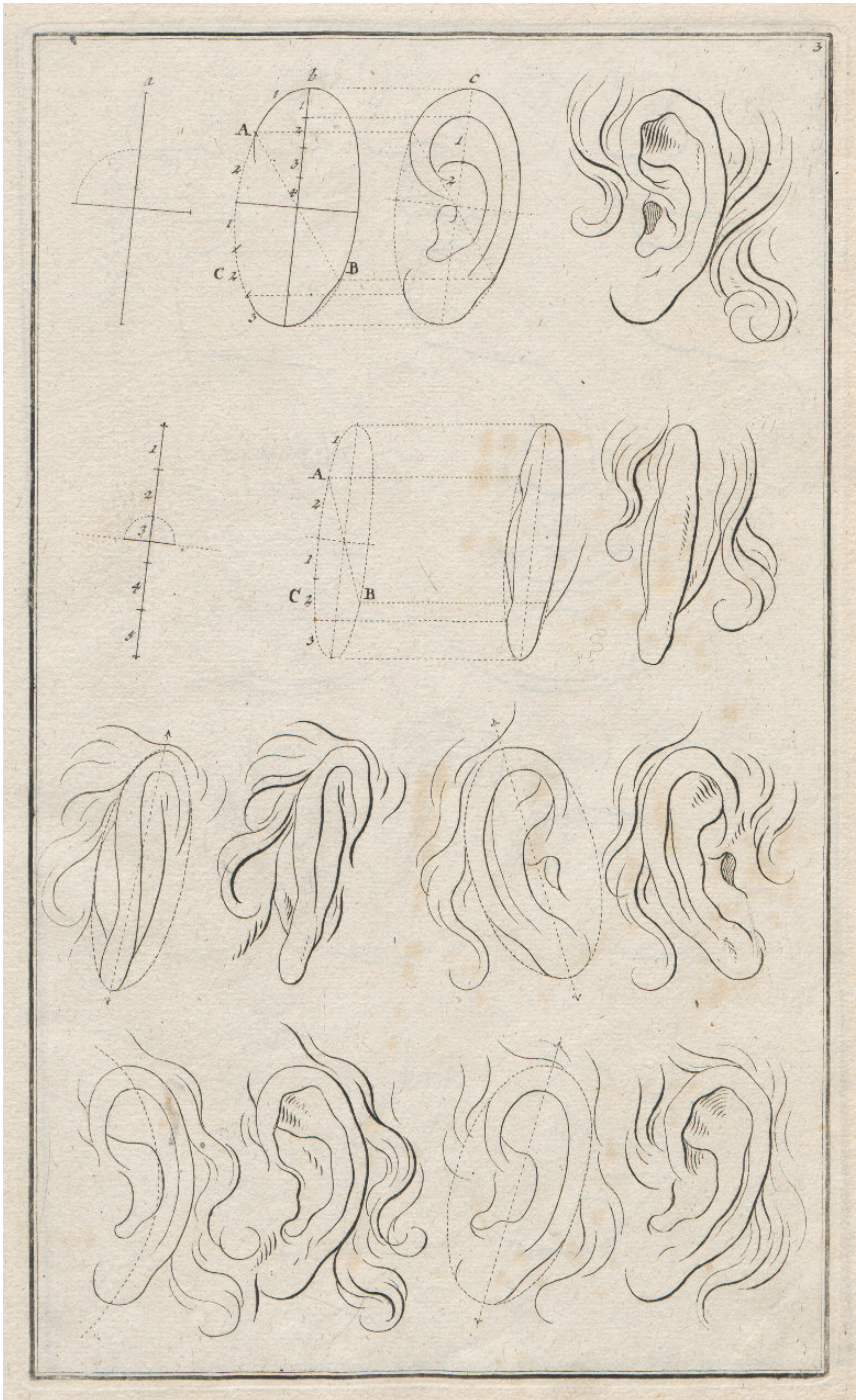
*Die durch Theorie erfundene Practic* von Johann Daniel und Johann Justin Preißler zählt zu den erfolgreichsten deutschsprachigen Zeichenlehrbüchern der Frühen Neuzeit.

Der Maler Johann Daniel Preißler (1666–1737) lernte in Nürnberg. Ein mehrjähriger Studienaufenthalt in Italien (1688–1696), Venedig und vor allem Rom, gab ihm entscheidende Einblicke in die aktuelle, europaweit vorbildliche Kunstpraxis. Ab 1704 leitete Preißler die Nürnberger Malerakademie und ab 1716 auch die angegliederte städtische Zeichenschule. Preißlers Sohn Johann Justin (1698–1771) übernahm nach einem eigenen Italienaufenthalt 1742 das Direktorat der Akademie und 1752 dasjenige der Zeichenschule in Nürnberg.

Mit dem durchschlagenden Erfolg des Preißlerschen Zeichenbuches ist eine dichte Editions-geschichte verbunden, die sich auch an dem ausgestellten Exemplar ablesen lässt: Aus der Erstausgabe entstammt Band 2, während Band 1 zur vierten Auflage (mit neu gesetztem Text, ohne Wiedergabe des Privilegs, ohne Widmung, aber mit Verlagswerbung) gehört. Band 3 ist Teil einer späteren Auflage, die im Text neu gesetzt, in den Vignetten neu gestaltet sowie in den Tafeln augenscheinlich neu hergestellt wurde. Der Band enthält 15 von ursprünglich 18 Tafeln, welche mit einer auffallend hohen Präzision kopiert wurden. Band 4, konzipiert von Johann Justin Preißler und erstmals 1757 aufgelegt, erweitert mit der Berücksichtigung von Kind und Frau (und weiteren männlichen Figuren) das bisher vertretene Spektrum.

Die enorme Rezeption des Zeichenlehrbuchs gründet in einem didaktischen Coup: Preißler lieferte nicht einfach nur Vorlagen zum Kopieren. Den Ausschlag für den Erfolg gab die Konzeption des Buches als eine Art vorbereitender Kurs auf das Kopieren nach Vorlagen, also zur Nutzung weiterer Vorlagenbücher. Preißler bot dem Zeichenschüler ein leicht nachvollziehbares System, mit dem dieser sich letztendlich eine Methode aneignete, in jeder Art von Vorlage die geometrischen Grundformen zu erkennen, die in leicht gezeichneten Hilfslinien als proportional korrektes Gerüst für die ausführliche Nachzeichnung (in einem nachfolgenden separaten Arbeitsschritt) dienen sollte. Übliche Fehler beim Kopieren wie proportionale Verzerrungen konnten so reduziert werden. Preißler vermittelt diese Methode mithilfe von speziellen Vorlagen in zwei- bis dreifacher Gestaltung, einmal in „regularen“ und „punctirten“ Hilfslinien („Theorie“), gelegentlich in erweiterten Zwischenformen und schließlich in ausgearbeiteten Figuren mit deren „buckligt“ Linien („Practic“; vgl. Bd. 1,

Methoden



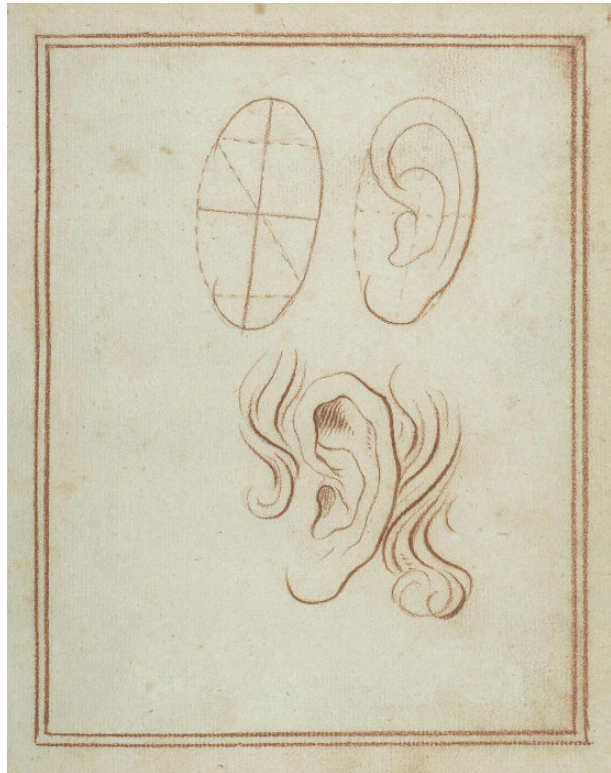
Taf. 4.4: Preißler: Practic 1740, Bd. 1, Taf. 3

#### 4. Fragmentieren

Nöthiger Vorbericht). Dem Schüler wird empfohlen, sich der nächsten Aufgabe erst zuzuwenden, wenn er die vorherige fehlerfrei beherrscht. Die Tafeln bieten neben Grundformen exemplarische Ausformungen: Bei den Ohren (Taf. 4.4) handelt es sich um Varianten in der perspektivischen Ansicht und in anwendungsabhängigen Typen.

Ein Zeichenheft des sächsischen Prinzen und späteren Kurfürsten Friedrich Christian I. (1722–1763) von 1735 in Dresden (Taf. 4.4a) belegt die Rezeption der Preißlerschen Didaktik selbst in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen. Die Blätter zeigen in einem abweichenden Layout präzise Reinzeichnungen nach den Preißlerschen Figuren als Ergebnis der Übungen des Prinzen.

Preißler ordnet die Aufgaben in den einzelnen Bänden nach Schwierigkeitsgraden, vom Detail zum Ganzen, von der schematischen Grundform über lineare Figuren zum Helldunkel. Band 1 umfasst Detailvorlagen für Augen und Ohren, die Nasen- und Kinnpartie, den Kopf als Ganzes, Hände und Füße, Arme und Beine und den Torso der menschlichen Figur. Erst in Band 2 wird der Zeichenschüler mit der ganzen Figur konfrontiert: Am Anfang steht eine Proportionsfigur in Ansicht von vorne und von hinten. Bildtafeln 3 und 12 geben in formal reduzierter Form (Strichmännchen, Umrissfiguren mit eingezeichneten Hilfslinien) eine Übersicht über die im Band vertretenen Vorlagen. Bildtafeln 4–11 führen Aktfiguren in Einzelhistorien vor – in didaktischer Absicht präsentiert Preißler die Vorlagen wieder in zweifacher Form, oben in den wichtigsten Umriss- und Hilfslinien, unten als ausführliche, aber formal auf Linien beschränkte Komposition. Bei den Tafeln 13–16 wurde auf eine ganzseitige Ausführung in Umriss- und Hilfslinien verzichtet. Die letzten Bildtafeln 17 und 18 bieten zwei weitere Kompositionen ohne Hilfslinien. Der dritte Band schließlich führt anhand von Aktfiguren ins Helldunkel ein und komplettiert die Grundausbildung mit der Aufgabe der drapierten Gewandfigur.



Taf. 4.4a: Friedrich Christian I. von Sachsen (1722–1763), Zeichenheft *Delineationvm Rvidmenta*, 1735; Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek



Taf. 4.4b: Preißler: Practic 1781, Bd. 3, Taf. 5



Taf. 4.4c: Georg Philipp Rugendas, Aktstudie eines knienden männlichen Modells. Schwarzer Stift, 43 x 29,1 cm, 1696; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Die Vorlagen entwarf Johann Daniel Preißler selbst, die Umsetzung in den Druck leistete sein Sohn Georg Martin (1700–1754). Die in der Pose vorliegende Übereinstimmung der Aktfigur (Taf. 4.4b) mit einer Aktstudie von Georg Philipp Rugendas (Taf. 4.4c) legt die Herkunft der Posen aus dem gemeinsamen Aktstudium an der *Accademia di Francia* in Rom in den 1690er Jahren nahe.

Susanne Müller-Bechtel

### Literatur

DICKEL 1987. – LUTHER, Edith: Die Künstlerfamilie Preißler und der Zeichenunterricht an Akademie und Zeichenschule in Nürnberg 1704–1771, in: Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg (Hg.): 350 – Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, Nürnberg 2012, S. 46–55. – TACKE, Andreas (Hg.): „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, München/Berlin 2001.

### Kat. 4.5

#### Philipp Andreas Kilian

Der Jugend kan dis Werck die Anfangs-Gründe Zeigen, wie man muß stufenweis zur edlen Kunst aufsteigen.

Der Anfang wird damit zwar Gliederweis gemacht, biß endlich die Figur wird völlig hergebracht

Augsburg

Johann Martin Will

o.J. [um 1750]

24 num. Taf. (auf 12 nn. Bl.)

Privatsammlung

Philipp Andreas Kilian (1714–1759) wuchs in einer Kupferstecherfamilie auf und erhielt seine Ausbildung unter anderem durch Johann Daniel Preißler, den Autor des seinerzeit überaus populären Zeichenbuchs *Die durch Theorie erfundene Practic* (Kat. 4.4). Neben seiner Verlegertätigkeit publizierte Kilian 1750 ein eigenes Vorlagenbuch für Anfänger in der Zeichenkunst. Da das Werk ohne Jahresangabe erschien, ist nicht klar, ob die wenigen erhaltenen Exemplare aus nur einer oder unterschiedlichen Auflagen stammen.

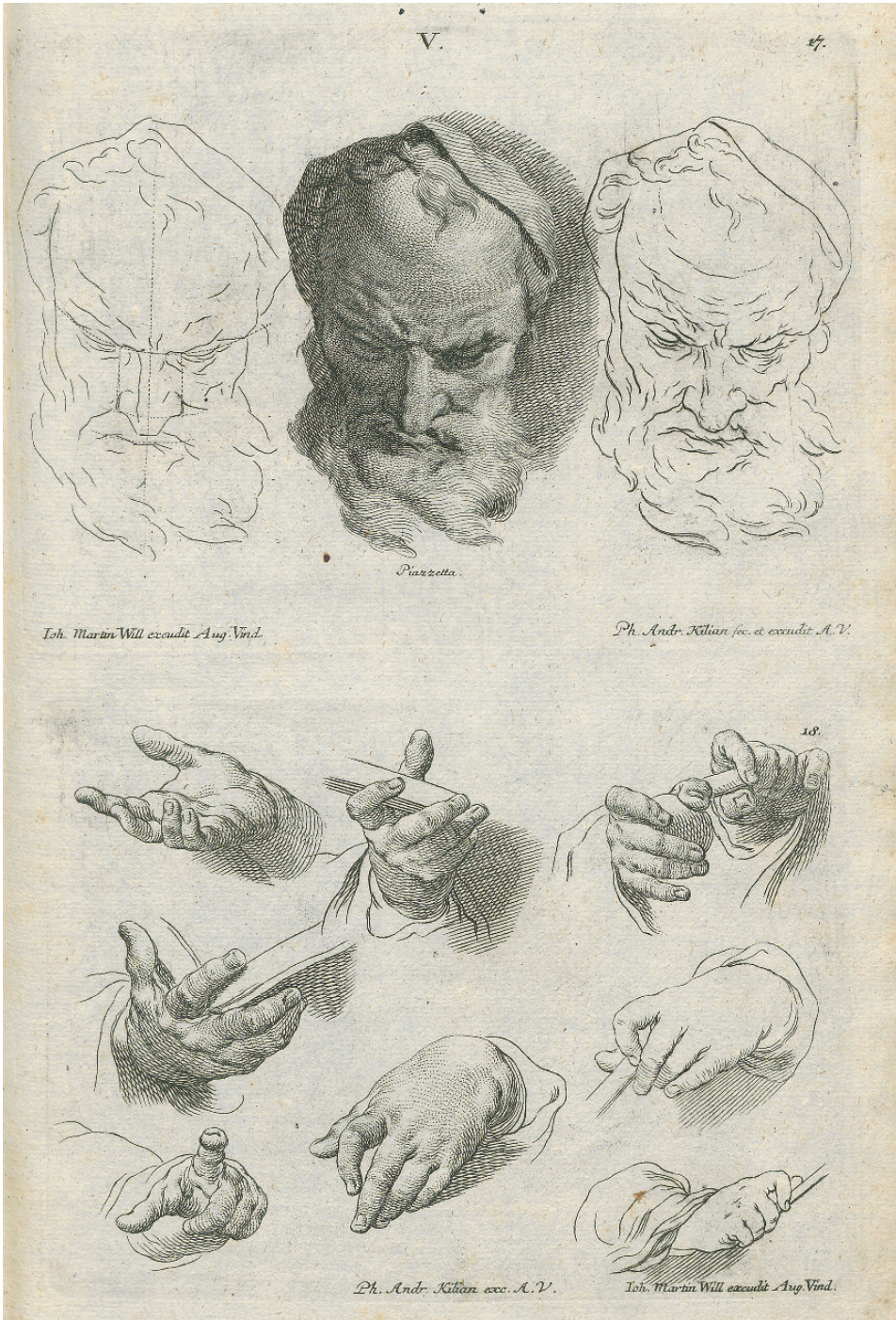
Kilian bietet dem Leser zwölf thematisch gegliederte Seiten. Er beginnt mit fragmentierten Gesichtern und behandelt Auge, Mund, Nase und Ohr einzeln in Umrisszeichnung und Schraffur, um dann zu vollständigen Kopfdarstellungen in unterschiedlichen perspektivischen Ansichten fortzuschreiten. Die Musterbeispiele wurden aber nicht von Kilian selbst entworfen. Vielmehr sind die Köpfe junger und alter, verzückter, gedankenverlorener, grimmiger oder lächelnder Personen bedeutenden Kunstwerken seiner Zeit entnommen. Kilian, der seine Schüler offenbar auch kunsthistorisch bilden will, nennt die jeweiligen Künstler unterhalb der Abbildung. Die Vorlage des hier ausgestellten Muster-Kopfes (Taf. 4.5) stammt laut Bildunterschrift von dem venezianischen Maler Giovanni Battista Piazzetta (1682–1754; vgl. Kat. 3.4). Piazzetta hatte den Typus eines alten Mannes mit geneigtem Haupt wohl als Vorlage für eigene Werke entworfen und ihn in seinem um 1720 entstandenen Werk *Susanna und die beiden Alten* (Bremer Kunsthalle) verwendet. Für Kilian war dieser Kopf sicherlich aufgrund der Verkürzung des nach vorn geneigten Gesichts von Interesse. Die schwierige Partie wird dem Schüler durch eine Konstruktionszeichnung links erläutert. Bevor der Eleve sich an die im Mittelbild meisterhaft ausgeführte Schattierung zu wagen hat, gibt Kilian ihm rechts die Möglichkeit, sich zunächst mit der Umrisszeichnung zu beschäftigen.

Sophie Tauche

#### Literatur

GRIEB, Manfred H. (Hg.): *Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 2007, S. 778, s. v. ‚Kilian, Philipp Andreas‘. – HÄMMERLE, Albert: *Die Augsburger Künstlerfamilie Kilian*, Augsburg 1922. – PILZ, Kurt: Kilian, Philipp Andreas, in: *Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (Hg.): *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 11, Berlin 1977, S. 604 f.

Methoden



Taf. 4.5: Kilian: Anfangs-Gründe [um 1750], Taf. 17 u. 18



#### 4. Fragmentieren

### Kat. 4.6

#### Carl August Richter

Anweisung zum Landschaft-Zeichnen.

Nach den vorzüglichsten Meistern zusammengestellt

Dresden/Leipzig

Arnoldische Buchhandlung

<sup>3</sup>1843

41 Taf.

Privatsammlung

Das Prinzip des Fragmentierens und Synthetisierens fand nicht nur bei der Darstellung des menschlichen Körpers Anwendung, sondern wurde auch auf das Landschaftszeichnen übertragen. Bereits 1734 konzipierte Johann Daniel Preißler seine sehr erfolgreiche *Gründliche Anleitung welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kann* (Kat. 5.3) nach dieser Methode. Die Aufwertung der Landschaft im Zuge der Romantik intensivierte dann die Nachfrage nach Zeichenbüchern und Vorlagenwerken zu Landschaft und heimischer Flora, insbesondere auch zu den heimischen Baumarten. Vor allem in England und Deutschland, aber etwa auch in den USA (z. B. Benjamin H. Coe: *Drawing Book of Trees* und *Easy Lessons in Landscape Drawing*, beide New York 1845) erschienen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Werke zu dieser Thematik.



Taf. 4.6a: Richter: Landschaft-Zeichnen 1843, Taf. [1]



Taf. 4.6: Richter: Landschaft-Zeichnen 1843, Taf. [39]

#### 4. Fragmentieren

In Dresden publizierten der Akademieprofessor Adrian Zingg, zuständig für „Kupferstich und Landschaftszeichnung“, und seine Schüler solche Vorlagensammlungen. Mit ihrem neuen Ideal der Naturnähe verwirklichten sie nicht nur eine Forderung des Konzeptors und Generaldirektors der Akademie, Christian Ludwig von Hagedorn. Sie ‚entdeckten‘ auch die Landschaft der Sächsischen Schweiz für die Romantik: 1802 erschienen von Christian August Günther, der ab 1810 selbst Mitglied der Akademie war und 1815 eine Professur erhielt, 24 Blätter zur *Charakteristische[n] Darstellung der Bäume als Lections Blätter für geübte Landschaftszeichner; Mahler u. Kupferstecher*. Zingg selbst gab zwischen 1805 und 1811 drei Werke heraus (*Gründliche Zeichenschule für Landschaftler; Erste Anfangsgründe der Landschafts-Zeichnung und -Malerei; Studienblätter für Landschaftszeichner*). Carl August Richter (1770–1848), der Vater des späteren Landschaftsmalers Ludwig Richter und seit 1810 Professor für Kupferstich an der Kunstakademie Dresden, begann seine *Anweisung zum Landschaft-Zeichnen*, die auf jeden erläuternden Text verzichtete, nicht nur auf einer weniger anspruchsvollen Stufe mit dem Studium einzelner Blattformen (Taf. 4.6a), sondern deckte auch ein weiteres Motiv-Spektrum ab, bei dem die letzten Tafeln dann auch kleine Staffage-Figuren zeigen (Taf. 4.6). Dies dürfte zumindest mitverantwortlich für den Erfolg dieser Serie gewesen sein (im Unterschied zu der kaum bekannten Günthers) – auch wenn sich die beiden laut Titelblatt vorausgehenden Auflagen von Richters Werk schwer nachweisen lassen. Deutlich wird auch hier das gewandelte Interesse an der Natur, wie es dann der Sohn Ludwig in einer Passage seiner *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* zusammenfasst: „jene dämmernde, mysteriöse Richtung [wie bei C. D. Friedrich] war mir nur durch Reflexion angefliegen und meiner innersten Natur nicht entsprungen; denn ich hatte meine Lust an der klaren Form, an Sonnenschein und bunter Tageshelle“ (Ausg. 1944, S. 231 f.).

Ulrich Pfisterer

#### Literatur

FRÖLICH, Anke: Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Weimar 2002, S. 114–148. – KUNZE 2005, S. 98–100 (Kat. Nr. 52–54).

#### Kat. 4.7

##### Nicolas Amaranthe Roulliet

Principes De Dessin.

Divisions De La Tête Et De La Figure Académique, Suivies De Quelques Notions De Perspective. Pour Servir De Complément Au Procédé Du Même Auteur, Acquis Et Publié Par Le Gouvernement En 1844

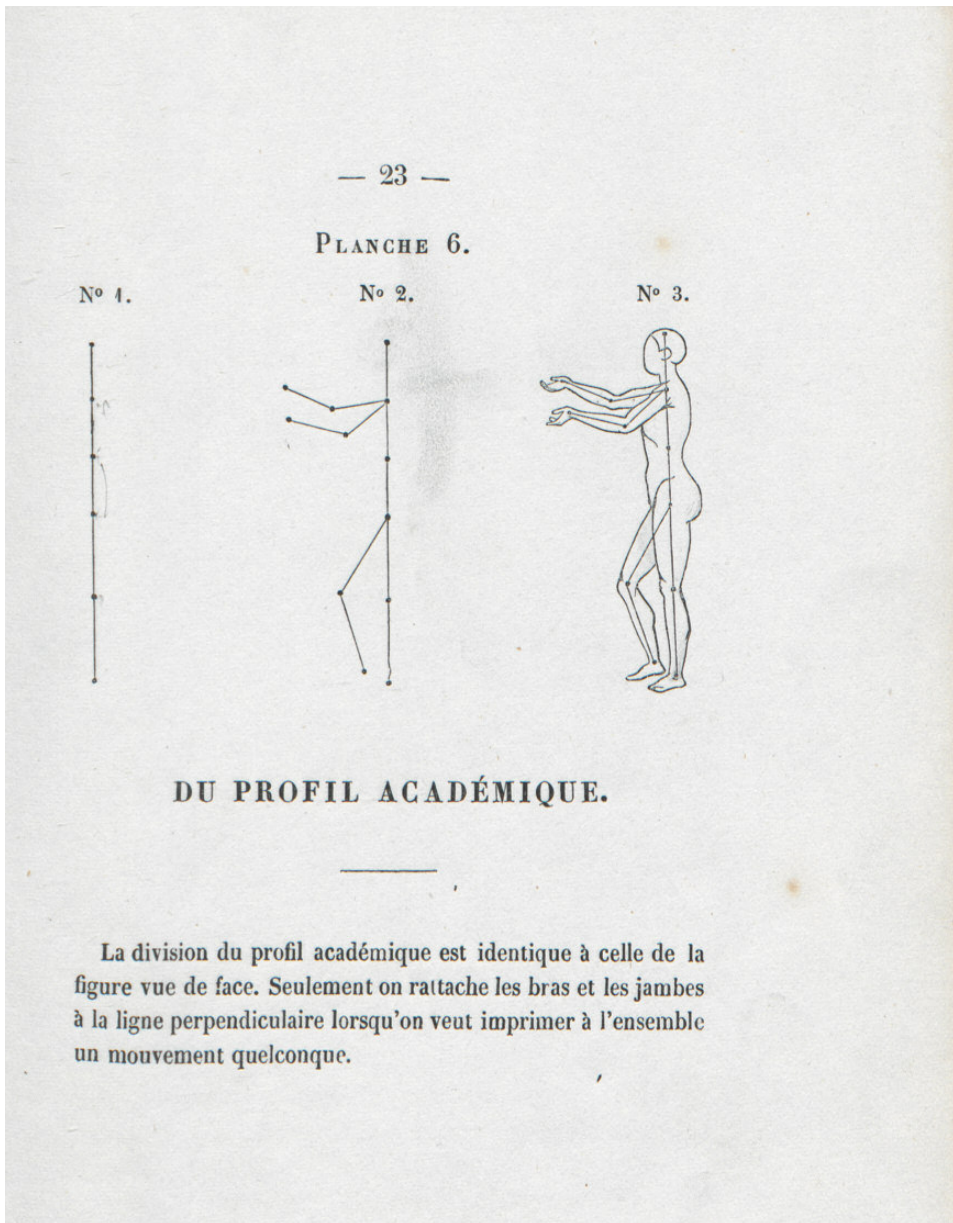
Paris

Henri Plon

1857

23 S., 11 nn. Bl.

Privatsammlung

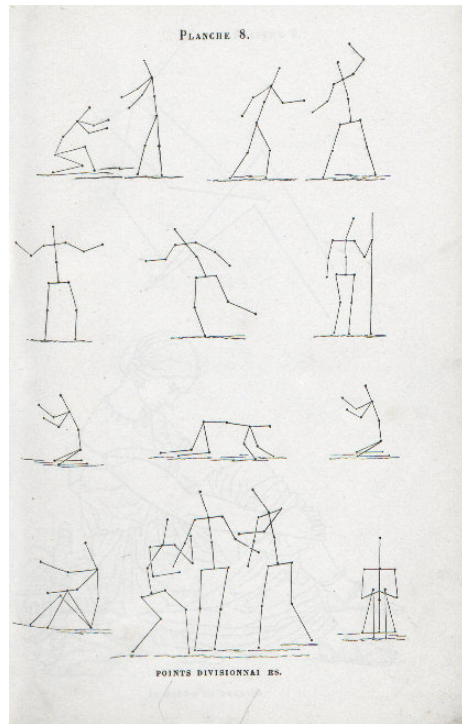


Taf. 4.7 : Roulliet: Principes de dessin 1857, S. 23

Bereits 1844 wird der Landschaftsmaler Nicolas Amaranthe Roulliet (1810–1889) von der Französischen Regierung beauftragt, ein Grundlagenwerk zur Vermittlung der Zeichenkunst außerhalb der Akademie zu verfassen. Die *Principes de dessin* sind das Ergebnis von 20 Jahren Lehrtätigkeit, in denen Roulliet immer wieder fehlende Kenntnisse des Anato-

#### 4. Fragmentieren

miestudiums bei seinen Schülern beobachtet hatte. Die von der zeitgenössischen Kritik als Innovation gefeierte Methode für jedermann zergliedert in einem ersten Kapitel zunächst den Kopf und anschließend den gesamten menschlichen Körper in „stoffliche“ Einheiten (CORTAMBERT 1864, S. 15). Das zweite Kapitel der Ausgabe von 1857 ist der Vermittlung der perspektivischen Landschaftsdarstellung gewidmet und verfolgt das Ziel, einem nichtakademischen Publikum (Schulkindern und Amateuren) die auf mathematischen und geometrischen Grundsätzen basierende Proportionslehre und die Konstruktion der Fluchtpunktperspektive so einfach und effizient als möglich zu vermitteln. Rouilliet – selbst Absolvent der *École des Beaux-Arts de Lyon* und später Mitglied der *Nürnberger Akademie der Schönen Künste* – gibt in seiner Abhandlung genaue Anweisung zur Systematisierung des Zeichnens nach dem lebenden Modell. Der darzustellende Körper wird gemäß seiner Methode in etwa gleich große Glieder unterteilt. In der schematischen Darstellung der *figure académique* (Taf. 4.7) wird deutlich, dass die Proportionen des Körpers den anatomischen Vorgaben des Körperbaus folgen, mit der Wirbelsäule als Lot und den Knochengelenken als Gliederungspunkten. Die menschliche Figur wird hier also zunächst in Funktionseinheiten vorgestellt und erst im Anschluss in Bewegung gesetzt. Bereits in ihrer schematischen Darstellung (Taf. 4.7a) offenbaren Rouilliets Strichmännchen durch Variation und Kombination der zuvor festgelegten Gliederungspunkte eine beeindruckende Bandbreite an Ausdrucksmöglichkeiten.



Taf. 4.7a : Rouilliet: *Principes de dessin* 1857, Pl. 8

Elisabeth Otto

#### Literatur

BÉNÉZIT, Emmanuel / BUSSE, Jacques (Hg.): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Bd. 12, Paris 1999, S. 12, s. v. „Rouilliet, Nicolas Amaranthe“. – CORTAMBERT, Richard: *La Science dans l’art. Nouveaux Principes de dessin par Amaranthe Rouilliet, professeur de dessin. 2<sup>e</sup> édition, revue et augmentée*, in: *Les Beaux-Arts. Revue de l’art ancien et moderne* 8 (1864), S. 14–16. – GERLACH, Peter: *Proportions – Body – Live. Sources – Concepts – Arguments. Theories of Human Proportions from 1576 to 1922* [Online; 07.12.2013].



## 5. Nachahmen

Wenn man die Stationen der künstlerischen Ausbildung des jungen Taddeo Zuccari – wie sie sein Bruder Federico Zuccari auf den 24 Blättern einer gezeichneten Vita Taddeos zeigt – betrachtet, wird die entscheidende Bedeutung des Kopierens augenfällig. Die autodidaktische Ausbildung Taddeos, die ausschließlich auf Abzeichnen und dem Studium ausgewählter Vorbilder beruht (Abb. 26), reicht für die Perfektionierung seines Könnens von der Kinderkritzelei zur Meisterschaft.<sup>1</sup> Dass jedoch die Nachahmung nicht als einziges Schaffensprinzip gelten konnte, veranschaulicht die Darstellung des *disegno* in Cesare Ripas *Iconologia* (vgl. Abb. 36). Mit dem Spiegel in der einen und dem Zirkel in der anderen Hand, verbindet der Vater der drei Künste (Malerei, Bildhauerei und Architektur) die beiden entscheidenden Aspekte: die Imitation mit der Konstruktion.

Das Prinzip der Imitation wurde über die Jahrhunderte unterschiedlich verstanden (als Nachahmung einfacher Formen, Übernahme der Schaffensprinzipien der Natur oder der Formen antiker und anderer Meister) und terminologisch gefasst (wie die Gegenüberstellung der *ritrarre/imitare* bei Vincenzo Danti oder die Steigerung von *copiare/imitare/disegnare* bei Romano Alberti).<sup>2</sup> Bei der Nachahmung anderer Meister (*imitatione d'altrui*) bestand die Kunst in der Auswahl treffender Vorbilder. Diese Praxis sollte nicht – wie im Kontext des Geniekults ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – als Plagiat oder Phantasielosigkeit aufgefasst werden, sondern als Grundprinzip künstlerischer Tätigkeit. Die Herausforderung für die Künstler bestand eher darin, passende Vorbilder in ihre Werke einzubeziehen. So wurde der Vergleich des Dichters mit einer nach den besten Blüten suchenden Biene in der Frühen Neuzeit auf den bildenden Künstler übertragen. „Stehle Arme, Beine, Rumpfe, Hände, Füße. Es ist hier nicht verboten. Die, die wollen, müssen den Rapiamus gut spielen. Gut gekochte Rüben geben eine gute Suppe“ – war der Aufruf von Karel van Mander, der hier die Parallele zu einem Koch zog.<sup>3</sup> Am Ende des 16. Jahrhunderts riet auch Giovanni Battista Armenini die Elemente aus

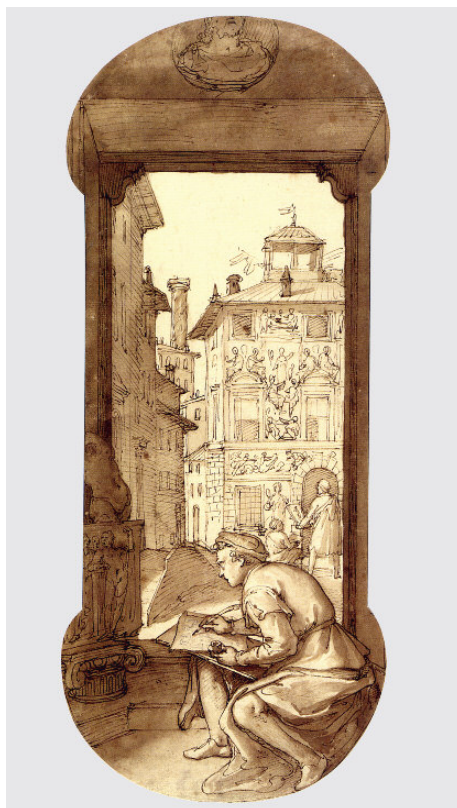


Abb. 26: Federico Zuccari: Taddeo zeichnet ein antikes Relief und Fassadenfresken ab. Federlaviert, um 1590; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

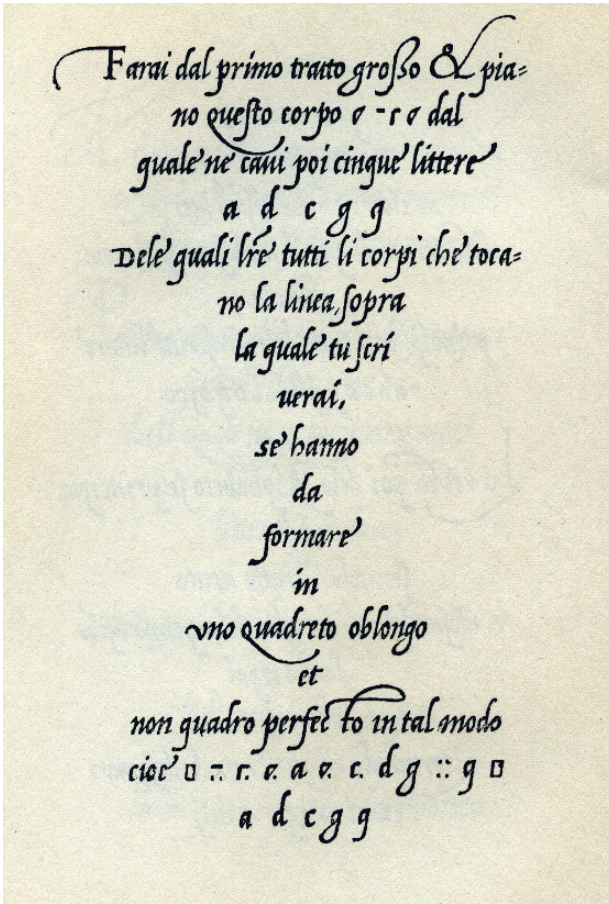


Abb. 27: Ludovico degli Arrighi: La Operina da Imparare di scrivere littera Cancellarescha, Rom 1522, fol. Aii<sup>v</sup>

Schreibmanuale unterteilen das Erlernen einzelner Buchstaben in kleinteilige Schritte. Im frühesten Lehrbuch von Ludovico degli Arrighi (1522) werden sie sogar nach formalen Ähnlichkeiten, d. h. nicht in der alphabetischen Reihenfolge, vermittelt (Abb. 27).

Die während des Studiums entstandenen Zeichnungen wurden selten aufbewahrt, außer wenn sie aus der Hand einer Person höheren Standes stammten (wie das Übungsheft von Friedrich Christian I. von Sachsen in Dresden, vgl. Kat. 4.4). Die in der graphischen Sammlung in Rom aufbewahrten Blätter bilden somit eine Besonderheit. Das vorgestellte Blatt (Abb. 28) vermittelt den Eindruck, als handle es sich um die Studie eines Anfängers, der ein und dasselbe Profil in mehreren Anläufen zu Papier brachte. Erst der Vergleich mit der spiegelverkehrten Vorlage aus der *Scuola perfetta* (Kat. 8.2) verdeutlicht den Lerneffekt der korrekten Übernahme der Konturlinien (Abb. 29). In der gezeigten Ausgabe folgt das Vorlageblatt auf die Darstellung einzelner Gesichtsteile. Daraufhin werden diese zur Ge-

anderen Kunstwerken nicht direkt, sondern mit einigen Veränderungen zu übernehmen.<sup>4</sup> Damit sollte das direkte Kopieren im Sinne eines ‚Nachäffens‘ vermieden werden. Die Nachahmung spielt auch in den frühen Zeichenlehrbüchern eine entscheidende Rolle, indem sie die theoretischen Ansätze und praktische Erfahrung der Autoren miteinander vereint.

Die meisten Zeichenlehrbücher beginnen mit Lektionen im Abzeichnen von Konturlinien der figurierenden Formen. Je nach Wissensstand der Schüler begann der Unterricht mit Punkt und Linie, mit geometrischen Formen oder gleich mit einzelnen Gesichtsteilen. Diese (additive) Methode der Nachahmung wurde seit Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1435/36) mit dem Schreibunterricht in Verbindung gebracht.<sup>5</sup> Bereits die mehrfach gedruckten italienischen



## 5. Nachahmen



Abb. 28: Anonym: Studie der Profile. Rötel auf Papier; Rom, Istituto Nazionale per la Grafica



Abb. 29: Scuola perfetta [1606–1614], Taf. [B12]

samtform (Profil) zusammengefasst, was ein neues Kapitel zur Schraffur einleitet. Anhand der römischen Kopie kann nicht geklärt werden, ob der Zeichnende ein vergleichbares Lehrbuch oder ein loses, gar spiegelverkehrtes Blatt studierte, da das Buch unter dem Namen der Carraccis eine weite Verbreitung fand (vgl. Kat. 4.2).

Nach dem Zeichnen der elementaren Linien und Schraffuren ging man zum nächsten schwierigeren Kapitel, dem Kopieren komplexerer Vorlageblätter, über. Das fortwährende Abzeichnen diverser Gegenstände sollte das formale Vokabular der angehenden Künstler erweitern und eigene Inventionen befördern. Ohne eine kontinuierliche Entwicklungslinie durch die Jahrhunderte aufzeigen zu können, soll im Folgenden die Auswahl der motivischen Vorbilder anhand einiger Beispiele veranschaulicht werden.

Zwei in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene Lehrbücher aus Utrecht beziehen sich auf die verbreitete Ausbildungsmethode der Werkstattpraxis.<sup>6</sup> Auf dem ersten Blick unterscheiden sie sich im Aufbau deutlich. Das von Crispijn van de Passe verlegte *La luce del dipingere et disegnarre* (Amsterdam 1643) ist in klare thematische Kapitel gegliedert, die jeweils mit viersprachigen Texten eingeleitet werden. Abraham Bloemaert (Kat. 5.1) lieferte eine Ansammlung unkommentierter Vorlagen. Identisch ist hingegen in beiden Bänden der mittlere Teil mit der Auswahl menschlicher Figuren mit unterschiedlichen Kleidungen und Haltungen, entstanden in der eigenen Werkstatt oder im unmittelbaren Umkreis der Autoren. Auch im Studio haben die Schüler zur Übung häufig vor Ort vorhandene Studienblätter des Meisters kopiert, die aus dem Umkreis des Künstlers von seinen Zeit-

genossen stammten. In den beiden Bänden sind aber keinesfalls beliebige Vorlagen abgedruckt. Vielmehr sind es antithetisch komponierte Haltungen, die den Anweisungen van de Passes in Bezug auf die Wiedergabe einer Figur (ohne Parallelisierung der Glieder) entsprechen und einen beispielhaften Faltenwurf veranschaulichen sollen.<sup>7</sup>

Andere Autoren bezogen sich auf antike Statuen, die sie vermaßen und hinsichtlich ihrer Proportionen analysierten, so dass bereits Peter Paul Rubens in seinem später veröffentlichten Traktat *De Imitatione Statuarum* die Antike als maßstabgebend erklärte. Beim Zusammensetzen der erlernten Teile des menschlichen Körpers sollte man sich an den Kunstwerken der Alten orientieren und sie zur ‚Grammatik‘ der eigenen Kunst erheben.<sup>8</sup> Dass man zum Aufbau des Körpers ein Richtmaß wie bei einem Satzbau suchte, erscheint umso entscheidender, ruft man den Vergleich von Schreib- und Zeichenunterricht in Erinnerung (u. a. bei Cellini und in den Schriften der Florentiner Akademie). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die unterschiedliche Einordnung bzw. Aufwertung des idealisierten Körpers in den zwei zeitnah entstandenen Ausgaben des Zeichenlehrbuchs von Charles-Antoine Jombert. In der ersten Edition der *Nouvelle Méthode* (1740) gilt beim Erfassen des menschlichen Körpers die Wiedergabe ausdrucksvoller Köpfe als höchste Herausforderung. In der zweiten Ausgabe von 1755 (Kat. 8.4) wird das Zeichnen der Köpfe in ein früheres Stadium der Lehre vorverlegt, während der Abschnitt über die korrekte Repräsentation der idealisierten Körper die Ausbildung beschließt.

In zahlreichen Zeichenbüchern kann man die Bandbreite der Vorlagen beobachten. Während beispielsweise Giovanni Volpato und Raffaello Morghen in ihrem Lehrbuch (Kat. 5.5) ausschließlich Antiken aufnahmen, waren u. a. in den Lehrbüchern von Johann Christian von Mannlich (Kat. 5.6) und Robert Langer (Kat. 1.6) Werke aus der Renaissance zu sehen. Man ging so weit, dass in vielen Manualen sogar für die ABC-Methode Fragmente aus Kunstwerken als perfekte Beispiele vorgeführt wurden. Dass die idealisierten Vorlagen nicht nur in gedruckter Form, sondern auch zum Studium dreidimensionaler Objekte einbezogen wurden, ist in den zahlreichen Akademie- oder Werkstattdarstellungen mit Gipsabgüssen einzelner Körperteile an den Wänden zu sehen (vgl. Essay 4). In manchen kann man sogar Elemente aus der *Laokoon-Gruppe* oder den Kopf des *Sterbenden Alexanders* erkennen.<sup>9</sup> Für das Studium waren aber auch weniger idealisierte Vorbilder von Interesse. Auch die grotesken Köpfe nach den Vorlagen Riberas wurden durch die Jahrhunderte insbesondere von antiakademischen Kreisen verbreitet (vgl. Kat. 5.2).

Die hierarchische Anordnung der Themen wurde in den frühen Zeichenlehrbüchern häufig entsprechend der Ausbildungsschritte an den Kunstakademien geordnet. Den größten und ausführlichsten Teil nahm das Erlernen des Zeichnens menschlicher Körper ein – bis durch das aufkommende Interesse an Gattungen abseits der Historienmalerei auch andere Gegenstände interessant und neue Darstellungsmethoden erprobt wurden. Für das Erlernen der Landschaftsdarstellung beispielsweise sind sowohl altbewährte als auch neue Vorgehensweisen zu erkennen.<sup>10</sup> Das Zeichenlehrbuch von Jean-Baptiste Huet von 1778 (Kat. 5.4) setzt unterschiedliche Themenfelder wie die Körperteile, Tiere und Elemente aus der Natur auf den Tafeln nebeneinander. Dabei stellt sich die Frage, ob der Lehrling die Vorlagen frei nach eigenem Interesse abzeichnen oder zeitgleich studieren sollte. In jedem Fall wurden durch diese neue Zusammenstellung die Landschaftselemente aufgewertet, indem sie nun in direkter Nähe zu bedeutenderen Schritten des Ausbildungsprozesses auftreten.

## 5. Nachahmen

Bereits zwei Jahrzehnte vor Huet hatte Johann Daniel Preißler neben zahlreichen weiteren Lehrbüchern eines eigens dem *Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten* (Kat. 5.3) gewidmet. Darin zieht er keine direkte Parallele zu den einzelnen Körperteilen, übernimmt aber die grundlegende ABC-Methode. Beginnend mit den groben Umrissen, werden im Folgenden die Darstellungen von Bäumen, Gebäuden und Hügeln thematisch geordnet und sowohl konturiert als auch schraffiert vorgeführt. Abschließend werden zwei aus diesen Bildern zusammengesetzte Landschaftsdarstellungen abgedruckt (vgl. Taf. 5.3 u. Abb. 37). Die Buchstaben verweisen auf die Auswahl der Motive und helfen das Kompositionsprinzip des erlernten Materials nachzuvollziehen. Bezeichnenderweise erschien im selben Jahr 1778 in London das Lehrbuch *Principles of Beauty* von Alexander Cozens mit einem vergleichbaren Additionsprinzip. Zu Beginn wird auch darin eine Auswahl an diversen Nasen-, Mund- und Augenformen geliefert (Abb.



Abb. 30: Alexander Cozens: *Principles of Beauty*, London 1778, Taf. 1 [Taf. 2]

30). Später werden diese zu unterschiedlichen Frauentypen kombiniert.

Die Ansichten über die Bedeutung der Nachahmung für die künstlerische Entwicklung wandelten sich jedoch mit der Zeit, was sich auch auf den Aufbau der Zeichenbücher auswirkte. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich beispielsweise die Bedeutung der Konturlinie, die zuvor als grundlegende Form galt, die man durch Schraffuren ergänzte um eine dreidimensionale Wirkung zu erhalten. Wie bei einem Schattenbild war die Silhouette eines Profils ausreichend, um das gesamte Wesen des Dargestellten zu erfassen.<sup>11</sup> Ihre Vervollständigung war der Phantasie des Betrachters überlassen und sollte nicht vom Künstler vorgegeben werden.<sup>12</sup> Auch das Kopieren von Vorbildern zur Erweiterung des Vokabulars verlor durch die Erwartung genialischer Erfindungen an Aktualität und wurde in der Pädagogik des frühen 19. Jahrhunderts durch das ‚Freie Zeichnen‘ ersetzt (vgl. Essay 7).

Die Erfindung der Fotografie stellte die kopierende Zeichnung vor neue Herausforderungen, da das technisch entstandene Bild die Realität exakter als jede Graphik wiederzugeben schien. William Henry Fox Talbot war in jungen Jahren auch im Zeichnen geschult worden – jedoch mit nur mäßigem Erfolg. Noch während seiner Reise am Comer See – wie er selbst im Vorbericht von *The Pencil of Nature* (Kat. 5.8) beschreibt – habe er versucht, die dortige Landschaft nachzuzeichnen und sei zu keinem befriedigenden Ergebnis gekommen. Durch die Technik des Fotografierens indes konnte ‚die Natur selbst zeichnen‘

und perfekte Abbildungen entstehen lassen. Seine Erfindung gewann mit der Zeit derart an Popularität, dass knapp 150 Jahre später kaum mehr jemand nach Bleistift und Papier sondern nach der Kamera greift, um eine schöne Landschaft im Bild festzuhalten.

Nino Nanobashvili

- 1 Bemerkenswert ist hier die hierarchische Reihenfolge der von Taddeo kopierten Vorbilder, beginnend mit einzelnen Körperteilen bis zum *Jüngsten Gericht* Michelangelos. Sie entspricht unmittelbar den Ausbildungstheorien von Federico Zuccari oder Giovanni Battista Armenini. – Zur Bedeutung der *vita illustrata* im Kontext der Akademie Zuccaris s. KLIEMANN, Julian: Bilder für eine Akademie, in: Kieven, Elisabeth u. a. (Hg.): Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013, München 2013, S. 138–181.
- 2 Dazu ein Überblick in: POCHAT, Götz: Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst, in: Naredi-Rainer, Paul (Hg.): Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, Berlin 2001, S. 11–47. – ROSEN, Valeska von: Nachahmung, in: Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Weimar u. a. 2011, S. 295–299.
- 3 „Rapiamus“ bezieht sich auf lateinisch *rapio* (an sich reißen). Zitat in: VAN MANDER, Karel: Den grondt der edel vry schilder-konst, Haarlem 1604 (Utrecht 1973), Bd. 1, S. 86. Übersetzt von IRLE, Klaus: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997, S. 8. – Über die vergleichbare Parallele zwischen der Dichtung und dem Raub (*rubare*) schreibt auch Giambattista Marino, dazu: ROBERT, Jörg: Kryptomanie und Kleptomane. Der Fall des Cavaliere Marino, in: Pfisterer, Ulrich/Wimböck, Gabriele (Hg.): „Novita“. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, Zürich 2011, S. 359–374.
- 4 ARMENINI, Giovanni Battista: De’ veri precetti della pittura (Ravenna 1586), Turin 1988, S. 95, dazu: IRLE 1997, S. 2–3.
- 5 Vgl. SCHUMACHER 2007, S. 85–111.
- 6 HELMUS, Lisbeth M. u. a. (Hg.): Der Bloemaert-Effekt! Farbe im Goldenen Zeitalter, Centraal Museum Utrecht, Petersburg 2011 (Ausst. Kat.), S. 58 (Kat. Nr. 2).
- 7 VAN DE PASSE, Crispijn: ’t Light der Teken en schilder konst, Amsterdam 1643, Vorwort zum 2. Kapitel.
- 8 DITTMANN, Anastasia: „Imitation is the means, not end, of art“ – Peter Paul Rubens und Sir Joshua Reynolds über die Grammatik antiker Skulptur, in: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal 2010 [Online, 19.11.2013], S. 8.
- 9 Den Kopf des *Sterbenden Alexanders* hat Heiko Damm in der Darstellung der römischen Akademie von Pier Francesco Alberti wiedererkannt. Siehe DAMM, Heiko: Academia d’Pitori, in: Schulze Altcapenberg 2007, S. 120–123 (Kat. Nr. 28).
- 10 Zwei unterschiedliche Wege Natur zu erfassen finden sich beispielsweise in England bei William Gilpin (u. a. *Observation of the River Wye, and several parts of South Waler. Relative chiefly to picturesque beauty*, 1770) und William Marschall Craig (*An Essay in the Study of Nature in Drawing Landscape*, 1793). Dazu: BERMINGHAM 2000, S. 78–110.
- 11 LAVATER, Johann K.: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 2 Bde., Leipzig 1775–78.
- 12 KUNZE 2005, S. 46.

## Kat. 5.1

**Abraham u. Frederik Bloemaert**[*Artis Apelleae Thesaurus ou Tresor des Arts Qui ont raport au Dessein*]

Amsterdam

Louis Renard u. Bernard Picard

o.J. [1723]

165 Taf. [von ursprünglich 166 Taf.]

Privatsammlung

In the opening print to their *Tekenboek* (in some editions chiaroscuro), the Utrecht artists Abraham Bloemaert (1566–1651) and his son Frederik (ca.1610–ca.1669) picture the young draftsman in the workshop, surrounded by the types of plaster casts and sculptural fragments, which would have formed part of the artist’s collection for copying (Taf. 5.1). While Bloemaert drafted the compositions for the *Tekenboek*, his son Frederik engraved the lessons and published the first edition as the *Artis Apellae liber* (1650–56) with 100/120 line-engraved plates and six chiaroscuros. One of the most popular printed drawing books of the seventeenth and eighteenth centuries, the *Artis Apellae liber* came out in many editions between the first edition and the most well-known 1740 edition attributed to the artist and publisher Bernard Picart (1673–1733), who rearranged the plates, to form a book composed of 166 plates and seven chiaroscuros. Many publishers and artists copied the designs from Bloemaert’s work for their own drawing books, including François Boucher who designed a series of prints based off the entitled *Livre d’Etude d’après les Desseins originaux de Blomart* (1735). The work pictured here is a 1723 edition (a forerunner of the 1740 Picart edition) published by Picart and Louis Renard, a British publishing agent who acquired Frederik’s original copper plates in 1722.

As the *Tekenboek* contains no text, Jaap Bolten categorized the Bloemaerts’ drawing book as a “master model,” or a series of lessons for students to copy in order to learn a certain master’s *maniera* (BOLTEN 1985, p. 253). Nevertheless, the *Tekenboek* remains unusual for its inclusion of chiaroscuro and its attention to religious imagery and themes. As may be seen in the lesson pictured here (Taf. 5.1a), Bloemaert included overtly devotional images, such as hands breaking the bread symbolizing the



Taf. 5.1a: Bloemaert: [*Artis Apelleae* 1723], Taf. 59



Taf. 5.1: Bloemaert: [Artis Apelleae 1723], Taf. 1

## 5. Nachahmen

body of Christ, a pair of hands taken from Bloemaert's painting of the *Supper at Emmaus* (1622). The predominance of religious themes in the *Tekenboek* reflects Bloemaert's work as an artist, who frequently collaborated with the Jesuits and was a forerunner in redefining the altarpiece during the 'Catholic Reformation' in the Netherlands. Moreover, Bloemaert's attention to religious themes draws parallels between the acts of devotion and draftsmanship.

Caroline Fowler

### Literatur

BOLTEN 1985. – BOLTEN, Jaap: Abraham Bloemaert, c. 1565–1651. The Drawings, Leiden 2007. – ECK, Xander van: Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic, Zwolle 2008. – LEIJZAPF, Ingeborg: Het Tekeboek 'Artis Apellae Liber' von Abraham Bloemaert, Leiden 1972. – ROETHLISBERGER, Marcel: Abraham Bloemaert and His Sons. Paintings and Prints, Doornspijk 1993.

## Kat. 5.2

### Anonym

Livre de Portraiture.

Receuil des Œuvres de Ioseph de Rivera dit l'Espagnolet

Paris

Casa de Jean de Strada

o.J. [nach 1729]

16 Taf. [von ursprünglich 24 Taf.]

Privatsammlung

Der Künstler José de Ribera (1591–1652) entwarf im Jahr 1622 Radierungen, die vermuten lassen, er habe ein Zeichenlehrbuch vorbereitet. Grund zu der Annahme geben die auf den Drucken in unterschiedlichen Ansichten und Schattierungsstufen angeordneten Körperteile Auge, Nase, Mund und Ohr, die sich in ihrer Gestaltungsweise in die Tradition der Zeichenlehrbücher einreihen. Zur Realisierung eines Lehrbuches kam es allerdings nie. Erst ungefähr 25 Jahre später sollte der Pariser Verleger Nicolas Langlois dieses Projekt verwirklichen. Er beauftragte den Stecher Louis Elle die Drucke Riberas zu kopieren und ordnete insgesamt 22 Blätter entsprechend einer auf die Synthetisierung von Einzelteilen abzielenden Methode: Schematische Kopfstudien aus der Hand eines anderen Künstlers bilden den Anfang, gefolgt von den genannten Studien zu Augen, Nase, Mund und Ohren. Dann wurden Versatzstücke aus Riberas druckgrafischem Werk ausgewählt, die wohl als besonders nachahmungswürdig empfunden wurden: einzelne Gliedmaßen wie Hand-, Arm- und Fußstellungen bis hin zur Darstellung von ganzen Figuren. Den Schluss bilden Riberas zwei berühmte groteske Köpfe.



Taf. 5.2a: [Ribera]: Livre de Portraiture [nach 1729], Titelblatt

cher, betagter Mann in verschlissenen Kleidern dargestellt. In der Forschung geht man heute davon aus, dass es sich um einen Bettler handelt, da der Mann einen Cartellino in der Hand hält, auf dem er um die Barmherzigkeit Gottes bittet. Zur Entstehungszeit der Radierung (1729) wurde das Porträt jedoch für ein Selbstbildnis Riberas gehalten, wie die Bildunterschrift „J. Ribera Spagnolet Pictor“ impliziert. Zum einen trägt der Cartellino ebenfalls die Signatur Riberas und wurde folglich wohl als devote Anrufung des Künstlers interpretiert. Zum anderen ist die Zuschreibung vermutlich im Zusammenhang der traditionellen Künstlerliven und ihrer Topoi entstanden. Nach einer gängigen Vorstellung der Künstlerbiografien spiegelt sich die äußere Erscheinung des Künstlers in seinem Werk wieder. Bekanntermaßen verbreiteten bereits die frühen Historiografen Riberas das stereotype Urteil, er sei ein Maler, der mit Vorliebe brutale Martyriumsszenen als Motiv wähle und vom Alter gezeichnete Heilige und Eremiten darstelle. Ein von der Biographie und dem Werk ausgehender Rückschluss auf das Aussehen des Künstlers und die damit einhergehende Identifizierung des „Bettlers“ als Künstlerselbstporträt mag damals nahegelegen haben. Weitere Gründe, wie die Wertsteigerung des Gemäldes in der Sammlung des Grafen, können darüber hinaus ausschlaggebend gewesen sein. Eine Reproduktion des vermeintlichen Selbstporträts gelangte schließlich nach Paris, wo sie dem anonymen Verfasser des hier vorgestellten Zeichenlehrbuches als programmatisches Eingangsbild passend erschien.

Die Neuauflage des Zeichenlehrbuches steht vor dem Hintergrund einer vornehmlich negativen Auseinandersetzung mit Riberas Œuvre in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris. Kunstkritiker, die dem akademischen Geschmack der Zeit anhängen, empfanden

An diesem grundsätzlichen Aufbau orientieren sich alle bisher bekannten Neuauflagen des europaweit erfolgreichen Zeichenlehrbuches mit nur geringen Abänderungen: Paris (1650), Amsterdam (1700/1703) und Madrid (1776).

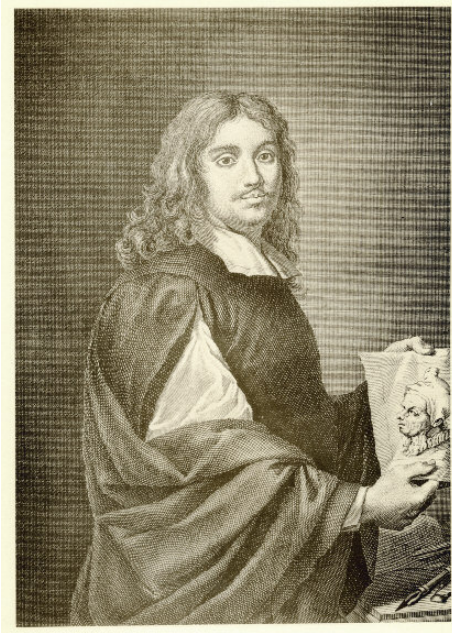
Das hier vorliegende Exemplar, welches nach 1729 in Paris publiziert wurde, folgt im Aufbau mit 16 erhaltenen aus ursprünglich 24 Studienblättern der Zweitauflage (Paris 1650). Die Drucke wurden in der Technik der Weichgrundradierung ausgeführt, die einen körnigen, weichen Strich erzeugt und dadurch der Zeichnung ähnelt. Mit der Auswahl dieser Drucktechnik wurde ein potenzielles Nachzeichnen sicherlich vereinfacht. Das Titelblatt der Auflage stellt ein absolutes Novum dar (Taf. 5.2a). Es handelt sich um die Reproduktion einer Radierung, die ein gewisser W. Winstanley 1729 von einem Porträt aus der Sammlung des Grafen von Derby in Knowsley angefertigt hat. Auf dem Porträt wird ein ärmlicher,



5. Nachahmen



Taf. 5.2: [Ribera]: Livre de Portraiture [nach 1729], Taf. 22



Taf. 5.2b: Manuel Alegre: Porträt von Ribera, in: *Retratos de los españoles ilustres. con un epitome de sus vidas*, Madrid 1789–1814, o. S.

Ribera erhält einen Platz in der Reihe der angesehensten spanischen Künstler. In seinem Porträt hält er dem Leser den *Großen grotesken Kopf* als Demonstrationsobjekt seines Könnens und gleichzeitige Meisterradierung entgegen (Taf. 5.2b). Auffällig ist hier das jugendliche Aussehen Riberas, das nun antithetisch zu seinem künstlerischen Schaffen steht. Interessanterweise entstand der jugendliche Typus Riberas bereits 1745 in Paris und gelangte dann erst nach Spanien.

Riberas Kunst als realistische Naturnachahmung, die nicht in der Lage wäre, das klassizistische Ideal des „Schönen“ hervorzubringen. Der Erfolg des Zeichenbuches beweist dennoch, dass neben der ästhetisch-akademischen Kategorie des ‚Schönen‘ auch das ‚Hässliche‘ bzw. ‚Groteske‘ rezipiert wurde. Die Drucke Riberas, wie die hier ausgestellte Tafel *Großer grotesker Kopf* (Taf. 5.2) mit dem Brustbild eines Mannes, der durch Warzen und zwei tumorartige Geschwülste am Hals entsetzt ist, können mitunter als Gegenmodell zur Akademie gelesen werden.

Ästhetische Urteile und Kriterien verändern sich jedoch im Laufe der Zeit und besonders im Zusammenhang mit der Nationalgeschichtsschreibung. Unter der Schirmherrschaft des Grafen von Florida Blanca, des spanischen Staatssekretärs, wird das Vitenbuch *Retratos de los Españoles ilustres* (Madrid 1789–1814) mit einer Sammlung berühmter Spanier samt Biografie und Konterfei herausgegeben. Ribera

Veronika Winkler

### Literatur

ALZAGA, Almaya: La fortuna crítica de José de Ribera en Francia en los siglos XVII y XVIII. La formación del mito romántico, in: Cabañas Bravo, Miguel (Hg.): *El arte español fuera de España*, Madrid 2003, S. 501–511. – BROWN, Jonathan (Hg.): *Jusepe de Ribera. Prints and drawings*, Princeton Art Museum 1973, Princeton 1973 (Ausst. Kat.). – PAYNE, Edward: Ribera’s Grotesque Heads: Between Anatomical Study and Cultural Curiosity, in: Pop, Andrei/Widrich, Mechthild (Hg.): *Ugliness. The Non-Beautiful in Art and Theory*, New York 2013, S. 85–103.

### Kat. 5.3

#### Johann Daniel Preißler

Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kan.

Den Liebhabern der Zeichen-Kunst mitgetheilet und eigenhändig in Kupffer gebracht

Nürnberg

Johann Daniel Preißler

51759 [1734]

2 nn. Bl., 16 Taf.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Zwei Jahrzehnte nach der ersten Auflage seines erfolgreichen Zeichenlehrbuchs *Die durch Theorie erfundene Practic* (Kat. 4.3) veröffentlicht der Kupferstecher und Nürnberger Akademiedirektor Johann Daniel Preißler (1666–1737) auch eine *Gründliche Anleitung* für Landschaftszeichner. Im einleitenden Text bezieht er sich dabei explizit auf seine vor „geraumer Zeit heraus gegebene[n] 3 Zeichen-Theile, [die] von Figuren und deren Zergliederung handeln“ und meint, dass das gleiche Prinzip auch bei der Landschaftszeichnung anwendbar sei, der Zeichner also durch das Arrangement verschiedener im Tafelteil der *Gründlichen Anleitung* gegebener Details (Taf. 5.3) zu einer vollwertigen Landschaftsdarstellung gelangen könne (Abb. 37).

Nach der ersten Auflage 1734 sind sieben weitere belegt (u. a. <sup>2</sup>1740, <sup>3</sup>1746, <sup>7</sup>1774, <sup>8</sup>1808), von denen die vorliegende fünfte vom ältesten Sohn Preißlers, Johann Justin (1698–1771), und seiner Witwe bestellt wurde. Deren kluger Vertrieb, das große Renommee des Hauses und die im 18. Jahrhundert weit verbreitete nicht-akademische Reise- und Zeichenlust der Amateure sorgten für den immensen Erfolg der Vorlagenbücher.

Bereits im zweiten Heft seiner *Die durch Theorie erfundene Practic* beschäftigt sich Preißler mit der Darstellung landschaftlicher Hintergründe. In der *Anleitung* nun erweitert er das Programm und erläu-



Taf. 5.3a: Preißler: Gründliche Anleitung 1759, Taf. 2



Taf. 5.3: Preißler: Gründliche Anleitung 1759, Taf. 12

## 5. Nachahmen

tert, wie mittels von der Schreibrift abgeleiteter Strichformen sukzessive Blätter und Äste zu zeichnen (Taf. 5.3a), Vorder- und Hintergrund, Licht- und Schattenseiten zu unterscheiden seien. Wie im Titel ausgewiesen, sind die jeweiligen Vorlagen Kupferstiche von der Hand des Autors, wohingegen die *Practic* noch Radierungen nach Zeichnungen Preißlers enthält.

Die Systematik einer stringenten Vorlagenreihe aus schematisierten, konturierten und schraffierten Graphiken findet sich dabei bereits in Crispijn van de Passes Zeichenlehrbuch *La luce del dipingere et disegnare*, das 1643 in Amsterdam herausgegeben wurde. In der *Practic* hatte Preißler dieses System präzisiert und in der *Anleitung* auf ein populäres Sujet angewandt.

Michael Bouffier

### Literatur

DICKEL 1987. – KEMP 1979. – KLINKHAMMER, Heide: Kunst und Natur, Produktion und Rezeption. Kunsttheorien im 18. Jahrhundert, in: Kritische Berichte 14 (1986), S. 27–44. – KUNZE 2005, S. 45–70.

## Kat. 5.4

### Jean-Baptiste Huet

Premier [-Dix-Huitième] Cahier de Fragmens et de Principes de Desseins de tous les genres. Dessinés d'une maniere nouvelle et facile pour les élèves

Paris  
Louis Marin Bonnet  
1778  
71 Taf.  
Privatsammlung

Bereits im Titel seines aus achtzehn Heften à vier Stichen nach eigenhändigen Zeichnungen bestehenden Vorlagenwerks erhebt Jean-Baptiste Huet (1745–1811) den hohen Anspruch, alle Genres zu umfassen, Zeichnen auf eine neue, einfache Art zu vermitteln und damit den Bedürfnissen aller Schüler der Königlichen Akademie in Paris gerecht zu werden. Den „Messieurs les Amateurs Honoraires de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture“ ist das Projekt durch Louis Marin Bonnet, Graphiker und Verleger des Buches, gewidmet. Huets Botschaft an die Rezipienten ist eindeutig: Die spärlichen schriftlichen Anweisungen sowie die wenig stringente Systematik im Tafelteil legen nahe, dass für den Autor das Zeichnenlernen in erster Linie über das Kopieren von qualitativ hochwertigen und vielfältigen Vorlagen zu erfolgen hat.

So reicht die Motivwahl von Körperstudien über Ornamente bis hin zu Schiffen, wobei wiederholt Motive unterschiedlicher Art, etwa Glieder und Landschaftselemente, gemeinsam auf einer Seite abgebildet sind. Wider Erwarten wird jedoch der Fülle und

Methoden



Taf. 5.4: Huet: Cahier de Fragmens et de Principes de Dessens 1778, Taf. 1.1

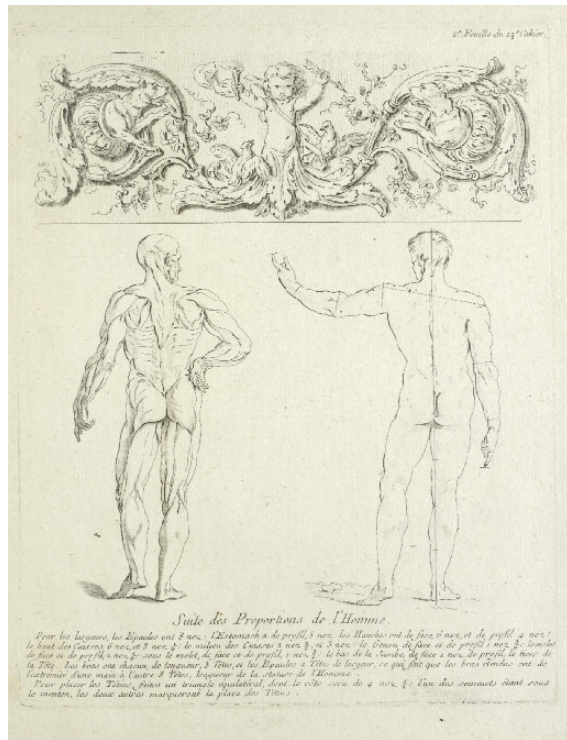
## 5. Nachahmen

Verschiedenartigkeit der Motive zum Trotz eine rokokoaartige Überladung in den *Cahiers* vermieden, da die einzelnen Figuren der Tafeln oft nur mit wenigen weichen, präzisen Linien konturiert und schattiert wurden. Bonnet, der ein Hauptmeister der sogenannten ‚Crayon-Manier‘ gewesen ist, wandte auch hier diese oder zumindest ein kombiniertes Verfahren an. Durch diese neuartige Technik wurde es möglich in Anlehnung an das zeichnerische Original Schattierungen wiederzugeben und eine kreidartige Oberflächentextur zu erzeugen.

Diese Form der textlosen Unterweisung der Hefte setzt allein auf visuelle Erkenntnis: So begegnen dem Leser gleich auf der ersten Seite (Taf. 5.4) zwei unterschiedliche Ansichten des menschlichen Auges. Diese Motivwahl sowie die Positionierung an erster Stelle bekräftigen die zentrale Bedeutung des Visuellen und der Nachahmung für die Zeichenpraxis. Unterhalb des Blattes, im vom Genius und den Attributen der Akademie umkränzten Schriftfeld, wird „copier“ dann auch explizit zur Aufgabe des Zeichenschülers erklärt.

Zudem verdeutlicht der ursprünglich von Cousin (Kat. 3.1) stammende *Écorché* auf dem zweiten Blatt des zwölften Heftes (Taf. 5.4a), dass der Autor der eigenen Devise auch selber folgte (vgl. Abb. 55). *Imitatio* stellt somit für Huet nicht nur ein wesentliches Lehrprinzip dar, sondern ist zugleich auch elementarer Bestandteil der Arbeit bereits ausgebildeter Künstler.

Antonia Latkovic



Taf. 5.4a: Huet: *Cahier de Fragmens et de Principes de Desseins* 1778, Taf. 12.2

### Literatur

GABILLOT, C.: Les Hüets, Jean Baptiste et ses trois fils, Paris 1892. – DEMATHIEU, Ludovic: Les Œuvres de Jean-Baptiste Huet (1795–1799). Un recueil d'estampes méconnu, in: *Les Cahiers d'histoire de l'art* 6 (2008), S. 104–111. – HUG, Laure: Recherches sur la biographie du peintre Jean-Baptiste Huet (1745–1811), in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1998) [1999], S. 159–173.

**Kat. 5.5**

**Giovanni Volpato u. Raffaello Morghen**

Principes Du Dessein Tirés D'Après Les Antiques Statues.

Ouvrage Fort Intéressant À Tous Ceux Qui S'Appliquent Aux Beaux Arts

Rom

Pagliarini

1786

2 nn. Bl., V S., 36 Taf.

Privatsammlung

Der 1735 in Angarano di Bassano geborene und 1803 in Rom verstorbene Giovanni Volpato gilt als einer der bedeutendsten Reproduktionsgraphiker des 18. Jahrhunderts. Er fertigte seine Kupferstiche überwiegend nach Gemälden und großen Freskenzyklen aus dem 16. und 17. Jahrhundert an.

Zunächst in der Kunst der Stickerei von seiner Mutter ausgebildet, verfeinerte er seine Technik durch Stationen bei Giovanni Battista Remondini und Francesco Bartolozzi in Venedig. Die frühe Wertschätzung bedeutender Intellektueller und Sammler wie Antonio Maria Zanetti, Joseph Smith und Francesco Algarotti steigerte seine Bekanntheit. 1770 erhielt er den Auftrag zur Reproduktion der Loggienbilder Raffaels im Vatikan, den er gemeinsam



Taf. 5.5a: Volpato/Morghen: Principes Du Dessein 1786, Taf. 3



## 5. Nachahmen



Taf. 5.5: Volpato/Morghen: *Principes Du Dessein* 1786, Taf. 27

mit dem Kupferstecher Giovanni Ottaviani ausführte. Diese Arbeit bescherte Volpato die europaweite Anerkennung führender Kunstkenner und Künstler, zu denen neben Francesco Piranesi auch der von Volpato protegierte Antonio Canova sowie der Ehemann seiner Tochter, Raffael Morghen, gehörten. Mit letzterem veröffentlichte er 1786 eine Folge nach antiken Statuen unter dem Titel *Principes Du Dessein*.

Das Zeichenlehrbuch richtet sich primär an junge Künstler und verfolgt das Ziel, diese im genauen Sehen zu schulen. Da die Natur dem ungeübten Künstlerauge ihre nachahmenswerten Anteile noch nicht offenbare, raten die Verfasser den Schülern zuerst zur Nachahmung antiker Werke, von denen Volpato und Morghen in über 100 mit feinen Schraffuren modellierten Radierungen eine repräsentative Auswahl (Taf. 5.5 u. 5.5a) geben. Die Reproduktionen werden von einer fünfseitigen italienischen und französischen Beschreibung begleitet, sowie durch ein zweiseitiges Vorwort, in dem die Verfasser die Intentionen ihrer Abhandlung präzisieren. So ging es ihnen zum einen darum, die antiken Meisterwerke in der graphischen Reproduktion so weit es geht zu reduzieren, um größtmögliche Klarheit zu erzeugen, zum anderen unterscheidet sie gerade der Rückgriff auf antike Statuen von anderen Lehrbuchverfassern, da diese stets auf ihre eigenen Werke als Anschauungs- und Studienbeispiele zurückgegriffen hätten, was dazu geführt habe, dass „leurs exemplaires ont les mêmes défauts, que leurs ouvrages“ (Vorwort).

Volpato errichtete in seinen letzten Lebensjahren eine Porzellanmanufaktur, die darum bemüht war, Motive zeitgenössischer Meisterwerke sowie antike Statuen gleichermaßen in großem Umfang zu vertreiben und somit den Gebrauchsgegenstand mit einer Lehrfunktion zu verknüpfen.

Rosali Wiesheu

### Literatur

HÖPER, Corinna: „Bassano - Venedig - Rom. ‚Il dolce intaglio di Volpato‘“, in: *Zeitenblicke* 2/3 (2003) [Online; 3.2.2014]. – HONOUR, Hugh u. a. (Hg.): *I Trionfi di Volpato. Il centrotavola del Museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico, Museo e dei Monumenti di Bassano del Grappa*, Gassano del Grappa/Mailand 2003 (Ausst. Kat.). – MARINI, Giorgio: „Giovanni Volpato: vie et œuvre d’un élégant vulgarisateur d’images à l’échelle européenne“, in: Gilet, Annie (Hg.): *Giovanni Volpato. Les Loges de Raphael et la Galerie du Palais Farnèse, Musée des Beaux-Arts de Tours* 2007, Milan/Tours 2007 (Ausst. Kat.), S.17–20. – RÜGLER, Alex: Suchet die edle Einfalt in den Umrißen, in: KUNZE 2005, S.45–47 und S. 57 (Kat. Nr. 7). – TEOLATO, Chiara: *Artisti imprenditori: Zoffoli, Righetti, Volpato e la riproduzione dell’antico*, in: Brook, Carolina u. a. (Hg.): *Roma e l’antico. Realtà e visione nel ’700*, Palazzo Sciarra Colonna, Rom/Mailand 2010 (Ausst. Kat.), S. 233 – 239.

## Kat. 5.6

### Johann Christian von Mannlich

Zeichenbuch Für Zöglinge Der Kunst Und Liebhaber.

Aus Raphaels Besten Werken Gezogen

München  
Joseph Zängl  
1804  
1 nn. Bl., 11 Taf.  
Privatsammlung

## 5. Nachahmen

Johann Christian von Mannlich (1741–1822) – (Hof-)Maler, Graphiker, Architekt und Verfasser kunsttheoretischer Schriften – wurde 1799 pfalz-bayerischer Zentralgaleriedirektor in München und leitete damit gleich vier Kunstsammlungen, die er vereinte und erweiterte. Er ging aber nicht nur kuratorischen Tätigkeiten nach, sondern gab mit seinen Schriften Nachwuchskünstlern und ihren Lehrern Unterrichtsmaterialien an die Hand.

Mannlichs Zeichenbuch gliedert sich in Titelblatt, Vorbericht und elf Bildtafeln mit Graphiken nach Raffael. Wohl durch Schillers Programm der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* (1795) beeinflusst, stellt der Autor zunächst in der Einleitung fest, dass die ersten Eindrücke im Leben die wichtigsten seien, man diese also klug zu wählen habe. Gleiches gelte auch für die Zeichenlehrobjekte: So könne die Natur den Anfängern noch nicht zu Übungszwecken dienen, da diese intellektuell, in Geschmacksfragen sowie visuell noch ungeschult bzw. „zu blödsichtig“ seien. Anders die Hochkunst eines Raffaels, des „größte[n] und edelste[n] aller Mahler,“ dessen Werke dem Zeichenschüler die Schönheit der Natur und den Wert der antiken Vorbilder zu lehren im Stande seien (Vorbericht).

Auf die kurze Vorrede folgt der Abbildungsteil. Die erste Tafel zeigt Gesichtsstudien: einzelne Augen und Ohren, verschiedene Nasen- und Mundpartien, Gesichter im Profil. Die nächsten vier Seiten widmen sich Hand-, Fuß- und Gewanddarstellungen. Auf den letzten sechs Tafeln finden sich Schulterstücke bzw. Köpfe verschiedener Personen in unterschiedlichen Positionen und Gemütszuständen (Taf. 5.6). Alle Motive – nicht nur die Porträts, sondern auch die Körperteile – entstammen zwei Gemälden Raffaels. Die meisten Details sind aus der *Transfiguration* von 1516–20 (Taf. 5.6a) ausgewählt, die übrigen (einige der Gesichtsstudien) aus der *Grablegung* von 1507. Mannlich wollte durch die Übernahme der Körperteilstudien wohl deutlich machen, dass sich das Genie eines Künstlers wie Raffael selbst in den kleinsten Bildelementen offenbart.



Taf. 5.6a: Raffael: Transfiguration., Öl auf Leinwand, 405 x 278 cm, 1516–1520; Rom, Pinacotheca Vaticana

Jacqueline Koller

### Literatur

ROLAND, Berthold: Johann Christian von Mannlich, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): Neue Deutsche Biographie, Berlin 1990, Bd. 16, S. 74 f.

*Methoden*



Taf. 5.6: Mannlich: Zeichenbuch 1804, Taf. [7]

Kat. 5.7

**Adrien-Népomucène Dembour**

Cours De Dessin Linéaire.

A l'Usage Des Écoles Primaires, Des Ouvriers Des Villes Et Des Campagnes. Précédé De La Géométrie Pratique De Sébastian Le Clerc

Metz

Dembour et Gangel

o. J. [um 1865; <sup>1</sup>1835]

27 S., 40 Taf.

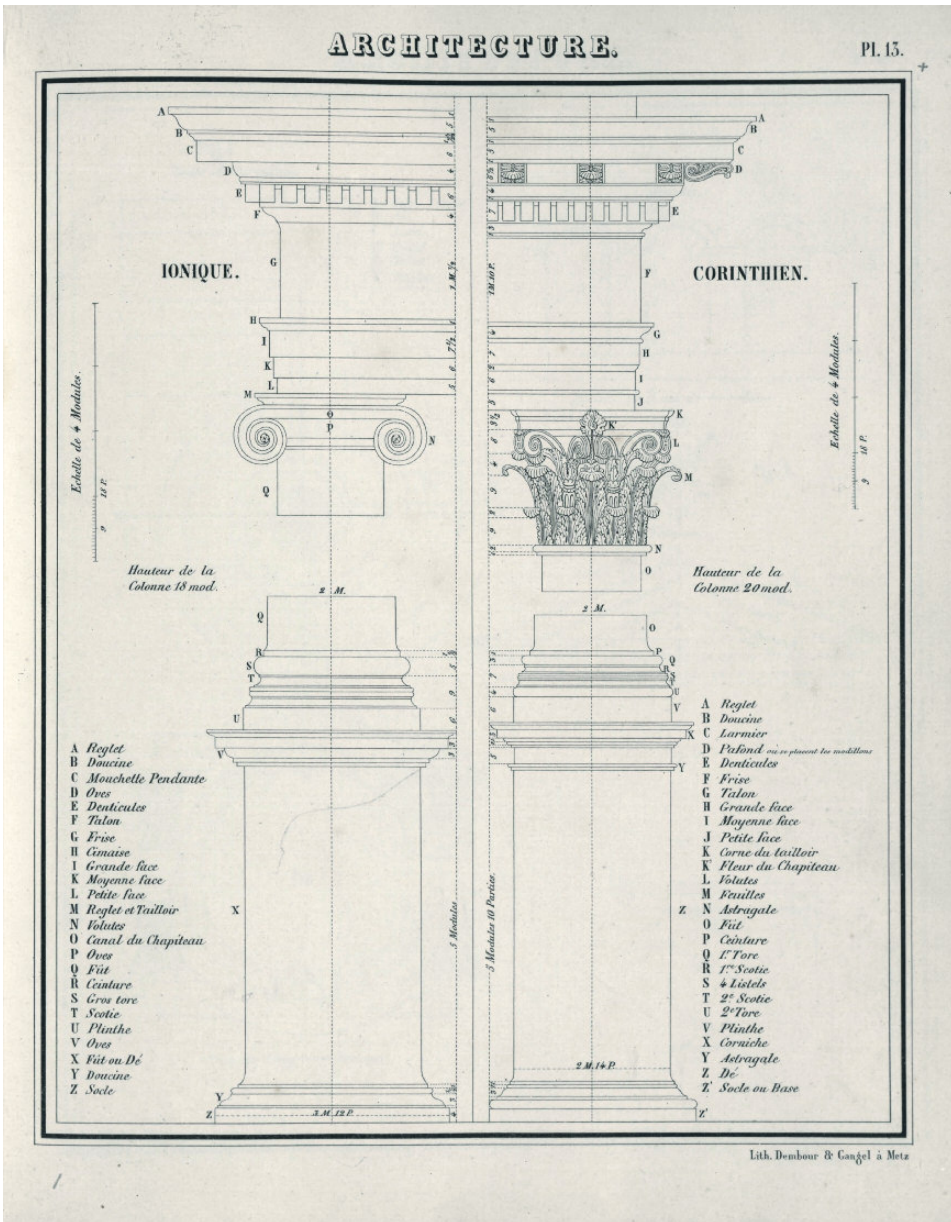
Privatsammlung

Adrien Dembour (1799–1887) – Graphiker, Autor und preisgekrönter Erfinder *d'un nouveau procédé de gravure en relief sur cuivre dite ,ectypographie métallique'* (Metz 1835) – gründete 1835–36 in seiner Heimatstadt Metz einen überaus erfolgreichen druckgraphischen Betrieb, der 1837 bereits 70 Mitarbeiter zählte und sich zunächst vor allem durch die Produktion allgemein erschwinglicher Einzelblätter mit moralisierenden, religiösen und patriotischen Text-Bild Arrangements einen Namen machte. 1840 erweiterte Dembour sein Unternehmen durch die Fusion mit der typographischen Werkstatt M. Gangel, was ein neuerliches Wachstum seines Betriebs zur Folge hatte und dem Verleger gestattete, neben der *Revue d'Austrasie* (1840–44) auch chromolithographische Kinderbücher wie das *Livre d'images. Histoires pour les petits enfants* (Taf. 5.7a) zu drucken.

Mit seinem erstmals 1835 erschienenen *Cours de Dessin Linéaire* bedient Dembour ebenfalls das Marktsegment der pädagogischen Literatur. Das Zeichenbuch, das der Autor im Titel „a l'usage des écoles primaires“ empfiehlt, beginnt mit einer Würdigung des Metzger Professors für Geometrie und Perspektive an der Pariser *Académie Royale* Sébastian Le Clerc (vgl. Kat. 1.3) und dessen vielfach aufgelegter *Pratique de la géométrie* von 1668. Der Text dieses Standardwerks des „dessin linéaire“, ein auf Umrisslinien „et la précision géométrale“ (S. 27) ausgerichtetes technisches Zeichnen, bildet das erste Kapitel des *Cours* und beginnt mit Definitionen zeichnerischer (Punkt, Linie, Winkel) sowie geometrischer (Dreieck, Rechteck, Kreis) und auch stereometrischer (Zylinder, Pyramide, Kegel) Elementarformen. Am Ende des



Taf. 5.7a: Adrien-Népomucène Dembour: Livre d'images, Metz 1850, S. 3



Taf. 5.7: Dembour: Cours de Dessin Linéaire, Taf. 13

Abschnitts finden sich im Schwierigkeitsgrad ansteigende Zeichenübungen für die Schüler. Es folgt ein Kapitel zur Architektur, in dem die klassische Säulenordnung nach Vitruv bzw. Alberti vermittelt wird, und das besonders im zugehörigen Tafelteil detailliert auf die jeweiligen Charakteristika dorischer, ionischer und korinthischer Säulen eingeht (Taf. 5.7).

## 5. Nachahmen

Abschließend gibt Dembour Anleitungen zur Darstellung von mechanischen sowie ornamentalen Gegenständen und macht damit die kanonischen Bestimmungen Le Clercs für einen Zeichenunterricht fruchtbar, der deutlich auf die aktuellen Bedürfnisse der Industrie und Kleinkunstproduktion ausgerichtet ist und zugleich als ‚Vorschule‘ für die ‚Deskriptive Geometrie‘ Gaspard Monges fungiert.

Tobias Teutenberg

### Literatur

BARBÉ, Jean-Julien: La lithographie à Metz, Metz 1910, S. 17–30. – BLANC, F.: Rapport sur les images de M. Dembour, in: Mémoires de l'Académie royale de Metz 18 (1837), S. 557–562. – DESFEUILLES, André: Images morales de M. Dembour à Metz, in: Le Vieux Papier 29 (1981), S. 277–280. – DUVIGNEAU, Marion (Hg.): Images de Metz. 1835–1892, Metz 1999 (Ausst. Kat.). – DUVIGNEAU, Marion: Images du travail, travail de l'image, à Metz au XIX<sup>e</sup> siècle, in: Marcilloux, Patrice (Hg.): Le travail en représentations, Paris 2005, S. 399–425.

## Kat. 5.7

### William Henry Fox Talbot

#### The Pencil of Nature

London

Longman, Brown, Green and Longmans

1844–46

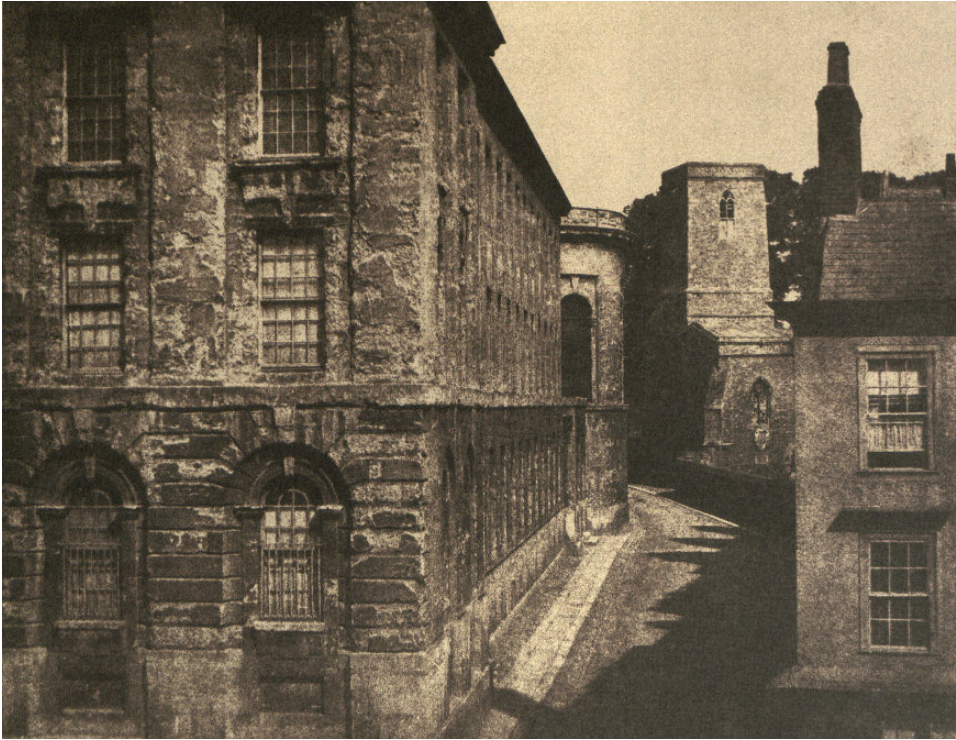
120 S., 24 Taf.

[Faksimile-Ausgabe: London 2011]

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

*In puncto* Zeichnen sah sich William Henry Fox Talbot (1800–1877) nach eigener Aussage als hoffnungslosen Dilettanten (S. 8), dem bislang keines der verfügbaren Mittel der Zeichenlehre habe helfen können, sein Defizit zu beheben. Erst die eigene Erfindung, seine „photographic drawings“ (S. 3), habe auch ihn dazu befähigt, vollkommene Zeichnungen zu erstellen und darüber hinaus mit einem Mal neue, ungeahnte Darstellungsmöglichkeiten eröffnet. Ob man diesen revisionistischen Schilderungen Talbots aus der Einleitung seines *The Pencil of Nature* Glauben schenken sollte, sei dahingestellt. Sicher ist, dass die Hinwendung des Autors zur Fotografie letztlich durch die eigene laienhafte Zeichenpraxis motiviert wurde.

In *The Pencil of Nature*, das insgesamt in sechs aufeinander folgenden Teilen mit 24 Abbildungen in den Jahren 1844–46 herausgegeben wurde, schildert der Autor emphatisch das große Potential des neuen Mediums, verzichtet jedoch darauf, eine dezidierte Anleitung zur Produktion einer Fotografie mitzuliefern. Stattdessen betont er nachdrücklich, dass diese neuen Bilder frei von jeglicher künstlerisch-individueller Handschrift entstünden: „it is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF“ (Talbot 1839; zit. nach BUCKLAND 1980, S. 43).



Taf. 5.8: Talbot: *The Pencil of Nature* 1844 (2011), Taf. 1



Taf. 5.8a: Talbot: *The Pencil of Nature* 1844 (2011), Taf. 5

Zudem lenkt Talbot in seiner ersten Tafel wie auch in seinem Kommentar zum Blatt – zu sehen ist ein Teil des Queen’s College in Oxford (Taf 5.8) – die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Oberflächenbeschaffenheit des maroden Mauerwerks. Ostentativ verweist er damit auf die Detailtreue, Korrektheit und nicht zuletzt auch auf die besondere Oberfläche des Mediums selbst. Neben der Wahl solch pittoresker Motive werden auch Kunstwerke wie etwa die Büste des Patroklos (Taf. 5.8a) abgebildet. Die Etablierung seines neuen Mediums schien Talbot wohl „am ehesten noch durch Mimikry“ durchführbar (PLUMPE 1990, S. 13).



## 5. Nachahmen

Dabei dachte er noch nicht daran, den Kunstwert einer fotografischen Abbildung zu behaupten. Ihn faszinierten die Bilder vielmehr, da er in ihnen das Potential zur perfekten Kopie der Natur erkannte. Dem Kunstschaftenden bleiben seitdem die Optionen, sich an dieser ‚optimalen Kopie‘ zu messen oder Talbots Erfindung als „Befreiung von der Last kunstfremder Aufgaben“ anzusehen (BERG 2001, S. 60).

Jutta Radomski

### Literatur

BERG, Ronald: Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001. – BUCKLAND, Gail: Fox Talbot and the Invention of Photography, Boston 1980. – PLUMPE, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990.

## Kat. 5.9

### Anonym

Le Petit Maitre De Dessin: Figure

Paris

Monrocq Frères

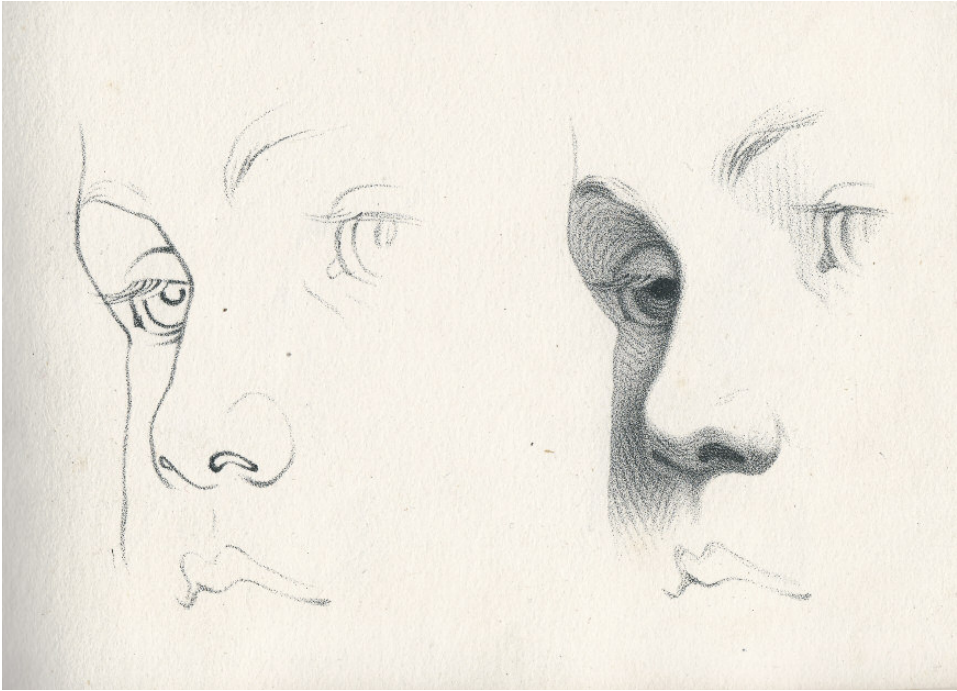
o. J. [um 1865/70]

1 nn. Bl., 24 Taf., 1 nn. Bl.

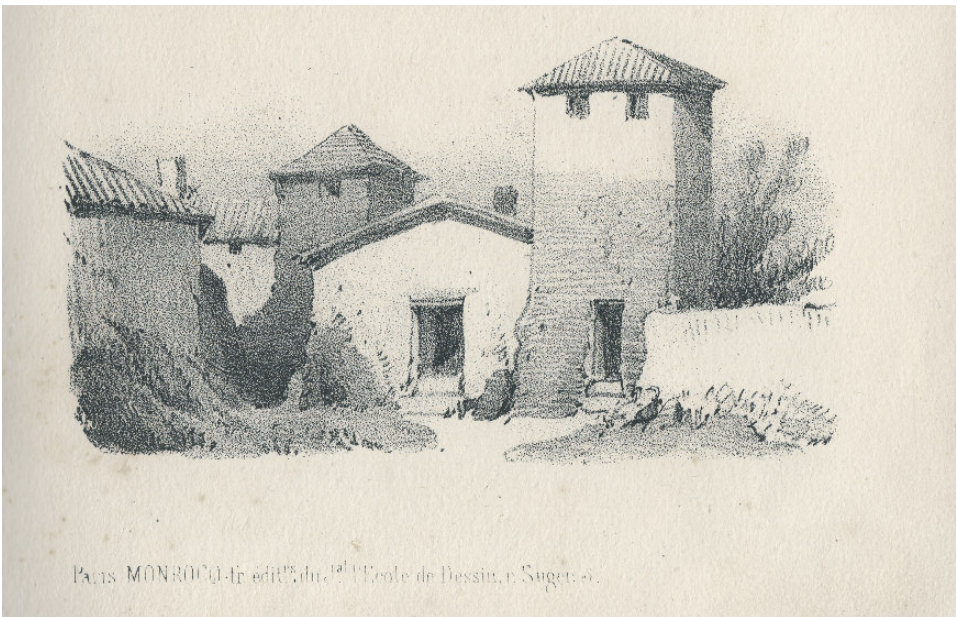
Privatsammlung

Der Verlag der Brüder Monrocq in Paris entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum wahrscheinlich größten Spezialanbieter von Zeichenbüchern und Zeichenvorlagen in Europa. Dieser Erfolg scheint unter anderem durch ein Publikationsformat begründet worden zu sein, das bereits seit dem späten 18. Jahrhundert bekannt war (vgl. *The Artist's Repository and Drawing Magazine exhibiting the principles of the polite arts in their various branches*, London 1784–1786), aber in seinem Potential erst von den Monrocqs voll ausgeschöpft wurde: eine Zeichenschule in Form einer Zeitschrift, die monatlich mit neuen Texten und Vorlagen erscheint. Von 1851 bis 1861 brachten die Frères Monrocq das *Album de l'École de Dessin* heraus, seit 1864 die *École de Dessin* (vgl. Kat. 3.7). Die hierfür produzierten Bildtafeln dürften teils auch einzeln verkauft oder wiederverwendet worden sein. Anders lässt sich kaum erklären, wie sich der Verlag in einer Anzeige zu seinem Programm, das unter anderem in dem hier gezeigten *Petit Maitre de Dessin: Figure* abgedruckt wurde, rühmen konnte, nicht nur 6.000 lose Studienblätter in der Preisklasse von 20 *centimes* bis zu 4 *francs* und mehr, sondern auch noch gut 500 Zeichenbücher von 25 *centimes* bis zu 100 *francs* im Angebot zu haben.

Die sehr unterschiedlichen Preise, Ausstattungen und Größen dieser Zeichenvorlagen erlaubten, ein maximal breites Publikum anzusprechen. Das hier vorgestellte Beispiel im kleinsten Format stammt aus einer Reihe, für die 33 weitere Bände angekündigt wurden, die neben der menschlichen Figur auch Genreszenen, Landschaften (Taf. 5.9a), Tiere und



Taf. 5.9: Le Petit Maitre: Figure [um 1865/70], Taf. [6]



Taf. 5.9a: Le Petit Maitre: Paysage, Paris [um 1865/70], Taf. [1]

## 5. Nachahmen

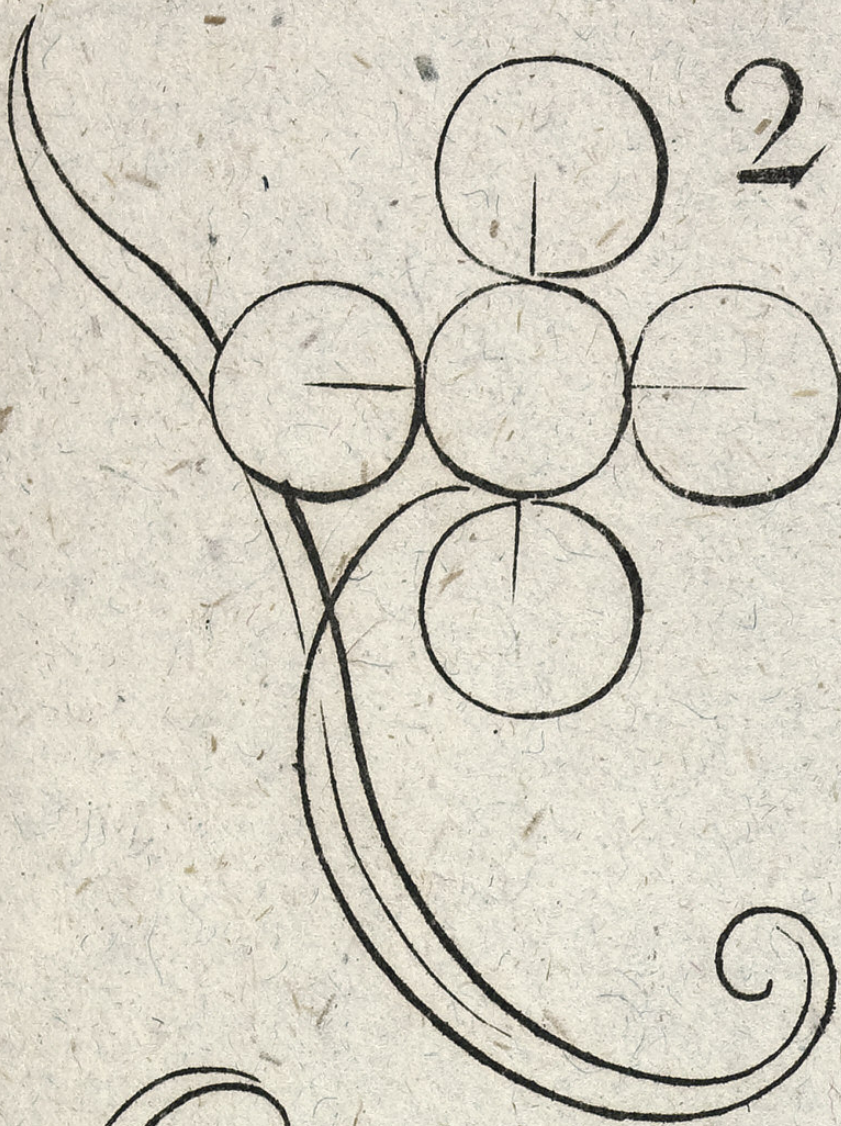
Pflanzen umfassten. Ob diese alle publiziert wurden, lässt sich bibliographisch nicht ohne weiteres feststellen. Sie dürften aber alle so gedacht gewesen sein, dass sie je 24 Blätter mit Kreidelithographien umfassen. Der Band zur *Figure* geht noch immer in der Tradition der Frühen Neuzeit vor. Die einzelnen Teile und die darauf folgenden verschiedenen Ansichten eines Gesichts sind in Umriss und ausschattiert wiedergegeben (Taf. 5.9). Jeweils ein Beispiel für eine Hand und einen Fuß sowie einige Studienköpfe deuten die weiteren Möglichkeiten des Figuren-Zeichnens an. Dass nur Kinderköpfe gezeigt werden, dürfte einer ähnlich altertümlichen pädagogischen Vorstellung entsprungen sein, wonach die Zielgruppe des Buches – nämlich Kinder – sich vor allem an der Darstellung ihresgleichen erfreue.

Ulrich Pfisterer

### **Literatur**

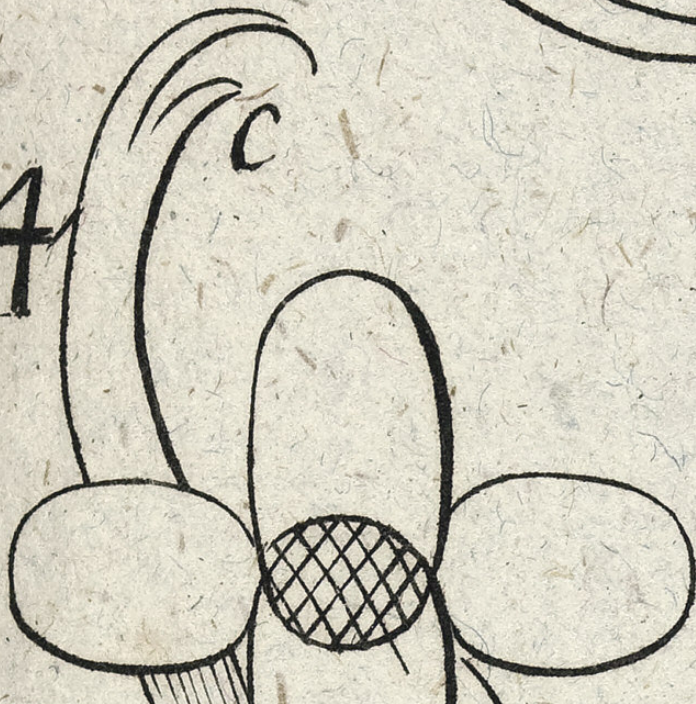
D'ENFERT 2004. – HARLÉ, Daniel: Les cours de dessin gravés et lithographiés du XIX<sup>e</sup> siècle conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale: essai critique et catalogue, Mémoire dactylographié de l'École du Louvre 1975.

2



4

c



5

e



## 6. Konstruieren

Wäre es doch nur so einfach, wie es Giuseppe M. Mitelli den jungen Zeichenschülern in seinem *Alfabeto in sogno* (Bologna 1683) suggeriert: die zeichnerische Erfassung der komplexen menschlichen Anatomie sei der Erlernbarkeit von Schrift gleichzusetzen (Abb. 31). Solche ABCs der Zeichenkunst spielen auf elementare Formen der zeichnerischen Konstruktion an und tragen derart das Versprechen vor, dass Zeichnen auf distinkten, regelhaften und damit auf einfach erlernbaren Operationen beruhe, die vom Zergliederten zum Ganzen führen.<sup>1</sup> Hierbei handelt es sich nicht nur um ein didaktisches, sondern auch um ein topisches Konzept, das die Zeichenbücher von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart prägt: Hans Witzigs wohl nicht nur jedem Schulkind vertrauter Buchtitel *Punkt, Punkt, Komma, Strich* (Kat. 6.7) ist die moderne Variante elementarmethodischer Didaktik frühneuzeitlicher Zeichenbücher. Die Beherrschung der regelhaften Verwendung einfacher Grundformen wie Punkt und Linie, die hier auch noch mit Satzzeichen parallelisiert werden, führt bereits zu einer identifizierbaren Form – ein wortwörtliches ABC des Zeichnens, oder besser: ein Schreiben von Körperformen. Mit gehöriger Selbstironie zeigte auch Manfred Schmidt, der Erfinder Nick Knattertons, in einem Fernsehinterview, dass das Zeichnen von Gesichtern kinderleicht sei, indem diese aus einfachen Grundformen auf einer Schreibmaschine geschrieben werden könnten.<sup>2</sup> Schmidt nahm sich wie Hans Witzig besonders des Zeichenunterrichtes für Kinder an und vermittelt in seinem 1950 erschienenen *Der fröhliche Bleistift* das Zeichnen von schematisierten Gesichtern durch einfache Konturen unter Rückgriff auf Buchstaben und Satzzeichen – getreu dem Motto: Wenn Du schreiben kannst, „dann kannst du auch zeichnen!“<sup>3</sup>

Letztlich lassen sich diese didaktischen Strategien – selbstredend komplexer – auch in früheren Zeichenbüchern beobachten, in denen die elementaren Grundformen Punkt, Linie und Fläche obligatorisch für die geometrischen Konstruktionen von Naturformen sind und die hier im Anschluss an Hans Dickel als Konzept der „Elementarisierung“ verstanden werden können.<sup>4</sup> Die Geometrisierung von Naturformen stellt folglich ein paradigmatisches Problem der zeichnerischen Erfassung dar und ist immer auch mit einer spezifischen didaktischen Methode verbunden: Praktiken also, die die komplexe Erscheinung diverser Objekte



Abb. 31: Giuseppe M. Mitelli: *Alfabeto in Sogno*. Esemplare per disegnare, Bologna 1683, Frontispiz

zum einen auf basalste zeichnerische Mittel (Punkt, Linie, Fläche und Körper) und zum anderen auf Schemata zu reduzieren versuchen. Nicht nur lassen sich mit deren Kenntnis Naturformen konstruieren, sie sind darüber hinaus Modelle dieser Naturformen selbst, indem sie deren oftmals komplexen Aufbau modellhaft und damit operativ verhandeln können. Diese pragmatische Verwendung zeichnerischer Mittel wird auch deutlich, wenn die Autoren bewusst auf mathematische Herleitungen verzichten. Entgegen solchen operativen und pragmatischen Zugängen ist zu beobachten, dass Konstruktionsformen auch Bedeutungsdimensionen besitzen können. Nämlich dann, wenn die Geometrisierung des Sichtbaren in Bezug zu geometrischen Urformen wie der Arabeske gebracht wird oder die Spirallinie wie bei Caspar H. Tappe (Kat. 6.6) unter Rückgriff auf die indische Philosophie Ausdruck der Seele, sprich „Atma“, sei. Der Fokus soll im Folgenden auf den praktischen und didaktischen Aspekten des Konstruierens liegen, die für nahezu alle Zeichenbücher der Frühen Neuzeit bis zur Moderne das Fundament des Zeichnens bilden.

Sebald Behams *Kunst vnd Lere Büchlin* (Kat. 6.1) beginnt seine Lehrstunde mit elementaren Formen: Punkt, gerade Linie, S-Linie, Kreis und Viereck. Dieses erste Kapitel führt, ohne den Terminus ‚Geometrie‘ zu erläutern, den jungen Schülern vor Augen, wie sie unter Verwendung von Zirkel und Lineal vom Punkt über die Konstruktion von Quadraten und Vielecken bis hin zur Darstellung einer „artige[n]“ Kugel gelangen (fol. B<sup>v</sup>). Beham liefert dabei keine mathematischen Erläuterungen, sondern eine Heranführung an die Elementarformen des Zeichnens auf der Basis von Linien, Flächen und Körpern. Damit erinnern seine Lehrinhalte auch an die auf Quadratur und Triangulatur beruhenden spätgotischen Werkmeisterbücher wie das *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit* des Matthäus Roriczer aus dem Jahr 1486.<sup>5</sup> Behams nur wenige Seiten umfassende Einführung in die Grundlagen des Zeichnens bildet für die folgenden Kapitel den Ausgangspunkt, denn die Grundkenntnisse der Vierung und Linienformen werden vom Schüler etwa zum Konstruieren von Gesichtern verlangt. Wie zentral für Beham die Kenntnis der geometrischen Konstruktionsverfahren war, wird insbesondere in seiner bereits 1528 erschienenen *Proporcion der Ross deutlich*, einer der ersten Abhandlungen mit gedruckten Darstellungen über Verfahren des Zeichnens von Lebewesen.<sup>6</sup> Hier erinnert er explizit an die vermeintlich in Vergessenheit geratene Technik proportionaler Konstruktionssysteme, die jedoch essentiell sei: „Darumb müssen wir vns wenden vnd zu ruck gen vnd wider holen / das rechte fundament oder grund sölcher verlorner kunst / wider in messung des circckels / vnd lini / vnd in wol geschickter proporcion her für tragen.“<sup>7</sup> Die Tragfähigkeit seiner Methode stellt Beham in der Zeichnung von Pferden unter Beweis, die mittels Vierungen und deren Austeilungen konstruiert werden können (Abb. 32).

Behams Zeichenbuch grenzt sich damit methodisch besonders von Albrecht Dürers Proportionswerk von 1528 (Kat. 9.1) ab, da hier die arithmetische Ermittlung der Proportionen des menschlichen Körpers im Vordergrund steht (vgl. Taf. 9.1).<sup>8</sup> In der Betonung der elementaren Bedeutung geometrischer Konstruktionen steht Behams Methodik dagegen vielmehr Dürers früherem Werk der *Unterweisung der Messung* von 1525 nahe. Das zeigt sich auch darin, dass Beham die Zirkelkonstruktionen zu Beginn seines *Kunst und Lere Büchleins* komplett aus dem Dürerwerk übernimmt. Die Übertragung der geometrischen Konstruktion auf die Darstellung des Pferdes stellt somit nur eine konsequente Weiterführung der geometrischen Methode dar.

## 6. Konstruieren

Jüngst konnte zudem Berthold Hinz aufzeigen, dass die durch Messungen gewonnenen menschlichen Proportionen nur bedingt mit der immer wieder unterstellten ‚Empire‘ Dürers in Einklang zu bringen seien; vielmehr scheint auch Dürer seine Messungen auf dem Zeichenpapier konstruiert und weniger am menschlichen Körper selbst ermittelt zu haben.<sup>9</sup> Inwiefern beide Proportionssysteme überdies in Einklang mit philosophischen Konzepten harmonischer Proportionen zu bringen sind, muss hier offen bleiben.

Ein ähnliches System des Zeichnens anhand von Schemata, speziell für die Köpfe, findet sich auch in Gerard de Laresses *Grondlegginge ter Teekenkonst* (Kat. 6.4) von 1701 wieder. Auch hier werden den Zeichenschülern auf einem Tableau zunächst zehn Grundfiguren vermittelt, die das Fundament des Zeichnens bilden: Kreis, Viereck und Dreieck (samt ihrer Unterteilungen). Wie sich diese Grundformen für die Konstruktion von Naturformen nutzen lassen, erläutert de Laresse im Anschluss an seine siebte Lektion, indem er ein Oval mittels Symmetrieachse und proportionalen Unterteilungen zu einem Gesichtsschema transformiert und abschließend in ein körpernahes Gesichtsschema überführt. Doch bevor der Schüler so weit fortgeschritten ist, soll er sich zunächst am Objektzeichnen üben, welches primär dazu dient, geometrische Formen in sein Gedächtnis einzuprägen, und von Hans Dickel als konsequente „didaktische Reduktion“ charakterisiert wurde.<sup>10</sup> Folglich sind die Schemata, die aus geometrischen Grundfiguren gebildet werden, Modelle der sichtbaren Formen. Wichtig ist dabei, dass dieser Vorgang eben in beide Richtungen gedacht werden kann. Eine der häufigsten Spielarten dieser Wechselbeziehung findet sich in den sogenannten Gelenkfiguren wieder, die einen menschlichen Körper auf ein Strichmännchen mit Gelenkstellen reduzieren (Abb. 33). Diese Gelenkfiguren sind operative Bilder, indem mit ihnen Versuchsanordnungen und Gesetzmäßigkeiten von Körperhaltungen modelliert und zugleich studiert werden können. Zudem scheinen sie von einem besonderen didaktischen Wert zu sein, finden sich diese doch nicht nur in frühen Zeichenbüchern, sondern auch noch in Hans Witzigs *Einmal grad und einmal krumm* (1958). Werden diese Gelenkfiguren wie in Erhard Schöns *Underweissung der Proportion* (Kat. 6.2) überdies als abstrakte Kuben gestaltet, lassen sich neben Proportionen auch Raumwirkungen der Körperstellungen erproben.

Einen dezidiert kreativen Umgang mit geometrischen Grundformen pflegt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Georg Heinrich Werner, etwa in seiner *Nöthigsten Anweisung in der Zeichenkunst* (Kat. 6.5). So unterstützen Vielecke bei Werner die „Erfindungs-



Abb. 32: Schema zur Konstruktion eines Pferdes, in: Sebald Beham: *Dies buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proporcion der ross*, Nürnberg 1528, fol. Hiir

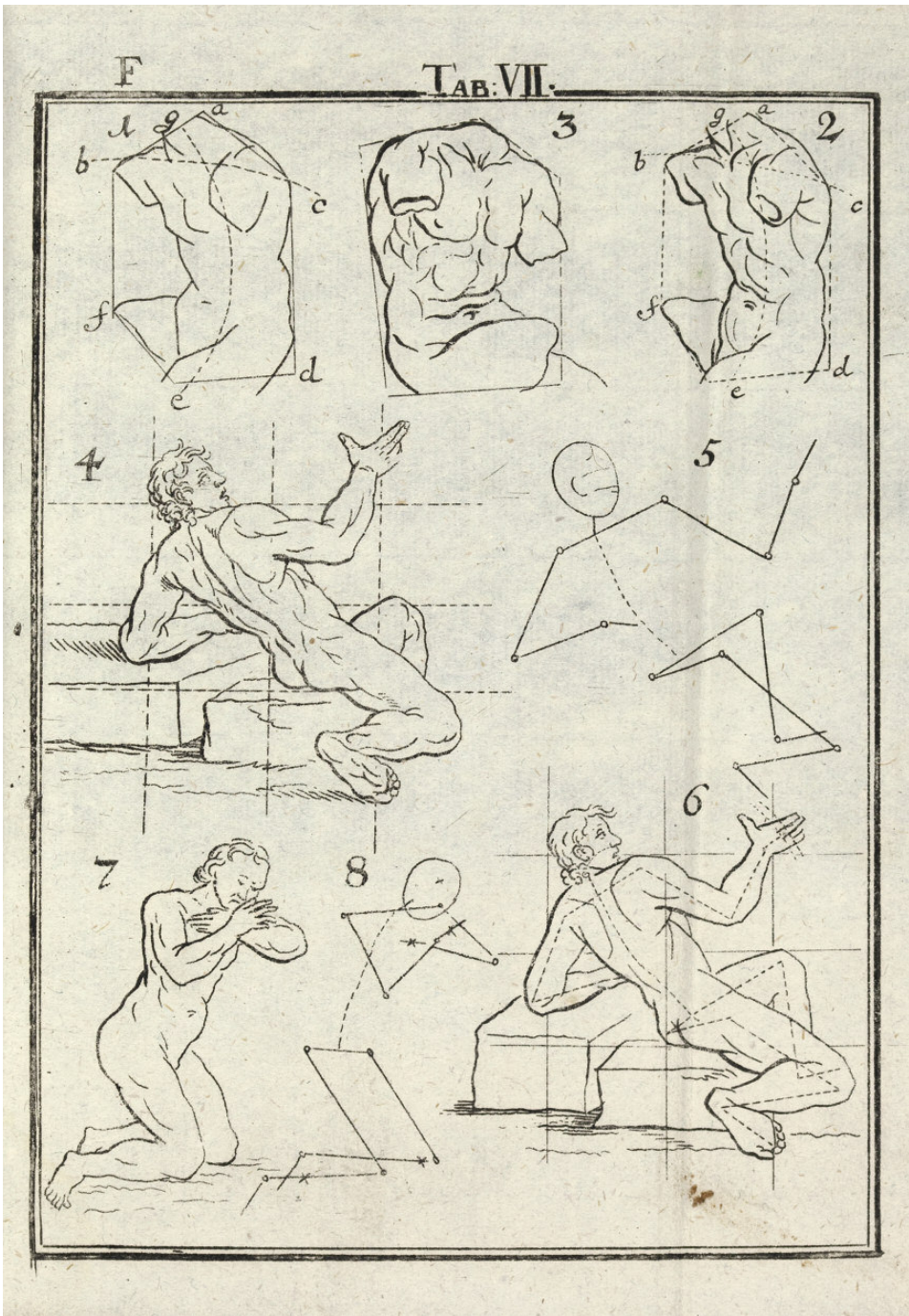


Abb. 33: Konstruktionsschema des menschlichen Körpers, in Werner: Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst 1796, F Taf. VII



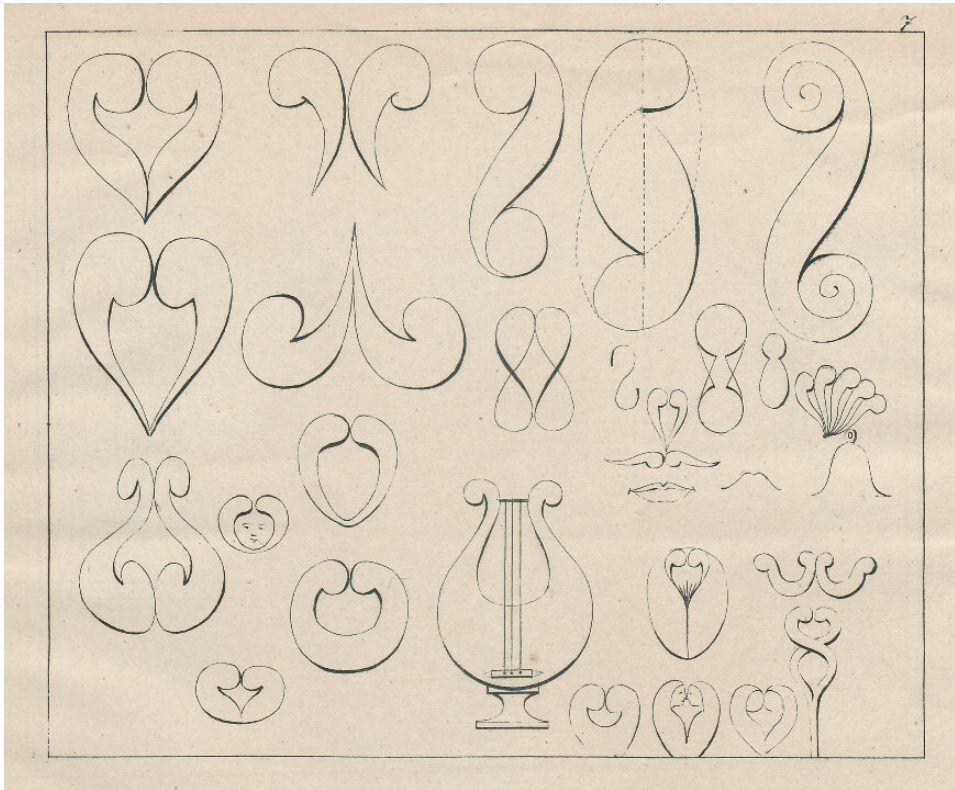


Abb. 34: Tappe: Das Bild von Atma 1824, Taf. 7

kraft“, ließe sich doch mit diesen etwa eine Hand erfinden. In gleicher Weise dienen ihm Parallelogramme zur Konstruktion der Nase oder sei der Mund als Trapez zu denken.<sup>11</sup> Ungeachtet der möglichen Innovationen durch das Spiel mit elementaren Formen geht es Werner in seinem Zeichenbuch aber gerade darum, über die Geometrisierung zur „idealische[n] Schönheit“ zu erziehen, die eben nicht in der Natur, sondern viel einfacher in den griechischen Statuten gefunden werden könne.<sup>12</sup> Die geometrische Figur ist bei ihm damit, wie auch in Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790, der ästhetische Ausdruck geometrischen Denkens.<sup>13</sup>

Nicht nur Linie und ‚Vierung‘ bei Sebald Beham, sondern auch die Vielecke und Trapeze Georg Heinrich Werners fungieren so als Werkzeuge zur Konstruktion von Körperteilen. Letztere insofern, da ihnen die Grundformen der Körperteile bereits inhärent sind – was Lairesse dazu bewog, dem Schüler zu empfehlen, sich diese elementaren Grundformen sehr genau einzuprägen.<sup>14</sup> An sich besitzen diese Linien und geometrischen Formen keine weitere Bedeutung, sie sind vielmehr praktische Notwendigkeit und didaktische Hilfsmittel der zeichnerischen Konstruktion und des zeichnerischen Verständnisses. Ein in Braunschweig 1824 verlegtes, mit kurzer Einleitung und lediglich zwölf Tafeln versehenes Zeichenbuch von Caspar H. Tappe verbindet nun aber elementare geometrische Formen mit den „Ordnungskräften des Weltengangs“ (Abb. 34). Bereits der Titel ist von programmatischem Charakter: *Das*

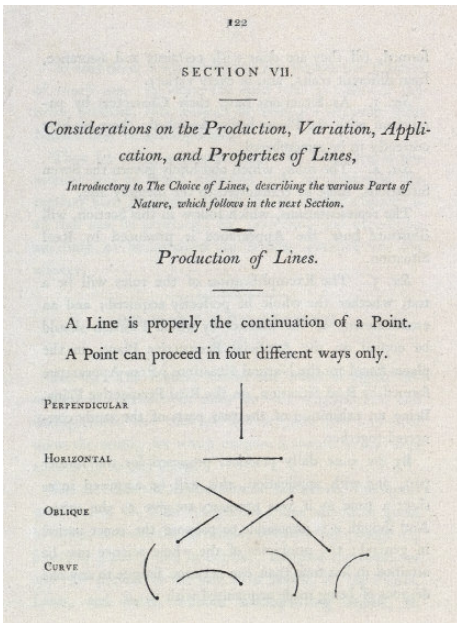


Abb. 35: William Robson: *Grammigraphia*. Or the Grammar of Drawing, London 1799, S. 122

kann man William Robson *Grammigraphia or the Grammar of Drawing* (London 1799) heranziehen, die, der Titel legt es nahe, die Konstruktionsmöglichkeiten durch elementare und finite Formen der Linie im Sinne einer Grammatik vermittelt (Abb. 35).<sup>16</sup> Die Tafeln Tappes sind weniger wissenschaftliche Darlegungen von zeichnerischen Grundformen, vielmehr entwickeln sich aus den Linien eigentümlich anschwellende, dickleibige Spiralen, Segmente und Kreisformen, die sogar die Grundformen von Lippen, einer Lyra oder zweier Gesichter sich zugewandter Personen bilden, womit Tappe offenbar den auf Gegensätzen beruhenden „Weltengang“ in der Spirallinie zu entdecken vermag (vgl. Abb. 34).

Die eingangs zitierten ABCs der Zeichenkunst suggerieren – teils unter Rückgriff auf Satzzeichen, aus denen sie Gesichter entstehen lassen –, dass Zeichnen auf distinkten, regelhaften und damit einfachen erlernbaren Operationen beruhe. Elementare Formen bieten schon hier nicht nur die Möglichkeiten der Konstruktion, sondern sind per se bereits Bedeutungsträger. Durch die hier besprochenen Exponate sollte jedoch deutlich geworden sein, dass dies stets auch eine Frage des intellektuellen Anspruchsniveaus der Zeichenbücher (und sicher auch Zeichenschüler) war. Dennoch bleibt die didaktische Strategie über elementare Formen wie Punkt und Linie, Fläche und Körper einerseits und Schemata wie der Quadratur und der abstrakten Gelenkfigur andererseits das Zeichnen zu lehren, allen epistemischen Umwälzungen der Jahrhunderte zum Trotz fester Bestandteil der Gattung ‚Zeichenlehrbuch‘.

*Bild von Atma, oder Grundlinien der Zeichenkunst* (Kat. 6.6; vgl. Essay 10). Tappe bringt mit dem aus der indischen Philosophie stammenden Terminus ‚Atma‘ die Grundlinien des Zeichnens mit elementaren lebensphilosophischen Anschauungen zur Seele in Einklang. Waren noch Albrecht Dürers Gestaltlinien idealiter aus der Messung gewonnene Schemata wohlproportionierter Körper, so sind nun die Grundlinien Tappes eine Möglichkeit, „das Bild des Innersten“ darzustellen. Von besonderer Relevanz ist dabei die Weiterführung des Punktes zu einer Spirallinie in Form eines ‚S‘: „das Bild des Gegensatzes, der Zweiheit, des Wechsels, der Bewegung, des Streits, der Spannungen; auch des Lebens, da es sich durch Würksamkeit offenbart.“<sup>15</sup> Folglich findet bereits auf der Ebene der zeichnerischen Konstruktionslinie eine Semantisierung statt, indem diese Linie in ihrer Gestaltwerdung selbst Ausdruck von Gegensätzlichkeit sei. In Kontrast hierzu

## 6. Konstruieren

- 1 Eine Synopsis zu ‚Elementarisierung‘ und ‚Schematisierung‘ als methodische Konzepte von Zeichenbüchern bei DICKEL 1987, S. 245–257.
- 2 SACKMANN, Eckart: Kombiniere ... – Manfred Schmidt, ein Humorist mit Hintergedanken, Wilhelm-Busch-Museum Hannover, Deutsches Museum für Karikatur und Kritische Grafik, Hamburg 1998 (Ausst. Kat.), S. 21 f.
- 3 SCHMIDT, Manfred: Der fröhliche Bleistift. Male Männchen mit Manfred Schmidt, Stuttgart [1950], unpaginiert.
- 4 DICKEL 1987, S. 246–252.
- 5 Zum Verhältnis von Werkmeisterbüchern und Zeichenbüchern vgl. GLUCH, Sibylle: The Craft’s use of Geometry in 16th c. Germany: A Means of Social Advancement? Albrecht Dürer & after, in: Anistoriton 10/3 (2007), S. 1–16.
- 6 So RÖHRL, Boris: Die Transformation der mittelalterlichen planimetrischen Proportionsschemata zu den neuzeitlichen empirischen Proportionslehren. Dargestellt am Beispiel der ‚Proporcion der Ross‘ (1528) von Sebald Beham, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 39 (2012), S. 77–92, hier S. 88.
- 7 BEHAM, Sebald: Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proporcion der ross, Nürnberg 1528, fol. 2<sup>r</sup>.
- 8 Vgl. RÖHRL 2012, S. 89.
- 9 Siehe hierzu HINZ, Berthold: Zu Dürers Wissenschaftsverständnis von der menschlichen Proportion (1528), in: Aufreiter, Johanna u. a. (Hg.): KunstKritikGeschichte. Festschrift für Johann Konrad Eberlein, Berlin 2013, S. 301–312, hier S. 305 f. – DÜRER 2011.
- 10 DICKEL 1987, S. 178, 180.
- 11 WERNER, Georg Heinrich: Nöthigste Anweisung in der Zeichenkunst wie die Theile des Menschen durch Geometrische Regeln, Wertheim und Leipzig 1783, S. 54 f., 74.
- 12 WERNER 1783, S. 15.
- 13 Dazu RAWES, Peg: Space, Geometry and Aesthetics. Through Kant and Towards Deleuze, Basingstoke u. a. 2008.
- 14 Vgl. DICKEL 1987, S. 178.
- 15 Alle Zitate: Tappe 1824, unpaginiert.
- 16 Zur ästhetischen Dimension der Linie vgl. hier ROSENBERG, Raphael: Die Linie in der ästhetischen Theorie des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Franz, Erich (Hg.): Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner, Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2007 (Ausst. Kat.), S. 28–31.

## Kat. 6.1

### Sebald Beham

Warhafftige Beschreibung aller fürneme Künsten wie man Malen und Reissen lernen soll. Nach rechter Proportion Maß unnd Außtheilung deß Circckels angehenden Malern und Kunstbarn Werckleuthen dienlich

Frankfurt am Main  
Vincenz Steinmeyer

61605 [1552 unter dem Titel *Kunst und Lere Büchlin*]

28 nn. Bl. (inkl. zahlr. Abb.)

Universitätsbibliothek Heidelberg

Sebald Beham (1500–1550) war im Medium der Druckgrafik ein überaus produktiver und vielseitiger Künstler. Das Lehrbuch beinhaltet Anweisungen zur Proportion menschlicher Köpfe und von Pferdedarstellungen im Profil. Im Vorwort richtet sich Beham an Lehrjungen und Zeichenanfänger. Didaktisch ist das Buch auf leicht verständlichem Niveau konzipiert und gliedert sich in vier Teile; erklärender Text und Bildtafeln ergänzen sich dabei stets.

Der erste Teil gibt eine Einführung in die Konstruktion zeichnerischer und geometrischer Elementarformen mithilfe des Zirkels (Taf. 6.1). Im Anschluss wird die proportionale Darstellung des menschlichen Kopfes anhand eines Gitterrasters demonstriert. Dieser Anleitung folgen komplett ausschraffierte Darstellungen, die wahrscheinlich als Vorlagen zum

Nachzeichnen dienten, teils von 1546. Das Schlusskapitel ist bereits 1528 als *Proportion der Ross* erschienen und stellt eine Anleitung zu den Maßen des Pferdes mit Hilfe eines Quadratnetzes dar. In diesem Pferdewerk kündigt er bereits das hier vorliegende Lehrbüchlein an: „das wirt dich unterrichten angesichter zu machen“ und „maß oder proporcion eines manß und weibs bild“ vermitteln (1528, Vorrede). „Auß gehorsam“ – wahrscheinlich den Dürer-Erben gegenüber, die ein Plagiat beklagten – sei es ihm jedoch nicht möglich gewesen, alle Teile in einem Band herauszubringen.

Der ungewöhnliche Aufbau des später realisierten Büchleins, das Fehlen der 1528 noch angekündigten menschlichen Proportionslehre sowie die Wiederverwendung des Pferdebuches lassen vermuten, dass Beham zu seinen Lebzeiten die Vollendung des Lehrwerks nicht mehr gelang. Das



Taf. 6.1a: Beham: Warhafftige Beschreibung aller fürneme Künsten 1605, fol. C<sup>r</sup>

## Kunst vnd Lehr Büchlin.

I.

Das allererst wird genennet ein Punct oder Sirkelstich. Ist also nachfolgend mit der Ziffer 1 bezeichnet.

II.

Zum andern ist ein liggende Leut genant / das ist ein Zwerchstrich oder Lini / hernach mit der Ziffer 2. gezeichnet.



III.

Zum dritten ein auffrechte / stehende Lini hernach auch auffgerissen / wirdt im Werck oft genant vnd gebraucht / Ist auch hiebey mit 3. gemerckt.



III.

Zum vierdten wird aber gebrauchet ein ganz rund SirkelLini / wirdt auß ein Puncten ringes heromb zusammen gezogen. Ist hieneben mit 4. gemerckt.



## Methoden

Büchlein erschien vielmehr posthum 1552 unter der Federführung des Verlegers Christian Egenolff – eine bislang vermutete Erstauflage von 1546 ist nicht nachweisbar. Die fehlende Kohärenz und Abgeschlossenheit mag auch erklären, warum in der sechsten Auflage von 1605 noch zwei weitere, bislang nicht verwendete Tafeln (Taf. 6.1a) von der Hand Behams hinzukamen. Zu sehen ist die Überführung eines männlichen Gesichtsprofils in die Frontalansicht über die ‚Parallel-Methode‘. Als Vorlage diente hierfür eindeutig eine Darstellung Dürers aus seinen *Vier büchern von menschlicher Proportion* (Buch IV, fol. V4<sup>r</sup>) von 1528, wodurch sich der Plagiatsvorwurf mit einiger zeitlicher Verzögerung erhärtet.

Die didaktische Leistung Behams besteht jedenfalls in der geometrischen Reduktion des zu zeichnenden Gegenstandes auf wesentliche Grundformen, die im Einschluss aller schematisierten Objektkonturen in ein quadratisches Raster untergebracht werden (nach dem Vorbild des *Codex Huygens*).

Polina Gedova

### Literatur

KEIL, Robert: Proportionslehre und Kunstbuchliteratur als künstlerisches Lehrmaterial im 16. Jahrhundert, Wien 1983. – MÜLLER, Jürgen/SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die Gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg 2011, Nürnberg 2011 (Ausst. Kat.). – RÖHRL, Boris: Die Transformation der mittelalterlichen planimetrischen Proportions schemata zu den neuzeitlichen empirischen Proportionslehren. Dargestellt am Beispiel der ‚Proporcior der Ross‘ (1528) von Sebald Beham, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 39 (2012), S. 77–92. – ROSENBERG, Adolf: Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance, Leipzig 1875.

## Kat. 6.2

### Erhard Schön

Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen.

Liegent und stehent ab gestolen wie man das vor augen sicht in dempuchlein durch Erhart Schon vonn Norenberg fur die Jungenu gesellenn unnd Jungen zu unntherrichtung die zu der Kunst lieb thragenn und in denn truck gepraecht

Nürnberg

Christoph Zell

<sup>3</sup>1540 [1538]

24 nn. Bl. (inkl. zahlr. Abb.)

[Faksimile-Ausgabe hg. v. Joseph Baer, Frankfurt am Main 1920]

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Nur wenig ist bekannt über das Leben und die künstlerische Ausbildung des Nürnberger Malers und Stechers Erhard Schön (1491–1542). Aufgrund einer längeren Beschäftigung in der Werkstatt des ehemaligen Dürer-Gesellen Hans Springinklee, wird sein Werk zumeist mit dem Kreis der Nürnberger Kleinmeister in Verbindung gebracht. Außerdem kann man

## 6. Konstruieren

davon ausgehen, dass Schön in seiner späteren Laufbahn eine eigene Werkstatt geführt hat, da seine 1538 erstmals veröffentlichte *Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen* seinen „lieben Lehrjungen“ gewidmet ist.

Bei diesem oft nachgedruckten, 1540 nochmals erweiterten Zeichenlehrbuch handelt es sich um eine praktische Schritt-für-Schritt Anleitung zur räumlichen Darstellung von Figuren. In 36 Holzschnitten führt Schön seine „Jungen und Gesellen“ an die „Kunst der proporcion“ heran (Vorwort); beginnend mit der Konstruktion von Köpfen (Taf. 6.2), gefolgt von Einzelfiguren, Figurengruppen und zuletzt von Wappen, Pferden und Reitern zum Ende seines Zeichenkurses. Immerzu wird dabei die gleiche Lehrmethode angewendet. Ausgehend von einer rein flächenhaften Wiedergabe des

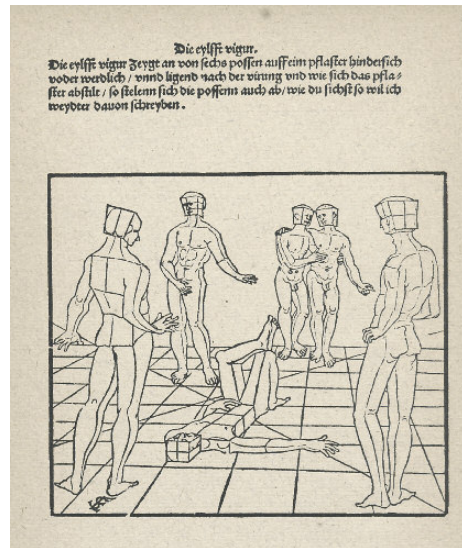
darzustellenden Gegenstandes in geometrischen Formen wird eine naturalistische Gliederpuppe mit kubischen Umrissen konstruiert. Schließlich erfolgt unter Zuhilfenahme des Gitternetzes (Pflaster oder Vierung genannt) die Wiedergabe unterschiedlicher Ansichten, mit Schraffierungen und Verkürzungen. Bei dieser Methode der geometrischen Konstruktion werden dreidimensionale Körper auf ihre elementaren Grundformen zurückgeführt. So auch bei der „eylfft vigur“ (Taf. 6.2a): Die Maßverschiebungen und Verkürzungen der sechs im Bildraum verteilten „Possen“ werden durch einfachste geometrische Formen erschlossen.

Obwohl diese Methode vielfach als dürftige Vereinfachung der Dürerschen Proportionslehre abgetan und Schöns Beitrag für die Entwicklung der Zeichenlehre damit oft als unbedeutend bewertet wurde, erlebte seine *Unterweisung* eine späte Wertschätzung im 20. Jahrhundert: Im Vorwort der vorliegenden Faksimile-Ausgabe von 1920 wird ausdrücklich auf Schön als Vorläufer der Kubisten verwiesen und seine Art der Konstruktion mit den geometrisierenden Tendenzen in der modernen Kunst parallelisiert. Für die „Rückverfolgung des Kubismus bis ins 15. Jahrhundert“ (BAER 1920, Vorwort) schien die Proportionslehre Erhard Schöns den idealen Anlass zu bieten.

Ella Beaucamp

### Literatur

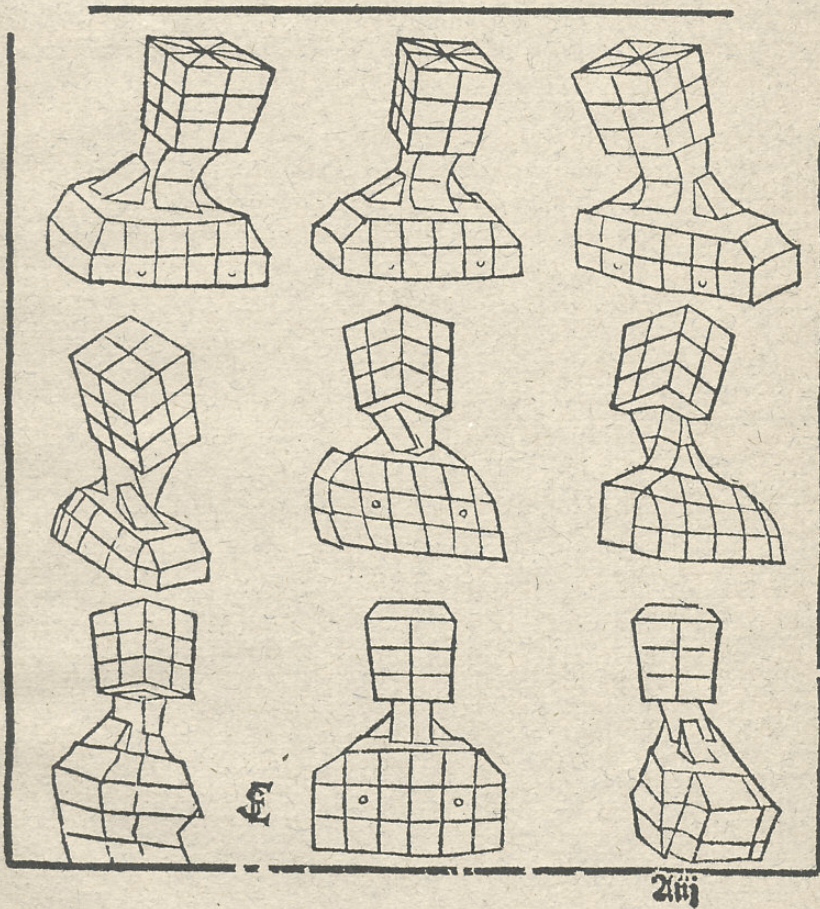
MIELKE, Ursula: Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700, 78 Bde., Bd. 48, Rotterdam 2000. – PANOFSKY, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 14 (1921), S. 188–219. – SEIDENFUSS, Birgit: „Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genandt“. Deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jahrhunderts, Weimar 2006. – STRAUSS, Walter L.: The Illustrated Bartsch, Bd. 13 (Commentary), New York 1984.



Taf. 6.2a: Schön: Unnderweissung der proportzion 1540, fol. Cii<sup>v</sup>

Die ander vigur.

Die angesichte wil ich Cleinera weyß anzeigen vnntersich nebenns  
sich fursich vntd vbersich wie du sihe dann vo: augen sicht.



Taf. 6.2: Schön: Unnderweissung der proportzion 1540, fol. Aiii<sup>r</sup>



## Kat. 6.3

## Henry Peacham

The Compleat Gentleman ... To Which is Added the Gentlemans Exercise ...

[Titel des Anhangs: The Gentlemans Exercise. Or, An exquisite practise, as well for drawing all manner of Beasts in their true Portraitsures: as also the making of all kinds of colours, to be used in Limning, Painting, Tricking, and Blazon of Coats, and Arms, with divers other most delightful and pleasureable observations, for all young Gentlemen and others.

As also Serving for the necessary use and generall benefit of divers Trades-men and Artificers, as namely Painters, Joyners, Free-Masons, Cutters and Carvers, etc. for the farther gracing, beautifying, and garnishing of all their absolute and worthy pieces, either for Borders, Architects, or Columnes, etc.]

London

Printed for Richard Thrale

<sup>4</sup>1661 [<sup>1</sup>1606]

4 nn. Bl., 150 S. [num. S. 305–455]

Privatsammlung

Henry Peachams (1546–1634) *The Art of Drawing with the Pen*, erstmals 1606 in London erschienen, zählt nicht nur zu den frühesten gedruckten Zeichenbüchern in Europa überhaupt. Es entwickelt zudem eine eigenständige Lehrmethode und ist erstmals nicht von einem Künstler, sondern einem Kunstliebhaber für die neue Schicht der dilettierenden Gentlemen verfasst worden. Um diesen letzten Aspekt noch deutlicher herauszustellen, änderte Peacham ab der zweiten Auflage 1612 den Titel in *The Gentleman's Exercise*. 1622 publizierte er dann sein Handbuch *The Compleat Gentleman*, in dem – neben vielem anderen Bildungswissen – auch die Beurteilung und das Sammeln von antiken Statuen, Gemälden usw., nicht aber das eigene Zeichnen der Leser thematisiert werden. Dass man beide Bücher wenig später als komplementär wahrnahm, zeigen die neuen Auflagen von 1634 und 1661, in denen sie zusammen gedruckt wurden.

In der Widmung an Sir Robert Cotten und im Vorwort an den Leser rechtfertigt Peacham zunächst nicht nur die aktive Beschäftigung des Gentleman mit den Bildkünsten durch den Hinweis auf Aristoteles (*Politik*, 1338a), der diese zu den vier Bereichen der antiken griechischen Erziehung freier Männer gezählt hatte. Peacham betont zudem, dass Zeichnen nie seine „Profession“ gewesen sei, sondern eine Frei-



Taf. 6.3a: René François [alias Étienne Binet]: *Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles artifices*, Besançon 1622 [zuerst 1621], S. 302–303



The second is three quarter faced, as our Flanders and ordinary Pictures are, that is when one part of the face is hid by a quarter, as thus:



The third is onely half faced, as you see the Pictures of *Philip* and *Mary* upon a twelve pence, or as the *Cesars* Head.



For draught of a full face you must bear in memory, and narrowly observe the breadth of the forehead, and the compass of both the cheeks, all which are composed of two lines, as thus:

And be careful to give as precise an evenesse to one side as to the other; causing both your lines to meet at the tip of the chin: your Diameter guideth you for the even placing (as I said) of nose and mouth, your other line for the just opposition of the eyes between which in distance for the nose, alwayes leave the space of an eye.

T t 2

The

## 6. Konstruieren

zeitbeschäftigung und Teil der gehobenen Bildung. Zugleich verweist er stolz darauf, dass Englands Meister im Zeichnen mit allen Künstlern Europas mithalten könnten.

Für den Anfänger empfiehlt Peacham zunächst (und anders als im Rest Europas zu diesem Zeitpunkt), geometrische Formen freihändig einzuüben und dann mit Lineal und Zirkel Figuren zu konstruieren, etwa eine Sonne oder einen Kelch (dies erinnert teils an mittelalterliche Werkstatt-Praktiken, wie sie etwa Villard d'Honnecourt überliefert). In einem zweiten Schritt geht es an das Nachzeichnen von Naturgegenständen, wobei empfohlen wird, mit einer Kirsche, Rose oder einem ähnlich einfachen Gegenstand anzufangen. Erst im dritten Schritt wendet sich Peacham dem Gesicht und Bildnis zu, für das er zunächst die Unterschiede, dann die Anlage einer *en face*-, Profil- und Dreiviertel-Darstellung erläutert (Taf. 6.3). In der Erstausgabe waren diese drei Bildnis-Formen noch nicht konsequent illustriert gewesen; der Cäsarenkopf fand sich erst später bei den Ausführungen zur Schattierung von Gesichtern. Dass gerade diese für die moderne Wahrnehmung so einfache Unterscheidung der Kopfstellungen in Bildern als wesentliches Element des Bildungswissens galt, zeigt ein ähnliches Handbuch für die gehobenen Stände aus Frankreich von René François alias Étienne Binet (zuerst 1621), das ebenfalls die Kopfstellungen verhältnismäßig aufwendig illustriert (Taf. 6.3a). Es folgen weitere Kapitel zu Ausdruck, Landschaft, Licht und Schatten (ebenfalls mit mehreren Illustrationen) sowie technische Rezepte zu Farben und anderen Materialien.

Ab 1612 waren dem ursprünglichen Traktat zum Zeichnen auch noch zwei weitere Teile angefügt: eine nicht illustrierte, kommentierte Auflistung von Personifikationen im Stile Cesare Ripas und ein Dialog über Wappen.

Ulrich Pfisterer

### Literatur

BERMINGHAM 2000, S. 34–64. – MADHOK 1993. – OWENS 2013, S. 18–22. – ROSENBAUM 2010, S. 64–66. – SEMLER, Liam E.: Breaking the Ice to Invention: Henry Peacham's "The Art of Drawing" (1606), in: *Sixteenth Century Journal* 35 (Fall, 2004), S. 735–750.

## Kat. 6.4

### Gerard de Lairese

Grondlegginge Ter Teekenkonst.

Zynde een korte en zeekere weg om door middel van de Geometrie of Meetkunde, de Teeken-konst volkomen te leeren

Amsterdam

Willem de Coup

1701

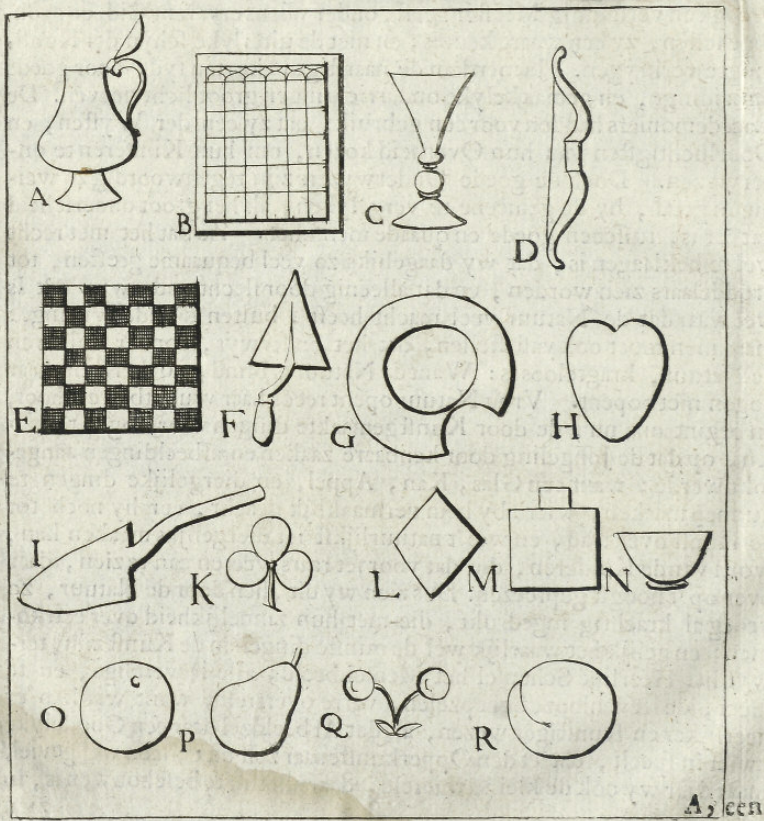
8 nn. Bl., 115 S., 10 Taf.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

GRONDLEGGINGE

zien uitgedrukt, dierhalven zou 't reukeloos weezen daar ten eerften de hand aan te slaan, en men zou meer oneer daar mede behaalen, dan Prometheus door zijn dievery, wanneer hy zijnen Jupiter 't vuur ontstal, en daar door zijn naargebootte Beeld leeven gaf. Zo willen wy dan van de minste dingen eerst beginnen, om alzo tot de Heerlijkste allengs op te klimmen, te meer, terwyl deze het lichtste te maaken, en zo veel berispens niet onderworpen zijn. Wy stellen hier dan met het teeken van

E X E M P E L.



Taf. 6.4: Lairesse: Grondlegginge Ter Teekenkonst 1701, S. 12

Der in Lüttich geborene Maler, Kupferstecher und Zeichner Gerard de Lairesse (1640–1711) hatte schon vor seiner Erblindung geplant, seine Kenntnisse in einem Zeichenbuch zu vereinen. Grundlage bildeten jene Ausführungen, die er dem Künstlerkreis ‚Ingenio et labore‘ dargelegt hatte. Im ersten Teil beschreibt Lairesse die Unterrichtung des Zeichenschülers, aus-

## 6. Konstruieren

gehend von einfachen geometrischen, in allen Bildmotiven wiederkehrenden Elementen (Taf. 6.4). Anhand von Graphiken, später vor Reliefs und Gipsabgüssen und zuletzt vor dem menschlichen Modell, soll die richtige Zeichentechnik (Maßnahmen, Kontur, Schraffur, Schattenwurf) gefestigt werden. Teil zwei besteht aus zehn „Propositioes“, verlebendigt durch einen Dialog zwischen einem alten Zeichner und einem jungen Maler, der neben Perspektive und Proportion auch in Anatomie, Ausdruck, Körpervolumen und Faltenwurf unterwiesen wird. Die Kunst wird in eine „antike“ und eine „moderne“ Phase eingeteilt, wobei das reale Studienmodell stets einer Verbesserung durch klassische Vorbilder bedarf. Anweisungen zum Einrichten einer Zeichenakademie bilden das achte Kapitel, während im neunten auf die Bedeutung der Gliederpuppe verwiesen wird und das zehnte ekphrastisch dominierte Kapitel Hinweise zur Kostümkunde bereitstellt.

Nur wenige Anweisungen von Lairese werden von erklärenden oder als Vorlage dienenden Kupferstichen begleitet. Ebenso wie die im Traktat beschriebenen Zeicheninstrumente und Hilfsmittel soll allerdings das in der siebten „Propositio“ vorgestellte „Praktik-Beeld“ eines nackten Mannes durch seine Kompositionslinien als universelles Instrument zur korrekten Motiverschließung dienen (Taf. 6.4a).

Die *Grondlegginge* macht zahlreiche Anleihen bei anderen Lehrbüchern des 17. Jahrhunderts, in Dufresnoys *De Arte Graphica* (1668) ebenso wie in Goerees *Inleiding tot de algemene tekenkunst* (1668; hier zum *grazia*-Konzept). Das Zeichenbuch wurde seinerseits mehrfach aufgelegt und übersetzt (dt. 1705, 1727, 1728, 1745; niederl. 1713, 1766; franz. 1719, 1746; engl. 1777), wobei spätere Ausgaben z.T. massive Textkürzungen erfuhr. Bis ins 19. Jahrhundert gilt es als eines der wichtigsten Zeichenbücher Europas.

Markus Rath

### Literatur

BECKERS, Danny: Meetekunde als de korte en zekere weg naar kunst. Gerard de Lairese (1640–1711) en zijn Grondlegginge der Teekenkunst, in: *Gewina* 21 (1998), S. 81–93. – DETHLEFS, Hans J.: Gérard de Lairese and the Semantic Development of the Concept of Haltung in German, in: *Oud Holland* 122/4 (2009), S. 215–233. – DE VRIES, Lyckle: Gerard de Lairese. An Artist between Stage and Studio, Amsterdam 1998. – ROY, Alain: Gérard de Lairese (1640–1711), Paris 1992.



Taf. 6.4a: Lairese: Grondlegginge Ter Teekenkunst 1701, Taf. A

## Kat. 6.5

### Georg Heinrich Werner

Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst durch die Geometrie mit vielen Kupfern

Göttingen

Joh. Christ. Dan. Schneider

<sup>2</sup>1796 [<sup>1</sup>1763–1768]

4 nn. Bl., 612 S., 6 nn. Bl., 83 Taf.

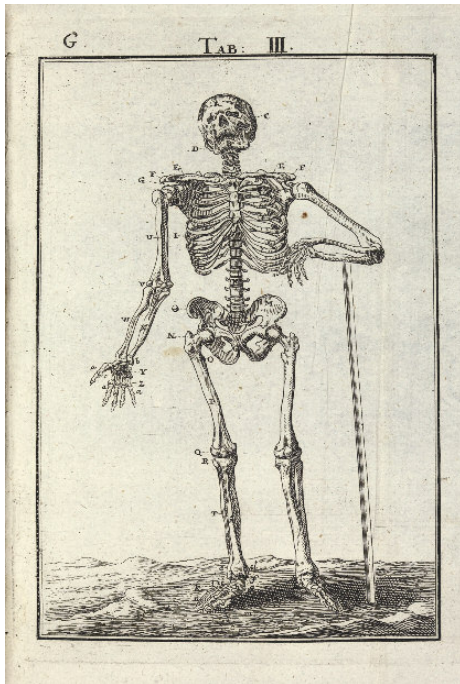
Privatsammlung

Füsslis Lexikoneintrag von 1820 sagt über den Kupferstecher und Medailleur Georg Heinrich Werner (ca. 1722–1788), dass „er sich in seiner Gegend [Erfurt] durch eine Menge Bücher über die Kunst [bekannt machte]“ (FÜSSL 1820, S. 5048). Die zweite hier ausgestellte Auflage des Werks *Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst*, die nach dem Tod des Autors im Jahre 1796 veröffentlicht wurde, umfasst bis auf die Dezimalrechnung und die Feldmesskunst alle Themen der siebenteiligen Erstauflage von 1763.

Werner betont den großen Nutzen der Wissenschaft der Geometrie, die für die freie Handzeichnung nötig sei. In dem die Geometrie „allerley Größen lehret, [... führt sie] zu den wahren Verhältnissen aller Theile in der ganzen schönen Natur“ (S. 2). Die ausgestellte

Tafel (Taf. 6.5) dient dem Schüler als Vorlage zum Üben mit dem Zirkel, solange bis die freie Hand in der Lage ist, eine ähnlich vollkommene Linie wie das Instrument hervorzubringen. Jedoch weist Werner daraufhin, dass es zum Erreichen der Perfektion der Übung der freien Hand an den Schlangen- oder Schönheitslinien der vorherigen Tafeln bedarf. Denn nur die Schlangenlinien geben den „natürlichen Dingen ihre wahre Gestalt“ (S. 17).

Des Weiteren heißt es im Lexikoneintrag über Werner, dass dieser seine „Schriften größtentheils nur aus andern Werken zusammengetragen“ habe, „doch sein Eifer zu loben“ sei (FÜSSL 1820, S. 5049). Diese Feststellung trifft auch auf die *Gründliche Anweisung* zu. So zeigt die nähere Betrachtung des Kapitels *Von der Anatomie der Zeichenkunst* mit den zugehörigen Tafeln III–VII (Taf. 6.5a), dass es sich um seitenverkehrte und abgeänderte Reproduktionen der Skelett- und Muskelmänner aus Andreas Vesalius Werk *De humani*



Taf. 6.5a: Werner: *Gründliche Anweisung* 1796, G Taf. 3



Taf. 6.5: Werner: Gründliche Anweisung 1796, B Taf. 4

*corporis fabrica libri septem* von 1555 handelt. Die seinerzeit (und noch lange später) übliche Zuschreibung der Illustrationen an den jungen Tizian teilt auch Werner (S. 547).

Jennifer Hinsch

### Literatur

FÜSSL, Johann Rudolf/FÜSSL, Hans Heinrich: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahl-schneider [...], Bd. 2/11, Zürich 1820, S. 5048–5049, s. v. ‚Werner, Georg Heinrich‘.

## Kat. 6.6

### Casper H. Tappe

Das Bild Von Atma.

Oder Grundlinien Der Zeichenkunst

Essen

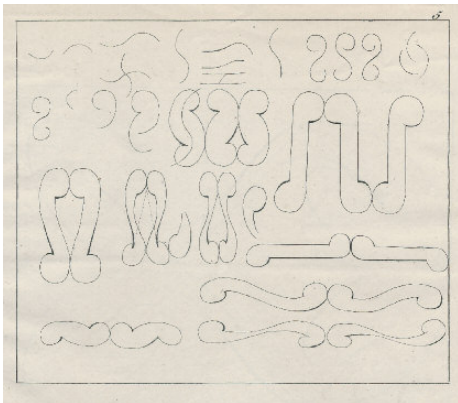
G. D. Baedeker

1824

1 nn. Bl., 12 Taf.

Privatsammlung

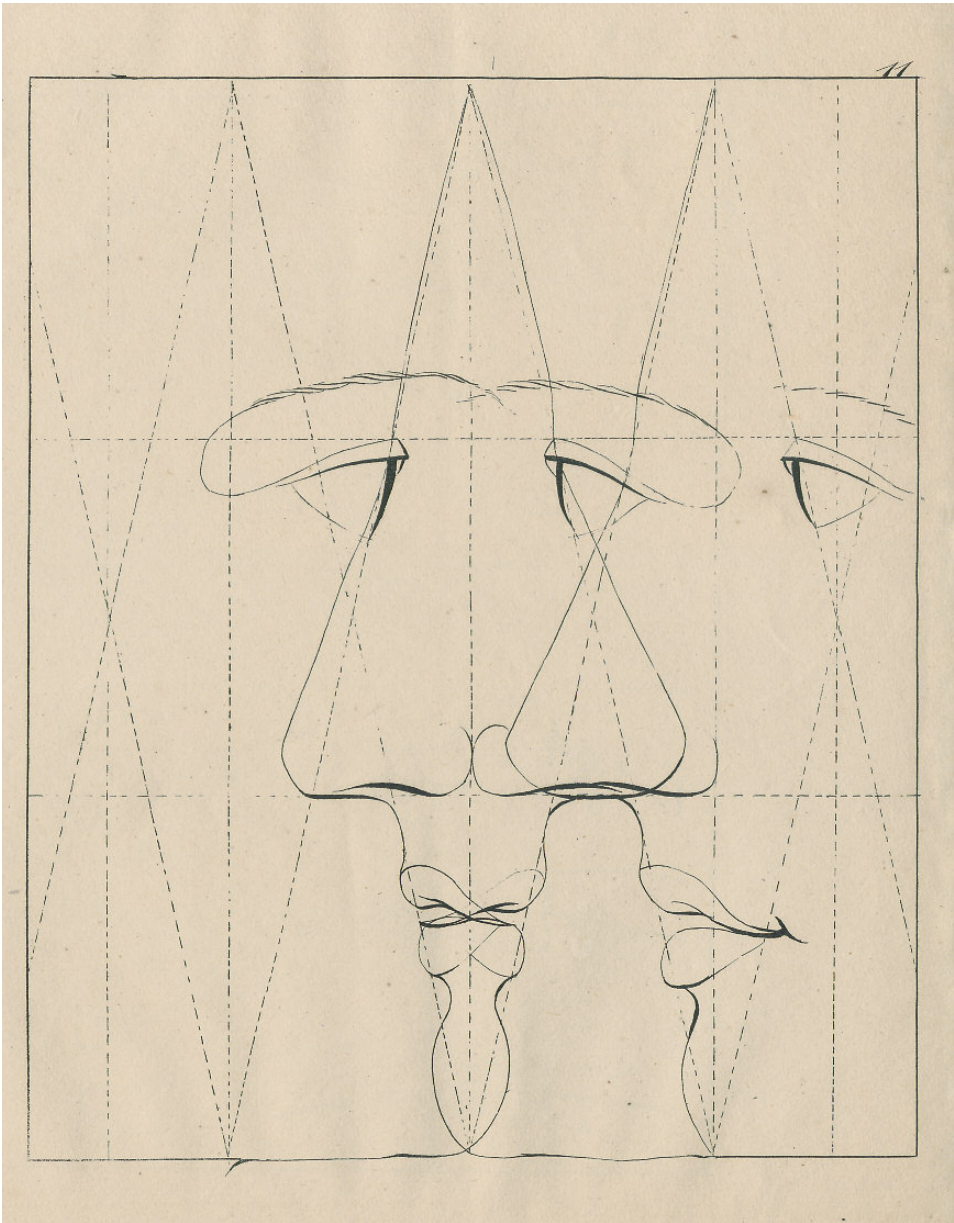
Caspar H. Tappes Zeichenbuch mit dem sonderbaren Titel *Das Bild von Atma oder Grundlinien der Zeichenkunst* gibt dem modernen Rezipienten in vielerlei Hinsicht Rätsel auf: Zunächst, da der Autor heute völlig in Vergessenheit geraten ist; dann weil Tappes Textbeigaben äußerst spärlich ausfallen und sich durch den hohen Anteil an esoterischem Jargon am Rande der Unverständlichkeit bewegen und zuletzt, da sich diese einleitenden Äußerungen nur schwer mit den anschließenden Bildtafeln in Einklang bringen lassen. Darüber hinaus erwähnt Tappe den laut Titel zentralen Begriff ‚Atma‘ im Text mit keinem Wort.



Taf. 6.6a: Tappe: Das Bild von Atma 1824, Taf. 5

Der entscheidende Hinweis zur Einordnung des enigmatischen Werks findet sich in einem vierzeiligen Eintrag zum Autor, den Füsslis *Allgemeines Künstlerlexikon* (Bd. 2/9, Zürich 1816) enthält. Demnach war der Lüdenscheider Zeichenmeister Tappe spätestens seit 1813 Mitglied der Freimaurer Mutterloge *Zu den drei Weltkugeln* und damit einer Sozietät, deren vordringlichstes Anliegen die schrittweise Vervollkommnung des Menschen (und damit letztlich der Gesellschaft) nach





Taf. 6.6: Tappe: Das Bild von Atma 1824, Taf. 11

der buddhistischen ‚Lehre der 7 Prinzipien‘ war. Diese zielt im wesentlichen auf die Überwindung der körperlichen und persönlichen Anteile des menschlichen Wesens zugunsten einer Kultivierung des allen Lebewesen inhärenten göttlichen ‚Meta-Geistes‘ (RITTERS 2005, S. 24), der ‚Atma‘ genannt wird.

Die Philosophie der Freimaurer erweist sich damit als fundamental neoplatonisch, d.h. ausgerichtet auf den hintergründigen, ideellen Anteil der Schöpfung. Und so thematisiert auch Tappes Zeichenlehre allein „das Bild des Innersten“ (S. 1), d. h. wenige geometrische Elementarformen. Zentral ist die „Gestalt des S“, von der aus Tappe in sieben seiner zwölf Tafeln zahlreiche Abwandlungen kreiert (Taf. 6.6a) und in der er nicht nur allgemein „das Bild des Gegensatzes, der Zweiheit [...] auch des Lebens“ (S. 1) erkennt, sondern ebenfalls diejenige Grundform, von der aus die Zeichenschüler zunächst mit Hilfslinien, dann völlig frei zu prinzipiell endlosen Variationen des menschlichen Profils gelangen können (Taf. 6.6).

Tobias Teutenberg

### Literatur

RITTERS, Volker: Der Gral in der Geheimsprache der verborgenen Geometrie als Weg zur Spiritualität durch Einweihung und das Geheimnis von Rennes-le-Château – auf der Basis der Freimaurer-Lehre, 2 Bde. Norderstedt 2005. – GERLACH, Karlheinz: Die Freimaurer im Alten Preußen 1738–1806. Die Logen in Pommern, Preußen und Schlesien, Innsbruck 2009.

## Kat. 6.7

### Hans Witzig

Punkt, Punkt, Komma, Strich.

Zeichenstunden für Kinder von Hans Witzig

München

Heimeran Verlag

o.J. [ca. 1949; <sup>1</sup>1944]

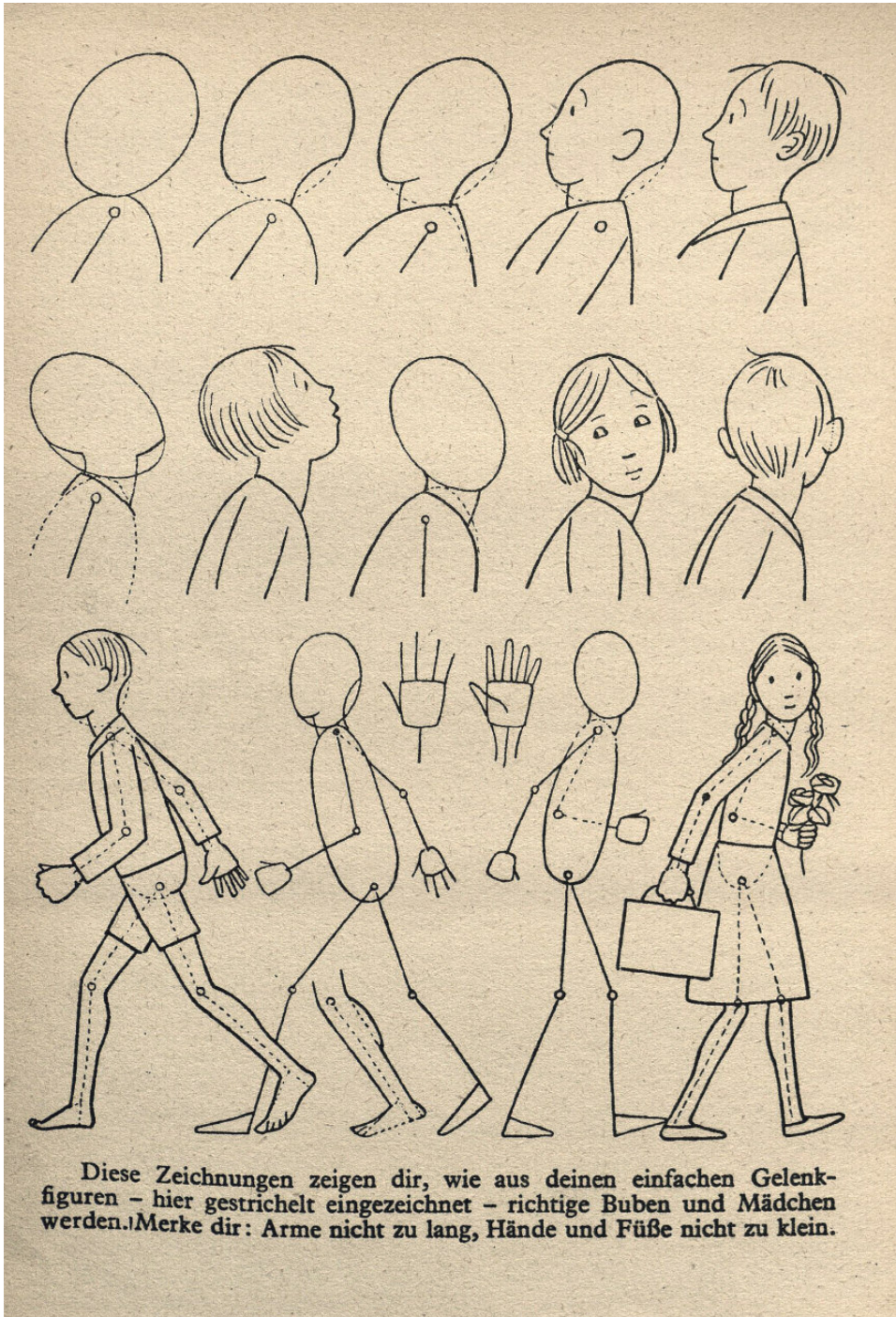
92 nn. Bl. (inkl. zahlr. Abb.)

Bayerische Staatsbibliothek, München

Ausgerechnet ein Kinderbuch ist es, das zu den erfolgreichsten Zeichenbüchern des 20. Jahrhunderts gehört und auch 70 Jahre nach seinem ersten Erscheinen 1944 noch immer aufgelegt wird, so zuletzt 2003, als Hans Witzigs (1889–1973) *Punkt, Punkt, Komma, Strich* seine 30. Auflage feierte. Witzigs *Zeichenbuch für Kinder* stellt in zehn Abschnitten verschiedene Szenarien vor, in denen das Zeichnen eingebettet in diverse Rahmenerzählungen gelehrt wird: Von „Männchen“ und „Tierchen“ über „Wir gehen spazieren“ bis hin zu „Wir jungen Sportsleute“ steigern sich nicht nur die Anforderungen Witzigs an die jungen Leser, sondern im Idealfall auch deren zeichnerische Kompetenz.

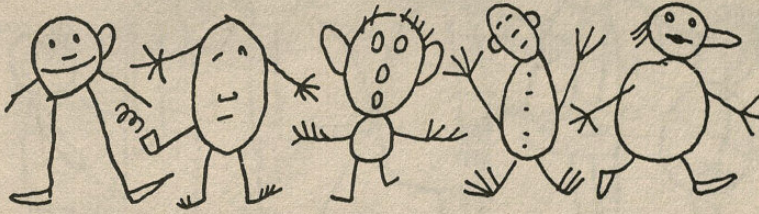
Das erste Kapitel will die Grundlagen des Zeichnens legen und beginnt klassisch mit der Darstellung des Menschen. Allerdings geht es eben nicht darum, das Zeichnen anatomisch korrekter oder räumlich präziser Körper zu vermitteln; Witzig führt den jungen Leser an das Zeichnen von „Männchen“ heran, die von den Strichmännchen kindlicher Kritzeleien abgeleitet sind und die über eine comic-hafte Abstraktion auch nicht hinausgehen

6. Konstruieren

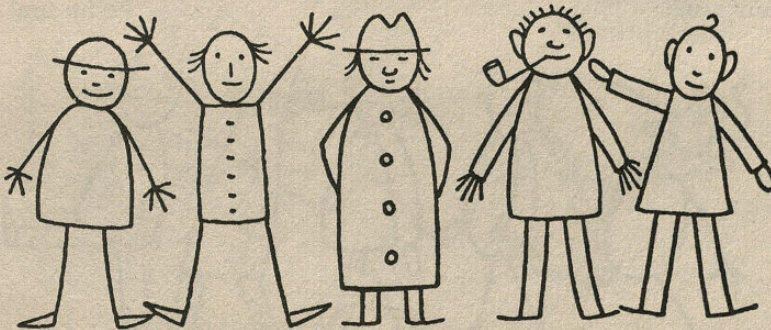


Taf. 6.7: Witzig: Punkt, Punkt, Komma, Strich [ca. 1949], o.S.

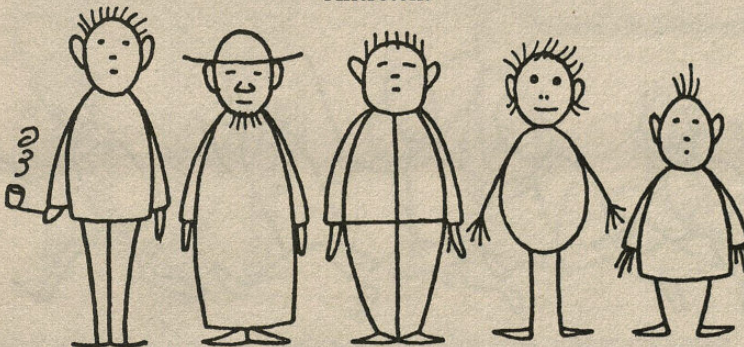
Du lachst und denkst, das sei keine Kunst. – Sieh her, was mein Schwesterchen Olga machte:



Gelt, eine nette Gesellschaft! – Wo fehlt's? – Du weißt es? Gut, dann will ich dich noch schwerere Sachen lehren:



Antreten!



Stillgestanden!

Taf. 6.7a: Witzig: Punkt, Punkt, Komma, Strich [ca. 1949], o. S.

## 6. Konstruieren

wollen (Taf. 6.7). Die erste Rahmenerzählung beginnt mit „Otto Ohrenweh“, dessen ‚Physiognomie‘ sich ganz wie sein Name vom Buchstaben „O“ ableitet (Taf. 6.7a). Entsprechend dem im Titel abgekürzten Sprichwort „Punkt, Punkt, Komma, Strich – fertig ist das Mondgesicht!“ beruhen Witzigs Darstellungen auf Buchstaben oder einfachen geometrischen Formen, die den jungen Rezipienten ein simples Schema für die Abstraktion bereits bekannter Elemente und Alltagsgegenstände bereitstellen. Der häufige Verweis auf „mein Schwesterchen“ und die diese Passagen illustrierenden, etwas schiefher ausfallenden Bildchen suggerieren, dass diese Art zu zeichnen keineswegs eine defizitäre, sondern vielmehr eine jedem Kind ganz natürlich zu eigene Darstellungsweise ist.

Diese Form des Zeichenunterrichts ist nicht denkbar ohne die Neubewertung der „freien Kinderzeichnung“ (Hespe 1985) durch u.a. Corrado Riccis *L'arte dei bambini* (Bologna 1887) und die Konzentration der klassischen Moderne auf alle Ausdruckswerte des ‚Ursprünglichen‘.

Katharina Hiery

### Literatur

FINEBERG, Jonathan David/ANDERSEN, Troels (Hg.): *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit 1995. – HESPE, Reiner: *Der Begriff „Freie Kinderzeichnung“ in der Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von ca. 1890–1920. Eine problemgeschichtliche Untersuchung*, Frankfurt a. M. u. a. 1985.



## 7. Freies Zeichnen

„Nichts lehren, nichts lernen! Wachsen lassen aus eigener Wurzel!“ Dies, so erinnert der Schriftsteller und Verleger Wolfgang Rochowanski, sei „heiligster Grundsatz“ des Zeichenlehrers und Kinetisten Franz Čížek (Kat. 7.5) gewesen, nach 1905 Professor u. a. der Jugendkunstklasse für Fünf- bis Vierzehnjährige an der Kunstgewerbeschule Wien.<sup>1</sup> Čížek steht damit exemplarisch für eine neue Generation seines Berufsstandes, die unter dem Einfluss der epochemachenden reformpädagogischen Schriften Ellen Keys und Maria Montessoris für Konzepte eintrat, die gerade den Unterricht der Kleinsten programmatisch offen gestalteten und von allen Elementen der Disziplinierung, Reglementierung und Konditionierung zu befreien suchten. Die selbsternannten Epigonen Pestalozzis argumentierten dabei von den Bedürfnissen des Kindes aus gegen die repressiven Erziehungsmethoden der Vorzeit und kritisierten scharf das dort vorherrschende Vertrauen in Drill und Strafe als Mittel, den Nachwuchs der bürgerlichen Gesellschaft in die ihm angedachte Form zu pressen. Feindbild waren Ansätze à la Hegel, dem „die Zucht, welche den Sinn hat, den Eigenwillen des Kindes zu brechen,“<sup>2</sup> als vornehmstes Instrument der Erziehung galt und der all jene, die behaupteten, „daß der Lehrer sich sorgfältig nach der Individualität jedes seiner Schüler zu richten, dieselbe zu studieren und auszubilden habe“, tadelte, nur „leeres, ins Blaue gehendes Gerede“<sup>3</sup> von sich zu geben. Diese antiquierte Position abzulösen und dem Schüler im Unterricht „Gelegenheit und Mittel zur Selbstentfaltung“<sup>4</sup> seiner körperlichen und geistigen Anlagen zu bieten, das war der revolutionäre Leitgedanke der Kunsterziehungsbewegung um 1900.

Die Verfechter des restriktiven wie auch des liberalisierenden Ansatzes formulierten diametral entgegengesetzte Zielvorstellungen auch für den Zeichenunterricht, die man – inspiriert von der Unterscheidung der Kunstformen in der Wundtschen Völkerpsychologie – als ‚phänomenographisch‘ respektive ‚ideographisch‘ benennen kann:<sup>5</sup> auf der konservativen Seite die Forderung nach imitierender, auf das Sichtbare bezogener „Nachbildung der Natur oder irgendeines [...] Objekts der Technik oder der Kunst selbst“, die ‚Phänomenographie‘ also, deren lange Vormachtstellung vom Wunsch getragen wurde, durch gute Kopisten das nationale Kunstgewerbe zu stärken. Und auf der anderen Seite die ‚Ideographie‘, die den Zeichner von naturalistischen Auflagen freispricht und ihn vielmehr lehrt, sich nicht vom Auge, sondern von seiner Erfahrung und Kreativität leiten zu lassen. Die oft gefeierte Befreiung der Zeichnung war den ambitionierten Reformern demnach nicht gelungen, wohl aber, wie im Folgenden gezeigt werden soll, ihre Anbindung an andere, subjektiv-internationale Faktoren.

Einen in diesem Sinne ideographischen Auftrag hatten die Künstler der Frühen Neuzeit bereits vom *disegno*-Theoretiker Vasari erhalten: „Der Disegno, der Vater unserer drei Künste, der aus dem Intellekt hervorgeht, schöpft aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil (*giudizio universale*), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist.“ Sodann ist es Aufgabe der Hände, „die sich jahrelang im Zeichnen geübt haben, daß man die Vollkommenheit und die hervorragenden Qualitäten der Kunst und zugleich des Künstlers erkennt.“<sup>6</sup> Wolfgang Kemp konstatiert die Ambiguität in Vasaris *dis-*



Abb. 36: *Dissegno*, in: Cesare Ripa: *Iconologia*, Venedig 1645, S. 158

*egno*-Begriff: Einerseits meint dieser eine Art synthetisierendes „Urteilsvermögen“, das in der Lage ist, aus einer Unmenge empirischer Daten Wesentliches freizulegen; andererseits kann auch die graphische Veranschaulichung dieser idealen Vorstellungsbilder gemeint sein,<sup>7</sup> wengleich die manuelle Facette des Theorems eher zweitrangig erscheint. Dass die intellektuelle Kompetenz vorrangig ist, zeigt auch der *Iconologia*-Holzschnitt mit der Personifikation des *DISSEGNO* (Abb. 36) seit der Paduaner Edition des Cavaliere d’Arpino (Giuseppe Cesari) von 1630. Dargestellt ist ein junger, elegant gekleideter Mann mit einem Spiegel in der linken und einem Zirkel in der rechten Hand. Sein erwartungsvoll gen Himmel gerichteter Blick deutet den göttlichen Ursprung aller Inspiration an, der Spiegel erinnert an den mimetischen Auftrag des Künstlers und der aufgerichtete

Zirkel assistiert dem generalisierenden Blick, nicht der kreierenden Hand (vgl. Essay 5).

Der *DISSEGNO* hat mit der Praxis des Zeichnens demnach nichts zu tun, ebenso wenig wie das Zeichenlehrbuch der Frühen Neuzeit *in puncto* Kreativität und Inventionskraft Theoriebeiträge liefern will. Diese lagen außerhalb der Zuständigkeit des Mediums, nicht zuletzt, da alle genialischen Vermögen entweder als angeboren oder gottgegeben, jedenfalls auf dieser Stufe nicht als erlernbar galten.<sup>8</sup> Die zahllosen Vorlagenwerke sowie Cellinis, Alloris und Cousins Zugriffe auf den menschlichen Körper konzentrieren sich vielmehr auf den handwerklichen Teil der Kunst und forderten vom Schüler präzise Repräsentationen ein. So stellt beispielsweise Preißler in seiner *Gründlichen Anleitung zum Nachzeichnen schöner Landschaften* (1759) den zahlreich gewordenen Dilettanten Vorlagen von Bäumen, Häusern und Bergketten zum Abzeichnen bereit (Kat 5.3). Sofern diese sich darüber hinaus zu ihrer „belieblichen Übung“ noch weiter betätigen wollen, empfiehlt der Lehrer „aus verschiedenen Landschaften eine neue [zu] formieren“ (S. 2). Wie das geht, demonstriert Preißler auf der fünfzehnten Tafel seines Werks (Abb. 37). Durch das geschickte Arrangement der im Buch gegebenen Versatzstücke konnte hier eine neue Komposition entstehen (vgl. Essay 5).

Im Zuge der Aufklärung wurden derartige Ansätze vor allem im Kreise englischer Laien jedoch zunehmend als unzulänglich, ja langweilig empfunden. Vorbereitend dafür mag auch die sensualistische Philosophie Edmund Burkes gewesen sein, der in seiner *Enquiry* (1757) Ästhetik ausgehend von der psychophysischen Empfindsamkeit des Subjekts theoretisiert und damit eine Stärkung der Betrachterinstanz bewirkt, die sich später auch im Zeichenbuch bemerkbar macht. Am Prominentesten sicherlich in Alexander Cozens Traktat von 1788, das den Schülern zur Anwendung der *blot-method* rät und damit zur Abkehr vom Na-



## 7. Freies Zeichnen

turalismus in der Landschaftsdarstellung zugunsten „abstrakter, der Assoziation offener Strukturen“<sup>9</sup> (vgl. Essay 2).

In Deutschland hätten Winckelmanns und Lessings Texte zur griechischen Plastik eine ähnliche Wirkung entfalten können, da auch ihre Rezipienten intellektuell am Kunstwerk teilhaben dürfen, allein es kam nicht dazu, denn für das hiesige Zeichenbuch des frühen 19. Jahrhunderts waren in erster Linie pädagogische Theoriebildungen prägend. Über allem stand Pestalozzi, der beeinflusst von den neuen Kindheits- und Bewusstseinskonzepten Rousseaus und dem Erziehungsprogramm Schillers im Zeichnen ein „Kunstmittel“ erkannte, dass „zur Entwicklung des Begriffes der Maßverhältnisse, ebenso wie [...] der Zahlenverhältnisse“<sup>10</sup> herangezogen werden könne. Vom Kopieren der in ihrem Sinne konzipierten Vorlagen versprachen sich Pestalozzi und seine Schüler die motorische und visuelle Verankerung aller „Grundformen der Natur“ (Bd. 1, S. I; s. Kat. 7.2) im Bewusstsein des Kindes, also letztlich eine Schulung des Geschmacks und Abstraktionsvermögens, die sich in kunsthandwerklichen, mathematischen und mechanischen Berufsfeldern bezahlt machen sollte. Die traditionelle Repräsentationsfunktion hatte die pädagogische Zeichnung damit aufgegeben, nicht jedoch ihren ‚phänomenographischen‘ Grundsatz, denn die Ausbildung der inneren Anlagen des Kindes basiert nach wie vor auf dem peniblen Kopieren äußerer Vorlagen.

Um die Präzision dieser Kopien zu gewährleisten, erdachten die findigen Zeichenlehrer des 19. Jahrhunderts eine Reihe disziplinarischer Methoden. Franz Hillardts *Stigmographie* (1839) ist in diesem Zusammenhang zu nennen, also ein „Schreiben oder Zeichnen nach Punkten“, für das spezielle Lehrmittel von Nöten sind. So hat der Lehrer bestimmte graphische Vorgaben, die Hillardt u. a. Ramsauers *Formen-, Maß- und Körperlehre* (1826) entnimmt, an einer quadratisch punktierten Tafel anzugeben und die Schüler per Kommando aufzufordern, diese Schritt für Schritt in ihre identisch präparierten Zeichenhefte zu übertragen (Abb. 38). Damit steht Hillardt ideengeschichtlich Pate für die in der zweiten Jahrhunderthälfte im deutschsprachigen Raum sicher einflussreichste Methode, das Netzzeichnen nach den Vorgaben Adolf Stuhlmanns (Kat. 7.3), das ab 1872 im Norden für alle Schulen von der zweiten Klasse an staatlich verordnet war und sogar Einfluss auf den Unterricht skandinavischer und japanischer Kinder nehmen sollte (Abb. 39). Später wurde die Methode auch aufgrund eines Protestschreibens von über sieben Ophthalmologen an deutschen



Abb. 37: Preisler: Gründliche Anleitung, 1759, Taf. 15

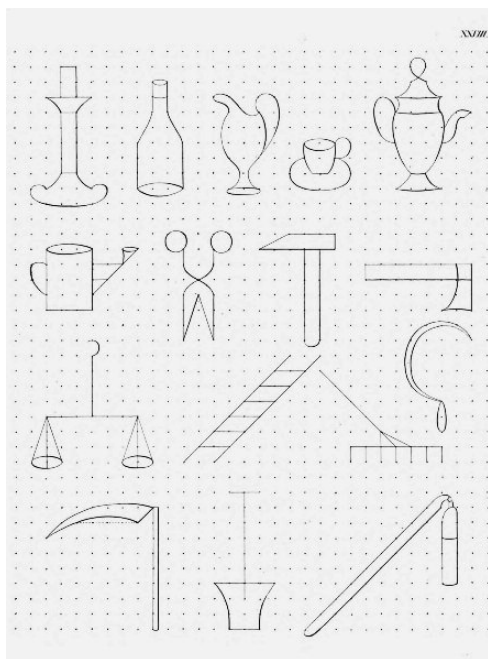


Abb. 38: Franz K. Hillardt: Stigmographie, Wien 1846, Taf. 28

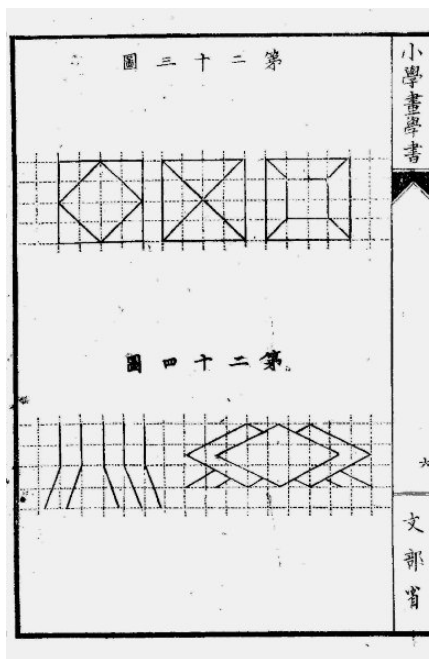


Abb. 39: Netzzeichnungen nach Adolf Stuhlmann in einem japanischen Schulbuch um 1900

Schulen teilweise verboten. Eine Alternative und zugleich den vorläufigen Endpunkt der Fil-litationslinie dieser reduktionistischen Verfahren stellt Fritz Müllers *Zeichnen nach Stäbchen auf der Unterstufe* (1895) dar. Den Kindern werden hier unterschiedlich große gerade und gebogene Holzstäbchen gereicht, mit Hilfe derer sie die Konturen von Gegenständen in ihrer Umgebung zunächst zu legen und später abzuzeichnen haben (Abb. 40).

Nur selten formierten sich ausgehend von Pestalozzi ideographische Ansätze. Eine Ausnahme der Regel stellt die *Pädagogische Zeichenlehre* (1837) Friedrich Ottos dar, deren angewandte Sektion sich thematisch dreiteilt: In das Elementarzeichnen nach den üblichen Grundformen, das Realzeichnen nach graphischen und körperlichen Vorgaben sowie das „Idealzeichnen [...], das selbstthätige Erfinden neuer Formen, das Zeichnen eigener Ideenbilder,“ auf Grundlage des zuvor Erlernenen. Frei nach Schellings Aphorismus „Lerne nur um selbst zu Schaffen!“ will Otto mit seinem Verfahren die produktive Einbildungskraft der Schüler reizen und sie zur „freien Selbsttätigkeit“ befähigen (S. 15), auch wenn darunter letztlich nicht mehr als die „Zusammenstellung und Verbindung mathematischer Formen“ verstanden wird (S. 106).

Einige Jahrzehnte später wird der Leipziger Illustrator und Zeicheninspektor Fedor Flinzer (Kat. 7.4) in seinem *Lehrbuch* ganz ähnliche Schwerpunkte setzen, mit dem Ziel gedanklich flexible Universalisten auszubilden, die nach der Schulzeit in allen auf Zeichenkunst basierenden Gewerben einsetzbar sind. Seine deutliche Kritik an den „widerwärtigen Verirrungen“ (S. 11) des Netz- und Vorlagenzeichnens sowie seine Methode vom angebo-

## 7. Freies Zeichnen

renen „Schaffenstrieb“ (S. 3) des Kindes ausgehend zum selbstständigen Arbeiten anzuleiten, boten dabei gute Anschlussmöglichkeiten für die liberalisierenden Pädagogen der Jahrhundertwende. Deren Bewegung wurde zudem getragen von den einflussreichen *Ideen über Zeichenunterricht* (1887) Georg Hirths, der mit Blick auf die außereuropäische Kunst als Ziel nicht mehr das klassische „Schönzeichnen“ (S. 3) sondern eine eher japonisque Repräsentation der „Bewegungen der Lebewesen und Einfälle der Phantasie“ (S. 2) fordert. Dazu bedürfe es einer Lehre, die nicht länger mit graphischen oder auch plastischen Vorlagen aus Gips operiert, wie seinerzeit v. a. die Gebrüder Dupuis. Vielmehr sollen lebendige Modelle von einer raschen Auffassungsgabe erfasst und mit einer „gewisse[n] Beweglichkeit der Technik“ (S. 21), d. h. mit dem Pinsel nicht mit dem Bleistift, schnell in ihren elementaren Zügen wiedergegeben werden. In der Anfangszeit dürfe es dabei „gar nicht darauf ankommen, wie das Kind zeichnet, sondern daß es gern und viel zeichnet“ (S. 5), ganz nach den Gegenständen seines eigenen Interesses. Später soll dann das Studium von Originalen hinzutreten, mit dem Ziel, den Formenschatz des Gedächtnisses weiter anzureichern und den Sehsinn so nach und nach aus der Verantwortung zu nehmen.

„Man sehe das Vorbild scharf an, schließe die Augen und vergegenwärtige sich das Gesehene im Geiste, dann erst versuche man die Wiedergabe“ (S. 18), diese von Hirth initiierte Methode des Gedächtniszeichnens sollte in den reformpädagogischen Schriften der Folgezeit immer weiter an Bedeutung gewinnen, sicherlich auch, weil sich durch Talbot (Kat. 5.7) mittlerweile die Dinge „by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing“ (S. 2) ins Bild setzten. Die empirische Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit wurde dem Zeichner von Lange, Kolb und Lichtwark daher nicht länger abverlangt. Vielmehr plädierten die Kunsterzieher nach 1900 für eine Individualisierung des Unterrichts und die Präsenz des Zeichners in der Zeichnung, der die Natur fortan so darzustellen hatte, „wie sie sich in dem Kopfe einer starken und temperamentvollen künstlerischen Persönlichkeit malt.“<sup>11</sup> Geschult wurde das Vermögen des Gedächtniszeichnens nicht durch visuelle, sondern durch thematische Vorgaben. So hatten die Zöglinge Kolbs (Kat. 7.7) die Darstellung von Märchenstoffen mit wechselnden Materialien zur Aufgabe und auch von Čížek wird berichtet, dass er „durch eindrucksvolle Beschreibungen bei seinen Studenten [...] sehr konkrete Bildvisionen“<sup>12</sup> hervorrief. Vom

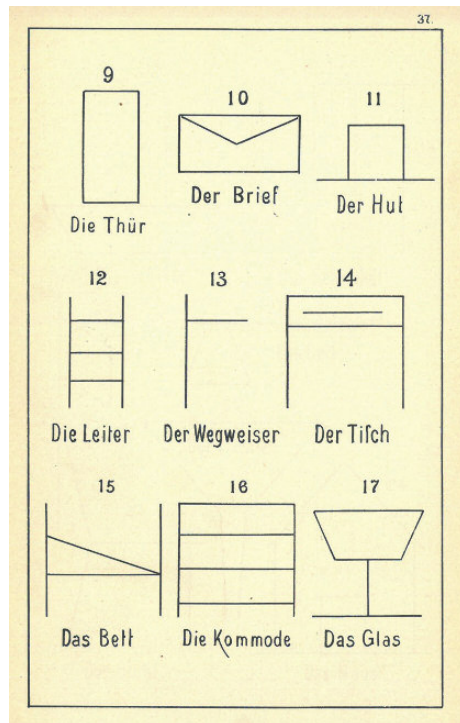


Abb. 40: Fritz Müller: Zeichnen nach Stäbchen, Hamburg 1895, S. 37

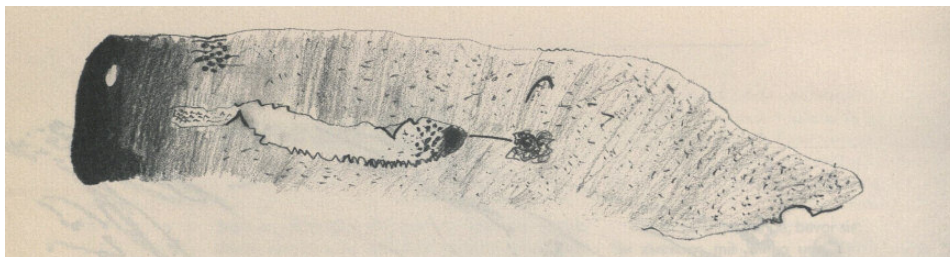


Abb. 41: Schülerarbeit, Zeichnung einer Geschmacksempfindung, aus: Maria Peters: Im experimentellen Zeichnen gehen die Namen der Dinge fremd, in: Kunst + Unterricht 223/224 (1998), S. 16

Spezialgebiet der Darstellenden Geometrie einmal abgesehen, bedeutete diese ideographische Wende für das Zeichenbuch des 20. Jahrhunderts die nachhaltige Abkehr vom mechanischen Naturalismus der Vergangenheit und auch wenn dieser *turn* in seiner Konsequenz kaum durchzuhalten war, in experimentellen Verfahren wie dem ‚all-sinnlichen Zeichnen‘, also der graphischen Darstellung von akustischen, olfaktorischen und sogar gustatorischen Wahrnehmungen, ist er bis heute spürbar geblieben (Abb. 41).

Abseits dieser kunstpädagogischen Reformbemühungen finden sich rein ideographische Theorien des Zeichnens auch an den institutionellen Hochburgen der klassischen Moderne. So will beispielsweise Paul Klees 1925 als *Bauhausbuch* publiziertes *Pädagogisches Skizzenbuch* (Kat. 7.6) seine Schüler zum intentionalen Schauen der hintergründig waltenden Naturkräfte erziehen und darüber hinaus eine auf elementare graphische Mittel reduzierte Formsprache lehren, die in allen Kunstgattungen Anwendung finden und als Ausdrucksträger der Wesensmerkmale eines jeden Objekts fungieren kann. Die Forschung bewertet diesen auf die inneren Qualitäten der Dinge gerichteten Ansatz Klees auf Grund seiner Abstraktionstendenz gemeinhin als fundamental ‚modern‘ und führt ihn, wie auch die geistesverwandten formalistisch-konstruktivistischen Bestrebungen Kandinskys und Malewitschs, überwiegend auf naturwissenschaftliche, technische und mediale Umbrüche der Zeit um 1900 zurück,<sup>13</sup> wie auch auf damit einhergehende kulturkritische Gegenreaktionen (Okkultismus, Spiritismus, Theosophie).<sup>14</sup> Die Frage nach dem Einfluss der Methoden des Zeichenunterrichts und der seit dem 18. Jahrhundert massenhaft und in nahezu allen Gesellschaftsschichten präsenten Gattung ‚Zeichenlehrbuch‘ auf diesen oft beschriebenen *abstract turn* wurde bislang jedoch kaum gestellt.<sup>15</sup> Dabei haben gerade das Zeichenbuch und auch der von Pestalozzi bis ins 20. Jahrhundert hinein obligatorische Anschauungsunterricht immer schon mit programmatischem Reduktionismus auf die Mannigfaltigkeit der Natur reagiert und arithmetische sowie geometrische Verfahren entwickelt, mit Hilfe derer der Zeichner bzw. Schüler die unendliche Formenvielfalt der Wirklichkeit auf ein handhabbares Minimum reduzieren konnte (vgl. Essay 6). Diese in der Lebenswirklichkeit der europäischen Gesellschaft fest verankerte ‚Schule des abstrahierenden Sehens‘ hatte – entgegen aller Selbststilisierung zum autodidaktischen Naturgenie – auch Paul Klee in seiner Zeit an der Primarschule bzw. am Progymnasium im Kanton Bern zu durchlaufen. Dort standen neben Anschauungsunterricht auch Stunden im Gedächtniszeichnen auf dem Lehrplan<sup>16</sup> und damit Übungen, in denen die Schüler lernten, Gegenstände zunächst

## 7. Freies Zeichnen

intensiv auf ihre wesentlichen Merkmale hin zu studieren und dann allein aus der Erinnerung heraus zu zeichnen. Daher ist es vielleicht kein Zufall, dass viele kunsttheoretische Positionen der klassischen Avantgarde den traditionell abstrahierenden Verfahren des europäischen Zeichenlehrbuchs sehr nahe stehen. So auch Klee, der schon 1903 bemerkt, „dass im äußersten Blättchen Analogien zur totalen Gesetzgebung / sich mit Präzision wiederholen.“<sup>17</sup>

Tobias Teutenberg

- 1 Der Hinweis auf Rochowanski (Der Formwille der Zeit, Wien 1922, S. 8.) sowie weiteres zum Zeichenlehrer und Pädagogen Čížek bei: MAUTNER MARKHOF, Marietta: Franz Čížek und der Wiener Kinetismus, in: Bildende Kunst (1984), Heft 2, S. 81–85.
- 2 HEGEL, Georg W. F.: Sämtliche Werke, Bd. 7 (Grundlinien der Philosophie des Rechts [1820]), hg. v. Hermann Glockner, Stuttgart 1928, § 174 (Zusatz).
- 3 HEGEL, Georg W. F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1817), 3. Aufl., Heidelberg 1830, § 395 (Zusatz).
- 4 KOLB 1925, S. 59.
- 5 Wundt selbst spricht von Nachahmungs- und Idealkunst. Vgl. WUNDT, Wilhelm: Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte, 10 Bde. (1900–1920), Bd. 3 (Die Kunst), Leipzig 1919, Kap 2, I,2.
- 6 Die Übersetzung der Vasari-Stelle folgt: KEMP 1974, S. 226.
- 7 KEMP 1974, S. 226 f.
- 8 Die Positionen der ausschlaggebenden Theoretiker liefert TONELLI, Giorgio: Genius from the Renaissance to 1770, in: Wiener, Philip P. (Hg.): Dictionary of the History of Ideas, New York 1973, Bd. 2, S. 293–297.
- 9 BUSCH, Werner: Alexander Cozens’ „blot“-Methode. Landschaftserfindung als Naturwissenschaft, in: Wunderlich, Heinke (Hg.): „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, Heidelberg 1995, S. 209–229, Zit. S. 220.
- 10 PESTALOZZI, Johann H.: ABC der Anschauung oder Anschauungs-Lehre der Maßverhältnisse, Zürich u. a. 1803, S. V.
- 11 LANGE, Konrad: Das Wesen der künstlerischen Erziehung, Ravensburg 1902, S. 17.
- 12 MAUTNER MARKHOF 1984 (wie Anm. 1), S. 83.
- 13 U. a.: FLACH, Sabine: Abstraktion zwischen Kunst und Lebenswissenschaften, Laborarbeiten von Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Michail Matjuschin, in: Blümle, Claudia/Schäfer, Armin (Hg.): Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften, Zürich/Berlin 2007, S. 115–137.
- 14 U. a.: ZIMMERMANN, Reinhard: Von der Romantik zur Abstraktion? Die Esoterik und die historischen Grundlagen der abstrakten Kunst, in: Wagner, Christoph (Hg.): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?, Regensburg 2009, S. 55–72.
- 15 U. a. hat sich etwa Oskar Bätschmann mit dem Fortwirken von neuzeitlichen Kunsttheorien und Akademietraditionen am Bauhaus befasst, ohne dabei jedoch die Gattung ‚Zeichenlehrbuch‘ entsprechend zu berücksichtigen: BÄTSCHMANN, Oskar: Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus, in: Helfenstein, Josef (Hg.): Paul Klee. Kunst und Karriere, Bern 2000, S. 107–124.
- 16 Klee erwähnt seine Teilnahme am Anschauungsunterricht selbst in einem nachträglichen Tagebucheintrag. Vgl. KLEE, Paul: Tagebücher. 1898–1918, hg. v. d. Paul Klee Stiftung, Stuttgart 1988, I,21. Zum Aufbau des Zeichenunterrichts an Klees Progymnasium in Bern vgl. KUHLMANN 1889, S. 96.
- 17 KLEE 1988, III, 536.

**Kat. 7.1**

**Anonym**

Neue deutsche Bilder-Fibel.

Für Mütter beim Unterricht ihrer Kinder nach Pestalozzi Lehrart: nebst Anweisung zur Rechtschreibung und mit saubern Kupfern zum Zeichnen gezieret

Nürnberg

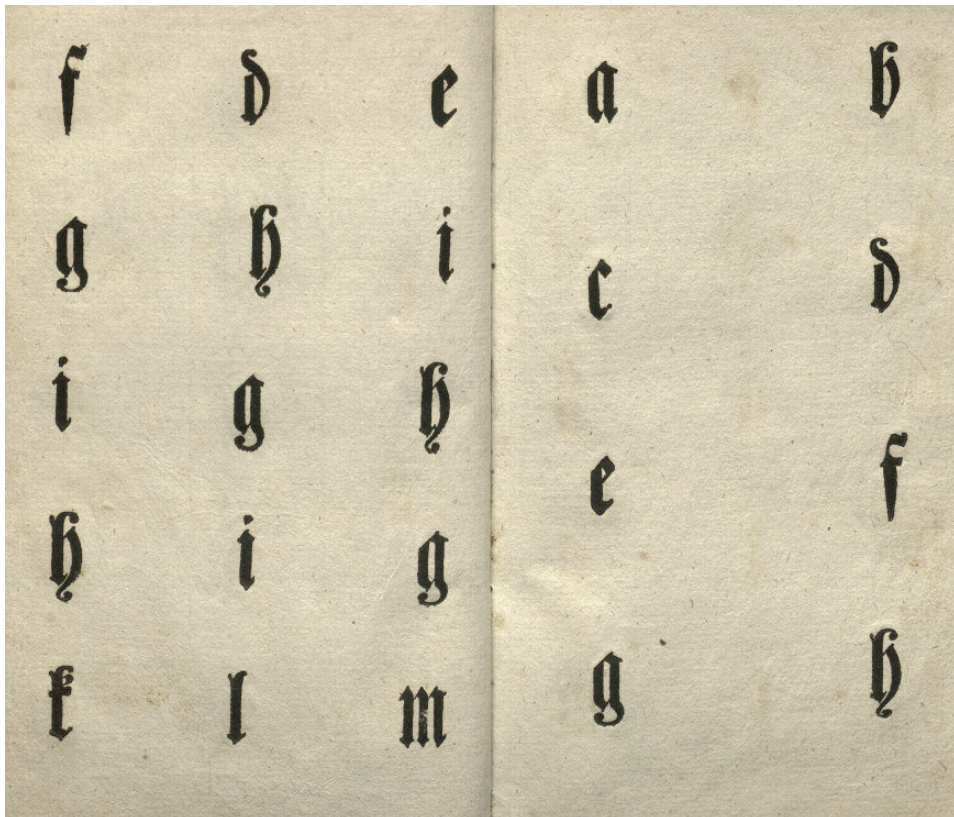
Schneider und Weigelsche Kunst- und Buchhandlung

1808

44 S., 24 S., 22 Bl., 12 Taf.

Bayerische Staatsbibliothek, München

Die Bilder-Fibel ist ein praktisches Lehrbuch für Mütter, das Anweisungen zum häuslichen Unterricht ihrer Kinder bereitstellt. Von den theoretischen und pädagogischen Lehrmethoden des Johann Heinrich Pestalozzi ausgehend, schreibt der anonyme Verfasser eine An-



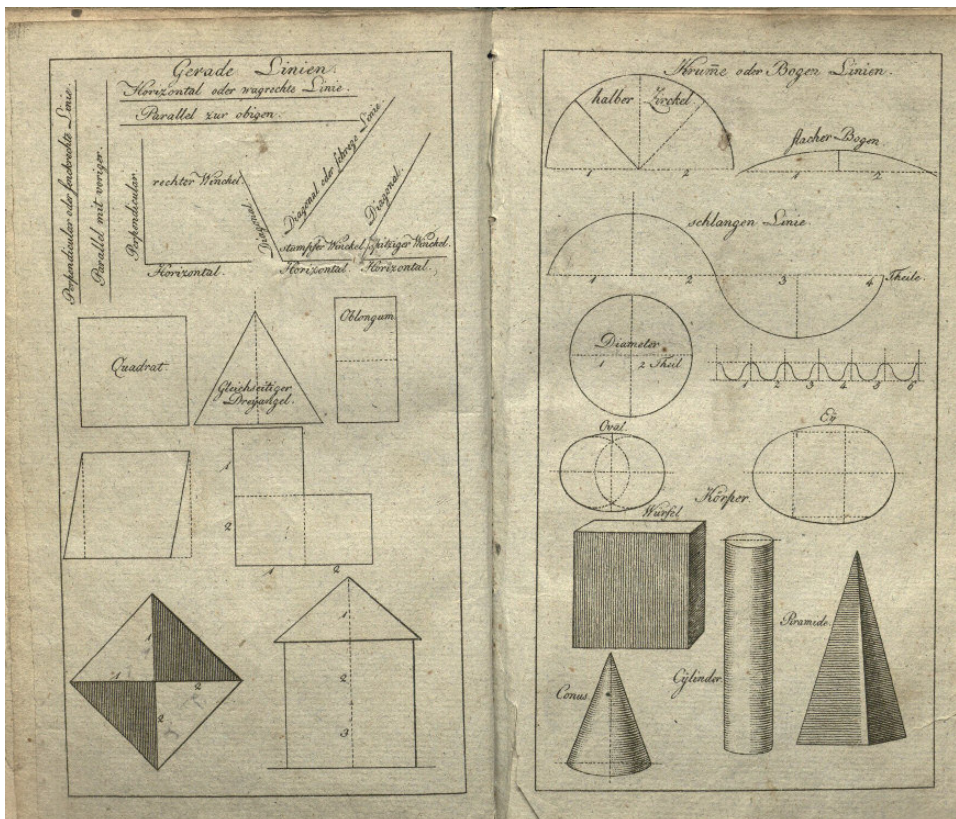
Taf. 7.1a: Neue deutsche Bilder-Fibel 1808

## 7. Freies Zeichnen

leitung zur kindlichen Elementarbildung. Die pestalozzische Methode basiert auf dem aufklärerischen Prinzip der Anschauung, einem rezeptiven Erfassen durch die Sinne. Dem jeweiligen kindlichen Entwicklungsstand entsprechend soll bei der Unterweisung mit dem Einfachen begonnen und zum Komplizierten vorangeschritten werden.

In den Abschnitten des Lehrbuches zum Reden-, Lesen-, Rechnen-, Schreiben- und Zeichenlernen wird diese Vorgehensweise angewendet. Beispielsweise soll das ABC erstmals durch das Hören, also durch das Vorsprechen der Mutter, dann durch das Sehen und letztlich durch das Buchstabieren erlernt werden (Taf. 7.1a). Der zweite Teil der Fibel besteht aus bildlichem Lehrmaterial, unter anderem zwei Tafeln zum Zeichenunterricht (Taf. 7.1).

Es war Pestalozzis Verdienst, den Zeichenunterricht auf die Stufe der allgemeinen intellektuellen Bildung erhoben zu haben. Seine theoretischen Überlegungen gehen davon aus, dass durch das Zeichnen von Linien, Winkeln und geometrischen Formen das Kind seine räumliche Vorstellungskraft ausbildet, die es ihm ermöglicht, Proportionen und Muster seiner Umwelt zu erkennen. Ferner dient das Zeichnen als Vorübung des Schreibunterrichts. Die Nachfolger Pestalozzis bauten dieses Verfahren durch praktische Übungen weiter aus.



Taf. 7.1: Neue deutsche Bilder-Fibel 1808

Die ausgestellte Bildtafel zeigt, wie durch die ersten Ausführungen der einfachen waagrecht, senkrecht und diagonalen Linie schließlich zweidimensionale Körper aus Quadraten und Dreiecken entstehen. Der Autor empfiehlt dabei ein Vorzeichnen der Mutter, dem ein imitatives Nachzeichnen des Kindes folgen soll. Die zweite Bildtafel zur Zeichenlehre führt geschwungene Linien vor, mit deren Hilfe schließlich dreidimensionale Körper konstruiert werden können.

Veronika Winkler

### Literatur

KEMP 1979. – MARRÉ, Beatrice: Bücher für Mütter als pädagogische Literaturgattung und ihre Aussagen über Erziehung (1762–1851). Ein Beitrag zur Geschichte der Familienerziehung, Weinheim u. a. 1986. – SKLADNY 2012.

## Kat. 7.2

### Johannes Ramsauer

Zeichnungslehre.

Erster und Zweiter Theil

Stuttgart & Tübingen

J. G. Cotta'sche Buchhandlung

1821

Bd. 1: XVIII, 92 S., Taf. I–XVIII | Bd. 2: 121 S., Taf. XIX–XXXI

Bayerische Staatsbibliothek, München

Die *Zeichnungslehre* stellt sich zunächst als minutiös ausformuliertes Rezeptbuch für den Lehrer dar. Schrittweise soll er den Schüler von der Erfassung einzelner Linien über die Zeichnung von geometrischen Körpern bis hin zur naturgetreuen Darstellung führen.

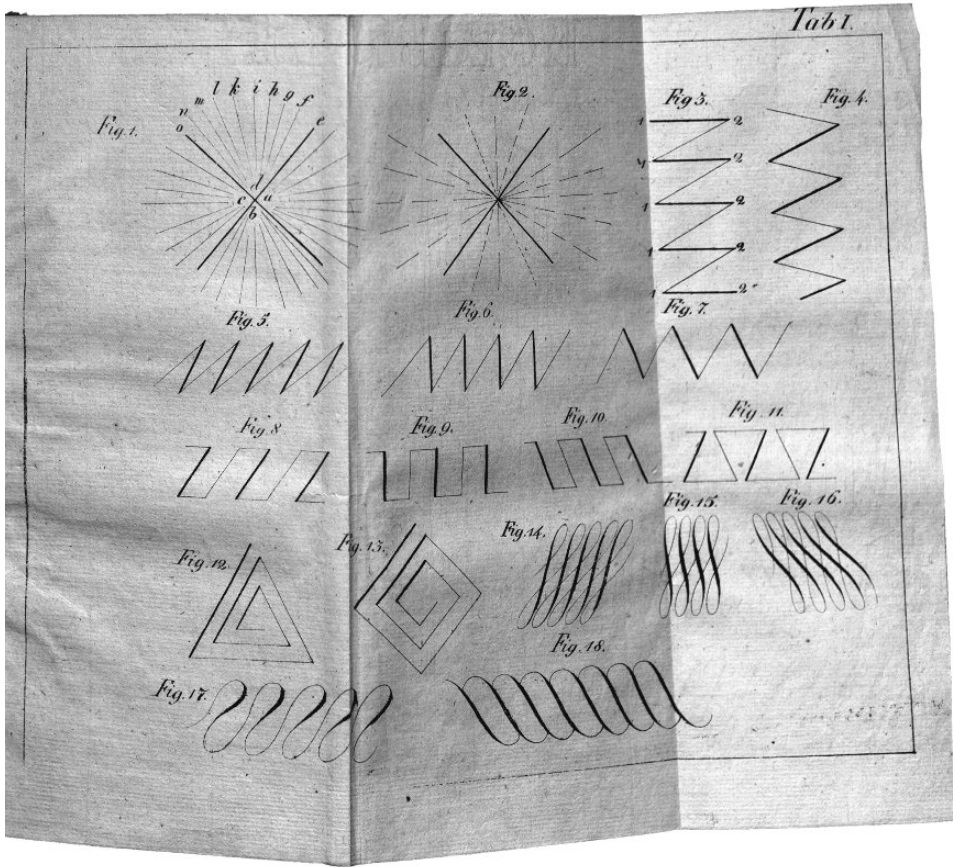
Diese Methode lässt sich auf Johannes Ramsauers (1780–1848) Lehrjahre bei seinem langjährigen Mentor Heinrich Pestalozzi zurückführen. Unter dessen Aufsicht ging Ramsauer seinen Weg vom jungen Diener bis hin zum Pädagogen. Ramsauer wirkte wie zahlreiche andere ‚Pestalozzianer‘ stetig an der Entwicklung der reformatorischen Elementarlehre mit, welche das Verstehen von Sprache, Zahl und Form als Grundlage für alle weitere Erkenntnis ansah. Die darauf folgende langjährige Erfahrung als Lehrer und sein persönliches Interesse für Zeichnung und Geometrie lässt er schließlich in seine *Zeichnungslehre* münden, welche erst nach fast einer Dekade Entstehungszeit veröffentlicht wird.

Die Übungen werden durch Illustrationen begleitet. Knapp die Hälfte des Umfangs der beiden Bände nehmen die 31 ausfaltbaren Tafeln ein, welche das Verständnis der teils stark abstrakten Anweisungen erleichtern (Taf. 7.2 und 7.2a).

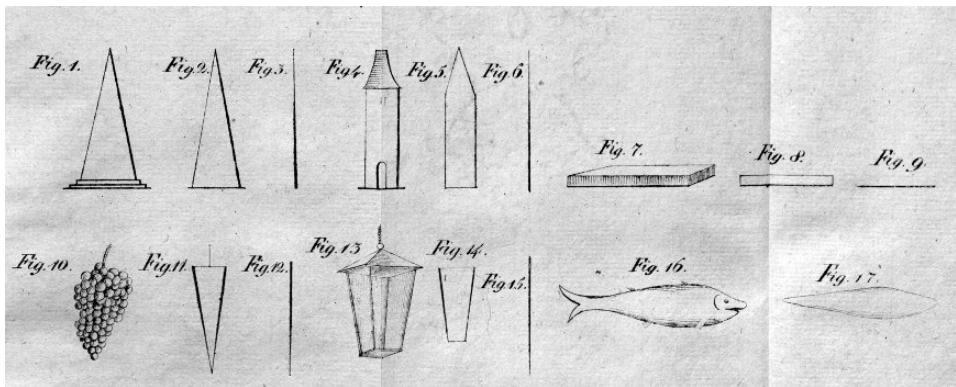
Trotz der formal strengen Struktur fand die Schrift in Fachkreisen größtenteils Anerkennung, jedoch blieb eine entsprechende Verbreitung aus. Ramsauer selbst war mit dem



7. Freies Zeichnen



Taf. 7.2: Ramsauer: Zeichnungslehre 1821, Bd. 1, Taf. 1



Taf. 7.2a: Ramsauer: Zeichnungslehre 1821, Bd. 1, Taf. 22

Ergebnis nie ganz zufrieden und hielt nachträglich fest: „Jetzt würde ich eine ganz andre Zeichnungslehre schreiben, hätte ich Zeit und fühlte ich Beruf dazu“ (RAMSAUER, Johannes: Kuze Skizze meines pädagogischen Lebens, Oldenburg 1838, S. 70). In seiner Lehre entsagt der Pädagoge dem Kopieren von Vorlagen als Bestandteil des Unterrichts. Ziel ist viel mehr die Bildung des Schönheitssinns, welchem Ramsauer zwischen den elementaren Zeichenübungen und den fundierten Ausführungen zur Perspektive einen ganzen Abschnitt widmet. Hier blickt der Autor über die mechanische Schulung hinaus. Zeichnen ist unter den Pestalozzianern zwar lediglich ein Teil der formalen Bildung und wird abgegrenzt von der künstlerischen Zeichnung – laut Ramsauer ist der freie Entwurf aber die nächste Stufe für diejenigen, welche sich nach dem erfolgreichen Studium der Grundformen und der Bildung des Schönheitssinnes weiter im Zeichnen üben wollen.

Zu überlegen wäre, wie sich die abstrahierte Form als didaktischer Einstieg auf dem Weg zum naturgetreuen Zeichnen zum künstlerischen Vokabular der Moderne verhält, wie es sich knapp ein Jahrhundert später etablieren sollte.

Maximilian Westphal

#### Literatur

LEGLER 2011, S. 109–111. – REIN 1879. – WUNDERLICH 1892.

### Kat. 7.3

#### Ernst Johann Adolf Stuhlmann

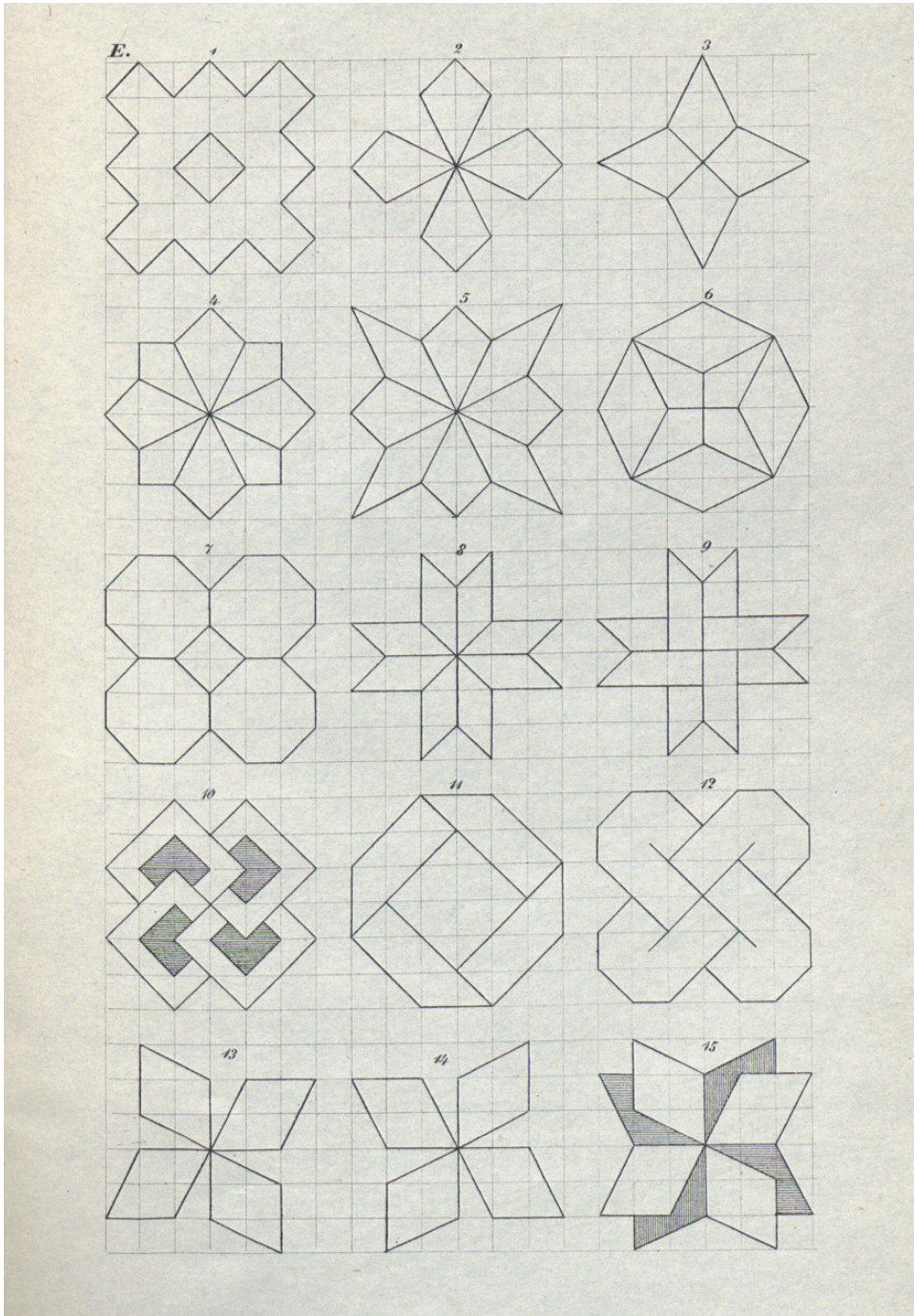
Der Zeichenunterricht in der Volks- und Mittelschule.

Ein methodisch geordneter Lehrgang. Erster Theil: Begründung der Methode

Hamburg  
Nestler & Melle  
1879 [1875]  
61 S.  
Privatsammlung

Das fünfbandige Kompendium *Der Zeichenunterricht in der Volks- und Mittelschule* von Ernst Johann Adolf Stuhlmann (1838–1924) galt seit seiner Veröffentlichung im Jahre 1875 als Leitfaden für den deutschen Zeichenunterricht. Der in Hamburg geborene Stuhlmann stieg nach absolviertem Studium, Promotion und der praktischen Arbeit als Zeichenlehrer zum Direktor der Gewerbeschule und anschließend zum Schulrat für das gesamte Hamburger Gewerbeschulwesen auf. In dieser Funktion verfasste er das Kompendium im Auftrag für die preußischen Volksschulen. Hierin vertritt er die Auffassung, der Zeichenunterricht sei essentieller Bestandteil des Unterrichts, da er die Beobachtungsgabe und das räumliche Denken der Schüler ausbilde sowie deren Phantasie anrege. Kennzeichnend für Stuhlmanns Lehrplan ist die Verwendung eines Liniennetzes von 10 bis 15 Millimetern zum exakten Kopieren linearer Muster und flacher Ornamente. Die Lernprogression ist dabei

7. Freies Zeichnen



Taf. 7.3: A. Stuhlmann: Zeichenunterricht und Formenlehre in der Elementarclassen, Hamburg 1867, Taf. 3



Taf. 7.3a: Freihandübungen für sehr junge Kinder, in: Liberty Tadd: Neue Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend, Leipzig 1900, S. 36

ärztlich bedenklich sein und das starre Abzeichnen die Individualität des Kindes einschränken. Daher wurde die ‚Hamburger Methode‘ nicht zuletzt im Zuge der Reformbewegung immer weiter abgelöst. Die Realschullehrer Christian Schwartz und Fritz Müller waren mit die ersten Pädagogen, die von besagter Methode abwichen (vgl. Abb. 40). Auch das umstrittene, von den Hamburger Reformern ins Deutsche übersetzte Buch von Liberty Tadd propagierte Freiarmübungen (Taf. 7.3a).

akribisch vorgeplant und wird von der korrekten Handhaltung über das Kopieren von linearen Ornamenten bis hin zum Zeichnen nach geometrischen Modellen gesteigert. Die hier dargestellte Abbildung zeigt sehr anschaulich eine typische Übung zum Zeichnen von linearen Mustern im Liniennetz. Das von Stuhlmann propagierte ‚stigmographische Zeichnen‘, das Zeichnen nach Punkten oder Linien, ging als ‚Hamburger Modell‘ auch in die außerpreussischen deutschen Lehrpläne ein und war bis Anfang des 20. Jahrhunderts meinungsbildend. Dementsprechend lassen sich bereits sechs Jahre nach der Erstauflage fünf weitere Auflagen sowie eine Übersetzung ins Schwedische verzeichnen. Trotz seines Erfolges wurde aber auch nach und nach Kritik laut an Stuhlmanns Zeichenmethode: So solle das Zeichnen im Liniennetz augen-

Katharina Thier

### Literatur

EID, Klaus u. a. (Hg.): Grundlagen des Kunstunterrichts. Eine Einführung in die kunstdidaktische Theorie und Praxis, Paderborn u.a. 2002. – JUNG, Johannes: Kunstunterrichtliche Reformvorstellungen in der Schulwirklichkeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Volksschule in Hamburg und Bayern, Würzburg 2001. – LEGLER 2011, S. 178–180.

**Kat. 7.4**

**Fedor Flinzer**

Lehrbuch des Zeichenunterrichts an deutschen Schulen.

Wissenschaftlich entwickelt und methodisch begründet von Professor Fedor Flinzer, städtischer Zeicheninspektor in Leipzig

Bielefeld und Leipzig

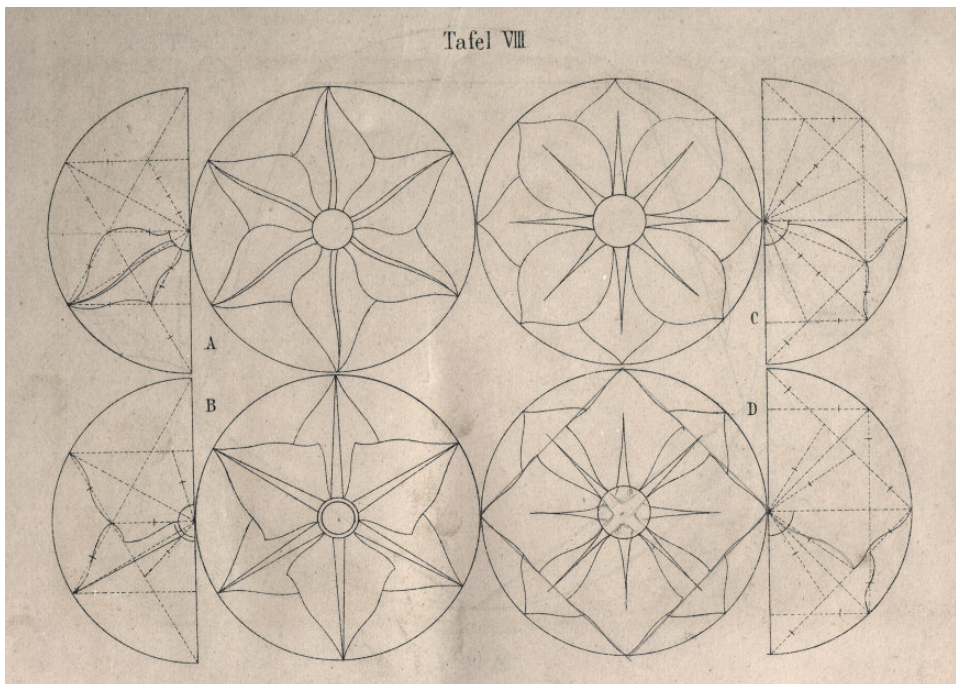
Velhagen und Klasing

<sup>2</sup>1879 [1876]

XI, 191 S. (inkl. 46 Abb.), XXVI Taf.

Privatsammlung

Im vogtländischen Reichenbach als Sohn eines Kaufmannes geboren, erhielt der heute vorwiegend als Illustrator von Kinder- und Jugendbüchern bekannte Sächsische Künstler Fedor Alexis Flinzer (1832–1911) von Kindheit an schulischen Unterricht im Zeichnen nach Vorlagen und Modellen. 1859 nahm er seine erste Stelle als Zeichenlehrer an einer Chemnitzer Realschule an. Anfang 1873 übertrug ihm die Stadt Leipzig das Amt des Zeicheninspektors für alle städtischen Schulen sowie den Auftrag, den Unterricht zu reformieren und einheitlich zu gestalten.



Taf. 7.4a: Flinzer: Lehrbuch des Zeichenunterrichts 1879, Taf. 8



Taf. 7.4: Flinzer: Lehrbuch des Zeichenunterrichts 1879, S. 132

## 7. Freies Zeichnen

Das zu diesem Zweck von Flinzer edierte *Lehrbuch* erschien wenige Jahre später und formuliert für die erste Zeit als wichtigstes Ziel die Schulung des visuellen Abstraktionsvermögens. Der Autor geht dabei aus von der angeborenen Kompetenz des Kindes „seine Gedanken nach gewissen Gesetzen zu ordnen“ (S. 3) und versucht diese rudimentäre Fähigkeit im Zeichenunterricht systematisch weiterzuentwickeln, nicht durch mechanisches Einüben von Elementarformen wie bei Stuhlmann sondern indem er den Schüler sprachlich anleitet, „Beweise, Regeln und Gesetze selbst zu finden und danach zu Handeln“ (S. 21). Ein derart geschulter Zeichner könne dann ausgehend von seinem Wissen um die entsprechenden formalen Charakteristika beispielsweise ein Brombeerblatt ganz ohne Naturvorbild wiedergeben (Taf. 7.4). Da die Grundlagen dieser Kompetenz früh gelegt werden, korrigiert Flinzer gerade zu Beginn der Ausbildung wachsam jede Fehlleistung der Kinder, hatte doch erst einige Jahre zuvor Helmholtz in der ‚Theorie vom unbewussten Schluss‘ nachdrücklich den unwillkürlichen und gravierenden Einfluss von Gedächtnisinhalten auf die Wahrnehmung betont.

Flinzers Ziel ist es, den Schüler durch immer kompliziertere, vorwiegend praxisnahe geometrisch-ornamentale Übungen (Taf. 7.4a) konstant zu fordern und zu befähigen „sein eigener Lehrer zu werden“ (S. 21), auf dass er am Ende der Ausbildung in der Lage ist, schnell in allen kunstgewerblichen Branchen Fuß zu fassen und es war eben diese ideologische Mischung aus Industrienähe und Pädagogik, die dem „Lehrbuch“ bis 1903 sechs Auflagen und ein Einflussgebiet bescherte, das auch über die Grenzen des Königreichs Sachsen hinaus reichte (CLARKE 1892, S. 668).

Tobias Teutenberg

### Literatur

CLARKE 1892, Bd. 2. – KEMP 1979. – LEGLER 2011, S. 143–145. – REIN 1879, S. 199 f. – WUNDERLICH 1892, S. 130–139.

## Kat. 7.5

### Franz Čížek u. Hermann Kastner

Das Freie Zeichnen.

Ein Weg für den Unterricht im Zeichnen nach Natur- und Gebrauchsgegenständen

Wien

Verlag von Anton Schroll & Co.

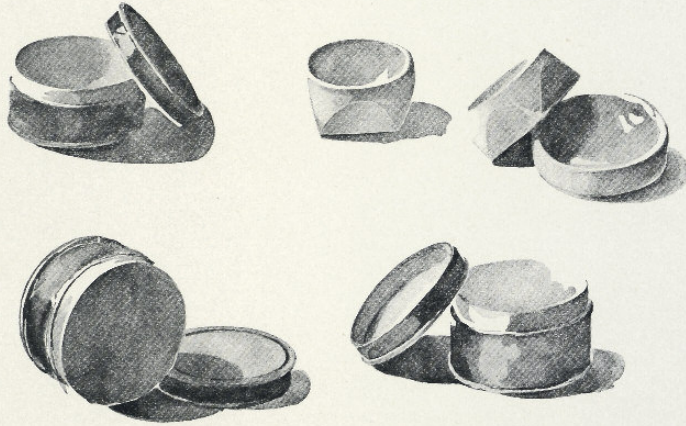
1925

23 S. (inkl. 9 Abb.), 80 Taf.

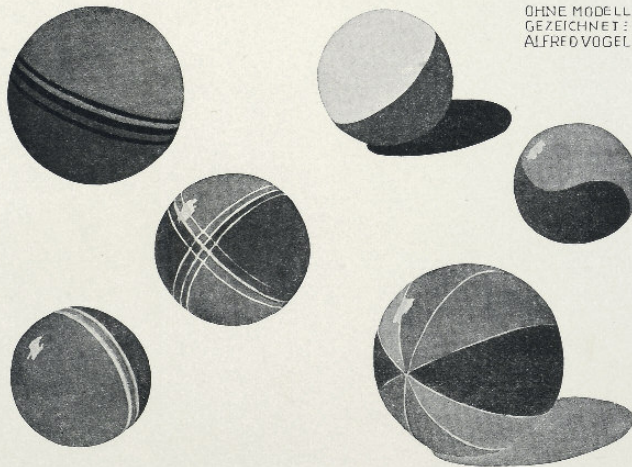
Privatsammlung

Franz Čížeks (1865–1946) Name ist untrennbar mit dem internationalen Erfolg der ‚Jugendkunstklasse‘ verbunden. Seit 1906 in die Wiener Kunstgewerbeschule eingegliedert, bot diese Kindern und Jugendlichen im Alter zwischen 5 und 14 Jahren die Möglichkeit, ihr genuines gestalterisches Potenzial abseits starrer didaktischer Vorgaben auszuleben und

Čížek-Kastner, Das freie Zeichnen



JOS. MEIR;  
39 EBURK 47 VII 03



OHNE MODELL  
GEZEICHNET:  
ALFRED VOGEL

Übung im räumlichen Sehen: Runde körperliche Formen. 40×26 cm, 40×30 cm

Taf. 7.5: Čížek/Kastner: Das Freie Zeichnen 1925, Taf. 22



## 7. Freies Zeichnen

zu entwickeln. Weniger bekannt ist, dass Čížek neben seiner Tätigkeit als, wie er selbst schreibt, „Wecker, Hervorrufener, Anreger und Förderer“ (LAVEN 2006, S. 9) kindlicher Kreativität auch zahlreiche Fachkurse für reformorientierte Kunstpädagogen leitete. Auf Basis dieser Kurse entstand das von Kastner bearbeitete und mitherausgegebene Buch *Das Freie Zeichnen*.

Im Zentrum der Publikation steht nicht der autonome, rein aus der Erinnerung und Imagination schöpfende Akt der Expression, sondern eine variable, für Gewerbe- und Fachschulen konzipierte „Systematik des Naturzeichnens“ (S. 5). Ziel derselben ist es, die „Bildung des Auges, Ertüchtigung der Hand, Pflege des Schönheitssinnes und Kultur des Ausdruckes“ (S. 7) nachhaltig zu befördern. Solcherart wird ein umfassender pädagogischer Nutzen des schulischen Zeichenunterrichts begründet. Das graphische Erfassen der Natur tritt als eine ganzheitlich bildende Praxis in Erscheinung.

Um zwischen dem ursprünglichen Drang, frei aus der Vorstellung heraus zu arbeiten, und der lebenspraktischen Notwendigkeit, die Außenwelt präzise aufzufassen, zu vermitteln, führt das Buch die Methode des „indirekte[n] Naturzeichnen[s]“ (S. 7) ein. Hierbei alternieren Naturstudium und zeichnerische Betätigung fortwährend. Die ausgestellte Tafel (Taf. 7.5) zeigt eine Übung im räumlichen Sehen, oben eine Lehrer-, unten eine Schülerarbeit. Letztere wurde – so die Beschriftung – ohne Modell gezeichnet und visualisiert eine Reihe vollplastischer runder Formen unter gewissenhafter Berücksichtigung illusionistischer Lichteffekte. Mit den originellen und temperamentvollen Arbeiten der von Čížek bis 1937 betreuten ‚Jugendkunstklasse‘ haben diese spröden Studien kaum etwas gemein (Taf. 7.5a). Čížeks zentrale pädagogische Grundsätze durchziehen jedoch auch *Das Freie Zeichnen*: Die Eigensphäre des Kindes wird affirmiert, der Status des Lehrers reformiert – und nicht zuletzt die „Freude des Zeichners“ (S. 8) propagiert.

Franz Hefele



7.5a. Ein Kind vor seiner Arbeit im Unterrichtsraum, Čížek 1934

### Literatur

BISANZ, Hans (Hg.): Franz Cizek. Pionier der Kunsterziehung (1865 – 1946), Historisches Museum der Stadt Wien 1985, Wien 1985 (Ausst. Kat.). – LAVEN, Rolf: Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst, Wien 2006.

## Kat. 7.6

### Paul Klee

Pädagogisches Skizzenbuch.

München

Albert Langen

1925

55 S. (inkl. 87 Fig.)

[Faksimile-Ausgabe: Mainz u. Berlin 1965]

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Das *Pädagogische Skizzenbuch* des Schweizer Malers und Graphikers Paul Klee (1879–1940) erschien erstmals 1925 als zweites der insgesamt vierzehn zwischen 1925 und 1930 im Verlagshaus Langen publizierten *Bauhausbücher*. Wie viele Bände der Reihe wurde auch Klees Beitrag von Walter Gropius und László Moholy-Nagy herausgegeben; letzterer zeichnet obendrein für die typographische Gestaltung des *Skizzenbuchs* verantwortlich. Der Text und die 87 Illustrationen, die teilweise bereits in der Weimarer Bauhausausstellung 1923 zu sehen waren, stammen hingegen von Klee.

Schon bald nach der Veröffentlichung wurde das vom Autor zunächst als *Ursprüngliche Grundlage zu einem Teil des theoretischen Unterrichtes am staatlichen Bauhaus zu Weimar* bezeichnete Werk als maßgeblicher Transporteur der pädagogisch-kunsttheoretischen Grundhaltung der Institution verstanden und vielfach rezipiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr das *Skizzenbuch* im Zuge der intensiven Auseinandersetzung mit Klees Œuvre dann auch weitere Auflagen (1965; 2003); hinzu kamen Übersetzungen ins Englische (1944; 1968), Spanische (1975) und Italienische (1979).

Dennoch wurde das Büchlein von der Klee-Forschung bislang kaum umfassend besprochen. Ein Grund dafür mag in seiner Entstehungsgeschichte liegen: Klee hatte die Inhalte des *Skizzenbuchs* nämlich aus Vorlesungsmanuskripten rekrutiert, die er unter dem Titel *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* zwischen 1921 und 1922 für seinen Unterricht in der Weimarer Glasmalerei- und Webereiwerkstatt aufgesetzt hatte. Da diese Aufzeichnungen 1956 vollständig ediert wurden (KLEE 1956) und zudem ein Jahr später Felix Klee erstmals auch die Tagebücher des Vaters veröffentlichte, erschien das *Skizzenbuch* vielen Forschern wohl lediglich als besonders schwer zugängliche kunsttheoretische Abkürzung, die allenfalls „fragmentarische Einblicke“ (GIEDION-WELCKER 1982, S. 76) in die Weltanschauung des Bauhausmeisters gewährt. Neben dem Klee-Vertrauten Will Grohmann erkannten daher nicht viele, dass der Autor sein Buch „an die Schüler gerichtet“, mit „Anleitungen zum Verständnis der bildnerischen Mittel und Übungsaufgaben“ angereichert und somit auch für „die ‚Lehre‘“ (GROHMANN 1954, S. 181) vorgesehen hatte. Und tatsächlich liest sich das *Skizzenbuch*, einmal als ‚Zeichenlehrbuch‘ identifiziert, wie ein sicher modernisierter, doch auch in weiten Teilen konventioneller Vertreter seiner Gattung.

Das Werk beginnt unvermittelt – d. h. ohne Vorwort oder Einleitung – direkt mit dem ersten seiner vier großen Kapitel, das den euklidischen Grundeinheiten aller geometrischen Körper (Punkt, Linie, Fläche) sowie deren energetischen Zuständen („aktiv, medial, pas-

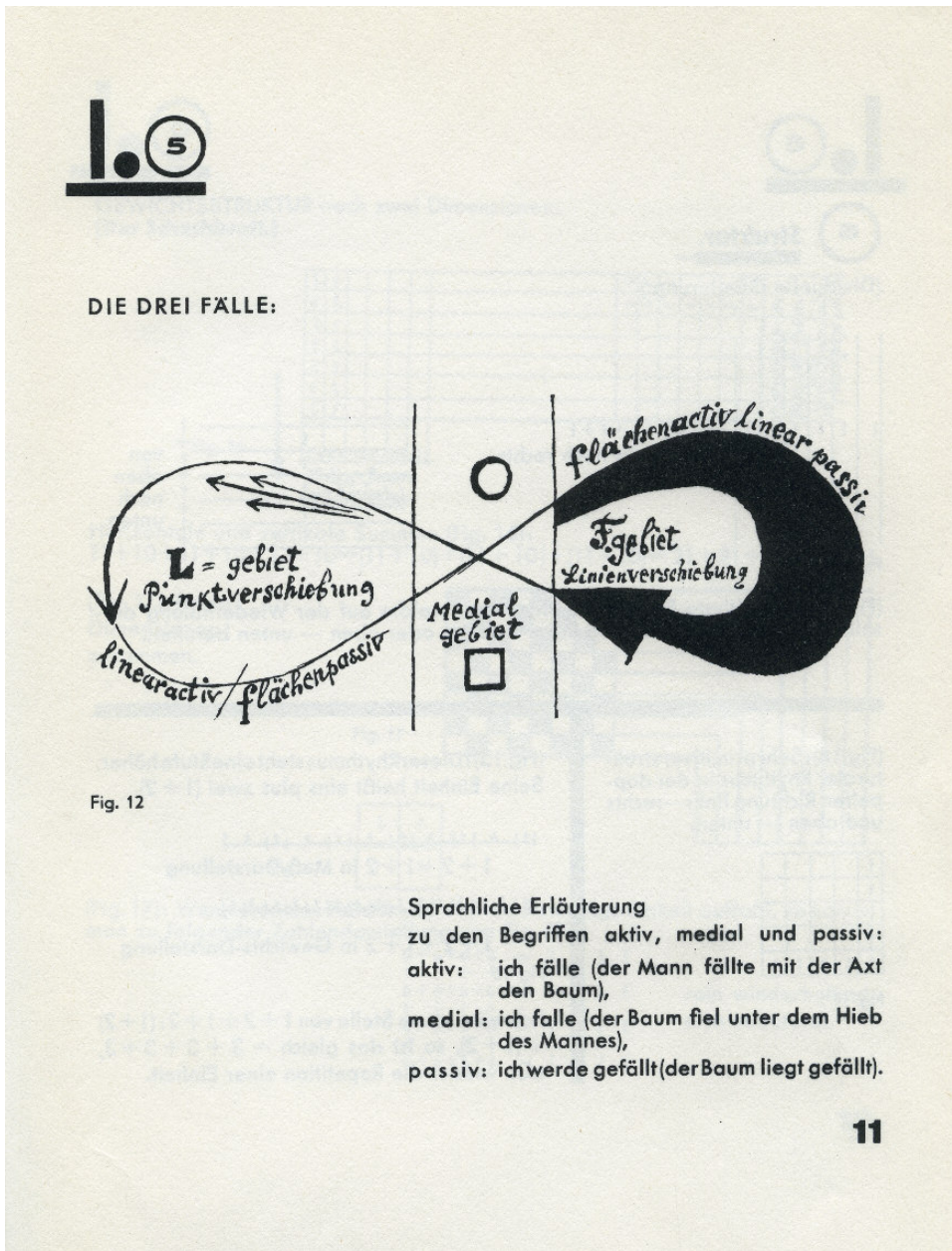


Fig. 12

Sprachliche Erläuterung

zu den Begriffen aktiv, medial und passiv:

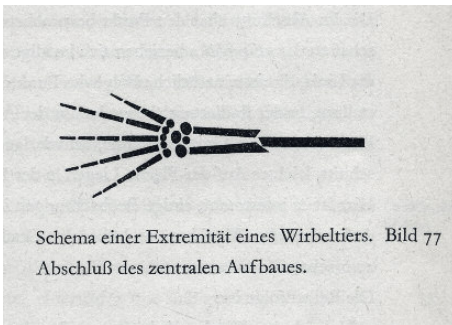
aktiv: ich fälle (der Mann fällt mit der Axt den Baum),

medial: ich falle (der Baum fiel unter dem Hieb des Mannes),

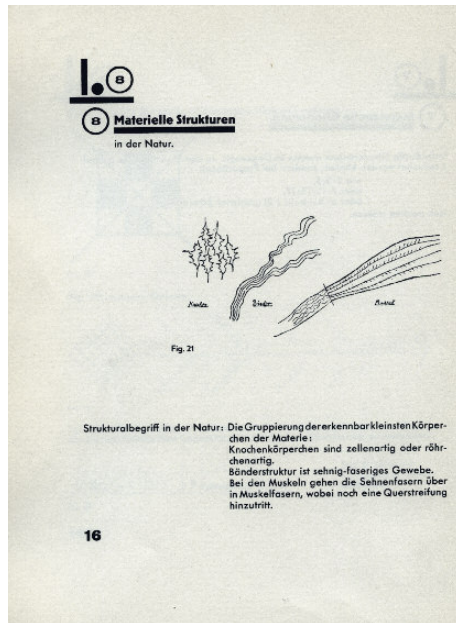
passiv: ich werde gefällt (der Baum liegt gefällt).

Taf. 7.6: Klee: Pädagogisches Skizzenbuch 1965, S. 11

siv“) und Wechselwirkungen gewidmet ist (I.1–5; Taf. 7.6). Es folgen Darstellungen zur rhythmischen Struktur von Zahlenreihen und Rastern, zur strukturellen Beschaffenheit der Knochen, Sehnen und Muskeln (I.6–8) sowie Ausführungen zu physiologischen und



Taf. 7.6a: Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern-Bümpilz 1955, Bild 77



(Rechts) Taf. 7.6b: Klee: Pädagogisches Skizzenbuch 1965, S. 16

mechanischen Funktionen und Bewegungsvorgängen (I.9–13). Das zweite Kapitel befasst sich dann mit den Dimensionen des Raumes und ihrer zeichnerischen Darstellung (II.14–21). Zudem werden Gleichgewichtszustände zwischen mechanischen Kräften, Lichtintensitäten und Farben verhandelt (II.22–25). Der dritte Abschnitt hat die Dynamik von Körpern in der Luft, auf der Erde und im Wasser zum Gegenstand (III.26–32). Das Buch schließt mit einem Kapitel über die „Symbole der Bewegungsformen“, in dem die Abläufe von Pendelschwüngen sowie diverse Richtungspfeile dargestellt werden (III.33–43).

Das *Skizzenbuch* entspricht damit grundsätzlich der pädagogischen und kunsttheoretischen Haltung seines Autors: Vermittelt wird ein nicht auf der „peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung“ beruhendes, sondern ein für das Bauhaus typisches, analytisches Zeichnen: eine ideographische „Kunst des Betrachtens und des Sichtbarmachens unoptischer Eindrücke und Vorstellungen“ also, im Zuge derer „manuelle Gebilde [entstehen], die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen und doch, vom Totalitätsstandpunkt aus, ihm nicht widersprechen“ (KLEE 1956, Zit. S. 63; 67). Anders also als in Kandinskys ebenfalls als *Bauhausbuch* erschienener Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), die vom formalistischen Interesse des Autors an den konstruktiven Grundformen der Natur zeugt (Taf. 7.6a), gehen Klees Linien nicht in der Aufgabe der Figuration auf, sondern sind vielmehr metaphorisch aufgeladen, indem sie präzise das visualisieren, was auch immer ihr Zeichner am Gegenstand als charakteristisch empfindet (Taf. 7.6b).

Näher an den traditionellen Gepflogenheiten der Gattung ‚Zeichenlehrbuch‘ sind hingegen die inhaltlichen Schwerpunkte des *Skizzenbuchs*. Konkret zeugen diese einmal mehr von der akribischen Leonardo-Rezeption ihres Autors (dazu: BONNEFOIT 2008). Dieser hatte nicht nur seine Tagebücher in der Hoffnung auf eine spätere Veröffentlichung nachträg-

## 7. Freies Zeichnen

lich mit Episoden aus der Leonardo-Vita angereichert, um seine Naturbegabung autobiographisch zu belegen, sondern setzte sich auf seiner Italienreise (1903) auch intensiv mit den Werken da Vincis auseinander. Für das *Skizzenbuch* nun scheint Klee speziell Leonardos lange auch als Zeichenlehrbuch verwendetes *Trattato della Pittura*, das Cassiano Dal Pozzo 1651 erstmal publiziert hatte, und das im Zuge der Übersetzung des *Codex Vaticanus* durch Heinrich Ludwig 1888 erneut erschien, herangezogen zu haben: Das in beiden Werken dominante Interesse an den Abläufen von Naturprozessen, wie auch der Einstieg über die graphischen Grundeinheiten und die anschließenden Ausführungen zur Anatomie, (Bio)Mechanik und Dynamik sprechen jedenfalls dafür.

Tobias Teutenberg

### Literatur

BONNEFOIT, Régine: Paul Klees Wahlverwandschaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71 (2008), S. 243–258. – GIEDION-WELCKER, Carola: Paul Klee. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 67–89. – GROHMANN, Will: Paul Klee, Stuttgart 1954. – KLEE, Paul: *Das bildnerische Denken*. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hg. v. Jürg Spiller, Basel u. a. 1956. – KLEE, Paul: *Tagebücher*. 1898–1918, hg. v. d. Paul Klee Stiftung, Stuttgart 1988.

## Kat. 7.7

### Gustav Kolb

Bildhaftes Gestalten als Aufgabe der Volkserziehung.

Naturgemäßer Weg im Unterricht.

Erster Teil: Allgemeine grundlegende Richtlinien und das phantasiemäßige Gestalten aus der inneren Vorstellung samt einer Übersicht über den gesamten Unterricht im bildhaften Gestalten (5. bis 8. Schuljahr)

Stuttgart

Holland & Josenhans

<sup>2</sup>1930 [<sup>1</sup>1927]

254 S. (inkl. zahlr. Abb.), 11 Taf.

Bayerische Staatsbibliothek, München

In den 1920er Jahren prägte Gustav Kolb (1867–1943) den Terminus ‚Bildhaftes Gestalten‘ mit dem Ziel, Kindern ohne den nach Pestalozzi wieder aufkommenden Zeichendrill die künstlerische ‚Gestaltung aus sich selbst heraus‘ zu ermöglichen. Statt durch Nachahmung solle Gestaltung aus der Phantasie entstehen und die Kinderzeichnung nunmehr ein Ausdruck inneren Erlebens sein (S. 247).

Als Schriftleiter der Zeitschrift *Kunst und Jugend* war Kolb ein Wortführer der Kunst-erziehungsbewegung, in welcher er sich seit der Jahrhundertwende engagierte, um Refor-



„KASPERLE“, Fastnachtsfigur.  
Wasserfarbenbild einer Schülerin des 5. Schuljahres.

Taf. 7.7: Kolb: Bildhaftes Gestalten 1930, Taf. 1

## 7. Freies Zeichnen

men voranzutreiben und die Rolle des ‚Bildhaften Gestaltens‘ an den Schulen zu stärken.

Durch seine Publikation verlieh er seinen Idealen programmatischen Charakter. Sie war nicht als Anleitung oder Stoffplan zu sehen, viel mehr sollten die zahlreichen Beobachtungen und Feststellungen aus der Erfahrung des Kunstpädagogen Denkanstöße geben und eine Grundlage für die Umsetzung seiner Didaktik an den Schulen darstellen.

Die zahlreichen Abbildungen zeigen vorwiegend Schülerarbeiten und damit die vielfältigen Arbeitstechniken, welche innerhalb des *Bildhaften Gestaltens* zum Einsatz kommen können. In einem späteren Abschnitt überrascht Kolb jedoch mit Pragmatismus, als er sich der strengsachlichen Zeichnung zuwendet. Diese sei erst am Ende der Schulzeit zu fördern, denn so „gewinnen wir Anschluß an das praktische Leben, in das der Schüler nachher übertritt“ (S. 244).

Schon drei Jahre nach der ersten Auflage erscheint eine verbesserte und erweiterte Edition, in deren Vorwort Kolb sich für die „freundliche Aufnahme“ seines Buches bedankt. Er geht auch auf die jüngsten Entwicklungen in der Kunstpädagogik ein und betont eindringlich den Bedarf der weiteren Stärkung seiner Didaktik: „Möge das Wort: Frühlingserwachen! allezeit wie ein Symbol der Verheißung über [dem Fach] und seinen Trägern leuchten!“ (S. 5).

Kolbs wertschätzender Blick auf die Kunst des Kindes zeigt sich inspiriert durch die Publikation *Der Genius im Kinde* (1922) seines Zeitgenossen Gustav F. Hartlaub. Beide Pädagogen stellen ihrer Publikation eine Kasperle-Kinderzeichnung (Taf. 7.7 und 7.7a) voran, symbolisch für die „Arbeitsstimmung, die das bildhafte Gestalten bei unseren Kindern auslösen soll“ (ebd.).



Taf. 7.7a: Gustav F. Hartlaub: *Der Genius im Kinde*, Breslau 1930, Taf. 1

Maximilian Westphal

### Literatur

KERBS 1976. – KOLB 1925. – REISS 1981. – VETTER, Norbert R.: *Emotion zwischen Affekt und Kognition: Zur emotionalen Dimension in der Kunstpädagogik*, Köln 2010.





## 8. Migration

Die Migration von Motiven und Methoden in Form von Übernahmen und Adaptionen nimmt im Zeichenbuch einen auffallend hohen Stellenwert ein. Anhand eines konkreten Beispiels soll deshalb der Versuch unternommen werden, die möglichen räumlichen wie auch zeitlichen Verläufe einer solchen ‚Motiv-Wanderschaft‘ aufzuzeigen. Ausgewählt ist hierfür das im Zeichenbuch vielfach anzutreffende Motiv isolierter Füße, das dem didaktischen Prinzip der Fragmentierung unterliegt, und das stellvertretend für alle fragmentierten Körperteile im Zeichenbuch behandelt werden soll.

Zum ersten Mal in gedruckter Form taucht eine derartige Ansammlung von Fußgliedern 1538 bei Heinrich Vogtherr d. Ä. auf (Abb. 42; Kat. 8.1). In seinem in Straßburg publizierten *Kunstbüchlin* vervollständigen die Fußdarstellungen einen enzyklopädisch angelegten Motivreigen, welcher sich aus sehr unterschiedlichen Motivgruppen zusammensetzt. Seine Vorlagen zitieren – entgegen dem Versprechen des Autors, dass die „stück [aus] so gemeinlich vil fantisierens un nachdenckens“<sup>1</sup> entstanden seien – sehr konkret italienische Meister (Mantegna; Raimondi) und antike Skulpturen (Apoll von Belvedere).<sup>2</sup> Die Leistung Vogtherrs liegt dabei zum einen in der Zusammenstellung dieses Vorlagenmaterials, jedoch in besonderem Maße auch in der „Rationalisierung, Kodifizierung und Katalogisierung“ des Bildmaterials.<sup>3</sup> So wurden die Vorlagen im *Kunstbüchlin* gruppiert und geordnet, in ein vorgegebenes Format transformiert, einander angeglichen und in Form eines neuen Büchleins ediert. Vogtherr erreichte damit eine Systematisierung und Konservierung künstlerischen Wissens und ermöglichte Generationen von Lehrlingen den leichten Zugriff auf diesen Motivschatz.

Die Tafeln erfüllen dabei unterschiedliche Funktionen. So konnten sie von Künstlern und Handwerkern unmittelbar als Motivvorlage<sup>4</sup> verwendet werden, als Inspirationsquelle für neue Formfindungen dienen<sup>5</sup> oder zu Übungszwecken herangezogen werden, um das formale Repertoire des Künstlers zu erweitern.<sup>6</sup> Besonders die Hände und Füße dienten diesen von Vogtherr in der Vorrede eigens hervorgehobenen „künstlichen jebungen, [derer man] nit matt oder müd werden“ soll.<sup>7</sup>

Die Darstellung fragmentierter Füße ist dabei keine Neuerfindung des Autors, sondern taucht in Form von Skizzen schon früher im Werkstattkontext auf, wie ein entsprechendes Blatt aus der Werkstatt Benozzo Gozzolis belegt (Abb. 43).<sup>8</sup> Es handelt sich dabei um Studien nach Gipsabgüssen, die sehr wahrscheinlich zum werkstattinternen Formen- und Musterkatalog gehörten und somit auch als Vorlagen verwendet wurden. Das Verdienst Vogtherrs ist nun, dass er die ‚fragmentierten Füße‘ in das Medium ‚Buch‘ überführte, was letztlich die Verbreitung der Methode des Fragmentierens kompliziert zu zeichnender Gegenstände begünstigte (vgl. Essay 4). Im Buchdruck, einem zu Vogtherrs Zeiten noch jungen Verfahren, konnte der Autor frei nach seinen Vorstellungen motivische Verknüpfungen herstellen und damit ein neuartiges Produkt kreieren, das laut Titel „der gleich vor nie keins gesehen oder inn den Truck kommen ist.“<sup>9</sup>

Der Fokus Vogtherrs ist dabei auf die leichte Handhabung und die praktische Anwendung gelegt. Die didaktische Ausrichtung des Büchleins zeigt sich vor allem in der Ord-



Abb. 42.: Vogtherr: Kunstbüchlin 1572 [1538], fol. C[V<sup>v</sup>]



Abb. 43: Benozzo Gozzoli (Werkstatt): Sieben Studien nach einem Gipsabguss. Bister und Pinsel, ca. 1450–1465; Rotterdam, Museum Boymans van Beunigen

nungsstruktur der Vorlagen. Denn die Präsentation separater Motive lenkt verstärkt die Konzentration des Zeichners auf Einzelheiten des menschlichen Körpers und ermöglicht „Verschiedenes simultan zu überblicken, so dass der Betrachter vergleichen, Proportionen feststellen und Ähnlichkeiten wie Differenzen zwischen etwas wahrnehmen kann.“<sup>10</sup>

Den Anstoß für dieses didaktische Konzept gab möglicherweise eine neue Darstellungspraxis anatomischer Lehrinhalte. Als Beispiel ist Vogtherrns zeitgleich entstandener Einblattholzschnitt *Anothomia oder Abconterfettung eines Weybs leyb, wie er innwendig gestaltet ist* (Abb. 44) zu nennen. Auch hier werden einzelne Körperteile – in diesem Fall Organe – dekontextualisiert und überproportional dargestellt, um eine eingehende Betrachtung zu ermöglichen. Es handelt sich bei der *Anothomia* um eine der frühesten so genannten Klapp-Anatomien, d. h. der papierene Bauchdeckel der Frauenfigur lässt sich hochnehmen und man findet eine anatomische Darstellung des Bauchinnenraums darunter.<sup>11</sup> Das zu Beginn der Frühen Neuzeit entstehende „pathologisch-anatomische Denken“, welches in den unmittelbar zuvor erschienenen *Tabulae anatomicae* von Andreas Vesalius seinen Anfang nahm, macht sich also auch im Vorlagenbüchlein Vogtherrns bemerkbar.<sup>12</sup>

Ähnliches ist in den zu dieser Zeit sehr populären Kräuter- und Pflanzenbüchern verbreitet, wie beispielsweise in dem von Otto Brunfels 1530 in Straßburg verlegten *Herbarum vivae eicones*, an dem auch Vogtherr als Formschneider beteiligt gewesen ist.<sup>13</sup> Die dekontextualisierten Pflanzenabbildungen (vgl. Abb. 45) ermöglichten es, optische Merkmale

## 8. Migration



Abb. 44: Heinrich Vogtherr d. Ä.: Anatomia oder Abconterfetzung eines Weybs leyb. Holzschnitt, Einblattdruck, 1538 (hier: Neuauflage von Jacob Frölich, 1544)



Abb. 45: Otto Brunfels: Contrafeyt Kreuterbuch, Straßburg 1532, Taf. 153 (Daub Nesszel)

und formale Ähnlichkeiten festzustellen, die entscheidend waren bei der Entwicklung eines so genannten „typologische[n] Artkonzept[s], das die Vorstellung von objektiv existierenden und in Klassifikationen abgrenzbaren Arten vertrat“.<sup>14</sup>

Im Vergleich zu den botanischen Illustrationen ist bei Vogtherr's Füßen jedoch eine noch stärkere formale Reduktion auszumachen. So zeichnen sich die Vorlagen durch eine starke Betonung der Kontur bei nur geringer Binnenzeichnung aus. Die Fuß-Vorlage ist dadurch als eine elementare Grundform zu verstehen, die nach Belieben abgeändert und erweitert werden konnte. Die Motive fanden folglich in einem breiten Anwendungsspektrum Verwendung.

Die Fuß-Vorlagen erfüllen dabei alle Kennzeichen aus Bruno Latours Kriterienkatalog für das Gelingen von Mobilisierungsprozessen: Sie sind als druckgraphisches Medium flach, reproduzierbar und in der Vorlage unveränderlich, wodurch die Einheitlichkeit des Kanons sichergestellt wird. Weiter sind sie im Maßstab variabel, können also im Zuge der zeichnerischen Übertragung individuell angepasst und neu kombiniert werden.<sup>15</sup> Es verwundert demzufolge nicht, dass Vogtherr's Kunstbüchlein eine sehr rasche Verbreitung erfuhr: In den ersten vier Jahren wurden so vier neue Auflagen produziert und auch nach dem Tod des Autors folgten bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts viele weitere über den deutschen Sprachraum hinausgehende Editionen (vgl. auch Kat. 8.5).<sup>16</sup> Ein Grund für die Verbreitung über nationale Grenzen hinweg war sicherlich auch die starke visuelle Ausrichtung des *Kunstbüchlins*. So funktioniert das Werk auch ohne die zweiseitige Vorrede Vogtherr's, wodurch



Abb. 46: Scuola perfetta [1606–1614], Taf. [B 60]

hensweise zu den dreidimensionalen Objekten führt.<sup>19</sup> Ein Ziel des Abzeichnens dieser druckgraphischen Vorlagen ist es, die visuelle Vorstellungskraft zu trainieren, indem durch die Darstellung unterschiedlicher Ansichten des Fußes ein imaginäres dreidimensionales Objekt erschaffen wird. Die selektive und zugleich simultane Mehransichtigkeit der Vorlage ermöglicht es dabei, das Problem der ‚Aspekthaftigkeit‘ unseres Sehens zu umgehen.<sup>20</sup> Methodisch einen Schritt weiter gehen Piero della Francesca, Albrecht Dürer (Kat. 9.1) und Jean Cousin (Kat. 3.1; Taf. 3.1) in ihren Abhandlungen, da sie zudem die anleitende Konstruktion der Mehransichtigkeit von Objekten anhand der Parallelmethode vermitteln. Es handelt sich dabei um ein System, bei dem eine Ansicht (z. B. frontal) durch Hilfslinien in eine andere Perspektive (z. B. im Profil) transformiert wird.

Ein weiteres Darstellungsproblem resultiert aus der Wiedergabe von zeitlichen Abfolgen, wie sie die Sichtbarmachung von Bewegung erfordert. Gelöst wird dieses Problem in unserem Fall durch die nahezu chronophotographische Anordnung unterschiedlicher Bewegungsphasen, was die Synthetisierung der einzelnen Motive zu einem zusammenhängenden Bewegungsablauf ermöglicht. Entsprechend ist auf der gezeigten Tafel im oberen Bereich die Phase des Aufsetzens des Fußes, im unteren Bereich dagegen die des Abdrückens zu sehen. Insgesamt wird so das vollständige Abrollen des Fußes veranschaulicht. In ähnlicher Weise funktionieren auch Leonardos Darstellungen eines älteren Mannes (Abb. 47). Hier wird das Heben eines Armes visualisiert. Insbesondere machen diese Zeichnungen die Relevanz anatomisch korrekter Darstellung deutlich, die als Grundlage für die gekonnte Umsetzung

sprachliche Barrieren einfach umgangen wurden.<sup>17</sup>

Schon um 1600 finden sich weitere gedruckte Ableger des Fragmentations-Systems, etwa die zwischen 1606 und 1614 erstmals erschienene sog. *Scuola perfetta* (Abb. 46; Kat. 8.2). Diese bringt das Verfahren jedoch wesentlich systematischer und konsequenter zur Anwendung, da nun der gesamte Körper der Zergliederung unterworfen wird, ein Indiz für die zunehmende Professionalisierung des Zeichenlehrbuches.

Im Vergleich zu Vogtherr wird deutlich, dass sich der Vermittlungsschwerpunkt verlagert hat.<sup>18</sup> So liegt der Fokus jetzt vor allem auf dem Schraffurbild, begünstigt durch den Wechsel zum Kupferstich, der durch seine kleinteiligere Struktur Schattierungen und Plastizität besser repräsentieren kann.

Die druckgraphischen Bilder sind nun Bestandteil eines festgelegten Lehrkanons, der mit den zweidimensionalen Vorlagen beginnt und in einer konsekutiven Vorge-

## 8. Migration

von Bewegung im Bild unerlässlich ist.<sup>21</sup> Der Einfluss dieser naturwissenschaftlichen Erkenntnisse zeigt sich auch bei der Tafel aus der *Scuola perfetta* (Abb. 46), deren Motive auch später noch als nachahmenswerte anatomische Vorlagen anerkannt wurden (siehe Kat. 8.2).

Auch in der Folgezeit bleibt die Methode der Fragmentierung und damit das Fuß-Motiv dem Zeichenbuch erhalten. Es finden jedoch Abwandlungen statt. Charles-Antoine Jombert beispielsweise überträgt in seiner 1755 erschienenen *Nouvelle Methode* (Kat. 8.4) das System auf antike und neuzeitliche Vorlagen, indem er eine konkrete Figur in ihren Einzelteilen vorführt. Als seltenes Beispiel des weiblichen Fußes im Zeichenlehrbuch sind hier die Füße der Venus Medici zu sehen, deren Gestalt über Jahrhunderte hinweg das weibliche Schönheitsideal verkörperte (Taf. 8.4a). Da wohl nichts das antike Haltungsschema mehr prägt, als die richtige Wiedergabe eines „motus in statu“ über den klassischen Kontrapost von Stand- und Spielbein,<sup>22</sup> behandelt Jombert explizit auf einer gesonderten Tafel die richtige Wiedergabe des Fußes. Aber nicht nur die Haltung ist von Bedeutung, sondern auch die Proportionen werden mit genauen Messzahlen angegeben.

Ideengeschichtlich spielen die Proportionen des Fußes noch eine weitere bedeutsame Rolle: Schon für Vitruv war der Fuß Maß und Ausgangswert für die Zusammensetzung des menschlichen Körpers insgesamt.<sup>23</sup> Es fand folglich mit Hilfe dieser Messzahlen eine Normierung des Körpers auf Grundlage des Fußes statt.

Auch die *Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst* (Kat. 8.6) bezieht ihre separat dargestellten Teile des menschlichen Körpers von antiken Skulpturen. So werden laut Beschreibung in der Erstauflage von 1804 „noch andere von verschiedenem Charakter nach antiken Bildsäulen gezeichnete Füße“ gezeigt. Auffällig ist jedoch eine relativ große Übereinstimmung in Bezug auf Haltung und Darstellung insbesondere der Zehen mit früheren Zeichenbüchern, wie z. B. der *Scuola perfetta*.<sup>24</sup> Und so ist zu vermuten, dass nicht alle Motive – wie es der Autor Glauben machen will – authentische Kopien nach Antiken darstellen, sondern im Gegenteil auf älteres Vorlagenmaterial zurückgegriffen wurde. Den Wert der Vorlagen muss dies jedoch nicht mindern. Auch im Falle der *Scuola perfetta* beweisen mit Bleistift versehene Rasterungen der Füße (Abb. 46), dass diese Tafeln ebenfalls für Proportionsstudien herangezogen wurden.



Abb. 47: Leonardo: Anatomische Studien der Muskulatur von Schulter, Hals und Brust. Feder und braune Tusche, laviert über schwarzer Kreide, um 1509/10; Windsor Castle, Royal Library

Mit den sehr linear gehaltenen Tafeln (Taf. 8.6) des ersten Teils der *Gründlichen Anweisung*, schließt sich formal auch der Kreis zu Vogtherr. Die Hinwendung zur Linie ist hier jedoch Winckelmanns Ästhetisierung exakter Umrisszeichnungen geschuldet. Der Autor dieses um 1825 entstandenen Werks ist der aus Italien stammende Akademieprofessor Giuseppe Canale, der wie Winckelmann in Dresden tätig gewesen ist.<sup>25</sup>

Der akademische Ausbildungskanon ist bekannterweise nicht immer unkritisch betrachtet worden und so erfolgt sich im 19. Jahrhundert ein Bruch oder zumindest eine Problematisierung der zeichnerischen Lehrtradition,<sup>26</sup> aus der alternative Methoden hervorgehen (vgl. Essay 7). Dies hat jedoch nicht zu einem vollständigen Verschwinden des fragmentierten Fußes geführt, denn auch heute noch kommt das traditionelle Prinzip in der Zeichenlehrpraxis zur Anwendung.<sup>27</sup> Die Vorteile der didaktischen Reduktion zur Erlernung von Körperformen sind hierbei wohl ausschlaggebend. Allein die technischen Voraussetzungen haben sich im Laufe der Zeit verändert. Nun werden meist lithographische oder fotografische Abbildungen verwendet, was eine noch stärkere Annäherung der Zeichnung an die Vorlage zur Folge hat.

Maria Heilmann

- 1 VOGTHERR 1538, Vorrede (Kunstabibliothek, Berlin [OS 14] und Humanistische Bibliothek, Sélestat [K 807])
- 2 FUNKE, Jutta: Beiträge zum graphischen Werk Heinrich Vogtherr, Berlin 1967, S. 87 f.
- 3 EISENSTEIN, Elizabeth L.: Die Druckerpresse. Kulturrevolutionen im frühen modernen Europa, Wien/New York 1997, S. 59.
- 4 Vgl. Jakob Steiner (?): Erasmus-Truhe 1539 (Hist. Museum Basel [Inv. 1870.911]).
- 5 Vgl. Peter Paul Rubens: Studienblatt mit 11 weiblichen Köpfen, Bleistift und braune Tinte, ca. 1609–12 (Herzog Anton Ullrich Museum, Braunschweig [Inv. Nr. 171]).
- 6 SEIFERT 2010, S. 13.
- 7 VOGTHERR 1538, Vorrede.
- 8 PERRIG 2005, S. 424.
- 9 VOGTHERR 1538, Titelblatt.
- 10 KRÄMER, Sybille: Über die Rationalisierung der Visualität und die Visualisierung der Ratio: Zentralperspektive und Kalkül als Kulturtechniken des geistigen Auges, in: Schramm, Helmar (Hg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2003, S. 50–67, hier S. 54.
- 11 MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr der Ältere (1490–1556). Aspekte seines Lebens und Werkes, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen XCII (1990), S. 172–274, hier S. 198.
- 12 BAADER, Gerhard: Anatomie, Konsilienliteratur und der neue Naturalismus in Italien im Spätmittelalter und Frühhumanismus, in: Prinz, Wolfram/Beyer, Andreas: Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert, Köln 1987, S. 127–139, hier S. 136. Siehe auch: KUSUKAWA 2012.
- 13 Die Bordürleiste sowie die Herrschermedaillons der Titelseite und das Straßburg-Wappen stammen von Vogtherr. Siehe MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr l’Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 72), S. 266 f.
- 14 FEUERSTEIN-HERZ, Petra: „Die große Kette der Wesen“. Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2007, Wiesbaden 2007 (Ausst. Kat.), S. 26.
- 15 LATOUR, Bruno: Drawing things together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in:

## 8. Migration

- Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 259–307, hier S. 285–287.
- 16 1540 wurde eine französische Ausgabe, 1541 eine spanische Ausgabe und 1549 eine niederländische Ausgabe in Antwerpen verlegt (alle bei Jehan Richard). Siehe BRUNET, Jacques-Charles (Hg.): *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Bd. 3, Berlin 1921, Sp. 1114, s.v. ‚LIVRE artificier‘.
  - 17 Dies implizieren zudem die beiden lateinischen Versionen von 1539 und 1540, in denen die Vorreden schlicht weggelassen wurden. Siehe z.B. Vogtherren, Heinrich: *Libellus artificiosus*, Argentorati 1539 (British Library, London [002161454]).
  - 18 CARPO, Mario: How do you imitate a building that you have never seen? Printed Images, ancient models, and handmade drawings in Renaissance architectural theory, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 223–233, hier S. 231.
  - 19 SEIFERT 2010, S. 12.
  - 20 KRÜGER 2002, S. 177.
  - 21 PUTSCHER, Marielene: Leonardos Anatomiestudien und ihre Bedeutung für Kunst und Wissenschaft, in: Prinz, Wolfram/Beyer, Andreas: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, Köln 1987, S. 141–157, hier S. 147–148. Siehe auch: NOVA, Allesandro: ‚La dolce morte‘. Die anatomischen Zeichnungen Leonardo da Vincis und der kognitive Wert der Bilder, in: Nortmann, Ulrich/Wagner, Christoph (Hg.): *In Bildern denken?*, München u. a. 2010, S. 147–173.
  - 22 WOLF, Gerhard: Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils, in: Benthien, Claudia/Wulf, Christoph: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg 2001, S. 500–523, hier S. 502.
  - 23 BOLTEN 1985, S. 162 (6 Füße).
  - 24 CANNALE, Joseph: *Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst für Anfänger und Liebhaber derselben*, Leipzig [1804], S. [2].
  - 25 KUNZE 2005, S. 45 f.
  - 26 Ein Beispiel hierfür: Theodore Gericault: *Anatomische Fragmente 1818/19*. Gericault bricht hier in drastischer Weise mit der akademischen Tradition, indem er statt der gedruckten Fragmente abgetrennte Leichenteile (Arm, Fuß) als Vorlage verwendet (vgl. Essay 4).
  - 27 Z. B. TANK, W.: *Kopf- und Aktzeichnen*, Frankfurt a. M. 1963.

## Kat. 8.1

### Heinrich Vogtherr d. Ä.

Ein Fremdbdes vnd wunderbarliches Kunstbüchlin.

Allen Molern, Bildtschnitzern, Goldtschmidten, Steynmetzen, waffen und Messerschmidten hochnützlich zugebrauchen; Dergleichen vor nie keines gesehen oder in den Truck kommen ist

Straßburg

Christian Müller

<sup>7</sup>1572 [<sup>1</sup>1538]

30 nn. Bl.

Bayerische Staatsbibliothek, München

Angesichts der Krise, in welcher sich die deutschsprachigen Kunstzentren in den Jahren nach dem Ausbruch der Reformationsbestrebungen befanden, sah sich der Maler und Augenarzt Heinrich Vogtherr der Ältere (1490–1556) dazu veranlasst, im Jahre 1538 sein *Kunstbüchlin* zu veröffentlichen, „damit die Kunst widerumb inn ein uffgang“ komme. Auf ursprünglich 55 Seiten werden dem Leser männliche und weibliche Köpfe, Hand- und Fußstudien, Helme, Waffen- und Rüstungsstücke, sowie architektonische Elemente präsentiert, wobei das Faszinierendste wohl die auffällig gestalteten Kopfbedeckungen der einzelnen Typenporträts sind. Wie auf dem ausgestellten Blatt zu erkennen, handelt es sich um eine Kompilation vorhandener Motive aus diversen Epochen und Kulturkreisen. Vogtherrs Themenfundus umfasst das gesamte Spektrum der im 16. Jahrhundert beliebten Profanikonografie. Denn neben seiner Funktion für den Werkstattgebrauch war das Kunstbüchlein auch bei der humanistisch gebildeten Leserschaft beliebt, die sich davon zu Aufträgen inspirieren ließ. Stilistische Parallelen zu den damals sehr verbreiteten



Taf. 8.1a: Nicola Francioli (zugeschrieben): Büste einer Frau mit Helm, Majolika (Deruta), um 1524, D. 24 cm; Paris, Musée du Louvre

Majolika-Keramiken (Taf. 8.1a) zeugen von einer dynamischen Wechselbeziehung zwischen Motiven aus dem Zeichenbuch und Kunstobjekten dieser Zeit (Taf. 8.1). Interessanterweise richtete sich der sowohl in Augsburg als auch Straßburg und Zürich ansässige Vogtherr in seinem Vorwort vor allem an diejenigen Zeitgenossen, die durch „weyb vnn kinden“ daran gehindert werden, auf Reisen neue künstlerische Eindrücke zu sammeln. Er sah in der Veröffentlichung seines Kunstbüchleins demnach eine Möglichkeit, sowohl die visuelle Vorstellungskraft als auch den geografisch begrenzten Wissenshorizont seiner Mitmenschen zu erweitern.

Ella Beaucamp



8. Migration



Taf. 8.1: Vogtherr: Kunstbüchlin 1572, fol. D[ii<sup>r</sup>]

### Literatur

FUNKE, Jutta: Beiträge zum graphischen Werk Heinrich Vogtherr d. Ä., Berlin 1967. – HEILMANN 2011. – RÖTTINGER, Heinrich: Die beiden Vogtherr, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 2 (1927), S. 164–184. – THIEME, Ulrich/BECKER, Felix/VOLLMER, Hans (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 34, Leipzig 1926, S. 499–504, s. v. ‚Vogtherr, Heinrich d. Ä.‘.

## Kat. 8.2

### Anonym

a. *Alli nobilissimi amatori del disegno Pietro Stefanoni dedica.*

Rom

Pietro Stefanoni

o. J. [1606–1614]

36 Taf.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

b. *Livre de Portraiture d’Anib. Carrache.*

Paris

De Poilly

o. J. [vor 1693]

30 Taf.

Privatsammlung

c. *Scuola Perfetta Per imparare a bene Designare tutto il corpo Humano parte per parte.*

Cavata dalli Disegni di Caracci

Rom

[ältere Verlagsadresse gelöscht]

o. J. [zweite Hälfte 18. Jahrhundert]

24 Taf.

Privatsammlung

Das berühmteste Zeichenbuch der Frühen Neuzeit stellt die Forschung zugleich vor eine der kompliziertesten Herausforderungen. Die ersten und dann alle nachfolgenden Auflagen sind undatiert; unbekannt sind deren genaue Anzahl und Unterschiede. Aber auch die Rolle der beteiligten Personen und die intendierten Rezipienten stehen in Frage. Das Zeichenbuch wurde zunächst von dem in Rom tätigen Verleger und Drucker Pietro Stefanoni verantwortet. Die Stiche lieferte Luca Ciamberlano, wobei er auch ältere Vorlagen übernahm, teils von den Carracci, teils von Michelangelo, Rosso Fiorentino oder Marcantonio Raimondi. Die Vorlagensammlung wurde sofort in ganz Europa rezipiert und bis ins 19. Jahrhundert nachgedruckt und verändert aufgegriffen. Zu diesem Zeitpunkt glaubte man sicher, die Blätter würden Lehrmaterial aus der ‚Akademie‘ der Carracci überliefern – Adam von Bartsch inventarisierte daher rund 80 Stiche im *Peintre-Graveur* unter dem Namen der Carracci, wobei er auch mehrere ursprünglich getrennt konzipierte Zeichenbücher fälschlich als die vollständige Fassung einer vermeintlich zusammengehörigen *Scuola perfetta* ausgab.

## 8. Migration

Taf. 8.2b: Livre de Portraiture d'Anib. Carrache [vor 1693], Titelblatt



Die intensive europäische Rezeption des Werkes wurde bislang nicht konsequent genutzt, um die strittigen Fragen der italienischen Ausgaben zu rekonstruieren. Deutlich wird daran aber nicht nur, zu welchem Zeitpunkt welche Vorlageblätter in der Sammlung waren, sondern auch, dass sich der heute geläufige Titel und die Zuschreibung an die Carracci erst im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts etablierten.

Die europäische Rezeption setzte 1616 mit der in Amsterdam gedruckten *Diagraphia, sive ars delineatoria* ein. Im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts lieferte der Verlag von Claes Janz. Visscher gleich drei weitere Adaptationen (Kat. 4.3). 1656 erschien bei Paul Fürst in Nürnberg die erste Übernahme im deutschsprachigen Gebiet unter dem Titel *Theoria Artis Pictoriae, Das ist: Reiß-Buch / Bestehend in kunstrichtiger / leichter und der Natur gemässer Anweisung zu der Mahlerey*. Dass alle diese Buchtitel weder die Wendung von der *Scuola perfetta* aufgreifen noch die Carracci nennen, dass vor allem Visscher erst bei seinem dritten Zeichenbuch offenbar erfahren hatte, dass das Monogramm „L. C.“ auf den Blättern als Luca Ciamberlano aufzulösen ist, erscheint als starkes Indiz dafür, dass der berühmte Name der Carracci erst im späteren 17. Jahrhundert zu Werbezwecken mit dieser Sammlung verbunden wurde. Diese Zuweisung wird besonders deutlich in der Fassung inszeniert, die im Pariser Verlag von François de Poilly zu unbekanntem Zeitpunkt, jedenfalls vor dessen Tod 1693, erschien: Nicht nur der Name, sondern auch das Bildnis Annibale Carraccis zieren hier den Titel (Taf. 8.2b). Im 18. Jahrhundert kursierte dann eine Vielzahl von Ausgaben unter dem berühmten Namen der Carracci, teils nur mehr mit 20–23 Tafeln (Taf. 8.2a). Die letzte Edition erschien in Rom noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei Luigi Fabri.

Ursprünglich nannte der Titel aber gerade keinen Künstlernamen, sondern bestand allein aus der Widmung Stefanonis ‚an die Kunstliebhaber‘. Das Werk umfasste zunächst maximal 45 Tafeln (Taf. 8.2). Zu diesem frühen Zeitpunkt wollte man neben den Carracci wohl



Taf. 8.2: Alli nobilissimi amatori del disegno Pietro Stefanoni dedica [um 1610], Titelblatt

## 8. Migration

vor allem auch Michelangelo als Autorität aufrufen: Auf ihn dürften die Zeitgenossen die anatomischen Vorlagen für Beine zurückgeführt haben. Beispiele seiner ‚Muskelmänner‘ aus dem *Jüngsten Gericht* der Sixtinischen Kapelle illustrieren den perfekten männlichen Körper. Zur Anatomie des Körpers als einer Grundlage des Zeichnens hatte Michelangelo selbst an einem Lehrbuch gearbeitet, ein Vorhaben, das in Florenz nicht nur Vincenzo Danti und Alessandro Allori aufgriffen, sondern auch Bartolomeo Passarotti in Bologna und dann dessen Schüler Francesco Cavazzoni in ebenfalls unvollendeten oder unpublizierten Traktaten behandelten.

Neben den Zeichenbüchern von Fialetti (Kat. 4.2) und Giacomo Franco/Jacopo Palma (Kat. 2.1) war vor allem die *Scuola perfetta* dafür verantwortlich, dass das in Italien entwickelte Prinzip des Zusammensetzens einzelner Körperteile die Didaktik des Zeichnens europaweit bestimmte. Die Bedeutung dieser Vorlagen für das allgemeine Bildgedächtnis in Europa erweist sich exemplarisch auch daran, dass Lambert Sigisbert Adam für seine *Planches anatomiques* (Paris 1773, Taf. IV) die Fußstudien der *Scuola perfetta* immer noch als offenbar anatomisch perfekt gezeichnete Modelle übernahm.



Taf. 8.2a: Scuola Perfetta Per imparare a bene Designare, Rom [zweite Hälfte 18. Jahrhundert], Titelblatt

Ulrich Pfisterer

### Literatur

CALVESI, Maurizio/CASALE, Vittorio: Le incisioni dei Carracci, Rom 1965 (Ausst. Kat.), S. 54 (Nr. 180–185). – COMAR, Philippe (Hg.): Figures du corps: une leçon d’anatomie à l’École des beaux-arts, Paris 2008. – DE GRAZIE, Diana (Hg.): The Illustrated Bartsch, 1980, Bd. 39 (18,1). – DONATI 2002. – KORNEILL, Monique: Drawings for Bartolomeo Passarotti’s Book of Anatomy, in: Currie, Stewart (Hg.): Drawing, 1400–1600. Invention and Innovation, Aldershot 1998, S. 173–188.

### Kat. 8.3

#### [Gérard Jollain]

Nouveau Livre De Portraiture.

Enrichy de plusieurs pieces des plus Excellens Maistres de l'Europe

Paris

Chez Jollain

1677

19 [von ursprünglich 21?] Taf.

Privatsammlung

Diese Publikation des Verlagshauses Jollain (das Familienoberhaupt Gérard erwähnt ab 1660, gest. 1683) liefert ein extremes Beispiel dafür, wie durch Wiederverwenden und Nachdrucken teils sehr viel älterer Vorlagen größtmöglicher Gewinn aus ‚neuen Zeichenbüchern‘ zu schlagen versucht wurde.

Die ‚Neuheit‘ verheissende Ankündigung des Titelblattes (Taf. 8.3a) wird schon dadurch relativiert, dass dessen Bild-Entwurf von einem niederländischen Vorgängerwerk übernommen wurde, den 1639 im Verlag Visscher publizierten *Tyrocinia Artis Pictoriae Caeltoriae ac Sculptoriae* des Johannes Gellee: *Diligentia/Minerva* mit Flügelhelm, Sporen und Peitsche auf der einen Seite, *Labor/Hercules* auf der anderen rahmen eine Schrifttafel, um die herum drei Jünglinge mit Zeichnen und Farbenreiben beschäftigt sind. Im Hintergrund sind Vertreter der drei Künste zu sehen, für die hier die Grundlagen gelegt werden: Malerei, Bildhauerei und Druckgraphik.

Wie umfangreich Jollains Publikation ursprünglich war, läßt sich nicht mehr sicher feststellen. Die vorausgehenden *Tyrocinia Artis* umfassten 24 Tafeln. Ein nicht datierter, späte-



Taf. 8.3a: [Jollain:] Nouveau Livre de Portraiture 1677, Taf. 1

## 8. Migration



Taf. 8.3: [Jollain:] Nouveau Livre de Portraiture 1677, Taf. 4

rer Nachdruck des Jollainschen Buches (*Livre de Portraiture assemblee de plusieurs bons auteurs pour le service de la Jeunesse de tous ars*) scheint vollständig nur 20 Tafeln zu besitzen, wobei diese freilich in der Nummerierung nicht mit der Ausgabe von 1677 übereinstimmen. Klar ist, dass Jollain 1677 – von nur einem einzigen, prominent mit dem eigenen Namen signierten Blatt zu den Einzelteilen des Gesichtes abgesehen (Nr. 3) – alle anderen Vorlagen übernommen hatte: Für die Füße und Hände griff er bis auf Vogtherrs Kunstbüchlein zurück (Taf. 8.3; vgl. Kat. 8.1 u. Abb. 42). Fialetti (Kat. 4.2), Guercino, dieser teils wohl über Crispijn van de Passe vermittelt, und die *Tyrocinia Artis* lieferten weitere Vorlagen für Aufbau und Proportionierung des Kopfes, für die Charakterstudien und die Aktstudien. Einige tatsächlich neu ergänzte Motive nach großen Meistern (etwa eine sitzende Frau und ein Knabe nach Annibale Carraccis *Almosenspende des Hl. Rocchus*, heute in Dresden) markieren den Höhepunkt des hier vorgegebenen zeichnerischen Curriculums.

Gérards Sohn François Jollain sollte wenig später, 1685, dann auch zumindest zwei, in den Holzschnitten differierende Ausgaben von Jean Cousins Zeichenbuch (Kat. 3.1) herausgeben.

Ulrich Pfisterer

### Literatur

BOLTEN 1985, S. 133–138. – LOTHE, José: Le fonds de planches de François-Gérard Jollain marchand d'estampes parisien, in: Documents d'histoire parisienne 5 (2005), S. 37–44.

## Kat. 8.4

### Charles-Antoine Jombert

Methode Pour Apprendre Le Dessein.

Ou l'on donne les Regles générales de ce grand Art, & des préceptes pour en acquérir la connoissance, & s'y perfectionner en peu de tems: Enrichie de cent Planches représentant différentes parties du Corps Humain d'après Raphael & les autres grands Maîtres, plusieurs Figures Académiques dessinées d'après nature par M. Cochin, les proportions & les mesures des plus beaux Antiques qui se voient en Italie, & quelques études d'Animaux & de Paysage

Paris

De l'Imprimerie de l'Auteur

1755

VII, 159 S., 100 Taf.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Jomberts (1712–1784) Zeichenbuch entwickelt in acht Kapiteln Grundlagen für Zeichenanfänger: Diese gelten der anatomischen Kenntnis des menschlichen Körpers und dessen Proportionen und den fürs Zeichnen notwendigen Dispositionen sowie technischen Aspekten, wie Medium und Zeichenuntergrund. In zwei Hauptkapiteln behandelt Jombert das Antikenstudium, insbesondere die Proportionen vorbildlicher Antiken, und die Nachahmung. Er endet mit Darlegungen zu Kopiertechniken von Zeichnungen und zur Camera Obscura. Die anschließenden 100 Tafeln folgen diesem Aufbau.

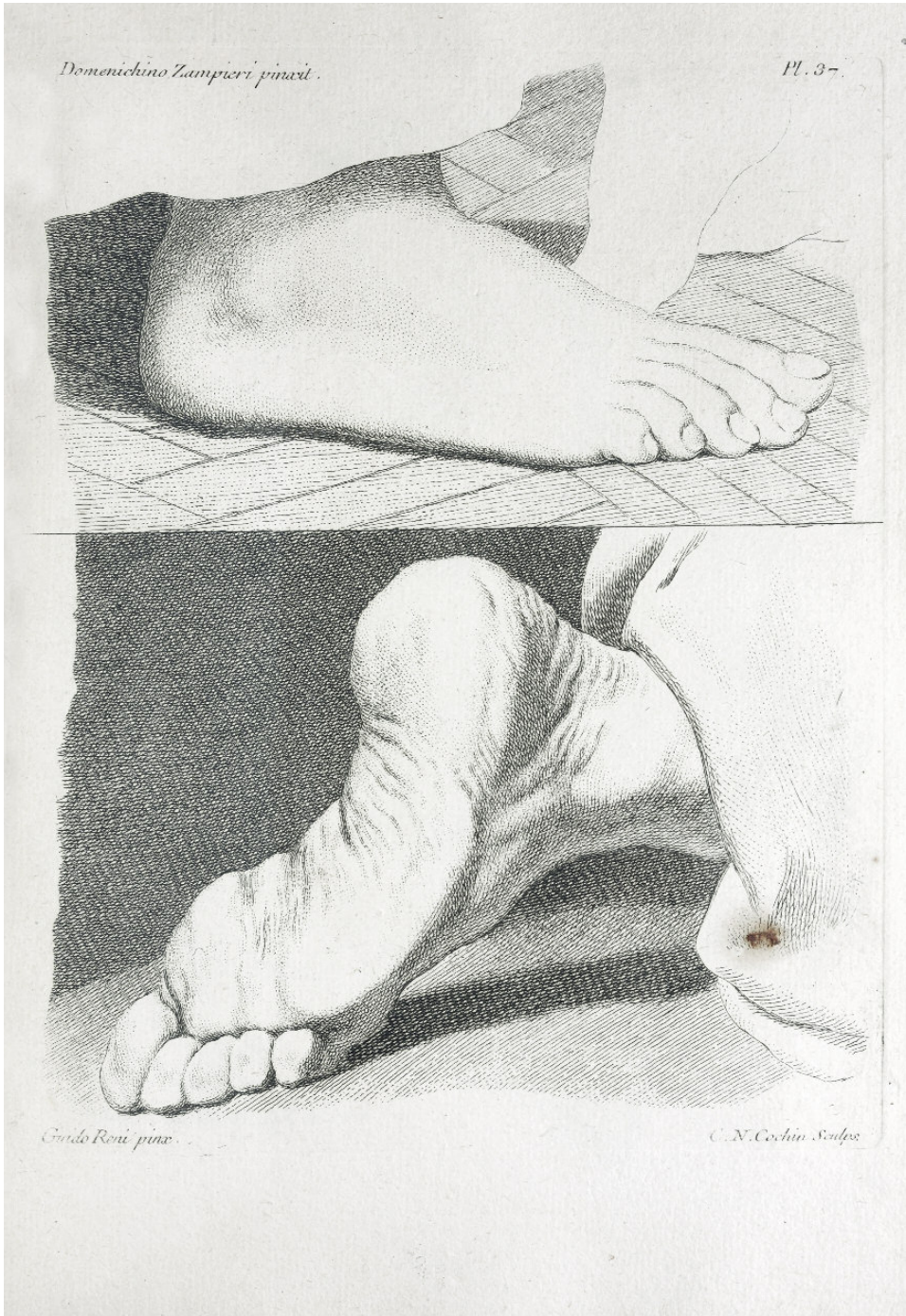
Jombert hatte bereits 1740 eine *Nouvelle Methode Pour Apprendre A Dessiner Sans Maître* publiziert, in der u. a. Material von Abraham de Bosse, Paul Farinaste und Charles-Nicolas Cochin zusammengestellt war. Als Jombert 1755 ein weiteres Zeichenbuch vorlegte, das 1784 nochmals neu aufgelegt wurde, kritisiert er im Vorwort die ältere Version – als sei sie nicht im eigenen Verlag erschienen – für den „schlechten Geschmack“ der verwendeten Vorlagen und die zu kurze Darlegung der Prinzipien der Zeichenkunst heftig. Zudem hebt er stärker auf die exempla-Funktion neuzeitlicher Meister ab. Schon der Untertitel verweist jetzt eigens auf Abbildungen von Körperteilen nach Raffael „et les autres grands Maîtres.“

Auch im Fließtext empfiehlt Jombert nun ausdrücklich parallel zur Nachahmung von Antiken auch frühneuzeitliche Maler zu studieren. Besonders Raffael sei aufgrund des „heureux mélange [...] de l'Antique & de la nature“ (S. 101) eine wichtige Orientierung.

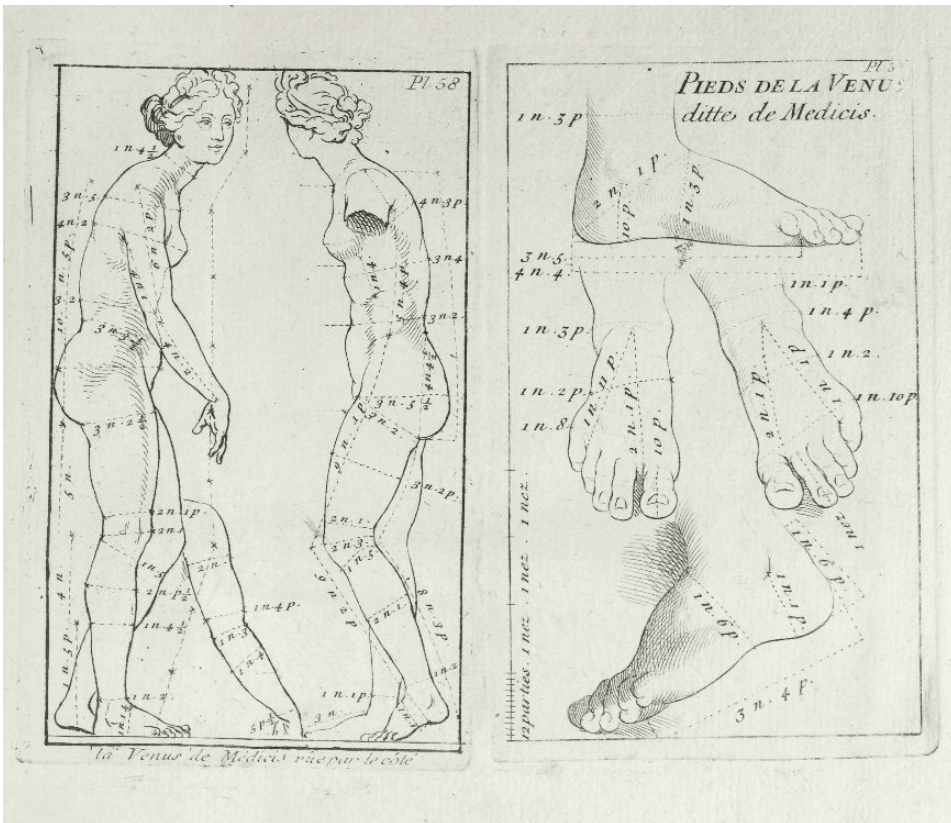
In diesem Sinne ist auch die mit der authentifizierenden Inschrift „Domenichino Zampieri pinxit“ (oben) und „Guido Reni pinx[it]“ (unten) versehene Tafel (Taf. 8.4) mit zwei Fußdarstellungen zu verstehen: Die beiden unter anatomischen Gesichtspunkten wenig aussagekräftigen Fußdetails entstammen zwei Fresken aus der Kirche *S. Gregorio Magno* in Rom. Aus Domenichinos Fresko der Geißelung des hl. Andreas ist der Fuß einer Begleitfigur vorne links entnommen – inklusive des kleinteiligen Fischgrätenparketts; aus Guido Renis Fresko der Fuß des knienden hl. Andreas selbst.



8. Migration



Taf. 8.4: Jombert: Methode Pour Apprendre Le Dessain 1755, Taf. 37



Taf. 8.4a: Jombert: Methode Pour Apprendre Le Dessein 1755, Taf. 58

Auch die mit Maßeinzeichnungen versehenen Antikendarstellungen nach Jean-Baptiste Corneille zeigen Füße; denen der Venus Medici ist eine eigene Detaildarstellung eingeräumt worden (Taf. 8.4a). Passend zur Betonung der Vorbildlichkeit neuzeitlicher Meister kritisiert Jombert bei der Venus jedoch die Ausführung der Hände, die weniger gelungen seien als der Rest der antiken Statue (S. 81).

Léa Kuhn

#### Literatur

GERLACH, Peter: Proportion, Körper, Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen, Köln 1990, S. 180 f. – KOCKEL, Valentin: Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der ‚Encyclopédie‘ Diderots, in: Stammes, Theo/Weber, Wolfgang (Hg.): Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädie, Berlin 2004, S. 339–370.

## Kat. 8.5

### Carington Bowles

Principles of Drawing.

Forming A Complete Drawing Book; Illustrated With A Curious Collection of Examples, Beginning With An easy and simple Method, calculated to convey Instruction to Young Minds

London

Carington Bowles

1775

10 S., 58 Taf.

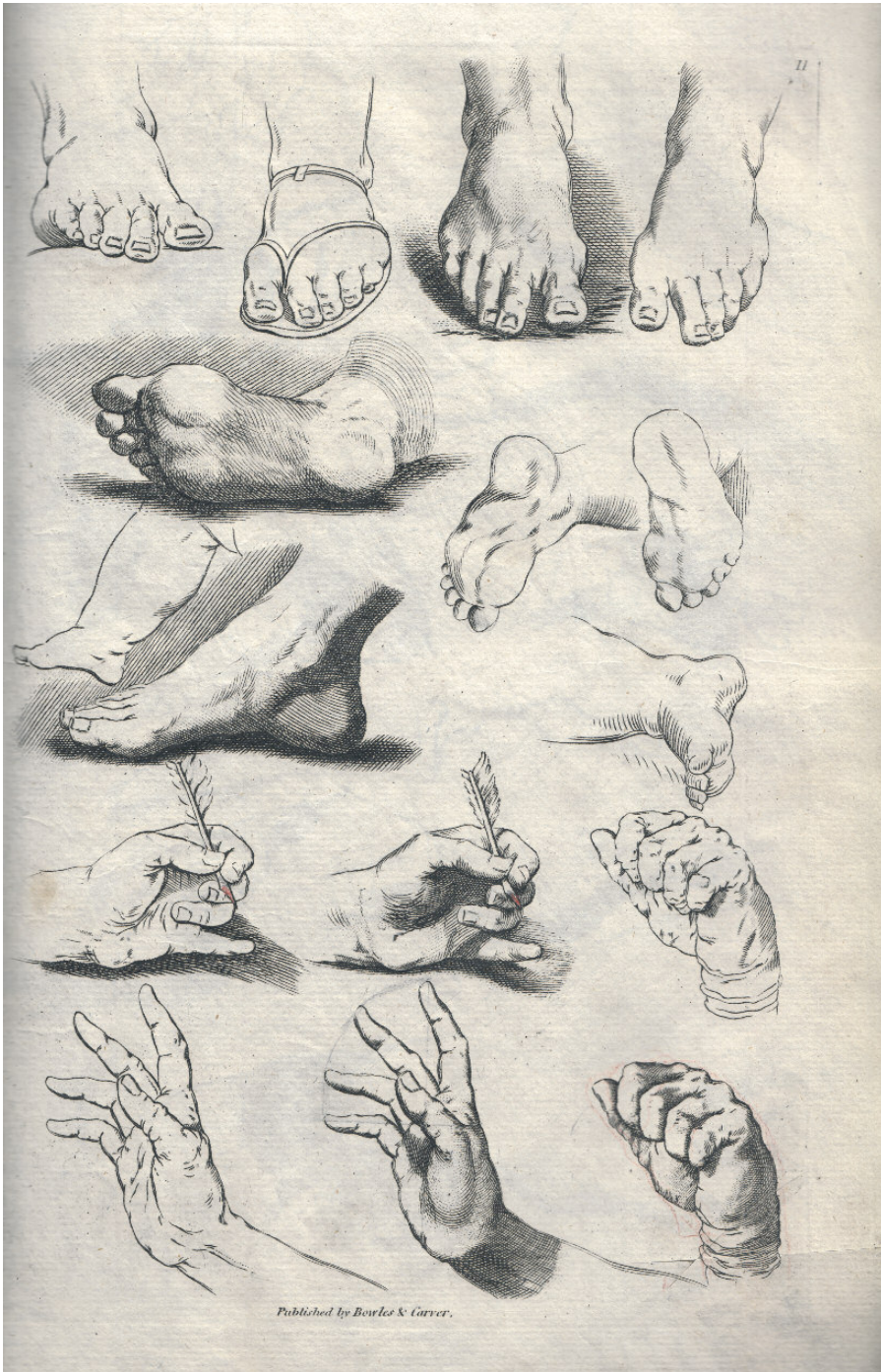
Privatsammlung

Carington Bowles (1724–1793) entstammte einer bekannten Verlegerfamilie, die sich speziell mit dem An- bzw. Verkauf von kartographischem Material einen Namen machte. So führte der Verlag u. a. Atlanten, kleinformatige Land- sowie Wandkarten. Carington Bowles leitete das Unternehmen in dritter Generation und erweiterte das Verkaufsspektrum des Hauses, indem er auch Zeichnungen seines Zeitgenossen William Hogarth, vor allem aus dessen satirischem Werk, publizierte. Dass Bowles auch Hogarths kunsttheoretisches Traktat *The Analysis of Beauty* von 1753 gut kannte, beweist indes seine eigene Abhandlung *All Draughtmen's Assistant*, die 1777 in London erschien und die Hogarths Sinn für Proportionen ebenso hervorhebt wie auch die Bedeutung des *variety*-Konzepts.

Auf dem Titelblatt seiner *Principles* verkündet Bowles, er habe das *Groot Schilderboek* (1707) von Gerard de Lairese aus dem Französischem übersetzt und erhebt darüber hinaus das Leitprinzip des erfolgreichen Werks, die Künstlerausbildung „without the assistance of a master“ (Titelblatt), auch zur Grundlage seines Zeichenbuchs. Dieses ist in zehn „easy and proper Lessons for young students“ unterteilt. Nach der Einführung geht der Autor auf geometrische und anatomische Inhalte, auf die Themen ‚Proportion‘ und ‚Drapierung‘, das Kopieren nach zwei- und dreidimensionalen Vorlagen, sowie auf das Studium der Natur ein. Der erste Teil des Tafelwerks bezieht sich mit seinen Darstellungen auf die 10 einführenden Lektionen und unterstützt damit visuell das theoretische Lehrgebäude. Ein Großteil der Tafeln geht jedoch über die bislang behandelten Themen



Kat. 8.5a: [Ribera]: Livre de Portraiture o.J., Taf. 11



Kat. 8.5: Bowles: Principles of Drawing 1775, Taf. 11

## 8. Migration

hinaus. So finden sich dort zumeist Darstellungen mit Pflanzen, Tieren, Landschaften und als ein besonderer Schwerpunkt unterschiedliche Schiffstypen zumeist auf hoher See. Vor allem der erste Teil wurde teilweise aus früheren Lehrbüchern übernommen. So stammen die Köpfe Bowles' aus der *Scuola perfetta* (Kat. 8.2) und die Tafel mit diversen Fuß- und Handstudien (Taf. 8.5) wurde aus dem Lehrbuch Riberas (Taf. 8.5a; Kat. 5.2) übernommen.

Katarina Vukadin

### Literatur

DE VRIES, Lyckle: *How to Create Beauty. De Lairesse on Theory and Practice of Making Art*, Leiden 2011. – MEYER, Silke: *Die Ikonographie der Nation. Nationalstereotypen in der englischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts*, München 2003.

## Kat. 8.6

### Joseph Cannale [Giuseppe Canale]

Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst für Lehrer und Lernende.

Enthält eine Darstellung der Theile des menschlichen Körpers und ihrer Verhältnisse nach guten Meistern und Antiken

Leipzig

Magazin für Industrie und Literatur

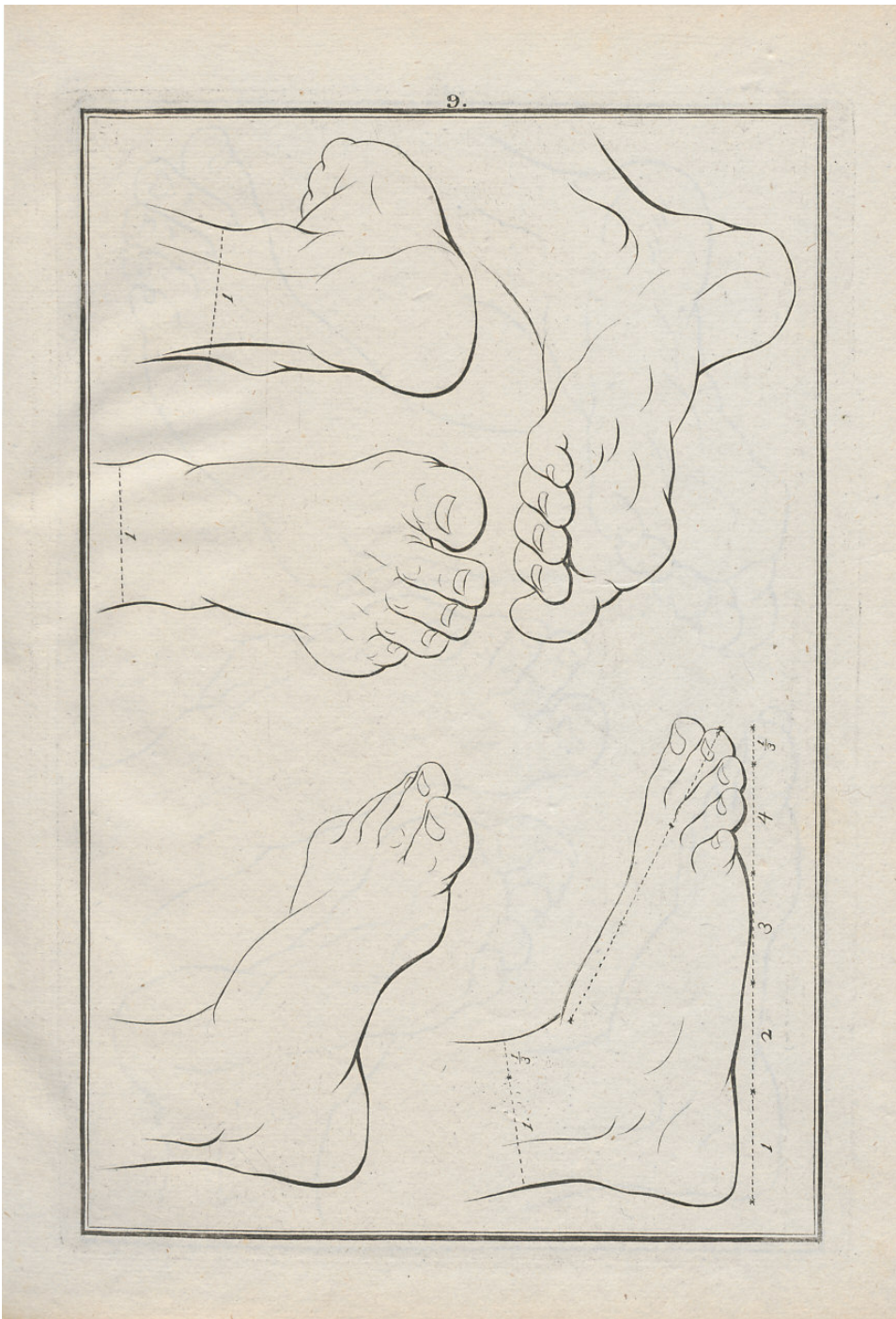
o. J. [um 1825; <sup>1</sup>1804]

8 S., 51 Taf.

Privatsammlung

Der Italiener Giuseppe Canale (1725–1802) war Zeichner und Kupferstecher – u. a. am Dresdner Hof – sowie Professor an der Akademie der Bildenden Künste Dresden. Seine *Anweisung zur Zeichenkunst* erschien erstmals posthum 1804 in deutscher und 1805 in französischer Sprache und wurde um 1825 ein weiteres Mal aufgelegt. Im achtseitigen Text erwähnt Cannale, dass der menschliche Körper das Schönste in der Natur sei und deshalb schon immer Gegenstand der Kunst war – bereits in der Antike, wo sich ein Körperideal herausbildete. Für Künstler sei das Studium des Körpers daher unumgänglich, sie müssen die menschliche Anatomie kennen und verstehen.

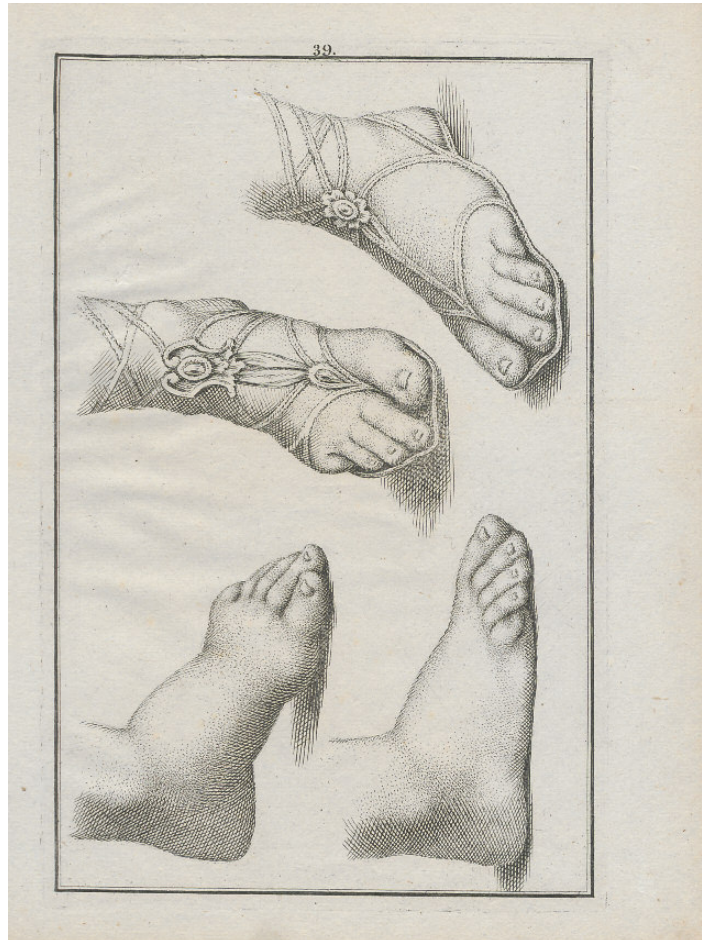
Nach einer Einführung in die verschiedenen Künste erklärt Cannale die Gattungen Malerei und Zeichnung. Mit letzterer beginne der Weg des Künstlers idealiter. Jeder Schritt des Zeichenvorgangs wird daher exakt beschrieben: vom ersten groben Entwurf bis zur Schattierung. Zudem gibt Cannale Hinweise zum Zeichenmaterial und zur optimalen Handhaltung. Auch die Symmetrie von Körpern ist Thema: Das Aufbrechen dieser Gleichmäßigkeit durch Bewegung oder Licht- und Schatteneffekte bringe Leben und Ausdruck ins Werk. Den menschlichen Körper teilt Cannale, wie schon Vitruv, in Kopf- und Gesichtslängen ein. So kann z.B. die durchschnittliche Größe eines Erwachsenen in acht Kopf- oder zehn Gesichtslängen gemessen werden.



Taf. 8.6: Cannale: Anweisung zur Zeichenkunst [um 1825], Taf. 9

## 8. Migration

Taf. 8.6a: Cannale:  
Anweisung zur Zeichenkunst [um 1825],  
Taf. 39



Bevor sich dem Text 51 Bildtafeln mit Kupferstichen anschließen, werden diese von Cannale ausführlich beschrieben. Die Abbildungen teilen sich – wie am Beispiel zweier Tafeln mit Füßen (Taf. 8.6 u. 8.6a) deutlich zu erkennen ist – in zwei große Kategorien: Zuerst werden alle Abbildungen nur konturiert dargestellt, dann folgen weitere in Schraffur. In der ersten Gruppe (Kontur) sind Proportionen, einzelne Körperteile, antike Skulpturen und Charakterköpfe zu sehen. In der zweiten (Schraffur) wiederholt sich die Abfolge mit Körperteilen, Köpfen und Antiken. Abgeschlossen werden die Tafeln mit zwei Aktdarstellungen in der Natur.

Jacqueline Koller

### Literatur

NAGLER, Georg K.: Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. 2, München 1835, S. 325, s. v. ‚Joseph Cannale‘.

Supra genu

Per medium genu

Infra genu

	$\frac{D}{D}$ istius tabula	$\frac{D}{D}$ tabula	Mah	Mah	Tab	M
funiculus	0	0	0	0	0	0
a scapula ad papilla	<del>4</del> 4		$4\frac{1}{4}$	$4\frac{1}{3}$		4
Cinctus a scapula	I	I	I	I	I	I
Cinctus supra humerum	2					
Ombilicus a pupilla	<del>4</del> 4		$4\frac{1}{4}$	$4\frac{1}{3}$		4
ab Umbilico						
ad nates extre	5		$4\frac{1}{4}$	$4\frac{1}{3}$		
ab cinctu ad nates extre	I	I	I	I	I	I
ab humeris ad nates	4		I	I	I	I



## 9. *Ars* und *techné*

In Verbindung mit Zeichenbüchern assoziieren sich *ars* und *techné* schnell mit künstlerischem oder technischem Zeichnen, mit Kunst oder Technik.<sup>1</sup> Etymologisch stehen beide Begriffe mit ihrem Wissensbezug jedoch vielmehr nebeneinander: Im lateinischen *ars* verbinden sich die ‚durch Übung gewonnene Fertigkeit‘ und die Wissenschaft;<sup>2</sup> das griechische *techné* ist hingegen gut mit ‚Können‘ zu übersetzen, das handlungsorientiert ist und Praxis bezogenes Wissen voraussetzt.<sup>3</sup> In diesem Sinne sind die Kategorien *ars* und *techné* elementar für das Zeichenbuch als didaktisches Medium, denn das Zeichnen wird als Praxis methodisch mit Fachwissen begründet und planvoll als Technik vermittelt.<sup>4</sup>

Für die Vermittlung der praktischen Wissensbestände ist es notwendig, das handwerkliche Können zu veranschaulichen und es darüber hinaus in propositionales Wissen zu transformieren und zu strukturieren. Mathematische Lehrwerke können hier als Vorbild fungieren, wenn auch je nach Zeichenbuch in ganz unterschiedlichem Maße. Die Mathematik der Gelehrten ist vor allem Geometrie und Arithmetik – das Rechnen, also der Umgang mit Ziffern, wird der kaufmännischen Praxis zugewiesen.<sup>5</sup> Grundsätzlich wird Mathematik bis weit ins 19. Jahrhundert nach den Büchern des antiken Mathematikers Euklid gelehrt.<sup>6</sup> Euklids *Elemente* gelten nicht erst seit Imanuel Kant als Paradigma exakter Wissenschaft. In den mehrfach übersetzten und je nach Adressatenkreis teilweise massiv modifizierten Ausgaben der *Elemente* folgt stufenförmig Eins aus dem Anderen (zumeist in nummerierten Einzelparagrafen). Außerdem stellen sie Vokabeln und mit der Aristotelischen Logik auch ein inneres Ordnungsprinzip für die Argumente zur Verfügung.<sup>7</sup> Überdies enthalten sie Demonstrationen, denn die mathematischen Aussagen werden mit geometrischen Konstruktionszeichnungen veranschaulicht. Auf didaktischer Ebene folgt daraus, dass der Text durch Bezüge zu den gleichfalls enthaltenen nummerierten und indexikalisch bezeichneten Abbildungen das geometrische Zeichnen anleitet.

Im Folgenden soll anhand einiger der ausgestellten Zeichenbücher – ergänzt durch Lehrwerke von Alberti und Dürer aus dem 16. Jahrhundert sowie zur Reißkunst aus dem 19. Jahrhundert – die Affinität von Zeichenbuch und Technik bzw. Kunst und Wissenschaft (insbesondere zur Mathematik) aufgezeigt werden.

Leon Battista Alberti beginnt seine Ausführungen zur Malerei mit folgenden Worten: „In der kurzen Abhandlung, die ich hier zu schreiben beginne, soll es um die Malkunst gehen. Um freilich meinen Darlegungen zu größerer Klarheit zu verhelfen, werde ich zunächst bei den Mathematikern mir das holen, was offenbar mit dem Gegenstand zu tun hat. Sind diese Voraussetzungen einmal erkannt, dann gedenke ich, im Rahmen meiner Fähigkeiten die Malkunst so darzustellen, dass ich von den eigentlichen Grundlagen ausgehe, die in der Natur enthalten sind.“<sup>8</sup> Mit seinem geometrisch rückgebundenen Vokabular und die Erkenntnisse der Optik nutzend schreibt Alberti eine perspektivische Wahrnehmungslehre, in die er empirische Beobachtungen einwebt. Sein Ziel ist es, den Maler zur sprachlichen Reflexion über das visuell Wahrgenommene und dessen malerischer Umsetzung anzuleiten.<sup>9</sup> Die mathematische Theorie (Geometrie, Optik, Perspektive) dient dabei als Garant für wahrhaftige Darstellungen. Auch Albrecht Dürer (Kat. 9.1) setzt in seinen als Lehrwerke ein-

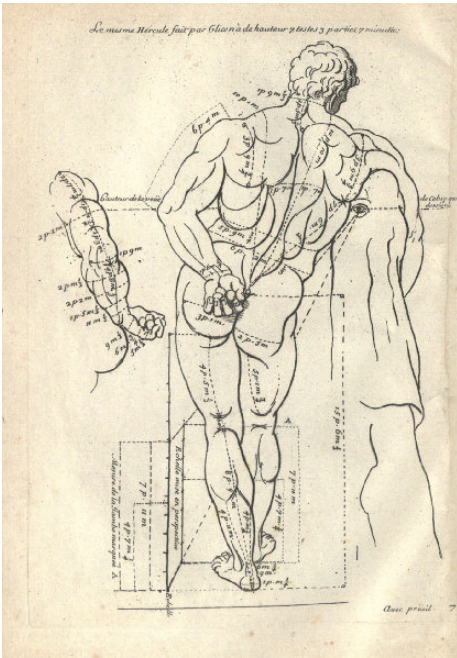


Abb. 48: Gérard Audran: Les Proportions du Corps Humain, Paris 1812, Taf. 7

gerichteten Büchern von der menschlichen Proportion dem individuellen und veränderlichen Geschmack die vernunftmäßige, beständige Begründung und damit die Wahrheit der geometrischen Aussagen gegenüber. Die bekannten Abbildungen folgen dabei weniger empirischen Beobachtungen,<sup>10</sup> sondern demonstrieren die Bandbreite der menschlichen Figur und sind zugleich Ergebnisse und Veranschaulichung der Zeichenmethode. Daneben verfolgt der Text – so wie ein mathematisches Lehrbuch die geometrischen Konstruktionen mit den indexikalischen Bezeichnungen der Figuren anweist – den Prozess der zeichnerischen Wiedergabe. Dürer betont: „Wenn Du aber keine richtigen Grundlagen hast, ist es nicht möglich, etwas Richtiges und Gutes zu verfertigen, selbst wenn du die größte Übung auf der Welt hättest, was die Freiheit der Hand angeht; denn, wenn sie dich in die Irre führt, ist sie eher Gefängnis. Folglich soll Freiheit nicht ohne Kunst sein, ebenso ist diese ohne das prak-

tische Können verborgen. Darum gehört, wie gesagt, beides zusammen.“<sup>11</sup> Das Kunstverständnis dieses Zitats bezieht sich auf die Messkunst als *ars*, die mit praktischer Übung und *techné* Hand in Hand gehen muss, um wahrhaftige Kunst hervorzubringen.

Charles Le Brun posthum ab 1693/98 vielfach aufgelegtes Lehrwerk zur Darstellung der menschlichen Affekte (Kat. 9.5) ist trotz des Titels der wichtigen Ausgabe von 1702: *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* weniger eine Anleitung zum Zeichnen. Der Pariser Hofmaler hinterlegt seine physiognomischen Beobachtungen mit einer damals gängigen Theorie zu deren körperinneren Ursachen und beruft sich explizit auf ein medizinisches bzw. (natur-)wissenschaftliches Fundament. Im Lehrbuch wird verbalisiert und in schematischen Abbildungen veranschaulicht, wie sich eine Leidenschaft als Phänomen äußert, jedoch nicht, wie deren Abbildung zeichentechnisch nach zu vollziehen ist.

Der Niederländer Willem Goeree greift in seiner *Natuurlyk En Schilderkonstig Ontwerp Der Mensch-Kunde* von 1753 (Kat. 9.3) Dürers Studien auf und verbindet abstrakt theoretische Aussagen zur Proportion mit eigenen empirischen Beobachtungen. Bemerkenswert ist überdies seine Differenzierung zwischen Zeichenkunst als ‚sichtbarer Dichtung‘ und Reisskunst als ‚Nachmachen‘ von Werken der geschaffenen Natur (S. 1). Eine Unterscheidung, die die Brüder Grimm in ihr Wörterbuch der Deutschen Sprache aufnehmen und die in der Reisskunst die Nähe von Mathematik und Naturstudium aufscheinen lässt.

Einen ähnlichen Weg wie Dürer wählt auch Girard Audran mit seinem 1683 erstmals erschienenen und bis ans Ende des 19. Jahrhunderts mehrfach neu aufgelegten Werk *Les*

## 9. Ars und techné

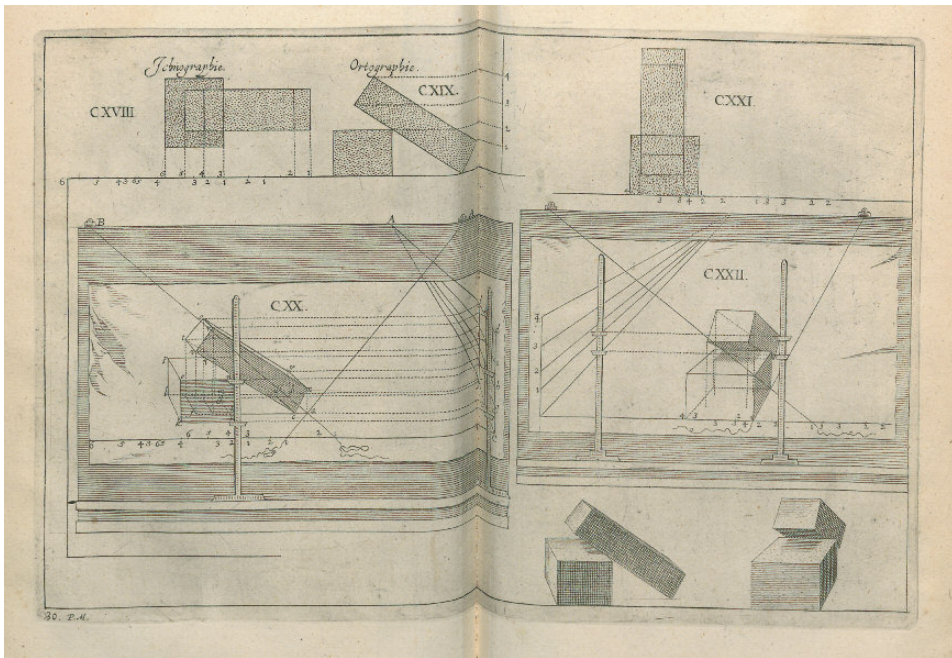


Abb. 49: Marolois: *Perspectiva [und] Opticae* [ca. 1629], Taf. 30

*Proportions du corps humain mesurés sur les plus belles figures de l'antiquité* (Kat. 9.3). Er bildet historische Plastiken in Umrisszeichnungen ab, versieht sie mit Maßangaben der Durchmesser und teilweise mit Maßstab (Abb. 48). Die methodische Vermessung der Statuen soll die Darstellung der menschlichen Figur (in idealisierter Form) empirisch fundieren. Erneut ist Mathematik eine Hilfswissenschaft für die Absicherung künstlerischer Gestaltung. Die Abbildungstafeln in diesem Werk stehen, abgesehen von der Vorrede, für sich selbst und sind mit detailbezogenen Erläuterungen versehen. Audran unterbreitet Anschauungsmaterial und keinen Lehrkursus. So verweist er die Leser, denen entweder die Methode nicht evident ist oder die seine Abbildungsmotive nicht kennen, auf seine mündlichen Unterweisungen.

In der angewandten Mathematik (wie Mechanik, Fortifikation, Bauwesen, aber auch Optik) werden geometrische Zeichnungen und Zahlwerte sowie deren Berechnung verknüpft.<sup>12</sup> Einer der wichtigsten Autoren ist der Militär Samuel Marolois (Kat. 9.2), der sich in seiner 1628 ins Deutsche übersetzten Schrift *Perspectiva* unter anderem auf Dürer bezieht. Nach Art der reinen Mathematik werden hier die Grundlagen (Optik, Geometrie und Arithmetik) eingeführt und in zahlreichen Praxisfällen exemplarisch angewendet; jeweils zur Veranschaulichung, aber auch zur Motivation und als Handlungsanweisung ist ein reich und kunstvoll bebildeter Tafelteil beigelegt (Abb. 49). Dieser Aufbau ist durchaus üblich für Literatur, die sich wie Architekturtraktate an gebildete Praktiker wendet.<sup>13</sup>

Doch eine systematische Kopplung von Perspektive und Arithmetik erfolgt erst mit der projektiven Geometrie, die Ende des 18. Jahrhunderts an der Pariser École Polytechnique

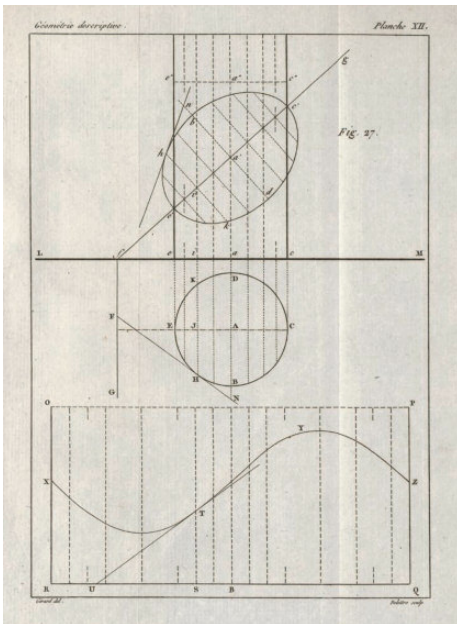


Abb. 50: Gaspard Monge: *Géométrie Descriptive*, Paris [1798], Taf. 12

ausformuliert wird.<sup>14</sup> Gaspard Monge publiziert 1798 seine Vorlesungen zur *Geometrie descriptive* und gibt damit der Entwicklung des geometrischen Zeichnens wesentliche Impulse (Abb. 50).<sup>15</sup>

Monges Schüler, zu denen auch Louis Léger Vallée (Kat. 9.6) gehört, entwickeln diese Darstellungsmethode weiter. Seine Kenntnisse der *Géométrie descriptive* und geometrischen Konstruktion von Licht- und Schattenflächen erweitert Vallée mit eigenen empirischen Studien zur visuellen Wahrnehmung und zur Funktionsweise des Auges. In seinem zweibändigen Lehrwerk *Traité de la Science du Dessin* (1821) verbindet Vallée das mathematische Regelwerk von Perspektive und Optik zur geometrischen Konstruktion von Schatten für architektonische Körper in Grund- und Aufriss bzw. Linearperspektive. Die Abbildungen<sup>16</sup> weisen einen hohen Standardisierungs- aber auch Detailierungsgrad in der Verwendung unterschiedlicher Linientypen auf, was, wie auch die für geometrische Darstellungen übliche Buchstabenbezeichnung wichtiger Punkte, den didaktischen Charakter unterstützt.

Carl Friedrich Steiner veröffentlicht ab 1828 ein dreibändiges Lehrwerk mit dem Titel *Reißkunst und Perspektive (géométrie descriptive) für Künstler und Gewerke, für das Haus und für das Leben*. Bei Steiner bleibt die arithmetische Seite gänzlich außen vor;<sup>17</sup> er offeriert mit seinem Lehrwerk eine empirisch gestützte Methode zum Anfertigen architektonischer Zeichnungen, wobei er vor allem auf gefällige Darstellungen für die Kommunikation zwischen Architekt und Auftraggeber zielt. Steiner ist überzeugt, Perspektive bilde das ab, was das „wirkliche Auge“ wahrnehme und so könne die perspektivische Zeichnung eines Gegenstandes in die Seele einwirken wie der Gegenstand selbst. Für Steiner entsprechen geometrisch konstruierte Gegenstandsabbildungen in korrekter Perspektive und Schattenlegung empirischen Tatsachen (vgl. Essay 10). Er geht sogar weiter, indem er mit empirischen Versuchen zum Sehwinkel die ideale Bildfläche und -komposition ermittelt. Seine Reißkunst ist damit eine Methode, um Entwürfe als realisierbar vorzustellen (Abb. 51).

Meno Burg (Kat. 9.7) richtet sich mit seinem Lehrwerk *Die geometrische Zeichenkunst*, das „die unentbehrliche Grundlage des architektonischen und artilleristischen, so wie des technologischen Zeichnens überhaupt“ behandelt, an einen militärischen Adressatenkreis. Die ‚*Géométrie descriptive*‘ wird als projektives Darstellungsverfahren mit ihrer rechnerischen Begründung eingeführt und ergänzt mit Ausführungen zur Schattenlegung. Burg macht den schon bei Steiner thematisierten kommunikativen Aspekt explizit, denn Zeichnungen werden durch eine methodisch erzeugte Wahrnehmungsnahe<sup>18</sup> erfassbarer: „Bringt

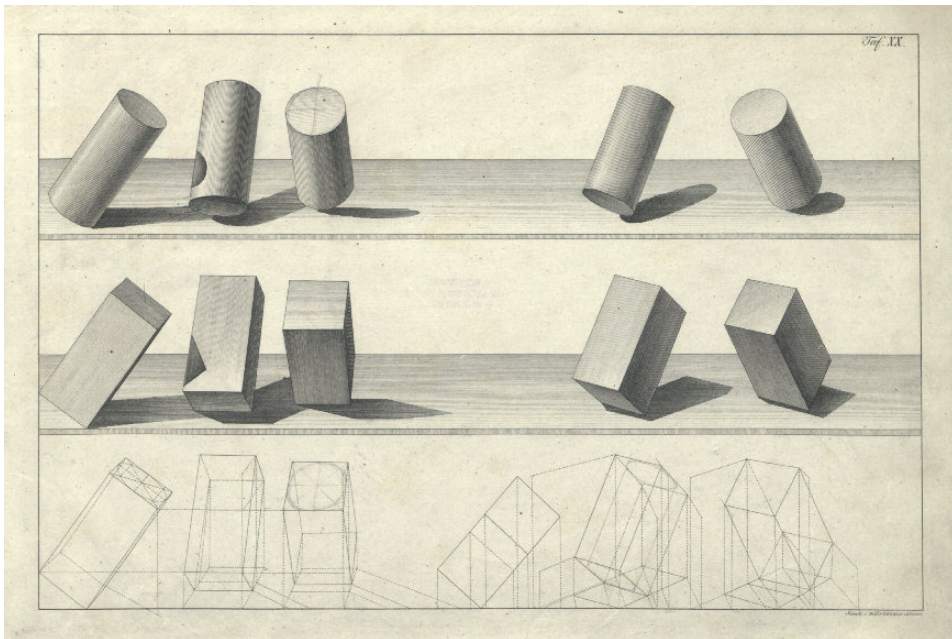


Abb. 51: Carl Friedrich Steiner: Reißkunst und Perspektive (géométrie descriptive) für Künstler und Gewerke, für das Haus und für das Leben, Weimar 1825, Taf. 20

man alsdann diese in der Natur fortwährend wahrzunehmenden Erscheinungen in der Zeichnung an, so ist es einleuchtend, daß man derselben durch diese Uebereinstimmung eine bei weitem größere Verständlichkeit giebt, und deshalb ist auch die Lehre von der Beleuchtung der Zeichnungen und der dahin gehörigen Construction der Schatten eine sehr wesentliche Ergänzung der darstellenden Geometrie“ (S. X). Doch darüber hinaus sind sie auf Basis der mathematisch korrekten Konstruktion als Codeobjekte lesbar, denn die Zeichnungen<sup>19</sup> enthalten die wesentlichen Informationen, die für die Ausführung eines Werkstückes oder Bauwerks erforderlich sind und sind demnach nicht mehr bloßes Anschauungsmaterial bei der Verhandlung mit dem Bauherren.<sup>20</sup> Den projektierenden Ingenieuren bietet jene „technologische“ Zeichentechnik die Möglichkeit, unabhängig von der Erfahrung der ausführenden Handwerker ihre Ideen zeichnerisch zu prüfen.<sup>21</sup> Eine ästhetisch-phänomenologische Rückbindung steht bei Burg nicht im Fokus, vielmehr referiert er die Gesetzmäßigkeiten der Katoptrik um seine geometrischen Konstruktionszeichnungen theoretisch zu begründen (u. a. auf S. 82).

Inhärent ist dem Zeichenbuch als Lehrmedium, dass das Zeichnen eine erlernbare, an Regeln gebundene Fertigkeit ist. Dies rekurriert mit dem griechischen Begriff *techné* auf ein praktisches Wissen, welches auf einen Gegenstand und dem Umgang mit jenem bezogen ist. Zeichnen wird als Technik bzw. Methode etwas zeichnerisch festzuhalten vermittelt. Dafür werden mathematische und naturwissenschaftliche Darstellungsformen und Wissensbestände genutzt. Dies geschieht einerseits argumentativ, um das Zeichnen wissenschaftlich (theoretisch) zu begründen, andererseits auch ganz praktisch, um das Zeichnen auf der Hand-



Abb. 52: Sébastien Le Clerc: L'Academie de Sciences et des Beaux-Arts. Kupferstich, 1698

lungsebene gezielt anzuleiten. In diesem Sinne spricht Burg im ingenieurtechnischen Kontext auch nicht von technischer, sondern von ‚technologischer‘ Zeichnung. Diese begriffliche Differenzierung berücksichtigt, dass im Grunde jede nach bestimmten Regeln gefertigte Zeichnung eine technische Zeichnung ist und zwar in der Weise, wie auch Dürers Menschenabbildungen konstruiert und methodisch nach begründeten Darstellungsregeln angelegt sind.

Mit der Gründung von Kunstakademien emanzipieren sich Künstler seit der Renaissance aus der zunft Handwerklichen Ausbildungstradition, die vor allem über Nachahmung als ein ‚Nachtun‘ funktioniert. Sie rücken in ihrem Selbstverständnis ab vom Stand des praktizierenden Handwerkers und wenden sich hin zu dem des wissenden Künstlers, d. h., sie verstehen sich als reflektierte Praktiker und ihr Fach als den *artes liberales* zugehörig (Taf. 52).<sup>22</sup>

Im künstlerischen Kontext begründet sich die Betonung von Erfahrung und Empirie (als einer Methode zum Sammeln von Erfahrungswerten) in der praktischen Tätigkeit und dem dazu notwendigen Handlungswissen. Dies korrespondiert mit dem Autopsie-Ideal aufgeklärter Naturwissenschaften als ‚Beobachtungswissenschaften‘, die mit ähnlichen Herangehensweisen Naturphänomene untersuchen und sie methodisch und formal mittels Mathematik erfassen.<sup>23</sup>

Im Laufe des 19. Jahrhunderts differenzieren und spezialisieren sich die Zeichentechniken – das technische Zeichnen im heutigen Verständnis etabliert sich mit der Industrialisierung. Auf künstlerischer Seite wird mit der Abkehr vom Schematismus der akademischen Künstlerausbildung und der Betonung des Subjekts in der romantischen Kunst der Fokus auf ein freies Zeichnen gelegt (vgl. Essay 7).<sup>24</sup> Dieses künstlerische Zeichnen betont

die individuelle Kreativität und marginalisiert Regelwerk und Erlernbarkeit. Gleichwohl bleiben künstlerische Zeichenbücher als didaktische Hilfsmittel besonders in Kontexten nicht-professioneller Kunstausübung populär.

Kerrin Klinger

- 1 Siehe dazu grundsätzlich die Einführung in SHINER, Larry E.: *The Invention of Art. A Cultural History*, Chicago u. a. 2001.
- 2 MITTELSTRASS, Jürgen (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Mannheim u. a. 1980, 5 Bd., Bd. 1, S. 185 f.
- 3 MITTELSTRASS 1980, Bd. 3, S. 214–217.
- 4 Siehe dazu grundsätzlich DICKEL 1987.
- 5 KLINGER 2013.
- 6 SCHREIBER, Peter: *Euklid*, Leipzig 1987.
- 7 Siehe zur sprachlichen Entwicklung GÄRTNER, Barbara: *Johannes Widmanns „Behende vnd hubsche Rechenung“*. Die Textsorte „Rechenbuch“ in der Frühen Neuzeit, Tübingen 2000.
- 8 ALBERTI, Leon Battista: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2011, S. 195.
- 9 ALBERTI 2011, S. 215.
- 10 DÜRER 2011, S. 13.
- 11 DÜRER 2011, S. 233.
- 12 Siehe etwa BOGEN, Steffen: *Repräsentative Maschinenzeichnungen und Perspektivkunst. Zur Verbindung neuzeitlicher Malerei mit graphischen Sprachen der Technik*, in: Heßler, Martina (Hg.): *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, München 2006, S. 131–152. – EVANS, Robin: *Durch Papier Sehen*, in: Voorhoeve, Jutta (Hg.): *Welten schaffen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Konstruktion*, Zürich 2011, S. 157–193.
- 13 SALGE, Christiane (Hg.): *Architekturtraktate im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis. Beispiele aus der Rara-Sammlung der Kunsthistorischen Bibliothek*, Berlin 2008 – KRUFFT, Hannowalter: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995.
- 14 ANDERSEN, Kirsti: *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, New York 2007.
- 15 NEDOLUHA, Alois: *Kulturgeschichte des technischen Zeichnens*, erw. Sonderabdr., Wien 1960.
- 16 Siehe z. B. VALLÉE 1821, Taf. 8.
- 17 HEINEMANN, Anna-Sophie: *Angewandte Mathematik oder Géométrie descriptive unter Carl Friedrich Christian Steiner*, in: Klinger, Kerrin (Hg.): *Kunst und Handwerk in Weimar. Von der Fürstlichen Freyen Zeichenschule zum Bauhaus*, Köln u. a. 2009, S. 67–81.
- 18 Siehe dazu: SACHS-HOMBACH, Klaus: *Marshall McLuhans Medientheorie aus bildwissenschaftlicher Sicht*, in: Fromme, Johannes/Sesink, Werner (Hg.): *Pädagogische Medientheorie*, Wiesbaden 2008, S. 151–167.
- 19 Siehe z. B. BURG 1845, Taf. 27.
- 20 SCHREIBER, Peter: *Mathematik und Logik*, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M. 2005, S. 68–78.
- 21 PIRCHER, Wolfgang: *Die Sprache des Ingenieurs*, Zürich u. a. 2005.
- 22 KEMP 1979.
- 23 BREIDENBACH, Olaf/BURWICK, Roswitha: *Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie*, München u. a. 2012.
- 24 BUSCH 1984.

## Kat. 9.1

### Albrecht Dürer

De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum.

Libri in latinum conversi

Nürnberg

Hieronymus Andrae

<sup>2</sup>1532 [<sup>1</sup>1528]

6 nn. Bl., 64 num. Bl. (inkl. zahlr. Abb.)

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

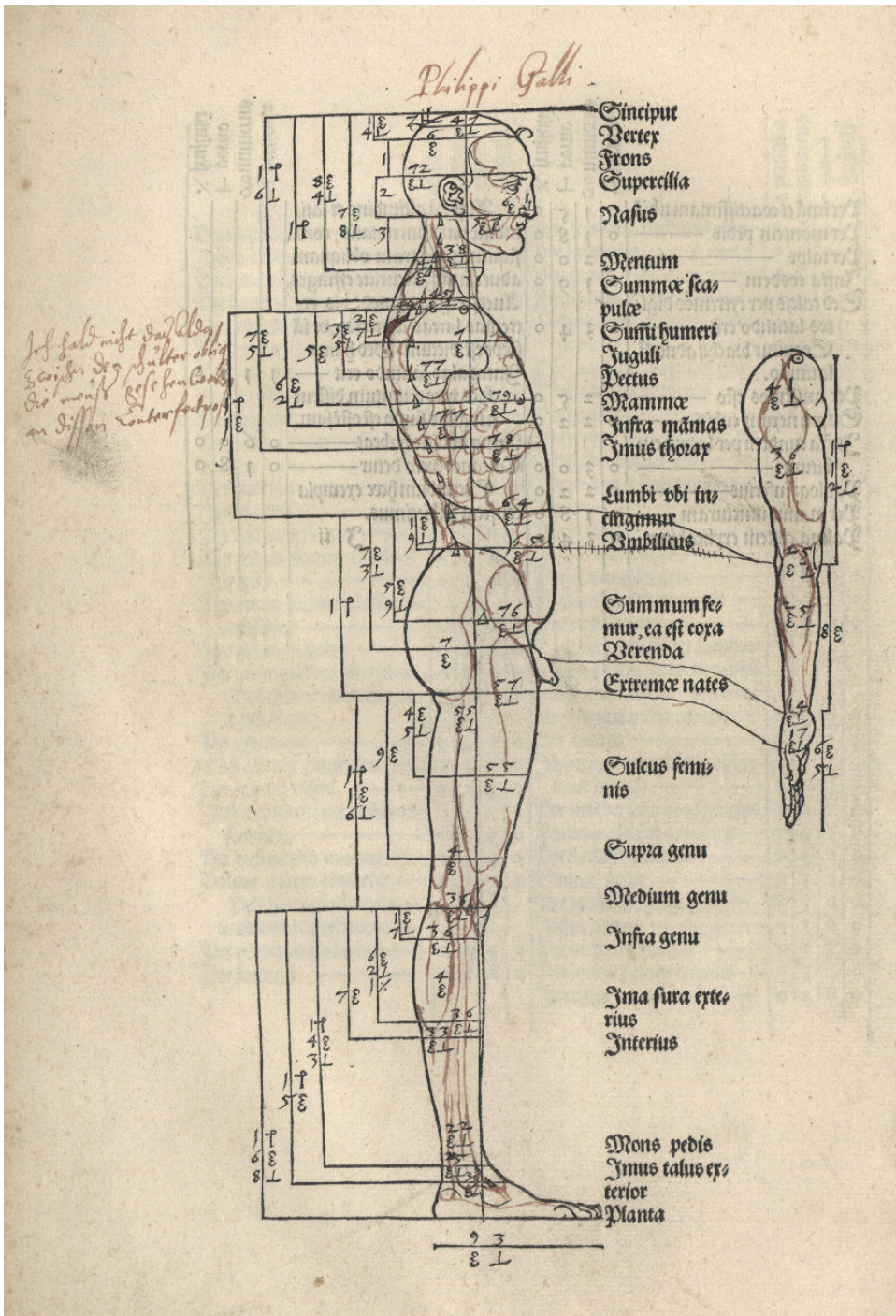
Mit den 1528 zuerst auf Deutsch bei Hieronymus Andrae publizierten *Vier Büchern von menschlicher Proportion* knüpft Albrecht Dürer (1471–1528) thematisch an das bereits drei Jahre zuvor erschienene Buch *Underweysung der Messung* an und legt damit ein weiteres Ergebnis seiner jahrelangen Beschäftigung mit kunsttheoretischen Themen vor. Das posthum herausgegebene Werk behandelt in vier Büchern die Darstellung des menschlichen Körpers und stellt dabei weniger exakte Maßangaben als vielmehr die Proportionen der unterschiedlichen Körperteile per se und zueinander dar. Die *varietas* menschlicher Körper zeigt Dürer durch die Repräsentation verschiedener Typen, die er jeweils in männlicher und weiblicher Form zeigt: Das Spektrum reicht von gedrungenen bis hin zu überschlanen Leibern.

Noch im Jahr der Erstpublikation, deren Auflagenstärke unbekannt ist, übertrug der Humanist und Altphilologe Joachim Camerarius d. Ä. (1500–1574) die ersten zwei Bände ins Lateinische und initiierte damit die lange Rezeptionsgeschichte der Bücher, die bereits im 16. Jahrhundert dicht und vielstimmig war und noch immer anhält. Die vorliegende Ausgabe ist die Zweitauflage der Camerarius-Übersetzung: die ersten beiden Bücher erschienen 1532, die letzten beiden zwei Jahre später. Auf ihr basieren im übrigen auch die jüngsten Übertragungen etwa ins Spanische (1987) oder Englische (2003).

Bemerkenswert bei dem vorliegenden Exemplar sind die zahlreichen auf Deutsch und Latein verfassten Annotationen und Einzeichnungen eines früheren Besitzers (vermutlich aus dem 16. Jahrhundert), die eine intensive Auseinandersetzung mit dem Dürer'schen Proportionschema erkennen lassen. Nicht nur werden die Abbildungen mit weiteren Messungen und Zeichnungen von Muskeln, Sehnen und Knochen ergänzt, auch findet der Anonymus die unterschiedlichen Menschentypen Dürers in den Werken anderer Künstler wieder. Unter anderem sind „Raphael Urbini“, „Michael Ang“, „Philippi Galli“ (Taf. 9.1; vgl. Abb. 3) und die Monogramme AD (Dürer), M.A.B (Michelangelo) und HSB (Beham) als Bezeichnungen über den Abbildungen angegeben. Die Zuordnungen sind dabei durchaus widersprüchlich: Den in der deutschen Auflage als „dicken pewrischen man“ bezeichneten ‚Typus A‘ („hominis bene habiti et agrestis“) ordnet der Anonymus beispielsweise Raffael zu, wie auch den gleichmäßigen Körper des ‚Typus‘ C‘. Dass diese Zuordnungen nicht nur Spielerei sind, zeigen die in komplexen Tabellen ausgeführten Vergleiche: So werden in den vom Besitzer eingetragenen handschriftlichen Tabellen (Taf. 9.1a) Proportionsangaben aus theoretischen Schriften der Künstler („istius liberi“) mit Werten aus deren Werken („tabula“) und dem eigenen Proportionssystem des Besitzers („meo iudicio“) verglichen.

Katharina Hiery





Taf. 9.1: Dürer: De Symmetria partium 1532, fol. liii<sup>v</sup>

	pericula	numerus	portio	frustula		pericula	numerus	portio	frustula
Per iuncturam manus	0	2	1	0	Per mediam suram	0	5	0	0
Palma autē addensibitur in	0	2	3	0	Per imam suram exterius	0	4	0	0
Post hoc iuxta propositarū					Interius	0	3	0	0
linearum sequentem, quam					Per imam tibiam	0	2	0	0
seruare aduersē imagini dixi-					Per montem pedis et talos	0	2	0	0
mus notabis latitudinum spa-					Infra talos	0	2	0	0
cia linearum hoc pacto.					Extremi digiti patefcent	0	4	0	0
Caput per verticem habeat	0	5	5	0	Sed brachium aduersum				
Per frontem	0	7	2	0	facies latum.				
Per tempora	0	7	8	0	Sub ala	0	3	0	0
Per supercilia	0	7	3	0	Supra nerym cubiti	0	3	0	0
Per aures	0	8	0	0	Infra eundem per cubitum	0	4	0	0
Per nasum	0	6	0	0	Per iuncturam manus	0	2	0	0
Gulce autem esto latitudo	0	4	2	0	Palme autem erit latitudo	0	4	3	0
Per unum mentum	0	6	6	0					
Per iugula	1	4	3	0	Atq; ita omnib; partibus				
Per humeros	1	5	8	0	comensuratis conuenientem				
Atq; ibidem impones ossa hu-					formā utriq; corpori inscribes.				
merorum distantia inter se	1	2	4	0	posteaq; progressus ad tertiā				
Per pectus	1	8	0	0	lineam destinatam auerſe				
Intra alas	1	2	3	0	imagini, accomodabis illi ex-				
Intra manus	0	8	2	0	tremas easdem lineas quam				
Per lumbos ubi incinguntur	1	1	4	0	auerſe circumdedisti.				
Per umbilicum	1	2	7	0	Sed intra alas latam facies	1	3	7	0
Per sinus coxarum	1	2	8	0					
Per suſium femur siue corā	1	4	6	0	Atq; tali in figura idest auer-				
Atq; ibidem insigentur coxen-					sa cū sint demissiores alce quā				
dices distātes inter se	1	0	5	0	in auersa, ideo pones a suſtūis.				
Per pubem	1	4	5	0	Humero ad alas	0	5	0	0
Femur sub natib.	0	6	7	0	Podicis autem rimce dabit	0	6	7	0
Per sulcum feminis	0	6	0	0	Calcaneus pateſcet	0	3	0	0
Supra genu	0	4	6	0	Duce omnia subiecta exem-				
Per medium genu	0	4	4	0	pla ob oculos ponent.				
Infra genu	0	4	0	0					

	Ab	Umbilico	Ab	Umbilico	Ab	Umbilico	Ab	Umbilico
scapula ad caput	1	1	1	1	1	1	1	1
Cochis ad humerū	1	1	1	1	1	1	1	1
Cochis ad cubitū	2	2	2	2	2	2	2	2
Umbilicus ad pupillam	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad narium	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os humerū	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os cubitū	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os manus	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os pedis	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os talos	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os calcanei	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os plantarū	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os pedis	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os talos	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os calcanei	1	1	1	1	1	1	1	1
Umbilicus ad os plantarū	1	1	1	1	1	1	1	1

Taf. 9.1a: Dürer: De Symmetria partium 1532, fol. Giiii<sup>r</sup>

### Literatur

BARONE, Juliana: „Those Lines and Circles“. Geometry and Proportion in Leonardo, Dürer and Talpino, in: Ebert-Schiffner, Sybille/Herrmann-Fiore, Kristina (Hg.): Dürer, l'Italia e l'Europa, Mailand 2011, S. 9–24. – DÜRER 2011. – GLUCH, Sybille: The Craft's Use of Geometry in 16th Century Germany. A Means of Social Advancement? Albrecht Dürer and After, in: Anistoriton 10 (2007), S. 1–16. – ROCCASECCA, Pietro: Il ruolo della teoria düreriana nella formazione degli artisti nell'Accademia del Disegno di Roma, in: Ebert-Schiffner, Sybille/Herrmann-Fiore, Kristina (Hg.): Dürer, l'Italia e l'Europa, Mailand 2011, S. 88–97.

## Kat. 9.2

### Samuel Marolois

Perspectiva, Das ist Kunst deß Absehens und Augenmases

[Amsterdam]

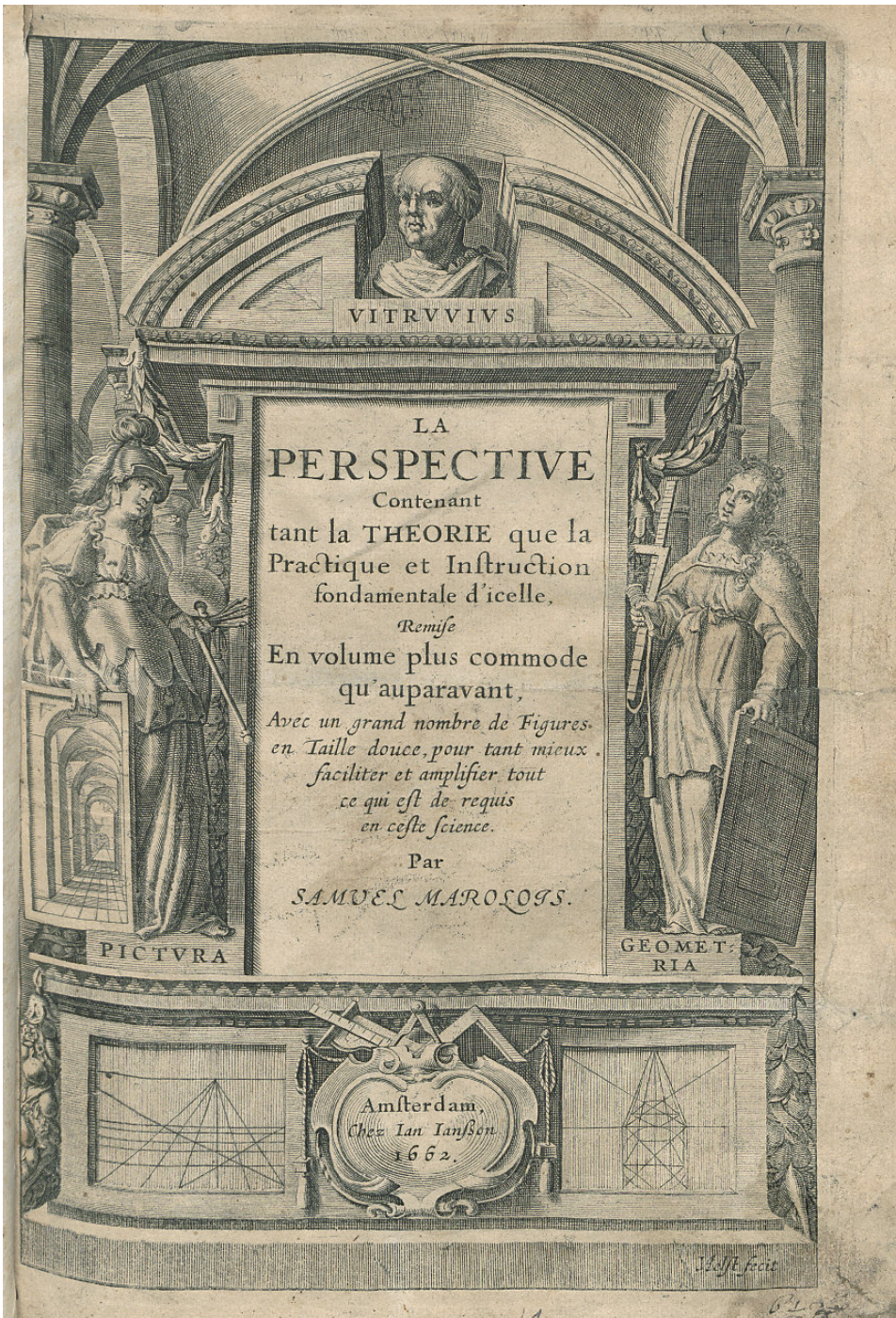
Jan Janssonius

o. J. [um 1629; <sup>1</sup>1614]

95 S., 274 Taf.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Der aus einer französischen Familie stammende und in den Niederlanden tätige Mathematiker und Ingenieur Samuel Marolois (ca. 1572–ca. 1627) war, wie Kristi Andersen ausführt, einer der am meisten gelesenen Autoren zum Problem der Perspektive. Auch wenn er wohl Kontakt zu Simon Steven, einem bedeutenden Ingenieur und Perspektivtraktatisten der Niederlande, hatte, bezieht sich Marolois nicht auf dessen Ergebnisse, sondern vielmehr auf Albrecht Dürer, Hans Lencker und Sebastiano Serlio. Sein Werk gliedert sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Besonders der praktische Teil der *Perspectiva* beinhaltet zahlreiche didaktische Stiche, die wiederum der Verleger und Stecher Hendrik Hondius besorgte. Marolois' *La perspective contenant la theorie et la pratique* erschien zuerst 1614 in seinen *Opera mathematica Œuvres mathématique* (1614) auf Französisch und Latein in Den Haag. Der Erfolg und die Rezeption des Werks zeigt sich in den zahlreichen Neuauflagen der Perspektivlehre (etwa 1628, 1638, 1647, 1662) sowie den Übersetzungen ins Niederländische, Deutsche, Französische und Lateinische. Die heute überlieferten Exemplare sind oftmals aus verschiedenen Neuauflagen und Übersetzungen montiert und enthalten zum Teil nur die Tafeln ohne Textteile, wie auch motivisch variierende und anderssprachige Titelblätter (Taf. 9.2). Die Rezeption der Perspektivlehre Marolois' ist vor allem im Grenzgebiet zwischen künstlerischer und technischer Zeichnung, d.h. im Kontext der Professionen von Ingenieur und Künstler zu verankern. Das programmatische Titelblatt von 1662, das sowohl für französische als auch deutschsprachige Ausgaben Verwendung fand und dem ausgestellten Band vermutlich erst nachträglich angefügt wurde, veranschaulicht diesen Umstand. In einem gewölbten Innenraum erblicken wir *Pictura* mit Malpalette und Malstock zur linken und *Geometria* mit Winkel und Lineal zur rechten. Sie präsentieren uns ihre zeichnerischen Errungenschaften (Perspektivraum;



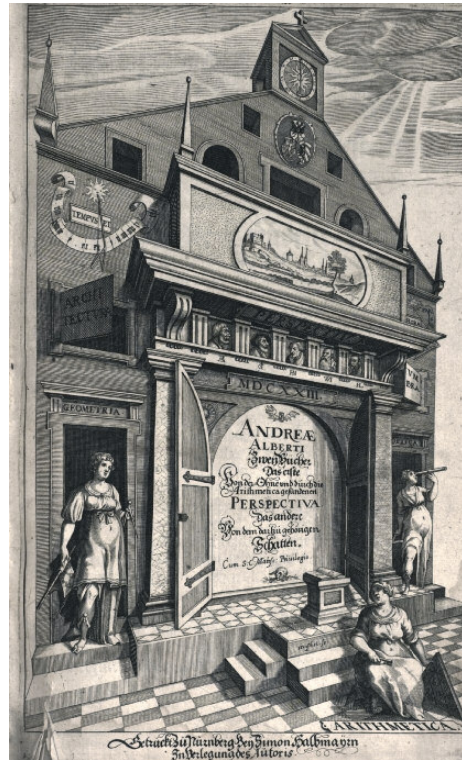
Taf. 9.2: Marolois: Perspectiva [um 1629], Titelblatt

technischer Grundriss), während über ihnen eine in den Giebel gesetzte Porträtbüste des römischen Architekten und Architekturtheoretikers Vitruv wacht. Die im Laufe des 17. Jahrhunderts sehr populären Perspektivlehren nutzten die Programmatik der Titelblätter vielfach (Taf. 9.2a). Andreas Albrecht, Ingenieur der Reichsstadt Nürnberg, instrumentierte seine *Zwey Bücher* (1623) ergänzt um ‚Optica‘, ‚Arithmetica‘ sowie eine aufwendige Schauarchitektur, die nunmehr nicht Vitruv sondern beginnend mit Albrecht Dürer die Heroen der Nürnberger Perspektivkunst und Malerei in den Metopen zitiert.

Sebastian Fitzner

### Literatur

ANDERSEN, Kirsti: *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, New York 2007, S. 297–309. – GNHEM, Michael: *Visualisations architecturales. Les „Opera Mathematica“ de Samuel Marolois*, in: Garric, Jean-Philipp (Hg.): *La construction savante. Les avatars de la littérature technique*, Paris 2008, S. 137–148. – JAHN, Peter Heinrich: *Bücherwissen und Architektur*, in: Tiller, Elisabeth/Lieber, Maria (Hg.): *Pöppelmann 3D. Bücher – Pläne – Raumwelten*, Dresden 2013 (Ausst. Kat.), S. 11–99, hier S. 44f. (Kat. Nr. 16) [Online; 12.3.2014].



Taf. 9.2a: Andreas Albrecht: *Zwey Bücher*. Das erste von der ohne und durch die Arithmetica gefundenen Perspectiva. Das andere von dem darzu gehörigen Schatten, Nürnberg 1623, Titelblatt

## Kat. 9.3

### Willem Goeree

Natuurlyk En Schilderkonstig Ontwerp Der Mensch-Kunde.

Lerende niet alleen de Kennis van de Gestalte, Proportie, Schoonheid, Muskele, Bewevinge, Actien, Passien, en Welstand der Menschbeelden

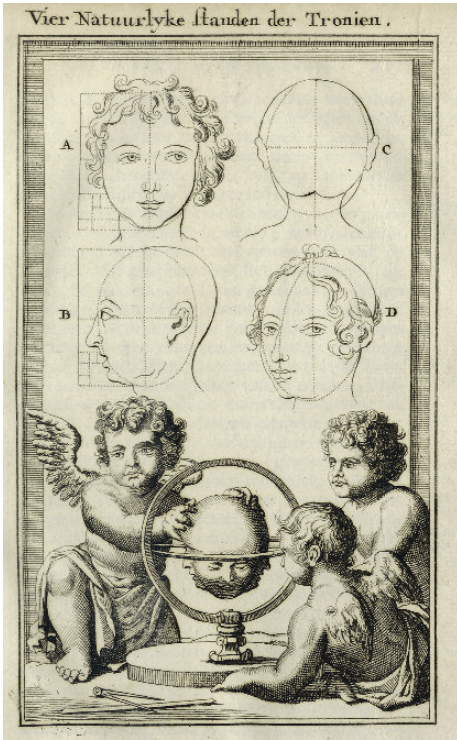
Amsterdam

Jan Roman

<sup>3</sup>1753 [1682]

9 nn. Bl., 435 S. (inkl. 22 Taf.), 12 Taf., 14 nn Bl.

Privatsammlung



Taf. 9.3a: Goeree: *Natuurlyke En Schilderkonstige Ontwerp Der Mensch-Kunde* 1753, nach S. 212

sind die Ausführungen und vor allem die Tafeln zur menschlichen Figur in Bewegung aus Leonardo da Vincis *Trattato della Pittura* (1651) übernommen. Zu den unterschiedlichen Proportionstypen setzt er sich mit Dürer, aber etwa auch Lomazzo und Hoogstraeten aus-

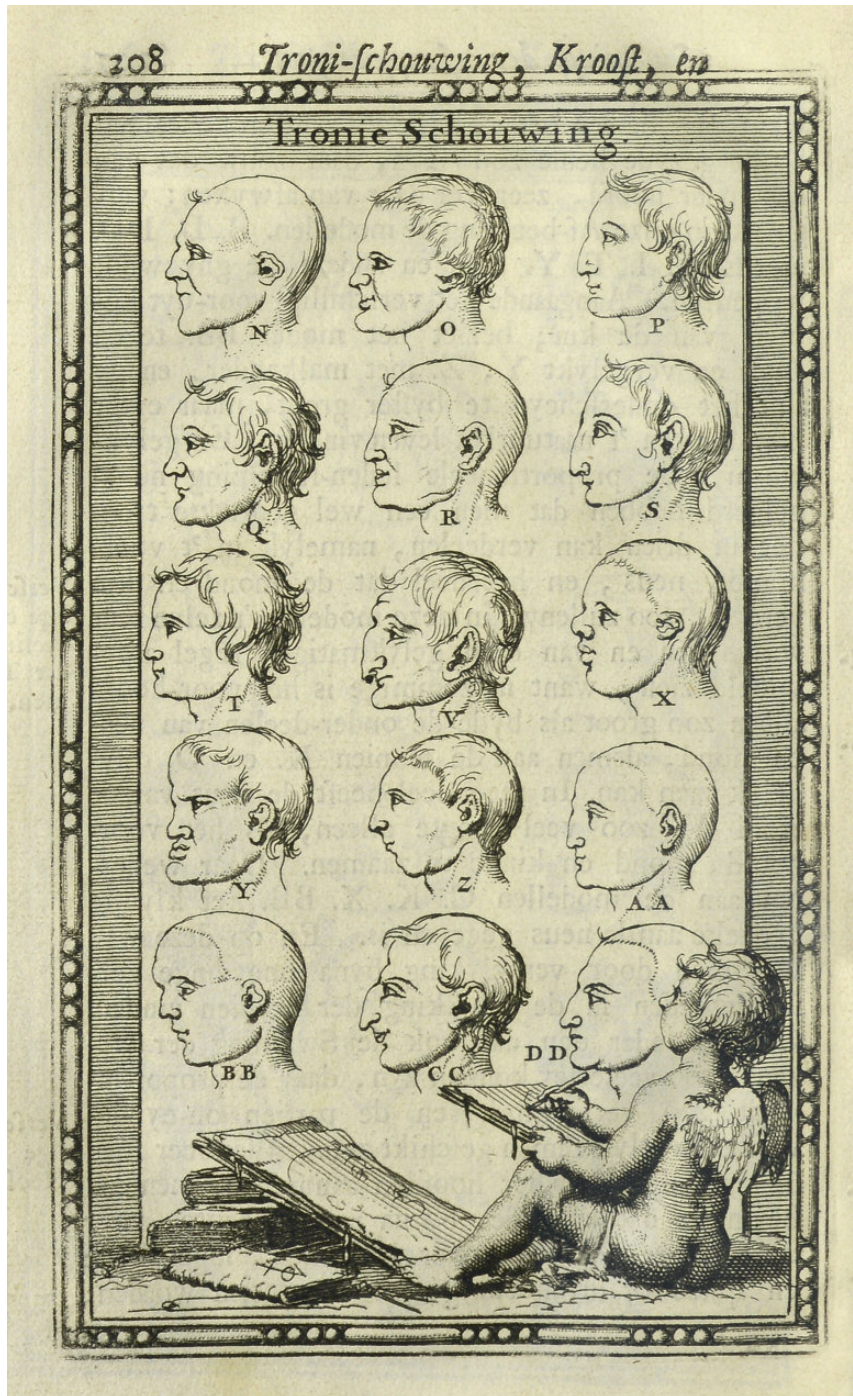


Taf. 9.3b: Giovanni Battista della Porta: *Della Fisionomia dell'huomo Libri Sei*, Vicenza 1615, fol. 67<sup>r</sup>

Der in Middelburg ansässige Buchhändler, Historiker und Schriftsteller Willem Goeree (1635–1711) verfasste mehrere sehr erfolgreiche, teils auch ins Deutsche übersetzte Werke der Kunstliteratur: „Einleitungen“ in die Zeichenkunst, die Malerei und Architektur (*Inleyding tot de algemeyne teykenkonstung*, 1665; *Inleyding tot de algemeyne schilderkonst*, 1670; *Algemeene bouwkunde*, 1681), eine Anleitung zum Wasserfarbenmalen (*Verligteriekunde*, 1670) und – sein anspruchsvollstes Werk – eine Abhandlung zu Anatomie, Proportion und Physiognomie des Menschen (1682, es folgen zwei weitere Auflagen 1704 und 1753).

Das Buch präsentiert in elf Kapiteln das gesamte Wissen, das für die Darstellung der menschlichen Figur notwendig ist. Auch wenn Goeree gegen Dürers komplizierte Unterweisungen gerichtet bestreitet, dass die Thematik „zu viel Arbeit“ erfordern würde, liefert er doch ein anspruchsvoll differenziertes und die vorausgehende Literatur zu dieser grossen Thematik verarbeitendes Lehrbuch. So

Zu Kopf und Gesicht liefert er nicht nur Zeichenanleitungen (9.3a). Auf drei Tafeln werden verschiedene Gesichtstypen synoptisch präsentiert (Taf. 9.3) und auf einer Tafel sogar mit Tieren verglichen. Für diese Überlegungen rekurriert Goeree auf die größte Autorität der Zeit, Giovanni Battista della Portas erstmals 1586 erschienene und dann vielfach aufgelegte ‚Bücher zur menschlichen Physiognomie‘ (Taf. 9.3b). Charakteristisch für Goerees Denken ist die Verbindung von ‚rational-empirischem‘ Vorgehen und ‚symbolischer Überhöhung‘, laut der die Proportionen des menschlichen Körpers als des „größten



Taf. 9.3: Goeree: Natuurlyk En Schilderkonstig Ontwerp Der Mensch-Kunde 1753, S. 208

Meisterwerks“ der Schöpfung Gottes etwa auch der Arche Noahs oder dem Tempel Salomons zugrunde liegen.

Insgesamt versteht Goeree die Zeichenkunst einmal mehr als „Mutter“ der Malerei. Kunsttheoretische Rückgriffe auf die Überlieferung der klassischen Antike (Aristoteles, Horaz) sind im Buch ebenso präsent wie wissenschaftliche Positionen der jüngeren Vergangenheit. So sind Ideen aus Vesalius' *De humani corporis fabrica* und Franciscus Junius' *De pictura veterum* vom gelehrten Autor Goeree in seine Lehren zu Zeichenkunst und menschlicher Gestalt integriert worden; eine Tafel übernimmt auch den Darstellungsmodus eines männlichen Ecorchés von Vesalius, ergänzt diese freilich um die zeitgenössische myologische Nomenklatur.

María Inés Plaza Lazo

#### Literatur

BOLTEN 1985, S. 214–226. – GOEREE, Willem: Inleydinge tot de al-ghemeene teycken-konst; een kritische geannoteerde editie, hg. v. Michael Kwakkelstein, Leiden 1998. – MICHALSKY, Tanja: Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, München 2012, S. 180–182. – PETHERBRIDGE, Deanna: The Primacy of Drawing. Histories and theories of practice, New Haven 2011. – VAN DE LINDT, Adriana: Un amateur de Nicolas Poussin aux Provinces-Unies: Willem Goeree (1635–1711), in: Maes, Gaetane (Hg.): Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814, Turnhout 2010, S. 331–342.

## Kat. 9.4

### Gérard [Girard] Audran

Des Menschlichen Leibes Proportionen.

Von den vortrefflichsten und allerschönsten Antichen genommen und mit Fleiß abgemessen Durch Mr. Audran, Professeur der Königlichen Mahler-Academie zu Paris. Anitzo Den Kunstliebenden zum Besten ins Deutsche übersetzt

[Nürnberg]

Johann Jacob von Sandrart

o. J. [1690?; 1683 frz. Originalausgabe]

4 nn. Bl., 26 Taf.

Privatsammlung

Audrans Proportionslehrbuch ist 1683 unter dem Titel *Les Proportions du Corps Humain* publiziert worden; hier gezeigt wird die erste deutsche Übersetzung des Werks. Auf eine knappe Einleitung folgen 26 Tafeln. Diese bilden zwölf antike Statuen in Umrisslinien ab, größtenteils in mehreren Ansichten. Alle sind mit Maßangaben versehen und überwiegend absteigend nach Lebensalter angeordnet.

Auch wenn Audrans Zeichenbuch nicht das erste seiner Art ist – Abraham Bosse veröffentlichte bereits 1656 ein vergleichbares Stichwerk –, kann es als eines der erfolgreichsten



9. Ars und techné



Taf. 9.4: Audran: Des Menschlichen Leibes Proportionen [1690], Taf. 1



Taf. 9.4a: Audran: Des Menschlichen Leibes Proportionen [1690], Taf. 2

gelten. Es wurde nach der Übersetzung ins Deutsche auch ins Englische übertragen und erfuhr zahlreiche Neuauflagen bis 1894.

Wie Audran in seiner Einleitung darlegt, sollten Künstler aufgrund der Heterogenität und folglich Relativität gegenwärtiger Schönheitsvorstellungen sich besonders vorbildhaften antiken Statuen zuwenden, um verlässliche Kenntnisse der Proportionierung verschiedener Altersstufen zu erlangen. So zeigt Audrans erste Tafel exemplarisch für den Typus des ‚alten Mannes‘ Laokoon in der Vorderansicht (Taf. 9.4), seine jungen Söhne werden getrennt abgebildet. Es folgen Seiten- und Rückenansicht der Statue (Taf. 9.4a), die – verstärkt durch die Maßeintragungen – vom Willen zur maximalen rationalen Durchdringung des dreidimensionalen Körpers zeugen.

Gerade jene präzise Detailerschließung stellt Audran jedoch vor ein Problem, wenn er konstatieren muss, dass das linke Bein des Laokoon länger sei als das rechte. Er kommt allerdings zu dem Schluss, „daß die Bildhauer ihre Ursachen deßwegen gehabt/und wäre warhaftig eine Vermessenheit Sie eines Fehlers zu beschuldigen“ (Vorrede).

Léa Kuhn

### Literatur

DÉCULTOT, Élisabeth (Hg.): *Musées de papier. L'antiquité en livres, 1600–1800*, Musée du Louvre, Paris 2010 (Ausst. Kat.), S. 122 f. (Kat. Nr. 32). – EFFINGER, Maria/LOGEMANN, Cornelia/PFISTERER, Ulrich (Hg.): *Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Universitätsbibliothek, Heidelberg 2012 (Ausst. Kat.), S. 220 f. (Kat. Nr. III.9). – KOCKEL, Valentin: *Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der ‚Encyclopédie‘ Diderots*, in: *Stammen*, Theo/Weber, Wolfgang (Hg.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädie*, Berlin 2004, S. 339–370. – VALERIUS, Gudrun: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. u. a. 1992.

## Kat. 9.5

**Charles Le Brun u. Sébastien Le Clerc**

Caractères des passions.

Gravés sur les desseins de l'illustre Monsr. le Brun par S. LeClerc

Paris

Nicolas Langlois

o.J. [1696]

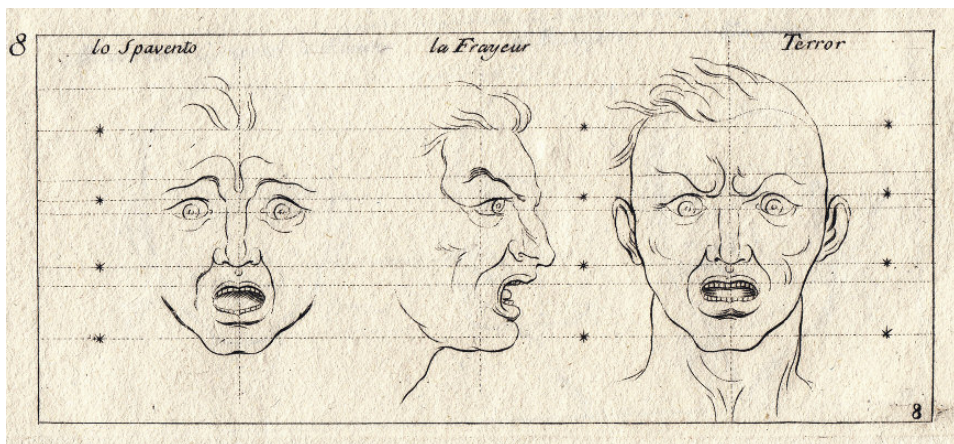
Titel u. 20 num. Taf. (auf 7 nn. Bl.)

Privatsammlung

Der als Maler bekannt gewordene Charles Le Brun (1619–1690) hatte während der Regentschaft von Ludwig XIV. mehrere administrative Posten inne, unter anderem als Kanzler der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Dort unterrichtete er und betonte dabei immer wieder die Wichtigkeit von Ausdrucksstudien. In seinem Vortrag *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1668) legte Le Brun neben einer praktischen Anleitung für den Zeichenunterricht eine theoretische Abhandlung über Philosophie und Ästhetik unter maßgeblicher Beeinflussung durch René Descartes' Naturphilosophie vor, die dieser im *Traite des Passions* (1649) entworfen hatte. Descartes hatte menschliche Gefühlsregungen systematisch untersucht und es war Le Bruns Beitrag, diese theoretischen Erkenntnisse in den Charakterstudien zu visualisieren, mit denen er seinen Vortrag illustrierte.

Ab 1693 erschienen erste Versionen von Le Bruns Ausdrucksstudien posthum in Druck. 1696 stach Sébastien Le Clerc unter dem Titel *Caractères des passions* 20 verschiedene Affekte. Es handelt sich dabei um schematisch dargestellte Gesichter, die je in Frontal- und Profilsicht zeigen, wie sich unterschiedliche Gefühlszustände auf die menschliche Physiognomie auswirken.

Auf dem ausgestellten Blatt (Taf. 9.5) sehen wir *la Frayeur* (Schrecken), kenntlich



Taf. 9.5: Le Brun: Caractères des passions [1696], Taf. 8



Taf. 9.5a: John Hassell: The Young Artists Assistant. Or a familiar introduction to the art of drawing with directions for colouring. London: Lackington, Allen & Co. 1810, Taf. 33



Taf. 9.5b: Michelangelo (?): Idealkopf *Der Verdammte*. Kreide auf Papier, 29,5 x 20,5 cm; Florenz, Uffizien

gemacht durch die zusammengekniffene Stirnpartie, die aufgerissenen Augen und den weit geöffneten Mund. Er fügt sich in eine Abfolge von weiteren Gefühlszuständen wie etwa Aufmerksamkeit, Liebe, Hass sowie Freude und Traurigkeit.

Le Bruns Grundsatztheorien wurden unterschiedlich rezipiert. Waren sie vom König selbst enthusiastisch aufgenommen worden und dementsprechend populär und einflussreich (Taf. 9.5a), äußerten andere Zeitgenossen durchaus kritische Einwände – etwa Henri Testelin, der Le Bruns Widergabe typisierter Affekte als zu wenig differenziert empfand.

Mit seinen *Caractères des passions* steht Le Brun in einer Traditionslinie von Ausdrucksstudien, die sich von Leonardo da Vincis Darstellungen grotesker Gesichter über Giambattista della Portas Analogieschlüsse von tierischen auf menschliche Physiognomien auf Charaktereigenschaften sowie Michelangelos extremen Affektdarstellungen (Taf. 9.5b) zu Berninis *Anima*-Büsten ziehen lässt, und die nochmals ein Jahrhundert später in den Charakterköpfen eines Franz Xaver Messerschmidt gipfelte.

Regina Maria Adlbert

### Literatur

DAMISCH, Hubert: L'alphabet des masques, in: Nouvelle Revue de Psychoanalyse 21 (1980), S. 123–131. – LAVIN, Irving: Bernini's portrait of no-body, in: Ders. (Hg.): Visible Spirit. The Art of Gian-

## 9. Ars und techné

lorenzo Bernini, 2 Bde., Bd. 2, London 2009, S. 681–747. – MONTAGU, Jennifer: The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's *Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven u.a. 1994. – ROSS, Stephanie: Painting the Passions. Charles LeBrun's *Conférence sur l'expression*, in: *Journal of the History of Ideas* 45 (1984), S. 25–47.

### Kat. 9.6

#### Louis-Léger Vallée

Traité De La Science Du Dessin.

Contenant La Théorie Générale Des Ombres, La Perspective Linéaire, La Théorie Générale Des Images D'Optique, Et La Perspective Aérienne Appliquée Au Lavis: Pour faire suite À La Géométrie Descriptive

Paris

Mme. V. Courcier

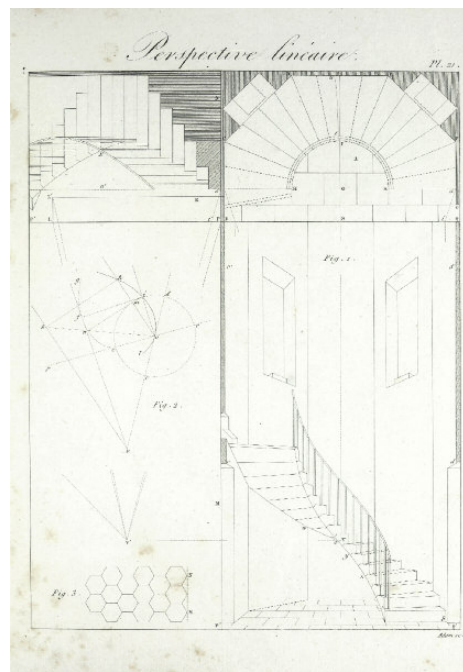
1821

Bd. 1: XII, 456 S., 1 nn. Bl. | Bd. 2: 1 nn. Bl., 7 S., 55 Taf.

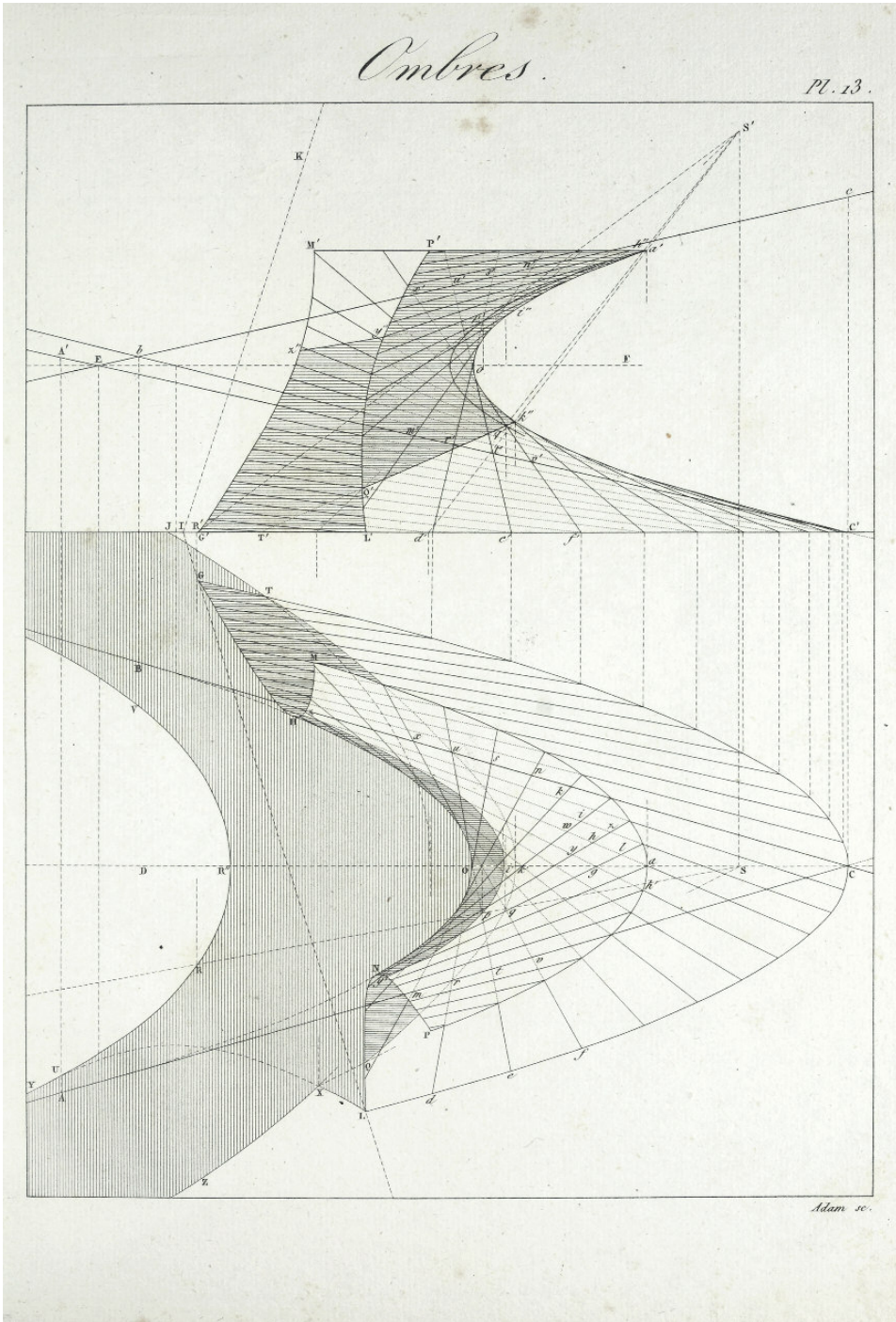
Privatsammlung

Louis-Léger Vallée (1784–1864) war Absolvent der *École Polytechnique* sowie der *École de Ponts et Chaussées*. Sein Handbuch *Traité De La Science Du Dessin* ist dem Mathematiker Gaspard Monge gewidmet und folgt thematisch dessen bereits 1798 publizierten Werk *Traité de la géométrie descriptive*. Vallée veröffentlichte es bei Mme. V. Courcier, einem auf dem naturwissenschaftlichen Sektor äußerst renommierten Verlag, 1825 sowie 1838 folgten weitere Auflagen. Der Illustrator des Werks ist Jean Adam, Vater des Historienmalers Jean Victor Vincent Adam.

Der *Traité* legt die Grundlagen der Deskriptiven Geometrie dar und gliedert sich in vier Bücher: eines zu Schatten, eines über die Linearperspektive, eines über Optik und schließlich ein Buch zur Luftperspektive. Vallée wählt dabei im zweiten Teil seines *Kunststücks* die Methode des *Tableau*, d. h. einer räumlich-bildhaften Präsentation seines naturwissenschaftlichen



Taf. 9.6a: Vallée: *Traité De La Science Du Dessin* 1821, Taf. 21



Taf. 9.6: Vallée: Traité De La Science Du Dessin 1821, Taf. 13

## 9. *Ars und techné*

Wissens. Die einzelnen Bücher bzw. Kapitel werden über insgesamt 826 ‚Begriffs-Sätze‘ aufgebaut und spiegeln in ihrem sprachlichen Aufbau ein analytisches System wider, das die Natur, die der Zeichner imitiert, wissenschaftlich erklärt. So sind die Gegenstände, anhand derer die korrekte Konstruktion des Schattens demonstriert werden soll, entweder abstrakt-mathematisch (Taf. 9.6) oder sie entstammen der Architektur (Taf. 9.6a). Das Zeichenbuch legt damit sowohl im Text- als auch im Tafelteil ein Netz von Gesetzen über die Welt des Zeichners und überwindet die ungeordneten Verhältnisse der Natur.

Katarina Vukadin

### Literatur

GRACZYK, Annette: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft, München 2004. – PAPAYANIS, Nicholas: Planning Paris before Haussmann, Baltimore u. a. 2004. – WOLF, Rudolf: Handbuch der Mathematik, Physik, Geodäsie und Astronomie, Bd. 1, Zürich 1870.

## Kat. 9.7

### Meno Burg

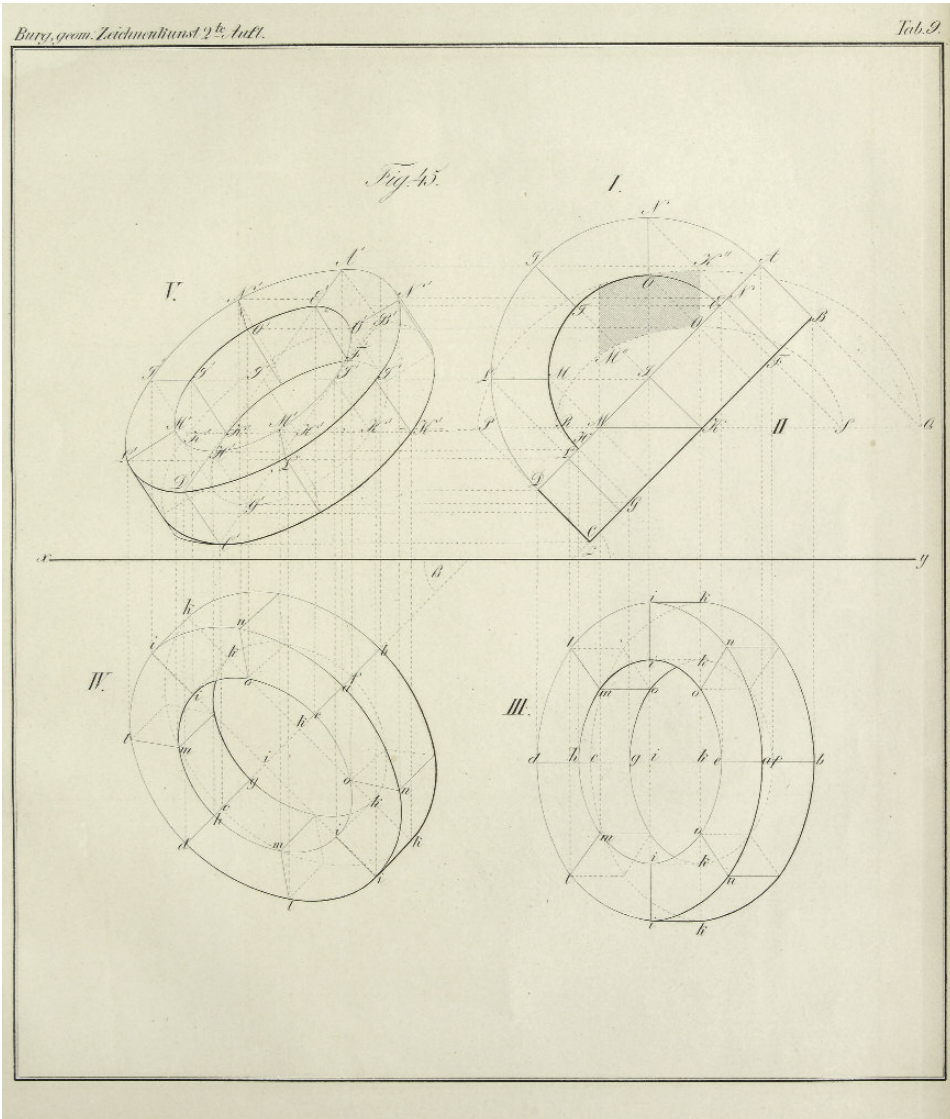
Die geometrische Zeichenkunst.

Oder vollständige Anweisung zum Linearzeichnen, zur Construction der Schatten und zum Tuschen für Künstler und Technologen, und zum Selbstunterricht

Berlin  
Duncker und Humblot  
<sup>2</sup>1845 [<sup>1</sup>1822]  
XVI, 148 S., 30 Taf.  
Privatsammlung

Meno Burg (1789–1853), erster und lange Zeit einziger jüdischer Stabsoffizier der königlich-preußischen Artillerie, machte sich nicht nur als Lehrer an der *Vereinigten Artillerie- und Ingenieurschule* in Berlin, sondern auch als Autor von Fachbüchern zum Zeichenunterricht einen Namen. Seine *Geometrische Zeichenkunst* steht in der Tradition von Gaspard Monges *Géométrie descriptive* (1798) und „lehrt, wie man die sich im Raume befindenden Gegenstände auf einer Ebene [...] bildlich darstellen muss, und zeigt, wie man andererseits aus einem solchen Bilde die wirkliche Ausdehnung, Gestalt und Lage der Gegenstände erkennen und ableiten kann“ (S. 1).

Beim vorliegenden Exponat handelt es sich um die zweite, gänzlich umgearbeitete und preisgekrönte Auflage, die auch in französischer Übersetzung erhältlich war, und die – entgegen der Meinung des Autors, dass „die Lehren der darstellenden Geometrie als die Grundlage aller bildenden und mechanischen Künste zu betrachten“ seien (Vorwort) – vor allem auf die Ausbildung technischer und militärischer Zeichner zielt. Diese fand im ausgehenden 18. Jahrhundert an den neu eingerichteten Bau- und Ingenieurakademien sowie Kadettenanstalten statt und wurde durch einen strikten Lehrplan geregelt, der neben den Fä-



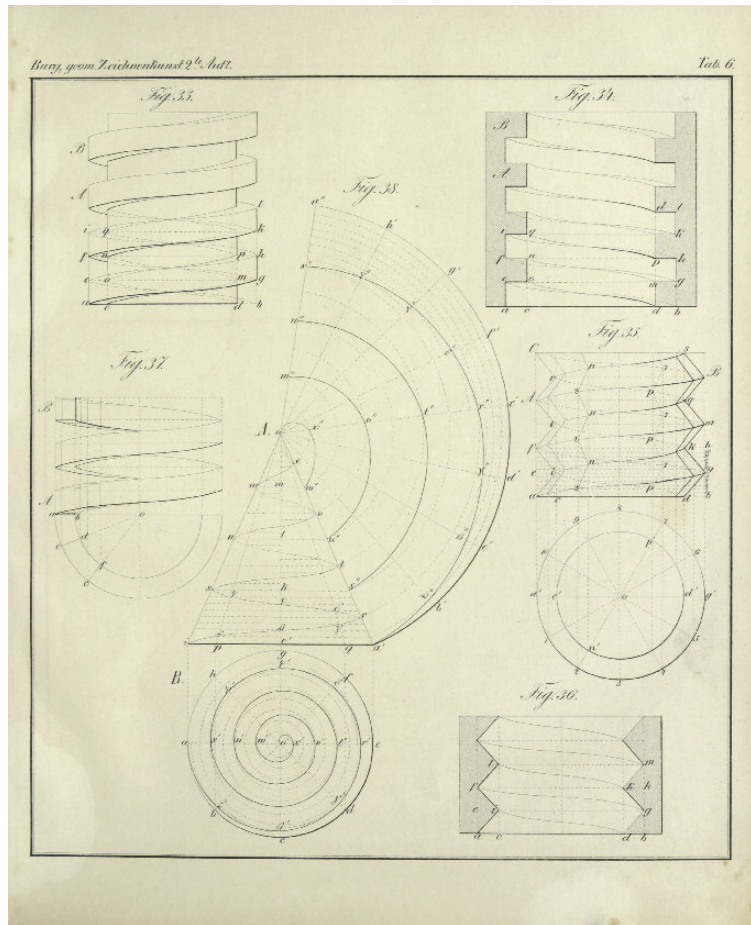
Taf. 9.7: Burg: Die geometrische Zeichenkunst 1845, Taf. 9

chern Mathematik und Geometrie auch das freie Handzeichnen umfasste.

Burg beginnt mit einem praktisch-propädeutischen Teil zur Anwendung der zum Zeichnen erforderlichen Instrumente und Materialien sowie zur Konstruktion der wichtigsten geometrischen Elementarformen. Anschließend werden die theoretischen Grundregeln der Projektionsverfahren der darstellenden Geometrie erläutert. Besondere Aufmerksamkeit erfährt dabei die von Burg selbst entwickelte vereinfachte Methode der proportionalen und maßstabsgetreuen Darstellung von gegen die Bildfläche geneigten Objekten (Taf. 9.7). Im



## 9. Ars und techné



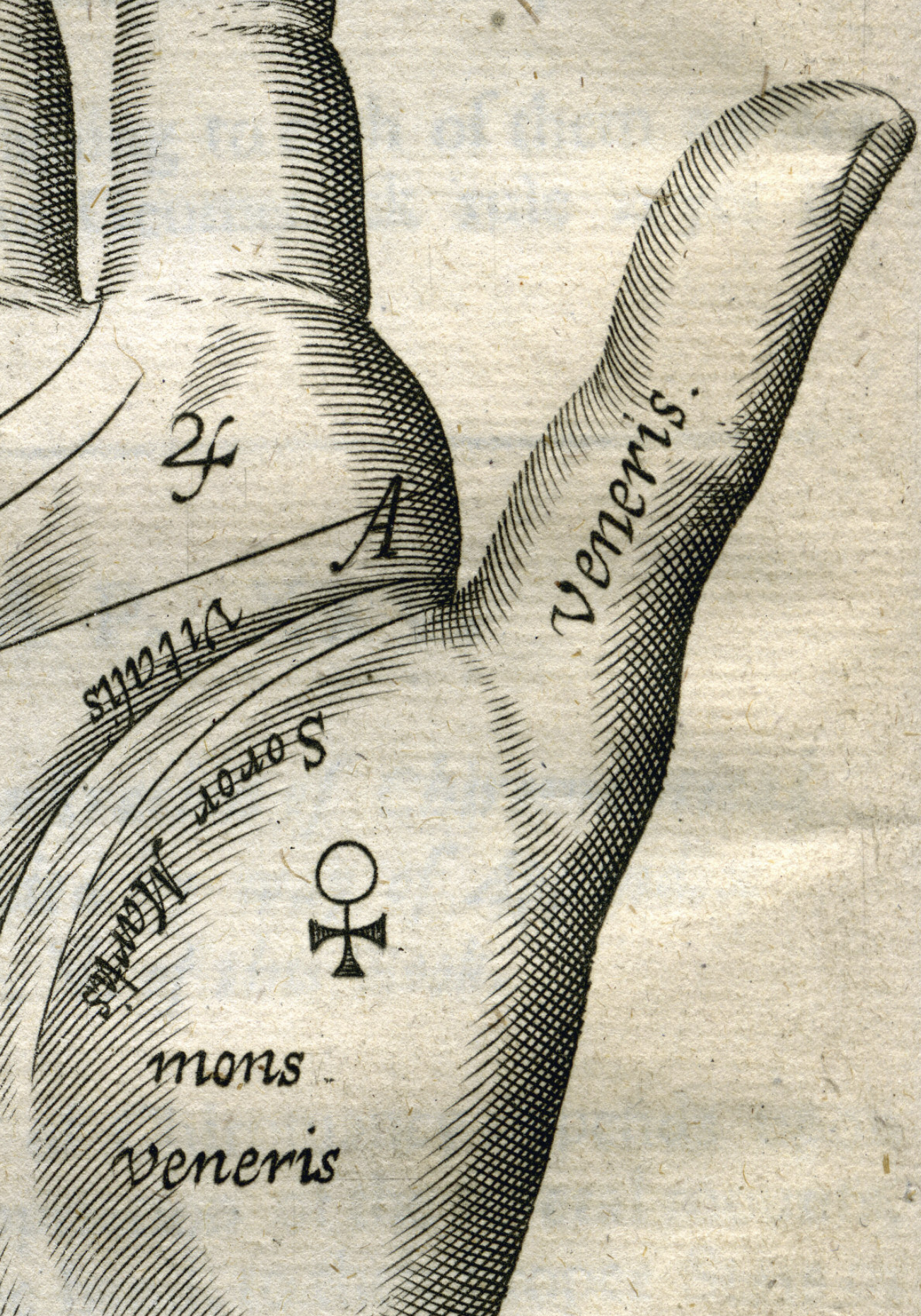
Taf. 9.7a: Burg:  
Die geometrische  
Zeichenkunst  
1845, Taf. 6

dritten und letzten Kapitel widmet Burg sich dann der regelmäßigen Verteilung von Schatten und Reflexionen, die die Körper plastisch im Raum erscheinen und ihre Form deutlicher hervortreten lassen. Immerzu entscheidend ist dabei für Burg, dass der Zeichner auch in komplexen Situationen in der Lage ist, präzise und in ihren Maßen und Verhältnissen eindeutige Zeichnungen zu fertigen, nach denen technische Gegenstände fehlerfrei produziert werden können (Taf. 9.7a).

Anika Lautenschläger

### Literatur

KLÖFFLER, Martin: ... nie wieder einer lieblichen Hand fähig. Zeichentechnik beim Militär um 1800, in: Europas Mitte – Festschrift zum 30-jährigen Bestehen der Deutschen Gesellschaft für Festungsforschung, Regensburg 2011, S. 69–104. – SCHILLINGER 1990 – SCHILLINGER 1987, S. 29–38.



♀

A

vulva

veneris.

Sorex Martis



mons  
veneris

## 10. Off Topic?

In seinem bisherigen Verlauf versuchte der vorliegende Katalog, aus diversen Perspektiven Einsicht in die konstitutiven und signifikanten Merkmale der kunstliterarischen Gattung ‚Zeichen(lehr)buch‘ zu erhalten. Naturgemäß weniger Beachtung erfuhren im Zuge dessen all jene vielfältigen Inhalte, die sich eher abseits des gattungsspezifischen Kernthemas – der Unterweisung in der Kunst des Zeichnens und Entwerfens – verorten, welche jedoch die Werke vom ersten Tage an konstant begleiteten. Einige dieser randständigen Themen waren dabei allenfalls ‚akzidentieller‘ Art, d. h. kurzzeitige Ergänzungen, die nach Kant problemlos ‚im Dasein einer Substanz wechseln [können], indessen, daß die Substanz bleibt.‘<sup>1</sup> Andere wiederum erwiesen sich nach ihrem Hinzutreten schnell als unabkömmlich und konstituierten wie ‚Parerga‘<sup>2</sup> im Sinne Derridas das thematische Zentrum der Gattung Jahrhunderte lang von seinen Rändern aus mit. Der folgende Beitrag will daher einige nachhaltige sowie eher kurzlebige Exkurse des Zeichenbuchs in angrenzende Wissensgebiete aufgreifen und Aufmerksamkeit schaffen, für das schillernde epistemische Feld, aus dem das Zeichenbuch allererst hervorging und vor dessen Hintergrund es über die Jahrhunderte seine zahlreichen Wandlungen vollzog.

Eine derartige Untersuchung muss am Beginn der Gattungsgeschichte ansetzen, da schon die ersten gedruckten Exemplare vielfältige Beziehungen vor allem zu Wissenssystemen der Naturforschung unterhielten. So vermutet man, dass bereits die Urheber früher Vorlagenwerke, wie Heinrich Vogtherr in seinem *Kunstabüchlein* von 1538 (Kat. 8.1), bei der Konzeption ihrer Tafeln auf die Systematik und Darstellungskonventionen naturwissenschaftlicher Schriften zurückgriffen (vgl. Essay 8) und es ist bekannt, dass zeitgleich im Zuge der Nobilitierung der bildenden Künste aus diesem Kontext auch neue Themenfelder für den Zeichner hinzutraten: Denn die Perspektive, Geometrie und Proportionstheorie waren von den italienischen Kunsttheoretikern bereits im 15. Jahrhundert aus dem *quadrivium* der *artes liberales* übernommen und in den Unterrichtsbetrieb der ersten Akademien überführt worden. Und es war Jean Cousin, der in seinem ab 1595 erschienen *Livre de pourtraicture* (Kat. 3.1) als erster diese Inhalte auch im Zeichenbuch widerspiegelte. Für das kommende 17. Jahrhundert hatte er damit Maßstäbe gesetzt. Während jedoch

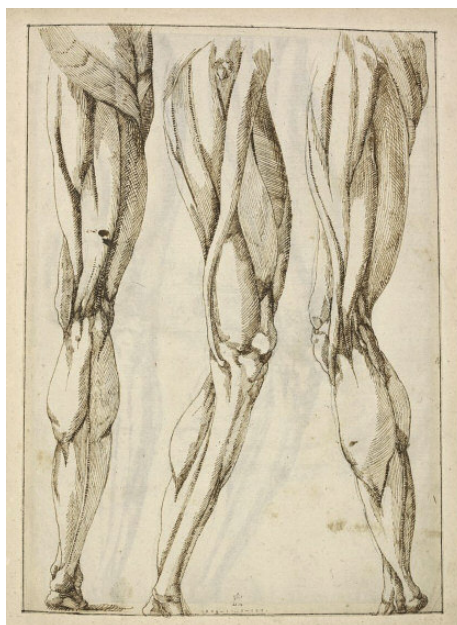


Abb. 53: Baccio Bandinelli: Drei anatomische Beinstudien. Feder mit brauner Tinte auf Papier, 1525 – 1550; London, British Museum



Abb. 54: Jean Cousin: La Vraye Science de la Pourtraicture, Paris 1647, S. 24

die Proportionstheorie und das Verfahren der geometrischen Schematisierung der Gattung bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten blieben (vgl. Essay 6), wurde die perspektivische Projektion nach der Entwicklung der Deskriptiven Geometrie durch Gaspard Monge zunehmend zu einer Spezialdisziplin ausdifferenziert, die hauptsächlich in technisch-konstruktiven und akademischen Bereichen zur Anwendung kam (vgl. Essay 9), in den pädagogischen Zeichenlehren des Pestalozzi-Kreises jedoch an Bedeutung verlor. So sehen Joseph Schmidts *Elemente des Zeichnens* (1809) Unterrichtseinheiten zur Perspektive erst nach ausgiebigen Übungen im Sehen und Darstellen geometrischer Formen vor. Auch Ramsauer will zunächst die Auffassungsgabe „für die einfachsten und charakteristischen Linien jedes Gegenstandes“ (Bd. 1, S. VI) ausgebildet wissen, bevor er im zweiten Band seiner *Zeichnungslehre* (Kat. 7.2) auf die verzerrende perspektivische Projektion eingeht. Seltene Einigkeit herrscht in diesem Punkt ebenfalls in den Lehrplänen Stuhlmanns (Kat. 7.3) und Čížeks (Kat. 7.5). Unterweisungen im linearperspektivischen Zeichnen erwarten die Schüler beider erst in der letzten Ausbildungsphase.

Einen zumindest zu Anfang vergleichbaren Verlauf nahm die Geschichte der Anatomie im Zeichenlehrbuch, denn auch diese Disziplin gelangte als Folge der frühneuzeitlichen Verwissenschaftlichung der bildenden Künste in den Fokus der Zeichner. Das große Interesse Leonardos und Michelangelos am Aufbau des menschlichen Organismus' ist durch vie-

## 10. Off Topic?

le Text- und Bildquellen belegt und kann als stellvertretend für die hohe Popularität anatomischer Studien in Künstlerkreisen ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erachtet werden.<sup>3</sup> Die Fortbildung der Künstler erfolgte dabei entweder direkt am Sezientisch oder im Atelier über Vorlagensammlungen wie dem berühmten, vom *British Museum* verwahrten *Album Bandinelli* mit seinen osteo- sowie myologischen Zeichnungen (Abb. 53) und Cellinis Beschreibungen *Sopra i principii e l' modo d'imparar l'arte del disegno* (um 1560) belegen eindrucksvoll, wie weit der Wissensstand Einzelner in diesen Jahren auf dem Gebiet der Körperkunde reichen konnte. So verwundert es nicht, dass bereits die ersten in diesem Umfeld entstandenen Zeichenlehrbücher, wie das bereits erwähnte *Livre Cousins* (Kat. 3.1; Abb. 54) oder Juan de Arfe y Villafañe in Spanien vielgelesene *Varia commensuracion* (Kat. 4.1), auf diesen Trend reagierten und ihren Rezipienten myologische Darstellungen in Proportionsrastern präsentieren (Abb. 55). In der Folgezeit sollten jedoch nicht alle

Zeichenbücher einen derart engen Bezug zur Anatomie pflegen. Einerseits, da zunehmend reich illustrierte medizinische Publikationen verfügbar waren und andererseits, da später wohl nicht jeder Zeichner den praktischen Wert differenzierten anatomischen Wissens erkannte. Dies zumindest lässt das hier ausgestellte osteologische Blatt aus der *Raccolta* Tommaso Pirolis (Kat. 10.6) erahnen, in dem ein früherer Besitzer nicht viel mehr gesehen zu haben scheint, als das Gerüst für eine simple, routiniert eingetragene Körpersilhouette.

Über rein thematische Erweiterungen hinaus schlug sich die allgemeine Rationalisierungstendenz in den Künsten der Frühen Neuzeit auch auf die innere Systematik der Zeichenbücher nieder und bewirkte dort ab der Mitte des 16. Jahrhunderts eine einschneidende didaktische Reform, die sich vor allem mit Blick auf etablierte Methoden der Chirographie und Rhetorik vollzog und die das Zeichenbuch nachhaltig verändern sollte (vgl. Essay 3).<sup>4</sup> Deutliche Bezüge zum Unterricht im Schönschreiben weisen bereits die um 1565 in Florenz entstandenen und unpubliziert gebliebenen *Regole* Alessandro Alloris auf.<sup>5</sup> Wie Wolfgang Kemp betont, unterscheidet sich das Manuskript von den üblichen Vorlagenwerken vor allem hinsichtlich der dort praktizierten und für die Zukunft der Gattung maßgeblichen „Reduktion der Komplexität“ des zu zeichnenden Gegenstandes durch die „Schematisierung der Inhalte“ und die „Elementarisierung des Prozesses.“<sup>6</sup> Denn der Unterricht Alloris beginnt mit der Schulung der Hand im freien Zeichnen gerader und gebo-

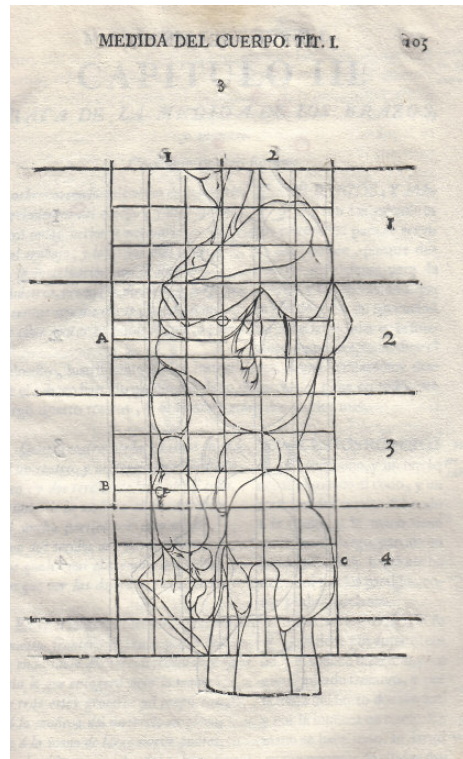


Abb. 55: Villafañe: *Varia commensuracion* 1773, S. 105



Abb. 56: Alessandro Allori: Ragionamenti delle Regole del Disegno [um 1565], fol. 9<sup>v</sup>

gener Linien. Aus diesen *per se* areferentiellen Strichen werden dann in weiteren Schritten vom Augenlied an alle übrigen Gesichtsteile gebildet, die abschließend unter Anleitung des Autors zu einem Kopfprofil kombiniert werden (Abb. 56). Alloris Verfahren steht damit in Verbindung zur Methodik des zeitgenössischen Schreibunterrichts, in dem die Schüler ebenfalls im Anschluss an motorische Trockenübungen die einzelnen Buchstaben des Alphabets sukzessive aus Linien zusammensetzten (vgl. Essay 2, 5 u. 6).<sup>7</sup>

Alexandra Greist hat jüngst in Bezug auf Fialettis *Parti del corpo humano* (Kat. 4.2), das nach 1608 bei Justus Sadeler in Venedig erschien, darauf hingewiesen, dass die dort angewendete „line-by-line method“<sup>8</sup> ebenfalls unter chirographischem Einfluss entstanden sein könnte. Tatsächlich beruht Fialettis Didaktik wesentlich auf der Elementarisierung des Zeichenprozesses in ein kleinteiliges Nacheinander, aus dem beispielsweise im zweiten Kapitel *Del Naso, Bocca et Barbuccio* all-

mählich das Profil der unteren Gesichtshälfte eines Mannes entsteht (Abb. 57). Da der Autor seinen Rezipienten jedoch lange Vorübungen im freien Linienziehen erspart, könnte man auch indirekte Bezüge zur sukzessiven Satzbaulehre der Rhetorik annehmen, deren Prinzipien zuvor im Rahmen von Albertis *compositione*-Konzept in die Kunsttheorie eingeführt wurden.<sup>9</sup>

Zugleich findet sich im dritten Buch *Della pittura* (1436) auch die Erklärung für die seit dem 17. Jahrhundert im Zeichenbuch gerne mitverhandelten Erziehungslehren, da Alberti hier – wohl im Rekurs auf Instanzen der Antike (VITRUV I,2) – deutlich macht, dass gute Umgangsformen „im Hinblick auf den Erwerb von Ruhm und Geld“ für den Künstler unerlässlich seien, ließen sich doch „reiche Leute bisweilen mehr durch Wohlwollen als durch Kunstverständnis leiten.“<sup>10</sup> Daher unternimmt auch Gerard de Lairese, der neben Preißler bedeutendste europäische Zeichenlehrer des 18. Jahrhunderts, in den zwölf Lektionen seiner *Teekenkonst* (Kat. 6.4) wiederholt pädagogische Exkurse, um die Charakterbildung der jungen Zeichner entsprechend anzuleiten. Umgekehrt war das humanistische Bild vom Künstler als *vir bonus* auch Ursache dafür, dass die Zeichenkunst seit Castigliones *Cortegiano* (1528) im Kontext von Benimmlehren und Leitfäden zur sittlich-moralischen Persönlichkeitsbildung thematisiert wurde. So ergänzen Kapitel zum Zeichnen im 17. Jahrhundert viele wichtige Exemplare der englischen Gentlemanliteratur, wie Henry Peachams *Exercise* (Kat. 6.3) oder William Salmons *Polygraphice* (Kat. 10.2) und

## 10. Off Topic?



Abb. 57: Odoardo Fialetti: Della Regola, Misura, o Simmetria delle Teste, Venedig 1609, Taf. [2]

auch allgemeine Erziehungslehren des 18. Jahrhunderts wie Robert Dodsleys *Preceptor* (Kat. 10.3) empfehlen dem kultivierten „Mann von Stande“ (Bd. 1, S. 1066) seine Musestunden mit dem Bleistift in der Hand zu verbringen. Befördert durch Rousseaus *Émile* (1762) und den systematischen Anschauungsunterricht des Pestalozzi-Kreises etablierte sich das Zeichnen nach 1800 dann auch auf dem Feld der Pädagogik,<sup>11</sup> wo es angefacht durch die Reformer der Kunsterziehungsbewegung über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg als Erfüllungsgehilfe diverser erzieherischer Theoriebildungen fungieren sollte (vgl. Essay 7).<sup>12</sup>

Dass darüber hinaus die Erziehung hin zu einem intentionalen, an den Grundformen der Natur orientierten Sehen und Zeichnen à la Pestalozzi nach 1800 auch in anderen ideologischen Zusammenhängen praktiziert wurde, verdeutlichen die zeitnah zu Ramsauers, Schmidts und Fröbels Publikationen erschienenen Zeichenhefte Caspar Tappes (Kat. 6.6; vgl. Essay 6). Als Mitglied der Preußischen Freimaurer vertritt dieser nicht nur die obskure Weltanschauung des Ordens, sondern auch die den Maurern eigene vulgärplatonische Grundidee, die Welt lasse sich nach den Prinzipien des *architectus mundi* auf ideale Weise und im Einklang mit der Organisation des Universums weiterbauen, sofern die fundamentalen Konstruktionsprinzipien der Schöpfung erstmal erkannt worden seien.<sup>13</sup> Das Organ, das nach Meinung der Maurer zu dieser Wesensschau befähigt und zugleich die vier basalen geometrischen Strukturen der Schöpfung – Kreis, Oval, Dreieck sowie Quadrat – auf sich vereint, ist das Auge, das Tappes *Unterricht im Figurenzeichnen* (1825) dann auch konse-

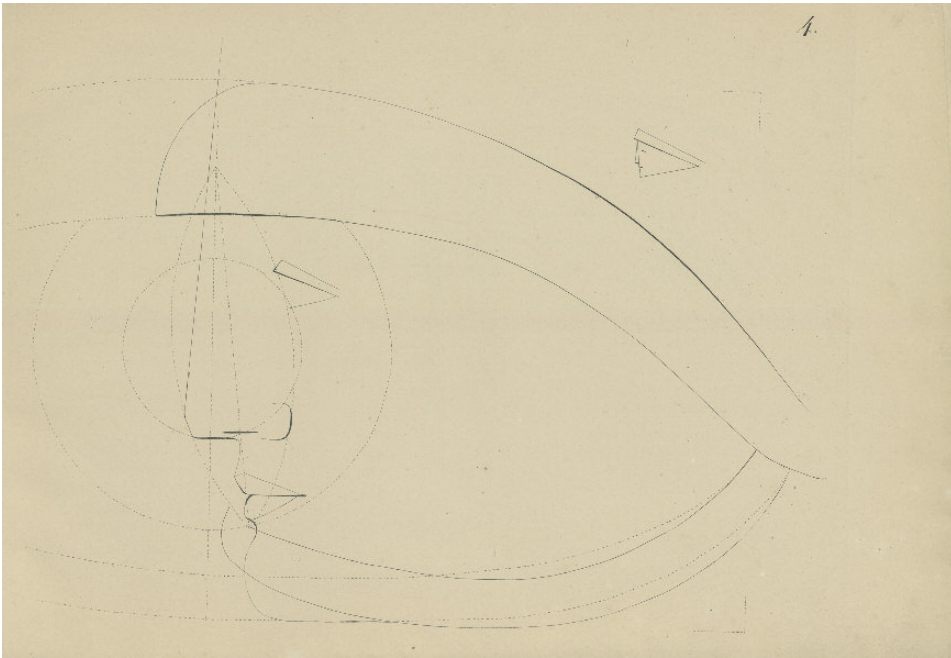


Abb. 58: Casper H. Tappe: Erster Unterricht im Figurenzeichnen, Essen 1825, Taf. 4

quent zum „Massstab, [...] Kern und Keim der ganzen Formenwelt“ (S. 1) und damit auch des menschlichen Profils erhebt (Abb. 58).

Tappes Ausflug in die höheren Sphären der Theosophie mag aus heutiger Sicht skurril erscheinen, der obsessive Hang seines Werks zum menschlichen Auge ist für das Zeichenlehrbuch insgesamt jedoch keineswegs ungewöhnlich. Nicht erinnert werden muss in diesem Zusammenhang an die Vielzahl wahrnehmungstheoretischer Exkurse, die nach Albertis berühmter Fenster-Metapher zum Dauerthema der Gattung wurden und die immerzu – auch noch in Guido Schreibers *Malerischer Perspektive* von 1854 – überzeugen wollen, „daß die Zeichnung auf das Auge des Beschauers einen Eindruck machen [könne], welcher demjenigen verwandt wäre, den dieser Beschauer durch unmittelbaren Anblick des abgezeichneten Gegenstandes empfinden würde“ (S. 2).<sup>14</sup> Dabei beruht Schreibers Glaube an die authentische Darstellbarkeit von Sehbildern letztlich auf der schon in der Antike etablierten und auch im Zeichenbuch (vgl. Taf. 4.3) tradierten Prämisse, „das Sehen geschehe gleich wie die Fortpflanzung des Lichts in gerader Linie [...] und so ist für den Zeichner jedweder Sehstrahl weiter nichts als eine gerade Linie“ (S. 5; vgl. Essay 9). Im 19. Jahrhundert geriet dieses lange sichere Fundament jedoch durch bedeutende Fortschritte auf den Gebieten der physikalischen und physiologischen Optik ins Wanken. So kommen Sehstrahlen in der von Fresnel im Anschluss an Thomas Youngs Doppelspaltexperiment etablierten Wellentheorie des Lichts nicht mehr vor und Helmholtz' Arbeiten zur visuellen Wahrnehmung machten deutlich, dass das als statisch empfundene Sehbild tatsächlich ein komplexes synthetisches Produkt aus einer Vielzahl von Detailsindrücken und Gedächtnisinhalten darstellt.<sup>15</sup>



## 10. Off Topic?

Ein Zeichenbuch, das schon früh gerade auf die von Helmholtz' vorgetragenen Thesen reagierte, war die *Subjektive Perspektive* (Kat. 10.7) des Berliner Geometers Guido Hauck.<sup>16</sup> Dieser sieht in der Fluchtpunktperspektive zwar noch immer die rationalste Form der bildlichen Darstellung, glaubt aber zugleich deren theoretischen Unterbau dem neuen optischen Wissen entsprechend sanieren zu müssen. Herausgekommen ist dabei eine überaus komplexe Variante der Netzhautperspektive, die in Hermann Birkers *Sphärischer Perspektive* (1924) und Fritz Starks *Netzhautbild-Perspektive* (1928) im 20. Jahrhundert noch einige Nacheiferer fand, die jedoch für die Praxis des Zeichenunterrichts nahezu unbrauchbar war. Hauck selbst musste das schon wenige Jahre nach der Publikation seines Buchs eingestehen: „Der wissenschaftlich strenge Weg“ sei eben manchmal nicht „zugleich auch der pädagogisch zweckmäßige.“<sup>17</sup> Was am Ende blieb, ist ein in seinem Grundanliegen gescheitertes Machwerk, das zugleich eindrucksvoll belegt, mit welcher Wirkmacht parergonale Inhalte die Gattung ‚Zeichen(lehr)buch‘ über die Jahrhunderte hinweg gestalteten.

Tobias Teutenberg

- 1 KANT, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, hg. v. Raymund Schmidt, Leipzig 1924, S. 281.
- 2 DERRIDA, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei (1978), hg. v. Peter Engelmann, Wien 1992, S. 93.
- 3 Zur Geschichte der anatomischen Zeichnung: RÖHRL 2000.
- 4 KEMP 1979, S. 121 – 131.
- 5 ALLORI 1973.
- 6 KEMP 1979, S. 122.
- 7 Kemp verweist diesbezüglich u. a. auf ARRIGHI, Ludovico degli: La operina da imparare di scrivere littera cancellarescha, Rom 1522. Zudem auf die späteren Traktate Taglientes (1524; vgl. Abb. 27 im Essay 5) und Palatinos (1540).
- 8 GREIST 2014, S. 16.
- 9 Vgl.: BAXANDALL, Michael: Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition (1971), Oxford 1988, S. 131 f.
- 10 ALBERTI, Leon B.: Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, hg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, III, 52.
- 11 Dazu: KLINGER 2009.
- 12 Ferner: WITTMANN 2009.
- 13 Vgl.: RICHWIEN, Gerhard: „Heilige Zahl“ und „Göttliche Ordnung“. Gedanken zu Zahlen und Ordnungssystemen in angewandter Darstellung und Baukunst, in: Dolgner, Angela/Helten, Leonhard/Voß, Gotthard (Hg.): Von Schinkel bis van de Velde. Architektur- und kunstgeschichtliche Beiträge vom Klassizismus bis zum Jugendstil. Festschrift für Dieter Dolgner zum 65. Geburtstag, Halle a. d. Saale 2005, S. 289 – 304.
- 14 Zur In-Eins-Setzung von Sehbild und perspektivischen Abbild seit der Renaissance: JAY, Martin: Downcast eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley u. a. 1993, Kap. 1.
- 15 Dazu: CRARY, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert (1990), Dresden/Basel 1996, S. 93 – 95.
- 16 Zu Hauck: ELKINS 1994 u. TEUTENBERG 2010.
- 17 HAUCK, Guido: Über die physiologische Begründung der Perspektive, in: Wochenblatt für Architekten und Ingenieure Bd. 52/54/56/58 (1882), S. 265 f./280 – 2/290 – 4/302 f.; Zit. S. 303.

## Kat. 10.1

### Allain [Alain] Manesson-Mallet

Les Travaux De Mars Ou L'Art De La Guerre.

Den Haag

Adrian Moetjens

<sup>3</sup>1696 [<sup>1</sup>1672]

Bd. 1: 375 S., 155 Taf. | Bd. 2: 343 S., 122 Taf. | Bd. 3: 387 S., 136 Taf.

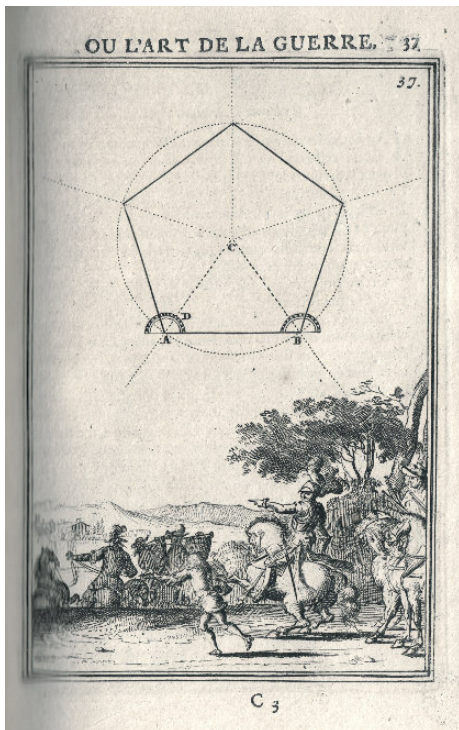
Privatsammlung

„Er zeichnet ausgezeichnet, versteht sich auf das Kriegshandwerk und den Festungsbau, außerdem schreibt er gut“ (ROCHAS D'AIGLUN 1972, S. 102). So charakterisierte 1674 Sébastien de Vauban, erster Festungsbaumeister Frankreichs, seinen Militäringenieur Allain Manesson Mallet (1630–1706). Zu diesem Zeitpunkt hatte Mallet schon sein erstes großes Werk *Les travaux de Mars ou l'art de la guerre* (1671) veröffentlicht. In diesem fasst der Autor seine Erfahrungen als Ingenieur des Königs von Portugal zusammen.

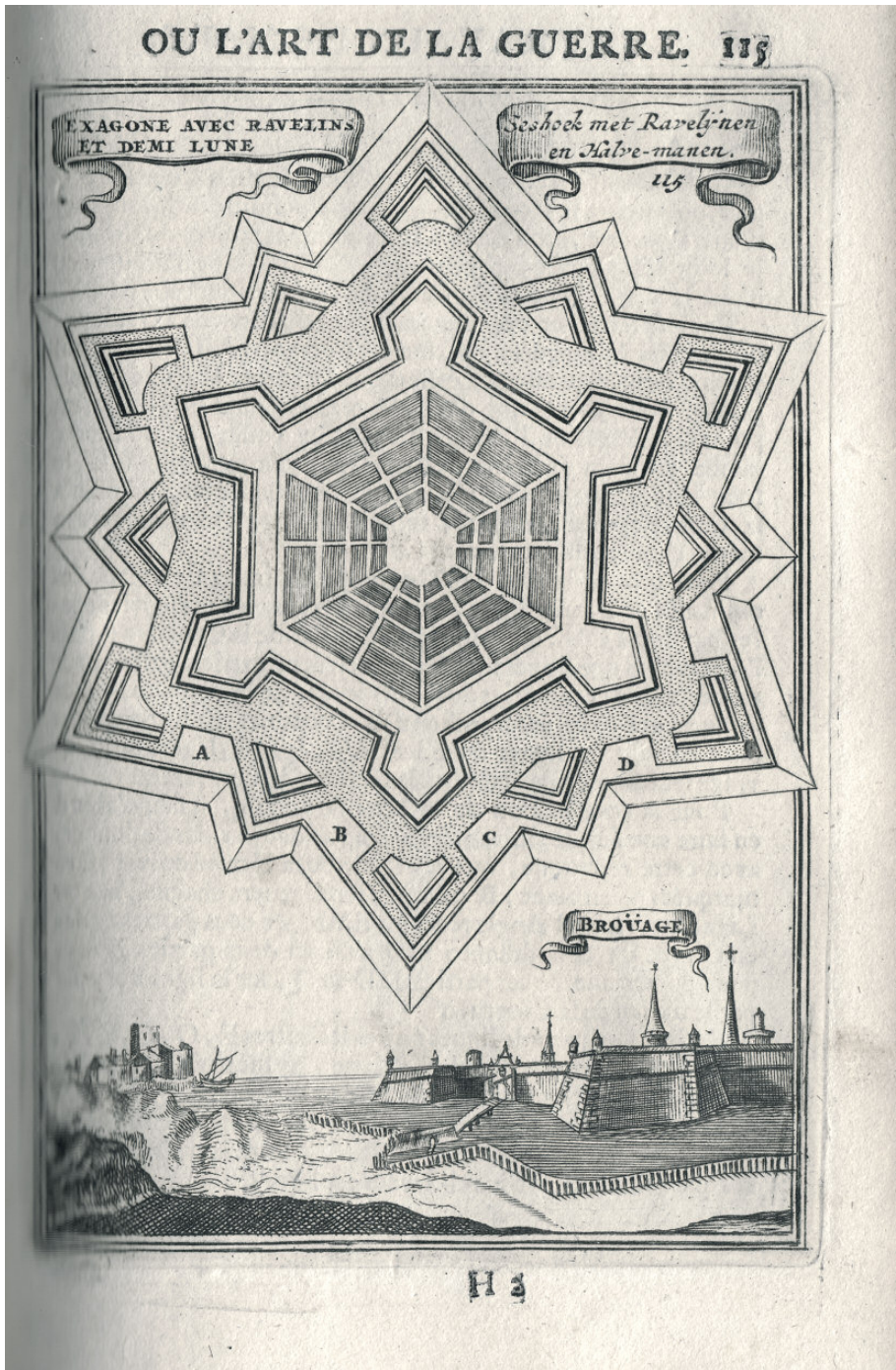
Obwohl Mallet ein königliches Druckprivileg besaß, fanden sich in den Händen Interessierter bald zahlreiche illegale Abdrucke und Übersetzungen des äußerst beliebten Werks. In seiner zweiten Ausgabe (1684) wurde *Les travaux de Mars* den politischen Gegebenheiten angepasst – Mallet positioniert sich klar als Unterstützer de Vaubans –, auch wurden weitere Stiche der schon beeindruckenden Menge an Abbildungen hinzugefügt.

*Les Travaux de Mars* beginnt mit einer Einführung zu Geometrie und Perspektive, um darauf aufbauend die verschiedenen Befestigungsanlagen und deren Bau zu erläutern. So verdeutlicht der Autor, dass jeder Festungsbau auf der Verfertigung eines fein gezeichneten Plans nach strengen Regeln gründet.

Betrachtet man die Stiche des Werks genauer, fällt ein Muster auf, das aus dem unmittelbar zuvor erschienen Werk von Sébastien Le Clerc *Pratique de la Géométrie* (1669) übernommen wurde: In der oberen Hälfte sieht man geometrische Formen, Pläne oder Grundrisse in Aufsicht. In der unteren Hälfte wird meist eine Landschaft oder Personengruppe aus der Frontalperspektive ergänzt (Taf. 10.1a). Nicht immer



Taf. 10.1a: Mallet: *Les travaux de Mars* 1696, Bd. 1, S. 37



Taf. 10.1: Mallet: Les travaux de Mars 1696, Bd. 1, S. 115

erfolgt eine Verknüpfung der Elemente wie durch den Plan des Bauherrn (Taf. 10.1). In der zweiten Ausgabe legt Mallet dar, dass diese Ergänzungen keineswegs allein der Verschönerung des Werks dienen (Mallet 1684, S. 8), sondern auf die Erweiterung des Rezipientenkreises zielen. Konkret werden die szenischen oder landschaftlichen Vorlagen jungen Adeligen zu Übungszwecken anempfohlen. Über die Vielfalt der Darstellungen schult *Les Travaux de Mars* seine Leser also nicht nur in der Geometrie, dem Festungsbau und der Kriegsführung, sondern übt auch umfassend deren zeichnerischen Fertigkeiten.

Quirin Johannes Koch

### **Literatur**

BÜRGER, Stefan: *Architectura Militaris. Festungsbau traktate des 17. Jahrhunderts von Specklin bis Sturm*, Berli/München 2013, S. 401–406. – D’ORGEIX, Émilie: Alain Manesson Mallet (1630–1706). Portrait d’un ingénieur dans le sillage de Vauban, in: *Bulletin du comité français de cartographie* 195 (2008), S. 64–74. – ROCHAS D’AIGLUN, Albert: *Vauban, sa famille et ses écrits, ses oisivetés et sa correspondance*, 2 Bde., Bd. 2, Genève 1972.

## **Kat. 10.2**

### **William Salmon**

*Polygraphice.*

Or The Arts of Drawing, Engraving, Etching, Limning, Painting, Washing, Varnishing, Gilding, Colouring, Dying, Beautifying and Perfuming

London

John Crumpe

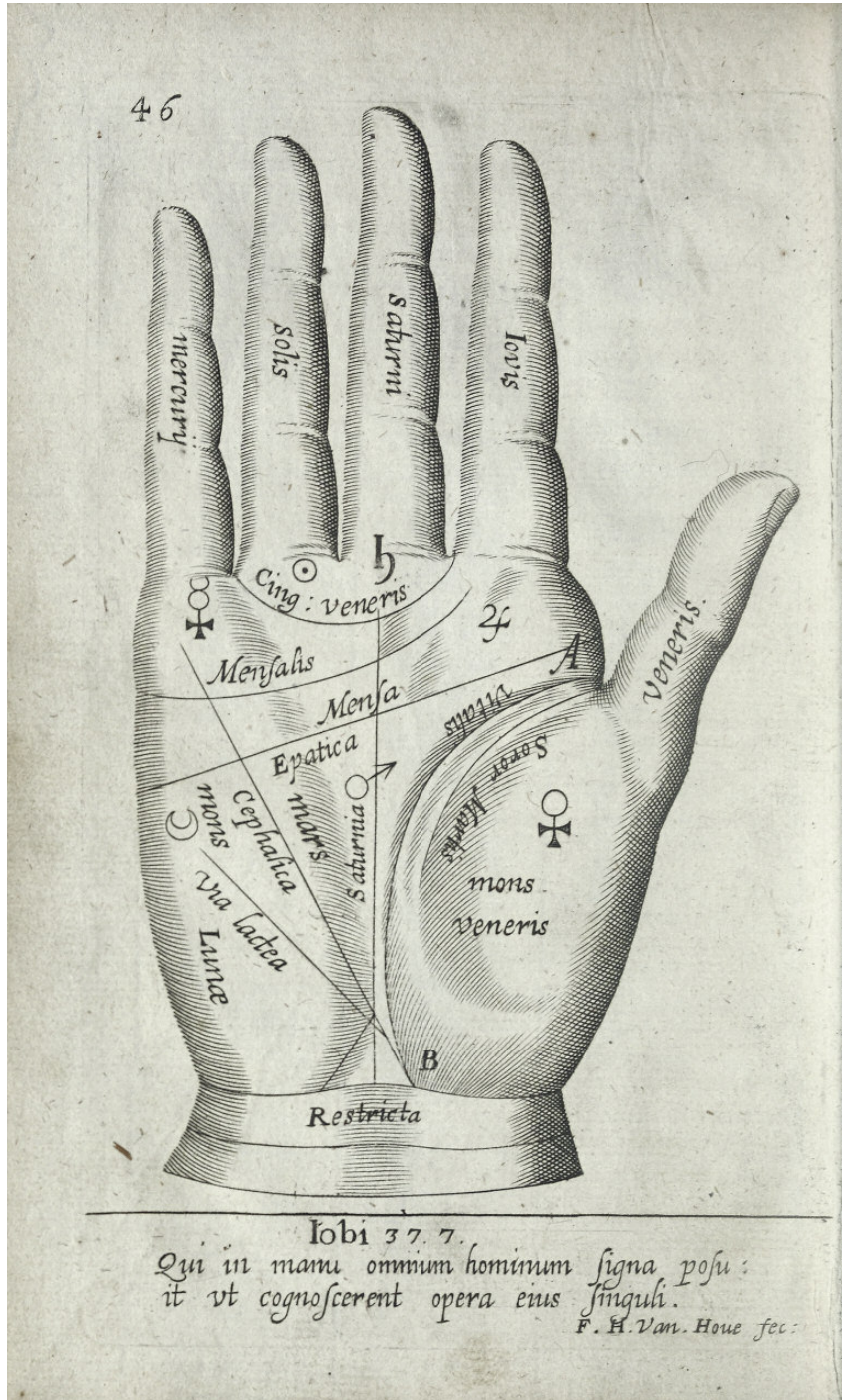
<sup>3</sup>1675 [<sup>1</sup>1672]

6 nn. Bl., 407 S., [8], 16 nn. Bl.

Privatsammlung

Mit dem Werkbüchlein *Polygraphice* unternahm der Mediziner William Salmon (1644–1713) einen einmaligen Ausflug in die Gegenstandsbereiche der Malerei. Den Plural versteht Salmon programmatisch, verweist doch das Präfix *Poly-* auf die Vielzahl der malerischen Künste, die er zu behandeln anstrebt. Die Grundlage für jede der größtenteils aus der englischsprachigen Kunstliteratur kompilierten Kunstübungen, die er um einige Innovationen und eigene Beobachtungen ergänzte, bildet aber die Zeichenkunst. Der immense Erfolg des handlichen (und günstigen) Oktavbüchleins lässt sich an der raschen Aufeinanderfolge von acht Auflagen mit über 15.000 verkauften Exemplaren ablesen. Gemessen an dem Raum, den die Beschreibung der in Amateurräumen Englands so beliebten Miniaturmalerei einnimmt, steht die *Polygraphice* in der Tradition der Gentlemanliteratur des 17. Jahrhunderts. Die Ausführungen zu zahlreichen kunsthandwerklichen Bereichen und künst-

10. Off Topic?



Taf. 10.2: Salmon: Polygraphice 1675, S. 46



Taf. 10.2a: Salmon: *Polygraphice* 1675, S. 36

rungen zur Perspektive anschließt. Die *Polygraphice* ist darüber hinaus in vielfacher Hinsicht ein reiches Beispiel für die zahlreichen epistemischen Interdependenzen zwischen Kunst(-theorie), Astrologie und Alchemie in der Frühen Neuzeit. Dem Künstler(-Amateur) wird hier nahegelegt, sich dieses Wissen anzueignen, denn: einen Menschen zu zeichnen heißt auch, die ‚Zeichnungen‘ der Planeten nachzuvollziehen.

lerischen Reproduktionsmethoden (Taf. 10.2a) schließen jedoch weitere professionalisierte Rezipientenkreise mit ein.

Einen eigenen Akzent setzt Salmon mit dem letzten Kapitel des ersten Buches über die Zeichenkunst. Dort stellt er einen chiromantischen Index auf, der in der dritten, hier gezeigten Ausgabe von einer dessen Grundzüge erläuternden Bildtafel (Taf. 10.2) begleitet wird. Die Chiromantie beruht auf der Überzeugung, dass durch die gestaltprägende Wirkkraft der Planeten in den ersten Lebensjahren des Menschen die Linien auf dem jeweiligen Handteller entstehen. Sie lehrt, diese (Lebens-) Linien in Hinblick auf den Charakter und Lebenslauf eines Menschen ästhetisch-moralisch auszudeuten. Schon Pomponius Gauricus (1504) ordnete die Physiognomik als Lehre von den (astralbedingten) Formen des Körpers gemeinsam mit der Symmetrie und Perspektive unter den Oberbegriff der Zeichnung (*designatio*). Salmon gibt nun ihrer ‚Schwesterkunst‘, der Chiromantie, den Vorzug, die er direkt an seine Ausführungen zur Perspektive anschließt.

Susanne Thürigen

#### Literatur

HURLEY, Cécilia: William Salmon et la *Polygraphice*. La théorie de l'art en Angleterre avant Jonathan Richardson, in: Heck, Michèle-Caroline (Hg.): *L'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout 2009, S. 187–208.

### Kat. 10.3

#### Robert Dodsley

Der Lehrmeister oder ein allgemeines System der Erziehung.

Worinne die ersten Grundsätze einer feinen Gelehrsamkeit vorgetragen werden

Leipzig

Johann Samuel Heinsius

<sup>3</sup>1782 [dt. Übers. <sup>1</sup>1763]

Bd. 1: 20 nn. Bl., 1108 S., XXIII Taf. | Bd. 2: 5 nn. Bl., 1268 S., 1 nn. Bl.

Universitätsbibliothek, Heidelberg

Robert Dodsley (1704–1764) stellt in seinem Werk, welches im Original in englischer Sprache verfasst wurde (1748), bald aber durch die Übersetzung von Schröckh und Ebert Einzug in den deutschen Sprachraum fand, ein umfassendes und didaktisch sorgfältig strukturiertes Werk über die intellektuelle und moralische Erziehung zusammen. Im ersten Band werden Rhetorik, Mathematik, Architektur, Erd- und Sternenkunde und zuletzt auch Malerei und Zeichenkunst verhandelt. Im zweiten Band thematisiert Dodsley die Vernunft-, Natur- und die damit zusammenhängende Sittenlehre, wie auch kaufmännische und politische Praktiken. Damit werden aus Sicht des Autors sämtliche Wissensfelder abgedeckt, die für die Ausbildung des Nachwuchses höherer gesellschaftlicher Klassen relevant sind. Durch diesen Anspruch steht Dodsleys *Lehrmeister*, wengleich inhaltlich auf die spezifischen Ansprüchen seiner Epoche ausgerichtet, noch immer in der Tradition normativer Wissenscurricula, die sich seit der Antike aus den *artes liberales* und den *artes mechanicae* konstituierten.

Das Material, das für die Ausbildung im Zeichnen bereitgestellt wird, reicht von anatomischen Studien einzelner Körperpartien – jeweils in Kontur und Schraffur gegeben (Taf. 10.3) – über Ausdrucksstudien in Anlehnung an Le Brun bis hin zu Vorlagen für Land-



Taf. 10.3: Dodsley: Der Lehrmeister 1782, Bd.1, Taf. 14



Taf. 10.3a: Dodsley: Der Lehrmeister 1782, Bd.1, Taf. 13

schaftszeichner, denen Dodsley einen besonderen Stellenwert zuspricht: „Denn unter allen Theilen der Zeichnungskunst ist dieß einer der nützlichsten und angenehmsten; weil ein jeder vielleicht einmal Gelegenheit haben kann, den selben zu seinem Vorteile anzuwenden“ (Bd. 1., S. 1098). Außerdem enthält das Werk Tafeln, die verschiedene heimische Tierarten mitunter szenisch wiedergeben (Taf. 10.3a). Der Zögling wird dadurch angeleitet, Wissen über die Erscheinungen der Natur zu erwerben und dieses zur Grundlage seiner Zeichenkunst zu machen.

Sarah Haugeneder

#### **Literatur**

SOLOMON, Harry M.: The Rise of Robert Dodsley. Creating the new Age of Print, Carbondale u. a. 1996.

### **Kat. 10.4**

#### **Anonym**

The Artist's Assistant.

In the Study and Practice of Mechanical Sciences. Calculated for the Improvement of Genius

London

Robinson

o. J. [um 1785]

VI S., S. 7–288, IV S., 6 nn. Taf., IIII Taf.

Privatsammlung



## 10. Off Topic?

*The Artist's Assistant* bietet ein preisgünstiges und umfassendes Handbuch für all diejenigen, die sich der Bildkünste und bildlichen Darstellung für die ‚mechanischen Wissenschaften‘ bedienen wollen. Der Hauptteil des Buches besteht aus 28 Unterkapiteln, wobei die großen Blöcke das Zeichnen, die Farben und die Malerei ausmachen. Neun Tafeln sind dem Teil zur Zeichnung an entsprechender Stelle beigelegt: fünf Falttafeln zur Darstellung des Menschen sowie vier Tafeln zur Perspektive. Bis auf dessen besonderes „Urteilsvermögen“ und „Können“ gibt es keine weiteren Angaben über den verantwortlichen Anonymus (S. vi). Mit verändertem Untertitel (*The Artist's Assistant; or School of Science*) wird das Werk leicht variiert 1801, 1803 und 1807 erneut herausgegeben. Leslie Carlyle zu Folge ist die Abhandlung über die Farben von Robert Dossie (*Handmaid to the Arts*, London 1758) übernommen worden (Carlyle 2011, S. 285). Zudem wurde unter gleichem Titel (exklusive des Untertitels) 1770 bereits ein Werk von Carington Bowles veröffentlicht. Beides könnten Indizien für die anonyme Autorschaft sein.

Die allgemein hohe Wertschätzung für die Kunst erklärt der Autor im Vorwort durch deren einzigartiges Vermögen, Schlüsselmomente der Menschheitsgeschichte zur Anschauung zu bringen und diese großen Ereignisse so vor dem Vergessen zu bewahren. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Zeichnung als Grundlage der Künste gelegt. Allerdings reicht für den Autor Talent allein beim Studium dieser Kunst nicht aus: „Regeln, Reflektion und Fleiß“ gehören mit dazu (S. 7).

Das Frontispiz (Taf. 10.4) zeigt eine Personifikation der Wissenschaft. Wie *Scienza* in Cesare Ripas *Iconologia* (1603) ist sie durch einen geflügelten Kopf ausgezeichnet (Taf. 10.4a). In der rechten Hand hält sie Zirkel und Lineal. Mit ihrer Linken umfasst sie eine Pergamentrolle, die auf die Poesie, die Schwester der bildenden Kunst anspielt. Weitere Attribute zu ihren Füßen, wie Palette und Pinsel, illustrieren zusätzlich die Inklusion der bildenden Künste in die Wissenschaft. Entsprechend lautet die Subscriptio des Frontispizes aus einem Gedicht John Drydens „Science is not Science till reveal’d“. Die Frage ob Kunst also Wissenschaft ist, ist eine Frage der Enthüllung, welche der Autor mit seinem Werk vorzunehmen beliebt.



Taf. 10.4a: *Scienza*, in: Cesare Ripa: *Iconologia*, Venedig 1645, S. 554

### Literatur

CARLYLE 2011.

Marie-Luise Namislow



Taf. 10.4: The Artist's Assistant [1785], Frontispiz

## Kat. 10.5

### Pieter [Petrus] Camper

Dissertation physique [...] sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays et de différents âges [...]

Suivie de la proposition d'une nouvelle méthode pour dessiner toutes sortes de têtes humaines avec la plus grande sûreté.

Hg. v. Andrian G. Camper, übers. aus dem Holländischen v. Denis B. Quatrième d'Isjonaal

Utrecht

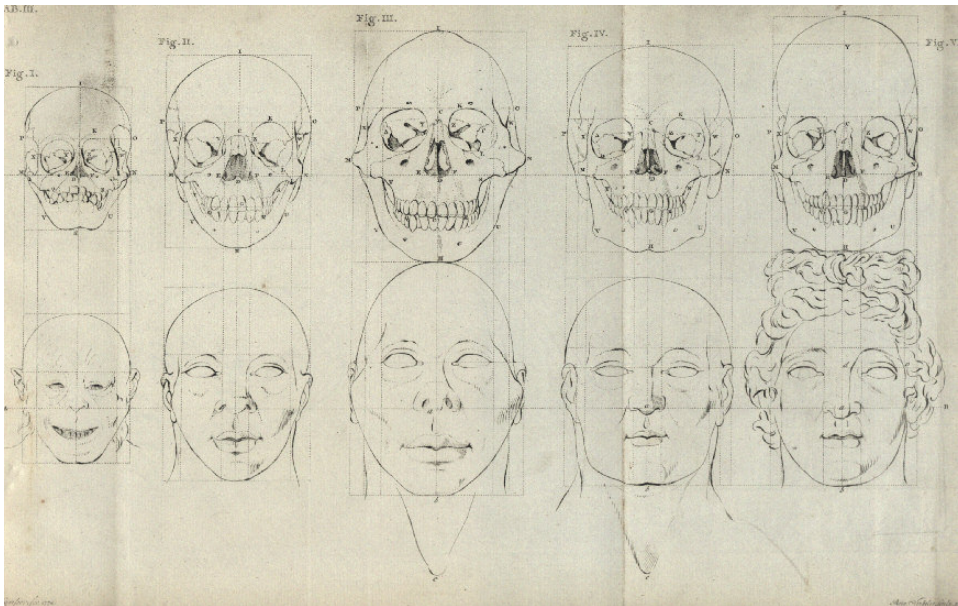
R. Wild & J. Altheer

1791

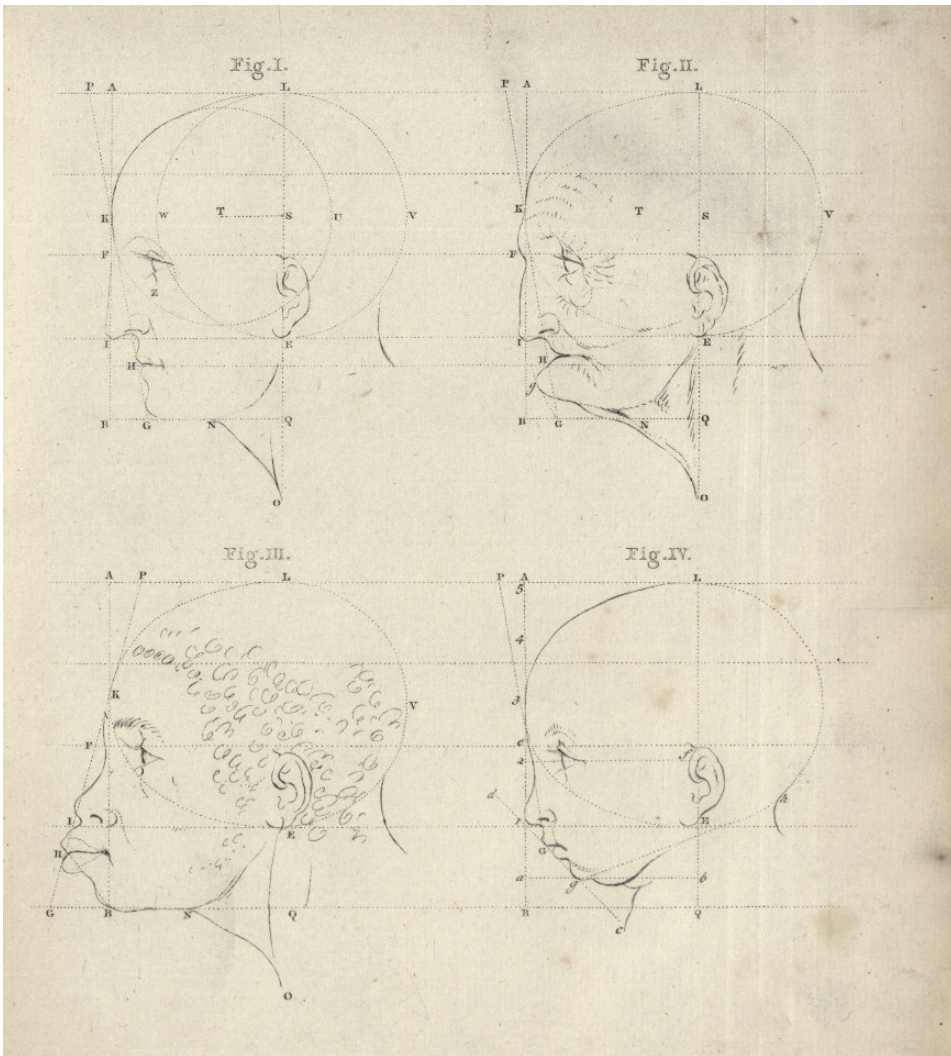
Autorenbildnis, VIII S., 114 S., 10 Taf. (eine nicht nn. Taf., 9 Taf. num. I–IX)

Privatsammlung

Der Niederländer Pieter Camper (1722–1789) war als Arzt und Naturforscher ein Wegbereiter der vergleichenden Anatomie. In seinen Forschungen legte er nicht nur die gemeinsame Grundstruktur im Körper- und Knochenbau der Menschen und Tiere dar. Die Vermessung von Tier- und Menschen-Schädeln ließ ihn darüber hinaus ein System von ‚Schädeltypen‘ entwickeln, wobei ihm die Neigung des Gesichtswinkels besonders charakteristisch schien. Anders als man angesichts der Gegenüberstellung der Kopfformen von Affe, „Neger“, Kalmücke, Europäer und einer antiken Apollo-Statue (Taf. 10.5a) vermuten würde, wandte sich Camper mit seiner Theorie vehement gegen rassistische Ste-



Taf. 10.5a: Camper: Dissertation 1791, Taf. 3



Taf. 10.5: Camper: Dissertation 1791, Taf. 8

reotype und Diskriminierungen, betonte vielmehr die Einheit des Menschengeschlechts und seine unendliche Variabilität unter Umwelt-Einflüssen.

Bezeichnend ist dabei, dass Camper sich auch intensiv mit den Bildkünsten beschäftigte und zahlreiche Vorträge an der Amsterdamer Zeichenakademie hielt (vgl. etwa Camper: *Vorlesungen, gehalten an der Amsterdamer Zeichen-Akademie: Über den Ausdruck der verschiedenen Leidenschaften durch die Gesichtszüge; über die bewunderungswürdige Ähnlichkeit im Bau des Menschen, der vierfüßigen Thiere, der Vögel und Fische; und über die Schönheit der Formen*, Berlin 1793). Denn nicht nur bediente sich der Autor zur Illustration seiner Theorien selbst gezeichneter Schautafeln und der Verweise auf antike Statuen.

## 10. Off Topic?

Seine Erkenntnisse sollten auch den zeitgenössischen Künstlern helfen, bessere Darstellungen von Menschen zu bilden.

Der „vierte Teil“ seiner *Dissertation* (S. 106–114) liefert daher auch eine Diskussion (und vergleichende Illustration auf Tafel VII) der bisher vorgeschlagenen Methoden in Zeichenbüchern, den menschlichen Kopf mittels Hilfskonstruktionen zu entwerfen – bei Dürer, Annibale Carracci, Bloemaert, Le Clerc, Preißler, in der *Encyclopédie* und anderen. Gegen diese in seinen Augen unzulänglichen Verfahren schlägt Camper eine eigene Methode vor, die nach verschiedenen Altersstufen und ‚Rassen‘ differenziert ist (Taf. 10.5). Damit einher ging gegen Ende seines Lebens die Einsicht, dass in der Natur „bloss die Nützlichkeit“, nicht aber feste Proportionsverhältnisse herrschen, es mithin überhaupt keine „unveränderliche Schönheit der Form“ geben könne (*Vorlesungen* 1793, S. 55–57).

Diesen Gedanken, der die etablierten Schönheitsvorstellungen so radikal in Frage stellte, sollte rund ein Jahrhundert später etwa William Rimmer unter den veränderten Vorzeichen der Evolutionstheorie in seinem Anatomie- und Zeichenbuch (*Art Anatomy*, 1877) aufgreifen, mit dem er auf die unterschiedlichen Menschentypen in der Neuen Welt reagierte.

Ulrich Pfisterer

### Literatur

BEDAUX, Jan B.: A Discussion on Rembrandt in Eighteenth-Century Amsterdam. Petrus Camper versus Cornelis Ploos van Amstel, in: Hoogsteder-Naumann mercury 3 (1986), S. 38–56. – BINDMAN, David: Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18<sup>th</sup> Century, London 2002, S. 201–209. – DAVIS, Elliott Bostwick: Life Drawing from Ape to Human: Charles Darwin’s Theories of Evolution and William Rimmer’s *Art Anatomy*, in: Ninteenth-Century Art Worldwide 2/2 (2003) [Online; 2.3.2014]. – GRINDLE, Nicholas: “Our own imperfect knowledge”. Petrus Camper and the search for an ‘ideal form’, in: RES 31 (1997), S. 139–148. – YOUNGQUIST, Paul: In the Face of Beauty. Camper, Bell, Reynolds, Blake, in: Word & Image 16 (2000), S. 319–334.

## Kat. 10.6

### Tommaso Piroli

Raccolta Di Studj Come Elementi Del Disegno.

Tratti Dall’ Antico Da Raffaello E Michelangelo Con aggiunta Di Alcune Tavole Anatomiche

Rom

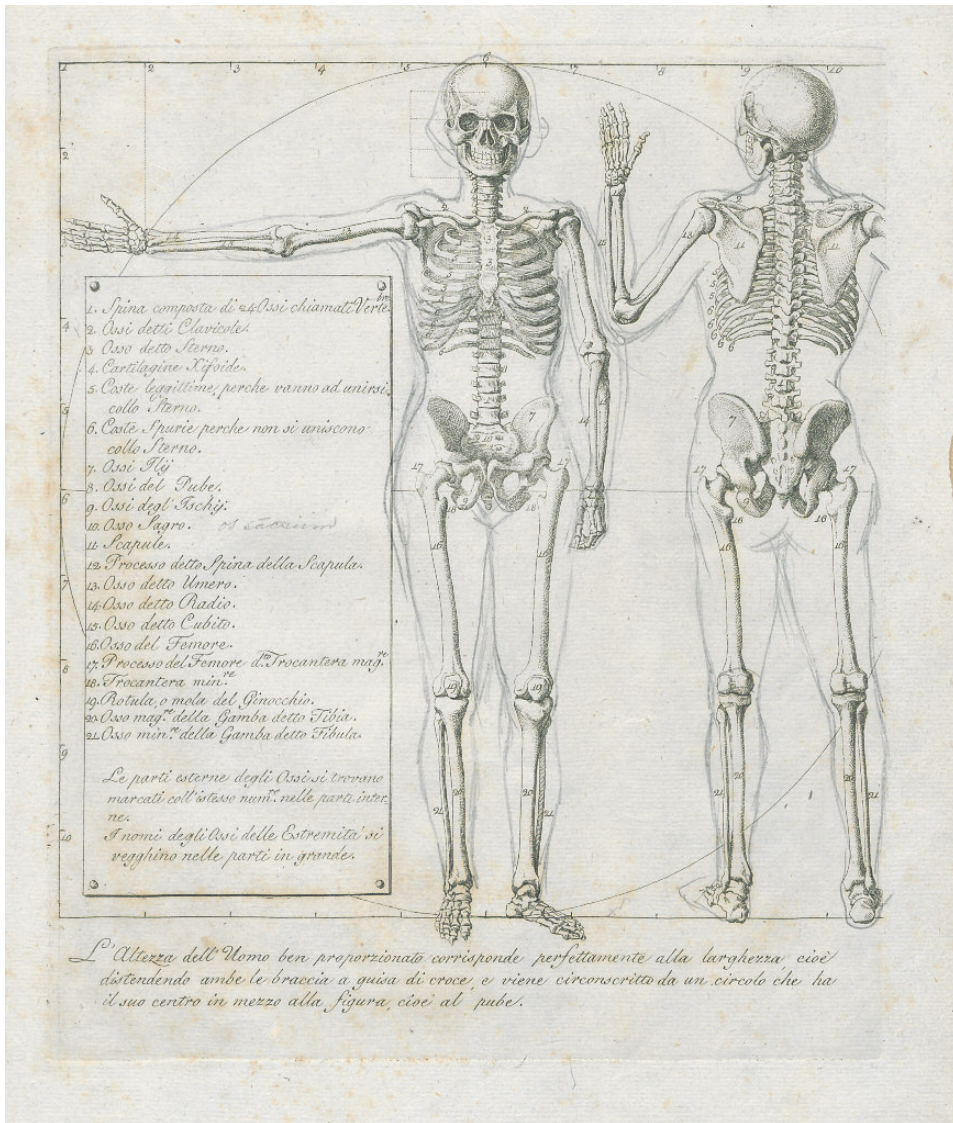
Presso l’Autore a Strada Gregoriana No. 203

1801

43 Taf. [auf 38 nn. Bl.]

Privatsammlung

Tommaso Piroli (1750–1824) Zeichenbuch erschien 1801 in einer Zeit, in der sich Italien unter napoleonischer Besatzung befand, was seine Anlehnung an klassische italienische Traditionen bestärkt haben mag. Der römische Kupferstecher war bis dahin besonders durch



Taf. 10.6: Pirolì: Raccolta 1801, Taf. 28

seine Stiche nach John Flaxmans Illustrationszyklen zu Homer und Dante in Erscheinung getreten. In Zusammenarbeit mit der Familie der Piranesi folgten mehrbändige Ausgaben zu antiken Monumenten, im Besonderen zu den wiederentdeckten Kunstwerken aus Pompei und Herculaneum. Um die Jahrhundertwende fand Pirolì sich jedoch in einer wirtschaftlich prekären Lage wieder. Aufträge im eigenen Land blieben aus und ein vielversprechendes Angebot in England hatte sich zerschlagen. Er blieb folglich in Rom und sicherte sich dort ein finanzielles Einkommen, indem er die vorliegende Sammlung im

## 10. Off Topic?

Eigenverlag veröffentlichte. Diese wurde jedoch als künstlerisch anspruchslos wahrgenommen: „Questi lavori fece per negozio“ steht in Piroli's Nachruf geschrieben (CARDINALI 1824, S. 29). Wie bereits der Titel der *Raccolta* erkennen lässt, lehnt der Autor sich an Vorbilder an, die seit dem 17. Jahrhundert das klassische Repertoire eines Zeichenbuchs ausmachten. Die Einzelstudien von Körpergliedern sowie die Bewegungsstudien und Proportionsfiguren weisen ihn dabei als einen Künstler aus, dessen Arbeit gleichermaßen von naturwissenschaftlichen und künstlerischen Kriterien geleitet war. Das hier wiedergegebene Blatt (Taf. 10.6) zeigt ein in einen Kreis eingeschriebenes Skelett, das in der Tradition Vitruvs die idealen Körperproportionen darstellt. Anders als etwa Leonardo verortet Piroli das Zentrum des sogenannten ‚homo ad circulum‘ aber nicht im Nabel, sondern im Bereich der Geschlechtsorgane des Mannes. So betont Piroli die Dominanz männlicher Schöpferkraft, die in der Vorstellungswelt des 18. Jahrhunderts Ausgangspunkt idealer Maßverhältnisse war. Dadurch, dass Piroli in der Frontispiz-Vignette (Taf. 10.6a) eine Darstellung des seiner Zeit populär gewordenen Butades-Mythos wiedergibt, in dem bekanntlich die Hand einer Frau die Geburt der Kunst einleitet, verweist er selbstreferenziell auf die Tradition seines eigenen Schaffens. Mit seiner Signatur „Piroli fece“ rückt er zudem seine eigene künstlerische Leistung in den Vordergrund. Somit weist die *Raccolta* über eine reine Reproduktion klassischer Bildformeln hinaus.



Taf. 10.6a: Piroli: *Raccolta* 1801, Titelblatt

Franziska Lampe

### Literatur

CARDINALI, Luigi: Necrologia di Tommaso Piroli, in: ders.: *Memorie romane di antichità e di belle arti*, 3 Bde., Rom 1824, Bd. 1, Sez. II/vii, S. 26–32. – KEMP 1979. – SPESSE, Fulvia: Tommaso Piroli, incisore romano (1750–1824). Proposte per un catalogo, in: *Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari* 9 (1995), S. 79–94.

**Kat. 10.7**

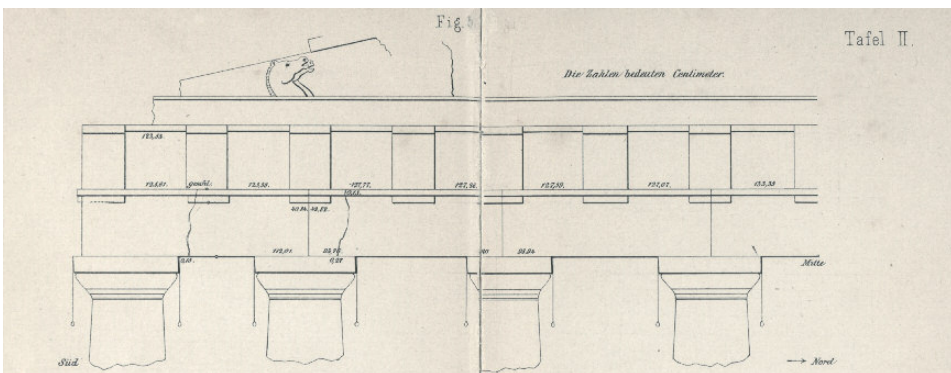
**Guido Hermann Hauck**

Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls.  
Eine perspektivisch-ästhetische Studie

Stuttgart  
Konrad Wittwer  
1879  
160 S., 2 Taf.  
Privatsammlung

Der Mathematiker und Professor für deskriptive Geometrie und Graphostatik Guido H. Hauck (1845–1905) ehrte mit der vorliegenden Festschrift das 50-jährige Bestehen der Technischen Hochschule Stuttgart. Wie diese „Weckerin mathematisch-ernsten und schönheitsfrohen Formensinnes“ (Widmung) will auch er mit seinem Werk „eine Brücke schlagen [...] von der mathematischen zur ästhetischen Formenkritik“ (S. V) und versucht sich daher im ersten Teil seiner *Subjektiven Perspektive* an der Kombination der deskriptiven Geometrie mit der neuen physiologischen Optik Hermann von Helmholtz'. Dessen Studien der synchronen Augenbewegungen, der Beschaffenheit der Netzhaut und der Qualitäten des subjektiven Anschauungsbildes verifizieren für Hauck endgültig, was schon die griechischen Tempelbaumeister zur Krümmung langer horizontaler Fassadenelemente (Taf. 10.7a) sowie Leonardo und Raffael zu perspektivischen Verstößen in ihren Bildern motiviert habe: den unnatürlich-technischen Charakter der konventionellen perspektivischen Projektion. Haucks *Subjektive Perspektive* will diesen Misstand beheben und entwickelt dazu eine komplexe Theorie der Netzhautperspektive, die den Zeichner letztlich zu einer authentischen Repräsentation des Sehbildes befähigen soll.

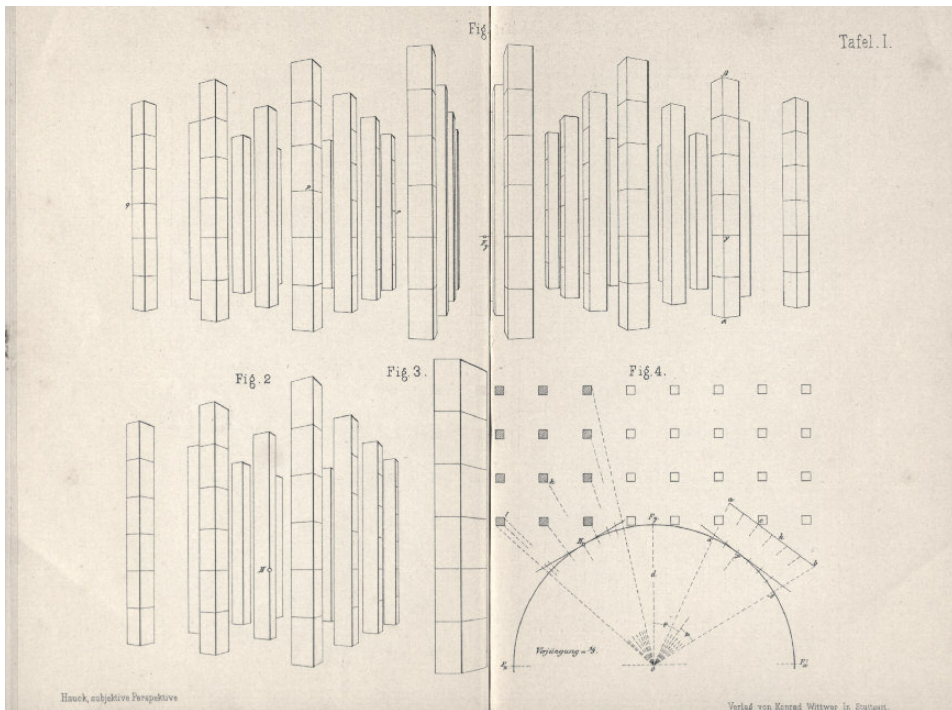
Einige der Illustrationen auf den beiden beigefügten Tafeln zeichnete Hauck auf Grundlage seiner neuen Perspektivtheorie. Zugleich verschaffen sie seiner wahrnehmungstheoretischen Argumentation an Schlüsselstellen die notwendige visuelle Evidenz (Taf. 10.7).



Taf. 10.7a: Hauck: Die subjektive Perspektive 1879, Taf. 2, Fig. 5



## 10. Off Topic?



Taf. 10.7: Hauck: Die subjektive Perspektive 1879, Taf. 1

Diese geht aus von der These, dass dem Menschen – u. a. aufgrund der konkav gewölbten Projektionsfläche der Retina – die physiologischen Voraussetzungen dafür fehlen, lange waagerechte Linien auch als gerade zu erkennen. Mit der dramatisierten Randverzerrung in Figur 1 will Hauck daher verdeutlichen, wie man sich das Netzhautbild eines Betrachters, der unbeweglich und in mittiger Position vor einer Reihe gleichgroßer Freipfeiler positioniert wurde, prinzipiell vorzustellen habe. Unfähig seine Blickachse neu auszurichten, sieht dieser die im objektiven Grundriss waagerechten Linien der oberen und unteren Pfeilerenden als konkave Bögen, da die peripheren Stützen mit zunehmender Distanz zum Augenpunkt unter einem kleineren Gesichtswinkel gesehen werden und dadurch auch kleiner erscheinen (Fig. 4). Das dieser verzerrende Effekt im Alltag kaum auffällt, schreibt Hauck der regulierenden Kraft der „durch das Bewusstsein und die Gewohnheit bedingten *Voreingenommenheit*“ (S. 32) zu, die dafür Sorge trage, dass realiter gerade Linien immer auch gerade erscheinen. Haucks Perspektivtheorie versucht diesen psychophysischen Gegebenheiten gerecht zu werden, rückt dadurch jedoch – wie der Autor selbst feststellt (S. 5) – bedrohlich nah an den Rand der Erlern- und Anwendbarkeit.

Jennifer Hinsch/Tobias Teutenberg

### Literatur

ELKINS 1994. – TEUTENBERG 2010.

## Kat. 10.8

### Anonym

Sechs Sammelbilder mit einem zeichnenden Jungen  
Chromolithografie, je 10,5 x 7 cm

Paris

Bognard Jeune

o.J. [zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts]

Privatsammlung

Auf sechs Sammelbildern zeichnet ein Junge auf einer Leinwand einen Hund. Die Darstellung wird Schritt für Schritt weitergeführt. Ein lebendiger Hund an der Seite des Jungen verfolgt die Entstehung. Er wird umso aufmerksamer, je mehr die Form seines Ebenbildes sich konkretisiert. Auf dem vorletzten Bildchen vertreibt ihn jedoch der Junge. Denn am Schluss raucht der kleine Zeichner gelassen vor seiner Kreation und scheint mit dem ‚neuen Freund‘ zufrieden zu sein.

Beim Zeichnen wird die durch Jahrhunderte bewährte Vorgehensweise verfolgt, von einer vereinfachten Umrisslinie bis zur Schraffur zu gelangen. Der aufmerksame Hund erinnert dabei an die durch die Bilder getäuschten Tiere aus den Künstlergeschichten bei Plinius. Außerdem erlangt die Zeichnung des Hundes in der letzten Szene quasi von selbst einen Schatten. Wie in der im 19. Jahrhundert bekannten Märchenerzählung Chamissos *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) war der Schatten in dieser Zeit ein Signal für Lebendigkeit. Damit scheint die Darstellung den lebenden Hund ersetzt zu haben.

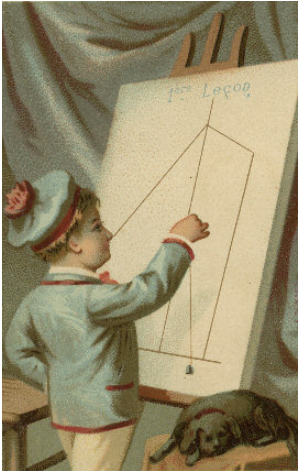
Vergleichbare Bildchen hat in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Pariser Kaufhaus *Au bon Marché* als Lockmittel für Käufer eingeführt. Neben den Produkten der Schokoladenfirma Stollwerck und dem Fleischkonzern Liebig wurden diese Bildchen auch zahllosen anderen Waren beigelegt und bis in die 1950er Jahre rege gesammelt. Die Fülle an Motiven, von alltäglichen Anweisungen bis zu politischen Themen, war für die Sammler besonders reizvoll. Die ausgestellten Bildchen wurden im Pariser Verlag ‚Bognard Jeune‘ gedruckt, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert von den Brüdern Bognard geführt wurde. Nach der Kooperation mit dem Kaufhaus *Au bon Marché* verlegten sie von externen Künstlern gestaltete Sammelbildchen für viele führende Marken.

Nino Nanobashvili

### Literatur

JUSSEN, Bernhard: Liebig's Sammelbilder. Vollständige Ausgabe der Serien 1 bis 1138, Berlin 2002.  
– LORENZ, Detlef: Reklamekunst um 1900. Künstlerlexikon für Sammelbilder, Berlin 2000. – MEDICO, Maurizio: Bognard Jeune. The Career of an Outstanding Lithographer, in: Sorisi, Giuseppe: Catalogue Bognard, 2005, S. XXIII–XXIV [Online; 20.02.14].

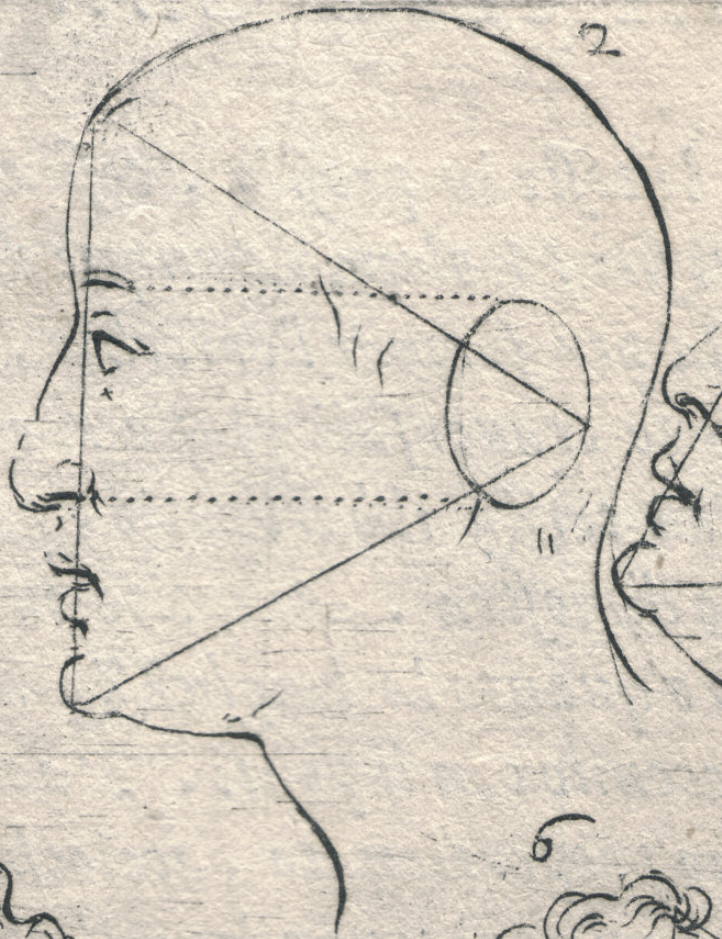
10. Off Topic?



Taf. 10.8: Sechs Sammelbilder mit zeichnendem Jungen, Chromolithografie, o. J.

1

2



## Literatur

- ALLORI, Alessandro: Ragionamenti delle Regole del Disegno, in: Barocci, Paola (Hg.): *Scritti d'Arte*, Neapel 1973, Bd. 2, S. 1941–1981.
- AMORNICHEKUL, Chittima: Seventeenth-Century Italian Drawing Books. Their Origin and Development, in: *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and seventeenth Centuries*. Providence 1984 (Ausst. Kat.), S. 108–118.
- AYRES, James: *The Artist's Craft. A History of Tools, Techniques and Materials*, Oxford 1985.
- BARBONI, Valeria/CORTONA, Enrico: A Booklet of Etchings by Giuseppe Caletti, in: *Print Quarterly* 13 (1996), S. 127–135.
- BERMINGHAM, Ann: *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven/London 2000.
- BICKNELL, Peter/MUNRO, Jane: *Gilpin to Ruskin. Drawing Masters and their Manuals. 1800–1860*, Fitzwilliam Museum u. a., Cambridge u. a. 1987 (Ausst. Kat.).
- BIRKLE, Gotlind: Zwischen ästhetischer Norm und neuartigen Darstellungsverfahren: der Pinsel in der Aquarellmalerei um 1800, in: CORDEZ/KRÜGER 2012, S. 93–108.
- BOLTEN, Jaap: *Method and Practice. Dutch and Flemish Books 1600–1750*, Landau 1985.
- BOIME, Albert: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971.
- BORDES, Juan: *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiología*, Madrid 2003.
- BURIONI, Matteo: *Corpus quod est ipsa ruina docet. Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius*, in: *Zeitsprünge* 9 (2005), S. 50–77.
- BUSCH, Werner: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: Beck, Herbert u. a. (Hg.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 177–192.
- CARLINO, Andrea: *Paper Bodies: A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets*, London 1999.
- CARLYLE, Leslie: *The Artist's Assistant. Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800–1900 with Reference to Selected Eighteenth-Century Sources*, London 2011.
- CIARDI, Roberto P.: “Le regole del disegno” di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico, in: *Storia dell'arte* 12 (1971), S. 267–284.
- CARDOSO, Rafael: A Preliminary Survey of Drawing Manuals in Britain, 1825–1875, in: Romans, Mervyn (Hg.): *Histories of Art and Design Education*, Bristol 2005, S. 19–32.
- CLARKE, Isaac E.: *Art and Industry. Education in the Industrial and Fine Arts in the United States*, Washington 1885–1898.
- CORDEZ, Philippe/KRÜGER, Matthias (Hg.): *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2012.
- DASTON, Lorraine/GALISON, Peter: *Objektivität*, Frankfurt 2007.
- D'ENFERT, Renaud/LAGOUTTE, Daniel: *Un art pour tous. Le dessin à l'école de 1800 à nos jours*, Rouen 2004.

- D'ENFERT, Renaud: L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750–1850), Paris 2003.
- DICKEL, Hans: Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung, Hildesheim u. a. 1987.
- DOHERTY, Meghan: The Young-Mans Time Well Spent: Learning to Draw form a Master, in: Myers, Robin u. a. : Publishing the Fine and Applied Arts 1500–2000, London 2012, S. 51–78.
- DONATI, Laura: Proposte per una datazione della Scuola perfetta: le serie incisorie nelle raccolte romane, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 3 (2002), S. 323–344.
- DÜRER, Albrecht: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte, Berthold Hinz (Hg.), Berlin 2011.
- EFLAND, A.D.: A History of Art Education, New York 1990.
- ELEN, Albert J.: Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de' Grassi to Palma Giovane. A Codicological Approach, Leiden 1995.
- ELKINS, James: The Poetics of Perspective, New York 1994.
- FOWLER, Caroline: The Eye-as-Legend. Print Pedagogies in the Seventeenth Century, in: Kunsttexte.de 4 (2010) [Online; 25.02.2014].
- FUHRING, Peter: Ornament Prints in the Rijksmuseum II. The Seventeenth Century, Teil 3, Rotterdam 2004.
- GENET-DELACROIX, Marie-Claude/TROGER, Claude: Du dessin aux arts plastiques, histoire d'un enseignement, Orléans 1994.
- van GELDER, Jan G. u. a. (Hg.): Jan de Bisschop and His *Icones & Paradigmata*. Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland, Doornspijk 1985, 2 Bde.
- GREIST, Alexandra A.: Learning to Draw, Drawing to Learn: Theory and Practice in Italian Printed Drawing Books, 1600–1700, Ph.D. diss. Univ. of Pennsylvania 2011.
- GREIST, Alexandra A.: A Rediscovered Text for a Drawing Book by Odoardo Fialetti, in: Burlington Magazine 156/1330 (2014), S. 12–18.
- GUICHARD, Charlotte: Les 'livres à dessiner' à l'usage des amateurs à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, in: Revue de l'Art 143 (2004), S. 49–58.
- HAILLANT, Marie-Reine: La leçon de dessein: apprendre à dessiner à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle, in: XVII<sup>e</sup> Siècle 244 (2009), S. 535–554.
- HAGELIN, Ove: A Selection of one hundred Books from the Ekström Collection in the National Library for Psychology and Education Stockholm, Stockholm 1987.
- HEILMANN, Maria: Heinrich Vogtherr. Ein Frembds und wunderbars kunstbüchlin allen Molern/Bildschnitzern/Goldschmidern/Steinmetzen/Schreibern/Platern/Waffen un Messerschmidern hochnutzlich zu gebrauchen (Straßburg 1538/1572), in: Fontes 61 (2011), [Online; 28.01.2014].
- HERMAN, Sandrine: La „gravure au simple trait“ dans la seconde moitié du XXII<sup>e</sup> siècle. Quelques pistes de lecture, du modèle au manifeste, in: Fuhring, Peter u. a. (Hg.): L'estampe au gran siècle, Paris 2010, S. 403–413.
- HESPE, Reiner: Der Begriff der Freien Kinderzeichnung in der Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von ca. 1890–1920. Eine problemgeschichtliche Untersuchung,

- Frankfurt a. M. 1985.
- HOWARD, David: Instruments of the Imagination. A History of Drawing Instruments in Britain 1600–1850, Fradbury 2009
- KEMP, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240.
- KEMP, Wolfgang: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, Frankfurt a. M. 1979.
- KERBS, Diethart u. a. (Hg.): Kind und Kunst. Eine Ausstellung zur Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts, Berlin 1976.
- KLINGER, Kerrin: Die Anfänge der Weimarer Zeichenschule (1774–1806). Zwischen Fachausbildung und Dilettantismus, Weimar 2013.
- KRÜGER, Klaus: Mimesis und Fragmentation. Körper-Bilder im Cinquecento, in: Hülsen-Esch, Andrea von/Schmitt, Jean-Claude (Hg.): Die Methodik der Bilderinterpretation, Göttingen 2002, S. 157–202.
- KOLB, Gustav: Bildhaftes Gestalten, in: Jungbluth, Franz A.: Handbuch des Arbeitsunterrichts für höhere Schulen (Hft. 5), Frankfurt a. M. 1925, S. 60–81.
- KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg 1977.
- KUHLMANN, Fritz: Der Zeichenunterricht in der Schweiz. Ein Beitrag zur Geschichte des Zeichenunterrichtes der Neuzeit, Hannover 1889.
- KUNZE, Max (Hg.): Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität, Ruppolding 2005 (Ausst. Kat.).
- KUSUKAWA, Sachiko: Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany, Chicago 2012.
- LEBEN, Ulrich: L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767–1815), Saint-Rémy-en-l'Eau 2004.
- LEGLER, Wolfgang: Einführung in die Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, Oberhausen 2011.
- LUKEHART, Peter (Hg.): The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c.1590–1635, Washington D.C. 2009.
- MADHOK, Punam: The Drawing Books of Henry Peacham and Jan de Bisschop and the Place of Drawing in the Education of a Renaissance Gentleman, PhD. Diss. Univ. of Illinois 1993.
- MAUGERI, Vincenza: I manuali propedeutici al disegno, a Bologna e Venezia, agli inizi del Seicento, in: Musei Ferraresi 11 (1981), S. 147–156.
- MCDONALD, Marc P.: Italian, Dutch, and Spanish Pattern Prints and Artistic Education in Seventeenth-Century Madrid, in: Storia dell'Arte 98 (2000), S. 76–87.
- MEESON, Philip: Drawing, Art and Education, in: The British Journal of Aesthetics 12 (1972), S. 276–289.
- MURGIA, Camilla: The Rouillet Process and Drawing Education in Mid-Nineteenth-Century France, in: Nineteenth-Century Art Worldwide 2/1 (2003) [Online; 10.02.2014].
- NICKELSEN, Kärin: The Challenge of Colour: Eighteenth-Century Botanists and the Hand-Colouring of Illustrations, in: Annals of Science, 32/1 (2006), S. 3–23.

- OWENS, Susan: *The Art of Drawing. British Masters and Methods since 1600*, London 2013.
- PERRIG, Alexander: Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jahrhundert, in: Toman, Rolf (Hg.): *Die Kunst der italienischen Renaissance*, Köln 1994, S. 416–440.
- PFISTERER, Ulrich: Der Kontrakt des Zeichners. Barent Fabritius und die *disegno*-Theorien der Frühen Neuzeit, in: SCHULZE ALTCAPEBERG/THIMANN 2007, S. 45–53.
- PIGOZZI, Marinella: Dall'anatomia agli Esemplari. L'immagine scientifica del corpo, i Carracci e gli Esemplari di primo Seicento, in: *Artes* 9 (2001), S. 5–40.
- PLANK, Angelika: *Akademischer und schulischer Elementarzeichnenunterricht im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1999.
- PUPIKOFER, Oskar (Hg.): *Geschichte des Feihandzeichen-Unterrichtes in der Schweiz*, St. Gallen 1926.
- REILLY, Patricia L.: *Grand Designs: Alessandro Alloris' Discussions on the Rules of Drawing, Giorgio Vasari's Lives of the Artists and the Florentine Visual Vernacular*, Ph.D. diss Univ. of California at Berkeley 1999.
- REIN, Wilhelm: Zur Geschichte der Methodik des Zeichenunterrichts, in: *DBeU* 5 (1878), S. 309–312.
- REIN, Wilhelm: *Geschichte des Zeichenunterrichts in der Volksschule*, in: Kehr, Carl (Hg.): *Geschichte der Methodik des deutschen Volksschulunterrichts*, Bd. 2, Gotha 1879, S. 178–204.
- REISS, Wolfgang A.: *Die Kunsterziehung in der Weimarer Republik. Geschichte und Ideologie*, Weinheim 1981.
- RÖHRL, Boris: *History and Bibliography of Artistic Anatomy. Didactics for Depicting the Human Figure*, Hildesheim 2000.
- RÖHRL, Boris: *Geschichte und Bibliographie der Tierzeichenbücher 1528–2008*, Stuttgart 2009.
- ROSAND, David: The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition, in: *L'Arte* 3/11–12 (1970), S. 5–53.
- ROSAND, David: *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002.
- ROSENBAUM, Alexander: *Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010.
- SANCHO LOBIS, Victoria: Printed Drawing Books and the Dissemination of Ideal Male Anatomy in Northern Europe, in: De Clippel, Karolien u. a. (Hg.): *The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries*, Turnhout 2011, S. 51–64.
- SHELLER, Robert W.: *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*, Amsterdam 1995.
- SCHILLINGER, Klaus: *Zeicheninstrumente: Katalog. Staatlicher Mathematisch-Physikalischer Salon Dresden*, Dresden 1990 (Kat. Slg.).
- SCHILLINGER, Klaus: Die Entwicklung von Zeichenhilfsmitteln bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, in: *Dresdener Kunstblätter* 31 (1987), S. 29–38.
- SCHUMACHER, Andreas: *Michelangelos Teste Divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*, Münster 2007.



## Literatur

- SCHULZE, Elke: *Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie*, Stuttgart 2004.
- SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Thomas/THIMANN, Michael (Hg.): *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Kupferstichkabinett Berlin, München 2007 (Ausst. Kat.).
- SEIFERT, Christian T.: *Von Amateuren und Virtuosen. Überlegungen zu Zeichnungen nach druckgraphischen Vorlagen*, in: Castor, Markus A. (Hg.): *Druckgraphik*, Berlin u. a. 2010, S. 10–24.
- SELLINK, Manfred: “As a Guide to the Highest Learning”: an Antwerp Drawing Book Dated 1589, in: *Simiolus* 21 (1992), S. 40–56.
- SKLYDNY, Helene: *Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von Pestalozzi bis zur Kunsterziehungsbewegung*, München 2012.
- SLOAN, Kim: *„A Noble Art“. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600–1800*, London 2000.
- SMITH, Pamela H.: *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago 2004.
- TAINTURIER, Cécilia A.: *A Crossroad of Pedagogical Endeavors. The Drawing Method of Crispijn van de Passe*, in: Broos, T.J. u. a. (Hg.): *The Low Countries. Crossroads of Cultures*, Münster 2006, S. 33–45.
- TEUTENBERG, Tobias: *Die antike Zeichenkunst aus der Subjektiven Perspektive Guido Haucks. Zu einer flüchtigen Berührung von Kunstgeschichte und Physiologie*, in: *kunsttexte.de* 4 (2010) [Online; 8.02.2014].
- URBAN, Josef: *Der Zeichenunterricht in den Volksschulen Süddeutschlands und der Schweiz*, Wien 1882.
- VAN PÉTEGHEM, Louis-Joseph: *Histoire de l’enseignement du dessin depuis le commencement du monde jusqu’à nos jours*, Brüssel 1868.
- WERNER, Gerlind: *Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst. Illustrierte Lehr- und Vorlagenbücher*, Nürnberg 1980.
- WITTMANN, Barbara: *Ohne Vorbild. Kinderzeichnungen machen Schule*, in: *Bildwelten des Wissens* 7/1 (2009), S. 72–80.
- WUNDERLICH, Theodor: *Geschichte der Methodik des Freihandzeichnenunterrichts an den allgemein wissenschaftlichen Lehranstalten. Leitfaden der historischen Entwicklung des allgemeinen Freihandzeichnenunterrichts in Bezug auf Wesen, Wert, Zweck und methodische Behandlung des Zeichnens*, Bernburg 1886.
- WUNDERLICH, Theodor: *Der moderne Zeichen- und Kunst-Unterricht. Illustriertes Handbuch seiner geschichtlichen Entwicklung u. methodischen Behandlung*, Stuttgart u. a. 1890.
- WUNDERLICH, Theodor: *Illustrierter Grundriß der geschichtlichen Entwicklung des Unterrichts im Freien Zeichnen*, Stuttgart/Leipzig 1892.
- WUNDERLICH, Theodor: *Zeichenkunst, Zeichenunterricht und allgemeine Kunstbildung im XIV.–XVIII. Jahrhundert im Zusammenhange mit der Geschichte des gesamten Kultur- und Geisteslebens; mit einer Einleitung über die mittelalterlichen Kunsttraktate und einer Zeittafel zur Geschichte der Kunst, Pädagogik u. d. Zeichenunterrichts bis z. Gegenwart*, Berlin u. a. 1911.

**Personenregister**

**A**

Adam, Jean 237  
Adam, Jean Victor Vincent 237  
Adam, Lambert Sigisbert 205  
Alberti, Leon Battista 5, 112, 217, 246  
Alberti, Romano 111  
Albrecht, Andreas 229  
Alegre, Manuel 122  
Alembert, Jean-Baptiste le Rond d' 3, 44–46  
Algarotti, Francesco 128  
Allori, Alessandro 5, 58, 87, 168, 205, 245  
Amman, Jost 10–12  
Andrae, Hieronymus 224  
Arfe [Arphe] y Villafañe, Juan de 58, 92–94, 245  
Aristoteles 3, 153, 217, 232  
Armenini, Giovanni Battista 111  
Arringhi, Ludovico degli 112  
Audran, Gérard [Girard] 218 f., 232–234  
Aveline, Pierre 68 f.

**B**

Balzer, Johann Heinrich 33  
Bandinelli, Baccio 5, 58, 85 f., 245  
Barrow, John 76 f.  
Barthes, Roland 46  
Bartolozzi, Francesco 128  
Bartsch, Adam von 94, 202  
Beham, Sebald 5, 58, 142, 148–150, 224  
Bella, Stefano della 8, 58 f.  
Bender, Emil 53–55  
Bernini, Gianlorenzo 236  
Bing, Siegfried 27  
Birker, Hermann 249  
Bisschop, Jan de 58 f., 70–73  
Blanc, Charles 26  
Bloemaert, Abraham 58, 60, 88, 113, 117–119, 261  
Bloemaert, Frederik 117–119  
Bonnet, Louis Marin 125  
Bosse, Abraham de 208, 232  
Boucher, François 58, 117  
Bowles, Carrington 16, 211–213, 257  
Browne, Alexander 95  
Brunfels, Otto 194 f.  
Bruns, Ferdinand Karl August 27–29

Burg, Meno 220–222, 239–241  
Burke, Edmund 168

**C**

Callot, Jacques 59  
Camerarius, Joachim d.Ä. 224  
Camper, Pieter [Petrus] 61, 259–261  
Canale, Giuseppe [Cannale, Joseph] 198, 213–215  
Canova, Antonio 129  
Carracci, Annibale 13 f., 73, 202–205, 207, 261  
Carracci, Familie 58, 113, 202–205  
Castiglione, Baldassare 246  
Cavazzoni, Francesco 205  
Cellini, Benvenuto 5, 58, 87, 114, 168, 245  
Cennini, Cennino 33  
Cernuschi, Henri 27  
Cesari [gen. Cavaliere d'Arpino], Giuseppe 168  
Chamisso, Adelbert von 266  
Christofle, Paul 26 f.  
Ciamberlano, Luca 62, 96–98, 202–205  
Čížek, Franz 8, 167, 171, 183–185, 244  
Cochin, Charles-Nicolas 46, 208  
Coe, Benjamin H. 105  
Colbert, Jean-Baptiste 15  
Cotten, Robert 153  
Courcier, V. 237  
Cousin, Jean 5, 58, 66 f., 77, 98, 127, 168, 196, 243, 245  
Covens, Johannes 96  
Cozens, Alexander 36, 115, 168 f.  
Coypel, Charles-Nicolas 17

**D**

Dal Pozzo, Cassiano 189  
Danckerts, Cornelis 95  
Dante Alighieri 262  
Danti, Vincenzo 111, 205  
Dembour, Adrien-Népomucene 133–135  
Derrida, Jacques 243  
Descartes, René 235  
Diderot, Denis 3, 44–46  
Dodsley, Robert 247, 255 f.  
Domenichino 208  
Dossie, Robert 257  
Dougall, John 49–51  
Dryden, John 257  
Dürer, Albrecht 4, 80, 86, 94, 142 f., 146, 150, 196, 217 f., 219, 222, 224–227, 229, 261  
Dufresnoy, Charles Alphonse 157

## Personenregister

Dupain de Montesson, Louis Charles 16–18  
Dupuis, Alexandre 8, 32, 55, 171  
Dupuis, Ferdinand 32, 55, 171

### E

Egenolff, Christian 150  
Elle, Louis 119  
Euklid 85, 217

### F

Farinaste, Paul 208  
Fialetti, Odoardo 6, 62, 77, 87 f., 94–96, 205,  
207, 246  
Flaxman, John 262  
Flinzer, Feodor Alexis 170, 181–183  
Franco, Battista 39  
Franco, Giacomo 6, 38 f., 62, 87, 205  
Fra Angelico 21  
François, René [alias Étienne Binet] 155  
Friedrich Christian I. von Sachsen 101, 112  
Fröbel, Friedrich Wilhelm August 247  
Fürst, Paul 62, 203  
Fürstenberg, Solly 55  
Füssli, Johann Rudolf 158, 160

### G

Galle, Philips 5  
Gangel, M. 133  
Gansloser, Albrecht 55  
Gaurico, Pomponio 254  
Gellee, Johannes 206  
Genlis, Stéphanie Félicité de 47–49  
Gerli, Carlo G. 57  
Géricault, Théodore 89  
Giotto 21  
Goeree, Willem 89, 157, 218, 229–232  
Göttlich, Paul 59  
Goltzius, Hendrik 98  
Gozzoli, Benozzo 193  
Grimm, Gebrüder 218  
Grohmann, Will 186  
Gropius, Walter 186  
Günther, Christian August 107  
Guercino 58, 95, 207

### H

Hagedorn, Christian Ludwig von 107  
Hamerl, Joseph 63 f.  
Harding, James Duffield 52 f.  
Hartlaub, Gustav F. 191

Hassell, John 236  
Hasslinger, Otto 53–55  
Hauck, Guido Hermann 249, 264 f.  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 167  
Helmholtz, Hermann von 249, 264  
Herrmann, Gottlieb 70 f.  
Herz, Johann Daniel 75  
Herz, Matthäus 75  
Hillardt, Franz 169  
Hirschfeld, Christian 47  
Hirth, Georg 171  
Hogarth, William 211  
Homer 262  
Homer, Winslow 1, 8  
Hondius, Hendrik 227  
Honnecourt, Villard d' 155  
Hoogstraten, Samuel van 230  
Horaz 232  
Huet, Jean-Baptiste 90, 114, 125–127

### J

Jahn, Johann Quirin 18–20, 33  
Janssonius, Jan 95, 96  
Jeurat, Edme-Sébastien 17 f.  
Jode, Pieter de 70–73  
Jollain, François 207  
Jollain, Gérard 206 f.  
Jombert, Charles-Antoine 68–70, 114, 197,  
208–210  
Junius, Franciscus 232

### K

Kandinsky, Wassily 172, 188  
Kant, Immanuel 145, 217, 243  
Kastner, Hermann 183–185  
Key, Ellen 167  
Kilian, Philipp Andreas 103  
Klee, Felix 186  
Klee, Paul 8, 172 f., 186–189  
Kolb, Gustav 171, 189–191

### L

Lairesse, Gerard de 6 f., 32, 34, 40–42, 58, 78,  
87, 143–145, 155–157, 211, 246  
Langer, Robert 20–22, 114  
Langlois, Nicolas 119  
Largillière, Nicolas de 89  
Latour, Bruno 195  
Lavater, Johann Caspar 61  
Le Brun, Charles 61, 77, 218, 235 f.

## *Anhang*

Le Clerc, Sébastien 15 f., 59–61, 133–135,  
222, 235 f., 250, 261  
Lencker, Hans 227  
Leonardo da Vinci 36, 57 f., 70, 78, 95, 188 f.,  
230, 244 f., 263, 264  
Lessing, Gotthold Ephraim 169  
Lichtwark, Alfred 171  
Licinio, Bernardino 2 f.  
Lomazzo, Giovanni Paolo 230  
Ludwig XIV. 235

### **M**

Maggiotto, Domenico 63  
Malewitsch, Kasimir 172  
Malvasia, Carlo Cesare 94  
Mander, Karel van 6, 111  
Manesson-Mallet, Allain [Alain] 250–252  
Mannlich, Johann Christian von 114, 130–132  
Marolois, Samuel 218, 227–229  
Masaccio 21  
Menzel, Adolf von 85  
Merken, Johann 7, 42–44, 61  
Messerschmidt, Franz Xaver 236  
Michelangelo 58, 73, 87, 89, 202, 205, 224,  
236, 244 f., 261–263  
Mitelli, Giuseppe Maria 141  
Moholy-Nagy, László 186  
Monge, Gaspard 220, 239, 244  
Monroq, Frères 80, 137–139  
Montessori, Maria 167  
Montgelas, Maximilian C. F. F. H. Graf von 22  
Morgen, Raffaello 114, 128–130  
Mortier, Cornelis 96  
Müller, Fritz 170, 180

### **O**

Ottaviani, Giovanni 129  
Otto, Friedrich 170

### **P**

Palma il Giovane, Jacopo [Negretti gen.] 38 f.,  
58, 62, 205  
Passarotti, Bartolomeo 205  
Passe, Crispijn van de 7, 40, 113, 125, 207  
Peacham, Henry 5, 61, 153–155, 246  
Perrot, Catherine 59 f.  
Pestalozzi, Johann Heinrich 1, 61, 167, 169,  
172, 174–176, 244, 247  
Piazzetta, Giovanni Battista 58, 63, 73–75, 103  
Picart, Bernard 117

Piero della Francesca 196  
Piranesi, Francesco 129  
Piroli, Tommaso 87, 245, 261–263  
Pitteri, Marco 73  
Poilly, François de 203  
Porta, Giovanni Battista della 230, 236  
Prange, Christian Friedrich 33  
Preißler, Georg Martin 102  
Preißler, Johann Daniel 7, 99–102, 103, 105,  
115, 123–125, 168, 261  
Preißler, Johann Justin 99–102, 123

### **R**

Raffael 58, 73, 128, 131, 208, 224, 261–263,  
264  
Raimondi, Marcantonio 202  
Ramsauer, Johannes 169, 176–178, 244, 247  
Ransonnette, Pierre Nicolas 7 f.  
Reiber, Émile 24–27  
Remondini, Giovanni Battista 128  
Renard, Louis 117  
Reni, Guido 58, 208  
Ribera, José de 58, 114, 119–122, 213  
Ricci, Corrado 164  
Richter, Carl August 105–107  
Richter, Ludwig 107  
Rimmer, William 261  
Ripa, Cesare 7, 39, 111, 155, 168, 257  
Rochowanski, Wolfgang 167  
Roriczer, Matthäus 142  
Rosso Fiorentino 202  
Roulliet, Nicolas Amaranthe 8, 107–109  
Rousseau, Jean-Jacques 1, 169  
Rubens, Peter Paul 58, 68–70, 114  
Rugendas, Georg Philipp 102  
Ruskin, John 61

### **S**

Sadeler, Justus 246  
Salmon, William 246, 252–254  
Sandby, Paul 60  
Schardt, Johann Gregor von der 89  
Schenk, Jan 95  
Schiller, Friedrich 131, 169  
Schmid, Joseph 244, 247  
Schmidt, Manfred 141  
Schön, Erhard 143, 150–152  
Schreiber, Guido 248  
Schröter, Johann Friedrich 47–49  
Schwartz, Christian 180

## *Personenregister*

- Serlio, Sebastiano 227  
Smith, Joseph 128  
Springinkle, Hans 150  
Stark, Fritz 249  
Stefanoni, Pietro 62, 202–205  
Steiner, Carl Friedrich 220  
Steven, Simon 227  
Stimmer, Christoph 12  
Stimmer, Tobias 12  
Stuhlmann, Ernst Johann Adolf 169, 178–180, 244
- T**  
Tadd, Liberty 180  
Talbot, William Henry Fox 115 f., 135–137, 171  
Tappe, Caspar H. 142, 145 f., 160–162, 247 f.  
Ter Borch, Gerard 41  
Thoenert, Medardus 47  
Thon, Theodor 33  
Tiepolo, Giovanni Battista 73  
Tizian 160  
Troschel, Hans 59
- V**  
Valckert, Werner van de 42  
Vallée, Louis Léger 220, 237–239
- Vasari, Giorgio 167  
Vesalius, Andreas 86, 89, 158–160, 232  
Visscher, Claes Claesz. II 96  
Visscher, Claes Jansz. 95, 96–98, 203, 206  
Vitruv 197, 213, 229, 246, 263  
Vogtherr, Heinrich d. Ä. 4 f., 86 f., 193–196, 200 f., 207, 243  
Volpato, Giovanni Battista 63, 114, 128–130
- W**  
Watelet, Claude-Henri 46  
Werner, Georg Heinrich 143–145, 158–160  
Whittock, Nathaniel 22–24  
Winckelmann, Johann Joachim 169, 198  
Wit, Frederick de 40  
Witzig, Hans 8, 141, 143, 162–165  
Wundt, Wilhelm 167
- Y**  
Young, Thomas 248
- Z**  
Zanetti, Antonio Maria 128  
Zingg, Adrian 107  
Zuccari, Federico 111  
Zuccari, Taddeo 111

## **Abbildungsnachweis**

- Alnwick Castle, Duke of Northumberland: Abb. 2.  
Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (Mscr. Dresd. J 280, fol. 4r): Taf. 4.4a.  
Florenz, Kunsthistorisches Institut: Abb. 56.  
Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg: Abb. 58.  
Hamburg, Landesinstitut für Lehrerbildung und Schulentwicklung: Abb. 40 [10.01.2014].  
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. VIII 2279-1): Taf. 4.4c (Inv. Nr. VIII 2279-1).  
London, British Museum: Abb. 31 [22.2.2014]; Abb. 53 [05.03.2014].  
London, Tate: Abb. 30 [4.2.2014].  
Mainz, Wissenschaftliche Stadtbibliothek: Abb. 18.  
München, Bayerische Staatsbibliothek: Taf. 6.7; Taf. 6.7a; Taf. 7.1; Taf. 7.1a; Taf. 7.2; Taf. 7.2a; Taf. 7.3; Taf. 7.7; Taf. 9.2a; Abb. 42.  
München, Institut für Kunstgeschichte der LMU: Taf. 2.1; Taf. 2.1a.  
München, Staatliche Graphische Sammlung: Taf. 1.1; Taf. 1.1a; Taf. 1.2; Taf. 4.2a.  
Paris, Bibliothèque nationale de France: Taf. 5.7a.  
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (FN6613): Abb.28.  
Washington, National Gallery of Art: Abb. 1.  
Weimar, Bauhaus Universität (Universitätsbibliothek): Abb. 51.  
Zürich, ETH-Bibliothek: Abb. 50.  
Taf. 1.2a. Goldstein, Carl: *Visual Fact over Verbal Fiction*. Cambridge 1988, S. 60.  
Taf. 3.2a: Bailey, Colin B./Buck, Stephanie (Hg.): *Master Drawings from The Courtauld Gallery*, London 2012, S. 127.  
Taf. 5.2b: Mayer Liebmann, August: *Juseppe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, Leipzig 1908, S. 2, Taf. 1.  
Taf. 5.6a: Oberhuber, Konrad: *Raffaello, l'opera pittorica*, Milano 1999, S. 227.  
Taf. 7.5a: Bisanz, Hans (Hg.): *Franz Cizek. Pionier der Kunsterziehung (1865–1946)*, Historisches Museum, Wien 1985 (Ausst. Kat.), S. 45.  
Taf. 8.1a: Barbe, Françoise (Hg.): *Majolique. La faïence italienne au temps des humanistes 1480–1530*, Musée National de la Renaissance, Château d'Ecouen, Paris 2011 (Kat. Ausst.), S. 83.  
Taf. 9.5b: Zöllner, Frank u. a. (Hg.): *Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk*, Köln 2007, S. 593.  
Abb. 3: Sellink 1992.  
Abb. 13: Lebensztejn, Jean-Claude: *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, [Montélimar] 1990, Taf. 22  
Abb. 20 : Keisch, Claude/Riemann-Reyher, Marie (Hg.): *Menzel (1815–1905). „la névrose du vrai“*, Musée d'Orsay u. a., Paris 1996 (Ausst. Kat.), S. 258, Abb. 65.  
Abb. 22: Breme, Dominique/Garnot, Nicolas *Sainte Fare* (Hg.): *Nicolas de Largillier 1656–1746*, Paris Musée Jacquemart Andrée, Paris 2003 (Ausst. Kat.), S. 71.  
Abb. 23: Régis, Michel/Laveissière, Sylvain (Hg.): *Gericault. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris 1991 (Ausst. Kat.), S. 141, Abb. 224.  
Abb. 25: Thode, Henry/Meier-Graefe, Julius: *Michelangelo. Die Terrakotten aus der Sammlung Hänel*, Berlin 1924, o. S.  
Abb. 26: Brooks, Julian u. a. (Hg.): *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007 (Ausst. Kat.), S. 19 (Kat. Nr. 12).  
Abb. 27: Ogg, Oscar: *Three Classics of Italian Calligraphy*. Arrighi, Tagliente and Palatino, New York 1953, S. 8.

## *Abbildungsnachweis*

Abb. 41: Peters, Maria: Im experimentellen Zeichnen gehen die Namen der Dinge fremd, in: Kunst + Unterricht, Heft 223/224 (1998), S. 6.

Abb. 43: Perrig 1994, S. 424.

Abb. 44: Müller, Frank: Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997, S. 292.

Abb. 45: Ispording, Eduard (Hg.): Kräuter und Blumen. Kommentiertes Bestandsverzeichnis der botanischen Bücher bis 1850 in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Nürnberg 2008, S. 106.

Abb. 47: Zöllner, Frank/Nathan, Johannes: Leonardo da Vinci 1452–1519 (Bd. 2: Das zeichnerische Werk), Köln 2011, S. 424.

Für die Verwertungsrechte der Abbildungsvorlagen im Sinne des Urheberrechts sind die Autoren jeweils selbst verantwortlich.

## Dank

Ausstellung und Katalog sind im Rahmen des Projektes ‚Episteme der Linien‘ ([www.zikg.eu/episteme](http://www.zikg.eu/episteme)), das in der Forschungsk Kooperation des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München mit dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität verankert ist, entstanden. Das Projekt wird mit großzügiger Unterstützung durch das Bayerische Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst realisiert.

Die Universitätsbibliothek Heidelberg hat ein umfangreiches Korpus an Zeichnungen – darunter sämtliche hier gezeigten Bücher – vollständig digitalisiert und frei zugänglich gemacht. Die Ausstellung wird in einer zweiten Station 2015/16 auch in Heidelberg zu sehen sein. Dafür sei herzlich – und insbesondere Dr. Maria Effinger, die unser Projekt von Anfang an beraten hat –, gedankt.

Sehr dankbar sind wir auch den weiteren beteiligten Institutionen: der Staatlichen Graphischen Sammlung München, namentlich dem Kurator für italienische Zeichnungen, Dr. Kurt Zeitler, der Graphischen Sammlung des Instituts für Kunstgeschichte der LMU, die von Karl Kempfer betreut wird, und der Bayerischen Staatsbibliothek München.

Viele KollegInnen am Zentralinstitut für Kunstgeschichte und am Institut für Kunstgeschichte der LMU haben ebenfalls entscheidend zum Gelingen beigetragen, auch ihnen gilt unser besonderer Dank.

Ohne den Einsatz unseres internationalen Autor-Teams wäre dieses Buch nicht zu verwirklichen gewesen. Dr. Matteo Burioni hat darüber hinaus entscheidend an der Konzeption und Realisierung mitgewirkt.

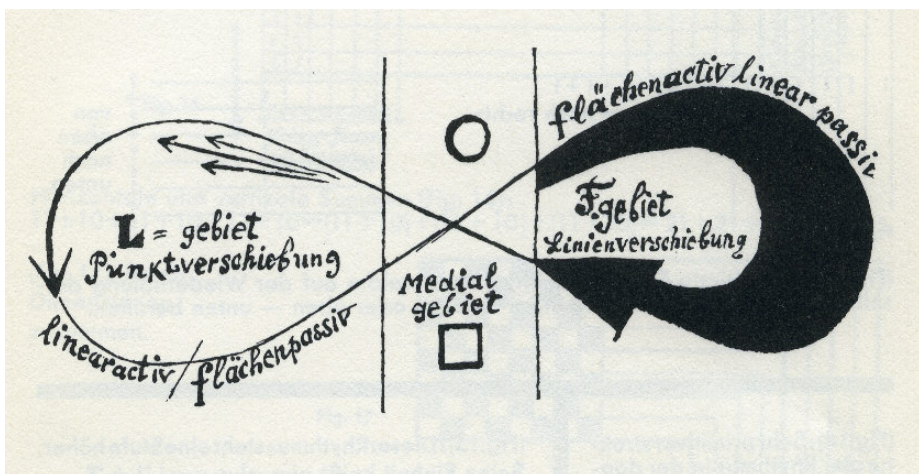






Jost Amman | Denis le Rond D'Alembert | Juan de Arfe y Villafañe | Gérard Audran | John Barrow | Sebald Beham | Emil Bender | Abraham Bloemaert | Charles Bowles | Charles Le Brun | Ferdinand Karl August Bruns | Meno Burg | Pieter Camper | Giuseppe Canale | Agostino Carracci | Annibale Carracci | Franz Čížek | Sebastian Le Clerc | Jean Cousin | Adrien-Népomucène Dembour | Denis Diderot | Robert Dodsley | John Dougall | Albrecht Dürer | Odoardo Fialetti | Fedor Flinzer | Giacomo Franco | Stephanie Félicité de Genlis | Palma il Giovane | Willem Goeree | James Duffield Harding | Guido Hermann Hauck | Otto Hasslinger | Jean-Baptiste Huet | Johann Quirin Jahn | Gerard Jollain | Charles-Antoine Jombert | Philipp Andreas Killian | Paul Klee | Gustav Kolb | Gérard de Lairese | Robert Langer | Leonardo da Vinci | Allain Mannesson-Mallet | Johann Christian von Mannlich | Samuel Marolois | Johann Merken | Louis Charles Dupain de Montesson | Henry Peacham | Giambattista Piazzetta | Tommaso Piroli | Johann Daniel Preißler | Johannes Ramsauer | Émile Reiber | José de Ribera | Carl August Richter | Nicolas Amaranthe Roulliet | Peter Paul Rubens | William Salmon | Erhard Schön | Ernst Johann Adolf Stuhlmann | William Henry Fox Talbot | Casper H. Tappe | Louis-Léger Vallée | Heinrich Vogtherr | Giovanni Volpato | Nathaniel Whittock | Georg Heinrich Werner | Hans Witzig

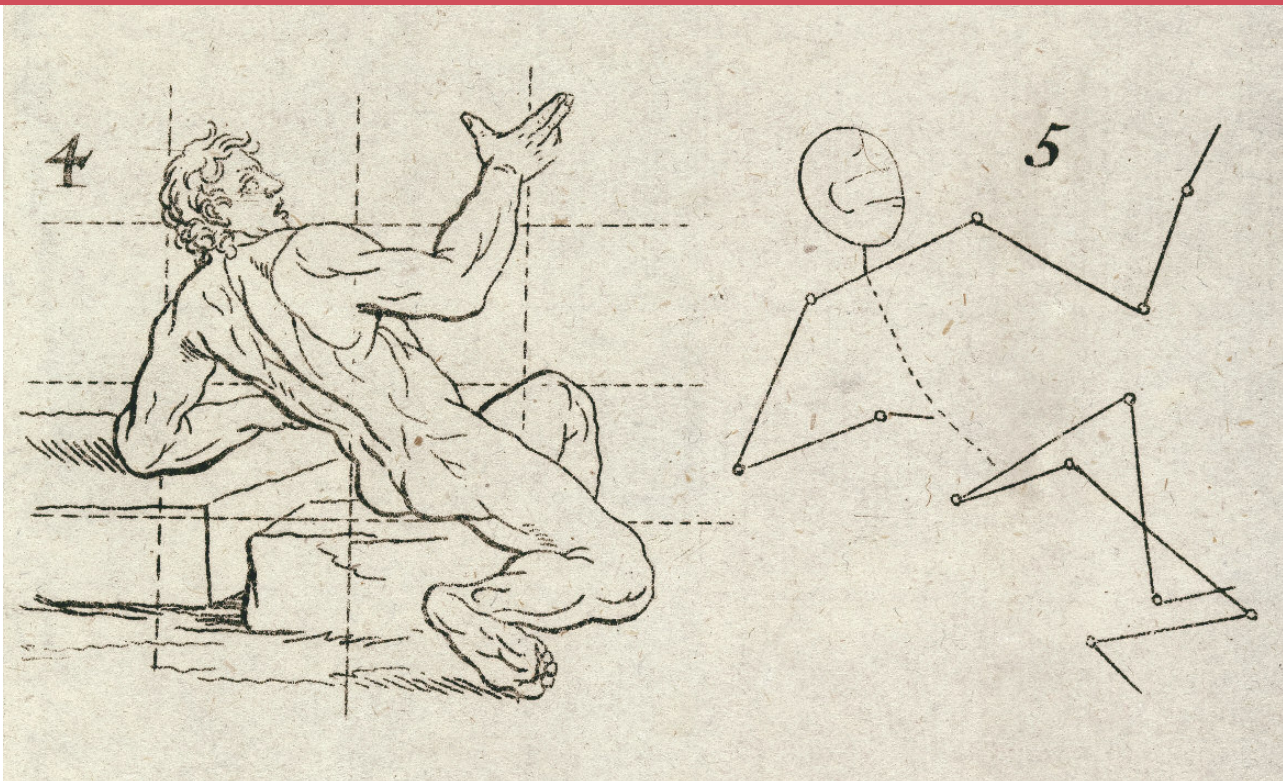
Zeichnen gehörte in Europa über Jahrhunderte zu den zentralen Kompetenzen, Wissensformen und Kommunikationsmedien. Eine Flut von Zeichenbüchern bot dazu didaktische Hilfestellungen, die Wahrnehmung, ästhetische Kriterien und Erziehungskonzepte entscheidend prägten. Die Entwicklung dieser Zeichenbücher von der Renaissance bis in die Moderne wird im reich bebilderten Band anhand zahlreicher Beispiele erstmals anschaulich und fundiert untersucht.



# PUNKT, PUNKT, KOMMA, STRICH

## Zeichenbücher in Europa | ca. 1525–1925

Das Zeichnen gehört vom 15. bis ins frühe 20. Jahrhundert als zentrale Form des Wissens(erwerbs), als Praxis in verschiedenen Ausbildungsbereichen und als Zeitvertreib fest zur Lebenswirklichkeit der europäischen Gesellschaft. Als neue, ab dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts im Druck erscheinende Publikationsform bedient das ‚Zeichen(lehr)buch‘ zunehmend diesen immensen Markt. Zeichenbücher versuchen mit ihren Unterweisungen in Bild und Text angehenden Künstlern, Handwerkern und Ingenieuren, (Natur-)Wissenschaftlern und vor allem auch Amateuren beiderlei Geschlechts die Techniken des Zeichnens zu vermitteln.



KLINGER

Das Ergebnis dieser Bemühungen ist ein in seinen Dimensionen kaum zu überblickendes Korpus an Lehrbüchern, die in engem Austausch mit anderen Publikationsgattungen stehen, einen illustren Autoren- und Verlegerkreis auf sich vereinen, und die lange Zeit nicht nur die visuelle und zeichnerische Kompetenz ihrer Rezipienten beeinflussen, sondern auch die in Europa gültigen ästhetischen Kategorien.

Anhand zahlreicher Exponate werden im vorliegenden Band erstmals die Entwicklung, Verbreitung und die didaktischen Strategien von Zeichenbüchern in Europa untersucht. Augenfällig wird dabei nicht nur die formale Vielfalt, die räumliche Verbreitung und der große Erfolg einzelner Exemplare, sondern auch der Umstand, dass Zeichenbücher nur als ‚gesamteuropäisches‘ Austausch-Phänomen betrachtet werden können.