

## 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

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 eintreten 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.

Dennoch spielten 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 *Kunstbüchchens* von Heinrich Vogtherr (1538;

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 Bildokumentation 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

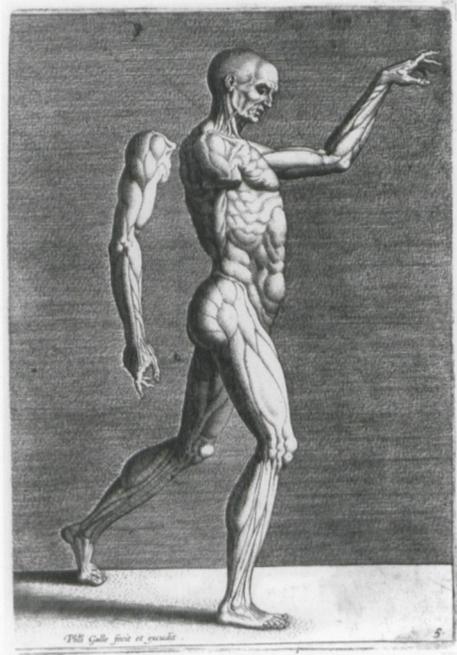


Abb. 3: Philips Galle: *Instructions et fondements de bien pourtraire*, Antwerpen 1589, Taf. 5 mit Ecorché



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



Abb. 5 (rechts): Lairese: 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 Lairese 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 unbekanntes 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 Amanthe 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 Kauernde 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; BERMINGHAM 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; HAILLANT 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 cierage"*. *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. 36 f. 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.