



1 Samuel Theodor Gericke: *Die Malerei malt im Schutz des brandenburgischen Adlers auf eine ovale Tafel, die von der Zeit gehalten wird*, 1699, Radierung, Frontispiz zu *Kurtzer Begriff der Theoretischen Mahler=Kunst*. Aus dem Lateinischen Des C. A. du Fresnoy, Ins Teutsche übersetzt [von Samuel Theodor Gericke], Berlin 1699 (J. M. Rüdiger)

Die Übersetzung von Charles-Alphonse du Fresnoys
»De Arte Graphica« durch Samuel Theodor Gericke
(1699)

Oskar Bätschmann

Das Lehrgedicht

Das in 546 Hexametern verfaßte Lehrgedicht *De Arte Graphica*, das der französische Historienmaler und Schriftsteller Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611–1668) dreißig Jahre lang in Rom und Paris ausgearbeitet hatte, erzielte einen ungewöhnlichen editorischen Erfolg. Die lateinische Erstausgabe erschien 1668 auf Betreiben des engen Freundes Pierre Mignard, ein knappes Jahr vor dem Tod des Autors in Paris. Überaus erfolgreich war die von Roger de Piles besorgte zweisprachige Ausgabe von 1668 mit Kommentar, die entscheidend zur europäischen Verbreitung des Lehrgedichts beitrug.¹ In London erschien 1695 die erste englische Ausgabe mit der Übersetzung von John Dryden, und 1699 publizierte Samuel Theodor Gericke in Berlin Du Fresnoys Lehrgedicht mit einer Prosa-Übersetzung in deutscher Sprache.² 1713 setzten die italienischen Ausgaben ein, eine holländische wurde 1733 publiziert, eine zweite deutsche erschien 1770, und Joshua Reynolds, der Direktor der Royal Academy, kommentierte eine weitere englische Ausgabe von 1783.³

André Félibien schilderte im X. *Entretien* von 1688 die ungewöhnliche Freundschaft von Du Fresnoy und Mignard.⁴ Der junge dichterisch begabte Du Fresnoy entschied sich für die Malerei gegen den heftigen Widerstand von Mutter und Vater, einem Apotheker, der ihn zum Arztberuf bestimmt hatte. Nach Studien bei François Perrier und Simon Vouet in Paris begab sich Du Fresnoy 1633 oder 1634 nach Rom, und etwa zwei Jahre später kam Mignard nach, der gleichfalls Schüler von Vouet in Paris gewesen war. Fortan lebten die beiden Freunde zusammen, arbeiteten zum Erstaunen der Umwelt ohne die geringste Eifersucht Seite an Seite und teilten das Interesse an der Kunsttheorie und der Antike, an Raffael und den Carracci, an Tizian und am prominentesten der

zahlreichen französischen Künstler in Rom, Nicolas Poussin.⁵ Félibien gelangte 1647 als Sekretär des französischen Gesandten für zwei Jahre nach Rom und lernte in der französischen Kolonie auch Du Fresnoy und Mignard kennen, die er »les inséparables« nennt.⁶ Félibien berichtet von einem gemeinsamen Aufenthalt der Freunde in Venedig und Oberitalien von 1653 bis 1655, von einer kurzen Trennung nach der Rückkehr Du Fresnoys nach Paris und Mignards nach Rom sowie von einer Fortsetzung des gemeinschaftlichen Wohnens in Paris nach 1658. Du Fresnoy beschäftigte sich mit der Verbesserung und Erläuterung seines Gedichts, erlitt aber eine Lähmung durch einen Schlaganfall und starb 1668.⁷ In den letzten Lebensjahren freundete sich Du Fresnoy mit dem jungen Roger de Piles (1635–1709) an, der auf seine Bitte sich der französischen Übersetzung des Gedichts annahm, es mit Erläuterungen versah und mit den *Sentimens* des Autors kurz nach dessen Tod zum Druck brachte.⁸

Das Vorbild für Du Fresnoys Lehrgedicht war *De Arte Poetica* von Horaz. Nach eigener Aussage wollte Du Fresnoy dem künstlerischen Arbeiten keine Regeln geben, die das Genie behindern. Damit bezog er eine Gegenposition zu Roland Fréart de Chambray, der in seiner Übersetzung von Leonardos *Trattato della Pittura* von 1651 behauptet hatte, dieses Buch, komplettiert um die Illustrationen Poussins, gebe nun allen wahren Künstlern, den *vraix artistes*, eine Regel für die Kunst.⁹ Du Fresnoy weist zwar ein Übermaß an *normae* (Regeln) zurück, versammelt aber doch insgesamt 71 *præcepta* (Vers 29), die eher Vorschriften als Ratschläge zu den verschiedenen Teilen der Malerei sind. Sie schließen die Lebensführung ein, raten dringend zum fleißigen und zurückgezogenen Arbeiten und warnen davor, nach Gelderwerb statt nach Ruhm zu streben. Ein Unterschied zwischen Regeln und Vorschriften läßt sich nicht erkennen, und auch de Piles insistierte nicht darauf. Du Fresnoys Lehrgedicht ist ein Kondensat aus Horaz, Plinius und der italienischen Kunstliteratur, worunter einige ausdrückliche Bezugnahmen – im Vers 127 auf Leonardo, in den Versen 150–160 und im Vers 440 auf Alberti sowie im Vers 469 auf Plinius – auszumachen sind.

Gleichzeitig zu Du Fresnoys Gedicht erschien in Paris *La peinture. Poëme* von Charles Perrault.¹⁰ Die Konkurrenz zwischen der Académie royale de Peinture et de Sculpture, der Perrault ange-

hörte, und der Académie de Saint-Luc, der Mignard seit 1664 vorstand, war damit auch auf literarischem Gebiet eröffnet. Du Fresnoy und Mignard standen der von Charles Le Brun beherrschten königlichen Akademie ablehnend gegenüber; die Biographien Mignards berichten von dessen eifersüchtiger Verfolgung durch Le Brun, während die Biographien von Le Brun seine exzellenten Manieren hervorheben; Mignard, der Überlebende, erbt 1690 sämtliche bedeutenden Ämter Le Bruns.¹¹ Es hätte eines Jorge Luis Borges bedurft zur Durchleuchtung der eifersüchtigen Behinderungen und der neidischen Verfolgungen unter den Künstlern auf dem Hintergrund der ausgreifenden höfischen Intrigen und der *coups de théâtre* mit den Aufstiegen und Abstürzen der jeweiligen Favoriten am Hof, die sich durch Begünstigung und Bereicherung eine gewisse Absicherung zu verschaffen suchten. Le Bruns glänzender Stern verdunkelte sich mit dem Machtverlust, den Jean-Baptiste Colbert gegenüber François Michel Le Tellier, Marquis de Louvois (1641–1691) erlitt, dem neuen starken Minister von Louis XIV, der 1690 Mignard in die bedeutende Stellung als Premier Peintre du Roy, Rektor der Akademie und Direktor der königlichen Manufakturen brachte.

Die Berliner Ausgabe

Samuel Theodor Gericke widmete seine Prosa-Übersetzung des Lehrgedichts von Du Fresnoy untertänigst »Dem Hoch=Wohlgebohrnen Herrn Joh. Casimir Colb, Freyherrn von Wartenberg«. Das übergroße Frontispiz, das in den Oktavband eingefaltet werden mußte, zeigt die allegorische Figur der Malerei als *Imitatio*, die im Schutz des brandenburgischen Adlers den Pinsel in Richtung auf eine ovale Tafel streckt (Abb. 1). Diese wird von der Schlange der Ewigkeit, die sich in den Schwanz beißt, eingefast und vom geflügelten Chronos mit Stundenglas und Sense gehalten. Der gekrönte Adler mit dem Zepter im Schnabel hält mit dem Caduceus Merkurs, dem Zeichen des ökonomischen Gedeihens, und mit Hilfe eines Genius ein großes Tuch auf, um die Malerei gegen Blitz und Donner des anstürmenden Kriegsgottes Mars abzuschirmen. Unter den Füßen der Malerei liegt im Dunkel die besiegte Widersacherin der Kunst, die neidische Zwietracht. Zwei Putti halten ein auf-

geschlagenes Buch über das Porträtieren, ein Genius trägt die beschränkte Büste des Kurfürsten Friedrich III. von Brandenburg vor die Malerei, die sich der Aufgabe annimmt, dessen Porträt auf die Tafel umzusetzen. Die Malerei hat die Haltung einer Allegorie der Geschichte, zurückblickend und nach vorn schreibend. Gericke rühmt in der Widmung den Kurfürsten für die Aufnahme und die Förderung der Künste, die durch Kriege aus vielen Orten vertrieben wurde, und den Protektor Colb für die Förderung des Gedeihens und für den Schutz der brandenburgischen »Academie der Künste« in Berlin.¹²

Gericke, geboren 1665 in Spandau als Sohn eines Kammerdieners am brandenburgischen Hof, erhielt seine erste Ausbildung bei Gédéon Romandon in Berlin und wurde 1694 zusammen mit Elias Terwesten in kurfürstlichem Auftrag nach Rom gesandt, um Abgüsse der Antiken in den päpstlichen Sammlungen für die künftige Akademie der Künste in Berlin zu besorgen. Heinecken bezeichnete ihn 1768 als Schüler von Carlo Maratta und überlieferte, Gericke habe aus Rom neben den Abgüssen auch Kupferstiche, Zeichnungen und Bücher für die Akademie mitgebracht.¹³ 1696 wurde Gericke Hofmaler, 1699 Adjunctus und Professor für Perspektive an der Akademie, zu einem unbestimmten späteren Zeitpunkt wurde er einer der vier Rektoren der Akademie und übernahm mehrmals – 1705/06, 1708/09 und 1711/12 – das im jährlichen Turnus wechselnde Amt des Direktors.¹⁴ Gericke malte Porträts und Dekorationen für Decken und Wände.¹⁵ Als sein Todesjahr nannte Heinecken 1730, Berckenhagen hielt jedoch 1729 für wahrscheinlicher.

Der Auftrag an Gericke in Rom war die Beschaffung von Lehrmaterial für die brandenburgische Akademie in Berlin. Carlo Maratta wies ihn auf das erfolgreiche Buch von Du Fresnoy hin, das dieser dann zum Nutzen »der lehrbegierigen Jugend in der Churfürstl. Brandenburgischen Kunst=Academie« und mit der Empfehlung zum fleißigen Gebrauch übersetzte. Man hat darauf hingewiesen, daß Gericke die Vorschriften Du Fresnoys zu Forderungen verstärkt habe, etwa indem er das 20. *præceptum* (»Signa antiquæ naturæ modum constituunt«) mit »Der Antiquen Kunst=Stücke seynd die Richtschnur des Lebens« wiedergab, während de Piles übersetzt hatte: »La Nature est la regle de l'Antique«. Aber in de Piles' Text findet sich die Umkehrung, die nahe an Gericke heranführt: »L'An-

tique regle la Nature«. ¹⁶ In der Übersetzung Gerickes läßt sich eine moralische Verstärkung der Vorschriften finden, wie sie schon im vorangestellten »Register Der Gebothe so in diesem Buche von der Mahler=Kunst gegeben werden« zum Ausdruck kommt und sich in der späteren Tätigkeit für die Reglementierung der Ausbildung und für die Ordnung der Akademie auswirken wird. Im Vorwort kommt eine gehässige Bescheidenheit des Übersetzers zum Ausdruck, wenn er seinen Verzicht auf einen Kommentar mit dem Vorwurf an de Piles rechtfertigt, er wolle nicht wie dieser mit seinen anmaßenden Anmerkungen »der Kunstgelehrten Welt einen blauen Dunst vor die Augen mahlen«. ¹⁷

Das polemische Vorwort

Alles wäre also beinahe normal, und Gerickes lateinisch-deutsche Ausgabe des Lehrgedichts von Du Fresnoy wäre bloß das erste für die Akademie in Berlin übersetzte Lehrmittel, dem andere folgen wie die *Grundlegung zur Zeichen=Kunst* des Gérard de Lairese (1705) oder die *Kurtze Verfassung der Anatomie* von François Tor-tebat (1706). ¹⁸ So scheint es, so wurde es bisher dargestellt. ¹⁹ Doch Gerickes Vorwort zu seiner Übersetzung von Du Fresnoy ist weniger harmlos als aggressiv und sucht in die Führungskämpfe der jungen Akademie einzugreifen. Die Widmung an Johann Casimir Colb und das Vorwort an die Leser machen aus der Publikation eine polemische und taktische Intervention im Streit um die Führung der Churfürstlich Brandenburgischen Kunst=Academie in Berlin. Gerickes Buch erschien im Jahr des Sturzes von Joseph Werner (1637–1710) aus Bern, dem ersten Direktor der Akademie. ²⁰ Für die Abfassung des Vorwortes läßt sich kein exaktes Datum festlegen, doch zielt die Polemik unverkennbar auf den noch zu stürzenden Direktor, der aus leicht faßlichen Gründen nicht genannt wird.

Die Ernennung Werners zum Direktor der Akademie erfolgte auf die Empfehlung seines Freundes, des Numismatikers Andreas Morell (1646–1703), an den Staatsmann und Gelehrten Ezechiel von Spanheim (1629–1710). ²¹ Spanheim, in Genf als Sohn eines Theologieprofessors aus der Oberpfalz geboren, studierte in Leyden und wurde bereits 1651 Professor der Rhetorik in Genf. Er beschäf-

tigte sich mit antiker Geschichte und Numismatik, trat aber 1656 als Erzieher in die Dienste des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz nach Heidelberg und wurde später brandenburgischer Gesandter in Paris und London.²² Spanheim leitete die Empfehlung Werners weiter an den Premierminister und Oberpräsidenten der Landeskollegien Eberhardt von Danckelmann (1643–1722), den früheren Erzieher des Kurfürsten Friedrich III.²³

Die Ernennung Werners zum Direktor der Akademie und Leiter des gesamten Kunstbetriebs am Hof stieß bei den Berliner Künstlern und Mitgliedern der Akademie auf entschiedenen Widerstand.²⁴ Um seine Hoffnungen betrogen sah sich vor allem der Hofmaler Augustin Terwesten (1649–1711), der sich um die Gründung der Akademie verdient gemacht hatte.²⁵ Werner verfügte nicht über die notwendigen Voraussetzungen, um der großen und schwierigen Aufgabe gerecht zu werden. 1697 wurde sein Protektor Danckelmann gestürzt und für zehn Jahre gefangengesetzt, worauf Werner sofort die Leitung des höfischen Kunstbetriebs und 1699 seine Stellung als Direktor der Akademie verlor. Danckelmanns Nachfolger, Colb, erließ 1699 ein Reglement für die Akademie, das die Hierarchie von Direktor, Rektoren, Professoren und Adjunkten mitsamt ihren Pflichtenheften festschrieb und sich die Oberaufsicht vorbehielt.²⁶ Die vier Rektoren sollten im Turnus jeweils für ein Jahr die Funktion des Direktors übernehmen. Nach Werners Sturz amtierte zuerst Augustin Terwesten als Direktor. Für einige Zeit behielt Werner noch die Stellung als Rektor neben Augustin Terwesten, Michael Probener und Andreas Schlüter; es scheint, daß Werner durch Gericke in dieser Position abgelöst wurde.²⁷

Die Bestallung von 1695 verpflichtete Werner, einen Traktat über die Malkunst abzufassen. Dieser Verpflichtung kam Werner nicht nach; und Gericke füllte diese Lücke mit *De Arte Graphica*. In der Vorrede unterscheidet Gericke zwischen »wahren« Künstlern und »Nahm-Künstlern«, das heißt solchen, die sich bloß Künstler nennen. Gericke bezichtigt die »Nahm-Künstler« der Gewinnsucht, der Ungelehrtheit, der umfassenden Unkenntnis und der ruhmstüchtigen Eigenliebe und holt dann zum Vorwurf der Prahlerei aus:

»Sie meinen, die gantze Kunst bestehe nur in einigen weithergeholeten und hochtrabenden Worten, deren sie einen nicht

geringen Vorrat ersonnen haben, welche sie so wohl ihren Schülern, auch auch denenjenigen welche bey ihnen von dieser Kunst nur zu urtheilen lernen wollen, in zehenderley fremden Sprachen vortragen, umb dieselbe in dem superstitiosen Wahn zu halten, ob legen grosse Geheimnisse der Kunst hinter ihnen verborgen.«²⁸

Dieser provinzielle Neid konnte nur auf den sprachgewandten Werner zielen. Dem ersten Angriff ließ Gericke einen zweiten folgen, der die Gewinnsucht anprangerte und mit der Angeberei verknüpfte. Treuherzig wiederholt Gericke das alte Argument, die »wahren« Künstler würden tugendhaft nicht nach Gelderwerb, sondern nach Ruhm und Ehre streben:

»Die wahren Künstler haben zu allen Zeiten die Tugend zu ihrem Endzwecke gehabt und die Ehre eines unsterblichen Namens vor die vergnügteste Belohnung ihrer Arbeit gehalten: Dahingegen die Nahm=Künstler einen verächtlichen Gewinn und schnöden Vortheil zu ihrem Haupt-Zwecke stellen und sich befehligen nicht so wohl einen rühmlichen Nahmen als vielmehr Geld und Gut zu erwerben womit sie nur den Bauch pflegen und sich andern durch ein eusserliches Grossthun unterscheiden möchten.«

Die »wahren« Künstler befehligten sich der Anatomie, der Geometrie, der Perspektive, des Decorum und der Proportion, während die »Nahm=Künstler« sich einbildeten, gleich alle Stufen überspringen zu können und dabei nicht nur furchterregende Fehler gegen die Kunst begingen, sondern auch alle Kritik hochmütig abwiesen. Gericke prangert eine modisch gekleidete *Königin von Saba vor Salomon* an – ein heute verschollenes Werk Werners – oder eine *Geburt Christi*: »Sollten sie die Gebuhrt Christi und bey derselben die Eltern unsers Heylands vorstellen, so setzen sie der Maria wohl gar eine Fontange und dem alten Joseph eine neu=modische Paruque auf, und die übrige Kleidung muss ihnen der beste Schneider aus Frankreich nach der neuesten Mode inventiren helfen.«

Werner wäre nicht eindeutiger zu fassen gewesen als an seiner auffallenden und ärgerlichen Eitelkeit, deren penible Folgen auch sein treuer Famulus Wilhelm Stettler beschrieb. Von Demütigun-

gen in Paris des in jeder Hinsicht eiteln und ambitiösen Werner, der weder seine Miniaturen in das System der Künste noch sich selbst in die höfische Hierarchie einordnen konnte, berichtete Stettler, der in seiner Naivität allerdings auch meinte, sein Dienstherr benutze aus Angeberei silberne Pinselschäfte.²⁹ Werner setzte auf den sozialen Aufstieg nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch auffallend prächtige Kleidung, vornehmes Auftreten und übersteigertes Selbstbewußtsein. Trotz den Bemühungen um das *social image* verlief Werners Karriere keineswegs geradlinig, sondern in dramatischen Aufstiegen und Abstürzen. Nach der Ausbildung in Basel, Frankfurt und Rom begab er sich für einige Jahre nach Paris, erhielt dort zwischen 1662 und 1667 Aufträge des Hofes, konnte sich aber im Kunstbetrieb Frankreichs nicht etablieren. Anschließend wechselte Werner für dreizehn Jahre nach Augsburg, verheiratete sich mit Susanna Mayr, der Tochter eines Augsburger Handelsherrn, und war dann von 1682 bis 1695 in Bern tätig.³⁰ Nach dem Eindruck seines Dieners war Werner in Paris offenbar beleidigt, daß er die Aufträge von Le Brun statt vom König entgegennehmen mußte. Die Gelegenheit, sich auf die gleiche Stufe zu bringen wie der prächtige und machtvolle Premier Peintre du Roy, Rektor und Kanzler der Akademie und Direktor der Königlichen Manufakturen, Le Brun, sah Werner mit der Berufung nach Berlin gekommen.³¹

Werners Bestallungsurkunde, die von Danckelmann am 5. Juli 1695 ausstellte, dokumentiert, daß seine Stellung in Berlin als Direktor der Akademie, Hofmaler, Aufseher über die Bauten, das Kabinett und die Bauten der Position von Le Brun in Paris nachgebildet ist.³² Wahrscheinlich lehnte sich auch die Organisation der Brandenburgischen Akademie an das französische Vorbild an, dessen Reform durch Jean-Baptiste Colbert und Le Brun während Werners Aufenthalt in Paris erfolgte.

Werners Satire auf Berlin

Von Interesse ist die Reaktion Werners auf die Schwierigkeiten und Intrigen in Berlin, die in der allegorischen Zeichnung *Diana von Ephesus* zum Ausdruck kommen (Abb. 2). Sie zeigt die vielbrüstige Diana von Ephesus mit ausgebreiteten Armen auf einem

2 Joseph Werner:
Diana von Ephesus (das
Schöne und das Hässliche), um 1696/98,
Feder und Tusche in
Schwarz und Grau,
weiss gehöht auf
blauem Papier,
Bern, Kunstmuseum,
Graphische Sammlung



Postament vor einem Tor, aus dem eine ungeheure Zahl von Tieren aus allen Weltteilen herausquellt. Auf der rechten Seite des Postaments präsentiert sich ein klassisch schöner nackter Jüngling in kostbarem Umhang vor einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen. Auf der andern Seite steht eine häßliche und schielende Mißgestalt, ein faunartiger Caliban, vor einem Bären, der seine ungestalteten Jungen leckt. Die Mißgestalt, die umgeben ist von Unrat und Spinnen, hält mit der linken Hand eine Gabel, mit der rechten Hand macht sie eine obszöne Geste, die »Feige«, die als Beleidigung und Drohung ebenso international bekannt und gebräuchlich war wie deren verbales Äquivalent.³³

Die beiden Gestalten, die schöne und die häßliche, stehen unterhalb der Diana von Ephesus. Joachim von Sandrart stellte 1675 in der Titelvignette zum zweiten Teil der *Teutschen Academie* die Diana von Ephesus als hervorbringende Natur dar und forderte die Künstler auf, dieser Tochter des höchsten Schöpfers zu folgen. Im zweiten Band von 1679, der Friedrich Wilhelm, dem Großen Kurfürsten, gewidmet ist, wiederholte Sandrart die Darstellung der

Diana von Ephesus am Schluß der Rede der *Kunstvorsteherin Pallas* an die kunstliebende Jugend.³⁴ Werners Diana scheint das Schöne wie das Häßliche als Gegensätze ihres Reiches zu präsentieren, den Jüngling aber, der mit dem Kreis ausgezeichnet ist, als das Kunstideal vorzuweisen.

Werners Natur-Kunst-Allegorie ist auf Berlin und Brandenburg gemünzt. Das ist natürlich nicht durch die Verbindung von Sandrart zum Großen Kurfürsten und zur Diana von Ephesos zu erkennen, sondern am Bären, dem Wappentier Berlins, und an der Gruppe mit dem Adler und dem Jüngling. Der gekrönte Adler mit Schwert und Zepter ist das Wappenzeichen des Kurfürstentums Brandenburg. Gericke hat in seinem Frontispiz von 1699 das Schwert gegen den Caduceus ausgetauscht, Werner verleiht in seiner Zeichnung dem nackten Jüngling das Zepter und das Schwert, der eine Stirnbinde statt einer Krone trägt. Jürgen Glaesemer schlug vor, im Bären das heraldische Tier Berns zu erkennen und den mißgestalteten Faun mit Berner Untugenden zu verbinden, konnte aber die Gruppe mit dem Adler und dem Jüngling nicht einbeziehen.³⁵ Werner war enttäuscht über seinen geringen Erfolg in Bern, doch warum hätte er sich mit der drohenden Mißgestalt an Bern rächen sollen? Wohl aber an seinen Berliner Kollegen.

Der Adler mit dem Jüngling, der Schwert und Zepter trägt, dürfte für das Kunstideal der Brandenburgischen Akademie nach Werners Auffassung stehen. Der Jüngling ist unter den Schutz des brandenburgischen Adlers gestellt, ähnlich wie Ganymed dem Adler des Zeus anvertraut war. Zwar werden die schöne wie die häßliche Seite zur Diana von Ephesus gerechnet, doch der Jüngling repräsentiert mit seiner idealen Gestalt und dem Kreis die vervollkommnete Natur, während der Faun vor dem Bären im Unrat die verderbte Seite darstellt. Seine höhnische und beleidigende obszöne Geste ist gegen das Wernersche Kunstideal gerichtet. Der häßliche Faun vor dem Berliner Bären verkörpert die Gegner Werners an der brandenburgischen Akademie. Glaesemer hielt es für möglich, daß Werners Zeichnung für einen Druck vorgesehen war. Die Vermutung kann präzisiert werden. Möglicherweise liegt hier der Entwurf für das Frontispiz zu Werners Malereitraktat vor, der nie zustande kam oder in Berlin verloren ging. Noch hier nähern sich die beiden Gegner einander an. Gerickes radiertes Frontispiz hat das gleiche Verhältnis von Höhe zu Breite wie Werners Entwurf.

- ¹ Caroli Alfonsi Du Fresnoy [Charles Alphonse Du Fresnoy]: *De Arte graphica liber, sive diathesis, graphidos, et chromatices, trium picturae partium, antiquorum ideae artificum, nova restitutum*. – Lutetiae Parisiorum, apud C. Barbin, Paris 1668; die zweite Ausgabe mit französischer Übersetzung und Anmerkungen ist von Roger de Piles, Paris 1668; weitere Ausgaben erschienen 1673, 1684 und 1751. Die vierte Ausgabe enthält Radierungen von Sébastien LeClerc, die fünfte von 1783 läßt die Illustrationen weg und enthält eine umfangreiche Erläuterung der Begriffe; zitiert wird nach dieser: Charles-Alphonse Du Fresnoy: *L'Art de Peinture*, übersetzt und kommentiert von Roger de Piles, Paris 1783.
- ² *De Arte Graphica. The Art of Painting*. By C. A. Du Fresnoy. With Remarks. Translated into English. Together with an Original Preface Containing A Parallel betwixt Poetry and Painting. By Mr Dryden [...], London 1695; weitere Auflagen erschienen 1716, 1750 und 1769; neben weiteren englischen Übersetzungen ist die von Daniel Defoe (1720) zu nennen; vgl. dazu Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 4 Bde., Bern 1974–1984, Bd. 1, S. 622–626, S. 686–687 und S. 689. *Kurtzer Begriff Der Theoretischen Mahler=Kunst. Aus dem Lateinischen des C. A. du Fresnoy, Ins Teutsche übersetzt*, Berlin 1699; die zweite deutsche Übersetzung von Joseph Widmaisser von Weitenau erschien 1731 in Wien bei von Ghelen.
- ³ Vgl. zu den holländischen, englischen und italienischen Übersetzungen Julius Schlosser: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, S. 555; Julius von Schlosser: *La Littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, übersetzt von Jacques Chavy, Paris 1984, S. 621 und S. 626; Jaques Thuillier: *Les ›Observations sur la peinture‹ de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, in: Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer, hg. von Georg Kauffmann und Willibald Sauerländer, Berlin 1965, S. 193–210; vgl. auch zum Frontispiz der zweiten englischen Ausgabe (1716) Frances Muecke: »*Taught by Love*«: *The Origin of Painting Again*, in: *The Art Bulletin* 81/1999, S. 297–302; die Autorin kündigt eine Neuauflage an mit einer Untersuchung der Rezeption im 18. Jahrhundert. Zur Ausgabe von Reynolds vgl. Dobai 1974–1984 (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 785–788.
- ⁴ André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes*, 6 Bde., Trévoux 1725, Bd. 4, S. 417–425.
- ⁵ *Ibid.*, S. 422: »L'amitié qu'ils avoient l'un pour l'autre, étoit exempte de toute sorte d'envie. Ils n'avoient rien de secret ni de particulier. Les biens de l'esprit comme ceux de la fortune, leur étoient communs. Chacun faisoit part à son compagnon des connoissances qu'il acquerit dans son Art, & ils n'étoient point plus content l'un & l'autre que quand ils se pouvoient rendre de mutuels services.« Zu Ausbildung, Tätigkeit und den Werken vgl. Jacques Thuillier: *Propositions pour: II. Charles-Alphonse Du Fresnoy peintre*, in: *Revue de l'Art* 61/1983, S. 29–53. Zur Freundschaft vgl. Elizabeth Cropper und Charles Dempsey: *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton N.J. 1996.
- ⁶ Vgl. Stefan Germer: *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997, S. 61–104.
- ⁷ Félibien 1725 (wie Anm. 4), S. 425.
- ⁸ Vgl. das Vorwort von de Piles, in: Du Fresnoy 1783 (wie Anm. 1), S. V–VI. Die *Sentimens de Charles-Alphonse Du Fresnoy Sur les Ouvrages des principaux & meil-*

leurs Peintres des derniers siècles stützen sich auf ein Manuskript von Charles-Alphonse Du Fresnoy: *Observations sur la peinture et ceux qui l'ont pratiquée* [1649], Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 12346; vgl. Thuillier 1965 (wie Anm. 8). Zu Roger de Piles vgl. Bernard Teyssède: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XVI*, Paris 1965; Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven und London 1985.

- ⁹ [Leonardo da Vinci] *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci Donné au Public et traduit d'Italien en François par R.F.S.D.C* [Roland Fréart Sieur de Chambray], Paris 1651, Widmung an Poussin: »Il suffira donc de dire en passant, qu'il n'a pas esté, à mon aduis, desavantageux à cet ourrage, que, l'auteur l'ayant laissé imparfait, quoy qu'en sa partie la plus essentielle, vous nous ayez supplée ce qui y restoit à desirer: car outre que vous auez donné la dernière perfection à ce rare liure, qui doit estre d'ores-en-avant la reigle de l'art & la [sic] guide de tous les vrais peintres, vous auez montré encore en cela l'estime que vous faisiez de l'auteur & de son ourrage [...].« Poussin zeigte sich überrascht, da er sich nicht nur über die Deformation seiner Zeichnungen durch Charles Errard ärgerte und auch den Wert des Traktats als relativ gering einschätzte; vgl. *Correspondance de Nicolas Poussin*, hg. von Charles Jouanny, in: *Archives de l'art français* V/1911, Reprint Paris 1968, Nr. 184, S. 418–419, an Paul Fréart de Chantelou: Nr. 185, S. 419–421, an Abraham Bosse: vor allem S. 421. Vgl. Oskar Bätschmann: *Fréart de Chambray et les règles de l'art*, in: *La naissance de la théorie de l'art en France 1640–1720*, hg. von Stefan Germer und Christian Michel, in: *Revue d'esthétique* 31–32/1997, S. 60–69.
- ¹⁰ Charles Perrault: *La peinture. Poème*, Paris 1668.
- ¹¹ Vgl. die Nachricht von Du Fresnoy und Mignard an Le Brun von 1663, in: *Archives de l'art français*, Recueil de Documents inédits à l'histoire des Arts en France, hg. von Philippe de Chennevières, Paris 1851–1852, Reprint Paris 1967, Bd. 1, S. 267–268.
- ¹² Fresnoy 1699 (wie Anm. 2), fol. a2r–a4v, mit der Widmung Gerickes. Die Akten der Berliner Akademie gingen 1743 durch einen Brand verloren, daher ist die Quellenlage dürftig. Ein frühes Dokument ist Christoph Weigels Darstellung des Aktsaales nach der Zeichnung von Augustin Terwesten (1697); vgl. *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*, Ausstellungskatalog, Schloß Charlottenburg, Berlin, hg. von Willmuth Arenhoevel, Berlin 1979, Nr. 125, S. 84; einen Bericht gibt Lorenz Beger: *Thesaurus Brandenburgicus selectus [...]*, 3 Bde., Neukölln 1696–1701, Bd. 3, 1701, S. 215–217. Zur Berliner Akademie vgl. Hans Müller: *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896. Teil 1: Von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preussen*, Berlin 1896; Lieselotte Wiesinger: *Berliner Maler um 1700 und die Gründung der Akademie der Künste*, in: *Berlin und die Antike* 1979, S. 80–92; Ekkehard Mai: *Die Berliner Kunstakademie zwischen Hof und Staatsaufgabe 1696–1830 – Institutionsgeschichte im Abriss*, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* V–VI/1986–1987, S. 320–329; »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste und Hochschule der Künste, Berlin, hg. von Ingeborg Allihn, Berlin 1996.
- ¹³ Carl Heinrich von Heineken: *Nachrichten von Künstlern und Kunst=Sachen*, Leipzig 1768, S. 45–47. Zur Sendung aus Rom bemerkt Nagler: »Dieses, sagt Nicolai, war nebst der Herausgabe einiger Übersetzungen von theoretischen

- Werken sein grösstes Verdienst«; vgl. Georg Kaspar Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, 25 Bde. München 1835–1852, Bd. 5 (1837), S. 112–113.
- ¹⁴ Müller 1896 (wie Anm. 12), S. 81–82; Art. *Gericke, Samuel Theodor*, in: *Thieme-Becker*, Bd. 13, Leipzig 1920, S. 461–462; Ekhart Berckenhagen: Art. *Gericke, Samuel Theodor*, in: *Neue deutsche Biographie*, Berlin 1964, Bd. 6, S. 290–291.
- ¹⁵ Vgl. Ekhart Berckenhagen: *Die Malerei in Berlin vom 13. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1964, [unpaginiert] Tafeln 115, 149, 150, 158, 169, 225, 227 und 232–234; Helmut Börsch-Supan: *Ein Deckenbildentwurf zur Verherrlichung des ersten preußischen Königs als Prinz von Oranien*, in: *Niederlands Kunst-historisch Jaarboek* 31/1980, S. 316–327.
- ¹⁶ Du Fresnoy 1699 (wie Anm. 2), p A 1 v, S. 28–29; Du Fresnoy 1783 (wie Anm. 1), S. 30–31 und S. 93; vgl. Berckenhagen 1964 (wie Anm. 15).
- ¹⁷ Du Freynoy 1699 (wie Anm. 2), fol. A 1 r–A 4 r; fol. b 4 v.
- ¹⁸ Gérard de Lairese: *Grondlegginge der Teekenkonst [...]*, Amsterdam 1701; Gerhard de Lairese: *Anleitung zur Zeichen-Kunst: wie man dieselbe durch Hülfe der Geometrie, gründlich und vollkommen erlernen könne, anfangs in holländischer Sprache geschrieben, jetzt aber ins Hoch-Teutsche übersetzt von Sam. Theodor. Gericke*, Berlin 1705; François Torteбат: *Kurtze Verfassung der Anatomie, wie selbige zu der Malhery und Bildhauerey erfordert wird*, Berlin 1706, als Übersetzer wird Gericke genannt; vgl. dazu »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen« 1996 (wie Anm. 12), Nr. I.2/24, S. 43.
- ¹⁹ *Berlin und die Antike* 1979 (wie Anm. 12), Nr. 131, S. 88–89; »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen« 1996 (wie Anm. 12), Nr. I.2/12, S. 36.
- ²⁰ Zu Werner vgl. Johann Caspar Füssli: *Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz*, 2 Teile, Zürich 1755–1756, Bd. 1, S. 118–141 (Joseph Werner), Bd. 2, S. 142–200 (Wilhelm Stettlers Autobiographie); Johann Caspar Füssli: *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen*, 5 Bde., Zürich 1769–1779, Bd. 1, S. 250–280; Bd. 2, 1769, S. 98–166; Jürgen Glaesemer: *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich und München 1974; Oskar Bätschmann: *Gelehrte Maler in Bern. Joseph Werner (1637–1710) und Wilhelm Stettler (1643–1708)*, in: *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im Bernischen 17. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern, hg. von Georges Herzog, 2 Bde., Bern 1995, Bd. 2, S. 165–200.
- ²¹ Zu Morell vgl. Marie Therese Bätschmann: *Neuentdeckte Zeichnungen des jungen Johann Heinrich Füssli (1741–1825)*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 56/1999, S. 137–148.
- ²² Füssli 1769–1779 (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 98–120; zu Spanheim vgl. Eugen Choisy: Art *Spanheim*, in: *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, hg. von der Allg. Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz, Bd. 6, Neuenburg 1931, S. 459; H. v. Petersdorff: Art. *Spanheim*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig 1893, Bd. 35, S. 50–59. Von 1680 bis 1689 und von 1698 bis 1701 war Spanheim brandenburgischer Gesandter in Paris, von 1701 bis zu seinem Tod versah er diese Funktion in London.
- ²³ Eberhard Christoph Balthasar Danckelman, geboren 1643 in Lingen/Ems als Sohn eines Landrichters, begann mit zehn Jahren das Studium der Rechte und erlangte mit Zwölf das Lizentiat der Rechte in Utrecht. Friedrich III. ernannte seinen früheren Erzieher 1688 zum Wirkl. Geh. Staats- und Kriegsrat, 1695 zum Premierminister und Oberpräsidenten aller Landeskollegien. Danckelmann führte ein strenges Regiment, setzte zugleich seine sechs Brüder in einflussreiche Ämter und mehrte nach Kräften sein Vermögen. Wegen seiner großen Machtstellung

- und Strenge im Dienst wurde er in Hof- und Beamtenkreisen angefeindet. 1697 wurde Danckelmann gestürzt und in Spandau, danach in Peitz inhaftiert. Die Freilassung erfolgte erst 1707 aus Anlaß einer allgemeinen Amnestie, die Rehabilitation erst 1713 unter Friedrich Wilhelm I. Vgl. Erdmannsdörffer: Art. *Danckelmann*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig 1876, Bd. 4, S. 720–725; Hans Saring: Art. *Danckelman* [sic], in: *Neue Deutsche Biographie*, hg. von der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1957, Bd. 3, S. 502–504.
- ²⁴ Füssli 1755–1757 (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 125–134, beschäftigt sich ausführlich mit Werners Berufung nach Berlin und dokumentiert den unglücklichen Verlauf mit mehreren Briefen. Vom Brief des Johann Lucas Hoffmann vom 29. September 1697 aus Basel an Anna Waser veröffentlichte Füssli einen Auszug über die Eifersucht gegen Werner: »Herr Werner ist eben nicht allerdings bey Anfang seiner Installation vergnügt, weil er sehr übel von den dortigen Malern secondiert wird, und daraus eine grosse Jalousie von diesen verspühren muss.« Die ebenfalls von Füssli abgedruckte Antwort von Anna Waser vom 10. Januar 1698 berichtet von einem Brief Werners über den Sturz Dankelmanns und die Wahl Colbs zum Protektor der Akademie. Vgl. zur Bestallung Werners Glaesemer 1974 (wie Anm. 20), S. 31–35, Dok. 21–25, S. 88–90; Vgl. auch den *Entwurf zum Reglement der in Berlin zu errichtenden »Academie der Mahl, Bild und Baukunst«* (nicht unterzeichnet), in fol. 41, Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste (PrAdK 1 Bd. 2), dazu Müller 1896 (wie Anm. 12), S. 19–20, mit der Vermutung, Werner sei der Autor; »*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*« 1996 (wie Anm. 12), Nr. I.2/1, S. 30.
- ²⁵ Johann Eckart von Borries: »*Op d'Erectie der Teeken Academie te Berlijn 1696*«. Zu einer Zeichnung von Mattheus Tenvesten im Karlsruher Kupferstichkabinett, in: *Schlösser. Gärten. Berlin. Festschrift für Martin Sperlich zum 60. Geburtstag 1979*, hg. von Detlef Heikamp, Tübingen 1980, S. 225–231.
- ²⁶ Müller 1896 (wie Anm. 12), S. 62–68 (Abdruck des Reglements).
- ²⁷ *Ibid.*, S. 32 und S. 81–82.
- ²⁸ S[amuel]. T[hedor]. Gerike: Vorwort zur Übersetzung von *De Arte Graphica* von Ch.-A. Du Fresnoy: *Kurtzer Begriff Der Theoretischen Maler=Kunst. Aus dem Lateinischen des C. A. du Fresnoy, Ins Teutsche übersetzt*, Berlin 1699, nicht paginiert.
- ²⁹ Füssli 1755–1757 (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 153; Stettler beschreibt an dieser Stelle Werners Ausrüstung: kleine Farbenshalen in einem elfenbeinernen Etui, eine Palette aus Elfenbein, Pinsel mit silbernen Schäften; S. 177, reportiert Stettler nicht ohne Schadenfreude die Demütigung, die Werner wegen seiner Eitelkeit in Schaffhausen widerfuhr, wo die Torwächter nach dem prächtigen Auftritt und dem vermeintlichen Gefolge in ihm zuerst einen welschen Edelmann vermuteten, die Hellebarden zum Salut erhoben, sie aber sinken ließen als Werner seinen Stand als Maler und Bürger von Bern bekennen mußte.
- ³⁰ In allen einschlägigen Werken seit Sandrarts *Academia Todesca* von 1675 wurden Werner und seine Werke ausführlich besprochen und mit einem bis ins frühe 19. Jahrhundert anhaltenden Nachruhm versehen; Joachim von Sandrart: *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg und Frankfurt 1675–1679, Bd. 1, 1675, 2. Teil, 3. Buch, S. 333–334; vgl. Joachim von Sandrart: *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, hg. von A. R. Peltzer, München 1925, S. 211–212; Jean-Baptiste Descamps: *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits*, 4 Bde., Paris 1753, Bd. 3, S. 61–68

(Descamps verdankt die Mitteilungen Johann Caspar Füssli); Füssli 1769–1779 (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 118–141. In der Besprechung der von Sigmund Wagner organisierten Schweizerischen Kunstausstellung in Bern von 1804, die in Johann Georg Meusels *Archiv für Künstler und Kunstfreunde* 1805 erschien, wurden die Namen von Manuel, Werner, Stettler und Dünz als allgemein bekannt bezeichnet, doch von den älteren Malern wurden nur Werke von Holbein und Werner, dem »noch immer berühmtesten Künstler zu Bern« ausgestellt; vgl. *Kunstmachrichten aus der Schweiz, vom Jahre 1796 bis 1805*, in: *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, hg. von Johann Georg Meusel, Dresden 1805, Bd. 1, 4. Stück, S. 10 und S. 38–40. Im gleichen Jahr erschien als erstes Neujahrsstück der Zürcher Künstlergesellschaft die von Johann Jakob Horner verfaßte Broschüre über Joseph Werner: *Leben Joseph Werner's von Bern. Erstes Neujahrsstück*, hg. von der Künstler-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1805. Für weitere Zeugnisse, insbesondere die bereits 1667 erschienenen Verse von Eustache Quinault auf Miniaturen Werners vgl. Glaesemer 1974 (wie Anm. 20), S. 86–93.

³¹ Füssli 1755–1757 (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 150–166 (Wilhelm Stettler über Werner in Paris); vgl. Glaesemer 1974 (wie Anm. 20), S. 21–23.

³² Zur Bestallungsurkunde vgl. Glaesemer 1974 (wie Anm. 20), Dok. 21, S. 88–89.

³³ Vgl. Dürers Darstellung einer Hand mit der Geste der »Feige« auf seinem Blatt von 1494 in der Albertina mit drei Handstudien; Friedrich Winkler: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 Bde., Berlin 1936–1939, Bd. 1, Nr. 47, S. 36; Walter L. Strauss: *The complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 Bde., New York 1974, Bd. 1, Nr. 1493/98, S. 150. In Dantes *Inferno* weisen mehrere der Verdammten mit beiden Händen die Doppelfeige gegen den Himmel. Das Feigenzeigen gegen Christus oder Maria stand als Gotteslästerung unter Strafe, die Schergen in den Darstellungen der Passion Christi machen die schmachvolle obszöne Geste, deshalb gelangte die Feige zu den Leidenswerkzeugen Christi und konnte zu einem schützenden Amulett werden und die alte mehrfache Bedeutung als Beleidigung, Drohung und Apotropaion erneuern. Vgl. Lenz Rettenbeck: *Feige. Wort – Gebärde – Amulett. Ein Volkskundlicher Beitrag zur Amulettforschung*, München [Privatdruck] 1955.

³⁴ Sandrart 1675–1679 (wie Anm. 30), Bd. 1, 2. Teil, Titelseite mit Vignette. Die Inschrift lautet: »Schau dieses Bild, das dir die Natur zeigt: die Alles hier, als Mutter, zeugt und seuet, und die des höchsten Schöpfers Tochter ist. Lern ihn, aus seinen grossen Wercken kennen. Folg der Natur: wan du begierig bist, das man dich mög auch einen Künstler nennen.« Die Radierung wird wiederverwendet in Sandrarts zweitem Band von 1679, 3. Teil, p. 10. Dieser zweite Band (oder Haupt=Theil), nicht aber der erste, ist Friedrich Wilhelm, dem Großen Kurfürsten gewidmet. Vincenzo Cartari: *Imagini delli Dei de gl' Antichi*, Venedig 1647, Nachdruck Graz 1963, S. 65–66 und S. 298.

³⁵ Glaesemer 1974 (wie Anm. 20), S. 45, Nr. 56, S. 141, datiert die Zeichnung »nach 1682« und argumentiert mit dem Bezug auf Bern, dem Stil und der Signatur, die mit der Zeichnung Nr. 48 übereinstimme, die sich allerdings auch nicht präziser datieren läßt. Glaesemer schließt eine Vorlage für eine Druckgraphik nicht aus.