FONTES E-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750
Sources and Documents for the History of Art 1350-1750

[PAUL FÜRST]:

Theoria Artis Pictoriae,
Das ist: Reiß-Buch /
Bestehend in kunstrichtiger / leichter und der Naturgemässer
***Anweisung zu der Mahlerey ...* (Nürnberg 1656)**

herausgegeben und eingeleitet von

ULRICH PFISTERER

FONTES 36

[15. Juni 2009]
Zitierfähige URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/787/
urn:nbn:de:bsz:16-artdok-7877

Einleitung

Zeichenbücher scheinen auf den ersten Blick ein gut untersuchtes Phänomen der künstlerischen (Elementar-)Ausbildung, wie sie vor allem auch adligen und bürgerlichen *Dilettanti* und *Amateurs* seit dem 16. Jahrhundert zuteil wurde und schließlich im 19. Jahrhundert zur Forderung führte, „einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“.[1] Nachdem die wichtigsten im Druck publizierten Zeichenbücher (und die von diesen nicht immer eindeutig zu unterscheidenden Vorlagenwerke) von der Forschung benannt sind, einige wenige sogar im (kommentierten) Reprint vorliegen, scheint das Erstellen eines kompletten Katalogs auch der späteren, teils abweichenden Auflagen, Kopien und Varianten, der kleineren Zeichenbücher und Vorlagensammlungen kein unbedingt dringliches Unternehmen. Bedenkt man allerdings, daß Zeichenbücher allein schon aufgrund ihrer Verbreitung und (intensiven) Benutzung für den Prozeß der Verbreitung von Künstler-Wissen, für die Einübung kunsttheoretischer Grundlagen-Kompetenz und für eine allgemeine ästhetische Normierung wohl eine wesentlich größere Rolle gespielt haben als die bekannten Spezial-Publikationen der (früh-)neuzeitlichen Kunstliteratur, verändert sich das Bild. Gerade auch die zumeist kurzen, resümierenden Einleitungstexte der Zeichenbücher gewinnen unter dieser Perspektive besonderes Interesse: Zwar sind hier häufig keine neuen Gedanken zu finden, wohl aber läßt sich der verbreitete ‚Wissenshorizont’ ablesen und bestimmen – im übrigen ähnlich wie in den parallel dazu populär werdenden Wörterbüchern und Lexika unterschiedlichsten Zuschnitts.

Jede Kommentierung von Zeichen- und Vorlagenbücher muß beim jetzigen Stand vorläufig bleiben: Auch das hier vorgestellte, trotz seiner drei Auflagen offenbar nur in sehr wenigen Exemplaren komplett überkommene Werk soll zunächst schlicht zugänglich gemacht werden.

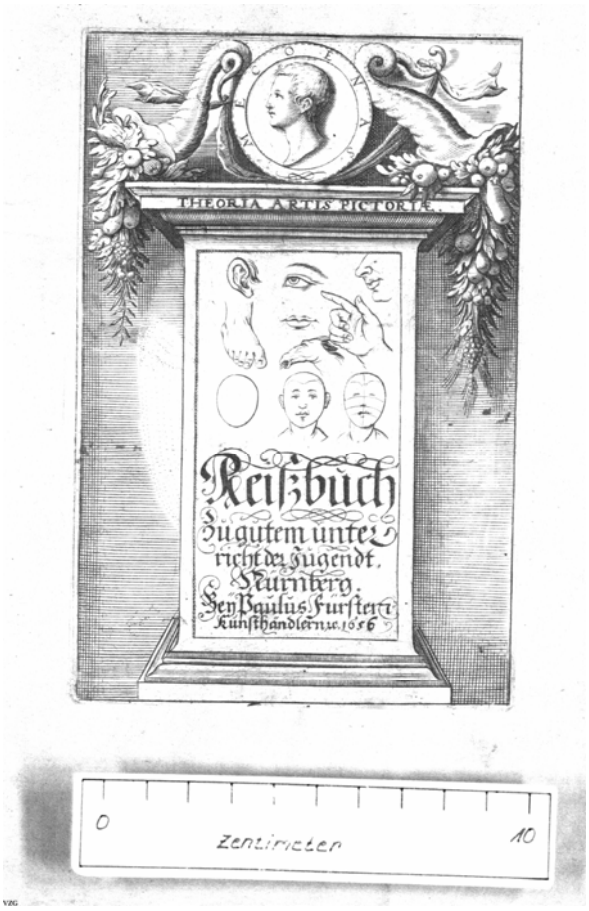
***

Der Nürnberger Verleger Paul Fürst kündigte in seinem Frankfurt-Leipziger Meßkatalog von 1655 eine „Theoria artis pictoriae, das ist / Naturgemässe Anweisung zu der Mahlerey / ...“ an, die im folgenden Jahr erschien – von dieser ersten Ausgabe läßt sich derzeit offenbar nur noch ein Exemplar in der Universitätsbibliothek der TU Braunschweig nachweisen. Die zweite, inhaltlich unveränderte Auflage – die hier vorgestellt wird – erschien unmittelbar nach dem Tod des Verlegers 1666: „Bey Paulus Fürsten / Kunst- und Buchhändlers Seel. Wittib und Erben“.[2] Die dritte Drucklegung nun durch Rudolf Johann Helmer, den Schwiegersohn von Paul Fürst, erfolgte im Jahr 1700 – von dieser ist kein komplettes Exemplar bekannt. Nur die Titelblätter dieser Ausgaben weichen in Details voneinander ab.

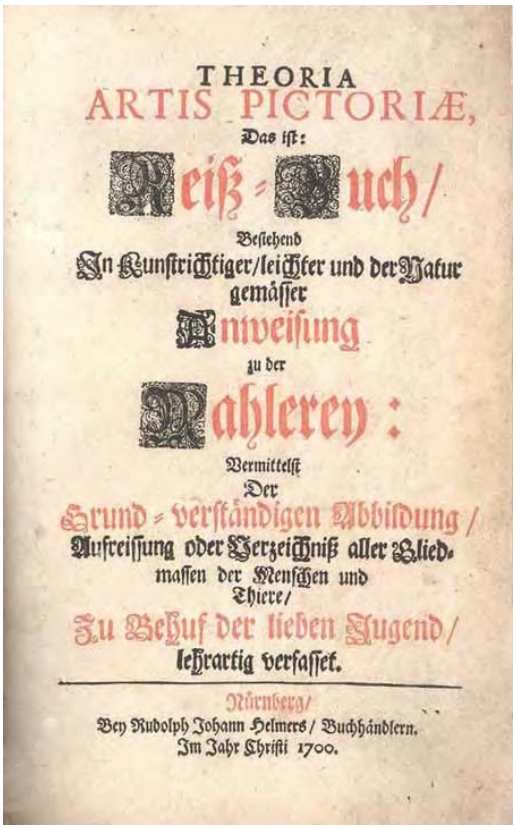
---

[1] Die wichtigsten Publikationen, aus denen sich die vollständige Bibliographie erschließt, sind: Theodor Wunderlich, Zeichenkunst, Zeichenunterricht und allgemeine Kunstbildung im XIV.-XVIII. Jahrhundert, Berlin/Köln 1911; Wolfgang Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch, Frankfurt a.M. 1979; Children of Mercury: The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries (Ausstellungskat. Brown University), Providence (RI) 1984; Jaap Bolten, Method and Practice: Dutch and Flemish Drawing Books 1600-1750, Landau 1985; Hans Dickel, Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung, Hildesheim u.a. 1987; Kim Solan, ‚A Noble Art’. Amateur Artists and Drawing Masters, c. 1600-1800 (Ausstellungskat. British Museum), London 2000.

[2] Theodor Hampe, Beiträge zur Geschichte des Buch- und Kunsthandels in Nürnberg – II. Paulus Fürst und sein Kunstverlag, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1914/15, S. 3-127, hier S. 121f., der jedoch die Erstausgabe nicht kennt, ebenso wie ihm die erste Ausgabe der Übersetzung von Abraham Bosses *Kunstbüchlein* durch Georg Böckler von 1652, im Fürst-Katalog des gleichen Jahres annonciert, entgangen ist; dazu jetzt Georg Philipp Harsdörffer, Kunstverständiger Discurs von der Edlen Mahlerey, hg. v. Michael Thimann, Heidelberg 2008. S. 37f.



Gestochener und gedruckter Titel der Erstausgabe der *Theoria Artis*, Nürnberg 1656 (nach dem unvollständigen Exemplar der Universitätsbibliothek Dresden, vgl. VD 17)



Gedruckter Titel der 3. Auflage, Nürnberg 1700

Die ohne Autorenname publizierte *Theoria Artis* hat die Maße 27,5 x 17,5 cm (Druckplatten max. 20 x 14 cm) und umfaßt ein gestochenes (zumindest in der ersten und zweiten Auflage) sowie ein in Rot und Schwarz gedrucktes Titelblatt, ein ganzseitiges Gedicht an die Malerei, eine zwölfseitige „Zuschrifft“ mit einem integrierten Stich zu den ‚Anfangsübungen des Zeichnens’, vor allem aber 50 durchnummerierte gestochene Tafeln, deren letzte mit „FINIS“ bezeichnet ist. Hier wird ein Exemplar der zweiten Auflage aus Privatbesitz vorgestellt (in annähernd zeitgenössischem, braunem Ledereinband mit marmorierten Vorsätzen); dagegen scheint das einzige andere, bislang eingehender beschriebene Exemplar dieser Auflage im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg mit nur 44 Tafeln unvollständig.[3]

Die Tafeln erweisen sich dabei großenteils als Kopien nach den einflußreichsten und am meisten kopierten Zeichenbüchern des frühen 17. Jahrhunderts überhaupt, Palma il Giovanes *Excellentia et Nobilitate delineationis libri duo*, Venedig 1611 (unter dem Namen des Verlegers Battista Franco erschienen) bzw. der teilweise identischen *Regola per imparar a disegnar i corpi humani*, Venedig 1536 und der *Scuola perfetta per imparare a disegnare*, die den Carracci zugeschrieben wurde, zwischen 1602/09 und 1614 erstmals erschienen war und in der umfangreichsten Form (Ausg. Rom 1646: *Diverse figure al numero di ottanta, dissegnate di Annibale Carracci*) bis zu 80 Tafeln umfaßte, in anderen, auch den frühen Fassungen aber aus deutlich weniger bestehen konnte. Propagiert wird in allen diesen Anleitungen das spätestens seit Benvenuto Cellini und Alessandro Allori in Lehrbuch-Form kodifizierte Verfahren, wonach der Zeichenunterricht als ‚Additionsverfahren’ praktiziert wurde, bei dem zunächst die einzelnen Teile des Gesichts, dann des Körpers eingeübt, diese dann zu ganzen Körpern zusammengesetzt und schließlich in Kompositionen integriert wurden.[4] Die letzten fünf angehängten Tafeln der *Theoria Artis*, die nicht auf Palma und die Carracci zurück gehen, lassen sich einerseits so verstehen, daß hier Vorlagen für ‚aktuellere’, auch nicht-italienische Kunstrichtungen und Moden geliefert werden sollten, andererseits dürfte die Entscheidung für diesen Umfang auch verkaufstechnisch darin begründet sein, die ‚runde Zahl’ von 50 Tafeln präsentieren zu wollen.

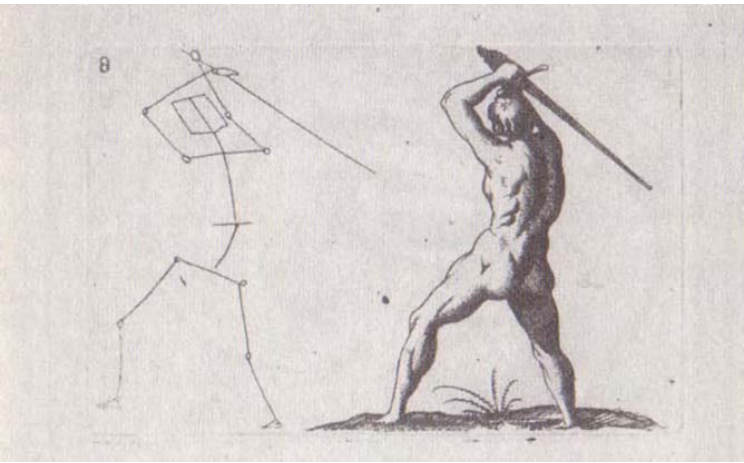
Neben der reichen Illustrierung dürfte auch der pompöse Titel unseres Werkes, der nicht allein ein „Reiß-Buch“, sondern gleich eine „Theoria Artis“ ankündigt, ebenfalls dem Konkurrenzdruck geschuldet sein, den die zahlreichen vor 1700 auf Deutsch publizierten Reiß-Bücher produzierten – von den italienischen, niederländischen und französischen Ausgaben ganz zu schweigen: die *Kunst und Lehrbüchlein* des Jost Amman (1580 und 1599), Jacob von der Heydens *Reiss-Büchlein... Dabey das Leben des Michael Agnolo Buonarroti*, Straßburg 1634, die deutschen Ausgaben der Werke von Jacques Callot und Stefano della Bella (*Reissbuchlein für die anfangente Jugent*, Nürnberg 1622 bzw. *Ernewertes Reißbüchlein, für die kunstliebente Jugent*, Augsburg 1675), Wilhelm Goerees *Anweisung zur algemeinen Reis- und Zeichenkunst* ..., Hamburg 1669, oder Jacob von Sandrarts *Allgemeines Neues Reiß-Buch* (Nürnberg, um 1670). Paul Fürst selbst hatte schon vor der *Theoria Artis* ein kleines *Reißbüchlein // Für die anhebente Jugent // dienstlich* verlegt (ohne Jahresangabe),

---

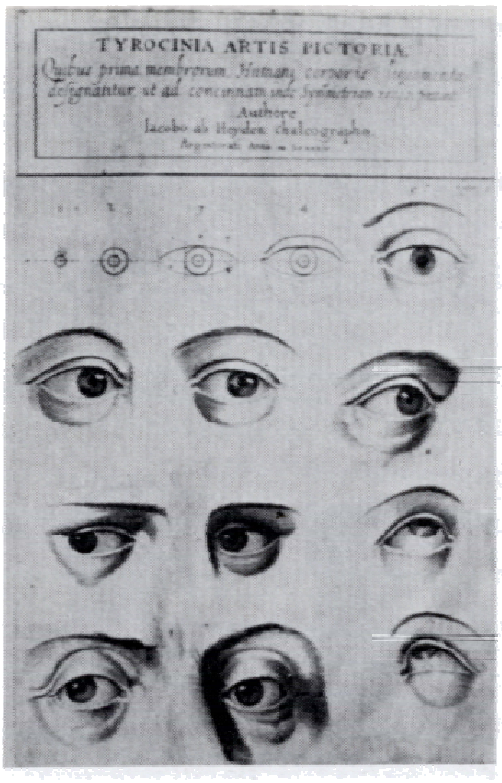
[3] Gerlind Werner, Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst, Ausstellungskat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1980, S. 44f. (Kat. 33; Sig. 8° K 254 d): Bl. B 3c: Nr. 1-25 Gesichts- und Körperteile; Tf. 1: Köpfe; Tf. 2-4: Gesichtsteile; Tf. 5-8: Hände; Tf. 9-13: Beine, Füße; Tf. 14-15: Gesichtsteile; Tf. 16-17: Tiere; Tf. 18-31: Köpfe; Tf. 32: Brustbild junge Dame; Tf. 33: Schädel, Tf. 34-37: männl. Akte; Tf. 38: Männerkopf; Tf. 39: Hl. Frankziskus; Tf. 40: Mars; Tf. 41: Lehrender Christus (Radierung); Tf. 42: Madonna mit Hll. (Rad.); Tf. 43: Köpfe (Rad.); Tf. 44: Köpfe, Torsi (Rad.).

[4] David Rosand, The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition, in: L’Arte, 11-12, 1970, S. 5-53; Laura Donati, Proposte per una datazione della ‘Scuola perfetta’. Le serie incisorie nelle raccolte romane, in: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte, 57, 2002, S. 323-344. – Zu den Anfängen des ‘additiven’ Zeichenunterrichts etwa Andreas Schumacher, Michelangelos *teste divine*. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst, Münster 2007.

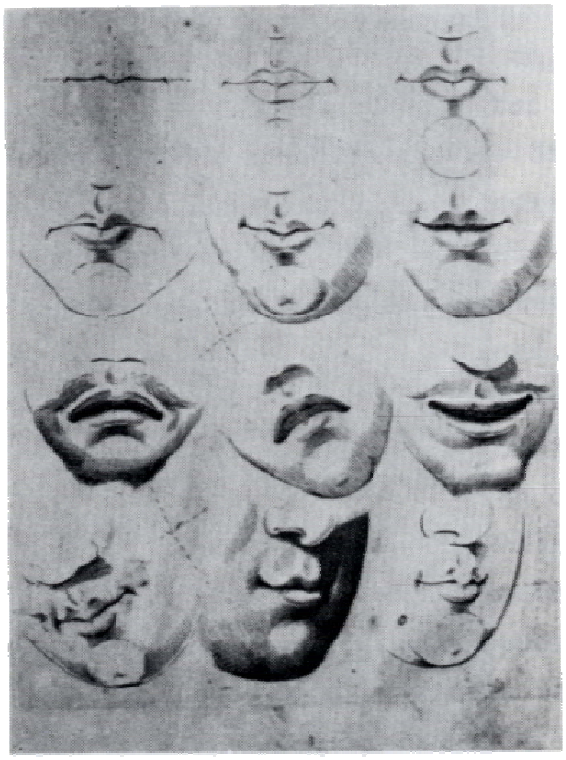
das inklusive Titel nur 10 Tafeln umfaßte und ausschließlich menschliche Körperbewegungen studierte durch die Gegenüberstellung von Gelenkschemata und ausgearbeiteten Akten (s. die folgende Abb.).[5]

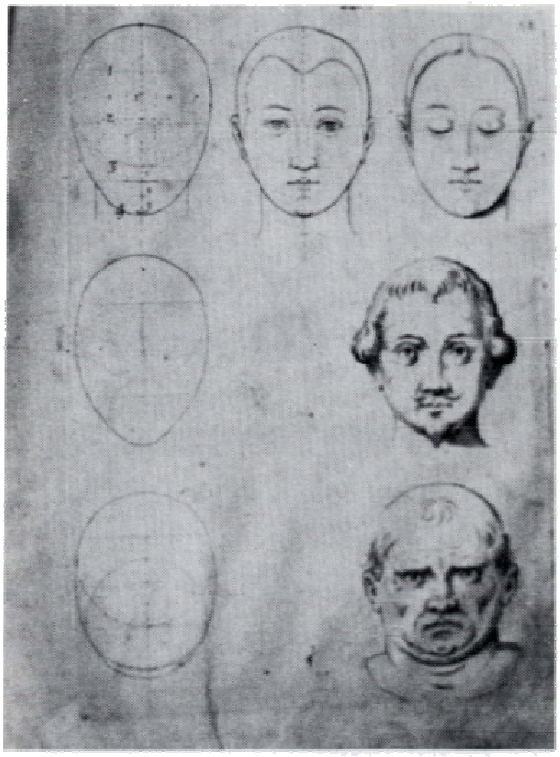


Die *Theoria Artis* nennt explizit in der Einleitung an älteren Zeichenbüchern nur dasjenige des Crijspin van de Passe – der abschließende Hinweis in diesem Text auf das *Etzbüchlein* des Abraham Bosse darf wohl vor allem auch als Eigenwerbung des Verlags gelten, der dieses Werk drei Jahr zuvor, 1652 auf den Markt gebracht hatte. Auf der in den Einleitungstext integrierten Tafel mit den Anfangs-Elementen der Zeichenkunst – vom ersten Kreis (der Pupille) bis hin zum schematischen Kopf – ist zudem Jacopo Palma als „Inventor“ vermerkt. Übernommen sind diese didaktischen Graphiken und der Duktus der zugehörigen Beschreibung der jeweiligen Arbeitsschritte jedoch aus Jacob von der Heydens *Reiss-*



[5] Werner 1980, S. 42f. (Kat. 31; Sig. 8° K 245). – Zum gängigen Prinzip der Kombination von Stichzeichnung und fertig schattierten Darstellungen s. etwa Dickel 1987.





Büchlein von 1634 (der sich seinerseits an den Vorlagen des Crispijn van de Passe orientierte). Die bei von der Heyden auf mehrere Tafeln aufgeteilten Anweisungen, die für die Augen, Münder, Ohren usw. immer auch schon ganz mit Schattierungen ausgearbeitete Beispiele lieferten (s. die folgenden Abb.), konnten offenbar deshalb zusammen gezogen werden, da die ‚ausgearbeiteten' Vorlagen dann in dem Carracci-Teil folgten.

Stiche Jacobs von der Heyden (1573-1646) kamen nachweislich bei einem anderen Publikationsprojekt von Paul Fürst zum Einsatz, einer Genealogie der Habsburger-Kaiser (*Aquila austriaca* ...), die freilich erst deutlich nach von der Heydens Tod um 1660 in Nürnberg erscheinen sollte. Andererseits war von der Heydens 1634 in Straßburg verlegtes *Reiss-Büchlein* insofern nur der erste Teil eines umfassenden Zeichnungsbuches, als es sich in seinen 30 Tafeln auf die Teile des Gesichts und dann auf den menschlichen Kopf und die Brust konzentrierte. Die bereits im Titel angekündigten „Menschlichen Glidmassen", also ganze Figuren und Kompositionen, sollten in einer späteren Stichsammlung nachgeliefert werden.[6] Es scheint vor diesem Hintergrund bemerkenswert, daß auf Tafel 7 der *Theoria artis*, für die Handstudien aus dem Carracci-Lehrbuch kopiert sind, eine Hand nun ausgerechnet den Namenszug „Jacomo da heÿden" schreibt (anstelle der ‚Autoren-Signatur' des „Luca Ciamber[lano]", des Herausgebers und Stechers der angeblichen Carracci-Vorlagen). Vergleichbar mit von der Heydens älterer Publikation, deren elaborierte Einleitung auch eine Michelangelo-Vita beinhaltet, ist schließlich auch, daß die „Zuschrifft" der *Theoria artis* ebenfalls Passagen zu Michelangelo und Raffael umfaßt (allerdings weicht insbesondere die Anekdote zu Michelangelos *Bacchus* von dem hauptsächlich an Vasari orientierten Bericht von der Heydens 1634, S. 12 ab). So drängt sich insgesamt die Vermutung auf, in der

[6] Dazu vor allem Dickel 1987, S. 114-119; von der Heydens Zeichenbuch wird nicht erwähnt in Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, Bd. XIIIA, hg. v. Tilman Falk, Blaricum 1984 und im Eintrag zu von der Heyden des Dictionary of Art, hg. v. Jane Turner, London/New York 1996, Bd. 14, S. 502f. (Elisabeth Gurock).

anonym publizierten *Theoria artis* sei zumindest ein Teil des Materials wiederverwendet, das Jacob von der Heyden für den zweiten Teil seines Zeichenbuches vorbereitet hatte (und möglicherweise selbst schon bei Paul Fürst zu publizieren gedachte), wobei sein Tod 1646 die Arbeit unterbrach. Paul Fürst (bzw. ein von ihm engagierter Lohn-Schreiber) hätte auf diesen Vorarbeiten aufbauend das Projekt dann zu einem (unaufwendigen) Ende geführt; 1655 wurde die *Theoria Artis* ohne Nennung des Autors angekündigt und im darauffolgenden Jahr erstmals aufgelegt.

Zu den Tafeln

Titelblatt:
Das Titelblatt greift die Titelgestaltung der *Scuola Perfetta Per imparare a Disegnare tutto il corpo Humano Cavata dallo studio, e disegni de Caracci*, eine Sammlung von Kupfertafeln, teils nachweislich auf Carracci-Entwürfen basierend, die – ohne Angabe von Verleger, Ort oder Jahr – zwischen 1602/09 und 1614 erstmals erschienen sind und dann vielfach kopiert, variiert und erweitert wurden (vgl. dazu Donati 2002). Das Medaillon ist mit „MECOENAS“ beschriftet. Die Füllhörner zu seinen Seiten dürften eine doppelte Implikation haben: Sie stehen einerseits für die ‚Fülle’ an Werken, die die Förderung durch einen Mäzen hervorbringt (und dürften so auf das vor allem angestrebte Zielpublikum dieser Zeichenschulen: vermögende ‚Kunstliebhaber’, verweisen), andererseits signalisieren die Cornucopiae auch die ‚Fülle’ an zeichnerischem Wissen, das dieses Buch vermittelt.

Kopfprofile mit einer Proportionsangabe:
1) 40 oder 41 der folgenden Tafeln kopieren (zumeist seitenverkehrt) entsprechende Abbildungen der *Scuola perfetta*, vgl. hier die Tf. 11 der *Scuola perfetta* in: The Illustrated Bartsch, Bd. 39, hg. v. Diane DeGrazia Bohlin, New York 1980, S. 304 [11 (160)], ohne die Signatur „L.C.“.

Augen und Ohren:
2) entspricht seitenverkehrt Tf. 2 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 295 [2 (159)], ohne die Signatur „L.C.“.
3) entspricht seitenverkehrt Tf. 3 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 296 [3 (159)] , ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.

4) entspricht seitenverkehrt Tf. 4 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 297 [4 (159)], ohne die Signatur „L.C.“.

Arme und Hände:
5) entspricht seitenverkehrt Tf. 55 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 348 [55 (166)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
6) entspricht seitenverkehrt Tf. 49 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 342 [49 (165)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
7) entspricht seitenrichtig Tf. 50 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 343 [50 (165)], allerdings mit dem Schriftzug „Jacomo van der heÿden“ anstelle von „Luca Ciamber[lano]“. Das berühmte Rebus am unteren Rand ist aufzulösen als: „ogni [unghie] cosa [coscio] vinc’ [vino] l’oro.“

8) entspricht seitenverkehrt Tf. 54 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 347 [54 (166)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.

Beine und Füße:
9) entspricht seitenverkehrt Tf. 62 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 355 [62 (166)], ohne die Signatur „L.C.“.
10) entspricht seitenverkehrt Tf. 64 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 357 [64 (166)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
11) entspricht seitenverkehrt Tf. 58 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 351 [58 (166)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.

Füße:
12) entspricht seitenverkehrt einer Tf. der *Scuola perfetta*, die allerdings nicht im TIB 39 erfaßt ist; vgl. jedoch etwa die dritte Tf. im Exemplar des Londoner Warburg-Institute unter: www.warburg.sas.ca.uk/pdf/cnm1650.pdf
13) entspricht seitenverkehrt Tf. 60 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 353 [60 (166)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.

Nasen- und Mund-Partien (teils auch noch Augen):
14) entspricht seitenverkehrt Tf. 6 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 299 [6 (159)], ohne die Signatur „L.C.“.
15) entspricht seitenverkehrt Tf. 7 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 300 [7 (160)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.

Tiere:
16) entspricht seitenverkehrt Tf. 74 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 367 [74 (168)], ohne die Signatur „L.C.“.
17) entspricht seitenverkehrt Tf. 73 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 366 [73 (168)], ohne den Schmetterling.

Frauenköpfe:
18) entspricht seitenverkehrt Tf. 13 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 306 [13 (160)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“. Die gezeichnete Vorlage (braune Feder über Rötel, 154 x 116 mm) für diese beiden Köpfe von Agostino Carracci (?) in Lyon, Musée des Beaux-Arts; abgebildet in Desseins italiens. Collection du Musée des Beaux-Arts, hg. v. Éric Pagliano, Paris/Lyon 2008, S. 207 (R. 33).
19) entspricht seitenverkehrt Tf. 16 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 309 [16 (161)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
20) entspricht Tf. 17 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 310 [17 (161)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“ (daß dieser Nachstich seitenrichtig nach dieser Vorlage ausgeführt wurde und nicht seitenverkehrt nach dem folgenden Stich TIB 39, S. 311 [18 (161)] zeigt die stärker gebogene Nase, die Form des Ohrrings und ein fehlendes Ende des Haarbandes).

Kinderköpfe:
21) entspricht seitenverkehrt Tf. 40 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 333 [40 (164)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.

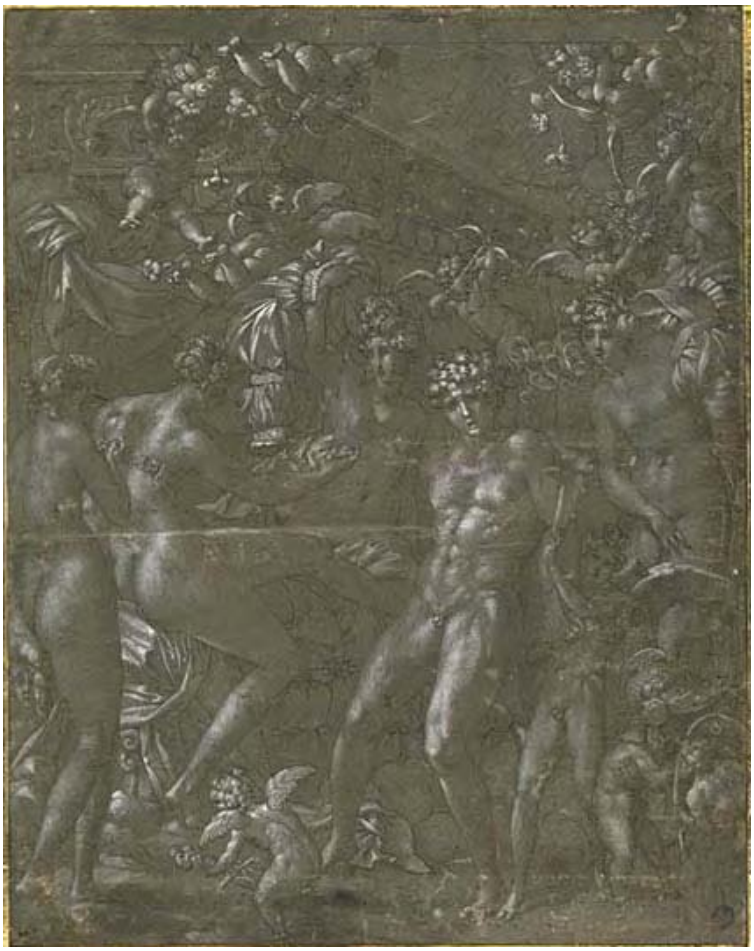
Mädchenköpfe:
22) entspricht seitenverkehrt Tf. 37 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 330 [37 (163)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
23) entspricht seitenverkehrt Tf. 35 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 328 [35 (163)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
24) entspricht seitenverkehrt Tf. 36 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 329 [36 (163)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.

Knabenköpfe (einmal mit einer jungen Frau):
25) entspricht seitenverkehrt Tf. 42 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 335 [42 (164)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
26) entspricht seitenverkehrt Tf. 45 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 338 [45 (164)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
27) entspricht seitenverkehrt Tf. 44 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 337 [44 (164)], ohne die Signatur „L.C.“.

28) entspricht seitenverkehrt Tf. 39 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 332 [39 (164)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
29) entspricht seitenverkehrt Tf. 38 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 331 [38 (163)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
30) entspricht seitenverkehrt Tf. 27 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 320 [27 (162)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
31) entspricht seitenverkehrt Tf. 28 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 321 [28 (162)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.
32) entspricht seitenverkehrt Tf. 23 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 316 [23 (161)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.

Zwei Totenschädel mit dem Motto „Nil Certius Morte nil incertius die Mortis“:
33) entspricht seitenverkehrt Tf. 80 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 373 [80 (169)], ohne die Aufschrift „Lucas de Vrbino f.“ und „.P.“, „.S.“ und „.Fo.“.

Aktfiguren:
34) entspricht seitenverkehrt Tf. 68 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 361 [68 (167)], ohne die Signatur „L.C.“.
35) entspricht seitenverkehrt Tf. 70 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 363 [70 (167)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“ : nach einer Figur aus Michelangelos *Jüngstem Gericht*.
36) entspricht seitenverkehrt Tf. 71 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 364 [71 (167)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“ : nach einer Figur aus Michelangelos *Jüngstem Gericht*.
37) entspricht seitenverkehrt Tf. 72 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 365 [72 (168)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“: nach der Figur des Mars und einer der Grazien aus Rosso Fiorentinos Zeichnung *Mars und Venus*; Paris, Louvre, Dept. des Arts Graphiques, inv. 1575.



38) entspricht seitenverkehrt Tf. 32 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 325 [32 (163)].
39) seitenverkehrt nach einem Stich *Hl. Franziskus* des Annibale Carracci; vgl. TIB 39, S. 414 [6-II (202)], ohne die Aufschrift „Annib. Caraci f.“ sowie „S“ und „F“. Möglicherweise gehört auch dieser Stich zu einigen Ausgaben der *Scuola perfetta.*
40) entspricht seitenverkehrt Tf. 78 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 371 [78 (169)], ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“.

Köpfe und Szenen nach Palma il Giovane:
41) zuerst für Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per disegnare ...*, Venedig 1611; dann wiederverwendet in Giacomo Franco, *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, Venedig 1611; vgl. *The Illustrated Bartsch 33: Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, hg. v. Henri Zerner, New York 1979, S. 143 [20 (292)]; von Fürst aber wahrscheinlich aus Jacopo Palma Giovane, *Regole per imparar a disegnar i corpi humani*, Venedig 1636 übernommen.
42) zuerst für Odoardo Fialetti, *Il vero modo ...*, Venedig 1611; dann wiederverwendet in Giacomo Franco, *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, Venedig 1611; vgl. TIB 33, S. 144 [21 (292)] ; von Fürst wahrscheinlich aus Palma, *Regole ...*, 1636 übernommen.
43) zuerst für Giacomo Franco, *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, Venedig 1611; vgl. TIB 33, S. 136 [13 (290)]; von Fürst wahrscheinlich aus Palma, *Regole ...*, 1636 übernommen.
44) zuerst für Giacomo Franco, *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, Venedig 1611; vgl. TIB, S. 138 [15 (290)]; ; von Fürst wahrscheinlich aus Palma, *Regole ...*, 1636 übernommen.

Zentralperspektivische Anlage einer Landschaft:
45) entspricht seitenverkehrt Tf. 77 der *Scuola perfetta*; vgl. TIB 39, S. 370 [77 (169)], ergänzt sind ein fluchtendes Schachbrett-Bodenmuster unter der Figur im Vordergrund; ohne die Aufschrift „.P.“, „.S.“ und „.F.“

Halbfigur eines Trinkers, wohl nach einem niederländischen Caravaggisten:
46)

(Satirische) Männerfiguren in der Mode des mittleren 17. Jh.s:
47) Links beschriftet „Colossus Solis“, rechts das Sprichwort: „NB: Er kan auch Fliegen ohne F.“ („[F]liegt“, d.h. er lügt), vgl. Karl Simrock, Die deutschen Sprichwörter, Frankfurt a.M. 1846, Nr. 6677.
48)

Mythologisch-dekorative Tondi:
49)
50) „FINIS“

THEORIA ARTIS PICTORIÆ.
Reißbüch
Zu gutem unterricht der Jugendt.
Nürnberg.
Bey Paulus Fürsten
Kunsthändlern, &c.

Theoria Artis Pictoriæ,

Das ist:

Meiß-Buch/

Bestehend

In Kunstrichtiger/ leichter und der Natur gemässer

Anweisung zu der Mahlerey:

Vermittelst

Der Grund-verständigen Abbildung/

Aufreissung oder Verzeichniß aller Gliedmassen der Menschen und Thiere/

Zu Behuf der lieben Jugend/ lehrartig verfasset.

Nürnberg/

Bey Paulus Fürsten/ Kunst- und Buchhändlers Seel. Wittib und Erben.

[gestochener Titel]
Theoria Artis Pictoriae
Reißbuch zu gutem unterricht der Jugendt
Nürnberg bey Paulus Fürsten Kunsthändlern &c.

[gedruckter Titel]
Theoria Artis Pictoriae, Das ist: Reiß-Buch / Bestehend in kunstrichtiger / leichter und der Natur gemässer Anweisung zu der Mahlerey: Vermittelst Der Grund-verständigen Abbildung / Aufreissung oder Verzeichniß aller Gliedmassen der Menschen und Thiere / Zu Behuf der lieben Jugend / lehrartig verfasset.
Nürnberg / Bey Paulus Fürsten / Kunst- und Buchhändlers Seel. Wittib und Erben.

[Aii^{v}] Die Mahlerey redet.

Es ist die alte Lieb und Gunst nicht gar erkaltet
zu mir / der Mahlerey /
Das Aug / der höchste Sinn / ob meiner Schönheit waltet /
und macht mich Spottes frey.
Es krönt der Lorbeer-Kranz mein Haupt / ich bin beschmucket
mit überreicher Zier /
Weil ich durch das Gesicht / das Hertz mehrmals entzucket /
und herrsch ob der Begier.
Der Flügel schnellen Zeit / die alles pflegt zu fällen;
entreiß ich die Gestalt /
Indem des Pinsels Farb für Augen pflegt zu stellen /
was sinckt ohn Auffenthalt.
Die Bau- und Dichterkunst / so meine Wercke leiten /
bedien ich wiederum:
Sie stehen mit Verstand zu meinen beeden Seiten /
mit nie vergeßnem Ruhm
Die Arbeit mit der Hand ist sonsten nicht geachtet / *
doch waltet hier der Geist /
Daß man mehr als man schaut in meiner Kunst betrachtet /
und sie nachsinnig heist.
So liebet meine Werck / erlernet mein Vermögen /
und folget der Natur!
Die Lehr-Art kan der Kunst den festen Grundstein legen /
nach rechter Maß und Schnur.
Die Ubung und der Fleiß vollführen manche Sachen /
die man unthunlich hält.
Doch muß der freye Lust die Arbeit leichter machen /
so hier wird vorgestellt.

* vid. Leon. Baptist. Albert l. 2. de arte Pictoria
& L. Pignorius ep. 42. fol. 171.[7]

[7] Vgl. Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, hier S. 394-401 zu den relevanten gedruckten Ausgaben;

wahrscheinlich wird Alberti aber nur indirekt zitiert nach dem zweiten genannten Gewährsmann, der seinerseits gleich im ersten Satz Albertis Malereitraktat nennt: Lorenzo Pignoria, Symbolarum epistolicarum liber primus ..., Padua 1629, S. 171-176: "L. P. Comiti Sperono de Comitibus canonico Patavino et abbati, viro nobilissimo reverendissimoq[ue]. Epist. XLII. // Pictura, qua tu vi nobilissime apprime delectaris, adeo magno in honore apud veteres homines fuit, ut cum ceteros ferme omnes artifices fabros nuncuparent; solum Pictorem huic nuncupationi eximerent, ut inquit Leo Baptista Albertus Lib. II. de Pictura. Qui etiam addit omnium artium florem illam eße. nec sane immerito mea sententia, quippe quae venustatem colorum, & lucis ignem una æxprimat, affectus omnes repræsentet, defunctorum memoriae consulat; Coeli conversiones, Terræ vices Diei, & Noctis partes, Artis acumina apicesque, Divinitatem ipsam (quantum licet assequi cogitatione) subijciat penicillo. Et hinc factum est, ut Græci politissimi hominum caverent Edicto, ne Servi ut pingerent quod nobilissimam artem servili manu & ingenio pollui pertimescerent. neque defuerunt viri accurati & eloquentes, qui Historiam Pictorum pertexerent, veluti Aristodemus Car, teste Philostrato in Iconibus; & Polemon apud Athenæum Lib. XI. qui etiam Commentarium edidit de Tabulis quæ Sicyone fuerunt, memoratum eidem Athenæo Lib. XIII. maxime enim (inquit Strabo, Lib. VIII. *Geographiae*) Corinthi ac Sicyone pingendi ac fingendi aliæque id genus artes auctæ sunt. *Et huius quidem Polemonis citatur etiam Liber, de varia in Sicyone porticu, Athen*æo *Lib.* XIII. *Et videtur idem esse cum eo, quem sæpe nominat Clemens Alexandrinus in Protreptico, & Diogenes Laertius in Aristippo. de Pictura egiße invenio Duridem nescio quem, & Theophanem eidem Laertio commemoratos. de Picturis Antigonum & Xenocratem celebres Plinij testimonio, Lib.* XXXV. *Cap.* X. *Neque vero Tabulas tantum & Telas nobilitavit olim Pictura, ductu penicilli, sed & Aulæa opere textili. Noti sunt carmine Virgiliano Britanni intexti, tollentes aulæa purpurea. neque siluit Macrobius Lib.* V. *Saturn. Cap.* XVII. *fabula Didonis usos etiam illos,* qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies. *Et quia cognatæ res sunt stylus, & penicillus reperti sunt, viri eruditi, qui experirentur an calamo valerent exprimere, quod præstiterunt penicillo Pictores. Philostrati, senior & iunior, Eustathius, Lucianus, Achilles Statius & alij. Tabulas vero uti res sacras in Templi dedicari moris fuit; veluti Plinius passim testatur, & fidem facit Cebetis Pinax, (quam vocamus,) a nostris nobis olim Præceptoribus tradita, & co[m]monstrata : ut prætermittamus Pausaniam & alios. neque non curarunt Veteres, ut Vestibulæ etiam Templorum Pictura illustrarentur, & Templa ipsa. & Poetæ ipsi satis exemplorum suppeditabunt. Pinaco-thecas, quas nos Gallerias vocamus, ipsi etiam instructissimas habuerunt. Philostratus, in principio Iconum describit porticum suburbij cuiusdam Neapolitani ad Mare vergentis ; ad Favonium exædificatam, quatuor vel quinque contignationibus Tyrrhenum respicientem mare. in qua appensæ erant Tabellæ collectæ non sine maximo labore; quod & tu vir Reverendissime, & omnium huiusmodi elegantiarum amantissime quotidie experiris. Verum Pinacothecas non ad Favonium, sed ad Septentrionem locat Vitruvius, cum certis, & paribus luminibus indigeant; quod ea coeli regio neque exclaratur, neque obscuratur Solis cursu, sed est certa, & immutabilis die perpetuo. Lib.* I. *Cap.* II. *quod etiam repetit Lib.* VI. *Cap.* VII. *uti colores propter constantiam luminis immutata permaneant qualitate. Supersedeo a citandis Varronis, Plinij, Petronijque verbis. qui sane pauculis vocibus Græcorum in hac palæstra industriæ, sollertiæque palmam eripuit. An autem Pinaco-theca & Tablinum idem aliquando fuerint, ut videtur opinari eruditissimus Grapaldus, viderint doctiores. Et quamvis Vetustas prædicet clarorum artificum illustria nomina, queis Tabularum apud illos Repositoria in magna commendatione erant, habet tamen Urbs nostra & public & privatim non pauca, quibus apud oculos eruditos inclarescat. publice Mantineæ & Titiani æmulas manus, Stephani ab Aggere elaboratissima monumenta. adhæc Iocti Florentini, quem Pictura rediviva Patrem appellat, opera & quidem multa, neque sane ignobilia. Huius, Auctor Chronici septem ætatum, qui fuit Henrico* VII. *Cæsari æqualis, scribit extare apud nos Picturas in Templo Arenæ. & Val. Polydorus Ædiculam in Templo D. Antonij, quam vocant D. Felicis PP. & Martyris : e regione Sacelli nobilissimi Antoniani. & Iocti quidem per nobile Encomium legitur, in Testamentarijs Tabulis Cl. Viri quem sui sæculi & vestri Canonicorum Collegij Phoenicem non verear nominare, Francisci Petrarcæ. ibi enim hac inter cætera.* & prædicto igitur magnifico Domino meo Paduano, quia ipse per Dei gratiam non eget, & ego nihil habeo dignum se, dimitto Tabulam meam sive Iconam Beatæ Virginis Mariæ, operis Iocti pictoris egregij, quæ mihi ab amico meo Michaele Vannis de Florentia missa est, cuius pulcritudinem igonrantes non intelligunt, magistri autem artis stupent, &c. *Privatim ostentare possumus advenis Pinaco-thecam tuam, quam tu, qua tua est benignitas, non magis in tuum istud a curis molestioribus avocamentum, quam in splendoris urbani decus, & illicium ut dicam elegantium peregrinorum, nullis impensis parcens, comparasti. miramur isthic copiæ certamen cum precio, & suspicimus manuum eruditionem cum Naturæa artificio paria facientem. Macte istis animi remissionibus Vir Reverendiss., in ista fortuna, in ista ætate, in istis laudatissimorum hominum maiorum tuorum præclaris imaginibus, quas Patrum nostrorum ætas ab Avo materno tuo Sperono Speronio sapientissimo & eloquentissimo viro illustratas perspexit, & nostra a fratre tuo Schinella ornatas, qui nuper Fatis concedens, patriæ, cuius ille Comitia infracto animo vindicaverat in Libertatem; affinibus & amicis quos humanitate & auctoritate devinxerat; bonis Artibus, quas percoluerat, triste sui, & nunquam leniendum desiderium reliquit. illos manet Gloria non inter moritura. Te vir Reverendissime tua Laus in qua desino, omnia tibi fausta apprecans a bono Deo. Vale, & Pignorium eximium tui cultorem aliquo loco apud te esse patere. Domi."*

[Aiii^{r}] Zuschrifft / An die Edelgesinnten Liebhaber und Liebhaberinne der löblichen und lieblichen Zeichen- und Mahl-Kunst.

Man lieset von dem berühmten Mahler Apelle / daß ihn einer von des Königs Ptolomaei Hofschranzen / scherzweiß / zu der königlichen Tafel eingeladen. Ernannter Mahler stellte sich zu bestimmter Zeit willig ein / und weil man ihn befragte / was der Orten sein Begehren wäre? erzehlte er / wie eine unbewußte / ihm aber von Angesicht noch vor Augen schwebende Person zu der königlichen Tafel erbeten / und begehrte eine Kohlen; zeichnete auch darmit das Bildnis seines Spötters so erkenntlich auf ein Teller / daß ihn der König / ob solcher damals noch seltnen Kunst / ehrte / und für einen lieben Gast an- und aufnahm.[8]

Ich wolte mir auch / kunstliebende Gemüter / des Apellis Kohlen wünschen / euch die Liebe und Gewogenheit vorzubilden / welche mich gleichsam eingeladen / dieses Buch euren holdreichen Handen wolmeinend zu überreichen / nicht zweifflend / darmit eurer Begünstigung / wie Apelles des Königs Gnade / fähig zu werden / und soll hieraus meine schuldige Dienstgeflissenheit / verhoffentlich / sattsam erhellen / warum hier nachgehends der Natur gemässe / nur mit schwarzer Farbe entworffne Grund der Mahlerey / vernehmlichst angewiesen / zuersehen seyn wird.

Es müssen unholde Menschen seyn / welche ob dieser schönen und schätzbaren Kunst eckeln; unartige Sinne / die der angenehmen Gleichheit der Natur widersprechen; **[Aiii^{v}]** ja blind und verdüstert in ihrem Verstand / wann ihnen mißfället / was allen / die Augen haben / behagen muß. Fragen sie nach dem Nutzen der Mahlerey / und wollen alle Zierlichkeit entfernet haben / so ist unlaugbar / daß die Baukunst / ohne diese Dienerin / nicht bestehen / die hinfallenden Gestalten aller Sachen nit erhalten werden / die Gedächtniß nicht füglicher gestärcket / und das Gemüth mit mancherley seltnen Erfindungen / nicht mehr ergötzet und erquicket werden kan / als vermittelst der Außbildung wohlbesagter Mahler-Kunst.

Wir wollen dieses Orts nicht gedencken von der sinnreichen Erfindungen / noch von den Farben / Liecht und Schatten / noch von der schönen Ordnung / noch von der Bewegung des Gemüthes / welches alles der verständige Mahler / meisterlich zu Werck zu bringen / wissen soll: sondern allein handeln von der kunstständigen Stellung / dem Ebenmaß und den gehörigen Umbriß eines Bildes / welches gleichsam das a / b / c kan genennet werden / und wann man solcher Buchstaben versichert ist / muß man alsdann die Sylaben und Würter zusammen sezen lernen; wie hier / wann man die Augen / Nasen / Ohren / Mund zeichnen kan / ist alsdann leicht ein wolgebildtes Angesicht und nachgehends von den Armen / Händen und Füssen / einen gantzen Leib aufzureissen und zu entwerffen; massen solches alles die beliebte Ubung erfreulichst lehren wird.

Der hocherfahrne Mahler Crispin de Pass[9] mühet sich / in seinem grossen Mahlerbuch / die ganze Kunst zu erleichtern; es scheinet aber / daß er solche vielmehr schwerer mache / indem er alles nach dem Geometrischen Grund richtet und lehret / wie sich solcher perspektivisch verschiebet / daß aus der Rundung ein Oval / aus dem Viereck eine **[Aiv^{r}]** Raute werde / &c. nachdem nemlich eines oder das andre zu Gesicht kommet. Ob nun wohl nicht abzulaugnen / daß diese Meynung ganz richtig und unwidersprechlich seye; so muß man doch darbey geständig seyn / daß nicht eines jeden Gelegenheit ist / die Geometriam und artem Opticam ex fundamento zu studieren / daß viel treffliche Mahler / ohne solche / den Pinsel meisterlich geführet / in dem nemlich die vielfältige übung / das Circkelmas so wol / als die Lehrgesetze zu Gesicht und in das scharffsichtige Urtheil bringen mag. Viel werden auch durch solche Weg abgeschreckt / daß sie die Gedult verlieren / und mit den langweiligen Linien nichts zu schaffen haben wollen.

---

[8] Plinius, nat. hist. 35, 89.

[9] Crispin Van De Passe, Della luce del dipingere et disegnare ... / ‘t Light der teken en schilderkonst (Amsterdam 1643-44), hg. v. Jaap Bolten, Soest 1973.

Belangend nun die Ebenmaß oder Symmetriam des Menschlichen Cörpers / ist nicht ohne Verwunderung zu betrachten daß man aus der Grösse einer Zeen / oder eines Fingers / die Gestaltung des gantzen Leibes richtig finden kan; daß also drey Bildhauer / in unterschiedlichen Orten / an einem Bilde / nach einmals verglichner Höhe desselben / arbeiten können / und wann sie alle Glieder zusammen tragen / alle wohl fügen / und sich der Kunst gemäß schicken sollen.[10]

Der Mensch ist 8 mal so lang / als sein Haupt / von den Haaren ob der Stirn bis zu dem Kien: Sein Angesicht ist drey Nasen lang / sein Fuß ist 1/6 von seiner Länge: Sein Nabel ist der Mittelpunct / wann er die Armen und Füssen ausstrecket. Die Gliedmassen der Weiber sind runder / als die Gliedmassen der Mannspersonen. Die Kinder haben grössere Köpfe / als ihre Ebenmaß oder Proportion erfodert / und sind in dreyen Jahren halb solang / als sie ausgewachsen werden können. Wie hier von zu lesen in dem Schilderbuch des Niderländischen Mahlers Carl von Mander am 5. Blat.[11]

[Aiv^{v}] Es liesse sich auch noch wol streiten / ob wolbesagten Crispini de pass Meynung gegründet / in dem er die corpora und Bilder nach den Säulen proportionirt haben will / und die Toscanam mit einem starcken Bauren / die Doricam mit einem Jüngling / die Jonicam mit einer ranigen Jungfrauen vergleichet / da doch die Kunst ihr Absehen von der Natur / und nicht die Natur ihre Modell von der Kunst nehmen soll und muß; allermassen / wie besagte Säulen nach den Bäumen gerichtet / die unten dick / und oben auf sich nach und nach verlieren. Wann auch der Mensch mit einem Baum verglichen wird / so ist solcher für umgekehrt anzusehen / dessen Wurtzel die Armen und das Haupt / gleichsam von dem Himmel ab / sich Erdwarts neigen / und ihn der Erden entziehen sollen / wie hierüber die Philosophi ihre Gedancken haben.[12] Ist also das Gleichniß zwischen den Bäumen und Säulen / keines weges aber zwischen den Säulen und der Menschlichen Cörper / zuerweisen.

Ein wolgestalter Mensch / welcher noch zu groß noch zu klein / ist 6. Schuh hoch / wie meldet; ein Ries / oder wie die Poeten von den Helden und Halb-Höttern gedichtet / wird 9. Schuh hoch gebildet / die Götter aber bey 12. Schuh hoch / und ist eine schöne Frage / wie man die Porportion / an dem Colosso zu Rhodis / durch dessen Füsse die Galeern mit aufgezognen Segeln gefahren / finden können. Ist das gantze Bild 120. Schuhe hoch gewesen / so ist das Bild 20. Schuh breit / sein Angesicht 12. Schuhe / sein Nase und Daum jedes vier Schuhe lang gewesen / wie hiervon zu lesen in den Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden / part. 1. fol. 222. & part. 2. f. 205.[13]

[B^{r}] Viel solten nicht glauben / wann sie es nicht selbst sehen / und ohne Unkosten erfahren könten / daß ein Faden der dreymal zu Ende um einen Finger gehet / just so lang / daß er auch um den Arm unter der Hand gehe / und mit beeden Enden zusammen treffe. Also ist des Menschen Leib über den Nabel 6. mal grösser / als der Arm unter der Hand / welches augenscheinlich zu erlernen / wann man den Arm 6. mal mit einer Faden umwickelt / und

---

[10] Diese Idee bereits für die an zwei verschiedenen Orten entstandenen, dennoch perfekt zusammenpassenden Hälften einer Holzstatue Apolls bei Diodorus Siculus, *Bibl. hist.* 1, 98; dann etwa in Alberti, *De statua* (s. Alberti 2000, S. 150f., §6) und Alberti, *De re aed.* 7, 16

[11] In der Erstausgabe des *Schilderboeck* von 1604 werden die menschlichen Proprortionen auf fol. 10 besprochen; die zweite Ausg. von 1618 war mir nicht zugänglich; vgl. Carel van Mander, Den grondt der edel vry schilder-const, hg. v. Hessel Miedema, Utrecht 1973, Bd. 1, S. 106-113 und Bd. 2, S. 444-447.

[12] Van de Passe 1643-44, II, S. 2; zur Vorstellung vom Menschen als ‘umgekehrt wachsendem Baum’, die zumindest bis Platon, Timaios 90a zurückgeht, vgl. etwa A.B. Chambers, ‚I was but an inverted tree’. Notes Toward the History of an Idea, in: Studies in the Renaissance, 8, 1961, S. 291-299

[13] Daniel Schwenter, Deliciae Physico-Mathematicae. Oder Mathemat[ische] und Philosophische Erquickstunden, ..., Nürnberg, in Verlegung Jeremiae Dümlern 1636, S. 222: „Die LIII. Auffgab. Von der Grösse und Schwere des Bildes oder Götzen / so bey Rhodo der insul auffgerichtet.“ – Georg Philipp Harsdörffer, Fortsetzung der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden, Nürnberg, in Verlegung Jeremiae Dümlern 1651, S. 205: „Die X. Aufgabe. Von deß Kaisers Trajani Säulen zu Rom / zu der XVIII. Aufgabe deß v. Theils.“ (dieser zweite Teil der *Erquickstunden* auch hg. und eingel. v. Jörg Jochen Berns, Frankfurt a.M. 1990 [Texte der frühen Neuzeit; 3,2]).

dardurch die Dicke des Leibes findet. Ferners ist auch dieses zu wissen: Der Faden / welcher mir bey der Stirn um den gantzen Kopf gehet / wird mir auch von dem Kien bis in die Ancken reichen. Und ist sonderlich auch merckwürdig / daß des Menschen Länge sich findet / wann er die Füsse / oder die Arme / so weit er kan / von einander strecket / welches man eine Klaffter nennet. Die Breite des Leibes / oder von einem Riebe zu dem andern / der Ellebogen / die Brüste / der Kopf mit dem gantzen Hals / sind gleich / wie auch die Länge des Angesichts und der Hand / von dem längsten Finger / bis zu dem Knächel des Arms. Die Höhe / von dem Nabel bis zu dem Rucken / ist gleich / mit der Weite / so beede Wärtzel der Brüste von einander stehen / und höchst zuverwundern / daß alles was doppelt ist / zu beeden Seiten / und alles was einschichtig ist / in der Mitte des Leibes gleichständig zu ersehen. Wann der Mensch auf einem Bein stehet / so muß eine Bleyrechte Linie / über die Stirn / Nasen / Nabel / bis auf den Fuß fallen: Sitzt er / so macht er mit den Knien und dem Rucken einen geraden Winckel von 90. Grad. Hierbey ist auch nicht zu vergessen / daß es in der Mahlerey besser stehet / wann der Glieder Bewegung übereck gestaltet wird; al**[B^v^]**so / daß die rechte Hand und der lincke Fuß / oder der lincke Fuß mit dem rechten Arm in Bewegung kommet; fast wie die Thiere / so die zween rechten oder zween lincken Füsse nicht zugleich heben können / sondern solche geschrenckt abwechseln / das centrum gravitatis fortzutragen / wie hiervon eine Figur zu sehen in den Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden / Part. 2. l. 10. Problem. 22. f. 410.[14]

Dieses alles ist von wolgestalten und Symmetrice proportionierten Menschen zu verstehen / welches Ebenmaß bey den Juden nimmermehr zubefinden / und hat sie Gott zur Straffe von andern Mesnchen unterschieden / daß sie gelb / bleich / oder gar schwartz in dem Angesicht sind / grosse Köpffe / ungestalte Mäuler / ungleiche Naßlöcher / zu lange Arme / boltzende Augen / lange Ohren / gekrümmte Finger / oder dergleichen etwas haben / und unter allen Völckern erkant und gehasset werden: da hingegen die Christen wolgestaltet zu seyn pflegen.

[14] Harsdörffer 1651, S. 410: „Die XXII. Aufgabe. Von der vierfüssigen Thiere Gang.“

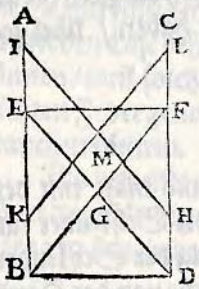
gegen dem Himmel wenden sehen.

Die XXII Aufgabe.

Von der vierfüssigen Thiere Gang.

DEr Mathematicus oder Weiskünstler/weiset allezeit mehr/als andere zu sehen pflegen / und stellet Baldus unter andern auch diese Frage; Warumb die vierfüssigen Thiere in dem gegen die Füsse allezeit geschrenckt oder überzwergs aufheben?

Die vier Füsse sind EFBD. EF sind die forderſten/ BD die hinderſten/ dieſe machen eine ablange Vierung / wie die zuſammen gezogenen Linien weiſen / deren Zwerg Linie ED. und FB in G das Centrum Gravitatis. oder die Schweren deß Mittelpuncts bemercken.



Wann nun B in K.und E in I fortgeſetzet werden ſolte/ſo müſte das Thier gegen CD fallen / deßwegen B in K und zugleich F in L überzwergs forttrettend / wie auch wechſelweiſe D.in H.E in I kommet.und ſolcher geſtalt wird das Centrum gravitatis von G in M getragen / das auf andre weiſe unthunlich iſt.

Die

Der H. Kirchenlehrer Augustinus erweiset[15] / daß die Arche Noä / nach der Proportion des Menschlichen Leibes (als nach dem vollkommensten Vorbilde) durch an- und eingeben des H. Geistes / gebauet worden. Die Proportion ist 300 / 50 / 30. oder 30 / 5 / 3. das ist 6. mal länger als breit (6 mal 5 ist 30.) und zehenmal länger / als hoch / (3 mal 10 ist 30.) und solches Maß ist auch an des Menschen Leib befindlich / wann man / wie vor gemeldet / die Breite über die Hüfte / und die Höhe durch den Nabel nimmet. Moses berichtet auch / daß besagter Kasten / welchen Noa erbaut / oben ein Fenster gehabt / welches nur einer Elen groß / das ist sehr klein gegen dem andern Maß / wie dann auch der Mund klein ist / gegen andern Gliedern. **[Bii^{r}]** Hieraus hat Noa einen Raaben und eine Taube (böse und gute Wort bedeutend) fliegen lassen: Von dem Maß der Thüre in der Seite / wird Ehrentwegen nichts gemeldet / weil daraus von dem Kasten / wie bey den Menschen / der Unflat entladen wird: Wie aber in besagtem Kasten Thiere und die erretten Menschen seyn können / hat der hochernamte Herr Joseph Fürtenbach Augenscheinlich erwiesen / und ist solches zu sehen bey der Weimarischen Bibel zu Anfangs.[16] Des Menschen Leib hat 72. Gliedmassen und auch so viel Gelencke das ist 6. mal 12 / und so viel sin der Jünger Christi / als seines geistlichen Leibes Glieder / gewesen / abgebildet durch die 72. Eltesten in der Offenbahrung Johannis. Das Gedärm des Menschen ist 7. mal so lang / als sein gantzer Leib / wie Bauhinus beglaubt.[17]

Zu Rom wird in einer Kirche die Höhe oder Statura Christi gewiesen, da sich niemand unterstellen soll / der gleiche Grösse habe. Es fügte sich aber / daß ein Spanier solche Höhe vermeinentlich an sich befande / und deßwegen ein sonderbares ansehen verhoffte: Es sagte ihm aber seiner Gesellen einer / daß es ein böses Anzeigen / und wie Christus wäre gecreutziget worden / also würde er gehencket werden / darüber ist auch solcher sein Ruhm mit stillschweigen zu schanden worden.[18]

Wie nun die richtige Ebenmaß der edelgemeldten Mahlerey mit den Augen redet / und eine Sprache ist / welche jederman verstehen will / der nicht blind ist; als ist so viel schwerer die allgemeine Beliebung zu erlangen / und ist auch selten ein Künstler zu finden / welcher in allen Stücken gleich glückselig gearbeitet / und so wol in Landschaften / Bildern / Thieren / Contrafaien / Gebäuen / kleiner **[Bii^{v}]** und grosser Arbeit eine endliche Vollkommenheit solte erwiesen haben; dergestalt / daß auch die Meister der Kunst / vielmals aus Ehrfurcht und Neid / sich so wenig / als die Unverständigen in solchen Sachen / eines einstimmigen Urtheils vergleichen können. Michael Angelus Bonarottus, ein trefflicher Mahler / wurde von Raphaele Sauctio d'Urbino, wegen gleicher Kunst / eiferigst beneidet und verachtet: damit er nun dieses Neiders Splitters Urtheil zu schanden machte / mahlte er einen Bachum mit einem Satyro spielend / dessen Arm er bey sich behielte / und auf das gestümmelte Stück / mit Rauch beschwärtzt / schriebe er seinen Namen / und verhüllte denselben mit einer dicken Wasserfarbe / daß er nicht mochte gelesen werden. Diese zerbrochene Tafel vergrube er in die Erde / da er wuste / daß ein Grund gesucht und ein Gebäu aufgeführt werden solte; und wurde also / nachgehender Zeit / das besagte Gemähl für eine sonderbare Antiquitaet aus der Erden gegraben / und dem Pabst verehrt / welcher es seinem Capellmahler dem Raphael zeigte / und sein Urtheil davon erforderte; da dann der Mahler sagte: Das Stück wäre unschätzbar / wann es nicht schadhafft / und der Arm darzu / von eben solches Meisters Hand beygebracht

---

[15] Augustinus, De civitate Dei, 15, 27.

[16] Möglicherweise Verweis auf Joseph Furttenbach, Architectura navalis ..., Ulm 1629, Vorrede, wo Noahs Arche allerdings nur kurz erwähnt wird; Biblia, Das ist: Die Ganze Schrifft, Altes und Newes Testaments Teutsch / D. Martin Luthers: Auff gnädige Verordnung des ... Herrn Ernsts / Hertzogen zu Sachsen ...., Nürnberg: Wolfgang Endter 1641, dann 1643/44, 1649, 1652/53, 1662, 1670 u.ö.

[17] Es war nicht zu ermitteln, welche Schrift von Caspar Bauhinus genau gemeint ist: De corporis humani fabrica: Libri IIII ...., Basel 1590, Theatrum anatomicum ..., Frankfurt a.M. 1600-1605 u.ö. oder möglicherweise auch seine Überarbeitung des Kräuterbuchs von Tabernaemontanus.

[18] Die Rede ist von einem Baldachin im Cosmaten-Kreuzgang aus dem 13. Jahrhundert von S. Giovanni in Laterano.

werden könte. Michaël Angelus stande darbey / und gabe sich für den Meister desselben an / vermeldend / daß er nicht nur den Arm des Satyri gemacht / sondern auch seinen darbey verborgnen Namen / wie er alsobald erwiesen / beygeschrieben / mit seines Neiders grosser Beschämung / welcher unwissend gelobt / was er sonsten / wider sein Gewissen zu schänden pflegte / Beter. l. 5. Politic. c. 6.[19]

[Biii^{r}] Zeuxis hat der Helenä Bildnis mit so überholder Schönheit gemahlet / daß die lebendige Helena / von der verstorbnen und gemahlten gleichsam überwunden worden; also / daß fast gantz Griechenland zugeloffen / daß Kunststück mit Verwunderung anzusehen / und unter andern auch Nicostratus / welcher der Zeit nicht für den geringsten Meister dieser Kunst gehalten wurde: dieser erstaunte ob dem ersten Anblick solches Bildes / daß er gleich einem Stein ohne Bewegnis darbey stehend verblieben / und von der Betrachtung solches Gemähls enzucket / von einem andern unbedachtsamen Gesellen geschüttelt und gleichsam von dem Schlafe erwecket werden wolte / mit befragen: was er an dem Gemähl so groß verwunderte? darauf Nicostratus geantwortet: Dieses ist kein Bild für die Nachteulen / und wann da deine ungeschickte Augen / mit den meinigen vertauschen köntest / so würdest du diese Frage eines Blinden / an mich nicht gelangen lassen.[20] Also wäre zu wünschen / daß die Künstler allein von der Künste und nicht di Unverständigen wie die Blinden von der Farbe redeten.

Der Grund vielbesagter Zeichnung / als das besagte a / b / c / der Mahlerey / ist verhoffendlich in diesem Buch meisterlich angewiesen / und ist leichtlich zu erachten / daß man mit den bunten Farben der Natur so viel ähnlicher nachkommen kan; weil man nur mit schwartz und weiß die Gleichnisse der Bilder / so eigendlich vorstellen erlernet hat. Zu mehr deutlicher Erklärung unsrer Meinung setzen wir hierbey / wie alle Strichlein aufeinander folgen sollen.

Wilst du ein Aug machen / so mache erstlich ein + wie man bey N. 1. mit Tüppelein angewiesen / und umb des Creutzes Mittel mache ein rundes Ringlein / welches den iwendigen schartzen Stern bedeutet.

2. Mache noch ein Ringlein / so den grauen Stern andeutet.

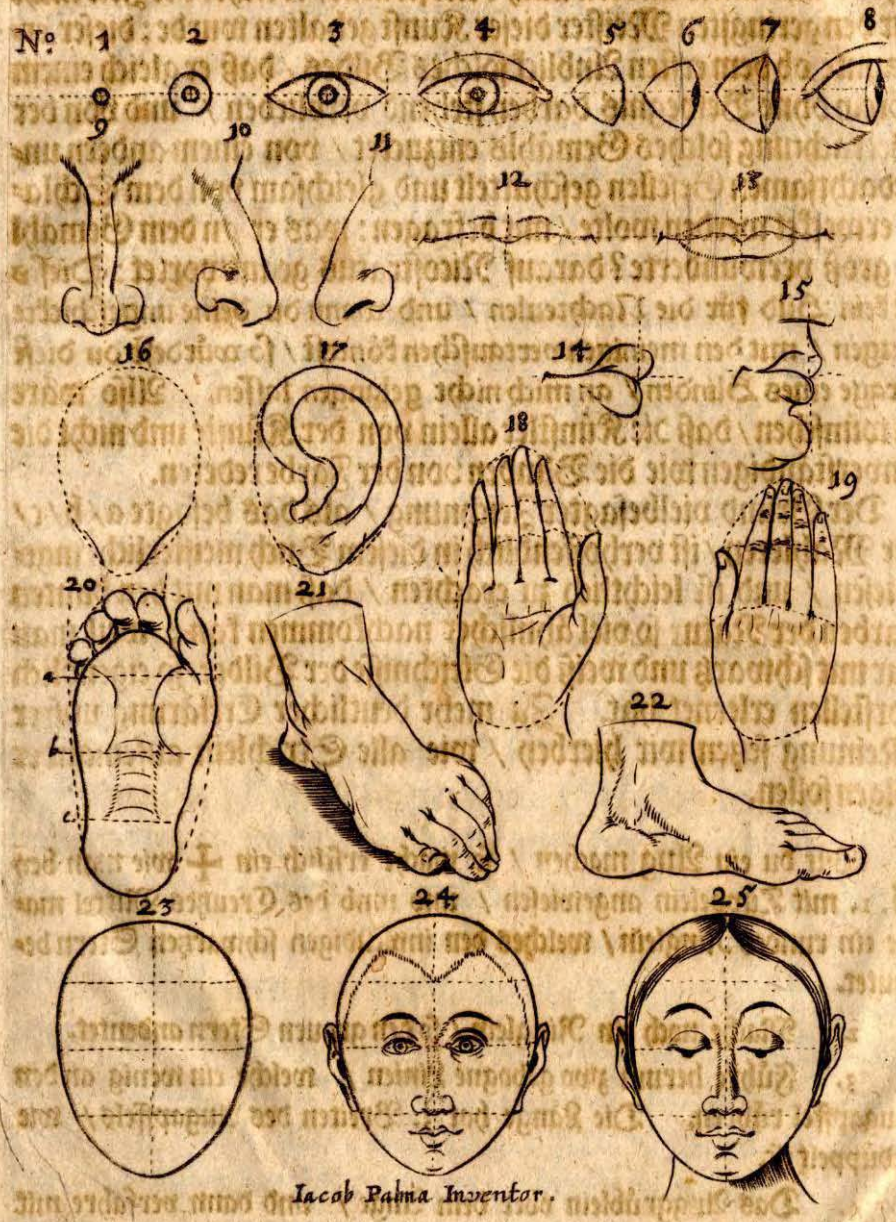
---

[19] Der Verweis bleibt unklar. – Die Anekdote, die den Bericht Vasaris und Condivis über den *Cupido* mit demjenigen zum *Bacchus* vermengt, ist erstmals bei dem Spanier Luis de Zapata und dann wesentlich einflußreicher bei Jean Jacques Boissard, Romanae urbis topographia & antiquitatum, Frankfurt a.M. 1597-1602, hier Bd. 1, S. 34f. greifbar: „Bacchus hic dicitur sculptus a Michaele Angelo Bonaroto, cum primum Romam iuvenis venisset Florentia: eo tempore primum locum inter pictores totius orbis facile obtinebar Raphael Sanctius Urbinas. Is cum tacite Bonaroti famae invideret et illius honorem crescentem studeret subvertere, Michaelem non latuerunt Sanctii consilia; cumque Florentino esset ingenium elatum et in vindictam pronum, ex adversarii iudicio sibi famam apud Romanos stabilire constituit, opera multorum amicorum, maxime Cardinalis Capoferrati, qui illum dum vixit perpetuo dilexit et fovit. Bonarotus igitur ex antiquo marmore quanta potuit arte et industria hunc formavit Bacchum, perfectamque statuam uno mutilavit bracchio, quod penes se servavit: et in basis statua excavata laceuna suum inscripsit nomen, quod litocolla cooperuit: opusque quod clamculum elaboraverat, iussit terra recondi in vinea cuiusdam civis, qui in ea domum paulo post structurus erat: Cumque anno sequente simulacrum hoc esset repertum ab iis qui fundamenta domus iaciebant, ut solet Romae fieri, statim adplaudi coeptum est, et advectum ante Pontificis Palatium laudari a multis, et cum aliis conferri, ac multis praeponi: Solus Michael dissimulatum suum opus laudare equidem, sed in eo non deesse quae possent reprehendi dicebat: Tunc contentione inter illum et Sanctium orta, inverti basim iussit, suum nomen ostendi et brachium quod avulserat novum adplicari statuae, quam calcecimento liniverat prius, ut hunc situm ex antiquitate contraxisse videretur. Factumque est ut Bonarottus summum honorem apud Romanos ex Sanctij sententia fuerit adeptus: Sed cum statua fuisset recens comprabata, ac precio mille ducatorum aestimata, ad quingentorum redacta est.“ – Dazu Charles de Tolnay, The Youth of Michelangelo, Princeton ²1947, S. 142-145 und Giorgio Vasari, La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, hg. v. Paola Barocchi, Mailand/Neapel 1962, Bd. 2/Commento, S. 165f.

[20] Nach Aelian, var. hist. 14, 47.

5. Ein außgebogner Dreyangel gemacht / und mit Pünctlein durchzogen werden. Daraus

6. Ein länglichtes halbes Oval gantz schwartz. Und



3. Führe herum zwo gebogne Linien / welche ein wenig an den Augapffel rühren. Die Länge hat 3. Breiten des Augapffels / wie gedüppelt ist.

4. Das Auggrüblein ober dem Auge / und dann verfahre mit Verwendung des Augapffels / wie auf dem vierdten Blat zu sehen.

Soll aber das Gesicht nur seitwarts zu sehen kommen / so muß

[Biii^{v}] 5. Ein aufgebogner Dreyangel gemacht / und mit Pünctlein durchzogen werden, Daraus

6. Ein längliches halbes Oval ganz schwartz. Und

[Hier folgen im Original die auf der vorausgehenden Seite abgebildeten graphischen Anleitungen zu den Grundübungen.]

[Biii^{r}] 7. Den grauen Stern von dem obern scharffen Ecke zu dem untern.

8. Mach darüber die Augbraue / und folge dem ersten und andern Riß des II. Blats.

9. Ist eine Nase für sich / begreifft den vierdten Theil des gantzen Kopffs / wie Num. 24. folget.

10. Und 11. ein rechte und lincke Nase / welcher Spitzlein ein wenig überhangen.
Die Breite der Nase machet 2. Drittel der Länge / oder 2/5 deß Angesichts Breite.

12. Der Mund soll ein wenig über die Breite der Nasen treffen / wie Num. 25. zu sehen / und für sich mit dem Ober-Lefftzen von mittelmässiger dicke / mit dem Mittelspitzlein über dem Creutz / und

13. Den Unterleffzen / das Grüblein zwischen dem Munde und Kien / ist so weit als dr Ober-Lefftzen von der Nassen stehet.

14. 15. Die Leffzen neben der Seiten / sampt der Nassen und dem Kiene.

16. Das Ohr lässet sich in eine Oval füglich schliessen / und ist seine Länge gleich der Länge von dem Augbrauen biß zu den Nasenlöchern. Besihe die 24. und 25. Figur.

17. Dieses Oval ist unten gespritzt / und folgen die Liniamenten der Kröspel. Besihe das 3. und 4. Blat.

18. Die Hand hat dreyer Nasen oder des Angesichts Länge / kan auch in ein Oval geschlossen werden / wie inwendig / und

19. Außwendig dergleichen Hände zu sehen. Deß Ovals obere Helffte gehöret zu den Fingern / wie mit Pünctlein bemercket / und muß solche Helffte in ungleiche Theile zu den Fingern gesondert werden / derren Hohe der Oval-Riß beschleusst.

20. Der Fuß kan auch in ein Oval geschlossen werden / wann man ihm an die Sohlen sihet / und in vier gleiche Theile theilet / deren der unterste die Fersen / der zweyte die Höle der Fußsohlen / der dritte die beyden Ballen / und der vierdte die Zeen unterscheidet. Von diesen 4. Theilen nimme 3. und theile sie in 5. von den 5. werden dir drey die Breite deß Fusses geben / wie mit a / b / c / bemercket ist.

21. 22. Der Fuß / nach der Seite anzusehen / kan auch in 4. Theile getheilet werden.

[Biii^{v}] 23. Das Haubt ist gestaltet wie ein Ey / in der Mitten muß es von oben ab gleich getheilet und dann noch in vier Theil gesondert werden / deren der berste zu den Haaren / der zweyte zu der Stirn / der dritte zu der Nasen / der vierdte zu den Lippen / Mund und Kien gehörig ist. Dieses Viertel wird wieder in 3. Theil getheilt / deren 1. von der Nasen zu dem Munde. Der 2. von dem Munde an das Kien. Der 3. ist die Höhe des Kiens. So lang das Aug ist / so weit stehet ein Aug von dem andern.

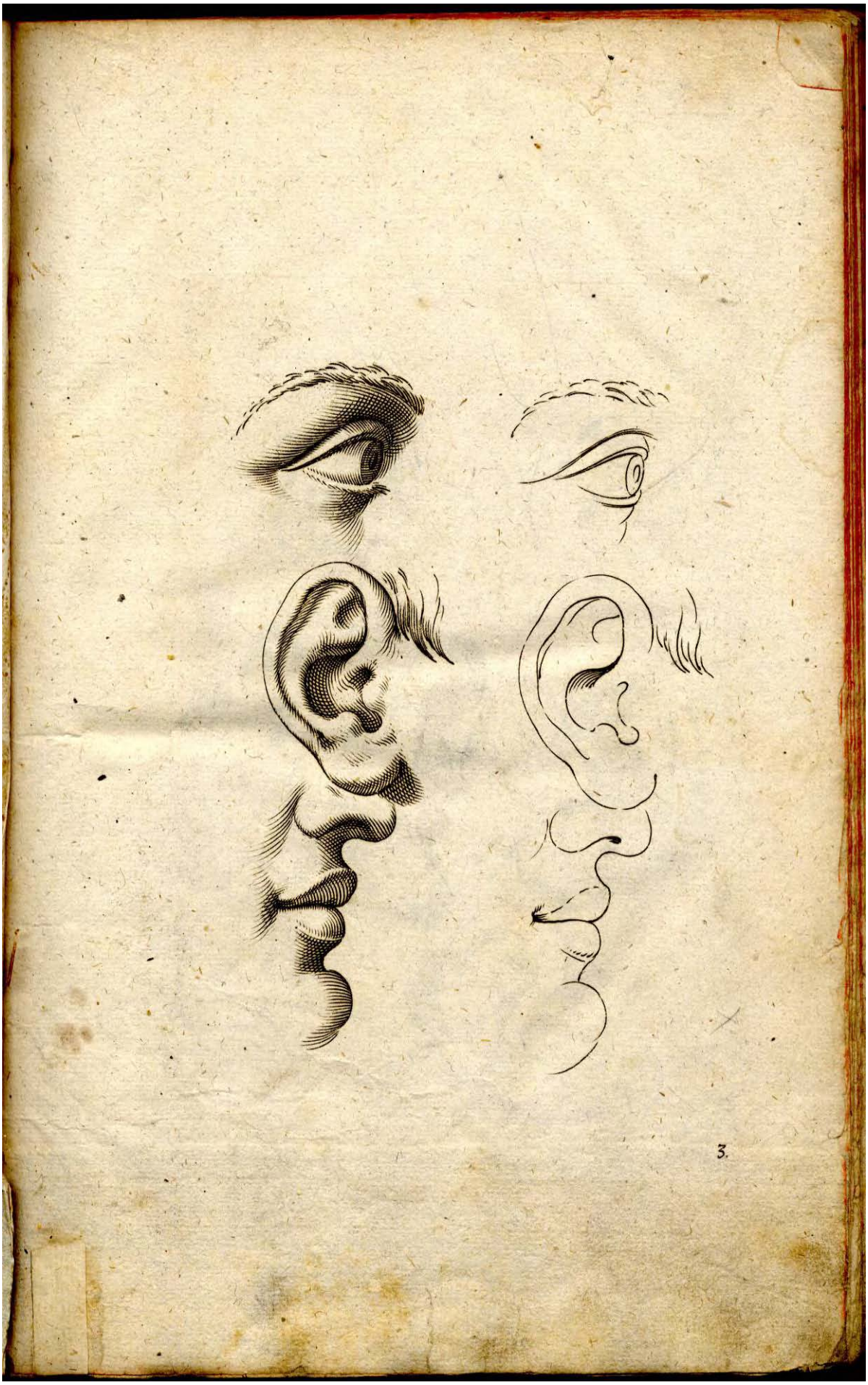
24. Die Ohren stehen oben den Augbrauen gleich / und unter den Nasenlöchern. Die Dicke das Halses ist ein halber Kopf.

25. Die Länge des Halses vom Kien / bis an das Halsgrüblein / ist einer Nase lang.
Ein mehrers wird die Ubung leichtlich an die Hand geben / und ist schließlich zu mercken / daß der Aug-Punct / oder nachdem eine Sache angesehen wird / auch eine veränderte Gestalt gewinne / wie in dem Discurs von der Mahlerey bey des Bosse Etzbüchlein vermeldet wird.[21]

[21] Abraham Bosse, Kunstbüchlein handelt von der Radier- und Etzkunst / ...ins Teutsche befördert durch Georg Abraham Böckler ..., Nürnberg: Paulus Fürst 1652.

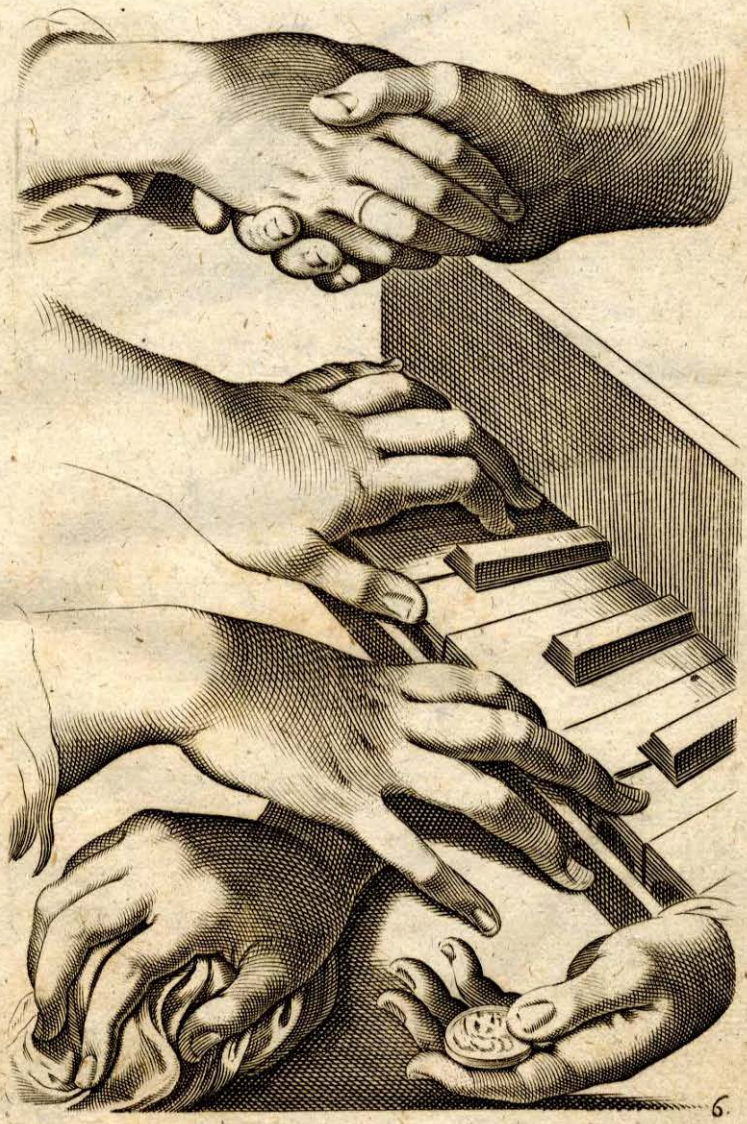
1
2
3
4

2.


3.

4.

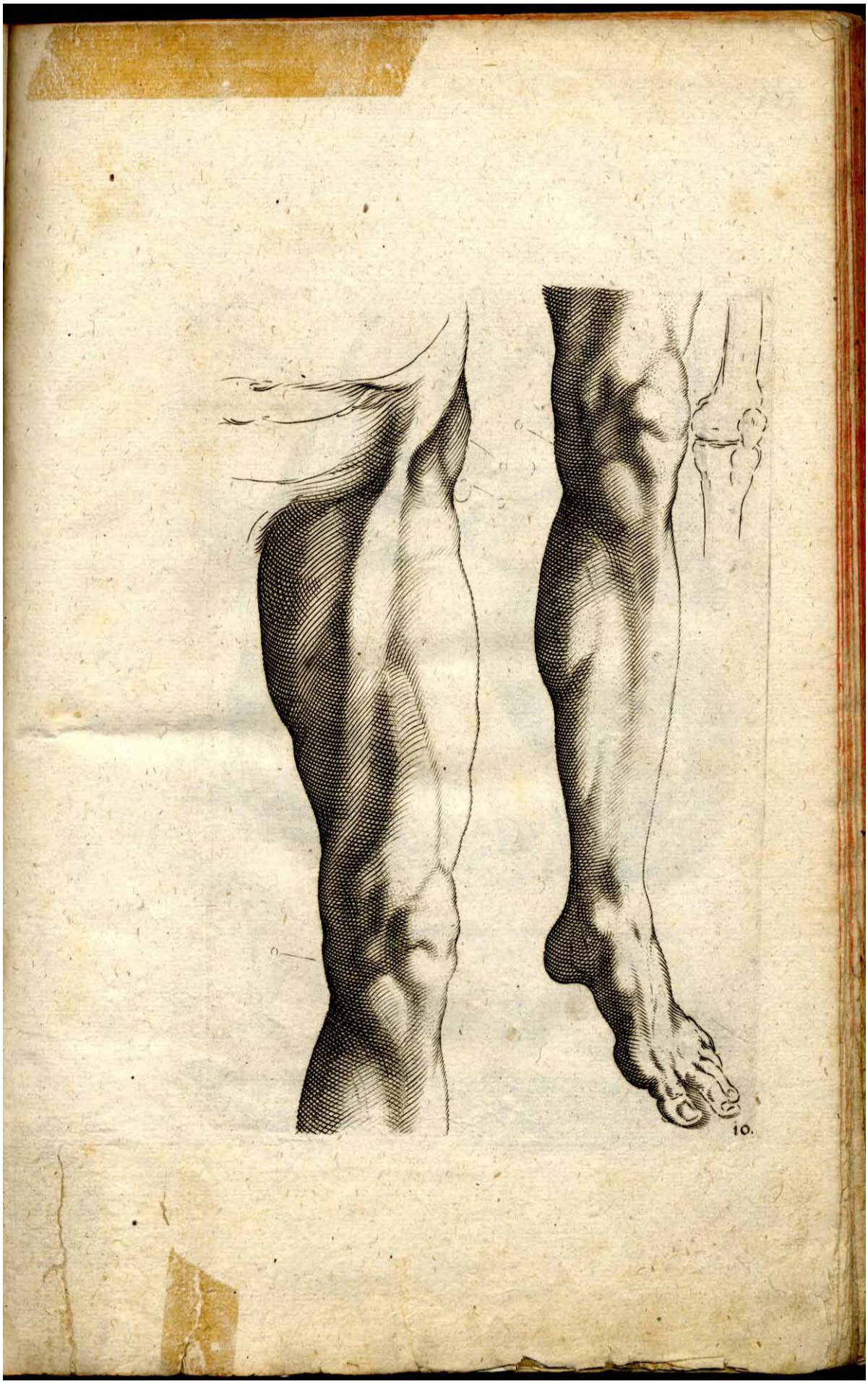
5.

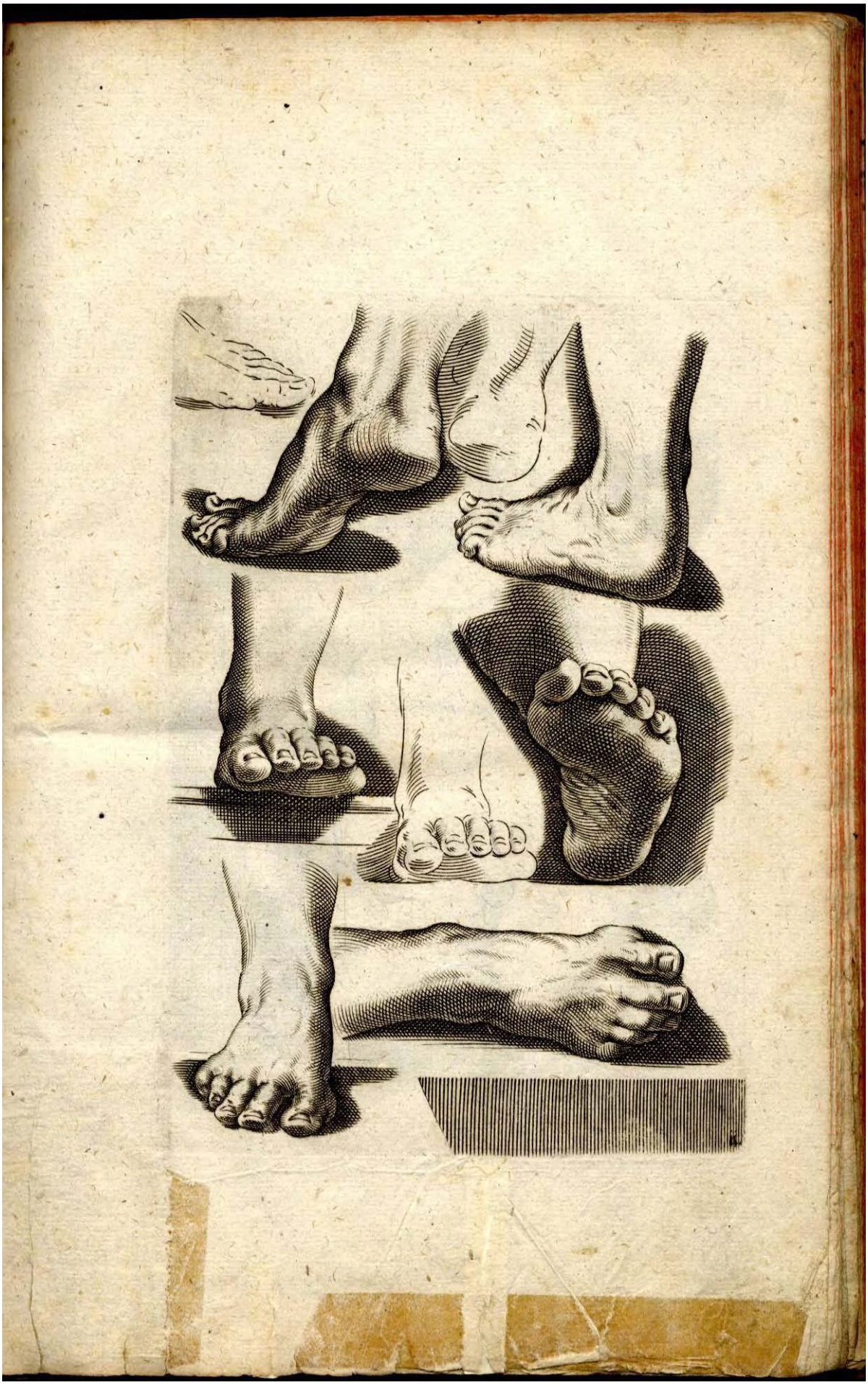

6.

Tacones de bigilas
C
L
7

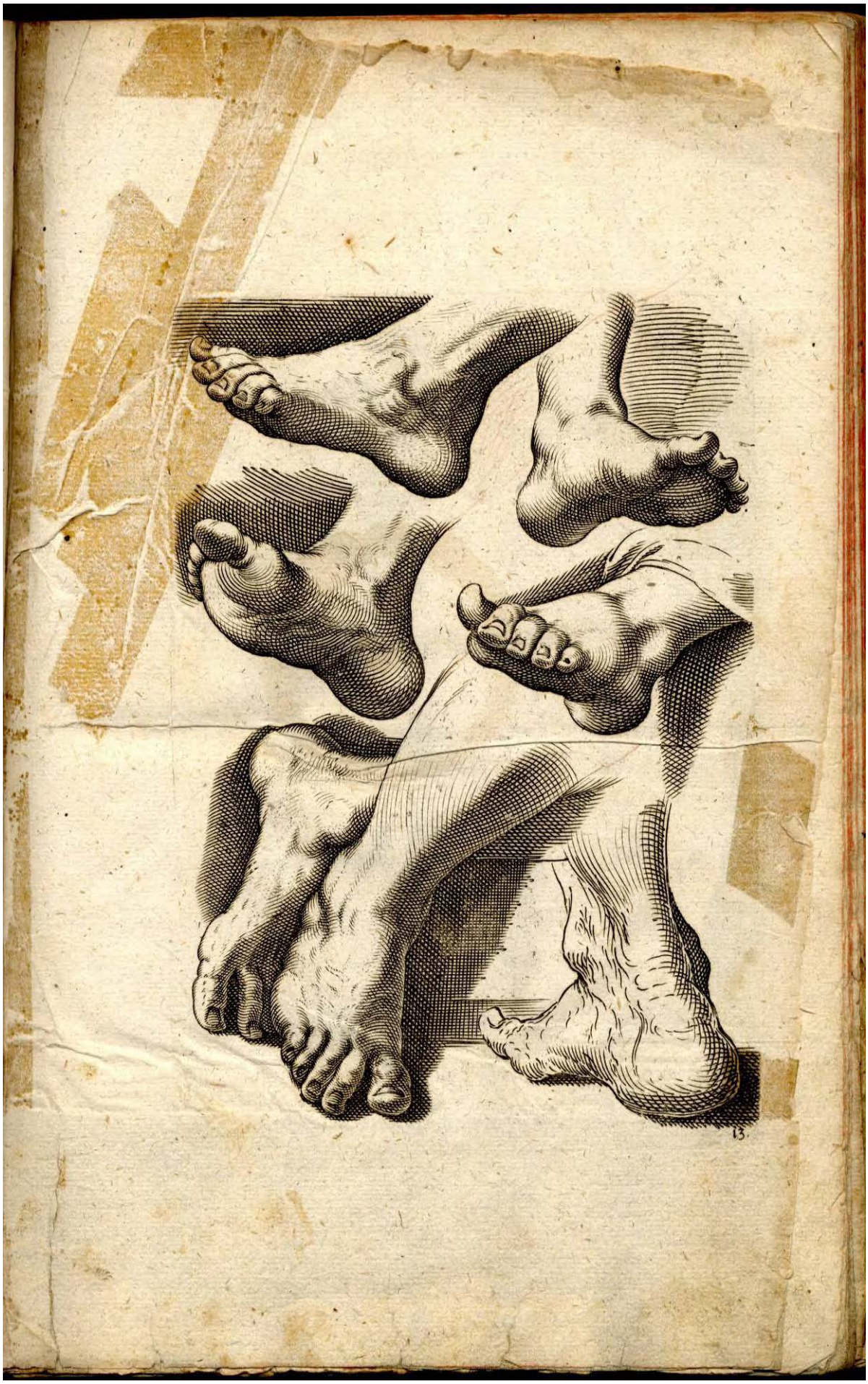
8.

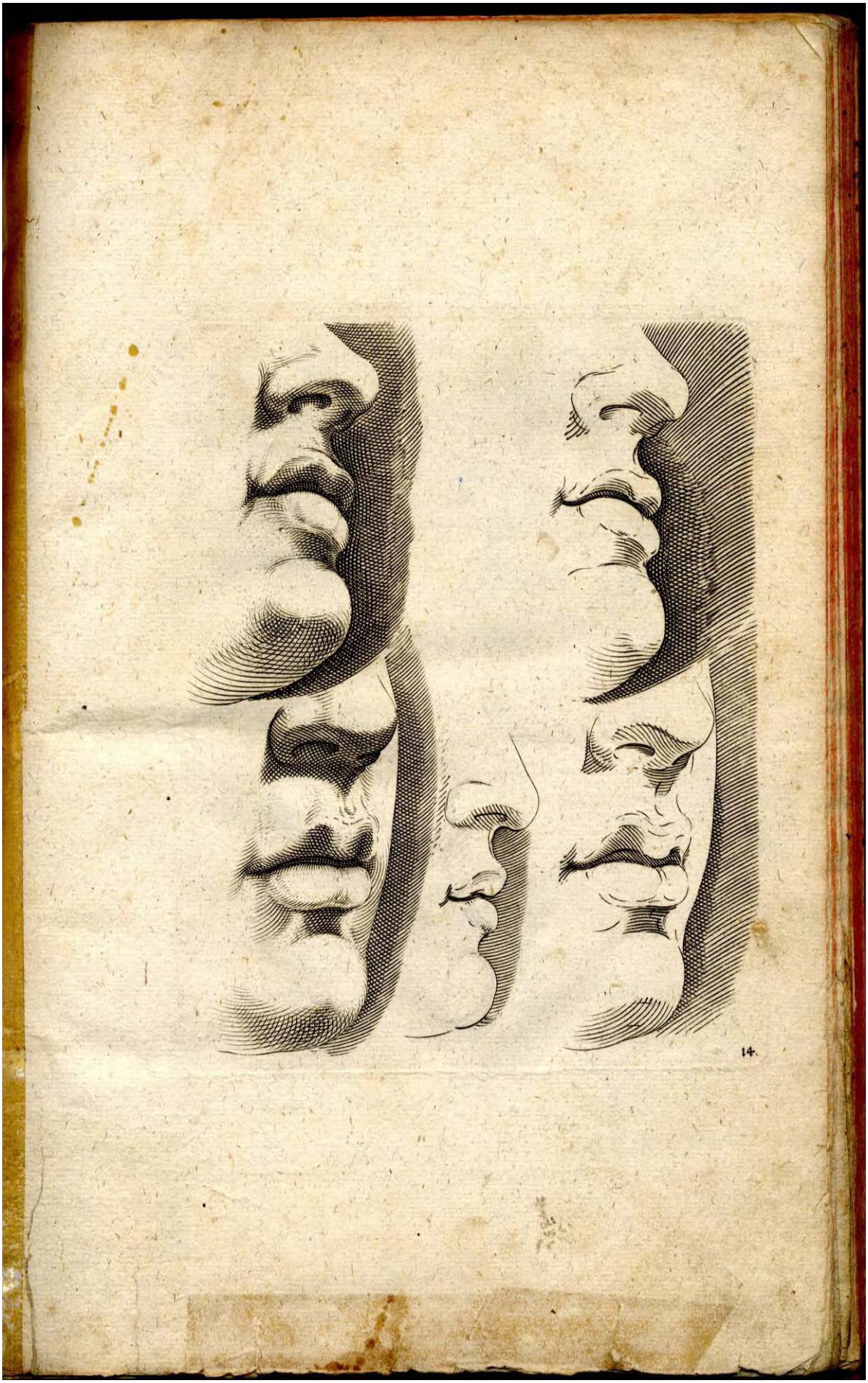
9

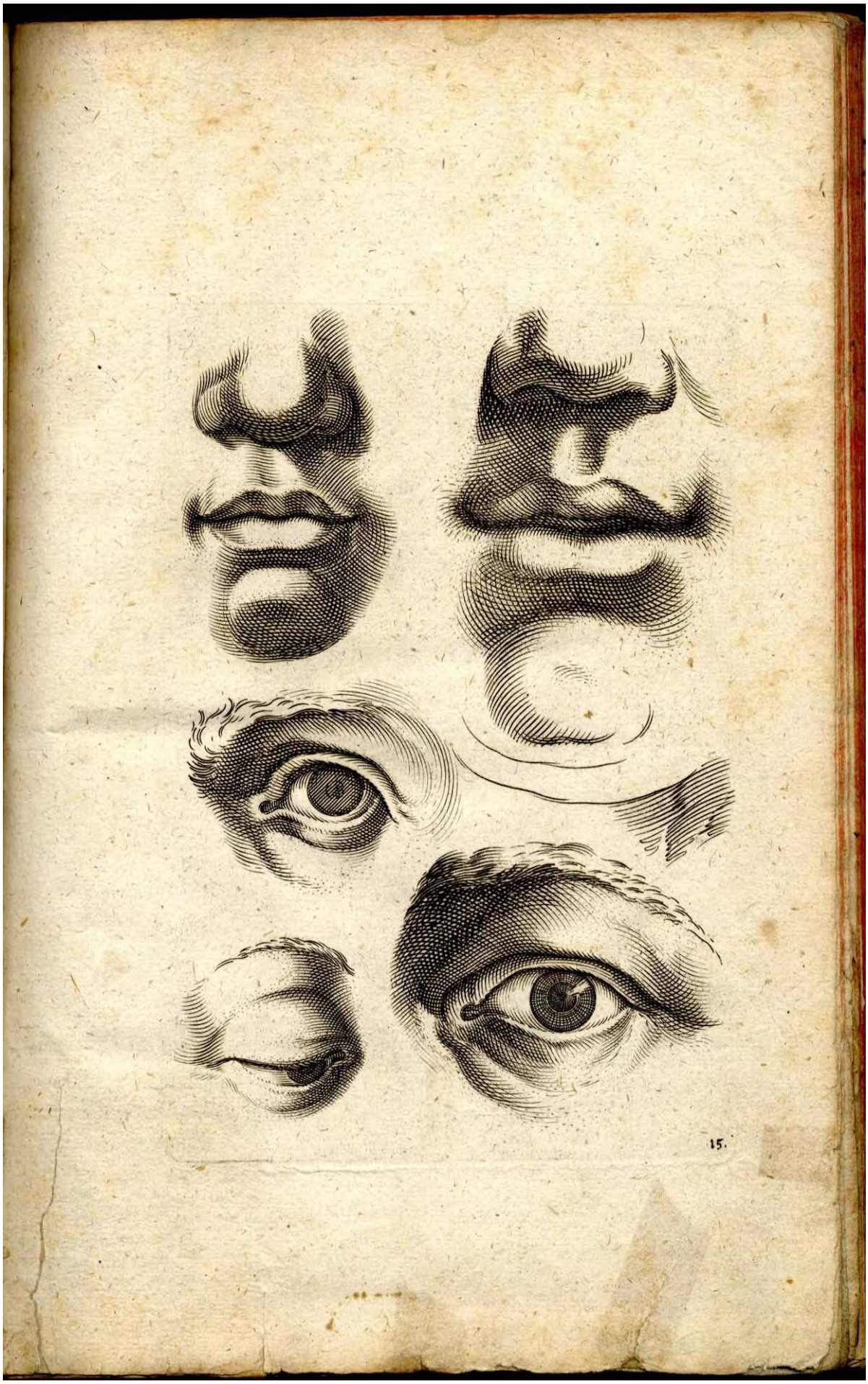

10.



12.


13.


14.


15.

16.

17.

18

19.

20.

21.

22.

23

24
24

25.

26

27.

28.

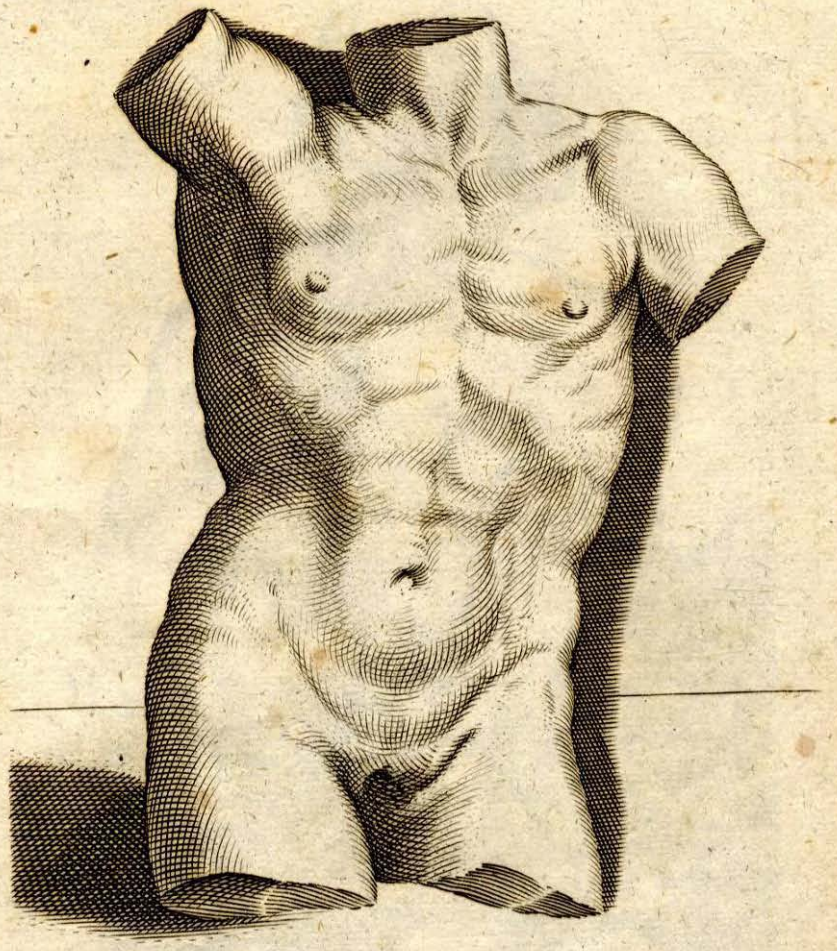
30.

31

32.

Nil Certius Morte nil incertius die Mortis

33.



34.

35.

36.

37

38.

39.

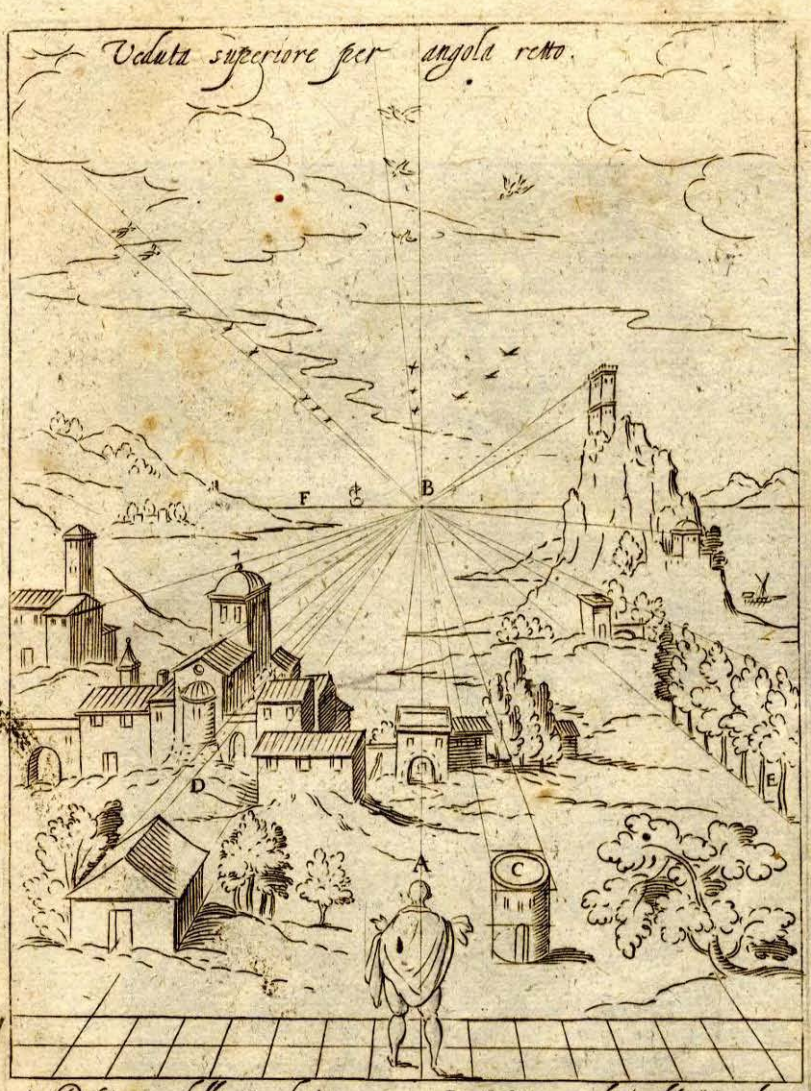
40.

41.
Raphael fece

Palma
fec
24

Palma · fecit ·
43

Palma·fece·
44.

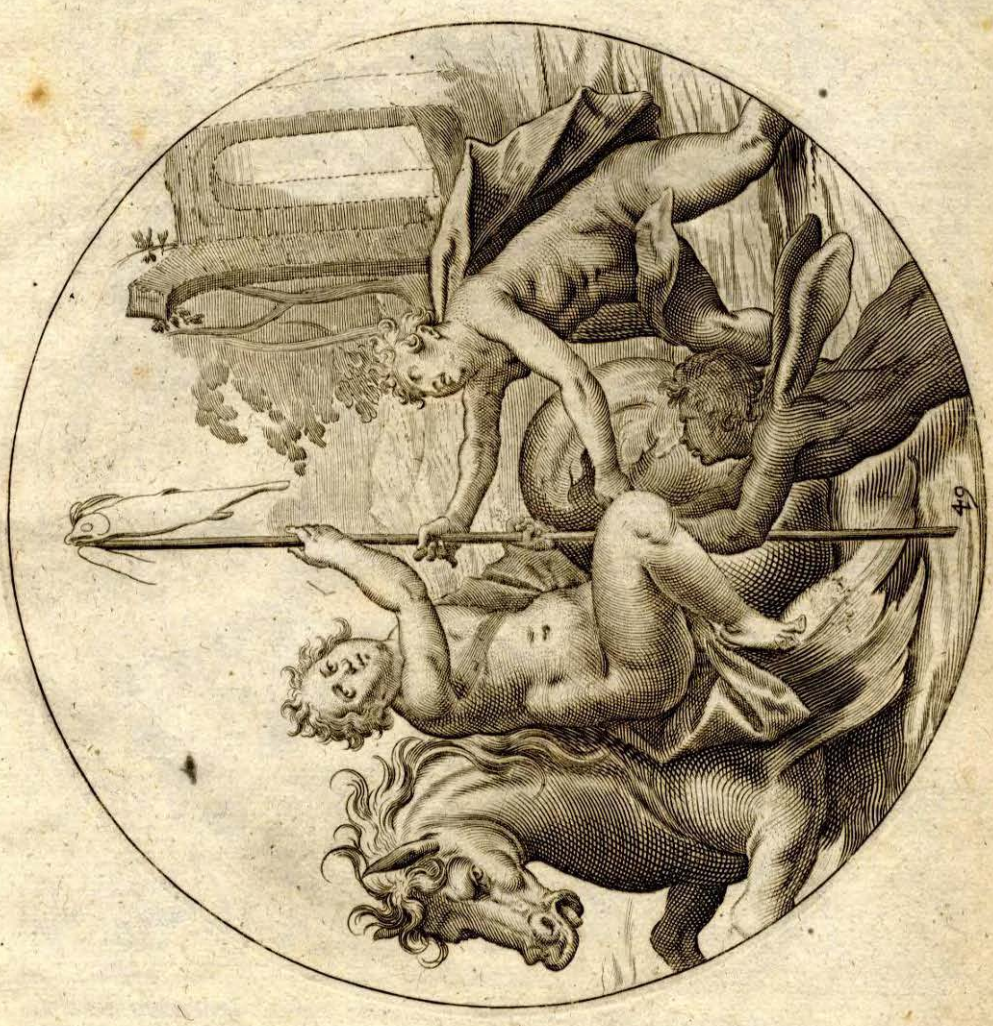


A. Positura della veduta.
B. Orizonte cioè termine del occhio.
C. Edificia circolare della veduta destra supra.
D. Casetta con altri edificij per angolo retto
E. Veduta de li alberi per linia retta orizontale.
F. Agua orizontale.

45.

COLOSSUS
SOLIS.
NB: Er Kan auch Fliegen
ohne F.
47 16

48


49

FINIS.

50