



ULRICH PFISTERER

# LEONARDO IM NORDEN

## Zur deutschsprachigen Kunsttheorie des früheren 18. Jahrhunderts



Nach 1730 gelangte eine Serie von 50 hochovalen Elfenbeinmedaillons mit grotesken Köpfen in den Besitz der Herzöge von Mecklenburg-Schwerin (Abb. 2).<sup>1</sup> Unbekannt ist nicht nur, wer wann genau die Stücke fertigte, sondern auch, ob sie eigens für die herzogliche Sammlung hergestellt oder aber auf dem Markt angekauft wurden. Allerdings bezeugen der Bestand in Schwerin und die Archivquellen zur Sammlung ein besonderes Interesse an Elfenbeinarbeiten und eben auch an Bildnissen und Charaktertypen. Bereits ein Museumsinventar vermerkt um 1900, dass die Serie der 50 Köpfe von Männern, Frauen und zwei Satyrn nach Vorlagen Leonardo da Vincis kopiert wurde. Genauer: nach den Nachstichen tatsächlicher und vermeintlicher Leonardo-Zeichnungen, die der 38-jährige Comte de Caylus unter dem Titel *Recueil de testes de caractère et de charges* und mit einem Vorwort des zwei Jahre jüngeren Pierre-Jean Mariette 1730 in Paris publiziert hatte und die sich zu diesem Zeitpunkt im Besitz der Familie Mariette befanden (Abb. 1).<sup>2</sup> Alle Elfenbeinköpfe sind unter den dort versammelten 66, allerdings kreisrund gerahmten Darstellungen nachzuweisen.

Das künstlerische und wissenschaftliche Interesse der Zeit an Physiognomien, an Ethos und Pathos, das den Comte de Caylus zu seinen Nachstichen motivierte, trifft auch für die Elfenbeinversionen zu. Dazu kommt ein »Interesse als handwerklich und weitgehend vorlagengetreu ausgeführte Kuriosität [...] ohne künstlerische Invention, für eine der zahlreichen fürstlichen Kunstkammern«.<sup>3</sup> Neben diesen beiden Aspekten gilt es, die Leonardo-Rezeption jedoch auch – und das will dieser Beitrag zeigen – als programmatische Aneignung und Auseinandersetzung umfassenderer kunsttheoretischer Diskussionen aus Frankreich zu verstehen. Leonardo – schon eine wichtige Referenz für Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie* (1675–1679)<sup>4</sup> – wird in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer Leitfigur des aufkommenden Kunstdiskurses im deutschsprachigen Bereich, wobei diese erste Jahrhunderthälfte insgesamt angesichts der sich dann ab den 1750er-Jahren formierenden neuen Positionen eines Winckelmann,

1 *Recueil de testes de caractère et de charges*, 2. Aufl., Paris 1767, Taf. [1]

2 Grotesker Frauenkopf, angeblich nach Leonardo da Vinci, 2. Drittel 18. Jahrhundert

Hagedorn, Lessing, Baumgarten und anderer bislang in der Forschung eine zu marginale Rolle spielt.<sup>5</sup>

Für die französische Originalpublikation von Caylus und Mariette ist zweierlei erkannt worden: Die Wissenschaftlichkeit der Nachstiche betrifft nicht nur die Naturwahrheit von Physio- und Pathognomik, die an Leonardos Werken gerühmten »vernünftigen Affecte«,<sup>6</sup> sondern besteht vor allem auch im Bemühen, die gezeichneten Vorlagen von Leonardo möglichst exakt zu reproduzieren und so stilistisch verlässliche Vergleichsbeispiele für die Connaissseure zu liefern. Mariette stellt in einem Anhang zu seiner Einleitung eigens die bisherigen Stichreproduktionen nach Leonardo zusammen und diskutiert ihre Qualität. So entsteht »one of the most significant books of facsimiles of the eighteenth century.«<sup>7</sup> Und zweitens: Das Interesse an allen Ausprägungen und der »ungeschönten Wahrheit« der Natur wird durch die »Rahmung« – nämlich das Frontispiz nach einer Zeichnung des Agostino Carracci mit Herkules, der die Hydra bekämpft (Abb. 4–6), und die letzten, in ihrer Charakterisierung zurückgenommenen Köpfe der Reihe – doch wieder in ausgewogene, »tugendhafte« Bahnen zurückgelenkt. Zugleich verweist dieser antike Held auf das Firmenzeichen des marietteschen Verlags-hauses »bei den Säulen des Herkules«.<sup>8</sup>

Auf einen weiteren Grund für die Wahl gerade der Herkulesvorlage von Agostino Carracci ist dagegen noch nicht verwiesen worden. Caylus und Mariette scheinen damit gleich zu Beginn der Publikation visuell Stellung zu einer der wichtigsten kunsttheoretischen Positionen der Zeit zu beziehen: zu Charles Alphonse Du Fresnoys bis ins späte 18. Jahrhundert hinein unendlich einflussreichem, vielfach wieder abgedrucktem, übersetztem und kommentiertem Lehrgedicht *De arte graphica* (1668). Du Fresnoy verarbeitet darin nicht nur Gedanken aus Leonardos Kunsttheorie, sondern kommt abschließend auf den Kanon vorbildlicher Meister zu sprechen: Raffael, Michelangelo, Giulio Romano, Correggio und Tizian. Am Ende der Reihe steht Annibale Carracci, der es verstanden habe, alle Vorzüge der früheren Meister (»eklektisch«) zu vereinen.<sup>9</sup> Daraus folgt als doppelter Rat, sich an Kupferstichreproduktionen nach diesen Malern zu üben, darüber aber das »Leben«, das heißt das Studium nach der Natur selbst nicht zu vergessen:

3 Auszug derer Köpffe [...],  
Augsburg [1730/40], Taf. [1]



»der fleißige und Embsige Hannibal Carraccius aber /  
 hat alle dieser oberwehnten grossen Meister ihre Gaben /  
 mit wunderbahrer Kunst zusammen gebracht /  
 und selbige seinem eigenen Verstande /  
 und seiner eigenen Handlung einverleibet.

Deshalb zeichnet und mahlet obgenandter grosser Meister  
 ihre Kupfferstiche oder Mahlereyen fleißig nach /  
 so werdet ihr grossen Nutzen in der Kunst schaffen /  
 noch grössern nutzen aber werdet ihr schaffen wann  
 ihr das Leben selbst darbey vor Augen nehmet:  
 dann es stärcket und vermehret sehr die Kräfte  
 eurer natürlichen Kunst-Gaben /  
 und durch sie mit Hülffe der Erfahrung /  
 werdet ihr vollkommen in der Kunst werden.«<sup>10</sup>

Die Publikation des *Recueil de testes* verbindet nun beide Vorzüge durch die Nachstiche von Leonardos Zeichnungen, der nichts anderes als die Natur vor Augen hatte. Außerdem hatte es Leonardo verstanden – anders als die Carracci –, seine Einzelstudien zu übergreifenden wissenschaftlichen Erkenntnissen zusammenzuführen, wie Mariette in der Einleitung betont: »Weil die Gesichts-Bildungen und *Physiognomien* allein dasjenige sind, was am allermeisten dazu *contribuiret*, die Passionen recht vorzustellen, so ware Leonhard nicht weniger bemühet, solche genau nachzuforschen, und wenn er eine nach seinem *Gusto* entdeckte, oder einen wunderlichen und seltsamen Kopff sahe, so zeichnete er solchen gleich auf, und würde demselben eher den gantzen Tag gefolgt seyn, als etwas daran gefehlet haben, ja indem er selbige nachahmete, nahm er auch die allergeringsten Theile in acht, und verfertigte *Portraits* davon, denen er eine Art von einer Aehnlichkeit gabe. Die *Carachen* und nach ihnen viele andere haben sich nur durch schlechte Possen *exerciret*; Leonhard aber, dessen Absichten viel vortrefflicher waren, hatte zu seinem *Object* das Studium der *Passionen*. [...]. Es ist gar leicht zu glauben, daß die Sammlung derer Zeichnungen von denen Köpffen, welche zu diesem Schreiben Anlaß gegeben, so an euch ergehen zu lassen, ich die Ehre habe, eines von denjenigen Büchern gewesen, in welchen Leonhard die allerbesondersten *Physiognomien* und Gesichts-Bildungen bemercket hat.«<sup>11</sup>



4 Recueil de testes de caractère et de charges, Paris 1730, Frontispiz



5 Recueil de testes de caractère et de charges, 2. Aufl., Paris 1767, Frontispiz

6 Auszug derer Köpffe [...], Augsburg [1730/40], Frontispiz



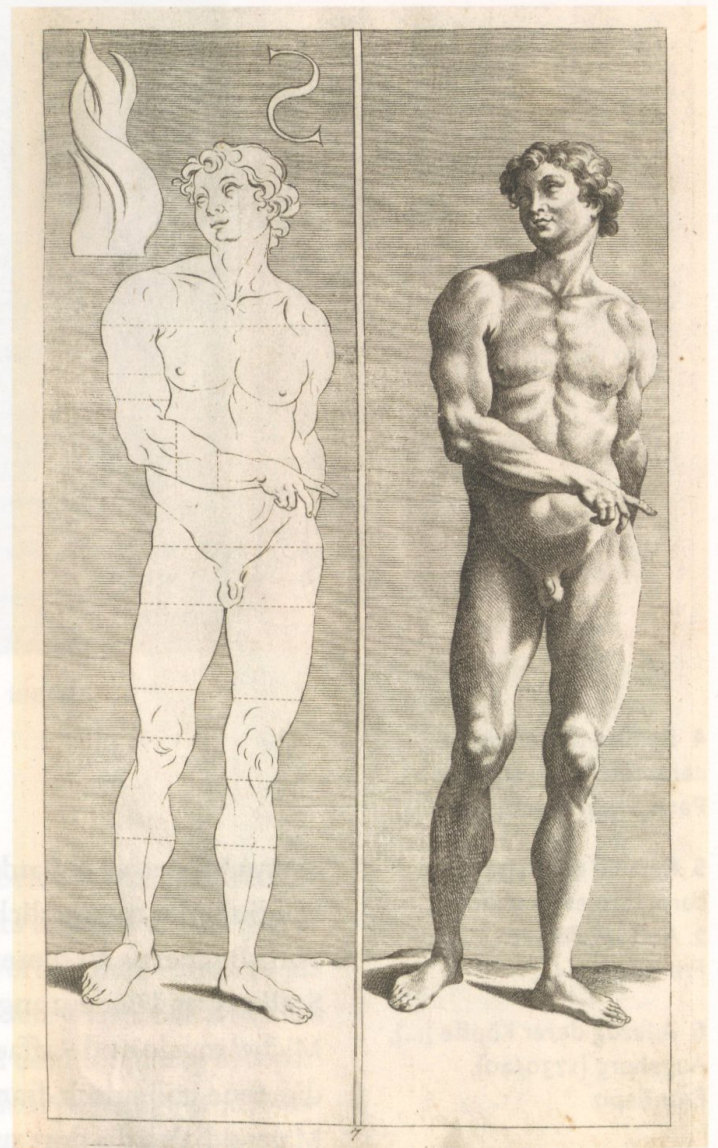
Wenn Mariette Leonardo im Vergleich zu den Carracci ein »vortrefflicheres« Studium der menschlichen Gemütsbewegungen und ein Zusammenstellen von »Büchern« zu dieser Problematik attestierte, dann wohl auch, weil die Stellung und Bedeutung Leonardos im Vergleich zu anderen »Superstars« wie Michelangelo und Raffael zu diesem Zeitpunkt umstritten waren. Zwar hatte die neue italienisch-französische Parallelausgabe 1735 von Lodovico Dolces Malereidialog die dort zu findende Aussage aktualisiert, Leonardo sei in jeder Hinsicht mit Michelangelo gleichzustellen.<sup>12</sup> Dies allein genügte aber offenbar nicht. So wird etwa William Hogarth 1753 harsch kritisieren:

»Es ist in der That nicht wenig seltsam, daß der große Leonardo da Vinci (bey den vielen physikalischen Regeln, welche er zufälliger Weise in seiner Abhandlung vom Malen gegeben) nicht die geringste Spur von etwas, das auf ein Lehrgebäude von dieser Art hinausläuft, hat einfließen lassen; besonders da er ein Zeitverwandter des Michael Angelo war, von welchem man sagt, daß er bloß an dem Rumpfe einer antiken Bildsäule [...] einen gewissen Grundsatz entdeckt hat welcher seinen Werken einen erhabenen Geschmack gab, der den besten Stücken des Alterthums gleich kömmt.«<sup>13</sup>

Um was es Hogarth geht, ist die berühmte Theorie der »line of beauty«, die »figura serpentinata«, »Schlangenlinie« oder »Pyramide« als Schönheits- und Lebendigkeitskriterium des menschlichen Körpers, wie sie andeutungsweise Lomazzo für Michelangelo zu überliefern scheint, wobei im Übrigen die erste Darstellung dieses Prinzips nicht erst bei Hogarth nach Mitte des 18. Jahrhunderts, sondern bereits im *Zeichen-Buch* des Johann Martin Schuster 1732 und ebenfalls schon mit Verweis auf Michelangelo und Lomazzo zu finden ist (Abb. 7).<sup>14</sup>

Alle zitierten Texte lagen bis Mitte des 18. Jahrhunderts auch in deutschen Ausgaben vor. Den Auftakt machte die Übersetzung von Du Fresnoys Lehrgedicht durch den Berliner Akademieprofessor und späteren Rektor Samuel Theodor Gericke 1699.<sup>15</sup> Dieser sollte 1705 im Verlag der Berliner Akademie auch Übersetzungen von Gerard de Lairettes *Anleitung zur Zeichen-Kunst* und François Torteabats Anatomietraktat für Maler und Bildhauer publizieren, zudem zwei nach Vorbild der französischen Akademie gehaltene Reden zur »Stellung des Modells« und den Kriterien der Gemäldebeurteilung und so der Theorie die Praxis hinzufügen.<sup>16</sup>

1724 erschien in Nürnberg die erste deutsche Ausgabe von Leonardos (erstmalig 1651 in Paris in Französisch und Italienisch publiziertem) angeblichem *Tractat von der Malerey* (Abb. 8).<sup>17</sup> Der Übersetzer, der Maler Johann Georg Böhm, ordnete dabei die Notizen in zehn Kapiteln thematisch. Die weiteren Ausgaben in den Jahren 1747 und 1786 markieren zugleich den Zeitraum des gesteigerten Interesses an Leonardo in der deutschsprachigen Kunsttheorie.<sup>18</sup> Schließlich brachte der Augsburger Stecher und Verleger Johann Andreas Pfeffel d. Ä. wohl noch im Jahrzehnt nach Erscheinen des *Recueil de testes de caractère et de charges* einen seitenverkehrten Nachdruck der Stiche von Caylus mit deutscher Übersetzung von Mariettes Einleitung unter dem Titel *Auszug derer Köpffe, wodurch allerhand Gemüths-Neigungen vorgestellt werden gezeichnet von der künstlerischen Hand des Leonard de Vinci [...] heraus*. Pfeffel scheint dabei eines der französischen Exemplare mit nur 60 Köpfen vorgelegen zu haben, die er in Sechser-





7 Johann M. Schuster,  
Des Zeichen-Buchs Anderer  
Theil, Nürnberg 1732, Taf. 7

8 Des vortreflichen  
Florentinischen Mahlers  
Lionardo Da Vinci höchst-  
nützlichlicher Tractat von der  
Mahlerey, Nürnberg 1724,  
Frontispiz

gruppen auf zehn Tafeln kopierte (Abb. 3).<sup>19</sup> Als Vorlagen für die Elfenbeinmedaillons kommt diese Publikation aber jedenfalls nicht infrage.

Das Interesse an Leonardo verschwindet in der deutschsprachigen Kunsttheorie nach der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht, tritt aber doch in den Hintergrund. In England sollte die zunehmende Verbreitung von Karikaturen zu einer neuerlichen Publikation von Leonardos Zeichnungen grotesker Köpfe, die bereits Mitte des 17. Jahrhunderts von Wenzel Hollar gestochen worden waren, führen: *Characaturas by Leonardo da Vinci from Drawings by Wincellaus Hollar out of the Portland Museum* (London 1786). Auch in Italien und Frankreich wurden weiterhin groteske Köpfe Leonardos reproduziert.<sup>20</sup> Dagegen dienen schon 1750 Johann Jakob Bodmer Leonardos Köpfe im *Recueil* nur mehr als spottende Negativfolie.<sup>21</sup> In Johann Caspar Lavaters so erfolgreichen Überlegungen zur Physiognomik (1775–1778) spielen sie dann gar keine Rolle mehr – allein Leonardos Porträt wird dort abgebildet und

kurz charakterisiert.<sup>22</sup> Mit dem Studium der antiken Kunst und der Suche nach idealer Schönheit, wie sie Johann Joachim Winckelmann ab 1755 in seinen Schriften propagiert, ließ sich kompromisslose Naturbeobachtung sowieso kaum vereinbaren. In Georg W. Knorrs *Allgemeiner Künstler-Historie* (Nürnberg 1759, S. 185–188) findet sich zwar eine Biografie Leonardos, die freilich nicht nur kürzer als die von Raffael und Michelangelo ist, sondern auch ohne Bildnisstich. In Christian Ludwig von Hagedorns *Betrachtungen über die Mahlerey* (1762, Bd. 1: S. 41, 101, 200, 232, 269, Bd. 2: S. 548, 586, 594, 619, 623, 835) tritt Leonardo dann nunmehr als eine Stimme unter vielen auf.

Die Serie von Elfenbeinmedaillons in Schwerin ließe sich vor diesem Hintergrund am ehesten in den 1730/40er-Jahren entstanden denken – zur Hochzeit des Interesses an Leonardo im deutschsprachigen Norden. In dem von 1747 bis 1756 neu errichteten Galeriebau des Herzogs hätten sie eine kunsttheoretische Position markiert, die sich auch in den Gemälden niederschlug, »welche er vorzugsweise in den Niederlanden aufkaufen ließ«:<sup>23</sup> Die Forderung des italienischen Künstlers und Theoretikers nach dem Studium der Natur in allen Erscheinungsformen schien aus dieser Sicht des 18. Jahrhunderts offenbar von der niederländischen Malerei am besten eingelöst.



## ULRICH PFISTERER: LEONARDO IM NORDEN

- 1 Grotesker Frauenkopf, angeblich nach Leonardo da Vinci, Elfenbein, zweites Drittel 18. Jahrhundert, Schwerin, Staatliches Museum - Kunstsammlungen. Erstmals publiziert von Karin A. Möller, *Elfenbein. Kunstwerke des Barock*, Schwerin 2000, S. 222-239 als »Norddeutsch? 2. Drittel des 18. Jahrhunderts?«.
- 2 *Recueil de testes de caractère et de charges*, 2. Aufl., Paris 1767 (zuerst 1730). Zum Buch und seinen Ausgaben s. Kate T. Steinitz, *Pierre-Jean Mariette & le Comte de Caylus and their Concept of Leonardo da Vinci*

- in the Eighteenth Century*, Los Angeles 1974; allerdings gibt es Exemplare der Ausgabe von 1730 nicht nur mit 66, sondern offenbar »vollständig« auch mit nur 60 Stichen; die zweite Ausgabe von 1767 umfasst neben dem Frontispiz insgesamt nicht 64, sondern ebenfalls 66 Stiche von Köpfen; es gibt Versionen, die komplett in Schwarz, nicht auch in Sepia, gedruckt sind und die auf nur 20 Blättern bis zu vier Stiche zusammen-gruppieren; zur Augsburger Ausgabe s. Anm. 19.
- 3 Möller 2000 (wie Anm. 1), S. 239.

- 4 Michèle-Caroline Heck, »The Reception of Leonardo da Vinci's *Trattato della Pittura*, or *Traité de la Peinture*, in Seventeenth-Century Northern Europe«, in: *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*, hrsg. von Claire J. Farago, Burlington 2009, S. 377-414.
- 5 Vgl. etwa Carsten Zelle, »Kunstmarkt, Kennerschaft und Geschmack. Zu Theorie und Praxis in der Zeit zwischen Barthold Heinrich Brockes und Christian Ludwig von Hagedorn«, in: *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Michael North, Berlin 2002, S. 217-238.
- 6 So die einzige Charakterisierung von Leonardos Kunst bei Johann Daww, *Der Kunst-Erfahrne Curieuse, Galante, Doch aber zugleich erbauliche Schilder und Mahler*, Kopenhagen 1721, S. 123, vgl. die erw. 2. Auflage, hrsg. von Carl Bertram, Kopenhagen und Leipzig 1755, S. 278.
- 7 Pascal Griener und Cecilia Hurley, »A Matter of Reflection in the Era of Virtual Imaging. Caylus and Mariette's ›Recueil de Testes de Caractère & de Charges, dessinées par Léonard de Vinci‹ (1730)«, in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, hrsg. von Juerg Albrecht und Kornelia Imesch, Ostfildern-Ruit 2001, S. 337-344.
- 8 Thomas Kirchner, »Between Academicism and its critics. Leonardo da Vinci's ›Traité de la peinture‹ and Eighteenth-Century French Art Theory«, in: *Re-Reading Leonardo 2009* (wie Anm. 4), S. 299-324; Valérie Kobi, *Dans l'œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et la construction des savoir en histoire de l'art*, Rennes 2017, S. 11-13.
- 9 Zu dieser Kategorie grundlegend Denis Mahon, »Eclecticism and the Carracci. Further Reflections on the Validity of a Label«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, S. 303-341.
- 10 *Kurtzer Begriff der Theoretischen Mahler-Kunst / Aus dem Lateinischen des C. A. du Fresnoy Ins Teutsche übersetzt* [von Samuel Th. Gericke], Berlin 1699, S. 86.
- 11 *Auszug derer Köpffe, wodurch allerhand Gemüths-Neigungen vorgestellt werden gezeichnet von der künstlerischen Hand des Leonard de Vinci [...]*, Augsburg [1730/40], fol. B' und B2'.
- 12 Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura. Dialogue sur la Peinture*, Florenz 1735, S. 273 f.
- 13 William Hogarth, *Zergliederung der Schönheit*, London 1754 [engl. Originalausgabe 1753], S. 3; vgl. dann Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762, Bd. 2, S. 835 f.
- 14 Johann M. Schuster, *Zeichen-Buch*, hrsg. von Hieronymus Böllmann, Nürnberg 1731-1733, hier: *Des Zeichen-Buchs Anderer Theil*, 1732.
- 15 Oskar Bätschmann, »Die Übersetzung von Charles-Alphonse du Fresnoys ›De Arte Graphica‹ durch Samuel Theodor Gericke (1699)«, in: *Jenseits der Grenzen*, Bd. 1: *Inszenierung der Dynastien*, hrsg. von Uwe Fleckner u.a., Köln 2000, S. 84-99; Thomas Kirchner, »Kunst im Dienst des Fürsten. Der Transfer eines kunstpolitischen Konzepts von Paris nach Berlin«, in: ebd., S. 67-83.
- 16 François Tortebat, *Kurtze Verfassung der Anatomie*, Berlin 1706, fol. B' und C', mit Kritik an Michelangelo und Lob für Tizian; in seiner als Manuskript überlieferten Vorlesung zur Perspektive von 1699 nennt Gericke explizit Leonardo und Annibale Carracci, s. Thomas Kirchner, in: »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«, hrsg. von Monika Hingst, Ausst.-Kat. Akademie der Schönen Künste, Berlin, Berlin 1996, S. 44 f. (Kat. I.2/27).
- 17 *Des vortreflichen Florentinischen Mahlers Lionardo Da Vinci höchstnützlicher Tractat von der Malerey*, Nürnberg 1724.
- 18 Allerdings erscheint auch später noch etwa Georg Christian Braun, *Des Leonardo da Vinci Leben und Kunst*, Halle 1819.
- 19 Für diesen heute offenbar äußerst seltenen Druck trifft die bislang etwa von Steinitz 1974 (wie Anm. 2), S. 22, genannte Datierung »um 1750« kaum zu. Die Schrift des gestochenen Titels ist am besten mit einer von Pfeffel verlegten Folge von Goldschmiedeentwürfen des Johann Anton Loreck zu vergleichen, die auf die 1730er-Jahre datiert wird. Die Schriftform findet sich ansatzweise schon zuvor in der *Fortsetzung von verschiedenen neuen und curieusen Inventionen [...] gezeichnet und hinterlassen von weilandt/ Fridrich Jacob Morison/ Nach dessen Tod aber gleichfalls in Kupffer gebracht und verlegt/ durch Johann Andreas Pfeffel .../ Aniezo zu finden bey Ieremias Wolff/, Kunsthandlern in Augspurg*, die vor Wolffs Tod 1724 gedruckt worden sein muss, und auf Pfeffels bereits 1716 datiertem Kupferstichbildnis des Johann Philip Treuner [<https://www.graphikportal.org/document/gpo00277609>].
- 20 *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli Milanese*, Mailand 1784; kopiert in *Œuvre de principes de dessin dessinés et gravés par Léonard de Vinci*, Paris [nach 1784].
- 21 *Freymüthige Nachrichten von neuen Büchern und andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen*, Bd. 7, Zürich 1750, S. 399. – Ich danke Léa L. Kuhn für den Hinweis.
- 22 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Bd. 3, Leipzig u. a. 1777, S. 185; allerdings hatte Leonardo in seinen Texten wissenschaftliche Versuche, aus Gesichtsform und -ausdruck Eigenschaften abzuleiten, auch als haltlos bezeichnet. – Vgl. dann die Erwähnung in Johann D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste*, Bd. 1, Göttingen 1798, S. 310.
- 23 Ludwig Fromm, *Chronik der Haupt- und Residenzstadt Schwerin*, Schwerin 1862, S. 282; zur Sammlung Möller 2000 (wie Anm. 1).