

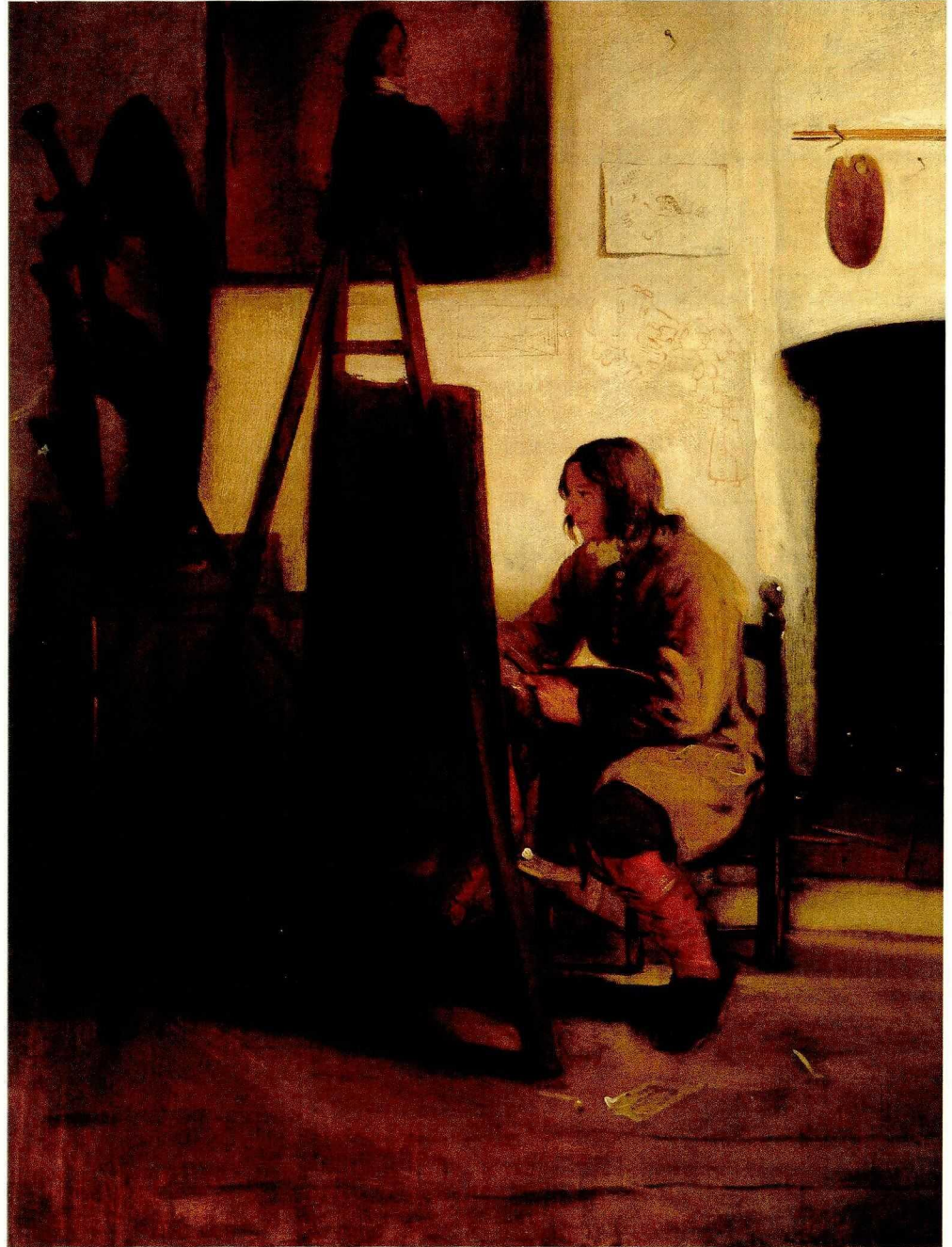
Abb. 16

Barent Fabritius

Junger Maler

um 1655

Öl auf Holz; Paris, Musée du Louvre



Der Kontrakt des Zeichners

Barent Fabritius und die *disegno*-Theorien der Frühen Neuzeit

Vom Zeichnen auf den ersten Blick keine Spur – vielmehr sitzt ein junger Maler konzentriert vor einer Staffelei bei der Arbeit mit Pinsel und Farben (Abb. 16).¹ Alle Aufmerksamkeit gilt dem Zusammenspiel von konzipierendem und zugleich prüfendem Blick, ausführender Hand und entstehendem Gemälde. Allerdings wehrt die schräg ins Bild gesetzte Leinwand dem Betrachter, den eigentlichen Malakt und dessen Ergebnis zu sehen, so dass hier die Phantasie eines jeden gefordert ist, die ›Leerstelle‹ auszufüllen. Erst nach einiger Zeit beginnt man, die weiteren Ausstattungstücke des kargen Arbeitsraumes bewusst wahrzunehmen.² Der Ort der Handlung wird nur angedeutet: Holzdielen, gelblich-weiß verputzte Wand und Kamin-Nische. Links sind zwei weitere Leinwände auf Keilrahmen mit der Vorderseite gegen die Wand gelehnt. Die große und schwungvolle Signatur »B. Fa[bri]tius« auf der vorderen verrät dabei, dass unser Gemälde von Barent Fabritius (1624–1673) stammt. Über diesen Leinwänden hängen nicht nur Degen, Stiefel und Mantel an einem Haken, sondern auch ein ungerahmtes (?) Portrait. Beim Kamin prangen eine frische Palette und ein Malstock, am Boden steht eine Kanne, daneben liegen ein Farbkasten und weitere Pinsel. Etwas weiter weg hat der Maler zu seinen Füßen eine Pfeife und ein graphisches Blatt abgelegt. Schließlich bemerkt man bei noch genauerer Betrachtung, dass nicht nur ein weiteres Blatt mit einer Landschaftsskizze an die Wand hinter dem Maler geheftet wurde, sondern sich dort auch noch einige Kritzeleien direkt auf dem hellen Putz befinden: eine querformatige Perspektivstudie, die Karikatur eines Kopfes mit herausgestreckter Zunge, dem eine wesentlich kleinere, hockende Figur den blanken Hintern entgegenstreckt (also offensichtlich die Verbildlichung eines geläufigen Schimpfwortes), des weiteren ein Phallus und darunter eine Kinderzeichnung, die einen Mann mit langem Mantel und hohem Hut zeigt.

Einiges spricht für die Hypothese, dass Barent Fabritius hier seinen jüngeren, rund zwanzigjährigen Bruder Johannes (1636–1693) dargestellt hat,³ wie dieser im Atelier des Barent im holländischen Midden-Beemster in den finalen Zügen seiner Ausbildung oder aber als gerade ›fertiger‹ Maler arbeitet. Entstanden sein dürfte das Gemälde um 1655 in Kenntnis der letzten Werke des Carel Fabritius, des ältesten und berühmtesten der drei Malerbrüder, der 1654 bei der Explosion des Amsterdamer Pulvermagazins getötet worden war.⁴ Im Kontext dieser Ausstellung gewinnt jedoch ein anderer Aspekt des Werks zentrales Interesse: Weit davon entfernt, die ›quasi-photographische Momentaufnahme‹ eines Malers bei der Arbeit zu sein, wird sich das Arrangement dieses Atelierbildes als anschauliches Lehrstück über künstlerisches Schaffen, über Malerei und Zeichnung zu erkennen geben.⁵ Dabei thematisiert die Darstellung – ganz entgegen dem ersten

1 Vgl. Sumowski 1983–94, Bd. 6, S. 3524, 3532, Anm. 67, und 3561; Faucart 1996; Kleinert 2006, v. a. S. 174, Anm. 9, und S. 224–225 (Kat. 22).

2 Zu Anlage, Ausstattung und Benennung dieser Arbeitsräume vgl. Van der Stighelen 2000 und Kleinert 2006.

3 Barent selbst dürfte nicht dargestellt sein, doch sind von ihm mehrere Selbstbildnisse in unterschiedlichen ›Rollen‹ bekannt (Frankfurt: Städel; München: Alte Pinakothek; Wien: Akademie der Bildenden Künste und Aachen: Suermondt-Museum); vgl. Sumowski 1983–94, Bd. 2, S. 910–978.

4 Vgl. Fabritius 2005.

5 Wie auch von anderen solchen Gemälden bekannt; vgl. Raupp 1984 und Chapman 2005.



Abb. 17

Stefano della Bella

Titelblatt zum *Livre pour apprendre à dessiner*

um 1650

Radierung; Berlin, Kupferstichkabinett SMB

Anschein – in seltener Fülle Wesens- und Definitionsmerkmale insbesondere auch der Zeichnung, wie sie in den vorausgehenden Jahrhunderten entwickelt worden waren. Ein besonderer Reiz besteht darin, dass diese Theorien bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts wesentlich in Italien ihre schriftliche Formulierung und kanonische Fixierung gefunden hatten, das holländische Gemälde also zugleich Einfluss und kritische Auseinandersetzung mit diesen ›fremden‹ Ideen vorführt. Die folgenden Überlegungen wollen daher mit der Analyse des Fabritiusschen Werkes zugleich auch wichtige Elemente und Entwicklungen der italienischen *disegno*-Theorien der Frühen Neuzeit skizzieren.

Zeichnen im Ausbildungs- und Werkprozess

Als Einstieg bietet sich das ›einfachste‹ Bild im Bild an, die Kinderkritzelei eines Mannes in Mantel und Hut: Sie ist, ganz richtig beobachtet, am niedrigsten und in kindgemäßer Höhe an der Wand angebracht. Sieht man das Männlein im Zusammenhang mit den anderen Graffiti und Zeichnungen an der Wand, erweist sich die Kinderzeichnung freilich als viel mehr als nur ein anekdotisches Detail, da sich durch sie auf geistvoll-witzige Weise ein ›Aufstieg‹ der Bildformen andeutet, von der ›absoluten Kunstlosigkeit‹, wie sie der kindliche Visualisierungsversuch repräsentiert, über die obszönen Kritzeleien hin zur Perspektivstudie, der Landschaftsskizze und selbst zum gemalten Männerportrait. Für den zeitgenössischen Betrachter wären diese Assoziationen angesichts einer Kinderzeichnung sehr naheliegend gewesen, wie das Titelblatt eines um 1650 vermutlich in Paris publizierten Zeichenlehrbuchs verdeutlichen helfen kann (Abb. 17):⁶ Dort sitzen vor einer mit Kritzeleien beschmierten Wand zwei Kinder, von denen eines ein unbeholfenes Männchen mit Hut (nicht unähnlich dem bei Fabritius) auf seiner Zeichenkladde umreißt. Den beiden Knaben zu Füßen liegt unter anderem ein Bogen Papier, auf dem drei Augen, ein Mund und ein Profilkopf dargestellt sind – diese Darstellungen können als die erste Stufe des an diesem Punkt notwendigerweise einsetzenden Zeichenunterrichts verstanden werden und zugleich als Ankündigung dessen, was das Lehrbuch auf den folgenden Seiten liefern wird. Denn Zeichenunterricht, die Transformation eines angeborenen Verlangens nach bildlicher Gestaltung (wie es bereits antike Autoren als menschliche Eigenschaft erkannt hatten) hin zu kunstvoller Bildgestaltung, baut sich – zumindest laut den theoretischen Schriften der Frühen Neuzeit – so auf, dass zunächst das Zeichnen einzelner Körperteile – Auge, Mund, Ohr usw. – geübt wird, bevor diese dann zu komplexeren Einheiten wie dem Kopf und dann dem vollständigen Körper zusammengefügt werden. Es folgt das Erlernen von Perspektivregeln und Ausdrucksstudien, schließlich die Komposition ganzer Szenen.

Den ersten Traktat nach diesem Prinzip des Schritt-für-Schritt-Zusammensetzens verfasste wohl um 1565 der Florentiner Alessandro Allori.⁷ Der Text kuratierte, blieb allerdings Manuskript, so dass die wahre Flut gedruckter Zeichenlehrbücher der Frühen Neuzeit, die dieses Vorgehen propagieren, erst mit einer Reihe von Lehrbüchern aus dem Umkreis der Carracci einsetzte. Deren genaue Datierungen und Editionen sowie die Frage nach den beteiligten Künstlern, der

⁶ Vgl. Schäfer 2005.

⁷ Alessandro Allori: *I Ragionamenti delle regole del disegno. Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure*, auszugsweise publiziert in: Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 1941–1981; analysiert von Ciardi 1971.

Anzahl von Tafeln und ihrem Verhältnis zueinander sind noch nicht umfassend geklärt.⁸ Allerdings zielten diese Handreichungen möglicherweise weniger auf den professionellen Lehrbetrieb als auf ›Dilettanten‹, wurde doch Zeichenunterricht in gehobenen Gesellschaftskreisen ein immer wichtigerer Bestandteil der (Aus-) Bildung. Dagegen ist über die konkrete Lehrpraxis in den Werkstätten sowohl südlich wie nördlich der Alpen nur in Einzelfällen Genaueres bekannt.⁹ Die Ursprünge des ›additiven‹ Lehrverfahrens reichen jedenfalls noch weiter als bis zu Allori zurück und lassen sich schon auf Studienblättern etwa von Michelangelo und seinen Schülern nachweisen.¹⁰ Ansatzweise vergleichbar stellen bereits die Musterbücher des 15. Jahrhunderts bestimmte Körperteile zusammen und präsentieren die Perspektivlehren der Zeit ihren Stoff im Gefolge des Euklid als Abfolge immer schwierigerer Elemente und Aufgaben. Ein erster Hinweis schließlich könnte sich schon in Leon Battista Albertis Malereitraktat von 1435 finden, in dem der Aufbau eines Bildes mit dem Zusammenfügen eines Satzes aus Buchstaben, dann Wörtern, schließlich Satzteilen verglichen wird.¹¹

Der Hinweis auf Alberti erinnert auch daran, dass ein solches additives Prinzip nicht nur in der Ausbildung zum Einsatz kam, sondern einem zentralen ästhetischen Lehrsatz der Frühen Neuzeit zugrunde lag (Praxis und Theorie also ineinander übergehen konnten): Nach dem Vorbild des antiken Malers Zeuxis, der ein idealschönes Frauenbildnis dergestalt erzielte, dass er die jeweils schönsten Körperteile verschiedener Modelle kombinierte, postulierte die vielleicht einflussreichste Richtung frühneuzeitlicher Kunsttheorie eine selektierende Nachahmungstheorie, wonach ein ›vollkommener Künstler‹ nicht allein das tatsächliche Naturvorbild sklavisch genau übernehmen solle, sondern das Ideal, die zugrundeliegende ›Idee‹, mittels seiner Phantasie und Eingebung rekonstruieren müsse.¹² Dass mit ›Phantasie‹ ein zentrales Stichwort auch unseres Gemäldes benannt ist, wird sich im nächsten Kapitel zeigen.

Vorerst lässt sich für unsere Werkstattsszene festhalten: Einem zeitgenössischen Betrachter musste der junge Maler – der möglicherweise gerade seine Ausbildung abschloss oder an einem seiner ersten eigenen Werke arbeitete – besonders deutlich als Gegenpol zur Kinderzeichnung als dem Null- und Ausgangspunkt jeglicher Kunsterziehung erscheinen, wobei die übrigen Zeichnungen an der Wand gewissermaßen seinen Ausbildungsweg rekapitulierten. Und noch aus einer anderen Überlieferungstradition heraus waren die Wandkritzeleien als ›Anfang‹ zu verstehen: Berichteten doch zahlreiche antike Quellen, dass sich überhaupt die Erfindung von Malerei und Skulptur darauf zurückführen ließe, dass vor Urzeiten der Schatten einer Figur an der Wand mit Kohle umrissen worden war – also auch historisch aus einer kruden Umrisszeichnung an der Wand alle späteren, hochentwickelten Bildkünste entstanden seien.¹³

⁸ Es handelt sich um die bislang zumeist unter dem Namen Luca Ciamberlanos gehandelte *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano* (viele Auflagen, im Kern entstanden zwischen 1602/09 und 1614), die *I Primi elementi del disegno* des Giovanni Luigi Valesio (entstanden zwischen 1606 und 1612) und Odoardo Fialettis zwei unterschiedlich umfangreiche Zeichenbüchlein, das ›kleinere‹ mit zehn Radierungen unter dem Titel *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano* 1608 in Venedig erschienen, das ›größere‹ – *Tutte le parti del corpo humano diviso in più pezzi* – mit 36 Blättern ohne Datierung. Es folgen dann das Lehrbuch des Jacopo Palma d. J., der bereits mit einigen Tafeln zu Fialetti beigetragen hatte und nun mit dem Stecher und Verleger Giacomo Franco zusammenarbeitete: *Excellentia et Nobilitate delineationis libri duo* (Venedig 1611), und das Manuskript gebliebene *Esemplario della nobile arte del disegno* des Francesco Cavazzoni, publiziert in: Cavazzoni 1999, S. 113–191. – Ansätze des Verfahrens finden sich auch im *Livre de pourtraicture* des Jean Cousin d. J. (Paris 1595), wobei die Konzeption der Schrift möglicherweise bis 1560 zurückreicht, denn Jean Cousin d. Ä. kündigt das *Livre de pourtraicture* bereits an in seinem *Livre de perspective*, Paris 1560, fol. Aiiir »Au lecteur«. – Zu den frühen Zeichenbüchern vgl. Rosand 1970; Maugeri 1982; Donati 2002. Zur weiteren Entwicklung vgl. Bolten 1985 und Dickel 1987.

⁹ Vgl. zur Entwicklung der Forschung die Positionen von Martin 1905–1906 mit denen von Wood 2005 oder Chapman 2005.

¹⁰ Vgl. Wittmann 1997.

¹¹ Alberti 2000, S. 296–299 (*De Pictura*, III, § 55).

¹² Vgl. Panofsky 1924.

¹³ Die antiken Quellen zu diesen wie auch zu vielen anderen in diesem Essay herangezogenen Theorien und Vorstellungen waren im 17. Jahrhundert leicht zu greifen in der kommentierten Zusammenstellung von Junius 1637, die 1641 auch in niederländischer Übersetzung erschienen war.

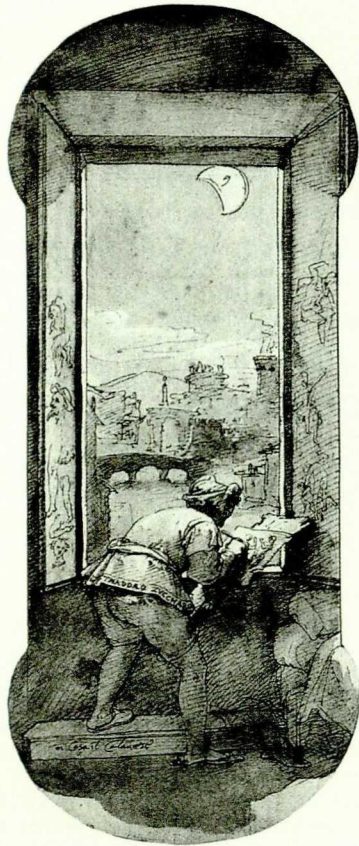


Abb. 18

Federico Zuccari

*Szene aus dem Leben seines Bruders
Taddeo Zuccari*

um 1585/95

lavierter Federzeichnung; Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Zeichnen als Ausgleichsprodukt von Phantasie und Kunstregeln

Weitere Vorstellungen verbanden sich in der Frühen Neuzeit mit Wandkritzeleien: zunächst die der angeborenen künstlerischen Begabung. Dass spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der unaufhaltsame Drang von Kindern, sich in solchen Strichmännchen zu artikulieren und dazu jeden sich bietenden Bildträger – eben auch eine weiße Wand – zu nutzen, als Anzeichen von Talent dienen konnte, belegen besonders eindringlich mehrere Szenen der gemalten Vita des Taddeo Zuccari: Der heranwachsende Künstler überzieht hier angesichts widriger Umstände des Nachts und unter dem die Phantasie anregenden Licht des Mondes alle Wände mit Zeichnungen (Abb. 18).¹⁴ So verstanden, könnte dem jungen Maler bei Fabritius durch die Graffiti auf dem Putz hinter ihm explizit eine angeborene Begabung zugesprochen sein. Wobei er seine Anlagen dann durch die Ausbildung und die Regeln der Kunst (etwa das Erlernen der Perspektive, wie es eine weitere Skizze an der Wand zeigt) in eine erfolgreiche Bahn gelenkt hätte.

Das richtige Verhältnis von erlernbaren und theoretisch begründbaren Kunstregeln auf der einen Seite, von angeborenen und »unerklärlichen« Eigenschaften wie Begabung, Phantasie und Inspiration auf der anderen, scheint insgesamt ein Hauptthema unseres Gemäldes zu sein. Damit ließe sich etwa auch die seltsame Anordnung der Zeichnungen an der Wand erklären. Ohne jede Überschneidung gruppieren sie sich um den Kopf des Malers, hinter dem die Wand zudem am hellsten vom Licht beschienen ist. Für diese Beleuchtungssituation lassen sich zwar werkstattpraktische Gründe anführen, vor allem jedoch entsteht damit der Effekt einer Lichtgloriole. Es scheint, als sollten die Graffiti und Skizzen so als eine Art »Projektion« der künstlerischen Entwurfskraft und Phantasie »aus dem Kopf des Malers heraus« gekennzeichnet werden – eine der Frühen Neuzeit sehr vertraute Idee: Wohl am wirkmächtigsten unter den antiken Autoren hat Aristoteles die Vorstellung vom menschlichen Bewusstsein und seinen verschiedenen Vermögen des sinnengestützten Erkennens, intellektuellen Beurteilens/Erfindens und Erinnerns (wie es sich auch die mittelalterliche und frühneuzeitliche Fakultätenpsychologie vorstellte) geprägt. Um diesen Vorgängen Anschaulichkeit zu verleihen, wurden sie (bei Aristoteles, Platon, den Stoikern und dann in verschiedenen Variationen in der Frühen Neuzeit) mit einer leeren (Wachs)Tafel, einer Leinwand oder unspezifisch nur mit einer »Wand/Fläche« verglichen, auf denen die Bewusstseinsinhalte in ihrer potentiellen Unerschöpflichkeit quasi aufgebracht, eingepägt, gezeichnet oder gemalt erscheinen.¹⁵

Aber nicht nur diese umfassende Metapher mentaler »Bilderzeugung«, sondern mehr noch und ganz spezifisch die menschliche Phantasietätigkeit verband sich mit der Vorstellung von Kritzeleien auf einer weißen Wand. Leonardo da Vinci hatte allgemein die Flecken auf einer Wand zur Meditationsfläche für künstlerische Erfindungskraft erklärt, im 17. Jahrhundert nutzten mehrere Künstler die Darstellung von Wandschmierereien und Karikaturen in ihren Gemälden als »Spielwiese der Phantasie«, als innerbildlichen Kommentar und Reflexionsform.¹⁶ Große weiße Wandflächen waren aber auch Voraussetzung für eine ganze Reihe

¹⁴ Zu Zuccari und den zeitgenössischen Theorien von (Früh-)Begabung vgl. Pfisterer 2003b.

¹⁵ Vgl. Wagner 2004.

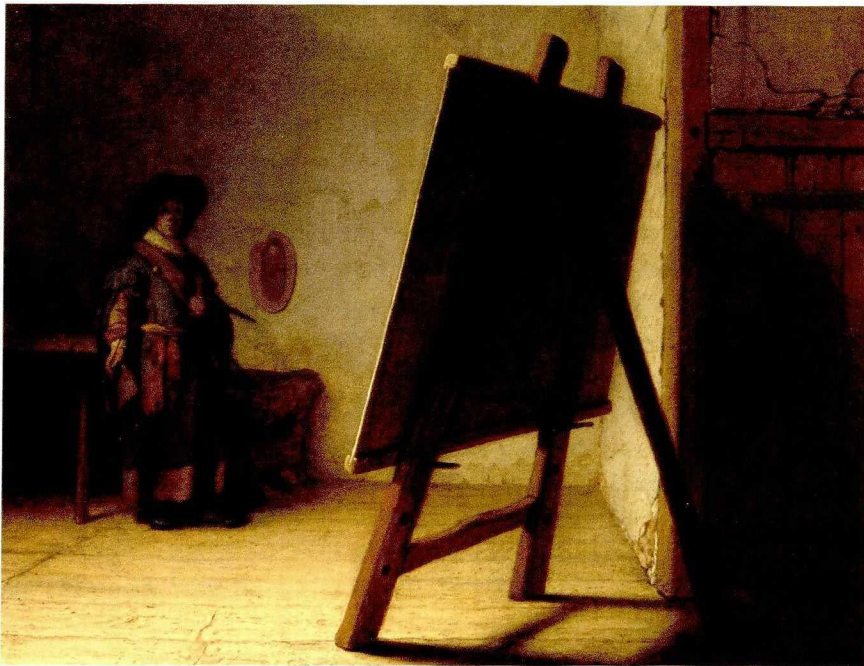


Abb. 19

Rembrandt

Maler im Atelier (Selbstbildnis)

um 1629

Öl auf Holz; Boston, Museum of Fine Arts

zeitgenössischer Spiele, bei denen es Erfindungsreichtum, Witz und Schlagfertigkeit unter Beweis zu stellen galt. Samuel van Hoogstraten, den Barent Fabritius um 1643 in Rembrandts Werkstatt kennen gelernt haben könnte, fasst in seinem 1678 publizierten Lehrbuch der Malerei diese angeblich allesamt in Italien erfundenen ›Zeichenspiele‹ (*teykenspeelen*) in drei Gruppen zusammen: 1.) Bilderrätsel, also Zeichnungen, auf denen ein Gegenstand mit möglichst wenigen Strichen und in ungewohnter Ansicht wiedergegeben ist und von den Mitspielern erraten werden soll; für diese Bilderrätsel waren die Carracci in Bologna berühmt; 2.) ›Weiterzeichnen‹, wobei einer Ausgangszeichnung reihum verschiedene Gegenstände hinzugefügt und so jeweils neue Gesamtheiten und Kontexte geschaffen wurden (möglicherweise soll man sich auf unserem Gemälde die obszöne Verbildlichung des Sprichworts so entstanden denken, dass jemand mit dem karikierten Kopf begonnen und ein zweiter Zeichner dann den maßstäblich kleineren Hockenden mit nacktem Hintern hinzugefügt hat); schließlich 3.) gemeinsames Zeichnen von zwei oder drei Personen an einer Darstellung, wobei jeder jederzeit und überall eingreifen darf und so dem Beginnen der Mitspieler eine vollkommen andere Richtung geben kann.¹⁷

Ein weiteres, gewichtiges Indiz, dass unser Gemälde tatsächlich diese Zusammenhänge von Begabung, Phantasie, Inspiration und Kunst thematisieren will, liefert allein schon der Bildtyp *Maler in kargem Atelier bei der Arbeit an einer vom Betrachter abgewandten Staffelei*. Prominentestes Beispiel für diese Gruppe von Darstellungen ist ein frühes Selbstbildnis Rembrandts von um 1629 (Abb. 19).¹⁸ Dabei muss hier gar nicht entschieden werden, ob bei Rembrandt der Maler vom bereits fertigen Werk zurückgetreten ist oder aber (und das ist wahrscheinlicher) noch gar nicht begonnen beziehungsweise nur eine Pause im Werkprozess einlegt

16 Zu Leonardos Theorien vgl. Kemp 1977 und Pardo 1991; zum 17. Jahrhundert vgl. Levine 1987.

17 Van Hoogstraeten 1678, S. 212 (V, 9).

18 Vgl. Chapman 2005.

hat, um das Gemalte zu kontrollieren und auf weitere Inspiration zu hoffen. Der auffälligste Unterschied dieses Ateliers im Vergleich zu vielen anderen zeitgenössischen Darstellungen von Arbeitsräumen ist, dass hier alle Modelle und Requisiten fehlen oder zumindest im Bild nicht dargestellt sind. Innerhalb der beiden kunsttheoretischen Kategorien, mit denen in den Niederlanden das künstlerische Schaffen beschrieben wurde und die ihrerseits wiederum durch italienische Schriften beeinflusst waren – nämlich das Arbeiten »nach dem konkreten Naturvorbild« (*naer het leven*; in Italien: *ritrarre*) oder aber das Arbeiten »aus dem Geist heraus« (*uyt den gheest*; in Italien: *imitare*) –, wurde der Akzent deutlich auf die Geistes-tätigkeit verschoben.¹⁹ Rembrandt wie Fabritius zeigen den aus seiner Phantasie arbeitenden Maler, allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: Bei Fabritius hat der junge Künstler keine Pause eingelegt, er ist vollkommen vom *furor* des Arbeitens ergriffen, braucht gerade weder Inspiration (die man etwa durch das Pfeiferauchen beflügeln zu können glaubte) noch Anregung durch (fremde) Zeichnungen oder Drucke – Pfeife und Blatt liegen daher achtlos am Boden zu seinen Füßen.²⁰ Der junge Maler scheint so idealiter den ersten von zwei Künstlertypen zu verkörpern, die Karel van Mander in seinem einflussreichen Lehrgedicht von 1604 (*Den grondt der edel vry schilder-const*) beschrieben hat, und die sich wesentlich durch den Gebrauch der Zeichnung unterscheiden:

»Ich darf weder loben noch tadeln, daß einige, die in der Ausführung wohl erfahren und in der Manier gut beraten sind [...] und die ihrer Kunst gemäß des Meisternamens würdig sind, aus der Hand schnell auf ihre Leinwand zeichnen, das was sie gehörig zuvor in ihrer Idee ausgebildet haben. Sie fangen ohne viel Mühe sofort mit dem Pinsel und Farbe und frischem Mut an, und so malen diese Gesellen, stellen ihre Dinge rasch in Untermalung auf, untermalen dann zuweilen geschwind noch einmal, um es noch besser zu machen. So arbeiten kühn die, die überreich im Erfinden sind, und sie verbessern nur hie und da einen Fehler. [...] Es gibt andere, die mit viel Mühe aus Haufen von Skizzen und Zeichnungen ihre Dinge nach und nach mühsam zusammenraffen und danach klar und sauber und vollkommen das, was sie in den Sinn bekommen haben, auf die Grundierung mit einer verdünnten fließenden Farbe oder sauber und fleckenlos mit Graphit zeichnen. Ja, sie machen alle Dinge sehr bestimmt und gewissenhaft, sowohl die Innenzeichnung als den Kontur, ohne den kleinsten Strich zu vergessen. [...] Wenn die Italiener aber ihre Sachen vornehmen, sei es nun auf Mauern oder Tafelbilder, so machen sie [zuerst] wohl durchgearbeitete Kartons mit peinlicher Genauigkeit aus ihren skizzenhaften Erfindungen, [...].«²¹

Mit diesen Sätzen postuliert van Mander freilich keine strikte Trennung der Lager – auch für den »aus dem Geist« produzierenden Maler gelten die Überlegungen seines früheren Kapitels zur Zeichenkunst. Entsprechendes lässt sich über Barent Fabritius und das von diesem keineswegs gering geschätzte Zeichnen sagen, wie es ein Blatt mit drei jungen Zeichnern vorführt, die unter künstlicher, die plastischen Effekte betonender Beleuchtung sehr wahrscheinlich nach einem lebenden Modell arbeiten (Abb. 20).²² Auch die Positionen des *naer het leven* und *uyt den gheest*

19 Vgl. Raupp 1984, S. 143–147; vgl. Swan 1995. Zu Italien vgl. Preimesberger 1999, S. 273–296.

20 Vgl. Raupp 1984, S. 235–241. Zur Gegenposition, wie sie Gerrit Dou verkörpert, vgl. Sluijter 2000.

21 Van Mander 1916, S. 265–269 (XII, § 4–9). Zu van Manders Adaptation von Vasaris *disegno*-Begriff vgl. Melion 1991.

22 Vgl. Vignau-Wilberg 2002, S. 299–301 (Kat. 83).

mussten immer zusammenwirken. Umstritten war allein die jeweilige Gewichtung, wobei die eine, später von Fabritius gewählte Alternative in den Niederlanden um 1600 offenbar eine von Italien unabhängige Kunstübung zu versprechen schien. Tatsächlich wurde aber auch in der italienischen Kunsttheorie dieser Jahre die Vorstellung, das Erfinden und Vorbereiten eines Gemäldes erfolge ausschließlich im Medium der Zeichnung und erst deren definitives Ergebnis würde in Farbe umgesetzt, teilweise revidiert. Wobei nicht nur in und um Venedig die Farbe seit jeher die prominente Rolle spielte, sondern im Rom der Jahre um 1600 mit Caravaggio ein Künstler Furore machte, der vorgeblich ohne alle Zeichnungen auskam.

Zeichnen als soziale Auszeichnungsform, Weltwissen und Tugendübung

Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen, die sich auf Atelierbildern und Selbstportraits in betont kostbarer, modisch-eleganter Aufmachung präsentieren, wie sie mit dem tatsächlichen Arbeitsalltag nichts zu tun hatte, trägt unser junger Maler eine einfache Kluft.²³ Sein guter Mantel, Lederstiefel und Degen hängen am Haken. Würde er diese Kleidungsstücke freilich anziehen und sich kämmen, sähe er wohl ziemlich genauso aus wie der Portraitierte hinter ihm an der Wand. Die Ähnlichkeiten zwischen beiden sind in der Tat so groß, dass man an ein ›Selbstbildnis im Bild‹ des jungen Malers denken könnte. Dabei würde es sich um keinen Einzelfall handeln: Wenige Jahre später stellt sich etwa Hiob Berckheyde in einem Atelierbild ebenfalls zweimal dar, an der Staffelei sitzend als ›genialischer Maler‹ in Arbeitstracht und auf einem Bildnis im Bild als Respektsperson mit einer Ehrenmedaille um den Hals.²⁴ Das Thema des sozialen Anspruchs des Künstlers, wie es in dieser Konstellation aufscheint (selbst wenn es sich bei dem Bild im Bild nicht um ein Selbstportrait handeln sollte), wird erneut bereits durch die Zeichnungen angeschlagen – und zwar nicht nur qua intellektuellem Anspruch, wie ihn etwa die Perspektivstudie vorträgt, oder aber qua sozialer Ausnahmerolle, wie sie sich in der Karikatur manifestiert.

Wieder liefert Aristoteles das entscheidende Stichwort, indem er in seiner *Politik* (VIII, 3, 1337f.) die vier Bereiche nennt, in denen die freien griechischen Jünglinge erzogen worden waren: Sprache/Grammatik, Gymnastik, Musik und *graphiké*, das heißt Zeichenkunst. Die Humanisten taten sich zunächst schwer, die antike Autorität mit ihrer radikalen Aufwertung der Bildkünste und die zeitgenössische Wirklichkeit einer bislang zumeist als ›Handwerk‹ klassifizierten Tätigkeit auch nur halbwegs in Einklang zu bringen. So referierten Piero Paolo Vergerio und Maffeo Vegio, die Autoren der beiden ersten Erziehungstraktate im neuen Geist des 15. Jahrhunderts, zwar die Einschätzung des Aristoteles und Vergerio betont, dass eine solche ›dilettantische Ausbildung‹ in den Bildkünsten bei Gesprächen über Kunst und beim Kauf von Nutzen sein könne, beide fügen aber gleich auch hinzu, dass diese Hochschätzung derzeit nicht geläufig sei. Allerdings scheint es, dass in der fortschrittlichsten Schule Italiens, die ihr Kollege Vittorino da Feltre am Mantuaner Hof betrieb, das aristotelische Fächerspektrum bereits realisiert wurde.²⁵ Spätestens im Laufe des 16. Jahrhunderts stieg Zeichnen dann



Abb. 20

Barent Fabritius

Drei Zeichner bei Kunstlicht

um 1650/55

lavierte Federzeichnung; München,
Staatliche Graphische Sammlung

²³ Vgl. Kleinert 2006, S. 148f.

²⁴ Zu dem 1675 datierten, heute in den Uffizien verwahrten Portrait vgl. Langedijk 1992, S. 7–9 (Kat. 2).

²⁵ Vgl. Baxandall 1971, S. 127–129; Collareta 1997; Pfisterer 2003c.

jedoch zu einer der Tätigkeiten auf, die europaweit zur Standardausbildung der Oberschicht wurden. Davon zeugen zum einen die bereits angesprochene Flut von Zeichenbüchern für *dilettanti* ebenso wie die diversen Manuale für den Hofmann und *gentiluomo* mit ihren Kapiteln zu den Bildkünsten. Zum anderen spricht dafür aber auch der Umstand, dass ein berühmter Humanist wie Gerhard Vossius 1650 in Amsterdam eine umfangreiche Abhandlung *De quatuor artibus popularibus, gymnastice, grammaticae, musice, et graphice liber* schrieb, die nun die vier aristotelischen Bereiche der Erziehung zusammen in einem Band behandelt.²⁶

Mit dieser sozialen Aufwertung der Zeichnung ging eine intellektuelle und wissenschaftssystematische einher. Bereits im Kommentar zur *Politik* des Aristoteles, den Thomas von Aquin begonnen und den nach dessen Tod 1274 und für die hier relevanten Passagen Pietro d'Alvernia fortgeführt hatte, wird anlässlich der zitierten Stelle VIII, 3, 1337f. die Zeichenkunst als »ars figurandi« oder »figurativa« umschrieben.²⁷ Mit dieser Begriffswahl zur umfassenden »Bildkunst« erhoben, kann die Zeichnung dann dem Kommentator als gemeinsame Grundlage nicht nur der Malerei und Skulptur, sondern auch der Schrift gelten, die ja ebenfalls aus Linien besteht – letzteres ist ein Gedanke, den schon der spätantike Gelehrte Servius in seinem wichtigen Vergil-Kommentar (ad *Aen.* VI, 34) formuliert hatte. Wenngleich diese Gedanken zunächst den engen Horizont der Aristoteles-Spezialisten nicht verließen, so lieferten sie doch letztlich den Ausgangspunkt für zwei der wichtigsten kunsttheoretischen Ideen der Frühen Neuzeit: Die Vorstellung von der Zeichnung als dem verbindenden Grundelement von Malerei und Skulptur ermöglichte es, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, im viel diskutierten *Paragone*-Streit der Bildkünste um deren jeweiligen Vorrang, eine Ausgleichsformel zu finden, die dann vor allem Giorgio Vasari in den theoretischen Einleitungen zu seinen *Kunstlerviten* (1550/1568) in ihre definitive Form brachte – nämlich, dass Malerei, Skulptur und Architektur gleichwertig und alle drei Töchter des einen Vaters *disegno* seien.²⁸ Schon seit der Mitte des 14. Jahrhunderts spielte das Argument, Schrift und Bild resultierten gleichermaßen aus gezeichneten Linien, eine Rolle, um die Bildkünste insgesamt in der Wertschätzung den Texten anzunähern. In diesem Fall ging es aber um noch mehr als den *Paragone*. In Verbindung mit anderen Vorstellungen – etwa der oben kurz erläuterten vom »bildhaften« Arbeiten unseres Bewusstseins, das ohne Sinneseindrücke eine *tabula rasa* bliebe, aber auch dem Glauben, dass die Zeichnung das immateriellste und damit »intellektuellste« Bildmedium sei – sollte sich die Theorie entwickeln, dass im Prinzip alle Vorgänge unseres Geistes auf (mentalen) »Zeichnungen« basierten. *Disegno* konnte so zum gottähnlichen Leitprinzip des Denkens und zur Grundlage aller Künste und Wissenschaften werden (zumal letztere zunehmend den visuellen Befund ernst zu nehmen begannen). Wer sich mit Zeichnung beschäftigte, durfte sich nun als »Meisterdenker« und »Metawissenschaftler« fühlen. Für die Anhänger dieser Vorstellungen waren aus den zeichnenden Handwerkern zumindest in Einzelfällen Geistesheroen geworden, allen voran der *divino* Michelangelo.²⁹ Allerdings darf dabei nicht vergessen werden, dass immer noch die Mehrzahl der Gelehrten – und dies ebenfalls unter Rekurs auf aristotelisches Gedankengut – in der Klassifikation der menschlichen *artes* Zeichnung, Malerei und Skulptur weiterhin unter die manuellen oder höchstens halbmanuellen, halbgeistigen Tätigkeiten einordnete.³⁰

26 Vgl. Vossius 1660, S. 61–92. Zum Zeichenunterricht vgl. Kemp 1979 und Madhok 1993.

27 Auf diese Textpassage machte Collareta 1997 aufmerksam. Zur Sicht auf das Verhältnis von Schrift und Zeichnung/Bild vgl. Campbell 1996.

28 Vgl. Roggenkamp 1996; Pfisterer 2003a.

29 Vgl. Kemp 1974; Williams 1997; Emison 2004.

30 Vgl. Farago 1991; Mikkeli 1999.

In jedem Fall trat die Zeichnung (*disegno*) im Unterschied zur Malerei, Skulptur und Architektur in männlicher Personifikation auf. Dies resultiert zunächst aus dem grammatischen Geschlecht des italienischen Wortes, hat eine weitere Wurzel aber erneut in aristotelischen Schriften, die der ›geistigen‹ Wesensart der ›männlichen‹ Zeichnung die Materialität der ›weiblichen‹ Farbe und damit der Malerei kontrastierten. Diese ›männliche Zeichenkunst‹ der Frühen Neuzeit konnte so in letzter Konsequenz auch zum Prüfstein wahrer männlicher Tugend aufsteigen: Es bewies ein gutes Kunsturteil nicht nur, dass man die Prinzipien des *disegno* und damit eigentlich die Prinzipien allen Denkens beherrschte. Aktives Zeichnen ließ sich auch als eine Art erzieherische Tugendübung und Verwirklichung des eigenen Tugendpotentials verstehen – in diesem Sinne scheint nicht nur Michelangelo den Zeichenunterricht verstanden zu haben, den er ausgewählten jungen Männern des Adels gab, in diesem Sinne sind auch zahlreiche Darstellungen von Zeichnern in den Niederlanden zu verstehen.³¹ Allerdings blieb in den Niederlanden die Hierarchie von Zeichnung und Farbe offen: So konnte bereits van Mander die Farbe als die ›Seele‹ der Malerei loben, die erst den »toten Strichen« der Zeichnung Leben einhauchen würde.³²

Das Gemälde des Barent Fabritius mit seiner Betonung von künstlerischer Begabung, Phantasie und Inspiration, die sich zwar der Zeichnung bedienen konnten, sich im besten Fall jedoch sofort in Farbe auf der Leinwand manifestierten, mag sich mit seinen obszön-karikierenden Kritzeleien an der Wand teils auch über solch hochtrabende, intellektualisierte Ansprüche der Zeichnung lustig machen.³³ Außer Frage steht dabei, dass Fabritius seine Position weiterhin nur im dauernden Rekurs – affirmierend oder negierend – auf Theorien der Zeichnung formulieren konnte. Auch im Holland des mittleren 17. Jahrhunderts mit seinen fein differenzierten kunsttheoretischen Positionen und Theorien regierte jedenfalls die *teycken-const* als »Vater der Malerei« und »Ernährerin aller Künste«.³⁴ Vor diesem Hintergrund scheint es abschließend in doppelter Hinsicht legitim, Peter Greenaways Filmtitel *The Draughtman's Contract* für unser Gemälde und seine Thematik adaptiert zu haben: Nicht nur, dass in der Frühen Neuzeit das Konzept der ›Zeichnung‹ zumindest theoretisch den Schlüssel zum Rätsel aller Künste und Wissenschaften liefert; zudem offeriert das Fabritius-Gemälde mit seinen ganz unterschiedlichen Arten von Zeichnungen verschiedene Ansatzpunkte für Deutungen – möglicherweise ohne dem Betrachter letztendlich die eine, die definitive Lösung bieten zu wollen.

31 Zum *gendering* von Zeichnung und Farbe vgl. Reilly 1992; zu Tugendfragen vgl. Nagel 2003; Kliemann 2006; zu den Niederlanden vgl. Miedema 1975 und die Beiträge in De Jong 2004.

32 Van Mander 1916, S. 264f. (XII, § 1). Zu Farbe und ›Lebendigkeit‹ vgl. Fehrenbach 2003.

33 Ähnlicher Spott, wenngleich mit anderen Mitteln erzielt, findet sich dann rund ein Jahrzehnt später in Jan Steens *Zeichenstunde*; vgl. Walsh 1996.

34 Van Mander 1916, S. 54f. (II, § 2).