

## 7. „Sich diese Genauigkeit des Blicks zu verschaffen“ – Zeichnen zur ‚Verbesserung‘ des Geschmacks bei Anton Raphael Mengs

### Die Ausbildung durch den Vater

„Die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen, so daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können. Zugleich soll er sich der Handübung befleißigen, damit die Hand gehorsam sey zu thun was er will; und nach diesem allererst die Regeln und das Wissen der Kunst erlernen. Ich setze voran, daß man erstlich die Übung, und folgend das Wissen erlernen soll.“ Mit diesen Worten umreißt Anton Raphael Mengs (1728–1779) in seinen 1762 erschienen *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*<sup>1</sup> sein Ausbildungskonzept für den angehenden Künstler, ohne hier jedoch näher auf den Inhalt der praktischen Übungen und ihren Ablauf einzugehen.<sup>2</sup> Wie er sich diese Anfänge der Kunstübung vorstellte, dürfte weitgehend auf den Erfahrungen beruht haben, die er selbst im frühkindlichen Alter unter der Regie seines Vaters Ismael gemacht hatte. Die Schritte und Phasen seiner Ausbildung lassen sich, da durch die weitgehend übereinstimmenden Aussagen der Biographen überliefert, wie folgt präzisieren: 1. Freihandzeichnen; 2. Zeichnen einfacher geometrischer Körper, Umrisszeichnungen der menschlichen Figur, geometrische Umzeichnung des menschlichen Körpers, Schattierung zur Erlernung des Helldunkels.<sup>3</sup> Diese Stufen, die begleitet waren vom Erlernen der Geometrie, Perspektive und Anatomie nach Büchern,<sup>4</sup> folgen den Prinzipien, die Charles Alphonse Dufresnoy mit seinem international rezipierten und kommentierten Lehrgedicht *De arte graphica* (1668) etabliert hatte (Abb. 38).<sup>5</sup> Da Anton Raphael durch seinen Vater einen maßgeschneiderten Einzelunterricht erhielt, der notwendig war, um die ehrgeizigen Ziele zu erreichen, die schon in der Namensgebung anklingen<sup>6</sup>, war das Korsett jedoch enger geschnürt als in einer normalen Werkstatt mit mehreren Lehrlingen. Das zeigte sich etwa daran, dass der Vater den Knaben dazu zwang, mit chinesischer Tinte anstatt mit Kreide zu zeichnen, damit er nachträglich nichts verbessern konnte.<sup>7</sup>



Abb. 38: Frontispiz zu Samuel Theodor von Gericke: *Kurzer Begriff der theoretischen Malerkunst*, Berlin 1699 (Deutsch von Charles Alphonse Dufresnoy: *De arte graphica*, 1668)

## Der Praktische Unterricht in der Malerei

Nicht nur Ismael Mengs (ca. 1690–1764), der während seiner Lehrzeit in Kopenhagen bei dem Franzosen Benôit Coffre (1670–1722) selbst nach diesem Muster ausgebildet worden war, befolgte bei der Erziehung seines Sohnes diese Grundsätze, sondern auch letzterer schrieb sie im Wesentlichen fort, wie vor allem seine posthum veröffentlichte Schrift *Praktischer Unterricht in der Malerei* belegt.<sup>8</sup> Der fragmentarische Text ist aus Reflexionen, Ratschlägen und Gedanken hervorgegangen, die Mengs den Ateliergenossen und Gehilfen während der Arbeit mitteilte und basiert auf deren Mitschriften. Deutlich zeigt sich das an dem Dialog, der die Einleitung zu den dann mehr oder weniger systematisch angeordneten Kapiteln bildet, in denen es mehrere Passagen gibt, die direkt von Dufresnoy übernommen sind. In diesem Dialog geht es um Anfangsgründe der künstlerischen Ausbildung, deren Gerüst die Zeichnung ist. Dass Lehrbücher hier keine Rolle spielen, erklärt sich aus der Zielrichtung. Reichten einem gebildeten Dilettanten Lehrbücher als Leitfaden für den Erwerb der zeichnerischen Grundlagen, so musste sich ein Kunstschüler, um später erfolgreich zu sein, einem rigorosen Curriculum unterwerfen, das ihn – vor allem in den durch Zunftordnungen geregelten handwerklichen Werkstätten – seinem Lehrmeister auslieferte.

Erst seit kurzem richtet sich die Aufmerksamkeit der Forschung auf die handwerklich organisierte deutsche Kunstpraxis, in der die Ausbildung eines Künstlers denselben Regeln folgte, wie die eines Handwerkers.<sup>9</sup> Die auch noch für das 18. Jahrhundert geltenden *Reglements* waren ein entscheidender Grund für die Gründung von Akademien unter fürstlicher Schirmherrschaft, die auch denjenigen eine Chance gaben, die nicht aus der zünftischen Lehre hervorgegangen waren und die, wie Ismael Mengs, mehrfach ihren Arbeitsort gewechselt hatten. Als zunftfreier Hofmaler gehörte er in Dresden zu den Privilegierten, die – das Einverständnis des Dienstherrn vorausgesetzt – freie Aufträge annehmen durften. Gemessen an der handwerklich geregelten Ausbildungs- und Malpraxis war auch der Sprössling eines in höfischen Diensten stehenden Künstlers privilegiert, da er – wie die Kinder der Zunftmeister – seine Lehrjahre nicht außerhalb des familiären Kontexts absolvieren musste. Jedoch ist der Druck, der auf dem väterlichen Lehrmeister und auf dem Eleven lastete, nicht zu unterschätzen, ging es doch darum, ihn so zu präparieren, dass der Eintritt in höfische Dienste auch in der zweiten Generation gelang. So betrachtet, war Ismael Mengs' Strategie äußerst erfolgreich. Der Preis dafür war allerdings ein didaktisches Ausbildungsprogramm, das weitgehend dem der handwerklichen Welt entsprach.

Auf die Frage, in welchem Alter die Ausbildung beginnen sollte, antwortet Mengs: „Je zarter das Alter ist, desto geschickter wird er seyn, den Anfang zu machen. Denn schon von dem Alter von vier Jahren an wird er etwas lernen können, und alsdann wird es ihm leichter seyn, sich diese Genauigkeit des Blicks<sup>10</sup> zu verschaffen.“<sup>11</sup> Diese Maxime entsprach gängiger Praxis, wie der Blick auf die Programmbilder der Traktate des 17. Jahrhunderts lehrt (vgl. Abb. 22). Das zeichnende und auf dem Boden sitzende nackte Kleinkind war nicht nur eine schmückende Zutat der *Pictura-Allegorien*, sondern dürfte, vor allem in den Künstlerfamilien des 17. und 18. Jahrhunderts, weitgehend der Realität entsprochen haben. Dass es in allen diesen Fällen kaum möglich ist, zwischen natürlichem Talent und Zwang zu unterscheiden, zeigt sich an der Lebensgeschichte von Mengs. Obwohl er unter den drakonischen Methoden seines Vaters immens gelitten haben muss, hat er dessen Ausbildungskonzept

übernommen und bewahrte ihm dafür lebenslange Dankbarkeit.<sup>12</sup> Die Erfolge dieser rigorosen Schulung sind bekannt: bereits mit zwölf Jahren war er ein geübter Zeichner (Abb. 39), aber auch ein frühreifer Knabe, dem das Kindsein verwehrt geblieben war.<sup>13</sup> Welche Auswirkungen diese mit unbittlicher Strenge praktizierte, aber exklusive Schulung, an der teilweise seine beiden Schwestern partizipierten – Bianconi spricht von einer häuslichen *accademia pittorica*<sup>14</sup> –, auf seine späteren Ansichten gehabt hat, verdeutlicht seine Äußerung, es koste mehr Zeit und Mühe, „einen guten Zögling zu bilden als das größte Gemälde der Welt zu verfertigen“.<sup>15</sup> Ein Maler sei nur dann ein guter Lehrer, wenn er nicht befürchte, seinen Schüler „zu viel zu lehren“.

Ja, er mache sich sogar schuldig am späteren Unglück eines Menschen, wenn er ihm etwas vorenthalte von seinem Wissen, selbst auf die Gefahr hin, dass er sich eine „Schlange am Busen nähre“. Sei er nicht dazu im Stande, dem Schüler das Wissen und Können zu geben, das dieser benötigen würde, um selbst erfolgreich zu werden, so rät er ihm „nicht den Lehrer abzugeben“. Niemand habe schließlich die Pflicht, Schüler anzunehmen. Symptomatisch für seine hohen Anforderungen an die Aufgabe des Lehrers ist es auch, dass er seine eigenen Kinder, von denen zwei ein ausgeprägtes künstlerisches Talent zeigten,<sup>16</sup> nicht selbst unterrichtet hat. Offenbar hielt er sich nicht für einen guten Lehrer, sondern besser befähigt zur *felice comunicativa* durch Wort und Schrift.<sup>17</sup>

Es liegt nahe, in dieser Wahl eine deutliche Abkehr von den rigorosen Methoden des Vaters zu sehen. Schüler im herkömmlichen Sinne, d. h. Gehilfen, die von ihm ihre Ausbildung und Prägung erhielten, hat Mengs jedenfalls nicht gehabt. Vielmehr waren die sogenannten ‚Schüler‘, die vor allem von 1752 bis 1761 sein römisches Atelier frequentierten, alleamt keine Anfänger, sondern mehr oder weniger mit ihm gleichaltrige Künstler, die aus vorgezeichneten Bahnen ausbrechen wollten und die in Rom eine Erneuerung aus dem Geist der klassischen Tradition anstrebten. Mengs' komfortables Atelier gab ihnen die Möglichkeit, in Gemeinschaft zu zeichnen und zu debattieren. Dahinter steht zweifellos immer noch das Ideal der zeichnerischen Übung in der Gemeinschaft, das seit dem 16. Jahrhundert zur römischen Tradition gehörte.<sup>18</sup> Wie Mengs es in seinen Schriften formuliert hat, sah er einen fundamentalen Unterschied zwischen Schule und Akademie und er ließ keinen Zweifel daran, dass seine Sympathie nicht der ‚Schule‘, sondern der Akademie als einer freien Vereinigung von gemeinsam lernenden Künstlern galt.<sup>19</sup>



Abb. 39: Anton Raphael Mengs: Selbstbildnis. Schwarze und rote Kreide, weiss gehöht, 261 x 198 mm, 1740; Dresden, Kupferstichkabinett

## Zeichnen in der Gemeinschaft

In den Jahren vor 1754, d. h. bevor die *Accademia del Nudo*<sup>20</sup> auf dem Kapitol ihre Pforten auch für Ausländer öffnete, war es für die Künstler, die aus dem Norden nach Rom kamen, nur möglich, in der französischen Akademie oder in privaten Akademien nach der Natur zu zeichnen.<sup>21</sup> Obwohl auch Mengs während seiner römischen Studienjahre (1741–1744 und 1747–1749) diesen Weg gegangen war, sah er das Aktstudium nicht als ausreichend an, um sich einen Begriff vom schönen menschlichen Körper und seinen Proportionen anzueignen. Den Kitt der international gemischten Gemeinschaft von Künstlern, die sich in seinem Atelier in der Via Sistina (1752–1757) versammelte, bildete das Zeichnen von antiken Statuen nach den Gipsabgüssen, die Mengs in einem zu seinem Atelier gehörigen Studiensaal mit Oberlicht aufgestellt hatte.<sup>22</sup> Es war der besonderen Situation der ausländischen Künstler in Rom geschuldet, dass sie sich, obwohl sie ihre Ausbildung meistens schon beendet hatten, erneut einem intensiven zeichnerischen Studium auf der Basis der Nachahmung der Antiken widmeten, die als reinigendes Korrektiv für die Wiedergabe des menschlichen Körpers galten. Diese Exerzitien dienten dazu, sich von ‚Deformationen‘ zu befreien, die auf die ‚falschen‘ Modelle ihrer Lehrmeister zurückzuführen waren. Als Deformation galt alles, was vom *Ideale classico* römischer Prägung abwich und vom klassischen Schönheitskanon, der auf dem Proportionskanon der antiken Statuarik basierte. Aus diesem Grund kritisierte Mengs – ganz in der Tradition der italienischen Kunsttheorie stehend – die Proportionsbücher, vor allem das von Albrecht Dürer, welches er selbst besaß.<sup>23</sup> Sie haben „eine große Mannigfaltigkeit und Proportionen angegeben, allein diese dienen zu nichts, als etwa nur für den, welcher jenes seinen Geschmack nachahmen will.“<sup>24</sup> Mengs öffnete seinen „Gipssaal“ für all jene, die ein ähnliches Ungenügen an der malerischen Routine ihrer Lehrmeister empfanden wie er. Unter ihnen war auch Jacques Louis David, der 1778 in Mengs’ damals schon berühmten Abgüßsammlung gezeichnet hat und dem er den Ratschlag gegeben haben soll, nach den Antiken zu zeichnen, um seine *prima maniera* zu überwinden.<sup>25</sup> Welche geradezu kathartische Kraft Mengs dem Zeichnen nach den Antiken zumaß, zeigt sich nicht nur an der generösen Öffnung des Studiensaals für Künstlerkollegen, sondern auch an der Art von Ratschlägen, die er ihnen gab, wenn er ihre zeichnerischen Übungen begutachtete.<sup>26</sup> Sein Verhalten war dabei jedoch eher das eines Mitschülers als das eines Lehrmeisters, wie sein Biograph Bianconi bemerkte.<sup>27</sup>

## Raffael als Lehrmeister

Eng verbunden mit der herausragenden Rolle des Zeichnens nach der Antike war das Studium der Werke Raffaels, der in Mengs’ Kunstkosmos die zentrale Position besetzt, vor allem im Hinblick auf Zeichnung, Komposition, Ausdruck und Grazie. Ein dafür nicht unwichtiger Grund waren gewisse biographische Parallelen: Wie Anton Raphael hatte der Malersohn Raffael seine Mutter – kurz darauf allerdings auch den Vater – schon in frühkindlichem Alter verloren. Wenn Mengs über diesen sagt – „Raphael war nicht allezeit sich selbst gleich, er fing auch in der Kunst mit lallen an, ehe er seinen eigenen Willen recht

aussprechen konnte [...] Also lernte er im Anfange nichts, als die pure Wahrheit nachahmen. Dies brachte ihn zu einer großen Richtigkeit des Auges, die ihm hernach zu Grundsteine des herrlichen Baus seiner Kunst dienete<sup>28</sup> – so meint man hier eine Empathie zu vernehmen, die über das rein Faktische hinausgeht. Dieser Eindruck verstärkt sich in den folgenden Passagen des 1762 veröffentlichten Textes, wo es heißt, dass auch die Werke Leonardos und Michelangelos „dem lieben Raphael den gewissen Weg nicht zeigten“. Er sei daher „noch einige Zeit in einer Art Dunkelheit“ geblieben, „und gieng nur mit wankenden Schritten fort. Da er aber endlich in Rom die Werke der Antiken gesehen, da fand sein Geist zum erstenmale etwas das mit ihm übereinstimmte, und seinen Verstand erhitzen konnte.“<sup>29</sup> Der mühsame Weg des jungen Raffael vom „Lallen“ zum „Erhitzen des Verstandes“ erleichterte es dem jungen Mengs zwei-

ffellos, sich mit ihm zu identifizieren, wie sein Selbstbildnis der Dresdner Galerie in Pastell belegt (Abb. 40). Raffael hatte ihm den eigenen Weg vorgezeichnet und diese Perspektive führte auch ihn nach Rom, wo die werkgetreue Kopie nach dessen Werken sein wichtigstes Instrument zu einer intensiveren künstlerischen Assimilation wurde.

Tatsächlich ist die Originaltreue seiner frühesten Raffaelkopien größer, als es in dieser Zeit üblich war. Den Prüfstein seiner Aneignung von Raffaels Stil lieferte Mengs jedoch 1755 mit der nahezu originalgroßen Kopie der *Schule von Athen*, mit der er 1752 von Percy, dem zweiten Earl of Northumberland, beauftragt wurde. Das Gemälde (Abb. 41), das bis 1874 zusammen mit vier weiteren Kopien nach Raffael, Annibale Carracci und Guido Reni von den damals bekanntesten römischen Malern Pompeo Batoni, Placido Costanzi und Agostino Masucci die *Picture-Gallery* im Northumberland House in London schmückte,<sup>30</sup> war das einzige, das dank seiner Qualität dem kritischen Blick von Horace Walpole standhalten konnte.<sup>31</sup> Die Vorbereitung der Kopie basierte auf Zeichnungen nach den Köpfen der *Schule von Athen*, die Mengs in den Jahren von 1746 bis 1749 in Rom angefertigt hatte. Ausgeführt auf transparentem Ölpapier (*carta oleata*) und infolgedessen wohl direkt von den Originalen abgepaust, bildeten diese Zeichnungen den Grundstock für die besagte Kopie. Dank solcher früheren Vorarbeiten war es Mengs möglich, im Unterschied zu Batoni auf das Abpausen des Originals zu verzichten, ein Umstand, der in der auf diesen Auftrag bezüglichen Korrespondenz lobend hervorgehoben wurde.<sup>32</sup> Anscheinend ging die Wahl der *Schule von Athen* für die Ausstattung der *Picture-Gallery* sogar auf Mengs selbst zurück, der angesichts seiner Überlastung in diesen Jahren nach einer Zeit und Arbeit



Abb. 40: Anton Raphael Mengs: Selbstbildnis. Pastell auf Papier, 55 x 42 cm, 1744–1745; Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 41: Anton Raphael Mengs: Schule von Athen (Kopie nach Raffael). Öl auf Leinwand, 431,5 x 788,7 cm, 1755; London, Victoria & Albert Museum

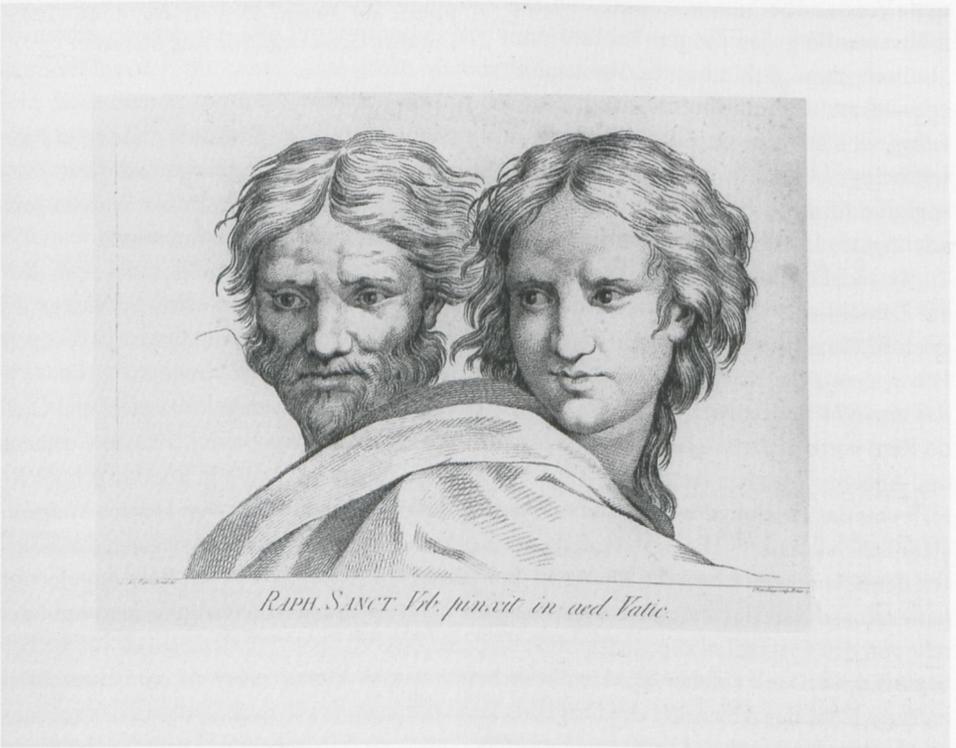


Abb. 42: Antonio Raffaello Mengs u. Domenico Cunego: Le LII. Teste della celebre Scuola d'Atene dipinta da Raffaello Sanzio da Urbino nel Palazzo Vaticano disegnate in XL, Roma 1785, Taf. 40

sparenden Lösung für den zunächst anders lautenden englischen Auftrag suchte, bei der er auf bereits Vorhandenes zurückgreifen konnte. Eine Quelle überliefert, dass er sich für die Architektur und die Gewänder mit der Leinwand vor das Original in den Vatikan „con grandissimo scomodo“ begeben musste, während er die Vollendung der Gesichter und der unbedeckten Körperteile heiteren Gemüts und unter besseren Umständen – sprich in seinem Atelier – vollenden konnte.<sup>33</sup>

Die Nachwirkungen der in ihrer Werktreue und ihrer akademischen Präzision neue Maßstäbe setzenden Kopie der *Schule von Athen*, die aufgrund ihres Standortes den Augen der Künstler entzogen war, beruhen nur zum geringsten Teil auf den zeichnerischen Vorarbeiten, wie sich an den wenigen Teilkopien und Gegendruckten ablesen lässt, die aus Mengs' Werkstatt hervorgegangen sind.<sup>34</sup> Nachhaltiger war die Publikation, die Mengs' Sohn Alberico 1785 veranlasst hat. Die Stiche von Domenico Cunego nach Mengs' schon damals vom Zerfall bedrohten Zeichnungen,<sup>35</sup> die alle Figuren der *Schule von Athen* einzeln oder in Gruppen als Büstenporträts wiedergeben, stellten ein vielseitig nutzbares Repertorium bereit, das sich als zeichnerisches Manual eignete (Abb. 42). Der große Maßstab und die vom Stecher gekonnt in schwingvolle Linienstrukturen und Schraffuren umgesetzte Plastizität steigerten die Wirkung der aus dem kompositionellen Kontext gelösten Figuren und machten sie zu perfekten *exempla* für das zeichnerische Studium der Köpfe Raffaels. Die Wirkung dieser aus den Übungen des jugendlichen Mengs' vor dem Original hervorgegangenen „Vorlagensammlung“ reicht bis weit in das 19. Jahrhundert hinein.

Steffi Roettgen

- 1 MENGES, Anton Raphael: Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei. Hg. v. Johann Caspar Füssli, Zürich: Heidegger und Compagnie, 1762, S. XIV–XV.
- 2 Als Adressaten seiner Schrift begriff er weniger die Anfänger als die bereits Fortgeschrittenen, „auf daß sie dadurch lernen was guter Geschmack sey“, MENGES 1762 (wie Anm. 1), S. XVI.
- 3 AZARA, José Nicolás de/FÈA, Carlo: Opere die Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re catolico Carlo III, Roma: Stamperia Pagliarini, 1787, S. XV.
- 4 In Mengs' Nachlass sind zwei Bücher über Anatomie aufgelistet, darunter das von Andrea Vesalli (Vesalius), siehe ROETTGEN, Steffi: Anton Raphael Mengs, 1728–1779. Das malerische und zeichnerische Werk, München 1999, S. 568.
- 5 Die erste deutsche Edition erschien 1699: GERICKE, Samuel Theodor von: Kurzer Begriff der theoretischen Malerkunst, Berlin 1699.
- 6 ROETTGEN, Steffi: Antonio Raffaello Mengs e Raffaello-Rendiconto di un rapporto programmato, in: Fagiolo, Marcello/Madonna, Maria Luisa (Hg.): Raffaello e l'Europa, Rom 1990, S. 619–653; ROETTGEN 1999 (wie Anm. 4), S. XIV.
- 7 AZARA/FÈA 1787 (wie Anm. 2), S. XIV.
- 8 ROETTGEN, Steffi: Anton Raphael Mengs, 1728–1779. Leben und Wirken, München 2003, S. 422.
- 9 TACKE, Andreas: Der Blick zurück. Zu den sozialhistorischen Wurzeln einer akademischen Künstlerausbildung, in: BERING, Kunibert (Hg.): Lambert Krahe 1712–1790. Maler, Sammler, Akademiegründer, Dortmund 2013, S. 275–287.

- 10 In der Ausgabe 1818 (S. 6) findet sich ein sinnentstellender Druckfehler. Statt „Blick“ liest man hier „Glück“. Richtig übersetzt dagegen wird der italienische Begriff „Vista“ mit „Blick“ in: MENGES, Anton Raphael: Des Ritters Anton Raphael Menges ersten Mahlers Karl III. König in Spanien hintrlaßne Werke. Nach den Originalhandschriften übersetzt und mit ungedruckten Aufsätzen und Anmerkungen vermehrt hg. v. M. C. F. Prange, Halle 1786, Bd. 3, S. 199.
- 11 MENGES, Anton Raphael: Praktischer Unterricht in der Malerei. Aus dem Italienischen von Neuem herausgegeben und mit mehreren Zusätzen begleitet von V. H. Schnorr, Leipzig: Laufer 1818, S. 6. In dieser Ausgabe, die Hans Veit Schnorr von Karolsfeld, seit 1816 Direktor der Leipziger Akademie, herausgegeben hat, wird zu diesem Passus ein kritischer Kommentar zum angemessenen Alter für die Unterweisung eingefügt. Es war im 19. Jahrhundert bereits undenkbar, ein Kind mit vier Jahren in dieser Weise zu erziehen.
- 12 BIANCONI, Giovanni Ludovico: Elogio storico di Anton Raffaele Menges, 1779, in: Perini, Giovanna (Hg.): Giovanni Ludovico Bianconi, Scritti tedeschi, Bologna 1998, S. 259.
- 13 José Nicolas de Azara benennt in seiner Biographie des Malers offen die charakterlichen Defekte, die die harte Erziehung auf sein Wesen hatte: Ängstlichkeit, Weltfremdheit und mangelnde Sozialkompetenz (*condotta civile*), siehe AZARA/FÈA 1787 (wie Anm. 3), S. XVI.
- 14 BIANCONI 1998 (wie Anm. 12), S. 246.
- 15 MENGES 1818 (wie Anm. 11), S. 4.
- 16 Anna Maria Teresia Menges verh. Carmona (1751–1793) und Alberico Menges (1758–1808)
- 17 RATTI, Giuseppe Carlo: Epilogo della Vita del fù Cavalier Menges, Genua 1779, p. XXI.
- 18 SCHULZE-ALTCAPPENBERG/THIMANN 2007.
- 19 ROETTGEN, Steffi: Zwischen Treibhaus und Spielwiese – Akademie und Akademiekritik vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, in: BERING 2013 (wie Anm. 9), S. 67–68.
- 20 DE MARCO, Emilia: Lo studio del Nudo nell’Accademia Romana, da Clemente XII a Benedetto XIV, in: BERING 2013 (wie Anm. 9), S. 103–124.
- 21 ROSENBERG, Heidrun: Zu den Preiszeichnungen der Düsseldorfer Akademie 1776–1786, in: BERING 2013 (wie Anm. 9), S. 60.
- 22 Dies zeigt der Bericht von Laurent Pecheux über seine Arbeit in Menges’ Studiensaal, siehe ROETTGEN 2003 (wie Anm. 8), S. 124.
- 23 „Proporzioni di Alberto Duro“, siehe Nachlassinventar von 1779, Fol. 499<sup>v</sup>, in: ROETTGEN 1999 (wie Anm. 4), S. 468.
- 24 MENGES 1818 (wie Anm. 11), S. 105.
- 25 ROETTGEN, Steffi: Anton Raphael Menges, Jacques Louis David et le classicisme romain. Actes du colloque „David contre David“ (Paris, Louvre, Dezember 1990), Paris 1993, S. 66, 78 (Bericht von Delafontaine).
- 26 Pecheux beschreibt, wie er in seinem Atelier einen Gipsabguß des Borghesischen Fechtlers abzeichnet und Menges im Vorbeigehen das Ergebnis kommentiert, siehe ROETTGEN 2003 (wie Anm. 8), S. 123.
- 27 „Chi non l’avesse saputo, avrebbe detto che egli non era che un loro condiscipolo, o per dir meglio, che tutti studiavano insieme.“ BIANCONI 1998 (wie Anm. 12), S. 265.
- 28 MENGES 1762 (wie Anm. 1), S. 44–45.
- 29 MENGES 1762 (wie Anm. 1), S. 45.
- 30 ROETTGEN 1999 (wie Anm. 4), Kat. Nr. 129, S. 189–196; WOOD, Jeremy: Raphael copies and exemplary picture galleries in Mid Eighteenth Century London, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62 (1999) S. 394–417; ROETTGEN 2003 (wie Anm. 8), S. 131–133.
- 31 ROETTGEN 1999 (wie Anm. 4), Dok. 46.
- 32 ROETTGEN 1999 (wie Anm. 4), S. 192, doc. 30: „Mr. Menges n’a pas voulu calquer quoique peut etre il auroit pu le faire s’il n’avoit pas preferré de la copier d’une manière plus en Maitre.“ (Brief Horace Mann an Alessandro Albani, 15.5. 1753).
- 33 Bericht des Abate Crivelli vom 21. 12. 1755, in: FERRARI, Stefano: Giuseppe Dionigi Crivelli

„Sich diese Genauigkeit des Blicks zu verschaffen“

(1693–1782). La carriera di un agente trentino nella Roma del Settecento, in: Studi trentini di scienze storiche, sez.1, 79 (2000), supplemento, S. 148, doc. n. 21.

34 ROETTGEN 1999 (wie Anm. 4), S. 530, Kat. EX 131–EX 137.

35 Antonio Raffaello Mengs u. Domenico Cunego: Le LII. Teste della celebre Scuola d'Atene dipinta da Raffaello Sanzio da Urbino nel Palazzo Vaticano disegnate in XL, Roma 1785, siehe ROETTGEN 1999 (wie Anm. 4), Kat. Nr. Z 141, S. 474–487.

## Literatur

Im Text werden die Verweise auf die Katalogeinträge in HEILMANN/NANOBASHVILI/PFISTERER/TEUTENBERG 2014, mit I., Kat. xx abgekürzt.

- 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.
- BOOKER, Peter Jeffrey: *A History of Engineering Drawing*, London 1963.
- BORDES, Juan: *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiogomía*, Madrid 2003.
- BOSCHLOO, Anton W. A.: *Libri per studiare il disegno. Enkele vragen en opmerkingen over de betekenis van het Italiaanse tekenboek*, in: *Incontri* 9 (1994), S. 109–122.
- BUSCH, Werner/JEHLE, Oliver/MEISTER, Carolin (Hg.): *Randgänge der Zeichnung*, München u. a. 2007.
- BREDEKAMP, Horst u. a. (Hg.): *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008.
- 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.
- 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.
- Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and seventeenth Centuries*. Providence 1984 (Ausst. Kat.), S. 108–118.
- 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.
- CIGOLA, Michela: *Il disegno ed i suoi strumenti tra Quattrocento e Cinquecento*, in: Dies. u. a. (Hg.): *Metodi e tecniche della rappresentazione*, Cassino 2001, S. 1–14.

- 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.
- DAWES, Howard: *Instruments of the Imagination. A History of Drawing Instruments in Britain 1600–1850*, Fladbury 2009.
- 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.
- 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.
- FELDHAUS, Franz Maria: *Geschichte des tech. Zeichnens*, Oldenburg 1953.
- FOWLER, Caroline: *The Eye-as-Legend. Print Pedagogies in the Seventeenth Century*, in: *Kunsttexte.de* 4 (2010) [Online; 29.10.2014].
- FRIESS, Peter: *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993.
- GELLER, Rolf-Hermann: *Praktische Ästhetik und didaktische Grundlegung in der Ausbildung des „nachschaaffenden“ Künstlers. Die Angewandte Zeichnung als Dokument der Kunstgewerbeschulgeschichte 1850–1920*, Neubrandenburg 2001.
- GENET-DELACROIX, Marie-Claude/TROGER, Claude: *Du dessin aux arts plastiques, histoire d'un enseignement*, Orléans 1994.
- 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.
- 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/NANOBASHVILI, Nino/PFISTERER, Ulrich/TEUTENBERG, Tobias: *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa | ca. 1525–1925*, Passau 2014 (Ausst. Kat.).
- HAMBLY, Maya: *Drawing Instruments 1580–1980*, London 1988.
- HEINTZ, Bettina/HUBER, Jörg (Hg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich (u. a.) 2001.
- 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.
- HESSLER, Martina (Hg.): Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit, München 2006.
- HOWARD, David: Instruments of the Imagination. A History of Drawing Instruments in Britain 1600–1850, Fradbury 2009.
- 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 Fach- ausbildung und Dilettantismus, Weimar 2013.
- KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg 1977.
- KUNZE, Max (Hg.): Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität, Ruhpolding 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.
- MAINBERGER, Sabine: Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900, Berlin 2010.
- 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.
- MÜLLER, Erich; 200 Jahre Zeichenunterricht in Basel, Basel 1982.
- NICKELSEN, Kärin: Wissenschaftliche Pflanzenzeichnungen – Spiegelbilder der Natur? Botanische Abbildungen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert, Bern 2000.
- NEDOLUHA, Alois: Kulturgeschichte des technischen Zeichnens, Wien 1960.
- 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.
- PETROSKI, Henry: Der Bleistift. Die Geschichte eines Gebrauchsgegenstandes, Basel u. a. 1995 [zuerst engl. 1989].

- PFISTERER, Ulrich: Der Kontrakt des Zeichners. Barent Fabritius und die *disegno*-Theorien der Frühen Neuzeit, in: SCHULZE ALTAPPENBERG/THIMANN 2007, S. 45–53.
- PIEDMONT-PALLADINO, Susan C. (Hg.): Tools of the Imagination. Drawing Tools and Technologies from the Eighteenth Century to the Present, Princeton 2007.
- 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 Feihandzeichnen-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.
- REES, Joachim: Die verzeichnete Fremde. Formen und Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770–1830, Paderborn 2015.
- 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.
- SCHELLER, 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.
- SCHILLINGER, Klaus: Die Entwicklung von Zeichenhilfsmitteln bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, in: Dresdener Kunstblätter 31 (1987), S. 29–38.
- SCHÖNE, Sally: Zeichensaal, Labor und Werkstatt. Keramische Fachschulen in Deutschland zwischen Kaiserreich und Zweitem Weltkrieg, Halle an der Saale 2004.
- 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.
- SKLYDNY, Helene: Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. Eine ideen-

- geschichtliche 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.
- 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; 16.11.2014].
- 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.