Kunstbüchlein.

Zeichenlehrbücher im 16. Jh. und ihr didaktischer Bildeinsatz

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosopie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Maria Heilmann

aus

Rosenheim

2020

Referent/in: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

Korreferent/in: PD Dr. Matteo Burioni

Tag der mündlichen Prüfung: 10.7.2017

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

1. Forschungsgegenstand ‚Kunstbüchlein' und Zielsetzung 1
2. Vorgehensweise 4
3. Stand der Forschung 5

II. Kunstbüchlein als Didaktiken des Sehens

1. KATALOG

1.1 Was sind Kunstbüchlein? Eine kurze Einführung 8

1.2 Einzelvorstellungen der Kunstbüchlein 9

1.2.1 Erhard Schön 9
1.2.1.1 Autor 9
1.2.1.2 Inhalt 10
1.2.1.3 Systematik 11
1.2.1.4 Editionsgeschichte 13

1.2.2 Heinrich Vogtherr d. Ä. 15
1.2.2.1 Autor 15
1.2.2.2 Inhalt 16
1.2.2.3 Systematik 18
1.2.2.4 Editionsgeschichte 18

1.2.3 Sebald Beham 19
1.2.3.1 Autor 19
1.2.3.2 Inhalt 20
1.2.3.3 Systematik 20
1.2.3.4 Editionsgeschichte 23

1.2.4 Heinrich Lautensack 25
1.2.4.1 Autor 25
1.2.4.2 Inhalt 26
1.2.4.3 Systematik 28
1.2.4.4 Editionsgeschichte 29

1.2.5 Jost Amman 31
1.2.5.1 Autor 31
1.2.5.2 Inhalt 33
1.2.5.3 Systematik 34
1.2.5.4 Editionsgeschichte 35

2. VORGESCHICHTE

2.1 Vorläufer der Kunstbüchlein 36
2.1.1 Mittelalterliche Vorlagen- und Musterbücher 36

2.1.2 Dürer als Wegbereiter 40

2.2 Literaturhistorische Einordnung 44
2.2.1 Populärwissenschaftliche Literatur 44
2.2.2 Bebilderte Wissenschaftsliteratur 46
2.2.3 Visuelle Vermittlungsstrategien 49
2.2.4 Die besondere Rolle der Autoren 51
2.2.4.1 Der Künstler als Autor 51
2.2.4.2 Publizistische Vielfalt der Werke 52
2.2.4.3 Verflechtung der Autoren untereinander 55

3. PUBLIKATION

3.1 Verlag und Druckerei (soziohistorische Einordnung) 58

3.2 Paratextuelle Elemente 60
3.2.1 Titelblatt 61
3.2.2 Vorrede 69
3.2.2.1 Kunstkrise 69
3.2.2.2 Bildersturm 70
3.2.2.3 Zeitklage 73
3.2.2.4 Nationale Abgrenzung 74
3.2.2.5 Ausbildung der Jugend 79
3.2.2.6 Ich-Verständnis des Autors 81
3.2.2.7 EXKURS: Zentrum – Peripherie 84
3.2.3 Widmungen 86

3.3 Verlegerischer Erfolg 92
3.3.1 Auflagenzahl 92
3.3.2 Verschiedene Auflagenbeispiele 93
3.3.3 EXKURS: Erstausgabe des Kunstbüchleins von Heinrich Vogtherr 96
3.3.4 Lateinische Ausgaben 97

4. INHALT

4.1 Kunsttheoretische Einordnung 99
4.1.1 *imitatio* 99
4.1.2 *fantasia* 104
4.1.3 Nobilitierungsprozess der Künste 105

4.2 Zeichentheoretische Einordnung 109
4.2.1 Kanonstreben/Normierung 109
4.2.2 Wissensinhalte 111
4.2.2.1 Perspektive 112
4.2.2.2 Proportion 114
4.2.2.3 Vorlagenmaterial (Motivgenese) 115

4.3 Bildwissenschaftliche Einordnung 119

5. METHODEN

5.1 Didaktischer Bildeinsatz 122
5.1.1 Zeichnerische Konstruktionshilfen 124
5.1.1.1 Zirkelkonstruktionen 124
5.1.1.2 Raster/Quadratnetz 127
5.1.1.3 Parallelmethode 131
5.1.2 Imaginative Diagrammatik 133
5.1.2.1 Kuben 134
5.1.2.2 Gliederfiguren 138
5.1.3 Visuelle Ordnung 141
5.1.3.1 Enzyklopädische Anordnung 143
5.1.3.2 Vergleichendes Sehen 145
5.1.3.3 Ästhetisches Empfinden 145
5.1.4 Fragmentierung 147
5.1.5 Isolierte Wahrnehmung durch Dekontextualisierung 148
5.1.6 Bild-Text-Relationen 150

5.2 Medienspezifische Besonderheiten des gedruckten Bildes - Unters. Aneignungsprozesse von Wirklichkeit
5.2.1 Linearität (Holzschnitt) 152
5.2.2 Druck vs. Zeichnung 153

6. REZEPTION

6.1 Intendierte Zielgruppen 155
6.1.1 Künstlerischer Nachwuchs 155
6.1.2 Künstler/Handwerker 158
6.1.3 Laien 159

6.2 Rezeptionsumfeld I (Sammlungen/Bibliotheken) 161
6.2.1 Höfischer Kontext/Aristokratie 162
6.2.2 Bürgerliches Milieu/Verschiedene Berufsstände 168
6.2.3 Gelehrte 172

6.3 Rezeptionsumfeld II (Werke/Künstler) 174
6.3.1 Kunsthandwerk 174
6.3.1.1 Porträtkachel aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg 174
6.3.1.2 ‚Erasmustruhe' aus dem Hist. Museum in Basel 176
6.3.2 Künstler 178
6.3.2.1 Tobias Stimmer 178
6.3.2.2 Peter Paul Rubens 179
6.3.2.3 Handschriftliches Exzerpt von 1727 182
6.3.2.4 Oskar Schlemmer 184
6.3.2.5 Marcel Duchamp/Gerhard Richter 185

6.4 Nachwirkung/Migration von Vorlagen und Methoden 187
6.4.1 Gesamteuropäisches Austauschphänomen 187
6.4.1.1 Vincent van der Vinne (Versteigerungsverzeichnis) 189
6.4.1.2 Crispijn de Passe 190
6.4.1.3 Verlagshaus Jollain 191
6.4.1.4 Raphael Trichet du Fresne (Bibliografie) 192
6.4.2 Migration von Vorlagen und Methoden 193

III. Zusammenführung 196

IV. Literaturverzeichnis
1. Quellenausgaben 199
1.1 Kunstbüchlein 199
1.2 Weitere Quellen 199
2. Literatur 202

V. Dank 218

VI. Bildteil
1. Abbildungen
2. Abbildungsnachweis

I. Einleitung

1. Forschungsgegenstand ‚Kunstbüchlein' und Zielsetzung

„damit du desto besser sehen kanst [...]."[1]

Mit diesem Zitat des Kunstbüchleinautors Heinrich Lautensack lässt sich sehr prägnant die Zielsetzung einer Gruppe von insgesamt neun Zeichenlehrbüchern, allesamt im 16. Jahrhundert entstanden, zusammenfassen.[2] So geht es bei den zu behandelnden *Kunstbüchlein* darum, kunstbezogene Inhalte zumeist visuell in Form des gedruckten Buches zu vermitteln. Die Autoren der Kunstbüchlein sind dabei allesamt selbst Künstler und möchten ihr im Laufe der Zeit erworbenes Wissen an die nachfolgende Künstlergeneration, aber auch an ganz allgemein Kunstinteressierte weitergeben.

Das Zitat „damit du desto besser sehen kanst [...]" unterstreicht aber nicht nur die Intention der Kunstbüchlein, sondern auch der vorliegenden Arbeit, nämlich zu zeigen, dass die untersuchten Bücher neben ihrer augenscheinlichen Bestimmung, das Zeichnen zu lehren, grundsätzlich das Sehen „nicht als selbstverständliche Fähigkeit, sondern vielmehr als ein Gegenstand didaktischer Unterweisung" auffassen.[3]

Der Betrachter von damals begann sich in dieser Zeit mit den Bedingungen des eigenen Sehens auseinanderzusetzen; eine Initialzündung hierbei waren sicherlich die Entwicklungen zur Linearperspektive.[4] Anders wie heute musste sich der Betrachter die Dreidimensionalität auf dem Papier aber erst antrainieren, er musste lernen, seinen Blick zu schulen. Und genau hier setzten die Kunstbüchlein als Teil dieses Prozesses an und halfen ihren Lesern auf ganz unterschiedliche Weise, sich mit den neuen Darstellungsmöglichkeiten

[1] LAUTENSACK, Heinrich: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. I iv[v].
[2] Im Folgenden werden alle neun untersuchten Bücher in dieser Arbeit als zusammengehörige Gruppe von Kunstbüchlein angesehen und auch als solche bezeichnet.
[3] SIEGEL, Steffen: Vom Bild zum Diagramm. Bildmediale Differenzen in Heinrich Lautensacks ‚Gründlicher Unterweisung', in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006, S. 115–131, S. 120.
[4] Grundlegend PANOFSKY, Erwin: La prospettiva come „forma simbolica", Milano 1961 (I fatti e le idee, Bd. 33, hg von Guido Neri) und als Übersetzung von Christopher Wood: PANOFSKY, Erwin: Perspective as symbolic form, New York 1991.

vertraut zu machen. Auf welche konkreten Formen der visuellen Vermittlung die Kunstbüchleinautoren zurückgreifen, ist dabei Teil dieser Untersuchung.
Die Arbeit ist dabei im Kontext von bildwissenschaftlichen Theorien, wie etwa der Frage nach der „spezifischen epistemologischen Leistung visueller Medien“, verankert.[5]
Die Kunstbüchlein gehören zu der in damaliger Zeit verstärkt aufkommenden Gattung populärwissenschaftlicher Publikationen aus ganz unterschiedlichen Fachrichtungen, die sich großer Beliebtheit und einer breiten Leserschaft erfreuten.[6] Die Gruppe von Kunstbüchlein ist dabei jenen frühneuzeitlichen Kunstbüchern zuzurechnen, die weniger eine homogene Herangehensweise vereint, sondern die vielmehr sowohl Vorlagen- und Musterbuch wie auch kunsttheoretisches Traktat oder Lehrbuch sein konnten.[7] Den Kunstbüchlein ist dabei eine starke didaktisch-künstlerische Ausrichtung zu eigen, die als gemeinsames Ziel eine Anhebung des künstlerischen Niveaus kennzeichnet und als Auswahlkriterium für die in dieser Arbeit behandelten Werke diente. Zudem verbindet die Bücher allesamt ihr geografischer Entstehungsraum: So wurden sie in Nürnberg, Straßburg und Frankfurt gedruckt und sind somit dem süddeutschen Raum zuzuordnen.
Zu der Gruppe der Kunstbüchlein zählen ganz konkret das *Kunstbüchlein* (1538) von Heinrich Vogtherr d. Ä., die *Underweissung der Proportion* (1538) von Erhard Schön, das *Kunst- und Lehrbüchlein* von Sebald Beham (1552), *Des Circkels unnd Richtscheyts* (1564) von Heinrich Lautensack und fünf Werke von Jost Amman – das *Kunst- und Lehrbüchlein* (1578), *Enchiridion* (1578), *Kunst- und Lehrbüchlein* (1580), *Der Ander Theil Deß neuwen Kunstbuchs* (1580) sowie das *Kunstbüchlin* (1599).[8] Ausgeklammert sind

[5] SIEGEL 2006, S. 129. | Vgl. zu Bildwissenschaft z. B. die Arbeiten von Horst Bredekamp und W. J. T. Mitchell | Zum *epistemic genre* siehe POMATA, Gianna: Observation rising. Birth of an epistemic genre, ca. 1500–1650, in: Daston, Lorraine/Lunbeck, Elizabeth (Hg.): Histories of scientific observation, Chicago u. a. 2011, S. 45–80 und DASTON, Lorraine: Epistemic images, in: Payne, Alina (Hg.): Vision and its instruments. Art, science, and technology in early modern Europe, Pennsylvania 2015, S. 13–35.
[6] Dabei handelt es sich zumeist um praktische Handbücher, die auf die Bedürfnisse einer breiten Bevölkerungsschicht ausgerichtet waren, wie z. B. viele medizinische Werke, in denen Behandlungsmöglichkeiten überwiegend ohne fachlichen Hintergrund, rein aus einem Erfahrungswissen heraus, zur Verfügung gestellt wurden.
[7] Beispiele für weitere Kunstbücher dieser Art sind kunsthandwerkliche Musterbücher (z. B. von Flötner) oder Figurenbände, aber auch die Werke von Rodler, Jamnitzer etc.
[8] VOGTHERR, Heinrich d. Ä.: Kunstbüchlein, Straßburg 1538 [VD16 V 2178]. | SCHÖN, Erhard: Underweissung der Proportion, Nürnberg 1538 [VD16 S 3350]. Im Folgenden wird die Ausgabe von 1540 als Quellengrundlage herangezogen.| BEHAM, Sebald: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552 [VD16 B 1477]. | LAUTENSACK, Heinrich: Des Circkels unnd

hierbei die Werke, die sich allein als Perspektivtraktate verstehen, denn in den Kunstbüchlein wird immer auch der menschliche Körper als Lehrinhalt behandelt.

Forschungsgeschichtlich gesehen taucht der Begriff *Kunstbüchlein* zum ersten Mal 1979 bei Luigi Vagnetti für eine Zusammenfassung deutschsprachiger Traktate auf.[9] Als *Kunstbüchlein tedeschi* fasst er dabei einen viel größeren Kreis an Zeichenlehrbüchern zusammen, als es in dieser Arbeit der Fall ist. Überraschenderweise fehlen aber gerade die von Vogtherr, Schön, Beham und Amann und somit die selbsternannten Kunstbüchlein; allein Lautensack wird genannt.[10] Vielmehr legt Vagnetti – dem eigenen Interesse geschuldet – den Fokus auf Perspektivtraktate wie die *Unterweisung* (1531) von Hieronymus Rodler, die *Perspectiva Literaria* (1567) von Hans Lencker oder Wenzel Jamnitzers *Perspectiva Corporum Regularium* (1568), wodurch sich seine Auswahl stark von der in dieser Untersuchung thematisierten unterscheidet.

Das Korpus an untersuchten Kunstbüchlein in dieser Arbeit weist konzeptionell zwei unterschiedliche Typen auf: zum einen die Bücher, die zumeist unter Zuhilfenahme von Text in einem sukzessiven Schritt-für-Schritt-Vorgehen Inhalte vermitteln wollen, zum anderen jene Bücher, deren Fokus dagegen mehr auf das eigentliche Endprodukt, nämlich auf die Vorlage gerichtet ist. Es handelt sich also sowohl um pädagogisch ausgerichtete Lehrtraktate als auch um reine Vorlagenbücher, was aber nicht bedeutet, dass beim zweiten Typus eine dem ersten vergleichbare, reflektierte Bilddidaktik fehlt. Vielmehr tritt hier die pädagogische Implementierung nur weniger deutlich hervor.

Beide Buchtypen können sowohl für eine zeichnerische Anleitung als auch als Inspirationsquelle im unmittelbaren Entwurfsprozess verwendet werden. Das ließ sie zu einem wichtigen Hilfsmittel im künstlerischen Schaffensprozess werden. Damit findet eine Loslösung von der vom *disegno*-Theorem geprägten Vorstellung des Entwurfs als einer rein auf der *idea* beruhenden Konzeption

---

Richtscheyts, Frankfurt 1564 [VD16 L 728]. | AMMAN, Jost: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1578 [VD16 A 2300]; Enchiridion, Frankfurt 1578 [VD16 A 2296]; Kunst- und Lehrbüchlein 1580 [VD16 A 2301]; Der Ander Theil Deß neuwen Kunstbuchs, Frankfurt 1580; Kunstbüchlin, Frankfurt 1599 [VD16 A 2302].

[9] VAGNETTI, Luigi: Prospettiva, Firenze 1979 (Studi e documenti di architettura 9/10 [1979]), S. 293f.

[10] VAGNETTI, Luigi: Il processo di maturazione di una Scienza dell'Arte. La Teoria Prospettica nel Cinquecento, in: Dalai-Emiliani, Marisa (Hg.): La Prospettva rinascimentale, Florenz 1980, S. 427–474, S. 449.

statt. Deshalb nimmt die methodische Fokussierung dieser Arbeit stärker die medialen – wie in Form der Kunstbüchlein – Einflüsse auf den Schaffensprozess des Zeichnens in den Blick. [11]

Die in den Kunstbüchlein verwendeten Bilder dienen dabei als epistemisches Werkzeug und somit als wichtiger Träger von Wissen, womit sie die Erkenntnisfähigkeit des Betrachters beeinflussen können.[12] Damit sind die Kunstbüchlein auch medienwissenschaftlich von Relevanz, weil sie Wissen auf einem gattungsgeschichtlich gesehen neuen Träger präsentieren, dessen Reichweite die bislang tradierten oralen und verschriftlichten Vermittlungswege (Werkstatt, handschriftliche Musterbücher) bei Weitem übersteigt. Die Kunstbüchleinautoren stehen dabei als praktische Künstler und gleichzeitig als reflektierende Vermittler ambivalent zwischen Theorie und Praxis. Das vermittelte Wissen speist sich somit aus sehr unterschiedlichen Quellen, deren Ursprung und Tradierung im Folgenden näher untersucht wird.[13]

2. Vorgehensweise

Nachfolgende Kontextschwerpunkte wurden in der vorliegenden Analyse berücksichtigt. Zunächst wird in einzelnen Abhandlungen das eigentliche Quellenmaterial – die Kunstbüchlein – vorgestellt und in die damalige Zeichenlehrpraxis eingebettet. In enger Abhängigkeit steht hierzu ein Methoden- und Wissenstransfer aus anderen Fachbereichen, der anhand einiger Beispiele aufgezeigt wird.

Im dritten Kapitel wird versucht, die Macher hinter der Wissensmaschinerie populärwissenschaftlicher Publikationen, zu denen die Kunstbüchlein zu zählen sind, zu beleuchten. Dabei werden die Strukturen am Markt anhand ihrer Akteure – dies sind nicht allein Künstler und Autoren, sondern in einem zunehmenden Maße auch Verleger und Drucker – vorgestellt. Weiter werden

[11] AMMON, Sabine/FROSCHAUER, Eva Maria (Hg.): Wissenschaft Entwerfen, München 2013, S. 26.
[12] BULANG 2011, S. 27. | FOUCAULT, Michel: Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt 1971 | Nach W. J. T. Mitchell werden die Bilder als ‚Figuren des Wissens' bezeichnet. Siehe Mitchell, W. J. T.: „Was ist ein Bild?", in: Buhn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt 1990, S. 17–68, S. 21.
[13] FOUCAULT, Michel: Ordnung des Wissens, Frankfurt 1996, S. 24.

die Intentionen durch Analyse der Vorreden und weiterer paratextueller Elemente beleuchtet; dies beinhaltet beispielsweise, welche Zielgruppen intendiert wurden und welche Rolle Leser – ausgehend von der obigen Fragestellung – mit nicht-künstlerischem Hintergrund spielen.

Das vierte Kapitel behandelt hauptsächlich den Inhalt der Kunstbüchlein. Dabei geht es zum einen um die spezifisch künstlerischen Inhalte wie Proportionslehre oder die perspektivische Konstruktion, zum anderen aber soll dargelegt werden, was darüber hinausgehend an Wissen und somit auch für fachfremde Leser Interessantes vermittelt wird. Zudem findet in diesem Kapitel eine kunsttheoretische Fundierung statt. So wird untersucht, mit welchen kunsttheoretischen Grundlagen und Prinzipien sich die Autoren auseinandersetzten. Einen wichtigen Aspekt stellt hierbei auch der Versuch der Nobilitierung der Künste dar und die Frage, inwiefern die Kunstbüchlein als Teil dieses Prozesses zu sehen sind.

Im fünften Kapitel werden schließlich die eigentlichen visuellen Didaktiken behandelt, wobei die angewendeten Methoden im Einzelnen untersucht werden sollen. Diese Analyse stellt einen Schwerpunkt der Arbeit dar, weil hier der konkreten Frage nachgegangen wird, wie die Vermittlung von Wissen mithilfe der Bilder vonstattenging.

In einem abschließenden Kapitel wird die Rezeption der Bücher anhand der unterschiedlichen Lesergruppen in den Blick genommen und an einzelnen Fallbeispielen die Verwendung und Migration einzelner Methoden und Vorlagen untersucht.

3. Stand der Forschung

Die Kunstbüchlein wurden von der Forschung lange Zeit nur sehr sporadisch in den Blick genommen. So wurde ihr Stellenwert in der Künstlerausbildung und im zeichnerischen Entwurfsprozess marginalisiert und ihr künstlerischer Effekt auf eine breite Bevölkerungsschicht nicht wahrgenommen. Julius Schlosser

beispielsweise beschreibt sie als „merkwürdige Literatur“ und verortet sie ausschließlich in den handwerklichen Bereich.[14]

Erstmals wurde in Ernst H. Gombrichs *Art and Illusion* von 1960 der Gebrauch von Schemata – und somit auch die Vorlagenpraxis der Kunstbüchlein – als unabdingbare Notwendigkeit für künstlerische Kontinuität thematisiert.[15] Allerdings wird bei Gombrich die strukturelle Einfachheit der zu behandelnden Vorlagenwerke gerade nicht als didaktisches Prinzip gewertet, sondern – wie beim Kunstbüchlein von Heinrich Vogtherr der Fall – als „primitiv“ und „anspruchslos“ bezeichnet und deren Nutzen nicht erkannt.[16]

Erst nachdem die Zeichenlehrbücher durch Arbeiten wie die Habilitationsschrift von Wolfgang Kemp[17] für die Kunstgeschichte ‚wiederentdeckt‘ wurden, erfuhr das Zeichenbuch auch erste tiefergehende Analysen wie in der Publikation von Jaap Bolten, der systematisch alle niederländischen Werke bis 1750 bibliografierte und sie in Beziehung mit der dortigen künstlerischen Ausbildung setzte.[18] Ihm folgte u. a. 1987 Hans Dickel, der sich vor allem auf deutschsprachige Lehrwerke des Barocks konzentrierte und ihre methodischen Konzepte analysierte.[19] Die Kunstbüchlein wurden jedoch jeweils nur am Rande thematisiert und zumeist ausschließlich in ihrer vermeintlichen Abhängigkeit von italienischen Vorgängern untersucht. Explizit mit den Kunstbüchlein als eigenständigem Thema hat sich bislang nur Robert Keil auseinandergesetzt.[20] Schwerpunkte in seiner 1983 erschienenen Dissertation sind die Interdependenzen zu Dürer und der italienischen Kunsttheorie. Die starke Fokussierung auf Dürer verhinderte es jedoch, den Blick auf Entwicklungen jenseits des Vorbilds zu richten; so wurden auch die Rezeption und der Stellenwert, den die Kunstbüchlein innerhalb der

[14] SCHLOSSER, Julius: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1984 (Nachdruck der Ausgabe von 1924), S. 242.
[15] GOMBRICH, Ernst H.: Kunst der Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, London 1960.
[16] GOMBRICH 1960, S. 157.
[17] KEMP, Wolfgang: „… einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, Frankfurt 1979.
[18] BOLTEN, Jaap: Method and Practice. Dutch and Flemish Drawing Books 1600–1750, Landau 1985.
[19] DICKEL, Hans: Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung, Hildesheim u. a. 1987.
[20] KEIL, Robert: Proportionslehre und Kunstbuchliteratur als künstlerisches Lehrmaterial im 16. Jahrhundert. Versuch einer Entwicklung nach Dürer unter besonderer Berücksichtigung der italienischen Tradition, Diss. Wien 1983.

Zeichenausbildung einnahmen, weitgehend vernachlässigt und nicht untersucht.

Erst in jüngerer Zeit gibt es Tendenzen, dieses in vielerlei Hinsicht fruchtbare Quellenmaterial unter differenzierteren Fragestellungen zu betrachten. Ein Beleg hierfür ist Boris Röhrl, der anhand des Lehrbüchleins von Sebald Beham deutlich machen konnte, dass sich daran kunsttheoretische Entwicklungen – wie die sich verändernden Sehtechniken an der Schwelle zur Neuzeit – ablesen lassen. [21] Oder auch die Arbeit von Steffen Siegel, die sich mit der diagrammatischen Struktur im Bildmaterial des Lehrbüchleins von Heinrich Lautensack auseinandersetzt.[22] Diese Ansätze machen offenkundig, dass die Kunstbüchlein ein vielfältiges Quellenmaterial darstellen und weitere Bearbeitung lohnen.

[21] RÖHRL, Boris: Die Transformation der mittelalterlichen planimetrischen Proportionsschemata zu den neuzeitlichen empirischen Proportionslehren, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 39 (2012), S. 77–92.
[22] SIEGEL 2006.

II. Kunstbüchlein als Didaktiken des Sehens

1. KATALOG

1.1 Was sind Kunstbüchlein? Eine kurze Einführung

Die Kunstbüchlein tauchen in einer Zeit auf, in der Bücher als Möglichkeit der eigenständigen Weiterbildung entdeckt wurden. Es ist die Zeit, in der sich ein zunehmend größerer Markt – heute würde man von Do-it-yourself-Büchern sprechen – für diese entwickelt. Diese Entwicklung erst möglich gemacht haben Umwälzungen, welche mit der zu Beginn des 16. Jahrhunderts einsetzenden Reformation einhergehen. So wurde das Selbststudium als Teil der Vorstellung vom sich bildenden Menschen erst durch Luther gesellschaftlich relevant.[23]

Was ist darin zu finden?
In den Kunstbüchlein findet man verschiedene Aspekte künstlerischen Wissens, wie etwa die Proportion des menschlichen Körpers, die richtige perspektivische Darstellung von Körper und Raum, die Vermittlung von Mimik und Gestik und/oder ein breites Angebot eines künstlerischen Formenschatzes. Die Kunstbüchlein gewährten damit Einblick in ein Fachwissen, welches bis dahin zumeist werkstattintern weitergegeben worden war, d. h. von Meister an Malerlehrling. Exklusives Wissen wurde nun diesem beschränkten Lehrraum entzogen und einer größeren Leserschaft zugänglich gemacht. Wie die Vermittlung stattfand, wird nun konkret in Form von Einzelvorstellungen der Bücher erläutert.

[23] FLIETHMANN, Axel: Texte über Bilder. Zur Gegenwart der Renaissance, Freiburg/Berlin/Wien 2014, S. 218. Auch bei Luther besteht der Drang einer gut verständlichen Vermittlung, welche bei ihm beispielsweise durch die Verwendung der deutschen Sprache in Verbindung mit der Fraktur, im Gegensatz zur Antiqua, deutlich wird: „Denn die lateinischen Buchstaben hindern uns über die maßen sehr gut deutsch zu reden." Siehe FLIETHMANN 2014, S. 2019.

1.2 Einzelvorstellungen der Kunstbüchlein

In chronologischer Reihenfolge werden die fünf Kunstbüchleinautoren und ihre Werke vorgestellt.[24] Neben den bibliografischen Angaben wird kurz der künstlerische und historische Kontext des jeweiligen **Autors**, der spezifische Lehr**inhalt**, die **Systematik** mit Aufbau des Werkes und die **Editionsgeschichte** des Buches behandelt.

1.2.1 Erhard Schön

TITEL
Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen/ liegent und stehent ab gestolen wie man das vor augen sicht in dempuchlein durch Erhart Schon vonn Norennberg fur die Jungenn gesellenn unnd Jungen zu unntherrichtung die zu der Kunst lieb thragenn und in denn truck gepracht

ORT
Nürnberg
VERLEGER
Friedrich Gutknecht
ERSCHEINUNGSJAHR
1540[2] [1538[1]]
UMFANG
21 nn. Bl.
AUFBEWAHRUNGSORT
Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbiliothek Dresden

1.2.1.1 Autor

Nur wenig ist bekannt über den Nürnberger Künstler Erhard Schön, der vermutlich 1491 in Nürnberg geboren wurde und 1542 auch dort verstarb.[25] Schön hinterließ, hauptsächlich als Reißer arbeitend, mit über 1200 Entwürfen für den Holzschnitt ein beeindruckendes Œuvre.[26] Dabei wurde er stark von Dürers Werk geprägt, denn er war in der Werkstatt des ehemaligen Dürer-

[24] Für die Untersuchung wurde jeweils ein exemplarisches Werk herangezogen.
[25] THIEME, Ulrich/BECKER, Felix (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 30, Leipzig 1980, S. 218, s. v. „Schön, Erhard".
[26] THIEME/BECKER 1980, Bd. 30, S. 218. Zudem existiert ein signiertes Gemälde „Pero, ihren Vater säugend", Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. | SEIDENFUSS, Birgit: „Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genandt". Deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jahrhunderts, Weimar 2006, S. 147.

Gesellen Hans Springinklee beschäftigt. Zusammen mit Hans Burgkmair d. Ä. und anderen großen Künstlern der damaligen Zeit arbeitete er 1517 für Kaiser Maximilian I. an dem monumentalen Druckwerk der *Ehrenpforte* und dem aufwendig gestalteten Buchprojekt *Theuerdank*.[27]

Ein besonderes Faible in seinem Werk offenbart sich in einer Fülle von Flugblättern, wie etwa in Form polemischer Pamphlete (Abb. 1.1) mit zumeist antipäpstlichem Inhalt, an denen Schön mitgearbeitet hat. [28] Bei diesen Flugblättern handelt es sich vermutlich um das Informationsmedium schlechthin jener Zeit, welches geschickt Bild und Text miteinander verknüpfte und mit einer enormen Reichweite aufwarten konnte.[29]

1.2.1.2 Inhalt

Im Vorwort seiner 1538 erstmals veröffentlichten *Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen* (Abb. 1.2) wird der Antriebsmotor für Schöns Lehrbuch deutlich: Er möchte seinen Lehrjungen eine Malerfibel zur Hand geben, welche sie in ihrer Zeichenausbildung unterstützen soll. Schön erklärt, dass er ein Buch schreiben wollte, das sich im Vergleich zu den Werken Dürers und Vitruvs, „auffs leichtest und auffs einfeltigest furgehalten", damit „sye auch zu gröserm verstandt koumen mogen".[30] Schön geht folglich auf die Notwendigkeit einer verständlichen Lehre, die dem Alter und dem Ausbildungsgrad der Lehrjungen angepasst ist, ein, wodurch er erstaunlich modern in pädagogischer Hinsicht wirkt.

Verstärkt wird dieser pädagogische Anspruch durch ein Schritt-für-Schritt-Vorgehen in seinem Buch. So wird in konsekutiver Abfolge die Darstellung der menschlichen Figur im Raum vermittelt. Der Schwierigkeitsgrad wird dabei – beginnend mit dem Kopf über den menschlichen Körper bis hin zu ganzen Figurengruppen – erhöht. Die bildliche Erläuterung ergänzt Schön durch textliche Anleitungen, wobei der Schwerpunkt auf die visuelle Darstellung gelegt ist.

---

[27] TEGET-WELZ, Manuel: Augsburgs Künstler im Dienst Kaiser Maximilians I., in: Lange-Krach, Heidrun (Hg.): Ausst. Kat. Maximilian I., Regensburg 2019, S. 109–119.
[28] Z. B. das Flugblatt *Klagrede der armen verfolgten Götzen und Tempelbilder*, um 1530.
[29] Vgl. dazu SCRIBNER, Robert W.: For the sake of simple folk: popular propaganda for the German Reformation, Cambridge u. a. 1981.
[30] SCHÖN 1540, fol. Aii.

1.2.1.3 Systematik

Begonnen wird die 36 Tafeln starke Unterweisung mit der Unterrichtung des „Rechten grundt“.[31] Gemeint ist hierbei das zeichnerische Hilfsinstrument der Vierung, ein Gitternetz, das wie eine gerasterte Folie als Konstruktionshilfe für jedes zu zeichnende Objekt dient und mithilfe eines Zirkels konstruiert wird.
Dabei können die einzelnen Punkte der Vierung als Markierungspunkte für die Konstruktion des Zeichenobjekts verwendet werden, was sowohl das freihändige Zeichnen wie auch das Kopieren von Darstellungen enorm erleichtert. In unserem Beispiel (Abb. 1.3) handelt es sich um einen männlichen Kopf in Profilansicht. Mithilfe der Matrix kann so ein jeder Zeichenschüler selbst diesen Kopf zeichnen. Eine weitere Anwendungsmöglichkeit der Vierung sind Anamorphosen, welche durch die Verzerrung des zeichnerischen Grundgerüsts entstehen. Schön selbst hat einige konstruiert (siehe Kap. 2.2.2).[32]
Aufbauend auf dieser Einführung der zweidimensionalen Darstellbarkeit des menschlichen Körpers anhand des Quadratgitternetzes geht Schön bereits auf der nächsten Tafel einen großen Schritt weiter, indem er die dreidimensionale Körperhaftigeit des Menschen mithilfe von Kuben darstellt. So werden neun Büsten, welche aus vielteiligen Quadern bestehen, in unterschiedlichen Ansichten präsentiert. Der Vorteil der Kuben (Abb. 1.4) besteht darin, dass sie die drei Raumachsen abbilden und damit die Darstellung der räumliche Lage des Objekts erleichtern. So wird schnell ersichtlich, wo Verkürzungen und Maßverschiebungen notwendig sind.
Schön schafft mit seinen kubischen Gliederfiguren ein zeichnerisches Pendant zu den besonders in Italien geläufigen *Bozzetti,* welche als verkleinerte Vorlagen für das eigentliche bildhauerische Werk dienten. Nicht von ungefähr nennt Schön seine Figuren „possen“ und später sogar „bossen“.[33] Zusätzlich

[31] Schön 1540, fol. Aii^{v}.
[32] Anamorphosen sind perspektivisch konstruierte Zerrbilder, welche nur durch einen vorgegebenen Blickwinkel entzerrt und gelesen werden können. | SCHÄFER, Wolfgang: Punkt. Minimalster Schauplatz des Wissens im 17. Jahrhundert (1585–1665), in: Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan (Hg.): Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jh., Berlin/New York 2003, S. 56–74, S. 57. | CHA, Kyung-Ho/Markus Rautzenberg (Hg.): Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie, München 2008, S. 8.
[33] „possen“ siehe SCHÖN 1540, fol. C^{v}, fol. Cii, fol. Cii^{v}, fol. Ciii usw. „bossen“ siehe Schön 1540, fol. Diii.

werden nicht nur die Körper gerastert, sondern auch der Boden (*pflaster*) bekommt eine gerasterte Grundstruktur, wodurch die Position der Körper im Raum leichter aufgezeigt werden kann.[34] Dies geht auf eine geläufige Werkstattpraxis zurück, wo man im realen Raum plastische Figuren (Bossen) auf gerasterte Untergründe setzte, um Verkürzungen zu veranschaulichen.[35] Einen weiteren Vorteil stellt die Möglichkeit zum Studium von Licht und Schatten dar, was auch bei Schöns Werk aufgegriffen wird.

Unter dem etwas irreführenden Stichwort „nach dem augen mas“[36] folgt Schön in einem weiteren Schritt einer technischen Methodik, welche auf den italienischen Künstler *Piero della Francesca* zurückgeht.[37] Als Basis dieser Konstruktionen dienen horizontal und organisch (Abb. 1.5) verlaufende Hilfslinien, welche die Plastizität und Proportionen des Kopfes nachvollziehbar werden lassen, bekannt als sogenannte *Parallelmethode*. Diese Methode dient eigentlich dazu, ein gezeichnetes Objekt von einer Ansicht in eine andere zu übertragen. Jedoch unterstützen die parallel verlaufenden Hilfslinien auch bei der auf Maßzahlen gestützten zeichnerischen Konstruktion des Kopfes – folglich wird gerade nicht nach Augenmaß gezeichnet. Um die Nützlichkeit dieser Methode zu demonstrieren, wählt Schön für die Anwendung die perspektivisch schwierig darstellbare Ansicht des hinaufschauenden Kopfes in Untersicht.

Es folgt eine Reihe von Tafeln, auf denen Schön die Figur *homo ad quadratum et circulum* (Abb. 1.6; eingehender behandelt in Kap. 5.1.1.1) neu interpretiert, wodurch er sich einfügt in eine Filiationslinie, welche mit Vitruv begann und besonders prominent durch Leonardo besetzt ist. Schön versucht hier innere Bezüge des menschlichen Körpers durch Zuhilfenahme von Geometrie (der Körper wird eingefügt in ein auf der Spitze stehendes Quadrat und ein größeres liegendes Quadrat) und Arithmetik (der menschliche Körper wird mithilfe von Messzahlen (Brüche) gegliedert) darzulegen.

Weitere Tafeln (Abb. 1.7) mit dem Schwerpunkt der Darstellung von Figuren im Raum folgen. Und auch das Thema Bewegung wird durch die Wiedergabe

[34] SCHÖN, Erhard: Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen, hg. und kommentiert von Leo Baer, Frankfurt 1920 (Originalausgabe: Nürnberg 1542), S. 5f | Laut Markus Rath rekurriert Lautensacks „Pavimentmodell“ auf Schöns „Pflaster“, siehe: RATH, Markus: Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept, Berlin 2016, S. 345.
[35] SEIDENFUSS 2006, S. 148.
[36] SCHÖN 1540, fol. [Aiiii].
[37] KEIL 1983, S. 113.

einzelner Bewegungen und Bewegungsabläufe, wie z. B. zwei miteinander Kämpfende (Abb. 1.8), veranschaulicht.
Abschließend werden noch einige Tafeln mit Wappen und Helmkonstruktionen gezeigt. Etwas unstrukturiert folgt dann als wirklich letzte Tafel eine Konstruktionsanleitung eines vollständigen Raumes (Abb. 1.9), welche bezüglich eines folgerichtigen Unterrichtsfortgangs eigentlich bereits einen früheren Platz hätte einnehmen müssen.
Vermutlich ab der Ausgabe von 1540 kommt schließlich noch ein Kapitel zum Pferd hinzu, welches auf der letzten Tafel der Ausgabe der SLUB von 1540 in Dresden textlich bereits eingeleitet wird, die eigentlichen Bildtafeln fehlen jedoch in dieser Ausgabe. Bei der Edition von 1542 ist die Ausgabe dann schließlich vollständig und beinhaltet fünf Tafeln zum Thema des Pferdes (Abb. 1.10).
Schön geht dabei ähnlich wie bei den vorangegangenen Kapiteln zum menschlichen Körper vor. So wird erst ein geometrisches Grundgerüst konsturiert, das die wesentlichen Proportionen von Pferd und Reiter vorgibt: „So hast die theylung zu Roß und zum Man/wie dus denn in der Figur vor dir sichst.“[38] Und auch die räumliche Darstellung des Pferdes wird wie bereits beim Menschen mithilfe der Aufschlüsselung in Kuben vor Augen geführt. Darüber hinaus gibt es jedoch auch eine Weiterentwicklung, so wird zur Hilfe der plastischen Konstruktion des Pferdes, bereits die *vierung* zu einer dreidimensionalen Folie für das räumlich darzustellende Objekt (hier das Pferd; Abb. 1.11).

1.2.1.4 Editionsgeschichte

Vermutlich hat das Erscheinen von Schöns Kunstbüchlein mit dem Erlöschen des kaiserlichen Druckprivilegs für Albrecht Dürers *Unterweisung der Proportion* zu tun.[39] Nach 1538, also zehn Jahre nach der Ersterscheinung von Dürers Proportionsbuch, hatte Schön keine Strafverfolgung wegen unerlaubten Nachdruckens (bei ihm konkret in Form von Tafeln mit ähnlichem Inhalts) mehr zu befürchten.

[38] SCHÖN 1920, fol. Fii.
[39] Das Privileg hatte für zehn Jahre Gültigkeit.

Schöns Lehrwerk hatte großen Erfolg und wurde insgesamt vier Mal nachgedruckt, nämlich 1540, 1542, 1543 und 1561.[40]

Joseph Heller spricht sich 1823 sehr wohlwollend zu Schöns Kunstbüchlein aus: „Ein Zeichenbuch, welches er herausgab, wurde mit allgemeinem Beifall aufgenommen.“[41]

Schöns Methodik wurde oftmals in der Forschung als eine primitive Abwandlung der Dürerschen Herangehensweise verunklärt und sein Beitrag für die Entwicklung der Zeichenlehre damit abgewertet. [42] Dadurch blieben die didaktisch gesehen tollen Innovationen, wie die kubistisch anmutenden Figuren, weitgehend unbekannt. Gerade dieser Punkt erfuhr jedoch im 20. Jahrhundert eine große Wertschätzung: Im Vorwort der Faksimile-Ausgabe von 1920 wird ausdrücklich auf Schön als Vorläufer der Kubisten verwiesen und seine Art der Konstruktion mit den geometrisierenden Tendenzen in der modernen Kunst verglichen.[43]

[40] SEIDENFUSS 2006, S. 147.
[41] HELLER, Joseph: Geschichte der Holzschneidekunst von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, Bamberg 1823, S. 116.
[42] BEAUCAMP, Ella: Erhard Schön, in: Heilmann, Maria u. a. (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525–1925, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München 2014, Passau 2014 (Ausst. Kat.), S. 150–151 (Kat. 6.2).
[43] SCHÖN 1920, Vorwort.

1.2.2 Heinrich Vogtherr d. Ä.

TITEL

Ein Frembds und wunderbars Kunstbüchlin
allen Molern/Bildtschnitzern/Goldschmiden/Steinmetzen/Schreinern/Platnern
/Waffen un Messerschmiden hochnutzlich zugebrauchen/
Der gleich vor nie keins gesehen/oder inn den Truck kommen ist.

ORT

Straßburg

ERSCHEINUNGSJAHR

1538[1] (1539 | 1540 | 1543 | 1545 | 1559 | 1572 | 1592 | 1610)

UMFANG

28 nn. Bl.

AUFBEWAHRUNGSORT

Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg
Frankfurt

1.2.2.1 Autor

Der Holzschnitzer Heinrich Vogtherr d. Ä. wurde um 1400 in Willingen (Schwaben) geboren.[44] Aufgrund der großen historischen Umwälzungen durch die Reformation in jener Zeit ist sein beruflicher Werdegang geprägt von vielen unterschiedlichen Stationen und einer großen Vielfalt in seinem Tun.[45] Begonnen hat er seine Laufbahn mit einer Lehre in Augsburg, womöglich bei Hans Burgkmair, weiter war er in Erfurt und Leipzig als Buchillustrator und ab 1518 wieder in Augsburg tätig. Aufgrund von Verstrickungen im Bauernkrieg

[44] Vgl. FUNKE, Jutta: Beiträge zum graphischen Werk Heinrich Vogtherr d. Ä., Berlin 1967. | THIEME, Ulrich/BECKER, Felix/VOLLMER, Hans (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 34, Leipzig 1926, S. 499–504, s. v. „Vogtherr, Heinrich d. Ä.“. | RÖTTINGER, Heinrich: Die beiden Vogtherr, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 2 (1927), S. 164–184 | MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr der Ältere (1490–1556). Aspekte seines Lebens und Werkes, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen XCII (1990), S. 172–274 | MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 72).
[45] MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr d. Ä., in: Wahnsinn oder Gottes Wille (Ausst. Kat.), hg. von Cecile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth, Zürich 2000, S. 366.

folgte ein Exil in der Schweiz, danach siedelte er sich in Straßburg an, wo er 1526 das Bürgerrecht verliehen bekam und ab 1530 eine eigene Offizin unterhielt.[46] Danach war er in Süddeutschland und der Schweiz tätig, beispielsweise arbeitete er 1545 in Zürich an der Stumpf-Chronik mit.[47] Zuletzt lebte er in Wien, wohin er 1550 von König Ferdinand berufen wurde.

1.2.2.2 Inhalt

Das Kunstbüchlein besteht aus thematisch geordneten Vorlagenseiten, welche sich grob in vier Gruppen zusammenfassen lassen: Köpfe mit dekorativem Kopfschmuck, Hand- und Fußstudien, Waffen- und Rüstungsobjekte, Architekturelemente.

Jede Seite konzentriert sich dabei strikt auf ein Vorlagenelement, wie z. B. bei den antik anmutenden Kopfbedeckungen zu sehen (Abb. 1.12). Die Anordnung ist dabei klar und übersichtlich komponiert. Oftmals wird eine Aufteilung mit drei Bildern in einer Reihe à drei Reihen oder mit drei Bildern in vier Reihen gewählt. So wirkt jede Seite gut strukturiert und sehr ansprechend auf den Betrachter. Doch nicht allein die Aufteilung bewirkt ein einheitliches Bild, sondern auch die Vorlagen selbst sind einander in Größe und Manier angeglichen, wodurch ein harmonisches Zusammenspiel erzielt wird.

Bei den Vorlagen wird auf eine opulente und fantasiereiche Ornamentik Wert gelegt. Unterschiedlichste kulturelle Einflüsse werden adaptiert und verarbeitet. So finden orientalische (türkische Turbane, Abb. 1.13), niederländische (Hauben) oder auch antikisierende Elemente (Helme) Einzug in das Kunstbüchlein. Vogtherr selbst hebt in seiner Vorrede den besonderen Reiz seiner Vorlagen heraus: „ein Suma oder Büschelin /aller *frembden* und schweresten stück so gmeinlich vil fantisierens un nachdenckens haben wellen“.[48]

Die Tafeln erfüllen dabei mehrere Funktionen. So konnten sie von Künstlern und Handwerkern unmittelbar als Motivvorlage verwendet werden, als Inspirationsquelle für neue Formfindungen dienen oder zu Übungszwecken

[46] FUNKE 1967, S. 2ff.
[47] MULLER 1990, S. 124.
[48] VOGTHERR 1538, fol. Aii^{v}.

herangezogen werden, um das formale Repertoire des Künstlers zu erweitern. Die Notwendigkeit des stetigen Übens betont Vogtherr auch in seinem Vorwort: „solche künstler [...] in künstlichen jebungen/nit matt oder müd werden“.[49]

In der Vorrede Vogtherrs wird auf viele historische Zusammenhänge eingegangen. So benennt er beispielsweise die schwierige berufliche Situation von Künstlern als Folge der Reformation: „Ach dem der barmhertzig gott/auß sondrer schickung seines heyligen worts/jetzt zu unsern zeytten/in gantzer Teutscher nation/allen subtilen und freyen Künsten/ein merckliche verkleinerung unnd abbruch mit gebracht hat.“[50]

Weiter bemängelt er das künstlerische Hintanstehen im Vergleich zu anderen Kunstnationen wie Italien und Frankreich: „damit die kunst widerumb inn ein uffgang/und zu seinen rechten würden un ehren kome/un wir uns andern nationen befleyssen für zu schreyten“.[51]

Als Zielgruppe werden bereits auf dem Titelblatt (Abb. 1.14) benannt: „allen Molern/Bildschnitzern/Goldschmiden/Steinmetzen/Schreinern/Platnern/
Waffen un Messerschmiden hochnutzlich zu gebrauchen“.[52] In der Vorrede kommen noch Seidensticker „und der gleichen“ hinzu.[53] Zudem betont er „auff das die blöde[n] heupter gespart/die hoch verstendigen fisierlichen künstler dardurch ermundert und ermanet werden/noch viel höher und subtiler künsten auß brüderlicher liebe an tag zu bringen“.[54]

Vogtherr versteht sein Kunstbüchlein also weniger als Lehrwerk zum Zeichnen lernen, sondern vielmehr als Weiterbildung von bereits etablierten Künstlern, um eine höhere Qualität ihrer Arbeit zu erzielen. In der Aufzählung der Bandbreite der unterschiedlichen Handwerksdisziplinen wird deutlich, wie wichtig eine zeichnerische Ausbildung für ein jegliches Handwerk ist. Mithilfe des Mediums Buch findet folglich ein übergreifender Austausch von Wissen zwischen unterschiedlichen Disziplinen statt.

Vogtherr erreichte damit eine Systematisierung und Konservierung künstlerischen Wissens und ermöglichte Generationen von Künstlern den leichten Zugriff auf diesen Motivschatz.

---

[49] VOGTHERR 1538, fol. Aii.
[50] VOGTHERR 1538, fol. Aii.
[51] VOGTHERR 1538, fol. Aii.
[52] VOGTHERR 1538, Titelblatt.
[53] VOGTHERR 1538, fol. Aii.
[54] VOGTHERR 1538, fol. Aii^{v}.

1.2.2.3 Systematik

Durch die Überprüfung seiner Motivübernahmen zeigt sich, dass Vogtherr nicht nur seine Leser dazu aufforderte, mithilfe seiner Vorlagen zu arbeiten, sondern er auch selbst sich zum Teil sehr bekannter Vorbilder bediente und sie in seinem Kunstbüchlein kompiliert und neu komponiert wiedergibt.[55] Dabei handelt es sich um eine generelle künstlerische Praxis, die sich hier offenbart: Das Kompilieren ist als Grundlage des kreativen Prozesses eines jeden Künstlers jener Zeit zu verstehen.

1.2.2.4 Editionsgeschichte

Gegeben durch die qualitätvolle Ausführung und die einfache Handhabung, verwundert es nicht, dass Vogtherrs Kunstbüchlein eine sehr rasche Verbreitung erfuhr: In den ersten fünf Jahren wurden so vier neue Auflagen produziert, zwei davon sogar als lateinische Titel.[56] Und auch nach dem Tod des Autors folgten bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts viele weitere, über den deutschen Sprachraum hinausgehende Editionen. Ein Grund für die Verbreitung über nationale Grenzen hinweg war sicherlich auch die starke visuelle Ausrichtung und somit die unabhängig von Sprachbarrieren mögliche Nutzung des Kunstbüchleins.
Auch im 19. Jahrhundert bescheinigt Joseph Heller in seiner 1823 erschienenen *Geschichte der Holzschneidekunst* Heinrich Vogtherrs Kunstbüchlein, ein Werk „mit vielem Geschmacke“ zu sein.[57] So wird auch hier noch einmal die positive Resonanz dieses Werks deutlich.

---

[55] Eine Sammlung der Motivübernahmen bei FUNKE 1967, S. 87f. und REMOND, Jaya: Bodies of Knowledge. Movement, variety and imagination in a german renaissance art primer, in: Beyer, Andreas/Cassegrain, Guillaume: Mouvement. Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst, Berlin/München 2015, S. 45–60, S. 51 zu finden.
[56] Auflagen: 1539 | 1540 | 1543 | 1545 | 1559 | 1572 | 1592 | 1610
[57] HELLER 1823, S. 92. Heller nennt als Ausgabenjahre 1537, 1540, 1543 und 1610. Vermutlich kommt er durch die Datierung der Titelkupfer auf das falsche Erstlingsjahr von 1537. Siehe auch Kap. 3.3.3 (Erstausgabe des Kunstbüchleins von Heinrich Vogtherr). Zudem geht er von der irrigen Annahme aus, dass es sich bei Heinrich Vogtherr d. Ä. um einen Bruder Heinrich Vogtherrs d. J. handelt. Joseph Heller (1798–1849) war ein Sammler von Grafik und Historiker, z. B. Herausgeber mehrerer Lexika.

1.2.3 Sebald Beham

TITEL

Das Kunst und Lere Büchlin/Sebalden Behems. Malen und Reissen zu lernen/ Nach rechter Proportion/Maß und aufteylung des Circkels. Angehnden Malern und Kunstbaren Werckleuten dienlich.

ORT

Frankfurt am Main

VERLEGER

Christian Egenolph

JAHR

1552

UMFANG

27 nn. Bl.

AUFBEWAHRUNGSORT

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

1.2.3.1 Autor

Sebald Beham wurde im Jahr 1500 in Nürnberg geboren und starb am 22. November 1550 in Frankfurt.[58] Oftmals wird er, begründet durch sein Drucker-Monogramm HSB, fälschlicherweise als Hans Sebald Beham geführt, jedoch ist man sich heute sicher, dass das H nicht für den möglichen Vornamen Hans, sondern für die zweite Silbe des Nachnamens Beham steht.[59]

Sebald war der ältere Bruder von Barthel Beham, einem Maler und Kupferstecher, und neben Pencz und seinem Bruder Beham der Dritte im Bunde der nach einem Gerichtsurteil benannten und 1525 aus der Stadt

[58] THIEME/BECKER, Leipzig 1980, Bd. 3, S. 193. | KEIL 1983 | RÖHRL 2012 | ROSENBERG, Adolf: Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance, Leipzig 1875.

[59] STEWART, Alison G.: Sebald Beham, in: MÜLLER/SCHAUERTE 2011, S. 13–19, S. 13. Weitere Signaturen und zeitgenössische Dokumente belegen dies.

verbannten „drei gottlosen Maler von Nürnberg“.[60] Eine Folge dieser Verbannung war, dass Beham in den folgenden Jahren sehr viel unterwegs war und in verschiedenen Städten, darunter Ingolstadt und Augsburg, ansässig wurde.[61]

Ab 1531 ließ er sich dauerhaft in Frankfurt nieder, was sicherlich mit der engen und zeitlebens anhaltenden Zusammenarbeit mit dem Verleger Christian Egenolph zu tun hatte.

1.2.3.2 Inhalt

Sebald Beham beginnt sein Lehrbüchlein (Abb. 1.15) mit einem Inhaltsverzeichnis – ein Novum in der Kunstbüchleinliteratur. Er unterteilt dabei sein Werk in vier Abschnitte. Das erste Kapitel stellt eine Einführung in die Konstruktion elementarer Formen mithilfe von „Circkels und lineals gerechtigkeit“ dar.[62] Im zweiten Kapitel erläutert er die Darstellung des menschlichen Gesichts anhand „vorgerissener vierung“ (Gitternetz) und in einem weiteren Schritt wird das freihändige Zeichnen thematisiert.[63]

In einem dritten Abschnitt vervollständigt er Darstellungen des menschlichen Gesichts mit ganzen Körpern und anderen Körperteilen. Hierbei handelt es sich um eine mehr oder weniger unstrukturierte Sammlung von ausschraffierten Musterbeispielen.

Im abschließenden Kapitel behandelt er die Proportion des Pferdes.

1.2.3.3 Systematik

Beham wendet in seinem Lehrbüchlein eine in der Werkstattpraxis geläufige Vorgehensweise an, indem er den jungen Schülern zeigt, wie sie unter Verwendung von Zirkel und Lineal die unterschiedlichsten geometrischen

[60] Wurden von ihren Zeitgenossen so genannt und infolge eines Gerichtsprozesses Ende Januar 1525 aus ihrer Heimatstadt verbannt. Dieses Zitat war 2011 auch Namensgeber für eine überaus erfolgreiche Ausstellung in Nürnberg.

[61] Anarchistische und atheistische Äußerungen waren der Grund für diese Verbannung. Siehe KEIL 1983, S. 120.

[62] BEHAM 1552, fol. Ai^{v}.

[63] BEHAM 1552, fol. Ai^{v}.

Figuren konstruieren können.

Dabei beginnt Beham mit einer Einführung der Elementarformen des Zeichnens auf der Grundlage von Linien, Flächen und Körpern (Abb. 1.16).[64] Auf Basis dieser Einführung folgt die Erläuterung des Gitternetzes als proportionales Konstruktionssystem. Interessanterweise fehlt jedoch generell neben mathematischen Erläuterungen auch die Anleitung zur Konstruktion eines solchen Gitternetzes selbst. Diese folgt erst im abschließenden Kapitel zur Proportion des Pferdes (Abb. 1.17).

Die Verwendung von Gitternetzen stellt in der künstlerischen Praxis kein neuartiges methodisches Vorgehen dar.[65] So wird es zumeist zur Übertragung von Darstellungen, beispielsweise einer Vorzeichnung auf die Wand, verwendet. Der Unterschied zu Beham ist jedoch: Hier wird das Quadratnetz oder – wie er es nennt – *vierung*, nicht nachträglich aufgetragen, um dann die Darstellung zu kopieren, sondern das Quadratnetz wird selbst zur Konstruktionsvoraussetzung.[66]

Hinzu kommt noch, dass die *vierung* auch als Maßstab fungiert. Die einzelnen Quadrate dienen folglich als Maßeinheit: So besteht beispielsweise der hier gezeigte Kopf aus drei Quadraten, was wiederum drei Nasenlängen bedeutet.

Das Raster wird dabei zu einem neutralen Projektionsraum, wodurch das darzustellende Objekt von seiner Umgebung separiert und eine Fokussierung auf Details möglich wird. Seine Darstellung fungiert somit als „Disziplinierungsmittel von Auge und Hand“ und schärft den Blick.[67] So wird es leichter, Proportionen und Symmetrien verstärkt wahrzunehmen. Auch die Bearbeitung und Veränderung oder Normierung des Gesichts wird erleichtert.

In Behams konkreter Anwendung wird mit der Darstellung des Gesichts ein idealtypisches Schema zur Verfügung gestellt (Abb. 1.18). Das Gitter dient dabei wie eine Art Platzanweiser und Gedächtnisstütze für einzelne Elemente des Gesichts, die dann vom Anfänger auf leichte Weise übertragen werden können.

---

[64] FITZNER, Sebastian: Konstruieren, in: HEILMANN 2014, S. 141–147, S. 142.

[65] Existierte bereits bei den Ägyptern, siehe PANOFSKY, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig 1921, Bd. 14, S. 188–219, S. 191.

[66] Dabei ist diese Verwendung nicht vorbildlos; schon Leonardo und auch Dürer, der möglicherweise auch Behams Lehrer gewesen ist, wenden diese Technik an.

[67] SIEGERT, Bernhard: Weiße Flecken und finstre Herzen. Von der symbolischen Weltordnung zur Weltentwurfsordnung, in: Gethmann, Daniel/Hauser, Susanne (Hg.): Kulturtechnik, Bielefeld 2009, S. 19–48, S. 39.

Wie konsequent Beham seinem eigenen Schema folgt, das offensichtlich auch für ihn Idealcharakter besitzt, zeigt sich an einem früheren Beispiel des weiblichen Kopfes (Abb. 1.19), welches sich nicht im Lehrbüchlein befindet. Beham wirkt gefangen in seinem eigenen Schema, sodass der Frauenkopf große Ähnlichkeit mit dem männlichen Kopf aufweist. Die marginal vorgenommenen Veränderungen reichen nicht aus, um diesen Eindruck zu revidieren. Vielleicht ist aber gerade dieses Vorgehen der rigorose Versuch, einen universellen Typus zu erschaffen – einen Idealtypus, der für beide Geschlechter verbindlich ist. Beham scheint jedoch nicht ganz zufrieden mit diesem Versuch gewesen zu sein, da im späteren Lehrbuch weibliche Proportionsdarstellungen vollständig fehlen.

Die Umsetzung seiner mit Lineal und Zirkel vorgestellten Methodik stellt Beham in der Zeichnung von Pferden unter Beweis, die mittels *vierungen* und deren Unterteilungen konstruiert worden sind.[68]

1) So wird zuerst das Raster mithilfe des Zirkels konstruiert, dann werden die Einstichpunkte, die sogenannten *Ringlein*, vorgegeben.
2) Weiter werden die Rasterlinien wiederum mithilfe des Zirkels geviertelt, d. h. in Maßeinheiten unterteilt. Das bedeutet, dass auch hier bereits Aspekte der arithmetischen Methode zur Anwendung kommen.
3) Dann werden mithilfe eines Lineals, dem Richtscheid, die einzelnen Richtpunkte mit Geraden verbunden.

Es wird deutlich, dass es sich hierbei um ein recht schematisches Konstruktionssystem handelt, dass aber durchaus eine Hilfestellung für den Zeichenanfänger sein kann. Dessen bewusst, betont Beham ähnlich wie Schön immer wieder: Sein Lehrwerk ist nicht für die „hochverstendigen und erfarne [...] sonder allein für die gar einfaltigen Jungen“ und er möchte das rechte Fundament oder grund vermitteln.[69] Hauptsächlich geht es ihm wohl um geschickte Proportionen, die anhand von Messungen mit Zirkel und Linien gelehrt werden können.[70] Sein Gitterschema ist allein als erste Hilfestellung gedacht, die Bedeutung der freien Handzeichnung negiert Beham dadurch

[68] FITZNER 2014, S. 142f. | RÖHRL 2012.
[69] BEHAM 1552, fol. Dii^{v}ff. | In etwas abgewandelter Form ist dieses Kapitel bereits 1528 als eigenständiges Rosstraktat erschienen: BEHAM, Sebald: Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proporcion der ross, Nürnberg 1528 [VD16 B 1483].
[70] BEHAM 1552, Vorrede.

keinesfalls. So schreibt er später: „*Den alle ding nach dem richtscheidt zumachen/und mit dem Circkel zu ziehen/ist nit möglich/du must auch die freiheyt der hant darzu brauchen*“.[71]

Beham nennt neben den Lehrjungen auch die „kunstbaren Werckleuten“ als erwünschte Zielgruppe.[72] Ornamentale Elemente wie die Kugelkonstruktion und Vorlagen von unterschiedlichen Sujets waren auch für das Kunstgewerbe sehr nützlich.

1.2.3.4 Editionsgeschichte

Die Inkohärenz im Aufbau des Werkes ist vermutlich eine Folge der posthumen Zusammenstellung des *Kunst und Lerbüchleins* durch den Verleger Egenolph. Wie bereits Sabine Peinelt vermutet hat, werden hier zwei eigenständige Werke miteinander vereint.[73] So wurde das Rosskapitel 1528 schon einmal veröffentlicht, wodurch sich die unstimmige Chronologie im Aufbau des Buches erklären lässt.

Der Plagiatsvorwurf der Dürer-Erben aus demselben Jahr, Beham würde Dürers Proportionswerk kopieren wollen, verhinderte vermutlich eine frühere Veröffentlichung des *Kunst- und Lehrbüchleins*. Wie sehr das Werk Behams Dürers Arbeiten ähnelt, beweisen die Zirkelkonstruktionen zu Beginn seines Lehrwerkes, welche er komplett aus Dürers *Unterweisung der Messung* von 1525 übernimmt (vgl. Kap. 2.1.2). Darüber hinaus kamen in der sechsten Auflage von 1605 noch zwei weitere, bislang nicht verwendete Tafeln von der Hand Behams hinzu.[74] Zu sehen ist die Überführung eines männlichen Gesichtsprofils in die Frontalansicht durch die Parallelmethode (Abb. 2.11). Als Vorlage diente hierfür eindeutig eine Darstellung Dürers (Abb. 2.12) aus seinen *Vier büchern von menschlicher Proportion* (Buch IV, fol. V4r) von 1528, wodurch sich der Plagiatsvorwurf noch einmal erhärtet.[75]

---

[71] BEHAM 1552, fol. Fii^{v}.
[72] BEHAM 1552, Titelblatt.
[73] PEINELT, Sabine: Der Verleger als Vollender? Zum Kunst- und Lehrbüchlein von Sebald Beham, in: MÜLLER/SCHAUERTE 2011, S. 136–138. | BEHAM, Sebald: Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proporcion der ross, Nürnberg 1528 [VD16 B 1483].
[74] Diese Ausgabe ist online verfügbar über https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/beham1605 (Projekt „Episteme der Linie“, Universitätsbibliothek Heidelberg)
[75] GEDOVA, Polina: Sebald Beham, in: HEILMANN 2014, S. 148–149 (KAT. 6.1) | SIEGEL 2006.

So wurde das Büchlein Behams vermutlich gegen die vereinzelt auftretende Datierung von 1546 einiger Holzschnitte erst 1552 als posthumes Werk publiziert. 1557 und 1565 folgten weitere Auflagen und auch 1582, 1594 und 1605 erfuhr das Werk eine Neuauflage.

1.2.4 Heinrich Lautensack

TITEL

Des Circkels vnnd Richtscheyts/auch der Perspectiva/und Proportion der Menschen vnd Rosse/kurtze doch gründtliche underweisung/ deß rechten gebrauchs

ORT

[Frankfurt am Main]

VERLEGER

Sigmund Feyerabend

ERSCHEINUNGSJAHR

1564

UMFANG

4 nn. Bl., 54 num. Bl.

AUFBEWAHRUNGSORT

Universitätsbibliothek Heidelberg

1.2.4.1 Autor

Der Goldschmied und Maler Heinrich Lautensack wurde am 3. Februar 1522 in Bamberg geboren und siedelte 1527 mit seinem Vater Paul Lautensack nach Nürnberg über, wo er auch zwischen 1532 bis 1538 bei dem Goldschmied Melchior Bayer seine Ausbildung absolvierte.[76] Auf seiner Wanderschaft gelangte er nach Zürich; dort wurde er durch den Goldschmied Jacob Stampffer in die Perspektivlehre eingeführt. Ab 1548 lebte er in Frankfurt, wo er 1550 auch den Meistertitel erhielt.

[76] THIEME/BECKER 1928, Bd. 22, S. 463 s. v. „Lautensack, Heinrich“.

1.2.4.2 Inhalt

In seinem 1564 in Frankfurt von Sigmund Feyerabend publizierten Werk (Abb. 1.20) folgt Lautensack dem von Dürer initiierten Lehrkanon von Geometrie, Perspektive und Proportion. In seiner Widmung verweist er auf seinen berühmten Vorgänger, macht jedoch auch dessen Problematik deutlich: Er sei „der jugent im anfang zu schwer“.[77] Hier wird die primäre Intention des Autors offenkundig, besonders den künstlerischen Nachwuchs mithilfe seines streng didaktisch gestalteten Lehrbuchs fördern zu wollen. So gibt er immer wieder Gedanken zur Konzeption und zum Aufbau des Büchleins preis. Zudem spricht er den Leser auch direkt an, gibt praktische Ratschläge und versucht, den Übenden zu motivieren, die zeichnerischen Aufgaben und Erklärungen konzentriert zu verfolgen.

Im ersten Kapitel wird eine Einführung in die Grundlagen der Geometrie und den Umgang mit Zirkel und Richtscheit behandelt. Dazu gehört die Terminologie, welche in Form von beschrifteten Diagrammen (Abb. 1.21) vermittelt wird, und die Erklärung geometrischer Grundbegriffe wie Punkt, Linie und Fläche. Lautensack beginnt dabei, rekurrierend auf Euklid, mit dem unteilbaren Punkt.[78] Des Weiteren folgt die Konstruktion unterschiedlicher geometrischer Flächen und Körper mithilfe des Zirkels. Dabei wird zumeist eine textliche Aufgabenstellung wie etwa „So man dir nun auffgebe/zwo linien zu machen/die gleich weit an iren enden sollten von einander stehen/dem thu also“ formuliert, die dann sowohl in schriftlicher Anleitung wie auch grafischer Form gelöst wird.[79] Dies bedeutet ein perfektes Ineinandergreifen von Text und Bild, da der Leser mithilfe eines eigenen Zirkels die Anleitungen anhand der Abbildung nachvollziehen kann.[80] Auch im Folgenden gestaltet Lautensack seine Beispiele anwenderfreundlich. So holt er beispielsweise die Lebenswirklichkeit in Form von gegenständlichen Objekten wie Lineal oder Auge in die geometrischen Konstruktionen mit hinein.

[77] LAUTENSACK 1564, fol. Aiv^{v}.
[78] SEIDENFUSS 2006, S. 166.
[79] LAUTENSACK 1564, fol. Aii.
[80] SIEGEL 2006, S. 119.

All diese Schilderungen sollen dazu anregen, über ein passives Lesen hinaus aktiv die Aufgabenstellungen in Form von geometrischen Konstruktionen zu lösen.[81]

Das zweite Kapitel über die Perspektive beginnt mit der Einführung des *Augpunct* (Fluchtpunkt, Abb. 1.22): „In disen puncten lauffen alle linien/so in der Perspectiff gebraucht werden zum verjüngen/und will dir in hieher also verzeichnen“.[82]

Danach wird der *grundt*, gemeint ist die Grundfläche, konstruiert, indem zwei parallel verlaufende Linien den Boden markieren. Durch das Verbinden von Punkten auf der vorderen Linie mit dem Augpunkt erzeugt der Autor die benötigten „perspektivisch verkürzte[n] Grundflächen“.[83]

Es folgen die Konstruktionen verschiedener geometrischer Körper (in Form von Blindrissen) und zudem architektonischer Teile wie etwa Brunnen, Treppen, Portale und weiterer Gebäudeteile und -räume.[84] Durch die Gegenüberstellung des jeweiligen Grundrisses des geometrischen Körpers wird das räumliche Sehen trainiert. Dabei dienen die Grundrisse sowohl als Konstruktionshilfe als auch zur Verdeutlichung der Lage der einzelnen Teile. Auch hier führt ein schrittweises Vorgehen zum Erkenntnisgewinn des Betrachters (Abb. 1.23).

Die Methodik, eine Verkürzung anhand des Grundrisses und des Augpunktes zu konstruieren, erinnert an die mehrfach angesprochene *Parallelmethode*.[85]

Blindrisse machen die räumliche Konstruktion des Objekts sichtbar:

Hiher hab ich dir zween flache durchsichtige stein gemacht/die man mag brauchen zu fenstern oder löcher in die mauwren/ein gevierdts und ein rundes mit seinen blindrissen/das lerne wol/dann sie dir hernach in den steinen/die ich dir will fürmachen/nützlich seind zu brauchen.[86]

---

[81] Der Leser als „aktivierter Betrachter“, siehe SCHWEIZER, Yvonne: Anamorphose als „Symbolische Form“: William Kentridge und der aktivierte Betrachter, in: Freytag, Philipp/Schwitalla, Anna (Hg.): Panofsky und die visuellen Kulturen, 2009. https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/ 10900/46392/pdf/ Schweizer_BL.pdf?sequence=1&isAllowed=y (21.01.2020).

[82] LAUTENSACK 1564, fol. Ciii^{v}.

[83] SEIDENFUSS 2006, S. 167.

[84] SEIDENFUSS 2006, S. 164ff.

[85] SEIDENFUß 2006, S. 169: „Das Dreieck, das aus dem Aupgunkt und der Oberkante des Grundrisses gebildet wird, beinhaltet bereits den verkürzten Grundriss. Die Schnittpunkte des darunter liegenden unverkürzten Grundrisses können wie in einem Koordinatensystem auf die obere Ebene übertragen werden.“

[86] LAUTENSACK 1564, fol. Diii^{v}.

Insgesamt verzichtet Lautensack auf die theoretische Unterfütterung seiner Anleitungen; er verwendet ein vereinfachtes Verfahren, das jedoch seinem Anspruch, eine praktische Unterweisung zu sein, sehr wohl nachkommt. So will er eine „genugsame anleytung zu diser Kunst“ für die jugendlichen Anfänger geben.[87] Die fehlenden Implikationen führen jedoch zwangsläufig zu einem erschwerten Verständnis der von ihm geschilderten Verfahren.
Nicht ohne Grund empfiehlt deshalb der Autor dem fachlich reiferen Leser indes andere Werke und verweist zudem auf ein zukünftiges Projekt: „So mir aber Gott das leben günnet und ich sehe das der jugend hiemit gedienet wer/wolt ich hernach ein grösser Werck von sölcher Kunst an tag geben.“.[88] Leider konnte Lautensack dieses Werk nie umsetzen und in den Buchhandel bringen.

1.2.4.3 Systematik

Lautensack setzt in seinem 58 Blätter starken Werk vermehrt auf den Einsatz visueller Didaktiken. So verwendet er Strichfiguren mit Gelenkscharnieren (Abb. 1.24), welche von Gliederpuppen inspiriert sind, um die Wirkungsweisen des menschlichen Bewegungsapparates zu verdeutlichen.[89] Dadurch präsentiert Lautensack dem Betrachter kein von den Muskeln ausgehendes Verständnis von Bewegung, sondern vielmehr eine mechanisch-physikalische Auffassung. Jedoch schlägt Lautensack den Bogen zurück zur naturnahen Darstellung, indem er einem aus geometrischen Grundformen bestehenden Schemata, ein Skelett des menschlichen Körpers und eine Aktdarstellung gegenüberstellt (Abb. 1.25). Wichtig ist Lautensack dabei das Prinzip des vergleichenden Sehens, indem er diese drei verschiedenen Darstellungsmodi präsentiert. So ermöglicht er den Vergleich des menschlichen Körpers zum einen mit seiner anatomischen Grundstruktur und zum anderen mit diagrammatischen Schemata, die es ermöglichen, das richtige Verhältnis der menschlichen Glieder zueinander abzuwägen.[90]

[87] LAUTENSACK 1564, fol. Hiv (S. 32).
[88] LAUTENSACK 1564, fol. Hiv (S. 32).
[89] HEILMANN 2015, S. 174.
[90] Vgl. HEILMANN 2015, S. 175.

Auch anhand eines anderen Beispiels wird deutlich, wie wichtig es Lautensack gewesen ist, sich in seinen Abbildungen der Natur anzunähern. Er schreibt „[...] das dem [Maßstab] der Natur im Conterfehten am gleichsten ist“.[91] Der Anforderung einer möglichst exakten optischen Darstellung, die für Sachzeichnungen in wissenschaftlichen Werken nötig ist, wird Lautensack gerecht, indem er das Vorbild Natur mit geometrischen Mitteln unterfüttert und lehrt.[92]

1.2.4.4 Editionsgeschichte

So wundert es auch nicht, dass im Verlassenschaftsinventar des Erzherzogs Ferdinand II. von Österreich und Tirol von 1596 unter *Cosmographici, geographici, geometrici, mathematici* eine „Prospectiva scientia teutsch durch Heinrich Lautensack“angeführt wird.[93]

1562 bat Heinrich Lautensack Kaiser Ferdinand I. zudem, ein Nachdruck-Verbot in Form eines Druckprivilegs auszusprechen.[94] Bei Zuwiderhandlung gegen diese Privilegien wurden Strafen, Geldbußen oder Beschlagnahmungen fällig.

Der (erwartete) Erfolg seiner *Unterweisung* blieb jedoch aus, und so befanden sich laut Nachlassinventar von 1568 noch 557 Exemplare des Werkes im Besitz des Autors.[95] Eine erste Wertschätzung der Arbeit Lautensacks erfolgte erst 1616 durch den Kartografen und Autor Paul Pfinzing, der ihm in seinem historischen Abriss zur Perspektivlehre einen Absatz widmete.[96] Besonders nach dem Erscheinen einer zweiten Auflage im Jahr 1618 erfolgte nun doch

[91] LAUTENSACK 1564, fol. Iiii.
[92] JANZIN, Marion/GÜNTNER, Joachim: Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte, Hannover 1995, S. 162. | Hans Lautensack (Bruder von Heinrich) war ein Landschaftsmaler, der perspektivisch hervorragend arbeitete. Siehe CHIPPS-SMITH, Jeffrey: Nuremberg. A Renaissance City, Austin 1983.
[93] JAHRBUCH der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, X 1889, Nr. 604. Ferdinand starb am 24. Januar 1595 und hinterließ eine bedeutende Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras in Innsbruck (welche sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindet).
[94] JAHRBUCH der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XI 1890, Nr. 6530. Die Reichshofkanzlei Wien wollte im Gegenzug dafür ein Exemplar seines Werks. Ein kaiserliches Druckprivileg galt reichsweit, jedoch war man bei der Strafverfolgung vom jeweiligen Territorialfürsten abhängig.
[95] Die Quelle befindet sich im Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt, Sammlung Personengeschichte, unter der Nummer S2 8.260. | HEILMANN 2015, S. 175.
[96] PFINZING, Paul: Optica, das ist Gründtliche doch Kurtze Anzeigung Wie nothwendig die Löbliche Kunst der Geometriae seye inn der Perspectiv, Augspurg 1616.

eine vermehrte Auseinandersetzung, nachweisbar etwa in Form eines handschriftlichen Exzerpts von 1727, das aus dem Umkreis des Nürnberger Akademieprofessors *Johann Daniel Preißler* stammt (siehe Kap. 6.3.2.3). Auch Preißler selbst scheint von der angewendeten Didaktik angetan gewesen zu sein, da er sowohl die Gelenkfiguren als auch die schematischen Strukturzeichnungen für sein eigenes Zeichenlehrbuch, die *Practic*, übernahm.[97]

[97] PREISSLER, Johann Daniel: Die durch Theorie erfundene Practic, Nürnberg 1721–1725.

1.2.5 Jost Amman

TITEL

Kunnst und Lehrbüchlein für die anfahenden Jungen
Daraus reissen und Malen zu lernen
Darinnen allerley Art lustige und artliche fürreissung von Mans und Weybsbildern
Deßgleich von Kindlein, Thierlein und andern stucklein
Allen liebhabenden Jungen dieser Kunster zum bessten an tag geben

ORT

Frankfurt am Main

VERLEGER

Sigmund Feyerabend

ERSCHEINUNGSJAHR

1578

UMFANG

106 nn. Bl.

AUFBEWAHRUNGSORT

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 27.4 GEOM. (3)

1.2.5.1 Autor

Bei diesem Kunstbüchlein ist die Autorenfrage insofern schwierig zu beantworten, weil sich hier zwei „Autoren“ anbieten. So ist der Verleger Sigmund Feyerabend sicherlich derjenige, der für die Ausrichtung des Werks und für die Vorrede verantwortlich ist. Dennoch neige ich dazu, Jost Amman als Autor anzuführen, da er für das Bildmaterial und somit für den eigentlichen Inhalt zuständig ist. Folglich wird hier Jost Amman als Autor näher betrachtet.
Jost Amman wurde im Juni 1539 in Zürich geboren.[98] Als Sohn eines Chorherren und Professors für Rhetorik genoss er eine humanistisch geprägte

[98] THIEME, Ulrich/BECKER, Felix (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 1, Leipzig 1907, S. 410–413, s. v. ‚Amann, Jobst’, S. 412 | CHIPPS-SMITH 1983, S. 275 | ANDERSEN, Andreas: Jost Amman. Graphiker und

Erziehung. Zu seiner Ausbildung ist nichts bekannt, vermutlich ging er aber in den 1550er-Jahren in der Schweiz, Nürnberg und Frankreich auf Wanderschaft.[99] Ab 1563 war er für Feyerabend in Frankfurt tätig, aber er erledigte auch immer wieder Arbeiten für andere Verleger wie Apian in Ingolstadt oder Jamnitzer in Nürnberg.[100] Schließlich erhielt er 1577 das Bürgerrecht in Nürnberg: „Jobsten Amman Maler und Kunststuckreisser soll man zu burger nnemen und dieweil er mit seiner Kunst so beruemt und trefflich Ime das burgerrecht schenken".[101] Einige Jahre zuvor – nämlich 1574 – heiratete Amman die Goldschmiedswitwe Barbara Wilckin, wohl auch ein Grund, sich gerade in Nürnberg niederzulassen.[102] Ab diesem Zeitpunkt musste sich Amman immer wieder mit finanziellen Nöten auseinandersetzen, unter anderem gelang es ihm nicht, das Verfügungsrecht über sein Züricher Erbe - wie etwa sein Elternhaus - zu erlangen.[103] Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er am 5. Dezember 1586 Elisabeth Schwarz. Sehr wahrscheinlich starb Jost Amman am 17. März 1591.

Unter seinen Zeitgenossen wurde Amman als „Apelles der Neuzeit"[104] und als „absolutissimus pictor"[105] gefeiert. Dabei hatte er nicht nur kunsthistorische, sondern auch kulturgeschichtliche Relevanz aufgrund seiner Auseinandersetzung mit und Dokumentation der historischen und zeitgenössischen Kleidung und Gebräuche in Form seiner Trachten- und Ständebücher.[106] Darüber hinaus war er allgemein auf dem Sektor der

---

Buchillustrator der Renaissance 1539 – 1591, Amsterdam 1973 | BECKER, Carl: Jobst Amman. Zeichner und Formschneider, Kupferätzer und Stecher, Nieuwkoop 1864 | WERNER, Alfred (Hg.): 293 Renaissance Woodcuts for Artists and Illustrators. Jost Amman's Kunstbüchlin, New York 1968.

[99] O`DELL, Ilse: Jost Ammans Buchschmuck-Holzschnitte für Sigmund Feyerabend. Zur Technik der Verwendung von Bild-Holzstöcken in den Drucken von 1563-1599, Wiesbaden 1993.

[100] O`DELL 1993, S. 13.

[101] Ratsverlässe 1577, Heft 3, Fol. 34 zitiert nach O`DELL 1993, S. 20.

[102] Ehebuch St. Sebald, Jg. 1574, S. 155. Zitiert nach O´DELL 1993, S. 19.

[103] So bat er in einem Brief vom 3. Januar 1575 seinen Schwager Leeman, dasselbige zu verkaufen und ihm den Erlös zu schicken. In einem Vermerk der Zürcher Ratsmanualen von 18. Juni 1576 wird beschlossen, dass das Erbe Ammans in Zürich verbleiben soll. Siehe AMMANN, August Ferdinand: Geschichte der Familie Ammann von Zürich, Zürich 1904, S. 98, hier auch weitere Porträts von Jost Amman abgebildet. Eine Korrespondenz mit seinem Schwager dokumentiert die immer dringlicher werdenden Bitten Ammans nach seinem Vermögen.

[104] Zürcher Poet und Pfarrer Joh. Huldrich Grob in einem Gedicht über Amman, in: AMMANN 1904, S. 103.

[105] Nachfolge von Gessners *bibliotheca universalis*, zitiert nach: AMMANN 1904, S. 103.

[106] AMMAN, Jost: Im Frauwenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen, Frankfurt 1586.

Buchillustration ungemein produktiv – zwischen 1561 und 1591 erschienen insgesamt über 70 Bücher mit Illustrationen Ammans.[107]

Hauptsächlich arbeitete er als Reißer, das heißt, er übertrug gezeichnete Vorlagen in einem geeigneten Maß auf den Holzstock. Eine Tätigkeit, die zur damaligen Zeit hoch angesehen wurde, wie auch die zuvor genannte Bezeichnung als „*Kunst*stuckreisser" unterstreicht.[108] Nicht verwunderlich ist demnach, dass er in dem von ihm illustrierten Ständebuch des Autors Hans Sachs für ein Selbstporträt den „Reisser" wählte.[109]

Gelegentlich war er auch derjenige, der die Zeichnungen in einem nächsten Schritt in den Stock schnitt, als sogenannter Formschneider. Sein zeitweiliges Monogramm mit dem Messer bezeugt dies, generell ist sein Monogramm häufig im Kunstbüchlein anzutreffen (Abb. 2.17). Somit ist klar, dass er auch einige Holzschnitte selbst verfertigte.[110]

1.2.5.2 Inhalt

Die Kunstbüchlein Ammans konzentrieren sich, anders als beispielsweise bei Vogtherr, allein auf die Darstellung verschiedener Personengruppen. Selbst bei den 1599 hinzugekommenen Wappenkartuschen gehört eine menschliche Gestalt mit zum Repertoire.[111] Der Aufbau der Kunstbüchlein folgt dabei nach Themen geordneten Gruppierungen. Den Anfang machen hierbei mythologische und allegorische Figurenensembles (Abb. 1.26). Daran anschließend werden Bildnisse verschiedener weltlicher und geistlicher Stände wie Bauern, Landsknechte, Reiter, Edelmänner und Bischöfe gezeigt.[112] Osmanisch anmutende Männer, welche motivisch den damaligen

[107] AMMANN 1904, S. 114.
[108] Ratsverlässe 1577, Heft 3, fol. 34, zitiert nach O'DELL 1993, S. 20.
[109] AMMAN, Jost/SACHS, Hans: Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden Hoher und Nidriger Geistlicher und Weltlicher Aller Künsten / Handwercken und Händeln, Frankfurt am Main 1568
[110] AMMAN 1599, fol. Riii^{v} .
[111] In Abgrenzung zu den etwa gleichzeitig erschienenen Figurenbänden siehe: HARJES, Imke: Figurenbände der Renaissance. Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung, Weimar 2008.
[112] Vgl. AMMAN, Jost/SACHS, Hans: Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden Hoher und Nidriger Geistlicher und Weltlicher Aller Künsten / Handwercken und Händeln, Frankfurt am Main 1568.

Zeitgeschmack hinsichtlich exotischer Sujets bedienen, vervollständigen den Kanon.

1.2.5.3 Systematik

Dieser Reigen an unterschiedlichen Vorlagen offeriert thematisch eine Vielzahl von Verwendungsmöglichkeiten. Dabei agieren die Vorlagen zusammen mit ihrem Umfeld und werden anders als etwa beim Kunstbüchlein Vogtherrs nicht isoliert gezeigt. So handelt es sich bei Ammans Kunstbüchlein auch weniger um ein reines Vorlagenbuch mit der Intention, dass die Darstellungen möglichst universell verwendbar sind, sondern es kann vielmehr als Lehrbuch verstanden werden. Es geht nicht allein darum, den eigenen Formenkanon zu erweitern, sondern mit dem Ammanschen Lehrwerk schult man Gespür und Blick für Darstellung und Komposition. Es wird ein fertiges Zusammenspiel der Figuren mit ihrem räumlichen Umfeld demonstriert, es handelt sich somit um *exempla*, die zu einem besseren künstlerischen Verständnis führen sollen. So befinden sich in Ammans Sammlung „allerhandt kunstreiche Stück unnd Figuren".[113]

Die beiden 1578 und 1580 publizierten Auflagen nennen konkret die „anfahenden Jungen Daraus reissen und Malen zu lernen" als auserkorene Zielgruppe.[114] Dagegen ist im Kunstbüchlein von 1599 von „allen denen so der Kunst der Malerey zugethan und deren Liebhabern zu sonderem Gefallen zusammen verfaßt und an Tag geben" die Rede.[115] Über den künstlerischen Nachwuchs wird zumindest im Titel und Vorwort explizit kein Wort mehr verloren. Folglich lassen sich zusammenfassend zwei unterschiedliche Zielgruppen ausmachen: der künstlerische Nachwuchs und die weit gefasste Gruppe der Kunstliebhaber.

Diesen unterschiedlichen Ausrichtungen geschuldet, sind auch die Vorreden jeweils verschieden gestaltet. Bis auf das *Kunstbuch Der Ander Theil* von 1580, das gar keine Vorrede aufweisen kann, sind die Vorreden Feyerabends relativ lang und setzen sich immer mit dem Stellenwert der Kunst und dem Auftrag der Künstler im Medium Buch auseinander. Großen Raum nehmen

[113] AMMAN 1599, Titelblatt.
[114] Im Enchiridion von 1578 ist zu lesen: „usum adolscenitia cupida a-deoq omnium artis huius amantium est congestus" . AMMAN 1580, Titelblatt.
[115] AMMAN 1599, Titelblatt.

dabei auch immer die für die Vermarktung des Werkes wichtigen Widmungen ein. Auch hierbei merkt man wiederum die unterschiedliche Ausrichtung an den unterschiedlichen Widmungsadressaten. Das *Kunst- und Lehrbüchlein* ist beispielsweise für die „anfahenden Jungen“ den bekannten und somit sicherlich vielen Lehrjungen als Vorbild dienenden Goldschmied-Brüdern Hans und Elias Lencker gewidmet.[116]

1.2.5.3 Editionsgeschichte

Die Kunstbüchlein Ammans wurden in unterschiedlicher Zusammensetzung insgesamt fünf Mal neu aufgelegt. 1578 einmal als *Kunst -und Lehrbüchlein* und in lateinischer Ausgabe als *Enchiridion* (Abb. 1.27), 1580 nochmal als *Kunst- und Lehrbüchlein* und zusammen mit Tobias Stimmer als *Kunstbuch anderer Theil* und abschließend 1599 unter Verlegung der Erben von Sigmund Feyerabend als *Kunstbüchlein* (Abb. 1.28).
Die Ausgabe von 1599 stellt die umfangreichste Kunstbüchlein-Ausgabe im Vergleich zu den früheren Kunstbüchlein dar; so wurden hier auch aus anderen Werken Ammans Tafeln verwendet. Diese Neuzusammenstellung ist ein schönes Beispiel dafür, wie pragmatisch der Umgang mit bereits vorhandenem Material sein konnte. So wurden für dieses Werk ausschließlich bereits existierende Druckstöcke von mehreren in der Vergangenheit publizierten Werken wiederverwendet. Dabei stammen die Tafeln der Ausgabe von 1578 selbst wiederum aus bereits erschienenen Werken.
Dies gibt Einblick, wie die Maschinerie des Verlags Feyerabend funktionierte: So wurde möglichst effizient versucht, ein massenkompatibles Produkt zu erschaffen, dass sich kostengünstig an den Markt bringen ließ. Das hieß jedoch nicht, qualitative Abstriche zu machen, vielmehr hatte Feyerabend ein sehr gutes Gespür für interessante Themen und war ein begabter Gestalter. Dennoch wurde jedes Motiv möglichst vielfältig wirtschaftlich genutzt, indem es in den unterschiedlichsten Bereichen wiederverwendet, verliehen oder verkauft wurde.

[116] AMMAN 1580, Titelblatt.

2. VORGESCHICHTE

2.1 Vorläufer der Kunstbüchlein

2.1.1 Mittelalterliche Vorlagen- und Musterbücher und technische Handbücher

Die Kunstbüchlein stehen als Zeichenlehrbücher nicht singulär, sondern fußen vielmehr in der Tradition bereits im Mittelalter entstandener Vorlagen- und Musterbücher.[117] Eines der wohl bekanntesten mittelalterlichen Musterbücher ist das von *Villard de Honnecourt*, welches zwischen 1210/1220 und 1225/1240 entstand (Abb. 2.1).[118] Es beinhaltet etwa 250 Zeichnungen, darunter architektonische Darstellungen bestehender Gebäude wie etwa der Kathedrale von Reims, aber auch Tier- und Menschenzeichnungen. Honnecourt verwendet seine stark auf Konturen ausgerichteten Zeichnungen, um eine „präzise und objektive Präsentation" zu generieren.[119] Bereits in diesen frühen Jahren spielt die mathematische (geometrische) Grundlegung der Dinge als Ausdruck der göttlichen Harmonie, welche sich auch in der Harmonie der Zahlen widerspiegelt, eine wichtige Rolle.[120] Honnecourt wendet dies praktisch an, indem er seine menschlichen Körper aus geometrischen Formen konstruiert. Geometrie war zudem die Grundlage der mittelalterlichen Architekturzeichnung und auch in der nachfolgenden Zeit sind Fortführungen wie etwa bei den auf „Quadratur und Triangulatur beruhenden spätgotischen Werkmeisterbüchern" zu finden.[121] Ein Beispiel stellt das von Matthäus Roriczer im Jahr 1486 verfasste *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit* dar.
Auch bei den Kunstbüchleinautoren Schön, Beham und Lautensack halten diese schematischen Figuren, welche auf geometrischen Grundformen basieren, Einzug in ihre Werke. Jedoch bleiben dabei die Autoren nicht der

[117] Das früheste bekannte mittelalterliche Musterbuch ist das von Ademar de Chabannes (starb 1034), einem Mönch aus Limoges. Es beinhaltet u. a. Figuren aus dem Neuen Testament. EVANS, M. W.: Medieval Drawings, London u. a. 1969, S. 14.
[118] Es befindet sich in der Bibliotheque nationale de France in Paris (MS Fr 19093) und umfasst 33 Pergamentblätter (von ehemals 46 oder mehr), siehe: RATHMANN-LUTZ, Anja: Ordnen und Verstehen – die Zeichnungen des Villard de Honnecourt, in: GÖRLITZ, Uta und Meike Hensel-Grobe: Das Mittelalter – Perspektiven mediävistischer Forschung, Bd. 22, Heft 2/2017, S. 377–391, S. 378.
[119] EVANS 1969, S. 14.
[120] RÖHRL 2012, S. 77.
[121] FITZNER 2014, S. 142. | RATHMANN-LUTZ 2017, S. 382.

mittelalterlichen Planimetrie verhaftet, sondern es findet eine Weiterentwicklung statt, die den dreidimensionalen Körper und seine linearperspektivische Darstellung miteinbezieht.[122]

Doch nicht nur in Bezug auf die geometrischen Konstruktionen führen die Kunstbüchleinautoren die Tradition des Mittelalters weiter. So ist das Interesse für Mimik und Gestik, wie es beispielsweise beim sogenannten *Wiener Musterbuch* (um 1410/20) der Fall ist, initiierendes Vorbild für die Kunstbüchleinautoren geworden (Abb. 2.2).[123] So zeigt sich vor allem bei Vogtherrs Köpfen ein ähnlicher Schwerpunkt bei der Darstellung der menschlichen Gemütslage und auch in ihrer großen Variation scheinen sich die Köpfe an den frühen Vorlagenwerken zu orientieren. Dieses Studium des menschlichen Gemüts und seiner Ausdrucksformen sollte sich später noch zu einer ganz eigenen wissenschaftlichen Fachrichtung etablieren. Gemeint ist die Lehre der *Physiognomie* mit ihrer großen Vielzahl an Schriften, darunter beispielsweise Giovanni Battista della Portas *De humana physiognomonia* von 1586.[124]

Darüber hinaus existieren noch weitere konkrete Parallelen zu den mittelalterlichen Musterbüchern: So werden bei Villard wie auch bei Beham markante Punkte mittels Zirkel bestimmt und auch die Außenkonturen der zu zeichnenden Objekte folgen den Vorgaben durch den Zirkel, wie es auch bei Schöns Zirkelkonstruktionen der Fall ist.[125]

Eine weitere Entwicklung, die bereits im Mittelalter ihren Anfang nahm, ist die Bedeutung der Darstellung von zeitgenössischer Kleidung – ein Thema, das mitunter auch durch Amman einen ersten Höhepunkt finden sollte.[126]

Auch in didaktischer Hinsicht gibt es bereits bei den Handbüchern Impulse, welche von den Kunstbüchleinautoren übernommen worden sind. Ein Beispiel hierfür ist das *Göttinger Musterbuch*, welches zwischen 1440 und 1460 in Mainz entstand und als Lehrbuch für Illustratoren gedacht war.[127] In diesem

---

[122] RÖHRL 2012, S. 78.
[123] Wien KHM, Inv. No. 5003. www.khm.at/de/object/d922259da3/
[124] TRAN, Luan: Giovanni della Porta, in: HEILMANN 2015, S. 177–179.
[125] RÖHRL 2012, S. 83.
[126] SCHELLER, Robert W.: Exemplum. Model-Book drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 to ca. 1450), Amsterdam 1995, S. 43–44. | AMMAN, Jost: Im Frauwenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen, Frankfurt 1586.
[127] PANAYOTOVA, Stella u. a. (Hg.): The art and science of illuminated manuscripts, London 2016, S. 102. | LEHMANN-HAUPT, Hellmut: The Göttingen Model Book, Columbia 1978; digitalisiert unter www.gutenbergdigital.de/gudi/dframes/mubu/mubufset.htm.

Werk wird in Schritt-für-Schritt-Anleitungen z. B. das Illuminieren von Akanthus-Blättern (Abb. 2.3) erläutert.[128] Dieses schrittweise Vorgehen lässt sich auch bei den Autoren Schön und Beham finden, welche ihre Schüler etappenweise zur idealtypischen Formgestaltung führen.

Zudem versteht sich dieses Modellbuch ähnlich wie die Kunstbüchlein als praktisches Handbuch: Es werden z. B. explizit Seiten freigelassen, damit direkt darin gezeichnet werden kann. Auch bei den Kunstbüchlein findet man immer wieder diese Gebrauchsspuren künstlerischer Art (Kap. 6.2.3), welche die unmittelbare Umsetzung der Zeichenübungen belegen.[129]

Des Weiteren ist bereits bei den mittelalterlichen Werken wie z. B. beim *Wiener Vademecum* das Weglassen einer spezifischen narrativen Kontextualisierung auszumachen, zudem findet auch formal eine Isolierung der Vorlagen statt, wodurch eine Vielzahl an Einsatzmöglichkeiten generiert wird.[130] Vöge nennt z. B. Analogiebildungen von Gesten, welche Einzug in die mittelalterlichen Handschriften nehmen. Dabei handelt es sich um Übertragungen von Gesten aus einem fremden Kontext in eine neue Bilderzählung. [131] Sehr gut denkbar ist, dass diese Entwicklungen erst durch die Musterbücher, welche dekontextualisierte Vorlagen zur Verfügung stellen, möglich geworden ist.[132]

Auch hier fanden folglich bereits Vereinheitlichungs- und Simplifizierungsprozesse im Sammlungsvorgang und in der Aufbereitung statt, im Sinne eines schnellen und einfachen Zugriffes auf die Vorlage, welche die Kunstbüchlein auch für ihre Bilddidaktik als Vorbild nahmen.[133]

In einem Punkt unterscheiden sich die Vorlagen in den mittelalterlichen Werken indessen von den Kunstbüchlein: Bei den früheren Werken handelt es sich stets um möglichst strikte tradierte Formen. So galt es im Mittelalter nicht,

---

[128] Weitere Beispiele: *Colmarer Kunstbuch oder Schribers ModellBuch (BSB MSIcon. 420 fol. 6v)*

[129] Beispielsweise die Ausgabe in der HAB, Wolfenbüttel oder in der Graphischen Sammlung München.

[130] SCHELLER 1995, S. 6. | DEGENHART, Bernhard: Zur Graphologie der Handzeichnung. Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Tübingen. 1/1937, S. 223–343.

[131] VÖGE, Wilhelm: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrhtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert, Trier 1891, S. 289–291.

[132] Scheller nennt hierzu einige Musterbuchbeispiele: SCHELLER 1995, S. 44.

[133] SCHELLER 1995, S. 41.

eine möglichst originäre Ausgestaltung zu finden, sondern die Muster mussten bekannt und lesbar („legible“) sein.[134] Bei den Kunstbüchleinautoren, wie Vogtherr etwa, wird im Gegenteil gerade die außergewöhnliche Auswahl der Vorlagen betont: „aller frembden und schweresten stücken“.[135] So möchten die Autoren auch *exempla* liefern, im Sinne von besonders nachahmenswerten Vorbildern. Inzwischen hat sich das strenge Korsett der mittelalterlichen Vorstellungswelt jedoch geöffnet und in einer Atmosphäre immer zahlreicher auftretender Novitätsdiskurse, welche durch die Renaissance und den Humanismus begründet sind, möchte man auch bei den Vorlagen „Neues“ präsentieren: „Dergleichen vor nie keines gesehen“.[136]
Dieser Prozess hin zu einem Aufbrechen der starken Normierung von Vorlagen beginnt dabei bereits um 1400, was sich auch in verändernden künstlerischen Praktiken widerspiegelt.[137] Jenni z. B. argumentiert, dass eine Folge dieser häufiger anzutreffenden Regelverstöße gegen die tradierte Form eine Verlagerung von den mittelalterlichen Musterbüchern hin zu den frühneuzeitlichen Skizzenbüchern ist.[138] Vorlagenbücher stellen in ihren Augen ein Relikt des Mittelalters dar und eine veränderte Darstellungspraxis der Künstler verzichte auf den Gebrauch von Musterbüchern. Der Erfolg der Kunstbüchlein, auch der reinen Vorlagenbücher, widerspricht jedoch diesem einseitig auf der disegno-Theorie basierenden Ansatz (siehe auch Kap. 4.1). Der Nutzen der Kunstbüchlein und ihr vielseitiger Einsatz in der künstlerischen Praxis wird später noch Gegenstand dieser Untersuchung sein (siehe besonders Kap. 6 Rezeption).

Neben den bislang behandelten, stark visuell ausgerichteten Musterbüchern existieren auch noch technische Handbücher, die ihr Wissen zumeist rein in Textform vermitteln. Beispiele hierfür sind das *Schedula diversarum artium*[139] von Theophilus Presbyter, welches im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts

[134] JENNI, Ulrike: Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Wien 1976, S. 77f. | SCHELLER 1995, S. 42.
[135]Vgl. z. B. SCHULZ, Ronny F.: Die Wahrnehmung des Neuen in der Literatur des 16. Jahrhunderts. Novitätsdiskurse bei Francois Rabelais, Johann Fischart, Michael Lindener und im „Finckenritter“, Bielefeld 2017. In diesen Diskursen werden Begriffe wie „Erfinden“, „Innovation“ oder „das Neue“ verwendet.| VOGTHERR 1538, Vorwort.
[136] VOGTHERR 1538, Titelblatt.
[137] JENNI 1976, S. 77f.
[138] JENNI 1976, S. 77f.
[139] HAB Cod. Guelf. Gud. Lat. 69 2°

entstand, oder auch das bekannte *Il Libro dell'Arte* von Cennino Cennini, wohl um 1400 entstanden. Diese Traktate unterscheiden sich jedoch inhaltlich insofern von den Kunstbüchlein, indem es hier weniger um die künstlerische Ausformung des Zeichnens geht, sondern vielmehr um die technischen Voraussetzungen des künstlerischen Arbeitens, wie etwa die Zusammensetzung von Farbe oder die Herstellung von Grundierungen und Bildträgern. Diese Bücher setzten damit eine Literaturgattung in Gang, die auch im 16. Jahrhundert, zeitgleich zu den Kunstbüchlein, sich als sogenanntes Rezeptbuch lebhafter Beliebtheit erfreute.

2.1.2 Dürer als Wegbereiter

Wenn man sich mit der Gruppe der Kunstbüchlein auseinandersetzt, kommt man nicht umhin, sich auch mit dem Initiator der kunsttheoretischen Literatur nördlich der Alpen und somit auch dem Diskursbegründer vieler innovativer neuer Entwicklungen zu beschäftigen, nämlich Albrecht Dürer.[140] Dürer hat einen Themenkanon sowohl inhaltlicher wie auch motivischer Natur eingeführt, der für seine Epigonen zum Vorbild geworden ist.
Jedoch unterscheidet sich die Vermittlungspraxis der Kunstbüchleinautoren enorm. So wurden zwar durch Dürer die Rahmenbedingungen für die Zeichenlehrbücher nördlich der Alpen jener Zeit festgelegt, die unterschiedlichen Strategien, um die schon von Dürer anvisierten Zielgruppen der Lehrjungen, Künstler und Handwerker zu erreichen, waren aber erheblich. Dürer scheiterte mit seinem Ansinnen, ein praktisches Handbuch für alle Künstler zu konzipieren; seine Nachfolger reagierten darauf, indem sie andere und vor allem didaktisch einfachere Vermittlungswege einschlugen. Sehr plakativ formuliert dies Erhard Schön in seiner Vorrede: „das sie dester baß des durers und den vitruvium unnd anderer pücher zu leychterem verstant auch

[140] SCHAUERTE, Thomas/MÜLLER, Jürgen/KASCHEK, Bertram: Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit, Petersberg 2013, S. 20 | Vgl. allgemein zum Nachwirken von Dürers Proportionswerk: DÜRER, Albrecht: Vier Bücher von menschlicher Proportion, hg., komm. und in heutiges Dt. übertr. von Berthold Hinz, Berlin 2011, S. 355–365 (Originalausgabe: Nürnberg 1528) und KEIL, Robert: Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbüchleinliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 38 (1985), S. 133–150. Zudem seine Dissertation zum Thema: KEIL 1983.

kunnen des paß begrieffen.“ [141] Gerade der wissenschaftlich-empirische Anspruch Dürers machte sein Werk zu komplex für den praktischen Gebrauch.[142] Die Vermessung von Körperformen nach empirischen Vorgaben war für die meisten zu theoretisch und die Auseinandersetzung mit dem mathematischen Instrumentarium für die Umsetzung richtig angewendeter Proportionen zu aufwendig.

Dennoch ist der Einfluss Dürers auf die Gattung Kunstbüchlein und sein Vorbild in vielen Details unverkennbar. Dies wird bereits bei den verwendeten Stilmitteln und den dargelegten Intentionen innerhalb der Vorreden sichtbar. Am eklatantesten ist die Überschneidung mit dem als Dürer-Schüler gehandelten Erhard Schön. So finden sich teilweise wortwörtliche Übereinstimmungen in der jeweiligen Vorrede.

> „dann was gantz leicht ist/kann nit seer künstlich sein/was aber künstlich ist/das will fleyß müe unnd arbeit haben.“
> (Dürer, Albrecht*: Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, fol. Aii^{v})[143]

> „dann was ganntz leicht ist/kann nit kunstlich sein/was aber Kunstlich ist/das will fleissig muche unnd arbeyt haben.“ (Schön 1540, fol. Aii)

In enger Abhängigkeit von Dürer ist auch Sebald Beham zu sehen, der sehr wahrscheinlich als Schüler in dessen Werkstatt gearbeitet hat.[144] Eine negative Folge dieser Abhängigkeit bekam Beham zu spüren, als er 1528 ein Proportionswerk in Anlehnung an Dürer herausbringen wollte und dies von der Witwe Dürers aus Angst, es könnte sich aus den Arbeiten Dürers zusammensetzen, gerichtlich untersagt wurde.[145]

---

[141] SCHÖN 1540, fol. Aii.
[142] PANOFSKY, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, S. 359.
[143] Ausgabe: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main.
[144] Es gibt hierzu keine gesicherten Belege, doch zahlreiche künstlerische Anlehnungen sprechen für ein Schüler-Lehrer-Verhältnis, siehe dazu: STEWART, Alison G.: Sebald Beham, in: Müller/Schauerte 2011, S. 13–19, S. 16.
[145] Der Nürnberger Rat verbot am 22. Juni 1528 bei Strafandrohung, seine umfassende Schrift über die Proportion zu veröffentlichen, bevor nicht die *Vier Bücher menschlicher Proportion* gedruckt seien, siehe hierzu: ZSCHELLETZSCHKY, Herbert: Die drei gottlosen Maler von Nürnberg Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975, S. 81, und STEWART, Alison G.: Sebald Beham, in: Müller/Schauerte 2011, S. 13–19, S. 17f.

„Solches ist vo mir vermeint gewest/alles in ein Büchlein zu bringen ist unterkummen/das ich es nun taylen muß auß gehorsam sc.“ [146]

Aufgrund dieses Verbots brachte Beham ein groß geplantes Lehrwerk nun in einzelnen Teilen heraus. Den Beginn machte er 1528 mit einem schmalen Büchlein zu den Proportionen des Pferdes, in dem er schreibt: „Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proporcion der Ross.“[147]

Vollendet wurde das Projekt dieses Proportionswerks erst viel später, nämlich 1552, und sehr wahrscheinlich nicht von Beham selbst, sondern posthum von seinem Verleger Christian Egenolph.[148]

Der Vorwurf des Plagiats ist, wenn man das *Kunst- und Lehrbüchlein* Behams und die beiden Werke *Unterweisung der Messung* (1525) und *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528) von Dürer miteinander vergleicht, nicht ganz aus der Luft gegriffen. So beginnt Beham mit einer Einführung zum Umgang mit dem Zirkel, deren Aufbau sich an Dürers Vorgehen in seiner *Unterweisung* orientiert. Zudem verwendet er fast exakt dieselben Abbildungen (Abb. 2.4 und Abb. 2.5). In seinem Fall muss man den Kreis nur um 180 Grad drehen und man erhält sogar dieselbe Nummerierung wie bei Dürer. Sehr eindrücklich ist dies auch bei einer aufwendig konstruierten geometrischen Rose der Fall, welche bei Beham auf dem Kopf steht (Abb. 2.6 und Abb. 2.7).

In Form der Verwendung von Zirkel und Richtscheit und auch im Einsatz des Quadratgitternetzes ist folglich eine ähnliche methodische Herangehensweise feststellbar. Doch findet bei Beham, ähnlich wie bei den übrigen Kunstbüchleinautoren und im Gegensatz zu Dürer, eine Simplifizierung statt. Dabei handelt es sich nicht um ein gedankenloses Abkupfern, vielmehr werden die Themen, die bei Dürer angesprochen sind, erneut aufgegriffen und thematisiert, jedoch auf einer operableren Ebene.[149]

Die unterschiedliche Komplexität der Methodik ist bereits in diesem bildlichen Vergleich sichtbar (Abb. 2.8 und Abb. 2.9). So unterliegt die Quadrierung bei Beham einem festgesetzten Maß mit fixen Unterteilungen, Dürer dagegen setzt die Unterteilung als flexibles System ein, um der Mannigfaltigkeit der

[146] BEHAM Sebald: Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder porporcion der Ross, Nürnberg 1528 (Ausgabe Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 691, [VD 16 B 1483]), fol. Aiii. | Hinweise zum Urheberrecht in dieser Zeit vgl. BURKE, Peter: Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft, Berlin 2001, S. 176f.

[147] BEHAM 1528 (Anm. 146).

[148] Siehe hierzu: PEINELT 2011, S. 136–138.

[149] Siehe hier auch die Untersuchung zu Beham: SCHAUERTE/MÜLLER/KASCHEK 2013, S. 18f.

menschlichen Physiognomie gerecht zu werden. Mit Dürers System war es dem Leser möglich, jede nur erdenkliche Form des menschlichen Kopfes zu konstruieren. Bei Beham dagegen wird ein Proportionsschema mit festen Größen bereitgestellt, welches von den Künstlern nur noch übertragen werden musste und keiner weiteren Eigenleistung mehr bedurfte.

Jedoch bedeutet dies nicht, dass Beham nicht selbst anthropometrische Studien betrieben hat. So existieren einzelne Blätter mit gedruckten Kopfstudien von 1542 (Abb. 2.10) aus der Hand Behams, die denjenigen in den Kunstbüchlein sehr ähnlich sind, jedoch mit einer alternativen Proportionierung des Gesichts und einer viel detaillierteren Ausarbeitung.[150] Es scheint bei Beham folglich eine bewusste Entscheidung für eine Vereinfachung in seinem Kunstbüchlein gegeben zu haben. Und diese Entscheidung zahlte sich aus – so fand das Büchlein von Beham großen Anklang und wurde bis 1605 fünf Mal neu aufgelegt. [151] Dabei wurden in jeder neuen Auflage nur geringfügige Änderungen vorgenommen.

Allein bei der letzten Ausgabe von 1605 kamen interessanterweise zwei neue Tafeln hinzu (Abb. 2.11).[152] Es handelt sich dabei um Darstellungen des Gesichts in Frontal- und Profilansicht, die mithilfe der Parallelmethode übertragen wurden. Es sind dies Beispiele, die in ihrem Stil sehr stark an Dürers Werk erinnern (Abb. 2.12). Den Plagiatsverdacht verstärkt die Tatsache, dass auf Behams Tafeln die Darstellung seitenverkehrt wiedergegeben ist, was sich durch den Produktionsvorgang des Abpausens von Dürers Darstellung und die anschließende Übertragung auf den Holzstock, wodurch das Bild seitenverkehrt gedruckt wird, erklären ließe.

Aus Angst vor einem weiteren Plagiatsvorwurf wurde vermutlich bewusst auf diese Tafel verzichtet. 1605 und somit knapp 80 Jahre nach dem Tod Dürers scheint der Frankfurter Buchhändler Vincenz Steinmeyer, der nun im Besitz der Druckstöcke war, keine Gefahr mehr gesehen zu haben, sich diesem Vorwurf auszusetzen, und druckte nun die beiden bislang unveröffentlichten Tafeln mit ab.[153]

---

[150] Z.B. in der Staatl. Graphischen Sammlung in München (Inv. Nr. 69120) befindlich.

[151] Heute noch in Bibliotheken nachzuweisende Ausgaben: 1552, 1557, 1565, 1582, 1594, 1605. Es ist zwar immer die Rede von einer Erstausgabe von 1546, weil einige Holzschnitte auf dieses Jahr datiert sind, jedoch lässt sich keine solche Ausgabe belegen. Siehe hierzu auch: PEINELT 2011, S. 136–138.

[152] BEHAM 1605, fol. C^{v} und fol. C^{r}.

[153] ROSENBERG 1875, S. 41.

Auch der Kunstbüchleinautor Heinrich Lautensack zeigte sich teilweise stark beeinflusst von Dürers Abhandlungen. So übernahm Lautensack in dem Abschnitt zur menschlichen Proportion in weiten Teilen die Darstellungspraxis Dürers. Ein Beispiel hierfür ist die Gegenüberstellung von Frontal- und Seitenansicht der Körper, und auch in Haltung und Form ähneln sich die Figurinen sehr stark (Abb. 2.13 und Abb. 2.14). Jedoch fügte Lautensack noch weitere Darstellungsmodi wie die Abbildung des menschlichen Skeletts hinzu, die seine Proportionslehre sehr bereicherten.
Zudem werden die stereometrischen Formen, die Dürer am Ende seiner *Vier Bücher von menschlicher Proportion* verwendet (Abb. 2.16), weiterentwickelt und z. B. auch als Bewegungsstudien gezeigt (Abb. 2.15).
Am Beispiel Lautensacks wie auch durch die beiden vorangegangenen Beispiele sollte deutlich geworden sein, dass die Kunstbüchleinautoren von Dürer initiierte methodische Neuerungen aufgriffen, sie jedoch weiterentwickelten und didaktisch zielführender einsetzten.

2.2 Literaturhistorische Einordnung

2.2.1 Populärwissenschaftliche Literatur

Die große Zahl an populärwissenschaftlichen Büchern – sie überstieg ab 1530 die Zahl an religiösen Publikationen –, deckte die Interessen auch der unteren und mittleren Schicht an der Welt der Natur, am eigenen Körper und an der Erlangung praktischer Fähigkeiten ab.[154] Diese Entwicklung entsprach einer Auffassung, die seit dem Beginn der Reformation immer häufiger anzutreffen war. Es war nun in Mode, sich selbst weiterzubilden. Die neue religiöse Bewegung hatte den ‚gemeinen' Mann, der nun aufgrund der zunehmenden Lesefertigkeit auch für den Buchmarkt interessant geworden war, in den Mittelpunkt gerückt. Das neu entstandene Interesse des Menschen an der Welt und an sich selbst war ein Umstand, der mit dem veränderten Menschenbild der Renaissance einherging.

[154] CHRISMAN, Miriam Usher: Lay culture, learned culture: books and social change in Strasbourg. 1480–1599, New Haven u. a. 1982, S. 52 und 170.

Die wichtigste Form der populärwissenschaftlichen Publikationen waren technische Handbücher, auch Expertenbücher genannt, zu denen u. a. die Rezeptbücher gehörten. In diesen Werken wurden Anleitungen zur Einübung praktischer Fähigkeiten gegeben, wodurch auch die Kunstbüchlein mit ihren Zeichenanleitungen zum Feld der praktischen Handbücher gezählt werden dürfen. Konkret sind sie zu den frühneuzeitlichen Zeichenlehrbüchern (Kunstbüchern) zu zählen, die in ihrer Ausgestaltung jedoch sehr unterschiedlich ausfallen können: So existeren neben kunsttheoretischen Traktaten auch Vorlagenbücher und Werkstattsammlungen.[155]

Diese für einen breiten Markt ausgelegten Handbücher erwuchsen aus den pragmatischen Bedürfnissen des Alltags und spiegeln ein volkstümliches Interesse an Selbstausbildung sowie das Verlangen, sich neue Fähigkeiten anzueignen, wider.[156] Das Interesse am weltlichen Leben und der Wunsch nach Komfort und Unterhaltung spielten dabei eine große Rolle.

Um auf dem Markt bestehen zu können, mussten diese populärwissenschaftlichen Schriften den Rezipienten schon in der Phase der Konzeption einbeziehen. Dies hatte zur Konsequenz, dass die Autoren schon sehr modern anmutende Überlegungen zu Zielgruppe und Nachfrage bei ihren Werken anstellten, so werden die Zielgruppen bereits auf dem Titelblatt der Kunstbüchlein genannt. Sehr hilfreich war hierbei die überaus breite Streuung der Ausrichtung, um ein möglichst großes Publikum ansprechen zu können und somit einen großen Absatz zu generieren.[157]

Die Kunstbüchleinautoren reagierten mit ihren didaktischen Elementen (siehe Kap. 5) im Besonderen auf diese zunehmende Nachfrage aus der breiten Bevölkerung nach wissensvermittelnden Lehrbüchern. So sind in allen Kunstbüchlein sogenannte Handlichkeitsstrategien (siehe Kap. 3.2.1) wie eine große Übersichtlichkeit oder das Anlegen eines Registers auszumachen, die der breiten Leserschicht den Zugriff auf das zur Verfügung gestellte Wissen erleichtern sollten. Symptomatisch für eine fächerübergreifende Entwicklung zeigt sich auch hier, das Bilder eine immer größer werdende Rolle spielen.

---

[155] SIEGEL 2006, S. 118.| Z. B. Dürer, Jamnitzer, Rodler usw.
[156] CHRISMAN 1982, S. 182.
[157] Vgl. TERRAHE 2010, S. 187 u. 190 | Z. B. hatte Egenolph vor allem Erfolg durch seine volkssprachigen Bücher mit populärwissenschaftlicher Ausrichtung. Egenolph arbeitete sowohl mit Beham wie auch mit Amman zusammen. Dabei trug ein reicher Bilderschmuck zur Beliebtheit der Werke bei, siehe TERRAHE 2010, S. 185.

2.2.2 Bebilderte Wissenschaftsliteratur

Den Bildern kam im wachsenden Segment der wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Publikationen ein wichtiger Stellenwert zu. So ist eine Zunahme an Bildern zur Wissensvermittlung in unterschiedlichen Fachbereichen auszumachen, ganz besonders in botanischen und anatomischen Lehrbüchern (Abb. 2.17 | Abb. 2.18 | Abb. 2.19). [158]

Indes ist das Bild als Hilfestellung in der Wissensvermittlung natürlich nicht vorbildlos: So findet man bereits bei Handschriftenillustrationen des 12. und 13. Jahrhunderts Zeichnungen, die mithilfe diagrammatischer Struktur Wissensinhalte didaktisch vermitteln.[159] So wurden Diagramme beispielsweise gerne verwendet, um philosophische oder wissenschaftliche Ideen zu visualisieren. Und auch in illustrierten Handbüchern für Medizin oder Astronomie wurden Zeichnungen als Erklärhilfe verwendet.[160]

Doch dank dem Buchdruck nahm die erklärende Illustration sprunghaft zu und das epistemische Potenzial der Bilder wurde gerne genutzt. Verschiedene Faktoren und Neuerungen führten dazu, dass die Bedeutung des Sehens als ein wichtiger Zugang zu Wissen wahrgenommen wurde.[161] Das Beobachten von Phänomenen gewann in der Naturwissenschaft an Bedeutung, wodurch das Bild innerhalb der wissenschaftlichen Beweisführung als visuelles Argument vermehrt zum Einsatz kam. [162] So sorgten Bilder in ihrer Dokumentationsfunktion für Authentizität und Evidenz, indem sie beispielsweise in den Naturwissenschaften Unbekanntes wie exotische Pflanzen oder Tierarten anschaulich machten. Dementsprechend wurde auch der Blick des Betrachters trainiert, da kleinste Details nun zum ausschlaggebenden Argument werden konnten.

---

[158] Vgl. die Arbeiten von KUSUKAWA, Sachiko: The role of images in the development of Renaissance natural history, in: Archives of natural history 38 (2011), S. 189–213. | KUSUKAWA 2012 | Oder bereits bei SCRIBNER, Bob: Ways of seeing in the age of Dürer, in: Eichberger, Dagmar/Zika, Charles (Hg.): Dürer and his culture, Cambridge u. a. 1998, S. 93–117, S. 96. | Wie die Werke von Leonhart Fuchs, Gessner oder Vesalius. Die *Anatomia oculi* von Heinrich Vogtherr wurde beispielsweise auch von Leonhart Fuchs verwendet.

[159] EVANS 1969, S. 9. Besonders in Süddeutschland zu finden und somit auch geografisch gesehen als Vorläufer der didaktisch aufgebauten Kunstbüchlein-Tafeln zu sehen.

[160] EVANS 1969, S. 11.

[161] DASTON, Lorraine: Epistemic images, in: Payne, Alina (Hg.): Vision and its instruments. Art, science, and technology in early modern Europe, Pennsylvania 2015, S. 13–35, S. 17.

[162] Der Begriff des ‚visual argument' bei KUSUKAWA 2012, S. 3. | POMATA 2011, S. 49.

Als Folge dieser Entwicklung wuchs auch der Stellenwert der Künstler, die sich durch das Vermögen, die bekannte wie die unbekannte Welt abzubilden, eine wichtige Rolle im Prozess der Wissensvermittlung sicherten. Viele Autoren bzw. Künstler legten dabei Wert auf eine sehr didaktische Vorgehensweise, um es den Lesern oder besser den Betrachtern so einfach wie möglich zu machen. In diesem Sinne handeln auch die beschriebenen Kunstbüchleinautoren, die das Bild nicht mehr nur illustrativ verwenden, sondern es zur Anleitung werden lassen, zum methodischen Instrument selbst. Die Bilder sind in den Kunstbüchlein visueller ‚Haupttext', die Sprache als Vermittlungsinstrument spielt in den Lehrwerken dagegen nur eine nachrangige Rolle.[163]

Die Kunstbüchlein werden somit Teil eines Prozesses, der einer zunehmenden Verwissenschaftlichung geschuldet ist.[164] Die Folge dieses Gewahrwerdens eines wissenschaftlichen Anspruches war auch, dass sich die Künstlerautoren selbst auf einem wissenschaftlichen oder zumindest populärwissenschaftlichen Niveau mit ihrem Fach auseinandersetzten.[165]

Ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Sehen sind die Anamorphosen von Erhard Schön wie z. B. *Jonas und der Wal* von 1538 (Abb. 2.20).[166] Die Darstellung zeigt das verzerrte Bild eines Wals, das erst unter Zuhilfenahme eines Spiegels, der an den Rand des Holzschnitts angelegt wird, zu einem harmonischen Bild wird. Mit der Bildunterschrift „was. sichst. du" wird das eigene Sehen und die Wahrnehmung im Rahmen eines perspektivischen Rätsels auf den Prüfstand gestellt.[167]

Weiter zeigt der Kunstbüchleinautor Heinrich Vogtherr, dass er sich nicht allein mit dem Darstellen von Dingen beschäftigt, sondern sich in der Tradition

---

[163] Genette deklariert auch Illustrationen als Paratexte: GENETTE 2001, S. 9.

[164] Zum *epistemic genre* siehe POMATA 2011 und DASTON 2015.

[165] Beispiele hierfür sind die Kunstbüchleinautoren selbst, aber auch z. B. Tobias Stimmer und seine Proportionsstudien (siehe Kap. 4.3.2.1) oder auch eine Federzeichnung von Hans Holbein (Kunstsammlung Basel), siehe: SCHÖN, Erhard: Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen, hg. von Leo Baer, Frankfurt 1920 (Originalausgabe: Nürnberg 1542), Tafel III.

[166] Womit Schön einer der Ersten ist, der sich nördlich der Alpen damit auseinandersetzt, in: KAUFFMANN, Georg: Propyläen der Kunstgeschichte: Die Kunst des 16. Jh.s, Frankfurt/Berlin/Wien 1984, Kat. 131 a und b. | Siehe hierzu NELSON, Jennifer: Directed leering. Social perspective in Erhard Schön's anamorphic woodcuts, in: Source 34 (2015), S. 17–22.

[167] Für den Künstler bedeuten die Anamorphosen zudem Gelegenheit, seine wissenschaftliche Gelehrtheit demonstrieren zu können. Siehe hierzu ESER, Thomas: Schiefe Bilder. Die Zimmernsche Anamorphose und andere Augenspiele aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1998, S. 7.

der Optiklehre mit dem grundlegenden Prozess des Sehens – im Besonderen mit der Physiologie des Auges – befasst hat. In Vermischung eines künstlerischen wie auch wissenschaftlichen Anspruches ist dem Text seiner Abhandlung *Ein Newes hochnutzlichs Büchlin, von erkantnus der kranckheyten der Augen*[168] von 1538 eine anatomische Darstellung des Auges (Abb. 2.21) vorangestellt.

In dieser Darstellung belässt es Vogtherr nicht allein bei der Wiedergabe des Augapfels, sondern er bemüht sich zudem, die Funktionsweise des Sehens – das, was unsichtbar im Körperinneren abläuft – sichtbar zu machen. Und auch wenn Vogtherr nicht der Urheber dieser *anatomia oculi* ist – er hat die Vorlage aus der *Margarita Philosophica* (1503) von Gregor Reisch übernommen –, zeigt das Verwenden der Darstellung in diesem Kontext doch, dass er auch über andere Wege - hier über die Naturwissenschaft - den Zugang zu seinem eigenen Fach suchte und darüber hinaus den Nutzen bildlicher Veranschaulichung klar erkennt und einzusetzen weiß. [169] Speziell in Vogtherrs Fall ist sicherlich hilfreich gewesen, das sowohl sein Vater, wie auch sein Bruder als Augenärzte tätig gewesen sind und somit eine gewisse Vorbildung schon stattgefunden hatte.[170] Zuletzt war er sogar selbst als Augenarzt am Hofe Karls V. in Wien aktiv gewesen.[171]

Das Beispiel der *Margarita Philosophica* zeigt zudem, wie gattungstheoretische Grenzen langsam verschwimmen, so stellt die Margarita wiederum eine Kompilation von „Exzerpten philosophischer wie theologischer Autoritäten“ dar.[172] Es findet ein interdisziplinärer Austausch statt, der auch durch die Kunstbüchleinautoren selbst befeuert wird.

---

[168] VOGTHERR, Heinrich: Ein neues hochnützliches Büchlein von erkantnüs der krankeyten der Augen, Straßburg 1538 (Bayerische Staatsbibliothek München [VD16 N 1189]).

[169] Übernommen von REISCH, Gregor: Margarita philosophica, Friburgi 1503 (Johann Schott), liber X, trac. II [VD16 R 1033]). Vgl. hierzu BÜTTNER, Frank: Die Illustrationen der Margarita Philosophica des Gregor Reisch zur Typologie der Illustration in gedruckten enzyklopädischen Werken der Frühen Neuzeit, in: Büttner, Frank u. a. (Hg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen, Münster 2004, S. 269–299.

[170] THIEME-BECKER 1964, s.v. „Vogtherr, Heinrich“, S. 499. Heinrich war der drittälteste Sohn des Schnitt-, Wund- und Augenarztes Konrad Vogtherr

[171] THIEME-BECKER 1964, s.v. „Vogtherr, Heinrich“, S. 499. „letzlich des Kaysers zu Wien oculist und mahler“.

[172] SIEGEL, Steffen: Architektur des Wissens. Die figurative Ordnung der artes in Gregor Reischs Margarita Philosophica, in: Büttner 2004, S. 343–362, S. 347.

2.2.3 Visuelle Vermittlungsstrategien

In der bildlichen Argumentation gab es in den jeweiligen Fächern entsprechend unterschiedliche Vermittlungsstrategien. Die These ist nun, dass gerade die Kunstbüchleinautoren von ihren vielseitigen Beschäftigungsverhältnissen profitierten und sich fremde Methodik für ihre eigenen Werke zunutze machen konnten.

Ein schönes Beispiel für einen Transfer zwischen unterschiedlichen Fächern ist die *Parallelmethode*, ein Projektions- und Übertragungsverfahren, welches von Piero della Francesca (Abb. 2.22) verwendet wurde, aber auch in der Architektur ein wichtiges Darstellungs-Tool verkörpert. Eine Säulendarstellung in Grund- und Aufriss von Sebald Beham zeigt die Anwendung der Methode, im Vergleich dazu dasselbe Prinzip auf den menschlichen Kopf in Behams Kunstbüchlein angewendet (Abb. 2.24 und Abb. 2.23).[173] Beham hat offensichtlich sein künstlerisches Wissen um diese Methode erweitert und dabei aus der Nachbardisziplin Architektur gelernt. Die Parallelisierung von Architektur und Körper ist bereits bei Vitruv zu finden, der die architektonischen Proportionen wie die der Säule mit den Proportionen des menschlichen Körpers vergleicht.[174] Beide Formen verbindet laut Vitruv die Beziehung der Einzelelemente zur Gesamtgröße.

Ein weiteres Beispiel für den kreativen Einsatz von neuen Darstellungsmöglichkeiten auch in anderen Fächern ist ein 1539 erschienenes christliches *Losbuch* von Heinrich Vogtherr.[175] Losbücher waren in dieser Zeit relativ populär und wurden bei der Entscheidungsfindung eingesetzt; als Orakel oder Zufallsgenerator dienten hierbei sogenannte Volvellen, drehbare Glücksräder. Praktischerweise wurde die Volvelle bei Vogtherr einfach gleich in das Buch mit integriert (Abb. 2.26). Er druckte die Vorder- und Rückseite der Volvelle auf den Einband (auf das Titelblatt und die letzte Seite) des Losbuches, wodurch das Glücksrad nur noch ausgeschnitten und befestigt werden musste und sofort einsetzbar war. Bei dieser Variante benötigte man

[173] Die Darstellung Behams wurde später auch von Rivius: Vitruvius Teutsch 1548 verwendet, siehe Abb. 2.25.

[174] Vgl. KUNZE, Max (Hg.): Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität, Ruhpolding 2005 (Ausst. Kat.), S. 51.

[175] VOGTHERR, Heinrich: Eyn schöne und gotselige kurtzweil eines Christlichen Losbuchs in Reimen gestellt, Straßburg 1539 (Bayerische Staatsbibliothek München [VD16 V 2187]).

nicht einmal einen Zeiger, sondern der Finger des ausgeschnittenen Jesuskindleins des Titelblattes diente hierfür. So steht auch auf der Umschrift geschrieben: „Treib umb das Kind mit allem Fleis, Schauw was hinden der engel weis.“[176] Über die Buchstaben auf der Rückseite gelangte man dann zum entsprechenden Vers im Buch.

Vogtherr ging folglich über eine rein immaterielle Nutzung des Buches hinaus. Man konnte es nicht nur lesen und betrachten, sondern es wurde selbst zum interaktiven Objekt, verlor den Nimbus als intellektuelle Devotionalie und wurde zum wortwörtlich praktischen Handbuch. Vogtherr hat dabei den Schwerpunkt darauf gelegt, Wissen einem möglichst vielfältigen Interessentenkreis zu vermitteln. Und das versuchte er mit einem sehr praxisorientierten Ansatz, dessen wichtigstes Instrument das Bild war. Am erfolgreichsten setzte Vogtherr die Vorteile der visuellen Vermittlung bei seinem viel beachteten anatomischen Flugblatt ein, der *Anothomia oder Abconterfettung eines Manns leyb, wie er inwendig gestaltet ist* von 1539 (Abb. 2.27, 2.28, 2.29).[177] Ein Jahr zuvor schon war ein entsprechendes Blatt mit einer weiblichen Figur entstanden.

Es handelt sich hierbei um sogenannte Klappanatomien, die eine stufenweise optische Aneignung des menschlichen Körpers durch übereinandergelegte Bildebenen möglich machen. [178]

Durch Anheben des Bauchdeckels bekommt man Einblick in die unterschiedlichen Schichten des menschlichen Körpers. Die Plastizität des Körpers kann somit auch in zweidimensionaler Form visualisiert werden. Die didaktische Komponente ist klar erkennbar; so steht das systematische Erschließen von Zusammenhängen im Vordergrund.

Diese Technik, die Vogtherr aller Wahrscheinlichkeit nach zuerst in dieser Form etablierte, wurde sehr populär.[179] So konnten diese Blätter einen großen kommerziellen Erfolg verzeichnen und wurden oft und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein in ganz Europa neu aufgelegt oder kopiert. [180]

---

[176] VOGTHERR (Losbuch) 1539, Titelblatt.

[177] VOGTHERR, Heinrich: Anathomia oder abconterfettung eynes Mans leib, Straßburg 1539 (Staatsbibliothek Berlin [VD16 V 2167]).

[178] MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr der Ältere (1490–1556). Aspekte seines Lebens und Werkes, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen XCII (1990), S. 172–274, S. 198.

[179] So sind mir keine früheren Klappanatomien bekannt.

[180] CARLINO, Andrea: Paper Bodies. A catalogue of anatomical fugitive sheets 1538–1687, London 1999, S. 61f.

Zusammenfassend sollte in diesem Kapitel verdeutlicht werden, dass Künstler mithilfe ihrer erworbenen Bildkompetenz sehr ungewöhnliche Wege in der Wissensvermittlung beschreiten konnten und sich zudem durch ihr visuelles Instrumentarium auch für Arbeiten in fachfremden Wissensgebieten qualifizierten und legitimierten.
Anschließend profitierten die Künstler von ihren Erfahrungen in diesen fachfremden Bereichen. So ist auffällig, dass sich eine Vielfalt der beruflichen Tätigkeiten bei jedem Kunstbüchleinautor wiederfinden lässt (vgl. Kap. 2.2.4.2).

2.2.4 Die besondere Rolle der Autoren

2.2.4.1 Der Künstler als Autor

Wie vielleicht schon aufgefallen ist, werden die Begriffe „Künstler“ und „Autor“ in dieser Arbeit oft synonym verwendet. Tatsächlich begründet sich das darin, dass die Kunstbüchleinautoren - mit Ausnahme Jost Ammans - ihre Vorreden und Texte selbst verfassten und dabei nicht auf vorgefertigte Texte aus der Feder von Verlegern oder angesehenen Wissenschaftlern zurückgriffen. [181] Die Autoren der Kunstbüchlein stehen in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit in der Geschichte nicht singulär, sondern reihen sich ein in eine Liste berühmter Vorgänger wie Cennino Cennini mit seinem *Libro dell'Arte*[182] (1. Viertel 15. Jh.), Albertis *De Pictura* von 1435/36 und Ghibertis *I Commentarii* (um 1450). Der Typus des „schreibenden Künstlers“ trat zum ersten Mal in der Renaissance auf. Gründe hierfür waren zum einen die zunehmende Verwissenschaftlichung der Kunst (siehe Kap. 2.1.3 und 2.3.1), die eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem eigenen künstlerischen Tun unterstützte. [183] Zum anderen stand wohl neben

[181] Eine Ausnahme stellt hierbei Jost Amman dar, dessen Texte allesamt vom Verleger Sigmund Feyerabend stammen.
[182] Ein auf die künstlerische Praxis ausgerichtetes Werk. Datierung aus LÖHR, Wolf-Dietrich/WEPPELMANN, Stefan: Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, Gemäldegalerie Berlin 2008, München 2008 (Ausst. Kat.), S. 245–249 (Kat. 1).
[183] GUTHMÜLLER, Bodo/HAMM, Berndt/TÖNNESMANN, Andreas (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance, Wiesbaden 2006 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 24), S. 7.

wirtschaftlichen Überlegungen das Bestreben, durch eine schriftstellerische Tätigkeit den sozialen Status aufzuwerten, im Vordergrund.

Ein direkter Bezug der nordalpinen Autoren zu ihren kunstliterarischen Vorgängern fehlt jedoch, zumindest stellten sie sich nicht in eine Traditionslinie mit diesen. Das vorgestellte Lehrmaterial wurde vielmehr als ‚neu' und somit als vorbildlos deklariert, zumeist wurde diese Bezeichnung bereits im Titel verwendet, wie bei Ammans (Feyerabends) *Deß neuwen Kunstbuchs* von 1580 oder bei Lautensack im Untertitel: „Mit vil schönen Figuren [...] vormals im Truck nie gesehen sonder jetz under erstmals von neuwem an tag gegeben".[184]

So wurde mit den Kunstbüchlein vordergründig ein komplett neues Kapitel in der Vermittlung künstlerischen Wissens aufgeschlagen. Jedoch wird bei einer eingehenderen Betrachtung schnell deutlich, dass auch die Kunstbüchleinautoren sich sehr wohl mit der Kunsttheorie vorangegangener Autoren wie Vitruv, Leon Battista Alberti und Dürer auseinandersetzten und deren Erkenntnisse auch in ihre Publikationen einfließen ließen (siehe Kap. 2.1.2).

Diese Semantik des Neuen ist bei fast allen Büchlein zu finden. Eine mögliche Intention könnte ein vorherrschender *aemulatio*-Gedanke sein im Sinne des Versuchs einer Überbietung des Vorangegangenen. So präsentierten die Autoren ihre Vorlagen selbstbewusst als nachahmenswerte *exempla* mit Vorbildcharakter.

Den Kunstbüchleinautoren wurde durch ihre schriftstellerische Tätigkeit eine Hybridleistung abverlangt, indem sie zum einen als Vertreter der Praxis ihren Beitrag „zum gedruckten Wissen" auch in Form kunsttheoretischer Reflexion leisteten.[185]

2.2.4.2 Publizistische Vielfalt der Werke

Bei allen Autoren der Kunstbüchlein ist die publizistische Vielfalt sowohl im Eigenverlag, wie auch in Auftragsarbeiten ein auffälliges Charakteristikum

[184]AMMAN (Deß neuwen Kunstbuchs) 1580, Titelblatt | LAUTENSACK 1564, Titelblatt | Oder auch bei Vogtherr zu finden: VOGTHERR 1538, Titelblatt.
[185] BURKE 2001, S. 24.

ihres künstlerischen Gesamtwerks. Exemplarisch für die große Bandbreite an veröffentlichten Büchern werden die Publikationen und Illustrationen Vogtherrs als Beispiele herangezogen, analog dazu ließe sich die große Bandbreite an Publikationsthemen aber auch durch jeden anderen Kunstbüchleinautor nachweisen.

Vogtherr bediente neben dem an der Zeichenkunst interessierten Publikum besonders die Nachfrage nach religiösen Werken; viele Bibelillustrationen[186], aber auch einige christliche Erbauungsbücher und ein Losbuch stammten aus seiner Feder.[187] Auch im medizinischen Bereich war er tätig und publizierte Abhandlungen über Augenkrankheiten, mehrere Anatomien und ein Werk zur Behandlung von Brüchen.[188] Zudem wirkte er an naturwissenschaftlichen Werken wie beispielsweise botanischen Lehrbüchern, Herbarien und Kräuterbüchern mit.[189]

Darüber hinaus findet sich eine Serie von Münzporträts in mehreren Werken, die seit 1537 immer wieder aufgelegt wurden.[190] Weitere Werke im Bereich der Geografie in Form von Landkarten und Stadtveduten ergänzen den vielseitigen Reigen an Arbeiten Vogtherrs.[191] Diese Beispiele zeigen nicht allein seine große künstlerische Flexibilität auf, sondern sind auch Zeugnis für

---

[186] Beispiele hierfür: BERNINGER, Jacobum/GRÜNINGER, Johann: Das nüw Testament kurtz unnd grüntlich in ein ordnung und text, Straßburg 1526 | Köpfel, Wolfgang: Die gantz Bibel. Alt und Neüw Testament, Straßburg 1529–30 | Auch die anderen Kunstbüchleinautoren sind auf dem Gebiet der Bibelillustration und christlicher Figurenbände sehr aktiv gewesen. Z. B. Beham, Sebald: Biblicae historiae artificiosissime depictae, Frankfurt 1537 (Rar. 695, Bayerische Staatsbibliothek München [VD16 B 1471]) oder Beham, Sebald: Typi in apocalypsi Joannis, Frankfurtt 1539 (Rar. 696, Bayerische Staatsbibliothek München).

[187] Vogtherr, Heinrich: Ain Fruchtbar büchlin, wie ain Christ[e]n mensch in Got widerumb neüw geporen un[d] in die jnnerlich erkantnus gots gefürt, in got eingeleibt und vergotett werd, Nützlich zuleeßen, [Augsburg] 1523 [VD16 V 2185] | Vogtherr, Heinrich: Ain Cristliche anred vnnd ermanung/ sich vor den grossen Lutherischenn schreyern vn[d] Cantzel schendern zů verhütten/ So yetz vnder dem Euangelion/ jren grossenn schalck zů bedecken mainen/ Von wölchen Luthern vnd dem hayligen Euangelion grosser abfall vnd varachtung erwächset. 1524. Haynricus Satrapitanus Pictor, [Augsburg], 1524 [VD16 V 2175] | Vogtherr, Heinrich: Eyn schöne und gotselige kurtzweil eines Christlichen Loßbuchs, in Reimen gestellt, Straßburg, 1539 [VD16 V 2187].

[188] Vogtherr, Heinrich: Eyn nutzlich Bad und artzney, den Bruch an alten vnd jungen vngeschnitten zuheylen, Straßburg 1538 (VD16 N 2064) | Vogtherr, Heinrich: Ein neues hochnützliches Büchlein von erkantnüs der krankeyten der Augen, Straßburg 1538 (Bayerische Staatsbibliothek München [VD16 N 1189]) | Vogtherr, Heinrich: Anathomia oder abconterfettung eynes Mans leib, Straßburg 1539 (Staatsbibliothek Berlin [VD16 V 2167])

[189] Brunfels, Otto: Contrafayt Kreüterbuch, Straßburg 1532 (VD16 B 8504).

[190] Hedio, Caspar/Urspergensis, Abbas: Chronicum Abbatis Urspergensis, Straßburg 1537 (C. Mylius) | Hedio, Caspar: Ein auszerleszene Chronick von anfang der Welt bis und auff das iar, Straßburg 1539 (C. Mylius) usw.

[191] STUMPF, Johannes/FROSCHAUER, Christoph: Gemeiner lobilicher Eydgnoschafft Stetten Landen und Völckeren Chronik wirdiger thaaten beschreybung, Zürich 1547/58 ([VD 16 S 9864], bekannt als Schweizer Chronik).

die große thematische Vielfalt Vogtherrs, die auch immer eine inhaltliche Auseinandersetzung mit diesen Themenbereichen miteinschließt.

Damit entsprechen Vogtherr und auch die anderen Kunstbüchleinautoren dem vor allem ab der Mitte des 16. Jahrhunderts auftretenden Typus des *Polygrafen*.[192] Die *poligrafi* waren eine kleine Gruppe von humanistisch gebildeten Autoren, die Mitte des 16. Jahrhunderts in Venedig allein von ihren schriftstellerischen Arbeiten leben konnten. Große Produktivität und breit gestreute Themenvielfalt waren ihr Charakteristikum, wie es auch bei den Kunstbüchleinautoren der Fall ist. Einer der bekanntesten nordalpinen Polygrafen ist Johann Fischart gewesen, der unter anderem 1575 das Werk die *Geschichtklitterung* herausgab.[193] In diesem Buch wird der große Mehrwert der vielseitigen Auseinandersetzung mit „alle[n] Arten von Wissensliteratur" deutlich.[194] So verwendete Fischart ganz bewusst fremdes Material, das er zum Teil auf ironische Art und Weise verunglimpfte und dem Inhalt dadurch eine ganz neue Richtung gab. Bei Fischart fand folglich eine sehr reflektierte Kompilation von bereits bekanntem Wissen statt, immer jedoch mit dem Fokus darauf, etwas Neues daraus entstehen zu lassen

Und kongruent verhält es sich mit den Kunstbüchleinautoren, die von der Beschäftigung mit fachfremden Themen profitierten und sich in der Verwendung neuer visueller Methoden schulen lassen konnten (vgl. Vogtherrs anatomische Flugblätter Abb. 2.28 | Abb. 2.29 | Abb. 2.30).

Gesamtgeschichtlich gesehen nahmen die Polygrafen und somit auch die Kunstbüchleinautoren in ihrem Tun einen wichtigen Stellenwert in der frühneuzeitlichen Wissensgesellschaft ein.

[192] Siehe BURKE 2001, S. 34.

[193] Johann Fischart (ca. 1547-1590) war ein elsässicher Autor. Er arbeitete z.B. in der Offizin seines Schwagers Bernhard Jobin als Herausgeber und Autor. Siehe zur Person Johann Fischart: Seelbach, U: Johann Fischart, Bielefeld 2012, http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/useelbach/texte/johannfischart2011.pdf [abgerufen am 29. Dezember 2019].

[194] BULANG, Tobias: Zur poetischen Funktionalisierung hermetischen Wissens in Fischarts Geschichtklitterung, in: Kellner, Beate/Müller, Jan-Dirk/Strohschneider, Peter: Episteme und Erzählen. Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin/New York 2011, S. 41–68, S. 41. |

2.2.4.3 Verflechtung der Autoren untereinander

Die Autoren selbst müssen nicht in unmittelbarem Kontakt zueinander gestanden haben, dennoch vereinte sie die gemeinsame Intention, mithilfe der Kunstbüchlein der Kunst neuen Auftrieb zu geben. Sie erreichten ihr Ziel alle durch eine starke praxisorientierte Ausrichtung ihrer Bücher. So fand „community-building" über das jeweilige Werk als soziales und intellektuell verbindendes Element statt.[195] Wie bei den Vorreitern anderer literarischer Gattungen bildeten auch die Kunstbüchleinautoren eine intellektuelle Gruppe, die diese literarische Sparte entscheidend vorantrieb.[196] Nach Chrisman wurde die Entwicklung jedes Wissensbereiches von Gruppen geformt, die die gleichen intellektuellen Ziele und Vorstellungen, meist über eine Zeitspanne von 12 bis 20 Jahren, verfolgten. [197] Kategorisieren könnte man die literarische Gattung der Kunstbüchlein als eine Buchform, die künstlerisches Expertenwissen mit herausragenden visuellen Fertigkeiten verknüpft.[198] Das Bewusstsein für eine verbindliche Form zeigt sich auch in der Wahl der Bezeichnung „Kunstbüchlein" im Titel, die zwar nicht in allen, aber in den meisten Fällen von den ausgewählten Autoren aufgegriffen wurde.[199]

Der Austausch der Autoren und das Einarbeiten gegenseitiger Impulse vollzog sich dabei nicht im direkten Kontakt, sondern indirekt durch das Rezipieren der Werke des jeweils anderen. [200] Die Vorteile lagen auf der Hand: Das gesammelte Wissen wurde in gebundener Form zusammengefügt und konnte auch über weite Entfernungen hinweg weitergetragen werden. So fand eine Verstärkung des künstlerischen Austausches mithilfe des Buchdrucks statt. Und die sich immer weiter verbessernden Vertriebswege ermöglichten einen leichteren Zugang zu den Werken.

---

[195] POMATA 2011, S. 49.
[196] CHRISMAN 1982, S. 21.
[197] CHRISMAN 1982, S. 21.
[198] GUTHMÜLLER/HAMM/TÖNNESMANN 2006, S. 8.
[199] So der Fall bei Vogtherr 1538 (Kunstbüchlein), Beham 1552 (Kunst- und Lehrbüchlein), Amman 1578 (Kunst- und Lehrbüchlein), Amman 1580 (Kunst- und Lehrbüchlein; Ander Theil Deß neuwen Kunstbuchs) und Amman 1599 (Kunstbüchlin).
[200] Eine Zusammenkunft der Drucker, Verleger, Buchhändler und Autoren ist zumindest auf der Frankfurter Buchmesse denkbar. Siehe TERRAHE, Tina: Frankfurts Aufstieg zur Druckmetropole, in: Seidel, Robert/Toepfer, Regina (Hg.): Frankfurt im Schnittpunkt der Diskurse. Strategien und Institutionen literarischer Kommunikation im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Frankfurt 2010 (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit), S. 177–194, S. 178. | Durch die Wiederaufbereitung von bereits veröffentlichtem Wissen fand eine Kommerzialisierung von Wissen statt, siehe hierzu BURKE 2001 S. 175.

Ein großer Vorteil des gedruckten Buches zeigte sich darin, dass das Wissen unabhängiger von örtlich gebundenen Denkkollektiven wie Zunftverbünden oder Künstlerwerkstätten wurde. Gleichzeitig weitete sich ein horizontales Netzwerk, d. h. ein Netzwerk von in Bezug auf den sozialen und fachlichen Status ähnlichen Autoren, über den Austausch der Lehrbücher aus.[201]

Zunehmend verbesserte sich auch die Grundatmosphäre für den Austausch von Wissen, da nicht mehr die Geheimhaltung von Werkstattwissen, sondern ein gemeinsamer Impetus zur Verbesserung des künstlerischen Niveaus – wie den Vorreden zu entnehmen ist – im Vordergrund stand. So scheint ein bedeutender Wesenszug des 16. Jahrhunderts im Vergleich zum Mittelalter die Zielsetzung eines aktiven Austausches von Wissen gewesen zu sein.[202]

Und so ist es auch zu erklären, dass nicht die Künstlerwerkstätten mit ihrem bereits vorhandenen Wissen Ort der Entstehung waren, sondern das Material im geistigen Umfeld der Offizinen neu geschaffen wurde. Die Druckerei galt als „Sitz des Wissens", wobei natürlich jeder der Autoren selbst auch einmal Mitglied oder sogar Inhaber einer eigenen Werkstatt gewesen war und somit in irgendeiner Form Zugang zu diesem Wissen hatte. [203]

Symptomatisch für die offene Haltung der Autoren war auch deren geografische Flexibilität: So waren die Autoren mitunter sehr streitbare Charaktere und mussten teilweise aufgrund von persönlichen Zwistigkeiten ihren Wohnort wechseln. Sebald Beham gehörte beispielsweise zu den „drei gottlosen Malern von Nürnberg", die der Stadt verwiesen wurden.[204] Er zog deshalb weiter nach Frankfurt. Heinrich Vogtherr, der in den Bauernaufständen aktiv war, musste zeitweise zu den Eidgenossen fliehen und siedelte sich später in Straßburg an. Aufgrund der ortsunabhängigen Möglichkeiten der Wissensverbreitung mithilfe des Drucks bedeutete dies aber kein größeres Hindernis und alle Autoren bauten sich ziemlich schnell wieder ein gut funktionierendes Netzwerk an ihren jeweiligen neuen Wirkungsstätten auf.

Neben dem Austausch der Autoren über ihre Werke sind jedoch auch persönliche Berührungspunkte nicht auszuschließen, die womöglich Impulse freigesetzt haben. Es ist beispielsweise sehr gut möglich, dass Erhard Schön

---

[201] Zum Begriff „horizontal networks" siehe POMATA 2011, S. 50.
[202] POMATA 2011, S. 50 („early modern scholarly culture").
[203] BURKE 2001, S. 71.
[204] Siehe MÜLLER, Jürgen/SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder, Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg 2011, Imorde 2011 (Ausst. Kat.).

und Sebald Beham, die als Schüler Dürers gelten, sich bereits in ihrer Ausbildung getroffen haben. Belegt ist darüber hinaus das gemeinsame Projekt der *Kermis von Mögeldorf* von 1528.[205]

[205] STEWART 2008, S. 250. | Doch wie diese Zusammenarbeit aussah, ist nicht gesichert. Insgesamt umfasst die *Kermis* sechs Blätter.

3. PUBLIKATION

3.1 Verlag und Druckerei (soziohistorische Einordnung)

Zur ersten Blütezeit der Graphik um 1500 war es gut möglich, dass der Künstler Herstellung, Druck und Vertrieb in einer Hand vereinigte.[206] Beispiele hierfür sind Lucas Cranach d. Ä. oder Albrecht Dürer. In der Zeit der Reformation war der Ausgangspunkt jedoch nicht mehr der Künstler allein, sondern es fand analog zur Bedeutung des Buchdrucks eine Umschichtung zugunsten des Druckers statt. Der Drucker war nicht mehr bloß Ausführender im eigentlichen Sinne seiner Berufsbezeichnung, sondern er trug nun das wirtschaftliche Risiko und die verantwortliche Gesamtleitung einer Offizin, unter deren Namen Druckwerke herausgegeben wurden. Künstler dagegen standen meist in einem Arbeitsverhältnis zum Drucker und besaßen nur bedingte künstlerische Freiheit. Traditionell waren die Drucker den Künstlern und Handwerkern zuzurechnen, doch in der Praxis genossen sie einen höheren gesellschaftlichen Status.[207]

Womöglich war dies und die dadurch gewonnene künstlerische Freiheit ein Grund für den Kunstbüchleinautoren Heinrich Vogtherr, die enormen finanziellen Investitionen und das damit verbundene wirtschaftliche Risiko einzugehen, eine eigene Offizin zu betreiben. Die hohen Investitionskosten einer Offizin beinhalteten neben der technischen Ausstattung wie Druckerpresse, Arbeitsbänke und Setzwerke auch die variablen Ausgaben für jede Auflage, darunter Papier und Tintenschwärze. Außerdem waren die Druckwerke der Kunstbüchlein immer eine Kombination aus Text und Illustration, wodurch die Anschaffung und insbesondere die künstlerische Bearbeitung der Holzstöcke als weitere große Kostenpunkte hinzukamen.[208]

Aufgrund dieser schwierigen Grundvoraussetzungen erscheint es nicht allzu überraschend, dass Vogtherr nach einer Betriebslaufzeit von vier Jahren

---

[206] GASSEN, Richard W.: Die Leien Bibel des Straßburger Druckers Wendelin Rihel, in: Memminger Geschichtsblätter 1983/84 (1984), S. 5–271, S. 48.

[207] CHRISMAN 1982, S. 3.

[208] Dadurch wird verständlich, warum die Stöcke über lange Zeiträume im Gebrauch blieben, unter den Druckern verliehen wurden und in einer Offizin für fast alle Druckerzeugnisse ähnlichen Inhalts wiederholte Verwendung fanden.

(1536–1540) vermutlich durch wirtschaftliche Gründe gezwungen war, seine Druckerei in Straßburg aufzugeben.[209]

Einer zunehmenden Ökonomisierung von Arbeitsprozessen innerhalb des Buchdrucks geschuldet, nahmen im Laufe der Zeit neue Akteure an der Herstellung des Buches teil.[210] So hatten neben dem Autor im Sinne des Konzepteurs des Werkes, der zumeist Text- und Bildregie in einer Person vereinte, auch der Drucker, der Verleger und womöglich ein separater Formschneider Anteil am Entstehungsprozess.[211]

Eine immer wichtigere Rolle wurde beispielsweise dem Verleger zuteil, wofür im Fall der Kunstbüchlein Christian Egenolph und Sigmund Feyerabend, beide in Frankfurt ansässig, Beispiele sind.[212] Die Verleger nahmen dabei die Vermittlerrolle zwischen Produzenten und Vertrieb ein, d. h. sie sorgten dafür, dass die Werke auch ihre Abnehmer fanden, indem sie auf Buchmessen fuhren und mit Buchhändlern in Kontakt traten.[213] In manchen Fällen jedoch übernahmen sie noch weitere Zuständigkeitsbereiche hinsichtlich der Konzeption der Bücher wie Themenauswahl, Layout und inhaltliche Strukturierung der Publikationen.

In dem speziellen Fall von Sebald Behams *Kunst- und Lehrbüchlein* ist es sehr wahrscheinlich auch nicht Beham selbst, sondern sein Verleger Christian Egenolph gewesen, der für die letztendliche Zusammenstellung des Werks

---

[209] FUNKE 1967, S. 20.

[210] Gleichzeitig ist neben der tatsächlichen Ausdifferenzierung von Arbeitsschritten auch eine sprachliche Weiterentwicklung und begriffliche Differenzierung festzustellen, die eine Unterscheidung der verschiedenen Beteiligten erleichtern. Siehe hierzu KUSCH-ARNHOLD, Britta: Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische virtus, in: Poeschke, Joachim/Weigel, Thomas/Kusch-Arnhold, Britta (Hg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance, Münster 2006, S. 173–196, S. 177. | Vgl. BAXANDALL, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, in: Weissert, Caecilie (Hg.): Stil in der Kunstgeschichte, Darmstadt 2009, S. 174–195.

[211] Schwierige Forschungslage zur Unterscheidung von Formschneider und Entwerfer. Siehe hierzu SCHMIDT, Peter: Wieso Holzschnitt? Dürer auf Medien- und Rollensuche, in: Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hg.): Der frühe Dürer, Nürnberg 2012, S. 146–159. | Nach RESKE, Christoph: Der Holzschnitt bzw. Holzstock am Ende des 15. Jahrhunderts. Aspekte der Arbeitsteilung, Kosten und Auflagenhöhe, in: Gutenberg Jahrbuch 84 (2009), S. 71–78. Entlohnungsverhältnis von Entwurf – Riss – Schnitt 1:3:12,5 um 1500. Auch 1512 noch ähnliches Verhältnis. 1563–1567 erhielt Christoph Plantin lediglich 1:1,8 (Zeichnung: Holzschnitt). 1560 Verhältnis Virgil Solis (Riss): Hans Weigel (Schnitt) 1:2 (S. 76).

[212] STEWART, Alison G.: Before Bruegel: Sebald Beham and the origins of peasant festival imagery, Aldershot u. a. 2008, S. 246.

[213] IRLE, Klaus: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster u. a. 1997, S. 157.

verantwortlich war, da das Werk erst nach Behams Tod 1552 veröffentlicht wurde.[214]

Bei Jost Ammans Kunstbüchlein nimmt der Verleger einen noch größeren Stellenwert ein, weil er es ist, der im Vorwort zu den Lesern spricht. Verleger Feyerabend war eben derjenige, welcher das Verlagskonzept und auch die Marketingstrategien festlegte. Amman dagegen war sozusagen als künstlerischer Leiter tätig, der für den Inhalt in Form von Entwurf und Auswahl der „zierlichst und künstlichst" Vorlagen verantwortlich war.[215]

Aufgrund des großen Bekanntheitsgrads von Jost Amman findet man seinen Namen bereits im Titel des *Kunnst- und Lehrbüchleins* von 1578 und auch in dem im gleichen Jahr erschienenen *Enchiridio*n wird der Name des Künstlers werbewirksam genutzt. [216] Im Unterschied zu anderen Werken mit Illustrationen aus der Hand Ammans nahm er hier als Vorlagen liefernder Künstler in einem Lehrwerk für Künstler somit eine bedeutsamere Rolle ein.

Anhand dieser drei Fallbeispiele – Vogtherr, Beham und Amman – wird deutlich, dass der Einfluss der Künstler (als Autoren) auf den Entstehungsprozess der Werke sehr stark variieren konnte, da die komplexen Anforderungen der Buchproduktion zum Teil eine Übertragung von Kompetenzen an Dritte erforderlich machten.

3.2 Paratextuelle Elemente

In diesem Kapitel werden die paratextuellen Elemente – nach Gerard Genettes Definition handelt es sich dabei um Bestandteile, die als Beiwerk des eigentlichen Textes fungieren – miteinander verglichen.[217] Paratexte werden von Genette in zwei Gruppen unterteilt: Die erste Gruppe, Peritexte genannt, vereint alle Elemente, die zur ursprünglichen Konzeption des Werks gehören;

[214] PEINELT, Sabine: Der Verleger als Vollender? Zum Kunst- und Lehrbüchlein von Sebald Beham, in: MÜLLER/SCHAUERTE 2011, S. 136–138.
[215] AMMAN 1599, Titelblatt.
[216] THIEME, Ulrich/BECKER, Felix (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 1, Leipzig 1907, S. 410–413, s. v. „Amann, Jobst", S. 412.
[217] GENETTE, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt 2001, S. 9. | HORCH, Andre: Buchwidmungen der Frühen Neuzeit als Quellen der Stadt-, Sozial- und Druckgeschichte. Kritische Analyse der Dedikationen in volkssprachlichen Mainzer Drucken des 16. Jahrhunderts unter Verwendung statistischer, netzwerkanalytischer und textinterpretatorischer Methoden, Frankfurt a. M. u. a. 2014.

zu diesen zählt er Vorwort, Titel, Kapitelüberschriften, Widmung oder Personenverzeichnis.[218] In Unterscheidung dazu sind alle nachträglichen Hinzufügungen (persönliche Widmungen, Rezensionen etc.) als Epitexte definiert.[219] Dieses Kapitel widmet sich den Peritexten, denen primär eine strukturierende Funktion des Werks zukommt. Die Analyse beschränkt sich dabei nicht allein auf den rein textuellen Informationsgehalt der Peritexte, sondern es wird vor allem auch das Augenmerk auf die visuelle Gestaltung der einzelnen Elemente gelegt. So stehen Fragen bezüglich des Layouts (Textsatz, Anordnung von Bild und Text, Illustrationen) unter speziell medientheoretischen Kriterien im Fokus.

Da es sich beim Buchdruck um ein relativ neues Medium handelte, sollte sich erst im Laufe der Zeit ein editorischer Rahmen in Bezug auf Gestaltung und Inhalt der paratextuellen Elemente eines Buches entwickeln. Es hatten sich zur Zeit der Veröffentlichung der beschriebenen Kunstbüchlein noch keine allzu strikten Präsentationsformeln durchgesetzt.[220] Diese relative Freiheit im Umgang mit bereits Existierendem macht die Analyse zu einem interessanten Untersuchungsfeld. Es lässt unmittelbare Rückschlüsse auf die jeweilige Beteiligung der Autoren zu und verweist womöglich auf deren künstlerischen Background.

Auch hier ist Dürer wiederum ein wichtiger Vorreiter gewesen (Abb. 3.1). Er legte nämlich größten Wert auf die Gestaltung seiner Bücher, was vor allem im akkuraten Satz der Textfelder und in der ausgewogenen Komposition von textlichen und bildlichen Elementen deutlich wird. Und in dieser Tradition des Künstlerautors und seines besonderen Umgangs mit der Aufgabe „Buch" stehen auch die Kunstbüchleinautoren.[221]

3.2.1 Titelblatt

Die Titelblätter der Kunstbüchlein sind auffällig verschieden gestaltet, so existieren viele gelungene sehr individuelle Lösungen (Abb. 3.3). Den Anfang

[218] GENETTE 2001, S. 12.
[219] Die Epitexte werden im Kapitel 6 behandelt.
[220] GENETTE 2001, S. 11. | Erst ab 1460 beispielsweise sollte sich die Titelseite im Buch entwickeln. Siehe hierzu ENENKEL, Karl A. E.: Die Stiftung von Autorschaft in der neulateinischen Literatur (ca. 1350–ca. 1650). Zur autorisierenden und wissensvermittelnden Funktion von Widmungen, Vorworttexten, Autorporträts und Dedikationsbildern, Leiden 2015 (Mittellateinische Studien und Texte, Vol. 48, S. 3.
[221] Große Übereinstimmung der Titelblätter von Dürer und Schön (Abb. 3.2).

macht hierbei Heinrich Vogtherr d. Ä., der gleich mehrere Komponenten zur Steigerung der visuellen Attraktivität in der Gestaltung einsetzt.

Für einen ersten Blickfang sorgt er bereits auf dem Titelblatt, indem er dort Autorenbildnisse von sich und seinem Sohn positioniert.[222]

Der Titelholzschnitt als paratextuelles Element diente dem Leser zur Orientierung und als Lektürelenkung und -verführung in der „Übergangszone zwischen Text und Nicht-Text".[223] Hier entscheidet sich, ob das Interesse der Leser geweckt wird und diese zum eigentlichen Inhalt des Buches weiterblättern. Im besten Falle, wenn Optik und Inhalt überzeugten, kaufte der Leser das Buch. Zudem versorgt es den Betrachter auf den ersten Blick mit hilfreichen Informationen bezüglich des Inhalts des Werkes, da Bildnisbüsten einen wichtigen Bestandteil des Kunstbüchleins darstellen.[224] Ganz allgemein kann man hierbei von Austauschprozessen zwischen Sender (Autor) und Empfänger (Leser) sprechen, die mithilfe von allgemeinverständlichen Codes einen schnellen Informationstransfer der wichtigsten Daten des Buches sicherstellten.[225]

Das Einbeziehen seines Sohnes in Form eines Porträts stellt zum einen ein marktstrategisches Kalkül dar, da Vogtherr dadurch dem Jüngeren die Möglichkeit bot, sich auf dem Kunstmarkt zu etablieren. Darüber hinaus greift Vogtherr auf die bildliche Tradition von *Magister-cum-discipulis*-Darstellungen aus mittelalterlichen Handschriften zurück. Dabei handelt es sich um Illustrationen, in denen eine Lehrsituation zwischen Schüler und Lehrer wiedergegeben wird.[226] Auch aus dem Titelholzschnitt lässt sich eine Meister-Lehrling-Beziehung herauslesen, in der der Vater in dozierender

---

[222] Vgl. FASTERT, Sabine: Der Autor im Bild. Das graphische Autorenporträt in gedruckten Enzyklopädien des 16. Jahrhunderts, in: Büttner, Frank/Friedrich, Markus/Zedelmaier, Helmut (Hg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, Münster 2004, S. 301–323 (= Pluralisierung und Autorität, hg. vom Sonderforschungsbereich 573 der LMU München, Bd. 2).

[223] GENETTE 2001, S. 10 Zitat aus Anm. 3 (A. Compagnon, La Seconde Main, Paris 1979, S. 328).

[224] MEIER, Christel: Typen der Text-Bild-Lektüre. Paratextuelle Introduktion – Textgliederung – diskursive und repräsentierende Illustration – bildliche Kommentierung – diagrammatische Synthesen, in: Lutz, Eckart Conrad (Hg.): Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften, Zürich 2010, S. 157–183, S. 166.

[225] REMMERT, Volkert: Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelblätter und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution, Wiesbaden 2005, S. 11.

[226] Einige Beispiele hierzu siehe: MEIER 2010, S. 160.

Haltung sein Wissen seinem Sohn und Schüler weitergibt.[227] Der Jüngere blickt dabei eindeutig zu dem Älteren auf. Der Blick des Lehrenden dagegen ist gen Publikum gerichtet. Dabei ist der Mund leicht geöffnet und visualisiert somit das Lehren in Form eines mündlichen Vortrags. Der Sohn nimmt stellvertretend die Rolle eines jeden Lesers ein, der von Vogtherr dem Älteren durch sein Werk unterrichtet wird, wodurch eine Leseridentifikation mit dem Porträt des Sohnes, der die kommende Künstlergeneration repräsentiert, stattfindet. [228] Darüber hinaus könnte man die Darstellung auch als Filiationsmetapher interpretieren, womit hier nicht nur Vater und Sohn dargestellt wären, sondern künstlerisch gesehen auch Vorbild und Nachahmer.[229] Dadurch bekäme Heinrich Vogtherr der Ältere einen noch größeren Vorbildcharakter zugesprochen und der Leser die Möglichkeit geboten, in die Rolle des Jüngeren als weiterer Nachahmer des Künstlers Vogtherr zu schlüpfen.

Dieses Eingangsbild wird somit zum texterschließenden Motiv, weil hier die nachfolgende Lehrsituation in Form des Buchinhaltes nachempfunden wird. Die Unterscheidung von alt und weise versus jung und unwissend wird nach Julia Kleinbeck auch visuell durch die unterschiedliche Rahmengestaltung deutlich. [230] So ist der Ältere von reifen Trauben umrankt, der Jüngere dagegen von jungen Weinblättern. Diese Lehrmeister-Haltung passt auch zu dem Habitus, den Vogtherr in der nachfolgenden Vorrede an den Tag legt. Hier tritt Vogtherr erneut als dozierendes Vorbild auf. Zudem spricht in der Einleitung nur der Ältere zum Leser, der Sohn dagegen bleibt, wie es der Auszubildenden-Rolle entspricht, als Autor unerwähnt. Die auffällig starke Präsenz des Autors durch das Autorenbildnis wird durch die Analogie des direkten ‚Sprechens' in der Vorrede verstärkt.[231]

---

[227] Interessanterweise wurde im Mittelalter ‚familia' auch als Metapher für das Schüler-Lehrer-Verhältnis verwendet. Siehe CHRISCIANI, Chiara: Teachers and Learners in Scholastic Medicine: Some Images and Metaphors, in: History of Universities 15 (1997–99), S. 75–101. Möglicherweise findet hier ein Rückbezug Vogtherrs auf diese Vorstellung statt.

[228] KLEINBECK, Julia: Künstlerwissen im und aus dem Buch. Zu einigen deutschsprachigen Kunstbüchlein vor Sandrarts Teutscher Academie, in: Scheurs, Anna (Hg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie, Wolfenbüttel 2012, S. 123–133, hier S. 125.

[229] IRLE 1997, S. 7. Auch Armenini verwendete die Filiationsmetapher, siehe IRLE 1997, S. 82.

[230] KLEINBECK 2012, S. 125.

[231] Vgl. PETERS, Ursula: Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts, Weimar 2008, S. 250 (= Pictura et Poesis 22).

Die Gestaltung der Porträts in Form von Kranzmedaillons übernahm Vogtherr von den unmittelbar zuvor erschienenen und mit seinen Illustrationen ausgestatteten Chronik-Editionen.[232] Dies hatte zum einen ökonomische Vorteile, weil er die früheren Kranzumrahmungen wiederverwenden konnte, und zum anderen bot es zugleich die Möglichkeit, auf Referenzwerke aus eigener Hand verweisen zu können. Des Weiteren zeigt es aber auch, dass der Künstler Vogtherr selbstbewusst genug war, sich visuell in eine Traditionslinie mit antiken Kaisern zu stellen. Zudem zeigt Vogtherr durch den Gebrauch der Medaillenform eine weitere Verwendungsmöglichkeit von Porträts als Vorlagen auf. So handelte es sich bei der Medaillenproduktion um ein künstlerisches Marktsegment, das gerade erst begonnen hatte zu florieren und wodurch sich möglicherweise ein zusätzlicher Rezipientenkreis generieren ließ.[233]

Die selbstbewusste Ich-Aussage der Porträts wird zusätzlich durch die von Vogtherr gewählte Devise „Audentes Fortuna Iuvat“ [234] bei seinem verwendeten Druckersignet untermauert (Abb. 3.4).[235] Dieser Ausspruch ist Vergils *Aeneis* entnommen und beweist eine gewisse Vertrautheit Vogtherrs mit antiker Literatur.[236] Generell zeigt sich auch bei anderen Autoren eine zunehmende Intellektualisierung, etwa anhand emblematischer Druckersignets oder beispielsweise bei Vogtherr durch die Latinisierung seines Namens für die Wahl seines für manche Werke verwendetes Pseudonyms *Heinricus Satrapitanus*.

Vogtherr vereint somit einen intellektuellen Anspruch durch den Verweis auf antike Autoren mit dem selbstbewussten Auftreten des marktorientierten Druckers, was Ausdruck eines vermehrten gesellschaftlichen Ansehens ist.

---

[232] Hedio, Caspar/Urspergensis, Abbas: Chronicum Abbatis Urspergensis, Straßburg 1537 (C. Mylius).

[233] Dies ist z. B. bei Druckersignets in Medaillenform von Georg Rhau (Wittenberg 1547) der Fall. Auch von Egenolph existiert ein Porträt als Druckersignet von 1555.

[234] Den Wagenden/Mutigen gehört das Glück. Oder auch:Wer da wagt, dem gehört das Geschick. Vergils *Aeneis* entommen: ‚Audentis Fortuna iuvat' (10, 284). Siehe hierzu GRIMM, Heinrich: Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente, Wiesbaden 1965, S. 289.

[235] Das Druckersignet Vogtherrs wird beispielsweise in *Ein neues hochnützliches Büchlein von erkantnüs der krankeyten der Augen*, Straßburg 1538 (Bayerische Staatsbibliothek München [VD16 N 1189]), verwendet.

[236] Ähnliche Intention wohl bei der Latinisierung seines Namens. Nähe zu Gelehrten, mit denen die Drucker zusammenarbeiteten.

Auch Beham und sein Verleger Egenolph setzen beim Titelblatt auf die Wirkung von Bildern (Abb. 3.5). Sie tun dies wiederum in einer dialogischen Form, wie es schon bei Vogtherr der Fall ist. Jedoch argumentiert Beham nicht mit seinem eigenen Porträt, sondern autorisiert sein Werk durch die Wiedergabe einer Darstellung aus seinem Lehrbüchlein. Beham verweist mit besagtem Holzschnitt auf einen Hauptschwerpunkt seines Lehrinhalts, nämlich auf die Proportionen des menschlichen Kopfes.

Das Layout der Titelseite gestaltet Beham ähnlich klar und strukturiert wie Vogtherr. So sind die Informationen in verkürzter Form in drei Textblöcken – Titel und Autor, Zielgruppe und Inhalt, Druckort und Drucker – zusammengefasst. Das Titelbild unterstützt dabei die übersichtliche Gliederung und verhilft dem Leser durch die Wiedergabe des Lehrinhalts zum schnellen Einordnen des Werks. Auch die weiteren einleitenden Lektürehilfen wie der vergrößerte Titel oder die klare Gliederung in Form von Absätzen helfen dem Leser bei der Orientierung und Einordnung des Werks. Zudem werden hier die wichtigsten Daten in sehr übersichtlicher und knapper Form vermittelt.

Wie reflektiert der Umgang mit den medienwirksamen Elementen – wie dem Schwerpunkt auf Übersichtlichkeit und Klarheit – ist, beweist auch ein auf das Titelblatt folgendes Inhaltsverzeichnis, das den schnellen Zugriff auf die Informationen innerhalb des Werks erlaubt.

Wie bereits die beiden zuvor genannten Autoren arbeitet auch Heinrich Lautensack mit einem Titelbild (Abb. 3.6). Neben dem Autorenbildnis und einer Illustration aus dem Buch findet sich hier eine dritte Variante, nämlich eine allegorische Darstellung. Der große Vorteil einer solchen Wahl ist, dass sie als zusätzliche Projektionsfläche für die Intention des Autors verwendet werden kann. In seiner emblematischen Struktur funktioniert dieser Titelholzschnitt ähnlich wie die von den Offizinen verwendeten Druckersignets, die programmatisch für den jeweiligen Drucker standen.[237]

Lautensack verwendet für sein Titelblatt eine abgewandelte Form der seit dem späten Mittelalter bekannten *Fortuna-Occasio*-Bildformel.[238] So vereint er

[237] Die Druckersignets wurden in ihrer figürlichen Ausprägung erst seit Anfang des 16. Jahrhunderts verwendet. Hierzu allgemein: WENDLAND, Henning: Signete. Deutsche Drucker- und Verlegerzeichen 14571600, Hannover 1984.

[238] GRIMM 1965, S. 269 | Bereits im Mitelalter finden sich Quellen, in denen auf die Beziehung von Tempus und Fortuna angespielt wird. Vgl. APPUHN-RADTKE, Sibylle: Occasio als Gefahr und Chance. Allegorien des Handelns in der Zeit, in: Dittscheid, Hans-

durch die Vermischung von Merkmalen der Fortuna mit Elementen der Zeit-Personifikation und der Occasio verschiedene Aussagen.[239] Zu sehen ist eine schlanke, sich im Schreiten befindliche, geflügelte Frauenfigur, deren Scham nur ein langer Stoffschal, der in Schlingen um den Körper drapiert ist, bedeckt. In der Linken hält sie einen nach vorne gerichteten Pfeil und in ihrer Rechten ein Schermesser, ein Attribut der *Occasio*. Das Messer und das nach vorne in die Stirn fallende Haar stehen sinnbildlich für die gute Gelegenheit, die man beim Schopfe packen soll. Sobald man die Figur von hinten sieht, ist das Haar nicht mehr zu greifen und der geeignete Moment ist vorüber.[240]

Mit dem rechten Bein steht die Figur auf einem ebenfalls mit Flügeln versehenen Stundenglas. Links und rechts der Darstellung ist zu lesen: „Die Zeit. Ich lauff behend/Mich niemad wend“, was ein Hinweis auf die Vergänglichkeit ist und darauf, dass es niemand vermag, die Zeit – hier sehr anschaulich in *persona* – in eine andere Richtung zu drehen, als die, welche der Pfeil bildlich vorgibt. Die Zeit wird somit räumlich als eine sich fortbewegende Figur dargestellt, was das unabänderliche Voranschreiten der Zeit fassbar macht.

Das Zeichenlehrbuch verbreitete damit auch eine erzieherische Botschaft: Das Titelblatt diente als Aufforderung an die Malerschüler, ihre Zeit zu nutzen und fleißig zu sein, denn die in der Jugend verlorene Zeit ließe sich im Alter nicht wieder einholen und die Aussicht auf künstlerische Ehren wäre dadurch auf Lebenszeit verwirkt. Das vorliegende Lehrbuch wurde damit als gute Gelegenheit beworben, seine Ausbildung beim Schopfe zu packen und die eigene künstlerische Ausbildung voranzutreiben.

Das im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Titelblättern aufwendiger gestaltete Werk arbeitet neben einer sehr kunstvoll gestalteten Initiale und einem Dekorelement in der rechten oberen Ecke zusätzlich mit Farbdruck, indem manche Partien in Rot gedruckt sind. Dieser farbliche Akzent ist nicht nur optisch sehr ansprechend, sondern unterstreicht auf den ersten Blick auch die wichtigsten Informationen wie Titel, Autor, kaiserliches Privileg und

---

Christoph/Gerstl, Doris/Hespers, Simone (Hg.): Kunst-Kontexte, Petersberg 2016, S. 250–261, S. 250 (= Schriftenreihe des Erlanger Instituts für Kunstgeschichte 3).

[239] Laut Ilse O’Dell hält sich Lautensack an die Occasio-Signete von Nicolaus Bassaeus (arbeitete mit Feyerabend zusammen), siehe O’DELL, Ilse: Die illustrierten Titelblätter des Verlages Feyerabend, London 2007, S. 13.

[240] Vgl. APPUHN-RADTKE 2016, S. 250.

Erscheinungsjahr. So verhilft wie in den zuvor besprochenen Fällen ein ästhetisches Element zu mehr Struktur und Klarheit.

Auch Sigmund Feyerabend bediente sich für seine Kunstbüchlein der Strategie eines auffälligen Titelblatts. Bei dem 1580 unter dem lateinischen Titel *Enchiridion* erschienenen Buch wird ein überaus üppig gestaltetes Rollwerk mit Figuren und Früchten für eine größtmögliche Wirkung eingesetzt (Abb. 3.7).[241] Neben dem Nachweis der künstlerischen Qualität des in diesem Buch vorhandenen Materials – es werden in diesem Werk unter anderem Kartuschen gezeigt – hat die Verwendung auch einen praktischen Grund, da Feyerabend durch die generelle Trennung von Titel und Rahmen die Rahmenwerke beliebig oft wiederverwenden konnte. So wurde allein der Rahmen des *Enchiridions* mit Personifikationen der *Fides* und der *Caritas* sowie zwei Satyrn mit Panflöten bereits 1569 bei J. P. Portius in *Consilia sive responsa* und zudem 1588 noch einmal verwendet.[242]

Bei dem 1578 erschienenen *Kunst- und Lehrbüchlein* wurde ein üppig gestaltetes Titelblatt verwendet, das in vielfacher Form auf die Malerei und Bildhauerei verweist (Abb. 3.8). Wir sehen zwei Personifikationen dieser beiden Künste dargestellt, mehrere Putti mit Maler- und Bildhauergeräten und zudem das Schild der Malerzunft.[243] So nimmt auch Feyerabend mit diesen Hinweisen Bezug auf den zu erwartenden Inhalt des Lehrwerks, allerdings nach den bislang behandelten Titelblättern mit Autorenporträt (Vogtherr) und Abbildungsbeispiel (Beham) und einer Allegorie (Lautensack) noch einmal in alternativer Form. Auch hier stellt demnach das Titelblatt eine Visualisierung des Inhalts dar, sodass sogar Leseunkundige das Thema des Buches durch Deutung der Symbole erraten konnten.[244]

Bei Feyerabends *Enchiridion* – dessen Titel mit *etwas, das man in der Hand hält,* übersetzt werden kann, was im übertragenen Sinne auch Handbuch

---

[241] O'DELL, Ilse: Jost Ammans Buchschmuck-Holzschnitte für Sigmund Feyerabend. Zur Technik der Verwendung von Bild-Holzstöcken in den Drucken von 1563–1599, Wiesbaden 1993, S. 11.

[242] O'DELL 1993, S. 164 (a35, b1). Mit Signatur von Jost Amman.

[243] O'DELL 1993, S. 110 (a33). | Zudem sind ein Mann mit Malstock, Pinsel und Malunterlage, eindeutiger Verweis auf die Malerei, und rechts ein Mann mit Meisel und Venus-Statuette, der für die Bildhauerei steht, dargestellt.

[244] Dass Feyerabend ganz bewusst auch die Analphabeten mitberücksichtigte, beweist eine Passage aus der Vorrede von AMMAN, Jost/BOCKSBERGER, Johannes Melchior/FEYERABEND, Sigmund: Neuwe Biblische Figuren, Frankfurt 1564, fol. Aii^{v}. So seien die reich bebilderten Werke für die „einfeltigen Christen/so nicht können lesen". Vermutlich handelt es sich dabei um einen Verweis auf das berühmte Papst-Gregor-Zitat.

bedeuten konnte – fallen dagegen solche visuellen Hinweise auf den spezifischen Inhalt des Lehrwerks weg, was sich mit einer Ausrichtung auf eine veränderte Zielgruppe erklären lässt.[245] Es sind hier vielmehr Intellektuelle und Gelehrte als Zielgruppe auserkoren, die des Lateinischen oder allgemein des Lesens mächtig waren und somit keine weitere visuelle Übersetzung benötigten.

Da die Werke zumeist ungebunden in den Verkauf gelangten, stellte das Titelblatt – ähnlich dem heutigen Buchcover – das wichtigste Verkaufsargument dar. Hier musste in möglichst ansprechender Form und mithilfe schnell zugänglicher Informationen der potenzielle Käufer vom Inhalt des Werks überzeugt und zum Kauf animiert werden. Die Kunstbüchlein tun dies, indem sie bildliche Elemente – wie beispielsweise Autorenporträts oder allegorische Darstellungen –, die zum einen als Eyecatcher fungieren und zugleich einen Hinweis auf den Inhalt des Buches geben, zu Hilfe nehmen. Wichtig dabei ist, dass die Autoren auf bereits tradierte Formen der Gestaltung zurückgreifen, damit der Käufer schnell die benötigten Informationen wiederfinden kann. Gerne wird dabei auf die seit Jahrhunderten bestehende und durch die Medienrevolution eigentlich veralteten Elemente der Handschriftentradition zurückgegriffen, wie am Beispiel der verwendeten Initiale bei Lautensacks Büchlein sichtbar wird (Abb. 3.6), wodurch wie bereits im Kapitel zur Vorgeschichte der Kunstbüchlein eine formale Traditionsanbindung festzustellen ist.[246] Die Titelblätter versuchen folglich, die richtige Balance zwischen ästhetisch Neuem und tradierten Elementen zu finden, damit das Interesse des Lesers geweckt wird, aber zugleich nicht durch Überforderung erlischt.[247] Andererseits konnten die Kunstbüchleinautoren aufgrund ihrer künstlerischen Ausbildung mit einer einzigartigen ästhetischen Kompetenz aufwarten, die zu neuartigen und kreativen Titelblattlösungen führte.

---

[245] SCHMITT, Lothar: Der Nachlass des Erasmus von Rotterdam. Grundstock des Amerbach-Kabinetts, in: Söll-Tauchert, Sabine (Hg.): Die große Kunstkammer, Basel 2011, S. 29–40, S. 33. Ursprünglich wurde damit ein Kurzschwert bezeichnet.

[246] Trotz technischer Neuerung durch das Druckverfahren wurde lange Zeit an der bereits existierenden Gestaltung von Handschriften festgehalten, um einen fließenden Übergang sicherzustellen. Indizien dafür sind auch in der Gutenberg-Bibel zu finden. Siehe Norbert Wolf: Buchmalerei verstehen, Darmstadt 2014, S. 192

[247] So immer wieder Betonung des Verlusts der kunstliterarischen Werke der eigenen Vorfahren. Die Folge daraus war jedoch eine größere gestalterische Freiheit. Vgl. hierzu WOOD, Christopher S.: Forgery, replica, fiction. Temporalities of German Renaissance art, Chicago u. a. 2008, S. 70.

Feyerabend äußerte sich zu den Möglichkeiten des Bildes in der Buchgestaltung folgendermaßen:

> *„Und dazu ist es solange ich vorangehe, dass die meisten Bücher unter meinem Namen gedruckt durch Bilder verschiedener Künstler geschmückt in Erscheinung treten, viele stellen ohne Bilder so gut wie nichts dar.“*[248]

Feyerabend erkannte also das Potenzial des Bildes und seine marktstrategischen Vorteile, weshalb er all seine Werke mit viel Bildmaterial ausstattete und sie zu prächtigen Kompendien ausschmückte.

3.2.2 Vorreden

In dem folgenden Abschnitten werden die Vorreden der Kunstbüchlein miteinander verglichen. Auffällig ist dabei, dass übergreifende Themenbereiche existieren, welche von allen Kunstbüchleinautoren aufgegriffen werden. Diese Themenbereiche und ihr historischer Kontext werden nun in Unterkapitel aufgeschlüsselt näher behandelt.

3.2.2.1 Kunstkrise

Eine Formulierung, die man so oder in leicht abgewandelter Form in fast allen Vorreden findet, ist der Wunsch, der Kunst – die als in einer tiefen Krise begriffen wahrgenommen wurde – wieder auf die Beine zu helfen. Das wird in allen Werken explizit als Legitimationsgrundlage für die eigene Publikation genannt. Dieses Ansinnen in Form der Künstlerklage wird sehr eindrücklich in den Vorreden formuliert und lässt den Leser nicht im Zweifel, dass unmittelbarer Handlungsbedarf besteht.

> *„Damit die edle kunst der Malerei/vorzeite bei Keisern/Künigen und aller welt in grosser ehr/gehalten/diser zeit aber gar in unwerdt komen/doch etlicher massen erhalten werde.“*[249]

Diese Kunstkrise hat verschiedene Ursachen, welche auch in den Vorreden benannt werden. Zuerst soll nun die Problematik der Kunstproduktion zu

[248] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 2^{v} (eigene Übersetzung).
[249] BEHAM 1552, fol. Aii.

Zeiten des reformatorischen Bildersturms und des daraus resultierenden schwierigen Stands der Kunst Thema sein.

3.2.2.2 Bildersturm

> *„Nach dem der barmhertzig gott/auß sondrer schickung seines heyligen worts/jetzt zu unsern zeytten/in gantzer Teutscher nation/allen subtilen und freyen Künsten/ein merckliche verkleinerung unnd abbruch mit gebracht hat.“*[250]

Der seit dem Mittelalter praktizierte Kult der *piae causae* (Gaben in frommer Absicht), durch welche man sich auch im Jenseits Seelenheil versprach, setzte ein enormes Kapital frei, mit dem die Kirche viele Aufträge von sakralen Kunstwerken finanzierte und somit ein großes Auftragsvolumen in der Kunstproduktion sicherstellte. Grundlegend veränderte sich die Situation durch die 1520 von Martin Luther publizierte Flugschrift *Von den guten Werken*, wodurch das Seelgerät, das Anlegen eines „Schatzes im Himmel“, obsolet wurde und somit auch die damit zusammenhängende Kunstproduktion in sich zusammenfiel.[251] Luther entzog mit seiner Schrift den religiös motivierten Stiftungen jegliche Berechtigung, da nach seiner Auffassung allein das Einhalten der Zehn Gebote für das Seelenheil ausreichte.[252]

Darüber hinaus entstand ein kunstfeindliches Klima, da die sakralen Werke zum Symbol der von den Reformatoren kritisierten Art der Frömmigkeitsausübung (Werkfrömmigkeit) hochstilisiert wurden und als Projektionsfläche für öffentliche Aggression dienten.

Als Rechtfertigungsgrundlage fungierte hier zudem das alttestamentarische Bilderverbot in Form des zweiten Gebots: „Du sollst dir kein Bildnis machen in irgendeiner Gestalt“ (2. Buch Mose 20,4–6). Der Reformator Andreas Bodenstein von Karlstadt war der Erste, der dies öffentlich kundtat und 1552 durch seine Schrift *Von abtuhung der Bylder* verbreitete, womit er die

[250] VOGTHERR 1538, fol. Aii.
[251] VOGTHERR 1538, fol. Aii. | JEZLER, Peter: Von den Guten Werken zum reformatorischen Bildersturm. Eine Einführung, in: Dupeaux, Cecile/Jezler, Peter/Wirth, Jean: Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille, Bernisches Historisches Museum 2000, Zürich 2000 (Ausst. Kat.), S. 20–27, S. 20f.
[252] JEZLER 2000, S. 23.

theoretische Legitimation für den reformatorischen Bildersturm lieferte.[253] Durch die protestantischen Bilderstürmer wurden die Bilder dem religiösen Kult entzogen und als Götzenbilder in Objekte des Abscheus und der Lächerlichkeit verwandelt.[254]

Die Künstler sahen sich nun – sofern sie dem neuen Glauben folgten – der schwierigen Aufgabe gegenüber, die eigenen Werke zu verteufeln und darüber hinaus den Wegfall ihrer existenziellen Lebensgrundlage zu verschmerzen, wie Vogtherr es darstellt: „Dardurch/vil verursacht/sich von sollichen Künsten ab zu ziehen/un zu andern handtierungen greiffen."[255]

Diese prekäre Lage der Künstler wurde auch öffentlich thematisiert, indem die Betroffenen in Form von gedruckten Flugschriften dieselben Medien wie die Reformatoren nutzten. Es setzte sich ein eigenes Genre durch, das der *Künstlerklage*, welche auf die veränderten Produktions- und Lebensbedingungen der Künstler aufmerksam machen wollte.[256] Auch die Kunstbüchleinautoren waren neben der Thematisierung des künstlerischen Niedergangs in den Kunstbüchlein-Vorreden an diesen Schriften beteiligt, wie z. B. das Flugblatt *Ein neuwer Spruch wie die Geystlichkeit und etlich Handtwercker uber den Luther clagen* von Hans Sachs zeigt, das mit einem Holzschnitt von Sebald Beham von 1524 versehen ist (Abb. 3.9). Der darin enthaltene Hauptvorwurf lautete: Luther hat den Künstlern und Handwerkern die Grundlage ihrer Existenz entzogen.

Ein weiteres Flugblatt, diesmal von Erhard Schön, mit dem Titel *Klagrede der armen verfolgten Götzen und Tempelpilder* setzte sich um 1530 mit dem Stellenwert der Bilder im Zuge der Reformation auseinander (Abb. 3.10). Auch wenn die Darstellung wiederum keinen allzu aggressiven Ton anschlägt, vielmehr der gesittete Ablauf des Ausräumens eines Kirchenraumes gezeigt wird, ist die Thematisierung des Geschehens dennoch brisanter Beitrag zur öffentlichen Kunstdiskussion. Denn der Künstler stellt sich auf die Seite der Kunst, indem er die Verantwortung nicht bei den Kunstwerken sieht, sondern

[253] Siehe DUPEAUX, Cecile/JEZLER, Peter/WIRTH, Jean: Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille, Bernisches Historisches Museum 2000, Zürich 2000 (Ausst. Kat.), Kat. 137 (Jean Wirth). | JEZLER 2000, S. 25.

[254] LATOUR, Bruno: Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?, Berlin 2002, S. 30.

[255] VOGTHERR 1538, fol. Aii.

[256] Siehe BUSKIRK, Jessica: Man tragt nit schwer an guter kunst. Das goldene Zeitalter der Kunst und des Patriotismus im Nürnberg des 16. Jahrhunderts, in: Müller/Schauerte 2011, S. 56–62.

bei den Menschen.[257] „Ir selb hat uns zu gotzen gemacht, von denen wir yetz sind verlacht“, heißt es in dem beigefügten Versgedicht.[258]

Das Problem der Abgötterei benennend, äußerte sich auch Albrecht Dürer in seiner *Unterweisung der Messung* zu diesem Thema:

> *„Unangesehen das ist bey uns und in unseren zeyten die kunst der malerey durch etliche seer veracht und gesagt will werden die diene zu Abgötterey dann eyn yeglich Christen mensch wirdet durch gemel oder byldnus als wenig zu einem afftergläuben getzogen als eyn frumer man zu eynem mord darumb das er ein waffen an seiner seyten tregt must warlich eyn unerstendig mensch seyn der gemel holtz oder steyn anbetten wölt.“*[259]

Durch die Verunglimpfungen, die die bildende Kunst aufgrund der Bilderstürmer in Kauf nehmen musste, fand eine Neudefinition der Kunst statt. Hans Belting beschreibt dies folgendermaßen: „Als die Bilder ins Zwielicht gerieten, wurden sie als Kunst gerechtfertigt.“ [260] Die Kunst bekam zwangsläufig einen autonomeren Status zugesprochen, wodurch sich auch der Reflexionsgrad erhöhte und die Missstände unter den Künstlern stärker in den Fokus rückten. Das entsprach der Intention der Kunstbüchleinautoren, die auf den schwierigen Stand der Kunst im deutschsprachigen Raum aufmerksam machen wollten.

Laut der These Andrea Carlinos wurde die Kreativität und Flexibilität im Umgang mit Bildern besonders in den Ländern gefördert, in denen das Bild bereits zu religiösen Propagandazwecken (z. B. polemische Flugschriften, Satire usw.) eingesetzt worden war, was sich auch auf die Umstände der Kunstbüchleinautoren übertragen ließe. [261] Konkret am Beispiel der Kunstbüchleinautoren lässt sich darlegen, dass die schwierige Situation der

---

[257] Vgl. WARNKE, Martin: Ansichten über Bilderstürmer. Zur Wertbestimmung des Bildersturms in der Neuzeit, in: Scribner, Bob: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1990, S. 301 und DUPEAUX/JEZLER/WIRTH 2000, Kat. 186 (Sladeczeck, Franz-Josef), rekurriert damit auf die Ansicht Martin Luthers, er betrachte die Bilder dagegen als Adiaphora – als weder nützlich noch schädlich.

[258] SCHÖN, Erhard: Klagrede der armen verfolgten Götzen und Tempelpilder, Nürnberg, um 1530 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. H 7404).

[259] DÜRER, Albrecht: Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt, hg. von Christine Pepesch und Alvin Jaeggli, Zürich 1966 (Originalausgabe: Nuremberg 1525), fol. Ai^{v}.

[260] BELTING, Hans: Bild und Kult, München 2000, S. 523.

[261] CARLINO 1999, S. 103. Auch hier wird eine möglichst große Leserschaft anvisiert.

Kunst nicht allein zu künstlerischem Stillstand führte, sondern durch kreative Lösungen neue Formen künstlerischer Betätigung, z. B. in Form von populärwissenschaftlichen Publikationen, möglich wurden.[262]

3.2.2.3 Zeitklage

„damit die Kunst widerumb inn ein uffgang/und seinen rechten würden un ehren kome.“[263]

Neben der sicherlich bestehenden schwierigen Arbeitssituation der Künstler nördlich der Alpen stellt sich die Frage, ob nicht noch weitere Gründe für die Wehklagen bestanden. So verwundert beispielsweise, dass trotz teils beträchtlichen zeitlichen Abstands, nach wie vor der Bildersturm als Ursache für den kulturellen Verfall herangezogen wurde. Es scheint, als ob generell die Künstler die einmal in Gang gesetzte Debatte über ihre Kunstwerke nutzten, um deren Stellenwert hervorzuheben.
Kulturhistorisch eingebettet ist dieses Genre der Wehklage über den Niedergang der Kunst nämlich in eine viel ältere, vom reformatorischen Bildersturm unabhängige Traditionslinie. Erneut ist hierbei eine starke Vernetzung zu Dürer festzustellen, wenngleich er nicht der Begründer dieser Zeitklage war, sondern auch er einem seit der frühen Christenheit bekannten Topos, der *laudatio temporis acti*, folgte.[264] Begründet wird diese Form in Analogie zum reformatorischen Bildersturm wiederum durch die Zerstörung von Bildern. So äußert sich beispielsweise Ghiberti in ähnlicher Weise*:*

> *„Zur Zeit des Kaisers Konstantinus und des Papstes Sylvester begab es sich, daß der Christenglaube zur Herrschaft gelangte. Der Götzendienst litt viele Verfolgung, also daß alle Bildsäulen und Gemälde zerstört und verstümmelt wurden, trotz großen Adels, ehrwürdigen Alters und hoher Kunstvollkommenheit. Zugleich gingen*

[262] Konkretes Beispiel hierfür ist neben den Kunstbüchleinautoren der Maler, Grafiker und Buchdrucker Lucas Cranach d. Ä., der trotz Reformation auf dem Kunstmarkt bestehen konnte. Siehe Kat. Mus. Er 410/2018, S. XXVII.
[263] VOGTHERR 1538, fol. Aii^{v}.
[264] Siehe BUSKIRK 2011, S. 58. Diese Entwicklung könnte man wohl mit dem heute vorherrschenden Kulturpessimismus gleichsetzen.

auch die Schriften und Lehrbücher zugrunde, so die Regeln und Gesetze enthielten, daraus man über so hohe und edle Künste Belehrung und Anleitung schöpfen konnte."[265]

Und auch in den Vorreden der Kunstbüchlein wurde der Verlust der antiken Bücher und somit fast des vollständigen künstlerischen Wissens aus antiker Zeit beklagt, wie etwa bei Jost Amman: *„*wenn nicht derartige Beispiele aus den besten Zeiten bei uns durch Tyrannen zerstört worden wären*."*[266]

Mit der Klage über den Verlust antiken Wissens ging schon bei den italienischen Autoren Petrarca und Boccaccio das Empfinden eines gegenwärtigen fortschreitenden Niedergangs der Kultur einher, was sich zu einem geläufigen Topos herausbilden sollte.[267] Die Kunstbüchleinautoren reihen sich somit – abgesehen von tatsächlich existierenden Missständen – in eine fortlaufende literarische Tradition der Zeitklage ein.

Ein ähnliches Vorgehen ist bei den deutschen Humanisten rund um Conrad Celtis (1459–1508) anzutreffen, die sich über fehlende Schriften der Vorfahren in Bezug auf die deutsche Geschichte ausließen.[268] Erasmus von Rotterdam prägte als Folge das geläufige Bonmot: „Hier frieren die Künste."[269]

3.2.2.4 Nationale Abgrenzung

„[...] und woher es komme daß in Teutschland nicht so viel und mancherly grosse Künstler als in Italien unnd andern Nationen enstehen."[270]

Bei all den Wehklagen über die schwierige Situation kann man jedoch auch einen kämpferischen Ton feststellen. So waren die Kunstbüchleinautoren in

---

[265] Zitiert nach KUHN, Rudolf: Studienkunst vs. Phantasiekunst. Leonardo, Tizian und die Naturwirklichkeit. Ein Versuch zur Geschichte der Kunst italienischer Maler zwischen 1300 und 1570, Frankfurt u. a. 2011, S. 173. Übersetzung nach Julius Schlosser (Bartoli II, i.1).
[266] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 3 (eigene Übersetzung).
[267] LOCHER, Herbert: Ut pictura poesis. Malerei und Dichtung, in: PFISTERER 2003, S. 364–368, S. 365.
[268] HIRSCHI, Caspar: Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 2005, S. 289.
[269] Brief Erasmus an Pieter Gillis von 1526, in Bezug auf die konkrete Situation von Hans Holbein d. J. in Basel. Siehe JANSSEN, Johannes: Die Geschichte des deutschen Volkes vor dem Ausgang des Mittelalters, Freiburg 1888 (Kunst und Volksliteratur bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges, Bd. 6), S. 31.
[270] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 3^{v}.

ihrem Auftreten keinesfalls reserviert und bescheiden, sondern stellten sich selbstbewusst als deutsche Künstler dar. Ein ähnliches Verhalten hat auch schon Jessica Buskirk bei Hans Sachs' *Clagred der Neun Musen* festgestellt.[271] Hinter den Bestrebungen, die künstlerische Qualität in den deutschsprachigen Gebieten zu verbessern, steckte folglich nicht allein oder nicht ausschließlich eine tatsächliche existenzielle Not durch fehlende Aufträge, sondern auch ein starkes Nationalgefühl.[272] Es herrschte das Gefühl, gegenüber den anderen Kulturnationen – allen voran Italien – hintanzustehen. Wie so oft formierte sich gerade durch die Konkurrenz und Abgrenzung zu anderen eine nationale Identität. In den Vorreden ist immer wieder explizit von einer „Teutschen Nation" die Rede.[273] In Anlehnung an Burckhardts agonales Prinzip ist in unserem Fall die Konkurrenz zu Italien als Antriebsmotor kultureller Leistungen generell, der zu einer „überständischen Kollektivbildung" führte, zu verstehen. [274]

Sehr reflektiert wird dabei der bestehende Rückstand gegenüber anderen Kunstnationen festgestellt. Vogtherr z.B. bleibt jedoch nicht in dieser Feststellung verhaftet, sondern bringt einen „Emanzipationsdiskurs" in Gang, der in den Wunsch, dieses Ungleichgewicht aufzuheben, mündet. Ganz konkret geht es um die *honor nationis* (um die Ehre der deutschen Nation), die wiederhergestellt werden sollte.[275]

> *„[...] dardurch ermundert und ermanet werden/noch vil höher und subtiler künsten aus brüderlicher liebe an tag zu bringen/damit die Kunst widerumb inn ein uffgang/und zu seinen rechten würden un ehren kome/un wir uns anderen nationen befleyssen für zu schreytten".*[276]

Ähnliche Nationalisierungstendenzen waren schon um 1500 unter den deutschen Humanisten feststellbar, als sich etwa 1505 Jakob Wimpfeling in seiner *Epithoma Germanorum* für eine erhöhte Wertschätzung der deutschen Kunst einsetzte.[277]

---

[271] BUSKIRK 2011, S. 56.
[272] Vgl. BUSKIRK 2011, S. 58.
[273] VOGTHERR 1538, fol. Aii.
[274] HIRSCHI 2005, S. 260. Nationale Wettkampfsituation mit Italien. Hirschi verweist auf das agonale Prinzip bei Jakob Burckhard (Kultur kommt von Konkurrenz, S. 253).
[275] HIRSCHI 2005, S. 253.
[276] VOGTHERR 1538, fol. Aii^{v}.
[277] THÖNE, Friedrich: Johan Fischart als Verteidiger deutscher Kunst, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1 (1934), S. 125–133, hier S. 128.

Auch der bekannte Humanist Beatus Rhenanus trat als Verfechter des künstlerischen Nationalgedankens auf. Möglicherweise war er auch deswegen im Besitz des Kunstbüchleins von Vogtherr, weil auch hier die Problematik einer spezifisch deutschen Kunst aufgegriffen ist. Ein Kommentar aus seinen Anmerkungen zur Naturgeschichte des Plinius 1526 lautet so auch:

> *„Wenn bei unseren Landsleuten eine gleiche Wertschätzung der Malerei sein würde wie einst bei den Griechen und Römern, so zweifle ich nicht, dass sie in Hoffnung auf Lob und Vorteil durch eifrige Übung leicht zur Vollkommenheit der Kunstleistung gelangen könnten. Denn sehr wahr ist der Ausspruch: die Ehre nährt die Künste".*[278]

Mit der Unterstützung durch weitere humanistische Größen wie Conrad Celtis und durch das übernationale Renommee Dürers war sogar von einer *translatio artium* die Rede, d. h. es wurde eine Führungsrolle in Bezug auf die Künste angestrebt, deren Ziel besonders darin lag, Italien als führende Kulturnation der damaligen Zeit und gleichzeitig die Antike als Ideal vergangener Zeiten zu übertreffen.[279]

Als konkretes Hilfsmittel, um das Ziel „von unsern Vorfahren leichtlich einen vorzug und Ruhm [zu] erlangen"[280] zu erreichen, werden in den Vorreden die Lehrbücher selbst genannt:

> *„Denn was vor etlich Jaren unter den fürnembsten Handtwerkern vor die gröste kunst und meisterstück gehalten das einer durch ubung auß langwiriger erfahrung erlernen und begreiffen müssen ist Heut zu Tage fast alles gründtlich und eigentlich beschrieben und erkläret."*[281]

In diesem Zusammenhang spielen Bücher und der Buchdruck im Allgemeinen eine wichtige Rolle für das Selbstverständnis der Deutschen, weil mit der *ars impressoria* als ausgewiesener ‚deutscher' Inventionsleistung eine Vorrangstellung im Vergleich mit den anderen Nationen bereits erreicht

---

[278] *Quod si tanta dignatio picturae esset apud nostrates, quanta fuit olim apud Graecos & Romanos, non dubi to quin spe laudis atque commodi proposita, diligentiori exercitio ad artis consummationem pervenire facile possent. Nam verissimum est illud, Honos alit artes. (*Beatus Rhenanus: C. Plinium, Basel 1526, S. 20) Deutsche Übersetzung aus: LÜDECKE, Heinrich/HEILAND, Susanne: Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten, Berlin 1955, S. 47.

[279] WOOD 2008, S. 66. | Siehe MÜLLER, Jan-Dirk u. a. (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild, Berlin 2011. Besonders: SASS, Maurice: Ungleicher Wettkampf. Nationalkodierende und regionalspezifische Bewertungsmaßstäbe im transalpinen Kulturaustausch, in: ders., S. 75–134.

[280] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 2^{v}.

[281] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 2^{v}.

worden war. Dies wird besonders im Vergleich mit den großen Nationen vergangener Zeiten von Celtis betont:

> *„Sophiam me Greci vocant Latini Sapienciam Egipicii et Chaldei me invenere Greci scripsere Latini transtulere Germani ampliavere.“*[282]

Auch in den Vorreden der Kunstbüchlein findet sich eine Häufung von positiven Aussagen in Bezug auf die eigene Buchdruckerkunst, wobei die Kunstbüchlein als Produkte der „löblichen Buchtruckerkunst“ von diesem besonderen nationalen Stellenwert profitierten.[283] Nicht allein die in den Kunstbüchlein geführten Bilddiskurse, sondern auch die Wahl des Mediums unterlagen also einer „nationalistischen Funktionalisierung“.[284]

Dagegen sind die vermittelten Inhalte nicht national codiert, sondern folgen einem universellen Anspruch, der vielmehr einem übernationalen Nobilitierungsprozess der Künste mithilfe einer wissenschaftlichen Fundierung geschuldet ist (vgl. Kap. 4.1.3).[285]

Die Gattung der Kunstbüchlein an sich war aber zumindest in dieser Zeit ein ‚deutsches‘ Phänomen. Ein Phänomen, das interessanterweise auch nicht konfessionell gespalten war, sondern vielmehr, wie bereits veranschaulicht, unter anderem eine Folge daraus darstellte. So überwanden die Nationalisierungstendenzen in der Kunst auch konfessionelle Differenzen, und es fand die Bildung einer ‚kollektiven Identität‘ in Form eines nationalen Bewusstseins statt, das unabhängig von der konfessionellen Spaltung blieb.[286]

> *„Ach dem der barmherzig gott/aus sondrer Schickung seines heyligen worts/jetzt zu unsern zeytten/in ganzer Teutscher Nation [Markierung durch Autorin]/allen subtilen und freyen Künsten/ein merckliche verkleinerung unnd abbruch mitgebracht hat.“*[287]

---

[282] CELTIS, Conrad: Quattuor libri amorum (Amores), Nürnberg 1502 (zitiert nach WOOD 2008, S. 65): „Die Griechen nennen mich Sophia und die Römer Sapientia; Die Ägypter und Chaldeans erforschten mich, die Griechen schrieben mich, die Römer übersetzten mich, und die Germanen/Deutschen verbreiteten mich.“ (Eigene Übersetzung).
[283] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 2^{v}.
[284] BULANG 2011, S. 54. Siehe Emblematum Tyrocinia.
[285] Generell schwierig in der Kunst auszumachen, vgl. SASS 2011.
[286] ESER, Thomas: „Künstlich auf welsch und deutschen sitten“. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: Guthmüller, Bodo (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance, Wiesbaden 2000, S. 319–362, S. 319. Genauer bei BERDING, Helmut: Nationales Bewusstsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit, Bd. 2, Frankfurt 1994, S. 150.
[287] VOGTHERR 1538, fol. Aii.

Der Wettkampf zwischen den Kunstnationen ist nicht allein von den Künstlern selbst ausgetragen, sondern gesamtgesellschaftlich verfolgt worden, wie bereits durch die Erwähnung verschiedener Humanisten deutlich wurde. Interessant ist jedoch nun, dass auch der besondere Einsatz der Kunstbüchleinautoren in diesem Ringen um die künstlerische Vormachtstellung als solcher wahrgenommen worden ist. So findet sich in den von Johann Fischart und Bernhard Jobin 1573 übersetzten Papstviten von Onofrio Panvinio *Accuratae Effigies Pontificum Maximorum* eine Aufzählung hervorragender Beispiele deutscher Kunst, worunter auch die meisten Kunstbüchleinautoren aufgelistet sind.[288] In diesem Zusammenhang wurde sehr konkret das Streben nach nationaler Anerkennung der Länder und das Problem falscher Zuschreibungen künstlerischer Leistungen, wie z. B. der Erfindung der Ölmalerei oder des Kupferstichs, thematisiert.[289]

Wie stark sowohl das eigene Nationalbewusstsein wie auch die Verbundenheit zur Kunst Einfluss nahmen auf die Kunstbüchleinautoren, zeigt auch der patriotische Ausspruch Feyerabends: „impulit me tum patriae, tum artis amor.“[290]

---

[288] PANVINIO, Onofrio/FISCHART, Johann/STIMMER, Tobias [Ill.]: Accvratae Effigies Pontificvm Maximorvm, Nvmero XXVIII, Ab Anno Christi MCCCLXXIII. ad aetatem usq[ue] nostram praesidentium, ad vivum ex Romano prototypo expressae, Iisqve Singvlorvm Pontificvm Elogia, Eorvm res gestas summatim comprehendentia, Argentorati 1573, fol. iii [VD16 P 247]. „Dann jhm [Dürer] seind bald beid in Flach und Farbmalen sehr rhümlich gevolget Aldo Grave Sebald Behem zu Franckfort Mathis von Oschnaburg dess köstlich gemäl zu Ißna zusehen Lamprecht Schwab Lamprecht Lombard zu Lüttich Johan Mabhuß Johan Mey Amberger Jost von Cleve Jacob Sigmeyer Johan Schäufelein Jörg Bentz zu Nürnberg Johan Burgmeyer zu Augspurg Manuel Deutsch zu Bern Lucas Granacher zu Wittenberg Johan Baldung Heinrich Vogtherr Widitz alle drey zu Straßburg Vergilius Solis zu Nürnberg Johan Thüfel Florian Abel Jos Amman von Zürich [...]“. (Vorrede von Jobin).

[289] PANVINIO/FISCHART/STIMMER 1573, fol. ii. „Dannenher findet unnd sihet man heutiges tages gantze *volumina* vnd Bücher, die jede Nation, als in meinung der andern außzubieten, von jhrer Landsart berümpten Malern, zusampt jhren Contrafytischen Bildnussen, mit grossem kosten lasset offentlich im truck außbreiten. Wie dann im kurtzverflossenen acht vnd sechzigesten Jar ein Florentinischer Maler vnnd Bawherr *Georgius Vasaris* inn Italianischer sprach zweygetheilte grosse tractat von den vorbündigsten Malern, Bildnern vnd Bawmeistern des Welschen Lands hat gepublicieret. Damit er heimlich vnderstanden den Leuten allgemach einen won einzubilden, als ob erstgesetzter kunst vrsprung, vnd deren beste übung bey jhnen allein zu suchen.“ (Vorrede von Bernhard Jobin). Nach U. Seelbach: Art. Johann Fischart, 3.4.2011, Bielefeld 2012, S. 16 (http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/useelbach/ texte/ johannfischart2011.pdf) stammt die Vorrede vermutlich von Johann Fischart selbst.

[290] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 2^{v}. „Die Liebe zu meinem Land wie zu den Künsten treibt mich an.“ (eigene Übersetzung)

3.2.2.5 Ausbildung der Jugend

„Diß Büchlin/lieber Leser/habe ich nit für die hochverstendigen und erfarne lassen außgehn/sonder allein für die gar einfaltigen Jungen/so doch lusten und gefallen haben zu diser kunst [...]."[291]

Die Klagen über den Zustand der Kunst in den Vorreden der Kunstbüchlein blieben nicht folgenlos. Die Werke selbst waren Ausdruck von konkreten Lösungsansätzen, und die ausgemachten Ursachen für die Krise sollten mithilfe der Kunstbüchlein behoben werden.

> *„Die weil nu die malerei so gar in verachtung kummen ist/und so wenig nach ir grfagt wirt/nibt mich nit wunder/ursach/de man sy so gar schlecht gebraucht hat [...]."*[292]

Als Mitursache für den schlechten Stand der deutschen Kunst wurde das Fehlen vortrefflicher Kunstwerke in vergangenen Zeiten, die als Vorbilder und Ausbildungsgrundlage hätten herangezogen werden können, gesehen:

> *„Obgleich es mir nicht unähnlich ist, nicht anderes, meiner Meinung nach die Ursache dafür, warum heute ausländische Künstler von uns mehr bewundert werden als dass die Ausländer unsere: wenn nicht derartige Beispiele aus den besten Zeiten bei uns durch Tyrannen zerstört worden wären."*[293]

Des Weiteren wurde die allgemein schlechte Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses, begünstigt durch die fehlenden oder „gar unverstendige leermeyster", als ein fataler Missstand benannt. [294] Das unmittelbare Ziel, das die Autoren mit ihren Zeichenlehrbüchern verfolgten, war somit, die künstlerische Ausbildung zu verbessern.

> *„Dann es mag ein fleissiger Junger/auch on einigen leermeyster auß disem buechlin grundtlichen bericht und verstandt fassen/damit er durch seine übung den rechten grundt diser kunst wol erlernen mag."*[295]

[291] BEHAM 1552, fol. Aii.
[292] BEHAM 1528, fol. Aii.
[293] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 3 (eigene Übersetzung).
[294] BEHAM 1552, fol. Aii.
[295] BEHAM 1552, fol. Aii.

Traditionellerweise fand die Ausbildung mündlich in den Werkstätten statt, jedoch fehlte hier die Kompetenz und Zeit für einen didaktisch durchdachten Unterricht. So schreibt Erhard Schön, dass er erst auf Drängen seiner Lehrlinge sein Zeichenbüchlein verfasst hat.

> *„Nach dem mir meine Jungenn zum offtern mal mit pit angelegen sindt/ diese Kunst der proporcion und messunghalben Innen zuerleichtern [...]".*[296]

Es bestand folglich ein Bedarf, die Situation zu verbessern. Einen ersten Schritt stellte dabei dar, den „practischen Meister" zu ersetzen, wodurch sich eine Trennung von der Werkstatt als dem Ort des Lernens vollzog.[297]

So standen den Auszubildenden fortan zwei alternative oder in manchen Fällen sicherlich sich ergänzende Formen der Wissensaneignung zur Verfügung: werkstattbezogenes, handwerkliches Erfahrungswissen sowie das mehr auf kunsttheoretischen Überlegungen basierende Lehrbuchwissen.

Die Kunstbüchlein waren damit Teil eines Erneuerungsprozesses der künstlerischen Ausbildung und unterstützten mit ihrem dargebotenen (neuen) Wissen die Entwicklung neuer Kunstformen abseits tradierter, zumeist religiöser und somit in Misskredit gelangter Sujets.[298] Einen Auszug der Vielseitigkeit motivischen Inhalts offeriert der einleitende Titel von Amanns Kunstbüchlein:

> *„Darinnen neben Fürbildung vieler Geistlicher unnd Weltlicher Hohes und Niderstands Personen so dann auch der Türckischen Kayser unnd derselben Obersten allerhandt kunstreiche Stück unnd Figuren: Auch die sieben Planeten Zehen Alter Rittmeister unnd Befehlshaber Reuterey und Contrafactur der Pferde allerley Thurnier Fechten und dann etliche Helm und Helmdecken begriffen."*[299]

Einen großen Vorteil für die bessere Vermittlung des künstlerischen Wissens stellte sicherlich die Aufbereitung in Form einer Systematisierung von Wissen dar, wie sie durch die schriftliche Fixierung in Form der Lehrbücher

---

[296] SCHÖN 1540, fol. Aii.
[297] SITTE, Camillo: Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte, hg. und komm. von Robert Stalla, Wien u. a. 2010 (Teil II. Über Zeichen-Unterricht), S. 639.
[298] Vgl. SLADECZEK, Franz-Josef: „das wir entlichs verderbens und des bettelstabs sind". Künstlerschicksale zur Zeit der Reformation, in: Blickle, Peter (Hg.): Macht und Ohnmacht der Bilder, München 2002, S. 273-304, S. 275; elementar: HOFMANN, Werner: Luther und die Folgen für die Kunst, in: Beck, Rainer/Volp, Rainer/Schmirber, Gisela (Hg.): Die Kunst und die Kirchen, München 1984, S. 67–82.
[299] AMMAN 1599, Titelblatt.

erfolgte.[300] Dadurch konnte auch das einseitige, nur durch einen Lehrmeister vermittelte Wissen umgangen werden.

> *„[...] für die Jungenn gesellenn unnd Jungen zu vuntherrichtung die zu der Kunst lieb thragenn und in den truck gepracht.“*[301]

Bereits in Quintilians *De institutione oratoria* (um 70–94 v. Chr.) wurde die Bedeutung von Nachahmung und Regeln, wodurch erst ein Stil möglich wird, herausgestellt.[302] Weiter sind aber auch ein ständiges Üben und das Talent des Redners entscheidend. Diese pädagogische Aufbereitung hatte generell maßgebliche Auswirkungen auf das Bildungssystem der Renaissance und folglich auch auf die Kunstbüchlein (vgl. Kap. 2.4.4).
So wird der Passus vom künstlerischen Fleiß in Form des steten Übens auch hier aufgegriffen:

> *„[...] volfürter handlung/in künstlichen jebungen/nit matt oder müd werden/un sich in gemeiner Christenheit/nit als die groben Barbari/ Sonder wie man (Gott hab lob) Teutsch nation/in allen künsten hohelichen uffgestigen syhet.“*[303]

3.2.2.6 Ich-Verständnis des Autors

> *„Habe ich Heinrich Vogtherr/Moler und Burger zu Straßburg/auß brüderlicher liebe/menigklichem zu nutz/und sollichen künsten zur fürdernus/auch den jhenigen so in gemelten freyen Künsten, [...] ein Suma oder Büschelin [herausgebracht].“*[304]

Aus den Vorreden ist eine starke Identifizierung der Kunstbüchleinautoren mit dem eigenen Werk herauszulesen. Im Falle Heinrich Vogtherrs beispielsweise übernahm der Künstler als derjenige, der zu den Lesern spricht, auch die Verantwortung für den vorgebrachten Inhalt. Daraus resultierte wiederum, dass

[300] BOGEN, Steffen: Gezeichnete Automaten. Anleitung zur List oder Analyse, in: Pfisterer, Ulrich/Zimmermann, Anja: Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen, Berlin 2005, S. 115–146, hier S. 117.
[301] SCHÖN 1538, Titelblatt.
[302] POCHAT, Götz: Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst, in: Naredi-Rainer, Paul (Hg.): Imitatio, Berlin 2001, S. 11–47, S. 16.
[303] VOGTHERR 1538, fol. Aiif.
[304] VOGTHERR 1538, fol. Aii.

die Autoren in ihren Vorreden ihre Motivationsgrundlagen offenlegten, um eine Berechtigungsgrundlage zu schaffen und das eigene Werk, das eng mit der eigenen Person verknüpft war, zu legitimieren. [305]

Die in der Forschung schon lange aufgezeigten Individualisierungstendenzen des Renaissance-Menschen scheinen hierfür nicht ausreichend, da die Tendenz zu stark ist, das Hervortreten des Autors und überhaupt das Anfertigen eines solchen Werks zu rechtfertigen. [306] So war ein starkes Autorisierungsbedürfnis vorhanden, das in diesem Fall durch die Nöte der Kunst und ein deshalb notwendig gewordenes Handeln gerechtfertigt wird.

Allerdings stellte schon allein das namentliche Hervortreten des Künstlers natürlich eine historische Weiterentwicklung dar, die nach Dunn eine „Rhetorik des Individualismus" bedeutete und zu einem starken Autorenbegriff im 16. Jahrhundert führte. [307] Hintergrund hierfür waren die bereits angesprochenen Individualisierungstendenzen, die im Zusammenhang mit dem Humanismus, den Naturwissenschaften und vor allem den protestantischen Umwälzungen standen.[308]

Dass die Autoren dennoch in einer Atmosphäre produzierten, in der sie ihr Handeln rechtfertigen mussten, zeigt auch ein immer wieder auftretender Bescheidenheitsgestus wie z. B. bei Erhard Schön, der angibt, sein Werk nur auf Bitten seiner Schüler angefertigt zu haben. [309] Also allein aus Gehorsam, andern zum Nutzen, ohne jeglichen eigenen Bestrebungen.

Auch Lautensack weist auf die Klage der Auszubildenden wegen fehlender Lehrwerke hin:

> *„Derwegen auch under den Jungen gesellen/und andern/so zu iren Handtwercken deren benötigt/offt und vielmals klag erfolgt/und sie inen darvon ein leichten klaren bericht gewündscht haben [...]."* [310]

Und weiter schreibt er:

---

[305] ENENKEL 2005, S. 17.
[306] PELC, Milan: Illustrium Imagines. Das Portraitbuch der Renaissance, Leiden u. a. 2002, S. 51. Jacob Burckhardt als Begründer des Phänomens der Entdeckung des Menschen in der Renaissance. BURCKHARDT, Jacob: Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, Basel 1860, S. 131ff. (2. Abschnitt: Die Entwicklung des Individuums).
[307] ENENKEL 2015, S. 45. | Enenkel verweist auf DUNN, Kevin: Pretexts of Authority. The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface, Stanford 1994.
[308] Siehe ENENKEL 2015, S. 45.
[309] SCHÖN 1540, fol. Aii; „Gehorsamkeitstopos".
[310] LAUTENSACK 1564, fol. Aii.

„Hab ich mit Gottes Gnad understanden ein Büchlein von der Perspectiff sampt der Porportion deß Menschen und Rossz/so den Kunstebegirigen/verstendlich und nützlich zu sein zusammen getragen/ solchs auch mit allerley schönen Figuren/nit ohn grosse mühe und unkosten/verfertiget/fürhabens/menniglich damit zu dienen.“[311]

So ließen die Autoren nicht nach, ihren großen Aufwand, die Werke herzustellen, zu betonen, sicherlich auch, um mögliche Kritik an der eigenen Person und den Vorwurf, allein wirtschaftliche Interessen zu verfolgen, weit von sich zu weisen. Vielmehr handele es sich hierbei um einen Dienst an der Gemeinschaft, so wollen es die Autoren zumindest glauben machen. Dieses Ansinnen, sich in den Dienst der Sache zu stellen, findet man bei fast allen Kunstbüchleinautoren. Das zeigt zum einen, welch starke Verbundenheit mit der eigenen Zunft zu dieser Zeit herrschte, aber gleichzeitig half dieser soziale Wohlwollensgestus, jede mögliche Kritik als undankbar erscheinen zu lassen.[312] „Denen ich zu willfahren höher dann der mißgünstigen tadlen geacht [...]“, nach dem Motto: Der Zweck heiligt die Mittel.[313]

Dementsprechend wurde auch von den Autoren selbst das Fehlen einer angemessenen Zahl von Zeichenlehrbüchern und ein Mangel an Motivation zu deren Publikation kritisiert. Entgegen jeglicher Geheimniskrämerei des Einzelnen stand hier also das Gemeinwohl im Sinne der deutschen Kunstproduktion im Vordergrund. So wurde auch in den Vorreden immer wieder darauf verwiesen, dass andere Autoren den Lehrinhalt womöglich besser vermitteln könnten, es aber nicht täten. Und aufgrund dieser entstehenden Lücke sähen sich die Autoren genötigt, in Form von eigenen Werken dagegen anzugehen.

Auch Feyerabend spricht sich beispielsweise ausdrücklich für ein umfassendes Zugänglichmachen von Wissen aus. Dass zwangsläufig dabei auch weniger Brauchbares auf den Markt kommt, sieht er realistisch und verweist auf das

[311] LAUTENSACK 1564, fol. Aiif.
[312] ENENKEL 2015, S. 30.
[313] LAUTENSACK 1564, fol. Aii^{v}.

bereits von Horaz verwendete Bienengleichnis der Dichter (und in diesem Fall der Künstler)[314]:

> *„Daß kein Buch so arg und böse sey/auß welchem einer nicht etwas fruchtbarliches un nutzbarliches lernen könne. Denn gleich wie die Bienen/in dem sie Honig machen/viel und mancherly blumen uberfliegen und nur das jenige/so ihnen bequemlich/außsaugen und darvon nehmen/die andern blumen aber lassen sie nichs desto minder ganz und unversehret: Also muß auch einer auß dergleichen Büchern das jenige/so ihm nutz und nötig entlehnen/und das andere in seinem wehrt ferner seyn unnd bleiben lassen.“*[315]

So müsse also ein jeder Leser und Künstler wie eine Biene, die den Nektar aus den Blumen entnimmt, das Beste aus den Vorbildern herausholen (*electio*), aber auch manche Blüten überfliegen, d. h. nicht Taugliches ignorieren.

3.2.2.7 EXKURS: Zentrum – Peripherie

Sehr interessant ist auch, dass die von Carlo Ginzburg und Enrico Castelnuovo aufgeworfene Zentrum-und-Peripherie-Analogie als Thema in den Vorreden der Kunstbüchlein zu finden ist.[316] So stellt Vogtherr in seinem Buch ganz explizit die Problematik der Zentrumsferne heraus, wenn er schreibt:

> *„auch den jhenigen so in gemelten freyen künsten/mit weyb vnd kinden beladen/auch etlichen, so von natur weyt vumbreysens ungewohnt/ein Suma oder Büschelin [...].“*[317]

Vogtherr sah demnach als notwendige Voraussetzung für eine künstlerische Entwicklung die geografische Mobilität des Künstlers. Vermutlich ist hiermit speziell die Ausbildung von Künstlern gemeint, aber durch den Verweis auf Frau und Kind – der auf einen späteren Lebensabschnitt hinweist – auch die Weiterbildung, die im Austausch mit anderen Künstlern oder Vorbildern vonstattengehen konnte, um neue Inspirationsquellen für die eigenen Werke zu

[314] HORAZ: Carmina IV, 2, 27ff. Wurde später auch gerne von den italienischen Humanisten verwendet, beispielsweise Petrarca. Aber auch Erasmus verwendete diese Metapher. Vgl IRLE 1997.
[315] AMMAN (Kunnst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 3.
[316] CASTELNUOVO, Enrico/GINZBURG, Carlo: Zentrum und Peripherie, in: Italienische Kunst 1 (1987), S. 21–91.
[317] VOGTHERR 1538, fol. Aiif.

finden. Auch einen Ausweg für den aus praktischen Gründen eingeschränkten Künstler bietet Vogtherr an. Der Immobilität des Künstlers stellt er ein hilfreiches Vehikel gegenüber – seine druckgrafische Publikation als mobilen Wissensträger. Der Künstler konnte sich dadurch nicht nur von konkreten – und wie schon angesprochen teilweise schlechten – Lehrmeistern lösen, sondern er war auch örtlich ungebunden. Der begrenzte Mobilitätsradius wurde so mithilfe der Lehrbücher aufgebrochen, was auch eine Verbreitung und Aneignung von Wissen über die nationalen Grenzen hinweg bedeuten konnte.[318] Mithilfe der Bücher entstanden somit sogenannte Schneisen des Wissens, auf denen im Zentrum entstandenes Know-how ohne Qualitätsverlust an die Peripherie weitergegeben werden konnte. So konnten neben den Adelshöfen als Kunstzentren auch die Städte als Buchdruckzentren zu Orten vermehrter Wissensproduktion werden. Es ist jedoch zu betonen, dass nach wie vor das Wissen in den Zentren, also Stadt oder Adelshaus, und nicht in den Peripherien, also auf dem Land oder in kleinen Ortschaften, entstand, denn nur hier war ein entsprechendes Umfeld wie technologisches Gerät und Zugang zu den Märkten sichergestellt.

[318] GINZBURG/CASTELNUOVO 1987, S. 80f.

3.2.3 Widmungen

Die Widmungen gehören nach Genette ebenfalls zu den Paratexten. Widmungen sind nicht in allen Kunstbüchlein zu finden, sondern halten erst in später erschienenen Werken wie z. B. bei Lautensack und den von Feyerabend verlegten Büchern Einzug.

Eine Dedikation ist gekennzeichnet durch eine „zweifache Adressierung“: an einen bekannten Dedikationsempfänger und an eine anonyme (eingeschränkte) Öffentlichkeit. [319] Dies impliziert zum einen eine Normierung, da gesellschaftliche und formale Richtlinien eingehalten werden müssen. Zum anderen kann aber durch die erweiterte Öffentlichkeit Nutzen aus der offen zur Schau gestellten Beziehung zum Widmungsempfänger wie beispielsweise Ansehen und Schutz für Werk und Autor gezogen werden. Der Widmungsempfänger fungiert dabei als Patron des Werkes, der durch seine Autorität und bzw. oder Expertise die „grundlegende Existenzberechtigung und Wertbestimmung des Lehrwerkes sicherstellt“.[320] Ohne einen Patron fehlen dem Autor Legitimation und Berechtigung, um sein Werk erfolgreich auf dem Markt zu positionieren. [321] Die Autorität des Patrons kann dabei in sozialhierarchischer, politischer, geistlicher oder intellektueller Hinsicht wirksam sein.[322] Zudem erhoffte man sich durch die Adressierung einen Zutritt zum gesellschaftlichen Umfeld des Patrons und einen lukrativen Multiplikatoreneffekt.

Indem der Autor die Form einer direkten Ansprache des Lesers und des Widmungsempfängers nutzt, verwendet er den appellativen Charakter der mündlichen Rede, wodurch ein Kommunikationsraum entsteht.[323]

Sehr kundig agierte hier der Verleger Sigmund Feyerabend, der z. B. das *Enchiridion* Justinian von Holzhausen und dessen Sohn Hieronymus Augustus widmete. Die Familie Holzhausen gehörte in Frankfurt zu den angesehensten Patrizierfamilien und war führend im Rat der Reichsstadt.[324] Eine höhere Instanz an Tugendhaftigkeit war somit kaum möglich und man erhoffte sich,

[319] HORCH 2014, S. 79. Siehe dort auch den kritischen Diskurs zum Begriff der Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit.
[320] ENENKEL 2015, S. 10–11.
[321] ENENKEL 2105, S. 11.
[322] ENENKEL 2015, S. 11.
[323] HORCH 2014, S. 87–88.
[324] FISCHER, Roman: Holzhausen, in: KLÖTZER, Wolfgang (Hg.): Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon, Frankfurt a. M. 1994, S. 348–351.

dass sich diese positive Reputation auch auf das vorliegende Werk übertrug. Inwiefern sich dies immer mit dem Einverständnis der Widmungsadressaten vollzog, bleibt offen.[325] Ein Indiz jedoch, dass dies im vorliegenden Fall gegeben ist, stellt das Abbilden des Familienwappens dar, das vermutlich als eine Art Einverständniserklärung interpretiert werden kann; die Widmung ist also von der Familie Holzhausen akzeptiert worden (Abb. 3.11).[326]

Feyerabend umgeht zudem geschickt den Vorwurf unlauterer Werbung, indem er den guten Ruf der Familie in den ehrenvollen Dienst der Künste im Allgemeinen stellt: „Tu vero quantum iudicio polleas, ut de plaerisque artibus ingenius, sic de hac, etsi a me hoc loco praedicari praeter decorum fuerit.“[327]

Er wird in seiner Vorrede nicht müde, die besondere Vorrangstellung dieser Familie zu betonen, frei nach dem Motto: Je tugendhafter der Widmungsträger, desto höher der Umsatz.

Feyerabend äußert sich jedoch auch kritisch zu einer allzu ausschweifenden Dedikationspraxis:

> *„Weil aber/solche Bücher/so new in Truck verfertiget/Ehrliebenden unnd kunstreichen leuten zu dedicieren unnd zu zuschreiben gebreuchlich/sintemal jetziger Zeit der meiste theil nicht darauff bedacht/wie er etwas nützlichers und bessers an Tag möge bringen/sondern das jenige/so von andern guter wolmeynung in Truck verfertiget/schmähen/schänden und lästern/da er doch offt nicht das geringste davon eigentlich und gründtlich verstehet/geschweig denn daß er es bessern solt.“*[328]

Ein Vorwurf Feyerabends ist folglich, dass bei vielen Publikationen nicht der Inhalt im Vordergrund steht, sondern dass man sich auf verdienstvolle Namen in Widmungen verlasse. Feyerabend reflektierte also zum einen sehr genau den Nutzen der Widmungspraxis – welche er selbst meisterlich anwendete –,

[325] Nicht zu vergessen ist aber auch der positive Nutzen für den Widmungsempfänger, der eine meist sehr überschwängliche Lobrede auf die eigene Person erhielt. Nicht selten führte dies auch zu einer materiellen/finanziellen Gegenleistung. Siehe HILLE, Helmut/FÜSSEL, Stephan: Wörterbuch des Buches, Frankfurt 2006 (7., grundlegend überarbeitete Ausgabe), S. 84, s. v. Dedikation.

[326] ENENKEL 2015, S. 121.

[327] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 3. „Du magst wahrlich durch das öffentliche Urteil sehr viel Einfluss haben, dass aus vielen und durch die edlen Künste, auf diese Weise und auf diesem Wege, auch wenn durch mich er an dieser Stelle über die Schicklichkeit hinaus gelobt worden ist.“ (Eigene Übersetzung).

[328] AMMAN (Kunnst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 3^{v}.

verurteilte sie aber gleichzeitig, wenn im Gegenzug fachliche Qualität fehlte, und rechtfertigte letztendlich wiederum den Gebrauch von Widmungen in seinen eigenen Werken.

Neben einer besonderen Tugendhaftigkeit konnte so schließlich auch eine fachliche Expertise des Widmungsträgers Grund sein, ihn zu nennen. So folgt bei Feyerabend unmittelbar nach der soeben zitierten Passage die Widmung an die Goldschmiede-Brüder Hans und Elias Lencker. Ein freundschaftliches Verhältnis, gegenseitige Wertschätzung und Zustimmung auf Seiten der Widmungsempfänger werden als Rechtfertigung für eine angemessene Dedikation angeführt. Darüber hinaus ist es aber vor allem die fachliche Expertise der Gebrüder Lencker, die als Referenz für das eigene Werk wirken soll.

> *„[...] weil ihr der Kunst sonderlich zugethan und verwandt/auch in andern Landen und Nationen deßwegen weit berühmbt seyd/und derentwegen desto ehe von dieser meiner mühe und unkosten urtheilen/auch wieder mißgünstige und böse meuler leichtlich vertretten und vertheidigen könnet.“*[329]

Der große Bekanntheitsgrad der Brüder hängt sicherlich auch mit ihrer ebenfalls publikatorischen Tätigkeit zusammen: So veröffentlichte Hans Lencker 1567 seine *Perspectiva Literaria* und 1571 seine *Perspectiva*. Feyerabend hoffte so wahrscheinlich auf fachliche Fürsprache der angesehenen Künstler, falls Kritik an dem vorliegenden Werk geäußert werden sollte. Und da die Kompetenz der Lencker-Brüder als unangefochten gelten darf, wird jegliche weitere Kritik von vornherein als unberechtigt deklariert.

Heinrich Lautensack widmet sein Kunstbüchlein seinem, wie er schreibt, „Dem Ehrnvesten/Wirdigen und Hochgelehrten Raymundo Pio Fickhart/beyder Rechten Doctorn/meinem Großgünstigen Herrn/und lieben Gevatter.“[330]. Die Patrizierfamilie von Fichard, gelegentlich auch Fickart genannt, prägte in einer ähnlichen Weise die politischen Geschicke der Stadt Frankfurt mit, wie es auch die Familie von Holzhausen tat. Und sowohl Raimund Pius Fichard wie auch

[329] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 4.
[330] LAUTENSACK 1564, fol. Aii.

sein Vater Johann Fichard waren wichtige politische Persönlichkeiten der Stadt Frankfurt.[331]

Jedoch machte nicht allein die gesellschaftliche Stellung der Familie Fichard sie zu den optimalen Fürsprechern des Werkes, sondern darüber hinaus verfügten die Familienmitglieder der Fichards zusätzlich über künstlerische Fertigkeiten und ein ausgeprägtes Kunstverständnis:

> *„[...] als dieser wie anderer freyen künst/nicht allein ein besonder liebhaber/sonder auch der erfahren/welches bezeugen die Figuren/so E.E.W. [Euer Ehrwürden] kurtzweil halb/und auch andere mehr Studia dardurch zuerleichtern/mit aigener hand gerissen/und mir zusehen worden".*[332]

Mit dem Verweis auf die künstlerischen Tätigkeiten wird der Familie Fichard eine Kunstkompetenz zugesprochen, was dabei helfen sollte, das vorliegende Werk vor Kritik zu schützen: „derselben ein Verfechter und Patron setzen wöllen"[333].

Lautensack ging zusätzlich auf Nummer sicher, indem er nicht nur ein Familienmitglied, sondern die ganze Familie als Patron auswählte. Damit verfuhr er nach dem *auctoritates*-Prinzip, wobei möglichst viele renommierte Persönlichkeiten inklusive ihrer ehrenvollen Tätigkeiten und Titel aufgezählt werden:

> *„darneben E.E.W. [Euer Ehrwürden] geliebten Herr Vatter/Doctor Johan Fickhard/deßgleichen E.E.W. Vetter/Doctor Caspar Fickhard/des Kayserlichen Cammergerichts zu Speyer Advocat und Procurator/Gebrüder/und beyde beyder Rechten Doctores".*[334]

Für den Autor wirkte es sich zudem positiv aus, wenn er deutlich machen konnte, dass er in besonders enger Verbindung zu den Widmungsempfängern stand. Eine Möglichkeit, eine besonders innige und respektvolle Beziehung zu bekunden, stellten die Dankesbezeugungen für erhaltene Wohltaten – in Form

---

[331] Johann Fichard [Fickart] (1512 Frankfurt – 1581 Frankfurt), Jurist und Vater von Raymund Pius Fichard. Fürstlicher Ratgeber und Gesandter Frankfurts an mehreren Höfen und auf Reichstagen; Caspar Fichard (1523 Frankfurt – 1569), Jurist und Bruder von Johann Fichard. Siehe SCHEMBS, Hans-Otto: Fichard, in: Klötzer, Wolfgang (Hg.): Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon, Frankfurt a. M. 1994, S. 203–204 | FRIEDERICHS, Heinz F.: Fichard, Johann von, in: Neue Deutsche Biographie 5 (1961), S. 120 f. http://www.deutsche-biographie.de/pnd116489286.html [24.3.2016].

[332] LAUTENSACK 1564, fol. Aii^{v}.

[333] LAUTENSACK 1564, fol. Aii^{v}.

[334] LAUTENSACK 1564, fol. Aii^{v}.

eines Patronatssystems, d. h. dem Austausch von materiellen und ideellen Gütern – dar.[335] Dies musste aber nicht immer der Realität entsprechen. Im fortschreitenden Maße wurde dieses System zu einer Beteuerungsfloskel, die sich in vielen weiteren Widmungen finden lässt, ohne dass ein tatsächlicher Austausch von Materiellem stattgefunden hätte.[336]

Ein bereits stattgehabter Austausch von Dankesbezeugungen suggerierte dementsprechend, dass die Widmungsempfänger schon vor der Drucklegung des vorliegenden Werkes die Leistungen des Autors honorierten. Damit wird das Paradoxon, dass eine Beurteilung des Werkes zumeist erst nach der Publikation stattfinden kann und somit auch eine Erwiderung der Widmungsempfänger im Werk nicht sichtbar wird, geschickt durch die Ehrerweisung früherer Werke und folglich der Legitimation für das aktuelle Werk umgangen.

> *„mein danckbar gemüt/umd die vielfaltige mir von E.E.W. und derselben geliebten Herr Vatter erzaigte wolthaten/die mir wircklich zuvergelten unmüglich zu eröffnen“.*[337]

Lautensack sprach diese Problematik auch selbst an, konnte sich jedoch aufgrund der fehlenden öffentlichen Instrumente einer Erwiderung vor weitreichenden Konsequenzen und Restriktionen sicher sein.

> *„also hab ich [...] niemand anderß dann E.E.W. als dieser Kunst verstendigen/ und der solch mein arbeit urtheiln kann/erwelen“.*[338]

Durch die medientheoretische Analyse der Widmungen sollte deutlich werden, dass sich eine erfolgreiche Wissensvermittlung immer auch absatzstrategischer Mittel bedienen musste, um auf dem Markt bestehen und das eigene Werk vor Kritik schützen zu können. Außerdem sollte die positive Reputation der Auserwählten auf das Werk übergehen und den Rezipientenkreis dadurch

---

[335] Manchmal wurde eine Widmung auch mit einem Geldgeschenk belohnt, z. B. im Falle des Peter Apian, der seine *Astronomicum Caesareum* Karl V. widmete und dafür 3000 Goldstücke erhielt, vgl. KUSUKAWA, Sachiko: Picturing the book of nature. Image, Text and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany, Chicago 2012, S. 56. | Manchmal kann sogar von einem regelrechten Mäzenatentum gesprochen werden. Siehe zur Mäzenatenforschung: BUMKE, J.: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur 1150–1300, München 1979 | Sind Bedingungen wie reziproker Austausch, persönliche Beziehung, soziale Asymmetrie gegeben, kann von einem Patronageverhältnis gesprochen werden. Vgl. hierzu die umfangreiche Patronage-Forschungsliteratur, angefangen mit LYTLE, Guy Fitch/ORGEL, Stephen(Hg.): Patronage in the Renaissance, Princeton 1981.

[336] ENENKEL 2015, S. 55.

[337] LAUTENSACK 1564, fol. Aiii.

[338] LAUTENSACK 1564, fol. Aiii.

erweitern. Gleichzeitig wird durch die Auswahl der Widmungsempfänger deutlich, dass eine Erweiterung der Zielgruppe über diejenige der Künstler hinaus angestrebt wurde. Es wird ersichtlich, dass eine Betonung der Kunstsinnigkeit der jeweiligen Adressaten als tugendhafte Eigenschaft überaus positiv wahrgenommen und zunehmend zu einem sozialhierarchischen Indikator wurde. Daraus lässt sich schließen, dass auch für die genannten Personen eine künstlerische Ausbildung als Teil des Tugendkanons an Bedeutung zunahm (vgl. Kapitel 6.1.3 Intendierte Zielgruppen (Laien)).

3.3 Verlegerischer Erfolg

3.3.1 Auflagenzahl

Die Kunstbüchlein waren kommerziell sehr erfolgreich und wurden alle mehrmals neu aufgelegt (siehe Tabelle Abb. 3.12). Spitzenreiter ist hierbei Vogtherrs Kunstbüchlein, das – rechnet man den Nachdruck von 1913 hinzu – insgesamt sieben Mal neu verlegt worden ist. Allein dem Kunstbüchlein Lautensacks wurde ein verlegerischer Misserfolg nachgesagt, so befanden sich laut Nachlassinventar von 1568 noch 557 Exemplare des Werkes im Besitz des Autors.[339] Jedoch widerspricht eine Ausgabe, die sich im Besitz des Herzogs Julius von Wolfenbüttel befindet und deren Umschlag mit der Jahreszahl 1566 versehen ist, dieser virulent in der Forschungsliteratur verbreiteten Annahme, dass das Buch, welches 1564 auf den Markt kam, völlig unverkäuflich blieb.[340] Auch in der folgenden Zeit gibt es immer wieder Beispiele für die positive Resonanz auf Lautensacks Büchlein. So ewähnte 1616 der Kartograf und Autor Paul Pfinzing die Unterweisung Lautensacks in seinem historischen Abriss zur Perspektivlehre: „Ist ein nutzlich Buch darauß die Jugendt Geometriam und Perspectivam selbsten lernen und fassen kann.“[341] Dieser lobende Passus ist vermutlich auch mit dafür verantwortlich, dass 1618 eine zweite Auflage[342] von Lautensacks Kunstbüchlein erschien, was ihm posthum eine erhöhte Aufmerksamkeit bescherte. Weitere Beispiele für die Rezeption Lautensacks werden im 6. Kapitel (vgl. Kap. 6.4.1.2 De Passe usw.) thematisiert. Folglich wurde auch dem einzigen vermeintlichen Kunstbüchlein-Misserfolg eine weitere Neuauflage zuteil.

[339] Siehe ZÜLCH, Walther Karl: Frankfurter Künstler 1223–1700, Frankfurt 1967, S. 342–344.
[340] Es existiert ein Kompendium mit Lautensacks Werk von 1566 aus dem Besitz von Herzog Julius von Wolfenbüttel (HAB N 130.2° Helmst. (2)).
[341] PFINZING, Paul: Optica, d. i. Gründliche doch kurtze Anzeigung, wie nothwendig die löbliche Kunst der Geometriae seye inn der Perspectiv, Augsburg 1616, fol. D^{v}–Dii^{v} (Bl. 6-7).
[342] LAUTENSACK, Heinrich: Deß Circkels und Richtscheyts, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse, kurtze doch gründtliche underweisung, deß rechten gebrauchs, Franckfurt am Mayn: Schamberger 1618.

3.3.2 Verschiedene Auflagenbeispiele

Mithilfe der relativ gleichbleibenden Ausgaben fand eine Fixierung von Wissen über Jahre und Jahrzehnte, teilweise sogar über Jahrhunderte hinweg statt.[343]

Weil Veränderungen – abgesehen von den Titelblättern, welche durch die sich ändernden Druckumstände wie Jahr, Ort und Drucker notgedrungen angepasst werden mussten – auffällig selten vorgenommen wurden, lohnt sich ein genauerer Blick auf die durchgeführten Änderungen.[344]

In Vogtherrs Kunstbüchlein wurde beispielsweise eine Tafel hinzugefügt. Auf der abgebildeten Tafel sind ein oktogonaler Sockel, ein Quader und ein Kapitell zu sehen (Abb. 3.13).

Nach Recherchen der Verfasserin tauchte diese Darstellung zum ersten Mal in der Ausgabe von Christian Müller von 1559 auf, d. h. es kann sich nicht um ein originäres Bildbeispiel Vogtherrs handeln, da dieser bereits 1556 verstorben ist.

Nach der Aufgabe der Offizin im Jahr 1540 gingen die Druckstöcke Vogtherrs an Jakob Fröhlich über, der bereits 1545 einen Nachdruck des Kunstbüchleins veröffentlichte.[345] Nach Fröhlichs Tod 1557 oder 1558 druckte Christian Müller d. Ä. weiter in dessen Offizin, in der später auch die Erben nach dem Tod d. Ä. von 1568 bis 1570 und danach Christian Müller d. J. von 1570 bis 1579 weiterarbeitete. [346]

Bei der Darstellung handelt es sich vermutlich – zumindest was den Sockel und den Quader betrifft – um eine Kopie nach einer Tafel aus Rivius′ (Hermann Ryff) *Vitruvius teutsch* aus dem Jahr 1548 (siehe Abb. 3.14).[347]

---

[343] Beispielsweise wurden die Kunstbüchlein von Beham und Lautensack auch im 17. Jahrhundert wieder neu verlegt.

[344] Ein Beispiel wurde bereits in Kap. 1 näher erläutert, nämlich das Beham'sche Beispiel der Parallelmethode, das vermutlich aus druckrechtlichen Gründen zuvor nicht verwendet worden ist.

[345] Ähnliches ist vermutlich auch mit den anatomischen Flugblättern passiert. Siehe CARLINO 1999.

[346] Christian Müller ist auch als Crato Mylius oder Kraft Müller bekannt und druckte bereits 1539 ein Kaiservitenbuch von Caspar Hedio mit Münzporträts von Heinrich Vogtherr. Das beweist eine enge Vernetzung der Drucker in Straßburg. | Vgl. BEHR, Martin: Buchdruck und Sprachwandel: Schreibsprachliche und textstrukturelle Varianz in der „Melusine" des Thüring von Ringoltingen (1473/74–1692/93), Berlin u. a. 2014.

[347] RYFF, Walther Hermann: Vitruvius Teutsch: Nemlichen des aller namhaftigsten un hocherfarnesten[...], Nürnberg 1548 [VD16 V 1765] | http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vitruvius1548/0056 | Rivius wurde in Nürnberg gedruckt. Da die

Folglich stellt sie ein seltenes Beispiel dar, bei dem ein Kunstbüchlein nachträglich durch einen anderen Drucker verändert worden ist. Diese Ergänzung sagt viel über die wahrgenommene Ausrichtung des Kunstbüchleins aus, da es sich um ein Blatt mit architektonischen Elementen (Kapitell und Sockel) handelt. So scheinen die Architekturelemente, die durch diese neue Abbildung mit einer sehr klassischen Version eines Kapitells und einem aufwendig konstruierten Sockel inhaltlich noch eine Aufwertung erfuhren, im Vogtherr'schen Kunstbüchlein als ein Schwerpunkt wahrgenommen worden zu sein. Die Nähe dieser Bildbeispiele zu konstruktivistischen Fächern wie etwa der Architektur oder der Geometrie unterstreicht zudem der ebenfalls abgebildete unterteilte Quader, dem sicherlich ein mathematisches Prinzip zugrunde liegt. Eine Verwendung des Kunstbüchleins von Rezipienten aus diesen genannten Fächern ist dadurch naheliegend.

Mit nicht allein einer ergänzten Tafel, sondern einer kompletten Neuzusammenstellung ist das Kunstbüchlein von Jost Amman aus dem Jahr 1599 ein schönes Beispiel dafür, wie pragmatisch der Umgang mit bereits vorhandenem Material sein konnte. So wurden für dieses Werk ausschließlich bereits existierende Druckstöcke von mehreren in der Vergangenheit publizierten Werken wiederverwendet. Es handelt sich dabei um die umfangreichste Kunstbüchlein-Ausgabe im Vergleich zu den vorhergehenden Ausgaben von 1578 und 1580, so wurden hier auch aus anderen Werken Feyerabends Tafeln adaptiert. Nach dem Tod von Sigmund Feyerabend 1599 wurde von seinen Erben das Kunstbüchlein noch einmal neu aufgelegt. Eine Neuedition der drei Kunstbüchlein-Ausgaben schien dabei so erfolgversprechend, dass dieses Projekt vorangetrieben wurde.
Die Wiederverwendung von alten Holzstöcken war dabei durchaus üblich, da man so preisgünstig ‚neue' Werke auf den Markt bringen und bereits vorhandenes Wissen neu kommerzialisieren konnte. Neben dem Neuarrangement von Seiten und Motiven unter neuem Titel war es auch möglich, die Stöcke an sich leicht zu verändern. Ein Beispiel hierfür ist eine im Vergleich zu den früheren Kunstbüchlein-Titeln stark variierende Version (Abb. 3.15). Verwendet wurde dabei das ursprüngliche Allianz-Signet

---

Darstellung bei Vogtherr seitenverkehrt auftaucht und ansonsten eine detailgetreue Kopie darstellt, wurde die Vorlage vermutlich eins zu eins übertragen.

(Abb. 3.16) von Sigmund Feyerabend (Fama), Georg Rab (Rabe) und Weigand Han (Hahn), wobei Hahn und Rabe sowie die beiden Putten weggeschnitten wurden und somit allein das Signet Feyerabends für das Kunstbüchlein übrig blieb. [348]

Es war ohne größeren Aufwand möglich, einzelne Motive wegzuschneiden oder neu hinzuzufügen. Da Text und Bild generell aus separaten Druckblöcken bestanden, fanden bei Ersterem die größten Veränderungen statt. Zudem wurden die Textpassagen als gesetzter Text nicht gesichert, sondern nach Gebrauch wieder in die einzelnen Buchstaben aufgelöst. Dadurch ergaben sich bei jeder Neuauflage kleine Änderungen in der Schriftart, -größe und auch in der Schreibweise.

Eine kleine Renaissance erlebten die Kunstbüchlein Anfang des 20. Jahrhunderts, als einige Nachdrucke auf den Markt kamen. [349] Von besonderem Interesse ist dabei wissenschaftshistorisch gesehen eine Neuauflage von Erhard Schöns Kunstbüchlein aus der Hand Leo Baers von 1920.[350] Denn mit diesem Nachdruck wurde versucht, das Werk mit seinen Kubenfiguren in Relation zu den Entwicklungen des Kubismus etwa 15 Jahre zuvor zu setzen.

Wie der Einführung zu entnehmen ist, wollte man zeigen, dass „so etwas" sehr wohl schon einmal dagewesen und Schön mit seinem Kunstbüchlein als ein Vorläufer des Kubismus anzusehen sei. [351] Damit wird die von Baer vorgebrachte Kritik, dass der Kubismus nicht „als Spiegelbild der modernen Seele, als Ausdruck des modernen Geistes" erklärbar sei, untermauert.[352] Jedoch machte Baer selbst die Einschränkung, dass es sich bei den Schön'schen Kuben um konstruktive Hilfsmittel handelt, beim modernen Kubismus Kuben jedoch in ihren stereometrischen Formen als „etwas Fertiges, Endgiltiges" angesehen werden und zeigt somit die strukturellen Unterschiede

[348] O'DELL 1993, S. 56 u. 273 (f36). | Verwendet wurde das Cumpanei-Signet bei dem Werk SCHARDIUS, Simon: Germanicarum rerum quatuor celebriores, 1566 (HAB T 657 Helmst. 2°).
[349] Heinrich Vogtherrs Kunstbüchlein (Zwickauer Facsimiledrucke, No. 19), Zwickau, S. Verlag von F. Ullmann 1913. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vogtherr1913
[350] SCHÖN, Erhard: Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen, hg. von Leo Baer, Frankfurt 1920 (Originalausgabe: Nürnberg 1542), Tafel III.
[351] SCHÖN 1920, Einleitung (unpaginiert).
[352] SCHÖN 1920, Einleitung (unpaginiert).

beider Darstellungsarten auf.[353] Trotz dieser Einschränkung wurde dadurch den Kubenfiguren Schöns noch einmal eine erhöhte Aufmerksamkeit zuteil, was sich auch in der bereits gezeigten Auseinandersetzung moderner Künstler mit dieser Methodik nachvollziehen lässt (vgl. Kap. 6.3.2.5 Duchamp/Richter).

3.3.3 EXKURS: Erstausgabe des Kunstbüchleins von Heinrich Vogtherr

Immer wieder wird in der Forschungsliteratur als Erstausgabejahr des Kunstbüchleins von Heinrich Vogtherr das Jahr 1537 angegeben.[354] Eine korrespondierende Ausgabe, die vermeintlich diese Jahreszahl führt, ist in Frankfurt zu finden (Abb. 3.17).[355]

Trotzalledem ist eine Erstauflage von 1537 stark anzuzweifeln. Vergleicht man nämlich die Frankfurter Ausgabe mit einem Exemplar aus Berlin von 1538 wird klar, dass es sich hierbei in Bezug auf das Druckbild (Layout, Drucksatz) um zwei fast identische Werke handelt.[356] Die genauere Betrachtung der Vergleichsbilder (Abb. 3.18 und Abb. 3.19) macht zudem deutlich, dass es sich bei der Jahreszahl-Angabe des Frankfurter Exemplars um einen Fehldruck handeln könnte. Es ist davon auszugehen, dass die Druckfarbe im Bereich der römischen Eins, wie beim Berliner Exemplar ersichtlich, nicht angegangen ist, wodurch der Eindruck vermittelt wird, es handle sich hier um einen Punkt und nicht um eine Eins.

Ein weiteres Indiz ist, dass bislang noch kein weiteres Exemplar mit einer vergleichbaren Datierung gefunden wurde, bei der sich die ungewöhnliche Setzung eines Punktes innerhalb der Einerstellen wiederholt.

Die Datierung der Frankfurter Ausgabe ist deshalb so von Interesse, weil sie die früheste bekannte Ausgabe des Kunstbüchleins wäre. Es gibt zwar bei Francois Ritter einen Hinweis auf ein Exemplar von 1537, ein solches Exemplar ist aber nirgends zu finden und es handelt sich dabei wahrscheinlich um eine Verwechslung.[357]

---

[353] SCHÖN 1920, Einleitung (unpaginiert).
[354] Auch die beiden Autorenporträts sind auf das Jahr 1537 datiert.
[355] Ausgabe Senckenberg Universität Frankfurt.
[356] Kunstbibliothek Berlin (auch die Reihenfolge der Tafeln etc. ist identisch).
[357] RITTER, Francois: Histoire de l´Imprimerie, Strasbourg 1955, S. 284 | MULLER 1997, S. 298, Anm. 106.

Aufgrund dieser Indizien ist es sehr wahrscheinlich, dass eine 1537-Ausgabe nicht existiert und somit die Erstauflage des Kunstbüchleins von Heinrich Vogtherr in das Jahr 1538 zu datieren ist.

3.3.4 Lateinische Ausgaben

Die Kunstbüchleinautoren verlegten auch lateinische Ausgaben ihrer Werke, weil sie hofften, dadurch ihren Rezipientenkreis zu erweitern.
So erschienen beispielsweise bereits in den beiden der Erstauflage von 1538 folgenden Jahren zwei lateinische Ausgaben von Heinrich Vogtherrs Kunstbüchlein (Abb. 3.20).[358] Diese Ausgaben sind in Konzeption und Aufbau identisch mit der deutschen Version. Allein das Titelblatt wurde von ihm ins Lateinische übersetzt und statt der beiden Autorenporträts findet sich das Signet Heinrich Vogtherrs. Die Vorrede dagegen fehlt komplett, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass Vogtherr des Lateinischen nicht allzu mächtig gewesen ist.
Die Motivation Vogtherrs, trotz der mangelnden Lateinkenntnisse eine lateinische Version auf den Markt zu bringen, tritt umso deutlicher hervor. Die kurze Abfolge der lateinischen Versionen (1539 und 1540) scheint einer größeren Nachfrage geschuldet zu sein – ein kommerzieller Erfolg gab Vogtherrs Bemühungen wohl Recht.
Auch Sebald Beham wollte, wie man in seinem Nachwort des Rossbüchleins nachlesen kann, eine lateinische Ausgabe herausbringen (Abb. 3.21). In diesen Zeilen kündigt er ein größeres Werk (das spätere *Kunst- und Lehrbüchlein*) an, das sowohl in Deutsch als auch auf Latein erscheinen sollte.[359]
Bei einem dritten Beispiel, dem *Enchiridion* (Abb. 3.22) von 1578, änderte sich dagegen die Ausrichtung der lateinischen Ausgabe im Vergleich zu Vogtherrs Versionen komplett. So handelt es sich bei dieser Ausgabe um keine simple Übersetzung des im gleichen Jahr erschienenen Kunstbüchleins, sondern Sigmund Feyerabend konzipierte hier ein neues, auf ein elitäreres Publikum zugeschnittenes Werk. Dies zeigt sich schon beim gewählten

[358] Vogtherren, Henricum: Libellus artificiosus omnibus pictoribus, Argentorati M.D.XXXX.
[359] BEHAM 1528, fol. 19^{v} | Vermutlich verhinderte der Tod Behams dieses Vorhaben, das 1552 erschienene Kunst- und Lehrbüchlein auch ins Lateinische zu übersetzen.

Titelblatt, das sich nicht allein durch die Sprache, sondern durch die gesamte Typografie von der deutschen Version unterscheidet. So wurde nicht die Fraktur, wie sonst üblich, sondern die rundere, elegantere Antiqua als Schrifttypus gewählt. Der Schrifttypus bekommt somit eine soziale Distinktionsfunktion, womit auch ohne sprachliche Unterscheidung der sozial höhere Status des Adressaten auf den ersten Blick erkennbar wird.[360] Die Antiqua wurde zum Erkennungsmerkmal der Literatur für Gelehrte, im Gegensatz zum einfachen Volk, dem Texte vornehmlich in gebrochenen Schriftarten wie der Fraktur präsentiert wurden. Diese Unterscheidung ist seit dem reformatorischen Bildungsprogramm gebräuchlich, hat sich jedoch später unabhängig von konfessionellen Grenzen in Deutschland durchgesetzt.

Auch die Vorrede des *Enchiridions* unterscheidet sich von den deutschsprachigen Ausgaben des Kunstbüchleins. So hat dieses Buch nicht wie das *Kunst- und Lehrbüchlein* aus dem gleichen Jahr einen Fürsprecher vom Fach, sondern vielmehr wurde eine an Tugendhaftigkeit und Ansehen nicht zu übertreffende Frankfurter Familie, die Holzhausens, für die Widmung ausgewählt (vgl. Kap. 3.2.3).[361] Man hoffte, dass sich diese positive Reputation auch auf das vorliegende Werk übertrug und davon – was noch wichtiger war – ein verkaufsfördernder Impuls in Richtung der angestrebten Zielgruppe gut situierter Dilettanten ausging.

Die positive Rückkopplung zum gesellschaftlichen Stellenwert der Künste und im Speziellen des Zeichnens stellte Feyerabend sicher, indem er die Bestrebungen der Familie und ihren ehrenvollen Dienst in Bezug auf die Künste im Allgemeinen hervorhob: „Tu vero quantum iudicio polleas, ut de plaerisque artibus ingenius, sic de hac, etsi a me hoc loco praedicari praeter decorum fuerit.“[362]

[360] WEHDE 2000, S. 219.
[361] FISCHER 1994, S. 348–351.
[362] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 3.

4. INHALT

4.1 Kunsttheoretische Einordnung

4.1.1 *imitatio*

„[…] rhetor, pictoria, statuariam, poeticen, & his similes artes, quae imitatione constant […]“[363]

Mit diesem einleitenden Zitat aus dem Kunstbüchlein von Jost Amman und seinem Verleger Feyerabend aus dem Jahr 1578 wird die Nachahmung als verbindendes Element all dieser genannten Fächer herausgestellt. Feyerabend bezieht sich damit auf einen grundlegenden Kunstdiskurs der frühen Neuzeit, in dem durch die proklamierte Vergleichbarkeit von Malerei und Dichtung – allgegenwärtig durch das Horaz'sche Diktum *ut pictura poesis* – die *imitatio*-Theorie, die ursprünglich die Nachahmung von rhetorischen und textlichen Vorbildern meint, auch auf künstlerische Bestrebungen und ihre Vorlagen übertragen wird.[364] Die antike Rhetorik wurde dadurch zu einer Art Leitdisziplin für die kunsttheoretische Diskussion der damaligen Zeit. So liegt es nahe, dass auch pädagogische Konzepte aus der Rhetorik auf die Kunstbüchlein angewendet worden sind.

Hinweise auf eine Übertragung von rhetorischen Konzepten lassen sich durch die Aussagen des Straßburger Hochschuldirektors und Autors Johann Sturm in seiner *De literarum ludis recte aperiendis* (1538) belegen.[365] So war Sturm – wie den Kunstbüchleinautoren auch – insbesondere eine pädagogisch-

[363] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 2. „[Mit höchster Autorität sagt der Philosoph Aristoteles in seinem Buch 1], dass Rhetorik, Malerei, Bildhauerei, Dichtung und ähnliche Künste sind, welche auf Imitation beharren, [aus diesem gleichen Grund die Menschheit zu erfreuen ist, welches können sie einigermaßen von diesen trennen?]." (Eigene Übersetzung) | Vgl. zur Rolle von Aristoteles im Mimesis-Diskurs: ROSEN, Valeska von: Nachahmung, in: PFISTERER 2003, S. 295–299, hier S. 296.

[364] Vgl. LOCHER 2003, S. 364–368.

[365] ZIEGLER, Theobald: Sturm, Johann, in: Allgemeine Deutsche Biographie 37 (1894), S. 21–38. | https://www.deutsche-biographie.de/ gnd118757598.html [01.01.2020] | Sturm stellt hier seine Vorstellungen – *methodus sturmiana* – von einem humanistischen Gymnasium vor. | SCHINDLING, Anton: Humanistische Hochschule und Freie Reichsstadt. Gymnasium und Akademie in Strassburg 1538–1621, Wiesbaden 1977, S. 166. | Sturm stellte in seiner Lehrauffassung die Rhetorik als Universalwissenschaft in den Mittelpunkt. Vor allem Cicero nahm hierbei einen wichtigen Stellenwert ein. Die anderen Fächer dienten dabei nur als *appendices* der Rhetorik.

didaktische Ausrichtung der Lehre wichtig.[366] Einen besonderen Stellenwert besaß dabei die Nachahmung als Schlüssel zu einem erfolgreichen Lernen; so wird durch eine *imitatio oratoria* als einer Lehre von der „topischen Rezeption der antiken Autoren" und dem Imitieren ihres Sprachstils das eigene Sprechen trainiert und geformt.[367] Zudem empfahl Sturm jedem Schüler, ein *commentariolus*, ein Vokabelheft (libri exemplorum), zu führen. In diesem sollte nach einem System von Sinnzusammenhängen, Oberbegriffen und Synonymen – *loci communes* – gearbeitet werden.[368] Ann Moss betitelt diese Heftlein bezeichnenderweise als Musterbücher.[369] Die methodische Ähnlichkeit zu den nach eigenständigen Kategorien geordneten Kunstbüchlein Vogtherrs und Amanns ist evident, es findet wie bei den Kunstbüchleinvorlagen auch ein Lernen nach *exempla* statt.

Ausgangspunkt der rhetorischen Lehre ist dabei immer eine Zusammenstellung (inventio) von Zitaten/Vorlagen, die nach eigenem System (dispositio) geordnet werden. Daraus kann dann etwas Eigenes entstehen, entweder durch Anpassungen oder durch Neukombinationen (elocutio). Diese Rhetorikstufen *inventio – dispositio – elocutio* lassen sich wunderbar auch auf die Zeichenausbildung mithilfe von Kunstbüchlein übertragen, wobei die Bücher als Hilfestellung in der Zusammenstellung und Neuordnung dienen. Schon allein dadurch können neue Sinnzusammenhänge entstehen, oder aber die dekontextualisierten Motive werden in ein eigenes System übertragen und erreichen dadurch eine neue Qualität.

Eine ähnliche systematische Ordnung des Materials wie bei dem von Sturm beschriebenen *commentariolus* findet man auch in den Exzerptbüchern, wie beispielsweise der Zitatensammlung *Adagia* des Erasmus von Rotterdam ab 1510.[370]

---

[366] SCHINDLING 1977, S. 168.
[367] SCHINDLING 1977, S. 170.
[368] SCHINDLING 1977, S. 184f.
[369] MOSS, Ann: Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought, Oxford 1996, S. 147: „a pattern-book of material and linguistic expressions, and the means of retrieving them".
370 ERASMUS: Collectanea adagiorum, Paris 1500 | Weitere Beispiele: ERASMUS: De Utraque Verborum ac Rerum Copia, 1512. Ist als eine Anleitung zu verstehen wie alte Texte neu zu verfassen sind. Siehe auch Kollektaneenbücher (persönliche Notizbücher, systematisch geordnet, oft in alphaetischer Reihenfolge oder nach *loci communes* sortiert. Hilfestellung zur Wissensordnung). Vgl. hierfür BURKE 2001, S. 211.

Die Exzerptbücher funktionieren dabei ähnlich wie die Kunstbüchlein.[371] Es werden Beispiele zur Verfügung gestellt, die in die eigene Sammlung von Zitaten oder Skizzen aufgenommen werden können, um sie an geeigneter Stelle als Argumentationshilfe oder als Teil einer Komposition zu verwenden.[372] So werden – durch eine Neuanordnung von Wissen mithilfe topischer Kategorien – neue Sinnzusammenhänge und Bildschöpfungen generiert. [373]

Um sich das neue Material anzueignen, ist der Vorgang des Kopierens der Vorlagen unerlässlich; so nimmt die Kopie in der frühneuzeitlichen Künstlerausbildung einen wichtigen Stellenwert ein und wird zur „normativen Praxis" erhoben.[374] Dies wird auch in den Kunstbüchlein angemahnt: So solle man in „künstlichen jebungen/nit matt oder müd werden", denn erst dann ließen sich die künstlerischen Ehren erlangen.[375]
Das Kopieren wurde folglich zum elementaren methodischen Konzept zeichnerischer Praxis. [376] Dabei folgt das Kopieren einem eigenen Ausbildungscurriculum.[377] Man beginnt mit dem einfachen – mimetischen – Kopieren nach Vorlagen (z. B. aus den Kunstbüchlein). Die Vorteile dieses Kopierens zeigten sich im Trainieren der Hand, in der Schulung des Auges und in der Erweiterung eines Formengedächtnisses.[378] Der zweite Schritt stellt dann das Variieren der gelernten Inhalte dar, was bei der Benutzung eines Kunstbüchleins beispielsweise eine Transformation der Motivvorlagen sein

[371] *„Quove id certius teneamus modulos in paralellos dividere invabit ut in publico opere cuncta veluti ex privatis comentariis ducta suis sedibus collocentur.* Alberti, De Pictura (drittes buch), lat. Ausgabe 1435.
„Dass sich der Künstler einzelne Teile des Entwurfs in parallelen Rasterlinien aufteilen und sich Vorzeichnungen bedienen solle, in gleicher Weise wie der Schriftsteller seiner Exzerptensammlung Maximen und Kommentare entnehme." (Zit. und Übers. nach POCHAT 2001, S. 29) Vat. Cod. Ott.lat 1424, fol. 24v.
[372] Vgl. MOSS 1996, S. VI. Hatte grundlegende Auswirkungen auf das Renaissance-Denken und die Ausbildung an Schulen und Universitäten.
[373] MOSS 1996, S. 76: „The topically organized notebook of extracts is not only a tool for analysing texts but a potenital generator of novel cobinations and permutations."
[374] DLUGAICZYK, Martina: Nachahmung als Mittel zur Aneignung des Schönen. Franz Reiffs Sammlung und ihre Bestimmung, in: Dlugaiczyk, Martina/Markschies, Alexander (Hg.): Mustergültig. Gemäldekopien in neuem Licht, Suermondt-Ludwig-Museum 2008-2009, Berlin 2008 (Ausst. Kat.), S. 26–31, S. 30.
[375] VOGTHERR 1538, fol. Aii.
[376] Siehe NANOBASHVILI, Nino: Nachahmen, in: Heilmann, Maria u. a. (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich, Passau 2014, S. 111–116.
[377] Siehe hierzu: NANOBASHVILI, Nino: Die Ausbildung von Künstlern und Dilettanti. Das ABC des Zeichners, Petersberg 2018.
[378] MEDER, Joseph: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1923, S. 251.

konnte. So muss die Nachahmung nicht immer als einschränkende Transkription verstanden, sondern kann auch als produktive oder kreative Rezeption gehandhabt werden (siehe Verwendungskontexte Kap. 6.3). Ein dritter Schritt wäre dann das Übertreffen – die *superatio* – des Gelernten, was als grundsätzliches Ziel der künstlerischen Ausbildung deklariert werden kann.[379]

Auch in didaktischer Hinsicht folgen die Kunstbüchlein einem einheitlichen Schema: So versucht man in einer konsekutiven Abfolge – vom Zweidimensionalen zum Dreidimensionalen hin zum Naturvorbild – schrittweise die Schwierigkeit zu erhöhen. In der Praxis bedeutet dies, dass man mit Zeichnungen, Druckgrafiken oder Gemälden beginnt und in einem zweiten Schritt mit Gipsabgüssen oder Skulpturen. Danach zeichnet abschließend direkt nach der Natur.[380] Es findet folglich eine stufenweise Wirklichkeitsannäherung statt, die den didaktischen Anforderungen einer gelungenen Vermittlung von Praxiswissen entgegenkommt.
Und auch innerhalb dieser Ausbildungabschnitte, wie am Beispiel der didaktisch aufgebauten Kunstbüchlein, wird das methodische Konzept vom Einfachen zum Komplexen angewendet. So findet neben den medialen Anforderungen auch formal eine Erhöhung des Schwierigkeitsgrades statt. So werden die Lektionen zumeist mit Punkt und Linie und dem Abzeichnen von einfachen geometrischen Formen eingeleitet und die Schüler dann schrittweise an komplexere Vorlagen herangeführt.[381]

[379] Vgl. NANOBASHVILI 2018.
[380] MEDER 1923, S. 253. | So findet man auch bei Leonardo eine feste Abfolge der Ausbildungsabschnitte: „Zeichne zuerst Zeichnungen von einem guten Meister ab, die eine Kunstweise nach der Natur und nicht Manier zeigen (esempio), dann nach dem Runden (di rilievo) und schließlich nach einem guten Naturvorbild (di bono naturale).“ Zitiert nach MEDER 1923, S. 251 (Leonardo §§ 82, 47, 63). | Oder siehe Alberti: „Ich will, dass die jungen Leute, die jetzt zu malen beginnen, so vorgehen, wie ich es bei denen sehe, die das Schreiben lernen. Diese werden zuerst gesondert in allen Buchstabenformen unterrichtet, welche die Alten ‚Elemente‘ nennen; dann eignen sie sich die Silben an; anschließend lernen sie, wie alle Sätze gebildet werden. Diese Methode sollen unsere (Schüler) beim Malen befolgen. Als erstes sollen sie lernen, die Säume der Flächen richtig zu zeichnen; darin sollen sie sich so üben, als seien sie die ersten Elemente der Malkunst; dann sollen sie lernen, die Flächen aneinanderzufügen; anschließend sollen sie sich jede unterschiedliche Form jedes Gliedes aneignen und sich jeden möglichen Unterschied unter den Gliedern im Gedächtnis einprägen.“ Alberti 2002, S. 155 (Nr. 55).
[381] Siehe BEHAM 1552 und SCHÖN 1540.

Die Kunstbüchlein setzen dabei an mehreren Stellschrauben des *imitatio*-Begriffs an. So bieten sie zum einen Vorlagen an, die den Übersetzungsschritt aus der sichtbaren Welt bereits vollzogen haben, wie dies z. B. bei den Körperformen der Fall ist. Weiter leisten sie Hilfestellung bei der Vermehrung eines persönlichen Formenschatzes (der „inneren Bilder"), dessen Ziel die richtige Auswahl (*electio*) und somit die eigentliche schöpferische Leistung für die benötigte Komposition darstellt. Das allgemeine Bestreben ist dabei, die künstlerische Idealisierung der Ursprungsform (*superatio*) voranzutreiben und somit zu einer „künstlich geschaffenen Ordnung" zu gelangen.[382] Schon bei Alberti ist zu lesen, dass Schönheit aus dem Studium und der selektiven Nachahmung der Natur zu gewinnen sei.[383] Wobei die Grundlage der Schönheit die Zahl und die Proportion bildete und nicht das vorgefundene Naturvorbild, sondern die transformierten Vorlagen – *exempla* –, wie sie in den Kunstbüchlein zu finden waren.

Nach Feyerabend erfüllen die Vorlagen, wenn sie hohes ästhetisches Niveau besitzen, auch einen didaktischen Nutzen. Feyerabend argumentiert dabei wiederum mit Horaz:

> *„Aut prodesse volunt, aut delectare potae aut simul & iucunda & Idonea dicere vita."*[384]

Horaz betont den besonderen didaktischen Wert von Kunst in der Verbindung von Nützlichem mit Erfreulichem – *prodesse et delectare*.[385] Eine Verbindung, der die Kunstbüchlein mit ihren sowohl ästhetischen wie auch inhaltlich-didaktischen Ansprüchen versuchen Genüge zu leisten, um so einen maximalen Lerneffekt zu erzielen.[386] Deutlich wird dies beispielsweise, indem Feyerabend betont, dass er:

---

[382] POCHAT 2001, S. 11.
[383] POCHAT 2001, S. 27.
[384] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 2^{v}. „Die Dichter wollen entweder nützen oder unterhalten oder zugleich Erfreuliches und für das Leben Nützliches sagen." (Eigene Übersetzung).
[385] HORATIUS FLACCUS, Quintus: Sämtliche Werke: Färber, Hans/Schöne, Wilhelm (Hg.), München 1993, S. 563. „*Aut prodesse volunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*." (Sinnbelehrend will Dichtung wirken oder herzerfreuend, oder sie will beides geben: was lieblich eingeht und was dem Leben frommt).
[386] Auch in naturwissenschaftlichen Publikationen existierte die Forderung nach ästhetischer Qualität, z. B. Vesalius, vgl. DACKERMAN, Susan/DASTON, Lorraine (Hg.): Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe, Harvard Art Museum 2011–2012, Cambridge Mass. 2011 (Ausst. Kat.), S. 19f.

„[...] *zu anleitung und förderung etliche fürneme stück/durch den kunstreichen und weitberühmbten Jost Amman reissen lassen/unnd nachmals mit grossen unkosten auffs beste/so jemmer möglich/schneiden lassen/un jedermann/so es begeret/darmit zudienen offentlich in Truck außgehen lassen.*“[387]

Ihm war es offensichtlich wichtig, dass die Illustrationen hohen ästhetischen Kriterien (*fürneme stück*) genügen, wodurch die Büchlein laut Feyerabend selbst zu Kunstwerken werden: *etiam pictoriae artis opera*.[388]

4.1.2 *fantasia*

Auf den ersten Blick scheint Fantasie nur als Gegenbegriff zur bislang in den Mittelpunkt gestellten Nachahmung – im Sinne eines mimetischen Abbildens – zu funktionieren.[389] Dennoch spielt die künstlerische Vorstellungskraft auch in den Kunstbüchlein eine wesentliche Rolle. So wird von den Autoren immer wieder betont, dass der vorgefundene Motivkanon als Ausgangslage für eigene Bildfindungen zu verstehen und eine weitere eigenständige Auseinandersetzung unerlässlich ist, um ein höheres künstlerisches Niveau zu erreichen:

„[...] die hoch verstendigen fisierlichen künstler dardurch ermundert und ermanet werden/noch vil höher und subtiler künsten auß brüderlicher liebe an tag zu bringen/damit die kunst widerumb inn ein uffgang/ und zu seinen rechten würden un ehren kome [...].“[390]

Darüber hinaus wird von den Künstlern sogar gefordert,

„[...] sunder das sye auch zu grösern verstandt koumen mogen dann/es muß garspotiger verstant der meint das mir alein so in disem puchlein begriffen sindt dann so einer sich dieses unter windt der muß suche das er auch weyter etwas mag erfinden.“[391]

---

[387] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 3^{v}.
[388] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 2^{v}.
[389] Inwieweit es sich hierbei um eine Übersetzung des *disegno*-Theorems handelt, ist fraglich; so findet man keine eindeutigen Hinweise auf eine reflektierte Auseinandersetzung mit dem *disegno*-Begriff der italienischen Renaissance, geschweige denn eine Verwendung des Begriffs.
[390] VOGTHERR 1538, fol. Aii^{v}.
[391] SCHÖN 1540, fol. Aii.

Schon in Cennino Cenninis *Il Libro dell'Arte* waren Fantasie und Handwerk definitorische Schlüsselbegriffe für die Kunst als „lernbares und autonomes System". [392] So steht die Fantasie für alles Wandelbare und eine Weiterentwicklung der Kunst, das Handwerk hingegen gilt als feste und notwendige Basis jeglicher künstlerischen Ausbildung. Ähnlich, so vermutet die Verfasserin, muss man auch die Verwendung des Begriffs *fantisieren* bei Vogtherr entschlüsseln – „ein Suma oder Büschelin/aller frembden und schweresten stuck, so gemeinlich viel fantisierens un nachdenckens haben wellen" –, der im alltäglichen Üben „in künstlichen jebungen nit matt oder müd werden" einen Schwerpunkt der Lehrlingsausbildung sieht.[393] Dagegen überlässt er die Fantasie – in Form von Variation, Kombination, Erneuerung – mehr den bereits erfahrenen Künstlern, die ihr Wissen in Form von Vorlagen wiederum den Anfängern zur Verfügung stellen und sie somit teilhaben lassen an der stetig voranschreitenden künstlerischen Entwicklung.
So ist es entscheidend, sich nicht mit einem *status quo* zu begnügen, sondern sich fortwährend weiterzuentwickeln, um auch imstande zu sein, Neuschöpfungen zu kreieren. Dabei muss der Künstler auch hier nicht *ex nihilo* schöpfen, sondern vielmehr zeugt gerade die Transformation von Vorbildern von der Fantasie des Künstlers.[394] Denn durch das Kopieren von Vorlagen werden erst Erfindungskraft, Fantasie und kompositionelle Ideen angeregt, und so kann das Abzeichnen als eine notwendige Voraussetzung für künstlerische Eigenkreationen angesehen werden.[395]

4.1.3 Nobilitierungsprozess der Künste

In auffälliger Weise wird in den Kunstbüchlein der Begriff der *freyen Künste* sehr häufig eingesetzt. So z. B. bei Heinrich Vogtherr, der zu den „subtilen und freyen Künsten*"* auch die Malerei zählt, wie er auch ausdrücklich im nächsten

[392] LÖHR/WEPPELMANN 2008, S. 14.
[393] VOGTHERR 1538, fol. Aiif.
[394] NANOBASHVILI 2014, S. 112. | Vgl. GOMBRICH: The Style all'antica. Imitation and Assimiliation, in: The Renaissance and mannerism (1963), S. 31–41.
[395] BOIME, 1971, S. 42–43. Bezieht sich auf die akademische Ausbildung.

Auszug konstatiert: „allen liebhabern der freyen/von Gott gegebnen gnaden und kunsten der Mollerey“.[396]

Und auch im Kunstbüchlein von Jost Amman von 1580 ist von „freye[n] Künste[n]“ zu lesen, wenn es darum geht, dass für all diese Bereiche bereits Schriften verfasst worden sind, u. a. auch für die Malerei und die Kunst im Allgemeinen.[397]

Auch bei Lautensack wird explizit das Zeichnen ganz selbstverständlich neben „anderer freyen künst“ als solche bezeichnet. So wird in diesem Kontext herausgestellt, dass es sich beim Zeichnen neben „anderer freyen künst“ um einen ebenso ebenbürtigen und angemessenen Zeitvertreib für den Widmungsempfänger handelt.[398]

Der Hintergrund hierfür ist, dass die Künstler den Status der Künste zu heben versuchten. So weist Zunftzugehörigkeit seit dem Mittelalter den Künstlern ihren Platz in den Reihen der Handwerker zu, jedoch geht das Bestreben der Künstler seit dem 15. Jahrhundert dahin, die bildende Kunst als ein Teil der Wissenschaften geltend zu machen.[399] Hinzu kommt, dass eine Auflösung des geschlossenen Systems der *septem artes liberales* im Mittelalter vonstattenging und zunehmend auch die Kunst mit in dieses Bildungsprogramm rutschte.[400]

Das vermehrte Auftreten des Begriffs der „freien Künste“ innerhalb der Kunstbüchlein hat sicherlich mit diesen Entwicklungen zu tun, die die Autoren auch mithilfe einer selbstverständlichen Begriffsverwendung unterstützen wollen.

Zudem spielen die Zeichenlehrbücher durch ihren theoretischen Ansatz eine wichtige Rolle, denn erst durch eine fundierte schriftliche Abhandlung konnte der wissenschaftliche Anspruch untermauert werden.[401] Dieser Zusammenhang wird so auch von den Kunstbüchleinautoren selbst wahrgenommen und als Lösungsansatz im Prozess einer Aufwertung der Kunst ebenfalls umgesetzt:

---

[396] VOGTHERR 1538, fol. Aii.
[397] AMMAN (Kunst und Lehrbüchlein) 1580, fol. 2.
[398] LAUTENSACK 1564, fol. Aii^{v}.
[399] BACHER, Jutta: Die artes liberales. Vom Bildungsideal zum rhetorischen Topos, in: Holländer, Hans (Hg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 19–34.
[400] Septem artes liberales = Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Astronomie, Geometrie und Musik.
[401] SCHULZ, Knut: Handwerk, Zünfte und Gewerbe. Mittelalter und Renaissance, Darmstadt 2010, S. 139.

„Mit was grossem nutz und fromen/in dieser geschwinden Zeit/alle freye Künste un ehrliche Handtwerck/gründtlich un eigentlich in Schrifften verfasset/von Ehrliebenden und verständigen Leuten erkläret/un männiglich damit dienlich zu seyn/an tag bracht worden/bezeuget un beweiset die tägliche Erfahrug.“ [402]

Ganz marktstrategisch werden in den Kunstbüchlein die Vorzüge einer verschriftlichten Lehre betont. So werden die Schriften mit hoher Gelehrsamkeit assoziiert, immer wieder findet hier auch der Verweis auf verloren gegangene ältere Schriften statt.[403] Dieser Verlust wird als Mitgrund für die schlechte Situation der deutschen Kunst angesehen und die Kunstbüchlein dienen, wenn nicht als Ersatz, so doch als ein erster Versuch, diesen Verlust wieder wettzumachen. Die Kunstbüchlein reihen sich somit in diese real nicht mehr existente Traditionslinie ein und betonen dadurch ihre Berechtigung.

Analog zu den verloren gegangenen Schriften offerieren die Kunstbüchlein auch eine Chance, die damit einhergehenden Ehren der Kunst wieder zu erlangen und mithilfe der Kunstbüchlein sogar „einen vorzug“ zu früheren Leistungen zu erarbeiten.

„*Was aber die Handtwercke un andere Lehren/so in Bürgerlichem leben nötig und förderlich betrifft/könen wir in dieser letzten Zeit/von unsern Vorfahren leichtlich einen vorzug und Ruhm erlangen.“*[404]

„Denn mit was grosser mühe/Arbeit und unkosten unsere Vorfahren/so vor etlich hundert Jaren gelebet/solche sachen/die in Bürgerlichem leben und gesellschafft gebreuchlich/erlernen müssen/können wir/so wir zu gemüt führen und beherzigen/was grosser nutz und frommen auß der löblichen Buchtruckerkunst entsprossen/ leichtlichen ermessen.“[405]

Wichtig für den Nobilitierungsversuch der Künste war die Unterfütterung des Faches mit mathematischen und im Speziellen geometrischen Grundlagen, um eine wissenschaftliche Basis zu generieren. Mit dieser theoretischen

[402] AMMAN (Kunst und Lehrbüchlein) 1580, fol. 2.
[403] KUSCH-ARNHOLD 2006, S. 176.
[404] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein)1580, fol. 2^{v}.
[405] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein)1580, fol. 2.

Fundierung und folglich auch Betonung der geistigen Tätigkeit des Künstlers wurde eine klare Abgrenzung zum Handwerk festgemacht.

Die Mathematik eignete sich als grundlegende Wissenschaft besonders gut zu einer wissenschaftlichen Aufwertung, auch weil nach Burke Zahlen Objektivität durch „unpersönliches und unparteiisches Wissen" vermitteln sollten.[406] Zudem half die Mathematik innerhalb der künstlerischen Praxis konkret bei zwei Problembereichen der Malerei. Zum einen in Bezug auf die Proportionslehre: So wurde auf der Suche nach der darstellbaren Schönheit des Menschen auf rational fassbare und messbare Größen vertraut.[407] Und zum anderen die Perspektive betreffend: So wurde mithilfe geometrischer Grundsätze die Konstruktion von Raumgefügen ermöglicht.[408] Durch die Perspektive wurde die künstlerische Darstellung nach Erwin Panofsky auf „feste, ja mathematisch-exakte Regeln" festgelegt.[409]

Dass der Versuch, die Kunstwissenschaft in die Nähe mathematischer Fächer zu rücken, gelungen ist, kann man an einigen frühneuzeitlichen Publikationen erkennen. So findet man immer wieder Studienausgaben – thematisch zusammenhängende Kompendien mit mehreren Titeln –, in denen die Kunstbüchlein zusammen mit mathematischen Abhandlungen publiziert wurden (siehe Kap. 6.2).

Interessanterweise und damit dem Nobilitierungswunsch entsprechend, enthalten die Kunstbüchlein keine praktischen Anleitungen wie beispielsweise Informationen zu Zeicheninstrumenten o. Ä. Sie grenzen sich somit ausdrücklich von den schon länger auf dem Buchmarkt existierenden Rezeptbüchern ab, welche keine kunsttheoretischen Reflexionen beinhalten, sondern ganz auf den praktischen Gebrauch hin konzipiert sind. Es findet also ganz deutlich eine „Distinktion zwischen theoretischem und praktischem Wissen" in Form unterschiedlicher Publikationen statt.[410]

Im Zuge einer neuen Wesensbestimmung der Kunst wurde nicht alleine eine Auseinandersetzung der Künstler mit mathematischen Fächern gefordert, sondern auch andere naturwissenschaftliche Fächer wie Physik, Optik,

[406] BURKE 2001, S. 132.
[407] SEIDENFUSS 2006, S. 94.
[408] SEIDENFUSS 2006, S. 79.
[409] PANOFSKY, Erwin: Deutschsprachige Aufsätze, hg. von Karen Michels und Martin Warncke, in: Studien aus dem Warburg Haus 1,2 (1998), S. 742.
[410] BURKE 2001, S. 103.

Anatomie und Botanik spielten zunehmend eine Rolle (vgl. Kap. 4.3).[411] Diese Forderung war keinesfalls neu, wie ein Auszug aus Vitruvs Werk beweist:

> *„Denn weder Genie ohne Kenntnis, noch Kenntnis ohne Genie, kann einen vollkommenen Künstler bilden. Er muss fertig mit der Feder, geschickt im Zeichnen, der Geometrie kundig, in der Optik nicht unwissend, in der Arithmetik unterrichtet, in der Geschichte bewandert sein, die Philosophen fleissig gehört haben, Musik verstehen, von Medizin Kenntnis haben, mit der Rechtsgelehrsamkeit bekannt sein und die Sternkunde sammt dem Himmelslaufe erlernt haben."*[412]

Anfang des 16. Jahrhunderts wurde dieser Ausbildungskanon wieder aufgegriffen und erneut zum bildungspolitischen Anspruch für die Künste erhoben.

4.2 Zeichentheoretische Einordnung

4.2.1 Kanonstreben/Normierung

Infolge der Neubestimmung der Kunst mithilfe einer zunehmenden theoretischen Fundierung und in Kombination mit den neuen Möglichkeiten des Buchdrucks, vor allem in Bezug auf das Bildprogramm, fehlt den frühen Zeichenlehrbüchern ein tradierter Lehrkanon. Der Inhalt der Kunstbüchlein setzt sich vielmehr im Zuge der Theoretisierung aus neu hinzugekommenem Wissen aus verschiedenen Fächern zusammen. Ein einheitliches Programm musste erst noch entwickelt werden. Dies hatte auch zur Folge, dass durch die stattfindende Neuorientierung bei den Kunstbüchlein eine teilweise seltsame Vermischung und Zusammenstellung von Themen stattfand.

Diese Phase der Neuorientierung, in die die Konzeption der Kunstbüchlein hineinfiel, bedeutete jedoch auch wiederum den großen Vorteil, dass frei experimentiert werden konnte, was zur Folge hatte, dass neue Konzepte und visuelle Didaktiken in die Kunstbüchlein integriert werden konnten. Auch

[411] SEIDENFUSS 2006, S. 37.
[412] VITRUV: Baukunst, Bücher I–V, übers. von August Rode, Leipzig 1796, S. 13 (1. Bd., Kapitel I.).

thematisch stellt die Vermischung und Erweiterung der Lehrinhalte eine große Bereicherung dar, da die Kunstbüchlein auch für Kunstliebhaber an Attraktivität gewannen (vgl. Kap. 6.1.3). Als ein Beispiel kann hier die anatomisch korrekte Darstellung des menschlichen Körpers angeführt werden, wie sie bei den Zeichenübungen mit Proportionsangaben der Fall war.[413]

Auch wenn den Kunstbüchlein ein einheitliches Lehrprogramm fehlt, vereinen sie ein gemeinsames theoretisches Fundament, das allen Auszubildenden vermittelt werden sollte. Jedoch bleiben die Aussagen zum gewünschten „rechten grundt"[414] sehr unspezifisch. Über den Nutzen einer Normierung der künstlerischen Ausbildung sind sich allerdings alle einig.

Fasst man die Lehrinhalte der Kunstbüchlein zusammen, so sind es neben mathematischen Grundlagen Inhalte zu Proportionslehre und Perspektive und die künstlerischen *exempla*, die als Basis vermittelt wurden und somit ein verbindendes Fundament im Sinne aller Kunstbüchleinautoren bilden.[415]

> *„Darumb so wir selber wollen/mögen wir mit geringer mühe und unkosten/alle ehrliche Handtwerck/Spraachen/freye Künste und wolgegründte Faculteten leichtlich lernen und fassen."*[416]

Die Zeichenlehrbücher sind folglich, lange bevor sich alternative Strukturen etwa in Form von Zeichenschulen oder Akademien entwickelten, eine wichtige Quelle für kunsttheoretisches Wissen und ermöglichten somit auch außerhalb der Werkstätten eine theoretisch fundierte Zeichenausbildung.[417]

Dabei sind nicht nur die didaktisch aufgebauten Kunstbüchlein relevant. Auch die reinen Vorlagenwerke erschufen einen eigenständigen Kanon, indem sie formal und im Fall der fragmentierten Körperteile auch methodisch zu einer Normierung innerhalb der Künstlerausbildung beitrugen. Die Verbreitung der Vorlagen, die sich in ganz Euorpa vollziehen sollte, ist auch deshalb so erfolgreich gewesen, weil die Vorlagen alle Kennzeichen aus Bruno Latours Kriterienkatalog für das Gelingen von Mobilisierungsprozessen erfüllen: Sie sind als druckgrafisches Medium flach, reproduzierbar, in der Vorlage jedoch

---

[413] SITTE, Camillo: Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte, hg. und komm. von Robert Stalla, Wien u. a. 2010 (Teil II: Über Zeichen-Unterricht), S. 645.
[414] BEHAM 1552, fol. Aii.
[415] Vgl. ZÖLLNER, Frank: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert, Worms 1987 (Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 14), S. 93.
[416] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 2.
[417] Zur Akademiegeschichte siehe z. B. PEVSNER, Nikolaus: Academies of art, past and present, New York 1973 | LUKEHART, Peter M.: The artist's workshop, Hannover u. a. 1993.

unveränderlich, wodurch die Einheitlichkeit des Kanons sichergestellt wird. Weiter sind sie im Maßstab variabel, können also im Zuge der zeichnerischen Übertragung individuell angepasst und neu kombiniert werden (vgl. Kap. 4.5.2).[418]

4.2.2 Wissensinhalte

Wie bereits angesprochen, handelt es sich bei der Gruppe der Kunstbüchlein um keine homogene Gattung, sondern die Inhalte können stark variieren. So vermittelt eine erste Kategorie von Kunstbüchlein, zu denen Erhard Schöns *Underweisung der Proportion,* Sebald Behams *Kunst- und Lehrbüchlein* und Heinrich Lautensacks *Circkel unnd Richtscheyt* gehören, insbesondere Inhalte mit Schwerpunkt auf menschlichen Proportionen, räumlicher Konstruktion und mathematischem Grundwissen. So werden beispielsweise geometrische Grundlagen mit Zirkel und Lineal gelehrt, und Euklids topologisch gewordener Ansatz geometrischer Grundbegriffe von Punkt, Linie und Fläche wird von den Kunstbüchleinautoren Beham und Lautensack in ihre Werke integriert (Abb. 2.1). [419]

Auch perspektivische Anleitungen spielen zumindest bei Schön durch die Konstruktion der Figur im Raum und bei Lautensack in einem in sich abgeschlossenen Kapitel eine große Rolle. Generell stellt dabei Heinrich Lautensacks Buch innerhalb der Gruppe der Kunstbüchlein nicht nur das an Seitenzahlen umfangreichste, sondern auch inhaltlich das umfassendste Werk dar. Es besteht aus drei großen Kapiteln, die sich aus den Abschnitten mathematische Grundlagen, perspektivische Konstruktion und Proportionslehre zusammensetzen.

Wie die Auseinandersetzung mit einzelnen Themenbereichen im Speziellen vonstattenging, soll im folgenden Kapitel exemplarisch dargestellt werden.

4.2.2.1 Perspektive

[418] LATOUR, Bruno: Drawing things together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 259–307, hier S. 285–287.
[419] SEIDENFUSS 2006, S. 78. | Beham wie auch Alberti beginnen mit dieser Definition.

Als exemplarisches Beispiel für den Umgang mit der Perspektivlehre werden die Raumkonstruktionen Schöns herangezogen. Von besonderem Interesse ist für Schön die Darstellung des Menschen im Raum: So wird z.B. auf fol. Cii (Abb. 4.1) die Abhängigkeit des Körpers von der Konstruktion des Raumes dargelegt.

Schöns Überlegungen sind vermutlich auf Grundlage der theoretischen Ansätze von Alberti entstanden. Denn erst durch die grundsätzlichen Vorarbeiten Albertis wurde es möglich, eine „illusionäre Raumtiefe auf der Bildfläche nach geometrisch exakten Regeln" zu erzeugen.[420]

Jedoch ist eine exakte Rückführung der angewendeten Methodik bei Schön nicht möglich, weil eine schriftliche Herleitung der Konstruktion fehlt. Schöns Texte zum Perspektivteil sind vor allem beschreibender Natur und geben keinerlei Hinweise auf die wissenschaftliche Basis der dargestellten Konstruktion. Prinzipiell wird der Fokus auf die visuelle Vermittlung gelegt wird – das „wie dus vor augen sichst" muss ausreichen.[421] Jedoch wird auf einer allem Anschein nach nachgeschobenen und deshalb auch ganz ans Ende verfrachteten Tafel die grundlegende Konstruktion eines Raumes auch allein visuell nachvollziehbar (Abb. 4.2).

Ausgangspunkt ist hierbei ein Fluchtpunkt, mit dessen Hilfe man die grundsätzlichen Raumorthogonalen (Boden- und Seitengeraden) ermitteln kann. Jedoch führen die oberen Raumgeraden nicht zu diesem Punkt – eine Ausnahme, die eigentlich einer Erklärung bedürfte. Die Bodenorthogonalen werden durch Transversalen, deren Maße durch die Diagonalen bestimmt sind, geschnitten, was zu dem typischen Schachbrettmuster führt. Vermutlich wendete Schön ein erweitertes Distanzpunktverfahren an, indem die zwei Bodendiagonalen in zwei außerhalb des Bildgrundes befindlichen Punkten fluchten.[422]

Auch die Senkrechten des Schachbrettbodens werden von einer durch den Distanzpunkt führenden Raumdiagonale begrenzt, wodurch die Positionen und Größen der Figuren festgelegt werden können.

---

[420] SEIDENFUSS 2006, S. 14. | Im 16. Jahrhundert fand eine zunehmende Rezeption von Albertis Schriften im deutschsprachigen Raum und besonders in Nürnberg statt. So gelangte bereits 1511/12 eine Abschrift der Traktate über die Malkunst und über das Standbild in die Hände Dürers; siehe SEIDENFUSS 2006, S. 84.

[421] SCHÖN 1540, fol Ciii^{v}.

[422] Dürer war der Erste der eine exakte mathematische Theorie italienischer Maler (Brunelleschi, Masaccio, della Franscesca) nördlich der Alpen angewandt hat. D. h., dass wirklich alle Raumlinien in einem Punkt zusammenlaufen. Vgl. PANOFSKY 1998, S. 731.

Interessanterweise schneidet Schön den Boden durch den Bildrahmen an. Auf diese Weise wird die von Alberti geforderte Fortführung des Betrachterraumes in Form des Bildgrundes (Fenster-Metapher) noch einmal verstärkt und der Betrachter bekommt förmlich das Gefühl, in den Bildraum hineingezogen zu werden (Abb. 4.2).

Das Pflaster stellt die Grundlage für die Wiedergabe der Figuren im Raum dar, werden diese doch durch die Raumkonstruktion determiniert und stehen in Abhängigkeit zu den räumlichen Diagonalen.

Auf der anfangs genannten Tafel (Abb. 4.1) sieht man sehr eindrücklich, warum die stereometrische Vereinfachung der Körper so hilfreich ist. Die Grundkonstanten und die Ausrichtung der Körper im Raum können leichter übertragen werden. Weiter stellen die Kuben eine proportionale Maßeinheit dar (Oberkörper gleich drei mal zwei Kuben). Auch das Abmessen und Übertragen der Körper sowie das *Abstelen* (Verkürzen) der Figuren wird somit erleichtert.

Auf der nachfolgenden Tafel wird wie schon bei Alberti das sogenannte Isokephalie-Phänomen veranschaulicht (Abb. 4.3).[423] Demnach befinden sich die Köpfe der dargestellten und verkürzten („abgestolen“) Leiber auf einer Höhe, die Füße dagegen wandern, um der perspektivisch richtigen Darstellung nachzukommen, nach oben.[424]

Eine andere Methode, um die Größenverhältnisse des Menschen im Raum richtig abzubilden, stellt Schön auf fol. D (Abb. 4.4) vor. Hier veranschaulichen Hilfslinien, die in einem tief angesetzten Punkt zusammenlaufen, die Größe der darzustellenden Figuren, ohne dass dabei auf eine einheitliche Höhe aller Köpfe geachtet werden müsste.

Auch bei Lautensack werden diese unterschiedlichen Darstellungsweisen noch anschaulicher durch ein direktes Untereinander der verschiedenen Methoden vorgestellt (Abb. 4.5).

[423] Das Phänomen der „Gleichkopfhöhe“ bedeutet, dass die Köpfe aller dargestellten Personen auf einer Höhe liegen; ein in der Renaissance gebräuchliches Stilmittel.

[424] BITTNER, Jörg: Zu Text und Bild bei Leonardo da Vinci. Eine mediengeschichtliche Kritik des Einsatzes verbaler und visueller Darstellungsmittel in der italienischen Renaissance, Frankfurt 2003, S. 68.

4.2.2.2 Proportion

Beispielhaft für die Vermittlung der Proportionslehre in den Kunstbüchlein wird das Vorgehen Lautensacks vorgestellt. Lautensacks Abschnitt zum menschlichen Körper und seinen Proportionen ist deshalb besonders für eine Analyse geeignet, weil er sich in Form sehr anschaulicher Visualisierungen ausführlich mit diesem Thema auseinandersetzt.

Zu Beginn seines Proportionskapitels rät Lautensack dem Leser, sich sehr eingehend mit seinem Proportionsschema zu beschäftigen, damit er es jederzeit parat hat und einsetzen kann.[425] Lautensack folgt mit der Einteilung des Menschen (Abb. 4.6) in acht Abschnitte wahrscheinlich den Angaben Dürers für einen normal proportionierten Mann.[426] Auch in der Wiedergabe des Mannes ähnelt die Darstellung sehr der von Dürer (siehe Abb. 4.7), jedoch bettet Lautensack die Proportionsfigur zusätzlich in ein Raster von horizontalen Linien zur Unterteilung des Körpers ein. Zusätzlich werden die Abschnitte bei diesem Beispiel im Unterschied zu Dürer anatomisch benannt (Abb. 4.6 und Abb. 4.7).

Immer wieder stellt sich die Frage, inwiefern auch die Kunstbüchleinautoren, ähnlich wie Dürer selbst, empirische Studien betrieben bzw. wie sie konkretzu ihren Proportionsschemata und ihren Messzahlen kamen. Wie in dem eben genannten Beispiel Lautensack waren selbstständige Studien vermutlich die Seltenheit, vielmehr stellten immer bereits vorhandene Arbeiten – wie von Dürer oder Vitruv – die Ausgangslage dar. Jedoch gibt es auch Hinweise, z. B. bei Schön oder Beham, die zumindest auf eine sehr kritische Auseinandersetzung mit dem Körper schlussfolgern lassen und zu anderen Ergebnissen[427], losgelöst von denen der Vorbilder, kommen.

Das Hauptaugenmerk der Autoren ist folglich weniger auf die anthropometrischen Studien als vielmehr auf die Konstruierbarkeit der Figuren gelegt. So wird auch Schön im Vergleich zu seinen Perspektivdarstellungen in seinem Kapitel über die Proportionen mit seinen textlichen Anmerkungen ausführlicher. Sehr genau beschreibt er hier die Konstruktion des Körpers

[425] Bei Vitruv besteht der Mensch aus sechs Fußteilen, siehe VITRUV 1796, S. 117. Bei Dürer sind es unterschiedliche Längen. Bei einem dicken Mann sind es bspw. sieben Gesichtslängen, bei einem normalen Mann acht Gesichtslängen. Lautensack folgt ihm vermutlich hier.
[426] DÜRER, Albrecht: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. Biii (Frankfurt, Senckenberg Universität).
[427] Bspw. Beham und Lautensack, die eigenständige Proportionszahlen präsentieren.

mithilfe des Zirkels und arithmetischer Mittel. Jedoch fehlt auch hier eine theoretische Fundierung seines Vorgehens. Vermutlich hat dies aber auch mit der Zielausrichtung seines Buches als Lehrwerk für die Jugend zu tun, wie er selbst in seinem Vorwort formuliert:

> *„diese Kunst der proporcion und messunghalben Innen [Lehrjungen] zuerleichternn das sie dester baß des durers und den viutruvium unnd anderer pücher zu leychterem verstant auch kumen dest paß begrieffen hab ich mich/unterstanden dieses puchlein für meine leer Jungen auffs leichtest und auffs einfeltigest furgehalten [...].“*[428]

Die Kunstbüchleinautoren schlagen so im Vergleich zu früheren Werken einen anderen Weg ein und erkennen den praktischen Nutzen der Konstruktionsverfahren mit Zirkel und Richtscheit (Schön, Beham, Lautensack). Den Autoren ist in erster Linie die praktische Anwendbarkeit, die über einem wissenschaftlich-empirischen Anspruch steht, wichtig. Zirkel und Lineal werden zu didaktischen Hilfsinstrumenten, die, weniger empirisch als vielmehr mit symbolischen Grundformen arbeitend, Hilfestellung bieten, um die sichtbare Welt adäquat darzustellen. [429]

4.2.2.3 Vorlagenmaterial (Motivgenese)

Bei der zweiten Kategorie von Kunstbüchlein, den reinen Vorlagenwerken, ist der Fokus auf formale und thematische Schwerpunkte gelegt. Die Themen umspannen mythologische und allegorische Figuren, Bildnisköpfe, Militaria und Architekturelemente. Dagegen völlig ausgespart sind jegliche religiösen Sujets (siehe Kap. 1.2.2 Bildersturm).

Das zu jener Zeit bestehende Interesse am menschlichen Körper schlägt sich auch bei den beiden Kunstbüchleinautoren Vogtherr und Amman nieder. Jedoch vollzieht sich dieses Interesse in Abwandlung zu den Proportionsstudien in Form einer stärkeren Auseinandersetzung mit der Physiognomie des Menschen.

Bei Amman zeigt sich dies durch eine Vielfalt an unterschiedlichen Altersstufen, sozialem Status, Gestik und Mimik bei dem dargestellten

[428] SCHÖN 1540, fol Aii.
[429] DÜRER 2011, S. 311.

Figurenprogramm (Abb. 4.8). Ebenso lässt sich bei Vogtherr ein großer Variantenreichtum an Ausdruck und menschlichem Erscheinungsbild in seinen Bildnisköpfen finden.

Die Darstellung von Köpfen weist dabei eine längere Tradition auf; bereits im Mittelalter sind Vorlagenblätter mit Kopfdarstellungen – wie es auch bei Vogtherr der Fall ist – zu finden. Dort entwickelte sich sogar eine eigene spezielle Form des Musterbuches, das allein aus Köpfen bestand.[430] Aus diesem Buch konnte man dann frei wie aus einem Katalog das passende Bildnis auswählen. In formal ähnlicher Weise existierten Porträtsammlungen bedeutender Persönlichkeiten – für die Entwicklung des Porträts als autonome Gattung waren diese Sammlungen enorm wichtig.[431]

Der Kopf war auch deshalb von besonderem Interesse, da nach der antiken philosophischen Idee vom Menschen als Mikrokosmos der Welt der runde Kopf als Sinnbild für das Universum galt und somit die Kopfdarstellungen Ausgangspunkt für weitere Studien im Bereich der Kunst sein konnten.[432]

Ausschlaggebend für Vogtherrs Wahl von Brustbildnissen war zudem das zunehmende Interesse an antiken Münzen, die als Vorlage für Darstellungen von antiken Herrschern, so z. B. in den Imperatoren-Vitenbüchern, dienten. Hervorzuheben ist dabei das *Imperatorum Romanorum Libellus* von Huttichius, das bei Wolfgang Köpfel im Jahr 1525 in Straßburg herausgegeben wurde und in veränderter Form mehrfach aufgelegt worden ist.[433]

Dieses Vitenbuch mit seinen Holzschnitten war auch Vorbild für eine Serie von Herrscherporträts aus der Hand Heinrich Vogtherrs, die ab dem Jahr 1537 in mehreren Werken verwendet wurden (Abb. 4.9).[434] Erstmals ist diese Serie in einem Werk von Abbas Urspergensis zu finden.[435] Vogtherr übernimmt nun die Darstellungsweise der Medaillenform, wie sie in den Bildnisvitenbüchern

---

[430] Beispiel: Böhmisches Modellbuch, KHM Wien Inv. 5003/5004, erstes Viertel 15. Jh.

[431] JENNI, Ulrike: The phenomena of change in the modelbook tradition around 1400, in: Drawings defined, hg. von Walter Strauss, New York 1987, S. 35–48, S. 38.

[432] GOTTWALD, Franziska: Das Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt, Berlin u. a. 2011, S. 25.

[433] Vgl. allgemein zu Bildnisvitenbüchern: PELC 2002.

[434] FUNKE 1967, S. 25f. | MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 72), S. 290–291 (Kat. 225).

[435] HEDIO, Caspar/URSPERGENSIS, Abbas: Chronicum Abbatis Urspergensis, Straßburg 1537 (C. Mylius) | Nur zwei Jahre später traten die Holzschnittmedaillons erneut in Erscheinung, diesmal in der *Chronik* Caspar Hedios aus dem Jahr 1539, siehe MULLER 1997, S. 290 (Kat. 225).

zu finden ist, sowohl für seine Bildnisköpfe wie auch für die beiden Autorenporträts auf dem Titelblatt.

Die Köpfe Vogtherrs verkörpern zudem noch eine speziellere Spielart der Bildnisköpfe, da ein besonderer Fokus auf den Kopfschmuck gelegt ist. Hintergrund hierfür könnten die in ähnlicher Form auftretenden Kostümbücher sein, die ein zunehmendes Interesse an historischer und bzw. oder fremdländischer Kleidung offenbaren.[436]

Als Inspirationsquelle Vogtherrs könnten Blätter wie die früher Mantegna zugeschriebenen Zeichnungen aus dem *British Museum* gedient haben (Abb. 4.10 | Abb. 4.11 | Abb. 4.12).[437] In diesen zeigt sich ein ähnliches Interesse für einen ausgefallenen Kopfschmuck, und auch die große Variation in unterschiedlichen Ansichten, Erscheinungsbildern und Gesichtsausdrücken erinnert an die Handhabung Vogtherrs. Jedoch lassen sich keine vollständigen Übereinstimmungen feststellen, sodass es sich wohl nur – wenn überhaupt – um eine Übernahme von Ideen handelt. Interessanterweise finden sich bei Mantegna auch Rüstungen, die in ihrer figuralen Ornamentik wiederum stark an Vogtherr erinnern.

Eine Federzeichnung in Erlangen mit vier männlichen und zehn weiblichen Köpfen wurde lange – aufgrund der motivischen Nähe zum Kunstbüchlein – mit Heinrich Vogtherr d. Ä. in Verbindung gebracht (Abb. 2.14).[438] Jedoch nimmt man heute aufgrund stilistischer Unterschiede und einer verschieden ausfallenden Detailgenauigkeit der Ausführungen an, dass es sich um eine Nachzeichnung nach Vogtherr'schen Vorbildern handelt.[439] Dies belegt zum einen Vogtherrs Rezeptionserfolg, zum anderen aber auch das generelle Interesse für Bildnisse mit fantastischem Kopfschmuck. Weitere Zeichnungen aus der Sammlung des Monogrammisten HW um 1548, die sehr

[436] Vgl. die Mitarbeit von Heinrich Vogtherr, seinem Sohn und Hans Burgkmair am Augsburger Geschlechterbuch mit vielen historisch anmutenden Kostümen, siehe KAULBACH, Hans-Martin/ZÄH, Helmut: Augsburger Geschlechterbuch – Wappenpracht und Figurenkunst. Ein Kriegsverlust kehrt zurück, Stuttgart 2012 | Vgl. das Trachtenbuch 1540 von Christoph Weiditz und Matthäus Schwarz | Vgl. AMMAN, Jost: Im Frauwenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen, Frankfurt 1586.

[437] DODGSON, Campbell: A book of drawings formerly ascribed to Mantegna presented to the british museum, London 1923, S. 1–5. Pen and ink, ca. 1465; 26 Blätter.

[438] Sammlung Universitätsbibliothek Erlangen, Inv. Nr. B 964.

[439] DICKEL, Hans (Hg.): Zeichnen seit Dürer. Die süddeutschen und schweizerischen Zeichnungen der Renaissance in der Universitätsbibliothek Erlangen, Petersberg 2014, S. 300 (Kat. 489) (Manuel Teget-Welz).

wahrscheinlich auch als Mustervorlagen dienten, können dies zusätzlich unterstreichen (Abb. 4.14 | Abb. 4.15).[440]

All diesen ornamentalen Elementen ist eine Ausrichtung mit antikisch anmutender Formensprache zu eigen, doch muss es sich dabei keinesfalls um authentische und historisch korrekte Darstellungen handeln. Vielmehr werden antike Anleihen sehr fantasiereich in Szene gesetzt. Dies ist wiederum bei den Militaria- wie auch bei den Architekturelementen zu erkennen, bei denen ein Interesse für antike Motivik evident ist.

Gleich vier Kunstbüchleinautoren (Schön, Beham, Lautensack, Amman) widmen dem Pferd als Darstellungsobjekt eigene Lehreinheiten.[441] Das Pferd als wichtiges Repräsentationsobjekt in Bezug auf militärische Funktion nimmt im höfischen *arte et marte* einen wichtigen Stellenwert ein und es ist somit nicht verwunderlich, dass es in der Kunstbuchtradition ein beliebtes Vorlagenmotiv darstellt.[442]

Bei Jost Ammans Kunstbüchlein-Reihe spielen Personifikationen und Allegorien eine große Rolle. Als Abbildungsbeispiel zu sehen ist die Allegorie der *Sculptura* (Abb. 4.16). Das allegorische Moment funktioniert dabei so, dass die Abbildung keine direkte Repräsentation des wiedergegebenen Begriffsinhaltes darstellt, sondern eine übertragene, die auf kein reales Vorbild zurückzuführen ist.[443]

Amman reiht sich damit in eine sehr junge Gattung allegorischer und emblematischer Bücher ein. Ein frühes vergleichbares Werk stellt das *Emblematum liber* von Andrea Alciati aus dem Jahr 1531 dar, das mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Jörg Breu d.Ä. ausgestattet ist. Jedoch lassen sich keine Ähnlichkeiten in Bezug auf die Darstellungen in den beiden Büchern feststellen, und vor dem Hintergrund, dass allegorische Darstellungen, die unabhängig von Texten wirken, relativ neu sind, scheint es sich bei

[440] DICKEL 2014, S. 199f. (Kat. 311) (Manuel Teget-Welz), Inv. Nr. B 1045 und B 1046.
[441] Laut RÖHRL 2012, S. 79 könnte Beham untersagt gewesen sein, die Proportion des Menschen zu veröffentlichen, weshalb er ausweichend das Pferd als Thema wählte.
[442] In dem Zeichenbuch WERNER, Georg Heinrich: Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst durch die Geometrie, Göttingen 1796, S. 258 ist Folgendes zum Pferd zu finden: „Unter allen Haustieren ist keines so edel, nutzbar und vortrefflich als das stolze und flüchtige Pferd. Das Pferd hat unter allen Thieren bey seiner langen Leibesgestalt das beste Ebenmaas (Proportion) und Zierlichkeit in den Theilen seines Körpers."
[443] WARNCKE, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33), S. 193.

Ammans Versionen sehr wahrscheinlich um eigene Bildfindungen zu handeln.[444]

Dass die Bildfindungen Ammans als sehr gelungen empfunden und gerne als eigene Inventionen ausgegeben worden sind, zeigt das folgende Beispiel (Abb. 4.17). So wandelte der englische Autor Philipp Ayres (1638–1712) kurzerhand das Monogramm Ammans auf der Tafel mit der *Musica*-Personifikation zu seinem eigenen *P Ayres* um.[445] Ayres, der selbst Autor des Emblembuches *Emblemata Amatoria. Emblems of Love* von 1683 gewesen ist, hatte sicherlich ein ernsthaftes Interesse an der Genese und Umsetzung von Allegorien und scheint mit dieser Namensumwandlung seine Anerkennung gegenüber Amman auszudrücken.

4.3 Bildwissenschaftliche Einordnung

Neben den Themenbereichen, die speziell das fachliche Interesse von Künstlern und Personen betrafen, die ganz allgemein das Zeichnen lernen wollten, existierten ferner Wissensinhalte, die auch für jeden Nicht-Zeichner sehr nützlich sein konnten. So stellt neben der Bedeutung von Perspektivkonstruktionen für Künstler die räumliche Wahrnehmung einen entscheidenden Mehrwert auch für Nicht-Künstler dar. Denn das dreidimensionale Sehen im flachen Medium musste erst antrainiert werden. Der Betrachter muss sich mit räumlicher Illusion auseinandersetzen und mit dem Umstand, dass sich der Körper in Abhängigkeit zum Raum befindet. Dabei spielt Perspektive auch als symbolische Form eine Rolle, da sie für die Verwissenschaftlichung der Kunst steht und nach Panofsky den „subjektive[n] Seheindruck [...] rationalisiert“. [446] Damit wird etwas so Abstraktes wie Raum auf einmal von Menschenhand konstruierbar, und somit zu etwas geometrisch-real Fassbarem. Eine Folge daraus ist die Erkenntnis, dass Körper und ihre räumliche Umgebung denselben Darstellungsprinzipien unterliegen, „womit

[444] LOGEMANN, Cornelia: Allegorie und Personifikation, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u. a. 2011 (2., erw. und aktualisierte Ausgabe), S. 14–19, S. 15.

[445] 86.C.38 (Victoria and Albert Museum, London)| Vgl. hierzu die englische Gentleman-Literatur wie Henry Peacham: *Compleat Gentleman* 1634 usw., siehe BERMINGHAM, Ann: Learning to draw. Studies in the cultural history of polite and useful art, New Haven u. a. 2000. | Abb. siehe O’DELL 1993, S. 89.

[446] PANOFSKY 1998, S. 741.

Körper als dasjenige konzipiert sind, was durch ihre Lagebeziehung im Raum bestimmt wird.“[447]
Die grundlegende Sehform des Betrachters verändert sich dadurch und die räumliche Konstruktion wird zu einem stark organisierenden Element des Blicks.[448]

Eine weitere, die Sehform verändernde Methodik stellt die Darstellung von eigentlich Nicht-Sichtbarem mithilfe von Diagrammen dar. Ein Beispiel hierfür sind die von Lautensack eingesetzten Gliederfiguren und stereometrischen Formen, wodurch anatomische und kinetische Funktionsprinzipien des Menschen darstellbar und für den Betrachter nachvollziehbar werden (vgl. Kap. 5.1.2.2). Die Intention Lautensacks ist folglich nicht nur für den Zeichenschüler von Bedeutung, sondern für jeden, der sich für die Mechanismen des menschlichen Körpers interessiert.[449]

Eine weitere abgewandelte Form der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper ist die sogenannte Affektenlehre, die Physiognomie. Auch wenn es sich bei den Kunstbüchlein nicht um physiognomische Abhandlungen[450] im eigentlichen Sinne handelt, so sind doch zumindest physiognomische Ansätze in einigen Ausgaben zu erkennen (Abb. 4.18). Dabei könnte eine Aufforderung Albertis, im Sinne einer *copia verborum* eine möglichst variantenreiche Darstellung von Mimik zu erzielen, als Ansporn gedient haben. Als Beispiele, welche auch in den Kunstbüchlein zu finden sind, nennt Alberti: „Bewegungen der Seele, die ‚Affekte‘ genannt werden, wie Zorn, Schmerz, Freude und Furcht, Begehren und dergleichen“ (Abb. 4.19).[451]
Ein weiteres Beispiel in diesem Zusammenhang ist die Darstellung der verschiedenen Lebensalter, welche explizit bei Amman zu finden ist (Abb. 4.20).

---

[447] KRÄMER, Sybille: Über die Rationalisierung der Visualität und die Visualisierung der Ratio. Zentralperspektive und Kalkül als Kulturtechniken des geistigen Auges, in: Schramm, Helmar (Hg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2003, S. 50–67, S. 57.
[448] KÖHNEN, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, München 2009, S. 91f.
[449] LAUTENSACK 1564, fol. I iv[v].
[450] Physiognomische Abhandlungen gibt es schon seit der Antike, vgl. hierzu TRAN, Hui Luan: Giambattista della Porta, in: Heilmann 2015, S. 178 (Kat. 4).
[451] ALBERTI, Leon Battista: Della Pittura – Über die Malkunst, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 135.

Dieser Anspruch, eine möglichst große Bandbreite an Ausdrücken aufzuzeigen, wird bei Feyerabend unter anderem durch das Wiedergeben von unterschiedlichen „Charakteren“ deutlich.

> *„Dieses Beispiel [Kunstbüchlein] bildet nicht nur einzigartige und andersartige, sondern viele unterschiedliche und mannigfaltige Formen, Stellungen, Gesten und Charaktere und Dinge und weitere nach dieser Art, mit richtiger Proportion, vom Lebendigen, damit aus der Kunst, eine Voranschreitende wird.“*[452]

[452] AMMAN (Enchiridion) 1578, fol. 2^{v}. „Exemplum, inquam, quod non unius & alterius, sed variarum & personarum & rerum diversas formas, situs, gestus, aliaque id genus, cum insta proportione, ad vivum, quo ad cessum arti, exprimeret.“

5. METHODEN

5.1 Didaktischer Bildeinsatz

In diesem Kapitel soll mithilfe der verwendeten Methoden gezeigt werden, dass die Kunstbüchlein nicht allein ihr primär kommuniziertes Ziel, Zeichnen zu lehren, vermitteln, sondern darüber hinaus – so lautet die These der Verfasserin – als eine Didaktik des Sehens fungieren. Es soll dargelegt werden, dass die angewendete Methodik nicht allein das Wahrgenommene besser abzubilden half, sondern dass das Sehen selbst gelehrt wurde, wie es Heinrich Lautensack im Zusammenhang mit seinen Gliederfiguren beschreibt: „damit du desto besser sehen kanst [...]“.[453] Daraus resultiert zum einen eine Schulung des Blicks und zum anderen wird durch die Darstellung von eigentlich Nicht-Sichtbarem Wissen vermittelt, das Bild wird somit zum epistemischen Werkzeug.

> *„Sintemal wir (Gott lob) Heut zu tag in allen freyen un löblichen künsten/nutzen und nötigen Handtwerken gründtlichen und eigentlichen unterricht schrifftlich erkläret/und vor die Augen gestellet/neben herrlicher unnd heilsamer instruction/erwegen können.“*[454]

Hier werden die bildlichen Elemente in Form von *herlicher unnd heilsamer instruction* als wichtige didaktische Mittel erkannt, und durch das *heilsam* wird angedeutet, dass sich das Sehen verändern und mit Erkenntnis unterfüttert sein wird.

Es geht ferner auch um eine veränderte Lesetechnik, da mit Illustrationen dem Leser zunehmend andere Fähigkeiten abverlangt wurden als zuvor. Folglich wurde es notwendig, die visuellen Fähigkeiten zu trainieren, um beispielsweise Diagramme, Karten oder Zahlentabellen „lesen“ zu können.

Deutlich wird hier natürlich auch, dass sich die Anforderungen an die Ausbilder erhöht haben, indem der Ausbildungskanon sowohl inhaltlich als auch im Einsatz der Mittel deutlich komplexer geworden ist. Der *rechte grundt* als Grundstock eines jeden Künstlers bezieht sich somit auf ein umfangreiches künstlerisches Elementarwissen, aber auch buchstäblich auf die richtige räumliche Wiedergabe mithilfe perspektivischer Konstruktion. Die

[453] LAUTENSACK 1564, fol. I iv[v].
[454] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 2.

zeitgenössische Wahrnehmung beschränkt sich dabei nicht allein auf das inhaltliche Programm, sondern es wird auch verstärkt die richtige Vermittlung *zum leichteren Verstand* in den Blick genommen. So betont Heinrich Lautensack beispielsweise den Vorteil eines didaktisch durchdachten und systematisch aufbereiteten Lehrbuchs:

> „*Und aber bißhero wenig sich solchs verständtlich/klar/und deutlich der Jugent zu gut in Teutscher sprachen herfür zubringen/understanden Derwegen auch under den Jungen gesellen/und andern/so zu iren Handtwercken deren benötigt/offt und vielmals klag erfolgt/und sie inen darvon ein leichten klaren bericht gewündscht haben [...]. "*[455]

Die Instruktionen sollen also *verständlich, klar und deutlich* sein. Die Schüler lernen dabei nicht mehr induktiv, sondern deduktiv, d. h. es werden allgemeingültige Regeln aufgestellt, die es dem Schüler ermöglichen sollen, Gelerntes auch in anderen Sinnzusammenhängen anzuwenden.[456] In Bezug auf die künstlerische Tätigkeit wäre dies beispielsweise die richtige Wiedergabe eines Menschen nicht nur in einer erlernten Haltung, sondern die Anwendung auf jegliche denkbare und erwünschte Bewegung des menschlichen Körpers. Praxiswissen, das durch die zeichnerische Aneignung erworben wird, verwandelt sich somit durch theoretische Reflexion in ein für alle verfügbares „systematisches Wissen".[457]

> *„Denn nie mit grosser menge so viel herrlicher unnd nottwendiger Regel unnd Exempel also deutlich und klärlich in Truck verfertiget/als zu dieser unser Zeit offentlich außgegangen seyn. "*[458]

Dieser zuvor bestehende Mangel an *herrlicher und nottwendiger Regel* wurde bewusst wahrgenommen und man versuchte nun, mit den Kunstbüchlein gegem diesen Mangel anzugehen.

---

[455] LAUTENSACK 1564, fol. Aii.
[456] TACKE, Andreas: Zeichnend zur Auszeichnung!? Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie, in: Lauterbach, Iris/Stuffman, Margret: Aspekte deutscher Zeichenkunst, München 2004, S. 104–114, S. 108.
[457] KUSCH-ARNHOLD 2006, S. 177.
[458] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein)1580, fol. 2.

5.1.1 Zeichnerische Konstruktionshilfen

Die Kunstbüchleinautoren verwenden unter anderem für die Vermittlung ihres Wissens sowohl geometrische als auch arithmetische Methoden, die allesamt konstruktiver Natur sind, d. h. sie helfen, den Blick zu ordnen, das Gesehene zu analysieren und darüber hinaus Neues entstehen zu lassen. Diese Methoden unterstützen zugleich die nach Panofsky so bezeichneten „fakturalen" Proportionen, die die zeichnerische Wiedergabe bestimmen, und nicht die rein „objektiven", d. h. naturgegebenen Formen.[459]

5.1.1.1 Zirkelkonstruktionen

Die Methodik, welche wohl am stärksten dem Wunsch nach einer Verwissenschaftlichung der Kunst in Form einer Geometrisierung nachkommt, ist die Konstruktion mithilfe des Zirkels. Dabei stellt sich dieses System in die Filiationslinie der traditionellen, griechischen Geometrie, in deren idealer Vorstellung sämtliche Konstruktionen allein mit Zirkel und Lineal durchzuführen sind.[460] Sebald Beham beispielsweise beginnt sein Lehrwerk mit der Umsetzung von einfachen geometrischen Formen, wie z. B. Rechtecken, mithilfe des Zirkels (Abb. 5.1).

Der zweite Teil von Behams Abhandlung geht einen Schritt weiter, indem nun die organische Form des Pferdes mithilfe des Zirkels entworfen wird (Abb. 5.2). Dabei dienen festgesetzte „punctlin" als Ausgangspunkte für den Zirkelfuß. Klar ist hierbei, dass eine vollständige Geometrisierung aufgrund der natürlichen Formen des Pferdes nicht stattfinden kann; dieses System gibt jedoch Anhaltspunkte für die entscheidenden „Eckpunkte" eines Pferdes und seiner Proportionen.

So stellt Beham dieses Konstruktionssystem nicht als zwanghafte Dogmatik vor, er möchte vielmehr den Lernprozess insbesondere bei den Anfängern fördern: sein Lehrwerk ist „nit für die hochverstendigen und erfarne", sondern „allein für die gar einfaltigen Jungen", es geht ihm um richtige Proportionen

[459] PANOFSKY, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Biermann, G. (Hg.): Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig 1921, S. 188–219, S. 189.
[460] BITTNER 2003, S. 314.

die anhand von Messungen mit Zirkel und Linien gelehrt werden können.[461] Das System ist allein als erste Hilfestellung gedacht, um ein Gefühl für die idealen Proportionen von Körpern zu bekommen. Die Bedeutung der freien Handzeichnung negiert Beham damit jedoch keinesfalls, denn er schreibt weiter:

> „Den *alle ding nach dem richtscheidt zumachen/und mit dem Circkel zu ziehen/ist nicht möglich/du must auch die freiheyt der hant darzu brauchen“.*[462]

Eine noch weitreichendere Geometrisierung verfolgt Erhard Schön in seinem Kunstbüchlein (Abb. 5.3). So stellt sich Schön in die Tradition der seit Vitruv unternommenen Studien zum *homo ad quadratum* und *homo ad circulum*.
Vitruv selbst schreibt in seinem Traktat Folgendes zur als *homo vitruvianus* bekannt gewordenen Figur:

> *„Ferner ist natürlicherweise der Mittelpunkt des Körpers der Nabel. Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso, wie sich am Körper ein Kreis ergibt, wird sich auch die Figur eines Quadrats an ihm finden. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel Maß nimmt und wendet dieses Maß auf die ausgestreckten Hände an, so wird sich die gleiche Breite und Höhe ergeben, wie bei Flächen, die nach dem Winkelmaß quadratisch angelegt sind.“*[463]

Diese Beschreibung Vitruvs wurde von vielen Künstlern – der berühmteste war sicherlich Leonardo (Abb. 5.4) – zum Anlass genommen, sich mit dem menschlichen Körper und seiner metaphysischen Bedeutung auseinanderzusetzen. So wirkt in dieser geometrischen Figur auch ein kosmologischer Bezug, denn in einem mikro-makrokosmischen Denken spiegelt der geometrisierte menschliche Körper den Weltkosmos wider.[464] Diese Auseinandersetzung hatte somit einen kaum zu gering einzuschätzenden „ideengeschichtlichen und praktisch-künstlerischen Einfluss“.[465]

---

[461] BEHAM 1552, fol. Aii.
[462] BEHAM 1552, fol. Fii^{v}.
[463] VITRUV 1796, S. 115.
[464] BITTNER 2003, S. 318.
[465] ZÖLLNER 1987, S. 3.

Jedoch stellte sich allein die visuelle Umsetzung rein formal so komplex dar, dass fast alle Versuche zumindest in einem Punkt meist von den Anforderungen Vitruvs abweichen. Leonardo z. B. umgeht das Nabelproblem, indem er das Quadrat nicht in den Kreis einschreibt und somit die ganze Figur tiefer setzt.

Erhard Schön wählt eine andere Lösung, indem er nicht den Nabel, sondern das Geschlecht als Mittelpunkt des Kreises wählt (Abb. 5.3), was sich wiederum positiv auf eine harmonische Proportionierung des Körpers auswirkt. Generell scheint bei Schön weniger das intellektuelle Konzept des Menschen als Spiegelbild der Welt als vielmehr die praktische geometrische Umsetzung im Vordergrund zu stehen. Die starke formanalytische Ausrichtung Schöns zeigt sich auch darin, dass er zusätzlich den Menschen selbst in stereometrischen Formen wiedergibt, also die Proportionen des Menschen noch einmal explizit deutlich macht und in Beziehung zu Kreis und Quadrat setzt. Es scheint, als wolle er vehement der von Vitruv besonders geforderten Allianz von geometrischer (Symmetrie) und arithmetischer (Proportion) Darstellung des Menschen in zufriedenstellender Form entsprechen.[466]

Auch Albrecht Dürer zeigt den *homo ad quadratum* – aber nur angedeutet – und den *homo ad circulum* in gesonderter Form im Dresdner Skizzenbuch (Abb. 5.5 und Abb. 5.6).[467]

Jedoch versuchte auch Dürer dem Vitruv'schen Diktum Folge zu leisten und verwendete den Nabel als Zirkelzentrum. Folglich stellte Schön – der sich ansonsten sehr eng an Dürer orientierte – hier eigene Studien an oder setzte sich zumindest mit anderen Vorbildern auseinander. Ein solches Vorbild könnte z. B. Cesare Cesariano gewesen sein, der ebenso wie Schön das Geschlecht als Zirkelmittelpunkt wählt (Abb. 5.7).[468]

Des weiteren setzt sich Schön noch mit einer zweiten historisch bedeutsamen Aufgabe auseinander und zwar mit einem Lehrbeispiel aus Platons *Menon*. Beim *Menon* handelt es sich um ein in Dialogform verfasstes Werk. [469] In dem konkreten Fallbeispiel wird ein Sklave vor die Aufgabe gestellt wird, von

[466] ZÖLLNER 1987, S. 99.
[467] Vgl. DÜRER 2011, S. 293.
[468] Illustration in CESARINO, Cesare: Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem traducti de Latino in Vulgare affigurati, Como 1521, XLIX (LIBER TERTIUS). Auch Rivius geht darauf zurück, siehe RIVIUS: Vitruvius Teutsch, Nürnberg 1548.
[469] MERKELBACH, Reinhold (Hg.): Platons Menon, Frankfurt 1988, 82c–84c.| KLEIN, Jacob: A Commentary on Plato's Meno, Chapel Hill 1965.

einem Quadrat mit einer Seitenlänge von zwei Fuß zu einem an Fläche doppelt so großen Quadrat zu gelangen.[470]

Dieses Beispiel steht zum einen für die besondere Regelhaftigkeit geometrischer Körper, wobei in dem größten Quadrat ein Quadrat mit halbierter Fläche und ein Quadrat mit halbierter Seitenlänge eingeschrieben sind (Abb. 5.9). Es stellt somit eine wunderbare Projektionsfläche dar, um die regelhafte Form des menschlichen Körpers zu erproben. Und so wendet es auch Schön an, indem er diese Unterteilung des Quadrats als Grundstruktur für den menschlichen Körper nimmt (Abb. 5.8).

Zum anderen wird dieses Beispiel in Platons *Menon* verwendet, um die autonome Erkenntnisfähigkeit eines jeden Schülers (unabhängig seines sozialen Hintergrunds) vor Augen zu führen. Und auch hier wiederum passt diese Aussage wunderbar zur Intention der Kunstbüchlein, welche als praktische Handbücher genau von dieser Grundannahme, ein jeder Mensch ist zur eigenständigen Erkenntnis und zum selbstständigen Lernen fähig, lebt.

Schön wählte mit diesen beiden Beispielen (*Vitruvmensch* und *Menonquadrat*) gezielt zwei historisch bedeutsame und sehr populäre Fragestellungen aus. Es scheint, als wollte sich Schön hier als ein Künstler präsentieren, der sich nicht vor den großen kunsttheoretischen Fragen jener Zeit scheut. Es scheint als wolle er seinen Schülern vermitteln experimentierfreudig im Umgang mit großen Herausforderungen zu sein und neue Wege - wie mit dem Einsatz eines visuellen Instrumentariums - zu gehen.

5.1.1.2 Raster/Quadratnetz

Ein wichtiges zeichnerisches Hilfsinstrument stellt das bereits erwähnte Quadratnetz, das sowohl von Beham, Schön als auch Lautensack verwendet wird, dar. Bei allen dreien wird es als *vierung* bezeichnet und als ein grundlegendes Verfahren gleich zu Beginn der Lehrbücher eingeführt (Abb. 5.10).[471]

[470] Vgl. THOMAS, John E.: *A Re-examination of the Slave-boy Interview*, in: Laval théologique et philosophique 26, 1970, S. 17–27.
[471] Z. B. SCHÖN 1540, fol. Aii[v].

„*Item am annfanng dut not so mon die Jungenn will lernennn das sihe wiessen den Rechten grundt so nim ich mir den kopff fur zum erstenn wie man die vierung machen soll*.“[472]

Das Raster an sich war sicherlich schon lange in der Werkstatttradition verankert, zumeist wurde es zur Übertragung der Darstellung von einem Bildträger auf einen anderen gebraucht. Auch wurde es als Kompositionshilfe beim Anlegen von neuen Werken verwendet, was oftmals vorhandene Vorstudien belegen. Eine Ableitung dieses Prinzips stellt das Alberti'sche *velum* dar.[473] Es handelt sich dabei um ein feines Tuch mit einer eingewebten Quadrierung (Fadengitter), das – zwischen Objekt und Zeichner aufgehängt – einen Zustand fixieren kann und die Vermessung der Projektion ermöglicht.[474] Die Übertragung erfolgt dann auf einem wiederum gerasterten Zeichenträger, wodurch ein möglichst mimetisches Endresultat erzeugt werden soll. Das Prinzip geht auf Albertis Definition des Bildes als Schnittfläche durch die Sehpyramide zurück.[475] Die Schnittfläche wird durch das *velum* sichtbar gemacht. Alberti beschreibt die Vorteile des *velums* folgendermaßen:

„Porgeti questo velo certo non picciola commodità: primo, che sempre ti ripresenta medesima non mossa superficie [...]. “[476]

Dies bedeutet, man findet mühelos zurück zu einer einmal gewählten Ansicht, was eine „optische Konsistenz“ unterstützt und das Abzeichnen eines Gegenstandes enorm erleichtert.[477]

„L'altra sarà utilitá che tu potrai facile constituire i termini degli orli e delle superficie. Ove in questo paralelo vedrai il fronte, in quello e il naso, in un altro le guance, in quel di soto il mento, e così ogni cosa distinto ne' suoi luoghi, così tu nella tavola o in parete vedi divisa in simlii paraleli, ogni cosa a punto porrai. “[478]

---

[472] SCHÖN 1540, fol. Aii^{v}.
[473] Verbindung zum ptolemäischen Raster siehe SIEGERT 2009, S. 38.
[474] ALBERTI 2002, S. 115.
[475] ALBERTI 2002, S. 12.
[476] ALBERTI 2002, S. 114. „Dieses Velum bietet dir sicher einen nicht geringen Vorteil: Erstens gibt es dir die gleiche Oberfläche immer unverrückt wieder [...].“
[477] LATOUR 2006, S. 267.
[478] ALBERTI 2002, S. 114. „Der zweite Vorteil besteht darin, dass du damit die Markierungen der Säume und der Oberflächen leicht festlegen kannst. So wie du in diesem Quadrat die Stirn, und in jenem die Nase, in einem andern die Wangen, im darunterliegenden das Kinn und so jeden Gegenstand am entsprechenden Ort siehst, wirst du entsprechend jeden Gegenstand auf eine Tafel oder auf eine Wand, die in entsprechende Quadrate eingeteilt sind, genau übertragen können.“

Alberti beschreibt hier die Hilfestellung, die das *velum* in der Übertragung aus der Natur auf die zweidimensionale Fläche bietet. So werden die naturgegebenen Proportionen durch die Rastereinteilung vorgegeben und, wenn man möchte, kann man so Quadrat für Quadrat übernehmen.

Damit erfüllt dieses System auch alle Kennzeichen der nach Bruno Latour definierten *immutable mobiles*, die wichtige Elemente der Wissenserzeugung darstellen, da es sich dabei um ein stabiles, d. h. in sich unveränderliches System, das gleichzeitig jedoch beweglich und flexibel anwendbar ist, handelt. [479] So wird anhand der Rasterung im Sinne eines Projektionswerkzeuges eine Übertragung und Skalierung möglich, und damit stellt sie ein wichtiges Hilfsinstrument im Entwurfsprozess dar, da die ursprüngliche *idea* des Vorentwurfs eins zu eins auf das endgültige Trägermaterial übertragen werden kann.[480]

Die Quadrierung ist jedoch noch mehr. Sie verändert, wie Alberti in Bezug auf das *velum* andeutet, die Sicht auf die Dinge, indem die Transformation des dreidimensionalen Gegenstands auf die Zweidimensionalität des Papiers veranschaulicht wird. Visualisiert wird dieses Vorgehen beispielsweise bei dem Autor Hieronymus Rodler in seinem Buch *Underweisung der kunst des Messens* von 1531, wobei dieser das Tuch gegen eine gerasterte Fensterscheibe austauscht, was zugleich die Alberti-Metapher des Bildes als Fenster veranschaulicht (Abb. 5.11).[481]

Bei den Kunstbüchlein kommt nun noch eine weitere Funktionsweise des Quadratnetzes hinzu. So steht weniger die Übertragung – sei es eines Bildes oder der sichtbaren Wirklichkeit – auf einen Bildträger im Mittelpunkt, sondern das Quadratnetz wird zur eigentlichen Konstruktionsvoraussetzung und zur Maßeinheit. Dies entspricht auch der Vorstellung eines ontologischen Konstrukts, da nach Alberti die Fläche aus Linien besteht, wodurch die Gliederung der Fläche durch Linien bereits inhärent ist.[482]

Vorarbeiten hierzu finden sich bereits bei Leonardo (Abb. 5.12) und Dürer (Abb. 5.13), obwohl bei diesen die Grundlage der menschliche Körper darstellt, dessen Proportionen mithilfe von Behelfslinien abgemessen werden.

---

[479] LATOUR 2006, S. 266.
[480] SIEGERT 2009, S. 42.
[481] Vgl. zu Rodler: HEILMANN, Maria: Rodler, in: Heilmann 2015, S. 169f. (Kat. 1).
[482] SIEGERT, Bernhard: (Nicht) Am Ort. Zum Raster als Kulturtechnik, in: Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar 3 (2003), S. 92–104, S. 95.

Bei Dürer bedeutet dies einen weiteren Schritt in die Regelhaftigkeit von menschlicher Proportion.

Bei den Kunstbüchlein dagegen gibt die Quadrierung die Proportionen vor, da das einzelne Quadrat zur Einheit wird und die inneren Bezüge des Körpers oder einzelner Körperfragmente veranschaulicht. Demnach besteht beispielsweise der nachfolgend abgebildete Kopf aus Behams Kunstbüchlein aus drei Ohrlängen (Abb. 5.14).

Zudem wird hier bei Beham die dritte wichtige Funktion des Quadratnetzes, die Skalierung, betont. So ist anhand der proportionalen Vergrößerung oder Verkleinerung der Rasterung eine Skalierung ganz einfach möglich. Diese drei Vorteile der Rasterung – Skalierung, Proportion und Übertragung – machen dieses System so bedeutend, dass Bernhard Siegert es sogar als Kulturtechnik bezeichnet und es als eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung der Linearperspektive angesehen wird.[483]

Die Rasterung stellt sozusagen die physische Umsetzung des rechten Grunds dar, wodurch das Quadratnetz zur Folie für jegliche Konstruktion wird. Das Raster funktioniert dabei wie eine Bühne. Es wird zu einem neutralen Boden, auf dem eine Derealisierung der Welt und somit ihrer darzustellenden Objekte stattfindet. Das Objekt wird separiert, was es dem Künstler ermöglicht, sich nur auf das Darzustellende zu konzentrieren, wie es hier auch mit den Gesichtern geschieht. Durch die Fokussierung auf ein Detail wird das Raster zum Disziplinierungsmittel von Auge und Hand. Es schärft den Blick und verändert somit die Wahrnehmung, indem es hilft, Proportionen und Symmetrien besser abzuschätzen. Auch die Bearbeitung und Veränderung oder Normierung des Gesichts wird unterstützt. Bestes Beispiel sind hierfür die unterschiedlichen Typen in Rastern bei Dürer, wo immer nur minimale Abänderungen zu einem komplett verwandelten Aussehen führen.[484]

Der Nutzen für den Zeichenanfänger besteht zudem darin, ein Schema an die Hand zu bekommen. So dient das Gitter als eine Art Platzanweiser und Gedächtnisstütze für einzelne Elemente des Gesichts, die dann vom Anfänger übertragen werden können. Der Autor stellt also in gewisser Weise eine Mustervorlage mit idealen Proportionen bereit.

---

[483] SIEGERT 2003, S. 92–104.

[484] DÜRER, Albrecht: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528.

Bei Sebald Behams Rasterung des Gesichts kommt noch eine weitere Ansicht hinzu: die Darstellung des Gesichts *en face* (Abb. 5.15), die zum einen eine zusätzliche Schwierigkeit darstellt, aber zum anderen – wichtiger noch – eine Abkehr von der planimetrischen Ausgangslage hin zum dreidimensionalen Anspruch bedeutet.[485] Es wird Schritt für Schritt ein vollständigeres Bild evoziert – immer noch starr und nicht komplett variabel, aber ein weiterer Schritt hin zur plastischen Darstellung.

Das Quadratnetz wird so zu einem visuellen *tool* und fördert durch die Quadrierung als Sehfolie eine ‚Mathematisierung des Sehens', deren Konsequenz vor allem eine größere Genauigkeit des Blicks bedeutet.[486]

Die Bedeutung des Quadratnetzes lässt sich auch an der Wahrnehmung der Zeitgenossen festmachen. So wurde die Erfindung des v*elum* von Vasari mit der des Buchdrucks gleichgesetzt:

> *„Im Jahr 1457, als der deutsche Johann Gutenberg die äußerst nützlich Buchdruckerkunst erfand, wurde von Leon Battista etwas Ähnliches entdeckt, wie nämlich mittels eines Instruments natürliche Perspektiven darzustellen und die Figuren zu verkleinern seien, wie gleicherweise kleine Dinge in eine größere Form zu bringen und zu vergrößern seien: alles ausgeklügelte Dinge, der Kunst nützlich und wirklich schön."*[487]

5.1.1.3 Parallelmethode

Weit anspruchsvoller in der Handhabung als das Quadratnetz, veranschaulicht die nächste Methode den Weg von der Profil- zur Frontalansicht: die Parallelmethode. Diese Methode gelangte ausgehend von Piero della Francescas *De prospectiva pingendi* von 1460/70 über Albrecht Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* 1528 in den deutschsprachigen Raum und somit auch zu den Autoren der Kunstbüchlein (Abb. 5.16 und Abb. 5.17).

---

[485] Vgl. RÖHRL 2012, S. 77–92.

[486] FLIETHMANN, Axel: Texte über Bilder. Zur Gegenwart der Renaissance, Freiburg u. a. 2014, S. 25. Vgl. LEITCH, Stephanie: VISUAL ACUITY and the physiognomer's art of observation, in: Oxford Art Journal 38.2 (2015), S. 187–206, S. 187.

[487] ALBERTI, Leon Battista: De Statua, De Pictura, Elementa Picturae, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 69.

Es handelt sich dabei um ein System, bei dem eine Ansicht (z. B. frontal) durch Hilfslinien in eine andere Perspektive (z. B. ins Profil) transformiert wird. Die wichtigste Erkenntnis oder Voraussetzung ist, dass die Proportionen – sichtbar anhand von Messzahlen – auch bei Veränderung der Ansicht gleich bleiben. Dieses System bietet neben dem praktischen Wert, eine Ansicht in eine andere zu überführen, auch die Möglichkeit, sich mit den Proportionen des Dargestellten minutiös auseinanderzusetzen. Bei della Francesca fehlen die transversalen Linien; es scheint, als wäre hier der Fokus ganz auf die menschlichen Proportionen gelegt und als hätte weniger die Übertragung an sich eine Rolle gespielt.

Die Beziehung zwischen verschiedenen Ansichten wird dabei geometrisch erfahrbar gemacht, und das Vorführen der Mehransichtigkeit von Objekten lässt den jeweiligen Körper zu einem dreidimensionalen Objekt im Raum werden. Dieses Übereinanderblenden der verschiedenen Ansichten, um zu einem räumlichen Sehen zu gelangen, stellt eine intellektuelle Herausforderung dar. Elisabeth Kieven formuliert es folgendermaßen: „Die Mitteilungsqualität dieses Verfahrens ist sehr abstrakt und erfordert eine besondere Lesefähigkeit des Betrachters, die viel Imaginationskraft voraussetzt.“[488] Das heißt, der Betrachter muss sich bewusst mit dem Vorgehen auseinandersetzen, muss sich diese visuelle Lesefähigkeit erst aneignen, erreicht aber dann im Folgenden ein besseres Verständnis des Wahrgenommenen, in diesem Fall das Wissen um die dreidimensionale Abbildung eines Objekts.

Wahrscheinlich aufgrund der Befürchtung möglicher Plagiatsvorwürfe erscheint die Parallelmethode bei Beham erst in der Ausgabe von 1605, also weit nach dem Tod des Autors und zu erwartenden Regressansprüchen von Seiten der Erben Dürers (Abb. 5.18). Der Vergleich von Dürer und Beham bei dieser Illustration zeigt eine größtmögliche Nähe zu Dürers Werk auf, und wahrscheinlich genau aus diesem Grund wurde die Tafel für die erste Auflage weggelassen (siehe auch Kapitel 2.1.2, Dürer als Wegbereiter). Es ist aber zu vermuten, dass diese Tafeln von Anfang an Bestandteil des Zeichenlehrbuches waren, d. h. im unmittelbaren Entstehungskontext um Beham zu sehen sind,

[488] KIEVEN, Elisabeth: Architekturzeichnung, in: Sonne, Wolfgang (Hg.): Die Medien der Architektur, Berlin/München 2011, S. 15–32, S. 18.

und deshalb – womöglich schon als Druckstock vorhanden – in der späteren Ausgabe von 1605 mitgedruckt werden konnten.
Doch existiert auch hier ein wesentlicher Unterschied zum Dürer-Vorbild, tatsächlich ist nämlich eine Tendenz zur Vereinfachung feststellbar. So ordnet Beham das Gesicht entsprechend seiner Formel in ein gröberes Raster ein, wodurch die Übertragung weniger detailgetreu umgesetzt werden kann, gleichzeitig aber auch um ein Vielfaches erleichtert wird.
Neben der Verwendung bei Beham kommt diese Praxis auch bei Erhard Schön zum Einsatz (Abb. 5.19). Jedoch findet bei ihm eine Auseinandersetzung mit dieser Methodik nur sehr rudimentär statt. Es scheint, als wolle Schön vor allem auf die Erkenntnis verweisen, dass die verwendeten Messzahlen auch bei Veränderung der Ansicht konstant bleiben. Auch verzichtet Schön komplett auf die transversalen Übertragungslinien und zeigt stattdessen das Prinzip der gleichbleibenden Proportionen allein mithilfe der radialen Umrisslinien des Kopfes. Die Vermittlung findet somit auf einer sehr praxisorientierten, operablen Ebene statt, indem das Verfahren auf eine extrem einfache Handhabung heruntergebrochen wird.

5.1.2 Imaginative Diagrammatik

Unter imaginativer Diagrammatik werden Anwendungen in den Kunstbüchlein verstanden, die es ermöglichen, eigentlich unsichtbare Funktionsprinzipien zu visualisieren. So werden, der Definition Felix Thürlemanns folgend, zwei Beispiele aus den Kunstbüchlein vorgestellt, die darauf abzielen, „Strukturen der Inhaltsebene auf der Ausdrucksebene möglichst direkt darzustellen“.[489]
Die Diagramme werden dabei nach Gottfried Boehm als „kognitive Bilder“ verhandelt, jedoch lässt man im Hinblick auf den künstlerischen Entstehungskontext auch das ästhetische Potenzial der Darstellungen nicht aus den Augen.[490]

[489] SCHMIDT-BURCKHARDT 2009, S. 166. | BOGEN, Steffen/THÜRLEMANN, Felix: Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: Patschovsky, Alexander (Hg.): Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, Ostfildern 2003, S. 1–22, S. 10.
[490] SCHMIDT-BURCKHARDT 2009, S. 167.

Auch wenn in lateinischen Werken der italienischen Renaissance der Ausdruck *diagramma* durchaus üblich war, wird in den Kunstbüchlein-Beispielen der Begriff des Diagramms nicht verwendet. Vielmehr werden die Diagramme in den Büchlein allgemein als ‚Figuren' bezeichnet oder aber auch – wie im nachfolgenden Beispiel – als *Bossen* tituliert.[491]

5.1.2.1 Kuben

Das Kubensystem im Kunstbüchlein von Erhard Schön greift auf stereometrische Körper zurück (Abb. 5.20). Mithilfe dieser *Bossen* wird dem Betrachter zum einen das dreidimensionale Erfassen der Figur im Raum erleichtert, da aufgrund der generellen Achsenförmigkeit der Kuben die drei Raumachsen sichtbar gemacht werden und dadurch die richtige perspektivische Darstellung vereinfacht wird (Abb. 5.21).
Zum anderen findet auch auf formaler Ebene eine zeichnerische Vereinfachung, ein sich schrittweises Annähern an die plastische Körperdarstellung statt, wie man sehr schön an der stückweisen Wirklichkeitsannäherung der nachfolgenden Abbildungen (Abb. 5.22) erkennen kann. Schön stellt, wie es Werner Hofmann nennt, einen „flexiblen Code" zur Verfügung, der die Raumkörperbeziehungen nachvollziehbarer werden lässt.[492] Zudem wird durch die „fehlende bildliche Ausgestaltung der Figuren" Sachlichkeit und Wissenschaftlichkeit erzeugt.[493]
Die *Bossen* gehörten ursprünglich zum Instrumentarium der Bildhauer, die diese Gliederpuppen gerne als plastische Proportionsfiguren in den Werkstätten verwendeten. Schön übersetzt diese dreidimensionalen Figuren ins Zweidimensionale, wodurch er Kenntnisse zu Licht und Schatten oder der richtigen Verkürzung auch im zweidimensionalen Raum vermittelt.[494]

---

[491] THÜRLEMANN, Felix: Diagramm, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u. a. 2011 (2., erw. und aktualisierte Ausgabe), S. 91–94, S. 91.
[492] HOFMANN, Werner: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien 1987, S. 305.
[493] BOGEN 2005, S. 124.
[494] SEIDENFUSS 2006, S. 148. | MEDER 1923, S. 623.

Neben den zeichenpraktischen Vorteilen, die die Kuben bieten, beinhaltet die Kubenstruktur Schöns zudem eine metaphysische Denkfigur.[495] So folgt die Konstruktion des Menschen aus geometrischen Elementarformen der These Platons in seiner *Timaios*, dass Materie und Kosmos aus fünf regelmäßigen soliden Körpern als kleinsten Baukörpern bestehen und folglich auch der menschliche Körper aus geometrischen Urformen (*corpora regularia*) zusammengesetzt ist. Die Kuben Schöns sind somit in ihrer praktischen Umsetzung ein visuelles Argument für die These Platons. Und zudem sind sie Zeichen dafür, dass sich Schön mit gängigen wissenschaftlichen Ansätzen auseinandersetzte. [496] Auch könnte die Wahl der Kubenform einem ideengeschichtlichen Hintergrund geschuldet sein, da die Hexaeder (Würfel) in der These Platons für Erde stehen, womit der Vorstellung des Menschen, der aus Erde entstand, entsprochen wird.

Schön stellt sich damit in eine Tradition, die mit Vitruv ihren Anfang nahm. So sprach bereits Vitruv bei der Konstruktion von Körpern von Kuben, die aus gleich großen Seiten bestehen.[497] Auch im Mittelalter fand mit Villard de Honnecourts berühmten planimetrischen Figuren eine Auseinandersetzung mit der Aufspaltung des Körpers in geometrische Formen statt. Jedoch geht erst in der Zeit Schöns durch die plastischen, stereometrischen Körper eine Weiterentwicklung vonstatten, die Abstand nimmt von der Planimetrie des Mittelalters.[498] Nach Giovan Paolo Lomazzo in seiner *Idea del tempio* (1590) lassen sich die ersten Entwicklungen stereometrischer Darstellung des menschlichen Körpers auf den Künstler Donato Bramante zurückführen.[499] Ausgehend von Bramantes Studien sollten weitere Künstler diese Methodik

[495] THIMANN, Michael: Idea und Conterfei. Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der Frühen Neuzeit, in: Altcappenberg, Hein.-Th./Thimann, Michael (Hg.): Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, S. 15–30, S. 19: „Panofsky hat diese für die Kunsttheorie der Renaissance entscheidende Transformation der platonischen Ideenlehre beschrieben. Die Ideen wurden nicht mehr als metaphysische Substanzen verstanden, die außerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt und außerhalb des Intellekts existierten, sondern wurden zu Vorstellungen, die im Geiste des Menschen selbst ihren Sitz hatten."

[496] Ein beliebtes Thema in der damaligen Zeit. Beispiele: Luca Pacioli: *Divina Proportione*, 1509 | Dürer: *Melancholia*, Kupferstich | Jamnitzer, Wenzel: *Perspectiva Corporum* Regularium 1568.

[497] VITRUV 1796, S. 198.

[498] PANOFSKY 1921, S. 217. | RÖHRL 2012, S. 77–92.

[499] LOMAZZO, Giovan Paolo: Idea of the temple of painting, ed. and translated by Jean Julia Chai, Pennsylvania 2013, S. 57. | Vgl. DÜRER 2011, S. 325: „quadratura del corpo umano"| PANOFSKY 1921, S. 217 (Anm. 5).

anwenden.[500] Obwohl sich hierzu überlieferte Belege nur schwer finden lassen, muss man folglich von einer gewissen Tradition in der Darstellung stereometrischer Formen ausgehen.[501]

Als gesichert gilt jedoch, dass es sich bei Schöns Kubenfiguren um eine eigenständige Leistung handelt, da kein konkretes Vorbild für die speziellen Kubenfiguren gefunden werden konnte. Allenfalls könnte Dürer als Impulsgeber fungiert haben; so plante dieser vermutlich selbst, weitere Kubenfiguren in sein Werk *Vier Bücher von menschlicher Proportion* mit aufzunehmen. Ein Hinweis darauf ist die Existenz von zusätzlichen Kubenfiguren in Reinzeichnung, die auf eine unmittelbare Aufnahme in das gedruckte Buch hinweisen, da sie dem Standardformat der Buchversion entsprechen (Abb. 5.23).[502] Auch der unvermittelte Schluss des Buches IV könnte ein Hinweis darauf sein, dass noch weitere Tafeln mit (vermutlich) den vorbereiteten Kubenfiguren geplant gewesen sind.[503]

Der Dürer-Schüler Schön schließt nun die Lücke seines Lehrers, indem er in seinem Werk sogar den Schwerpunkt auf die Kubenfiguren legt. Jedoch löst sich Schön, abgesehen von der grundsätzlichen Idee des Einsatzes von stereometrischen Formen, von Dürer und entwickelt ein eigenständiges Kubensystem mit wesentlich kleinteiligeren Elementarformen. Bei Schön steht, anders als bei Dürer, weniger die Proportionalität der Formen zueinander und deren Veränderung durch Bewegung im Vordergrund, sondern vielmehr die Annäherung der geometrischen Form an eine organische zeichnerische Erfassung und die Verortung des menschlichen Körpers im Raum.

Durch die Zuhilfenahme der Aufsplitterung ist es dem Künstler möglich, in schnellen Strichen eine Bewegung oder Haltung in ihrer räumlichen Dimension zu erfassen. Dies wird besonders durch den Einsatz des Würfels deutlich, da die zweidimensionale Form des Rechtecks durch die dritte Linie zum dreidimensionalen Körper und somit im Raum fassbar wird.

Diese Methodik beschränkt sich nicht allein auf den menschlichen Körper, sondern damit wird beinahe jede Form konstruierbar. Zudem lassen sich die

[500] LOMAZZO 2013, S. 57. Lomazzo nennt Raphael, Gaudenzio Ferrar, Bramantino, Vicenzo Foppa, Mantegna u. a.
[501] Vgl. KEIL 1983, S. 113f.
[502] DÜRER 2011, S. 324. Dresden, fol. 136^{v} und fol. 144^{r} (Feder).
[503] Der Grund hierfür ist vermutlich der Tod Dürers, der eine Überarbeitung des Buches verhinderte.

geometrischen Formen leicht abmessen, was eine zusätzliche Erleichterung in der Übertragung darstellt.[504]

Es wird deutlich, dass es sich hier um eine Methode handelt, die es dem Künstler erlaubt, auch komplexe Kompositionen mit einer sehr großen Personenzahl im Raum zu organisieren. Schöns ‚Diagramme' vermitteln somit nicht allein formale Werte, sondern sie induzieren Erkenntnisse und dienen als „handlungsleitendes Instrument".[505] Durch diese zeichnerische Anwendung findet ein Lernen durch das Zeichnen statt und die Methode produziert Wissen. Das Diagramm wird durch die Anwendung für den Nutzer zu einem operablen System, womit sich leicht hantieren lässt und das einen echten Mehrwert bedeutet – es wird zu einem epistemischen Werkzeug.

Am schönsten sichtbar wird der praktische Nutzen der Kubenfigur anhand der Figurenstudien von Luca Cambiaso (Abb. 5.24 und Abb. 5.25). Sie verdeutlichen, dass durch die Zuhilfenahme der stereometrischen Körper eine Verortung der Figuren im Raum, welche Cambiaso in der schwierigen Anordnung kämpfender Männer erprobt, erleichtert wird.

Begünstigend auf die Entwicklung des Kubensystems haben sich sicherlich auch die historischen Umstände ausgewirkt, da die Aufsplitterung des menschlichen Körpers und die dadurch stattfindende Entzauberung ein Prozess war, der durch den Humanismus und eine mit der Reformation einhergehende Säkularisierung befördert wurde.[506] So wird der menschliche Körper – entgegen jeglicher christlicher Schöpfungsvorstellung – zur anorganischen Materie.

Die Kuben von Schön besitzen einen eigenen ästhetischen Wert, und nicht ohne Grund sollte sich – allerdings viele Jahrhunderte später – mit dem Kubismus eine Stilepoche entwickeln, die allein den kubischen Formen huldigte. Deutlich wird dies auch in dem Vorwort der 1920 erschienenen Faksimile-Ausgabe.[507] So wird hier ausdrücklich auf die Stellung Schöns als Vorläufer der Kubisten verwiesen und seine Vorgehensweise mit den Entwicklungen der modernen Kunst veglichen.

Aufgrund einer fehlenden allgemeingültigen Definition des Diagramms, vor allem in Abgrenzung zum Schema, wird in Anlehnung an den Kriterienkatalog

[504] SEIDENFUSS 2006, S. 148.
[505] THÜRLEMANN 2011, S. 91.
[506] Vgl. HOFMANN 1984, S. 67–82.
[507] SCHÖN 1920, Vorwort.

von Charles Sanders Peirce (1839–1914), der als Begründer der modernen Semiotik gilt, die diagrammatische Struktur am Beispiel der Kubenfiguren Schöns erläutert.[508] Ausgangspunkt von Peirce ist dabei, dass das Denken generell viele Elemente der „Bobachtung und Anschauung" enthält, die sich auch in Diagrammen wiederfinden lassen. So besitzen Diagramme – wie z. B. die Kubenfiguren Schöns – eine eigene *Ikonizität*, indem sie wahrnehmbare Zeichenvorkommnisse darstellen.[509] Dabei sind sie imstande *Relationen* zwischen Objekten zu visualisieren. So zeigen die Kuben die Relation zwischen geometrischen Formen und den menschlichen Proportionen auf. Weiter vermitteln die Diagramme Schöns zwischen dem *Sensiblen* und dem *Intelligiblen*, indem sie operativ veränderbar und anwendbar sind[510] – und folglich das Allgemeine erfahrbar machen. So stellen die Kuben zwar einen konkreten Fall dar, es wird jedoch zudem ein *allgemeingültiges Schema* zur Verfügung gestellt.

Die Diagramme Schöns erzeugen zudem *Evidenz*, indem sie Einsichten, die nicht bereits in die Konstruktion des Diagramms eingeflossen sind, ermöglichen.[511] Das heißt, sie sind ein „Experimentierinstrument" im Sinne eines Hand-ons oder Zeichen-Tools, das weitere Erkenntnisse bereitwillig evoziert.[512]

5.1.2.2 Gliederfiguren

Auch Lautensack stellt mit dem Einsatz von visuellen Hilfsmitteln, beispielsweise diagrammatischen Schemata, in seinem Kunstbüchlein nicht nur die Vermittlung von zeichnerischem Wissen in den Mittelpunkt, sondern er geht darüber hinaus. So wird mithilfe einer diagrammatischen Wiedergabe ein eigentlich für das menschliche Auge unsichtbares Wirkungsprinzip sichtbar gemacht – gemeint ist in diesem Fall der menschliche Bewegungsapparat. Die Darstellung wird zum visuellen Argument.[513] So sehen wir hier (Abb. 5.26)

[508] KRÄMER 2009, S. 107.
[509] Die Kriterien von Peirce sind hier wie im Folgenden kursiv gesetzt.
[510] KRÄMER 2009, S. 107.
[511] KRÄMER 2009, S. 108.
[512] KRÄMER 2009, S. 108.
[513] KUSUKAWA 2012, S. 3.

Strichfiguren mit Gelenkscharnieren, die von in den Werkstätten verwendeten Gliederpuppen inspiriert sind.

Lautensack spricht hierbei von aus „blindlinien“ bestehenden Figuren, die mit „runden ringlein“, welche für die Gelenke stehen, versehen sind.[514] Den Begriff der Blindlinien verwendet er vermutlich deshalb, weil es sich hierbei um Konstruktionslinien handelt, die keinem physiologisch sichtbaren System folgen und für die das menschliche Auge unsichtbar sind.

Lautensack legt mit dieser Darstellungsmethode folglich kein organisches (von den Muskeln ausgehendes) Verständnis von Bewegung an den Tag, sondern vertritt damit vielmehr eine mechanisch-physikalische Auffassung des menschlichen Bewegungsapparates.[515]

Die Darstellung von Bewegung kann nur mithilfe von zeichnerischen Abbreviaturen gelingen.[516] Die Gliederfiguren Lautensacks verkörpern solche Abbreviaturen und ermöglichen ein schnelles Darstellen von Bewegungen, mit zusätzlichem Fokus auf die anatomische Korrektheit (Gelenke) und die richtigen Flächenmaße (Proportion). Das Funktionsprinzip wird besonders eindrücklich, indem Lautensack sein Bewegungsschema dem menschlichen Körper in Form eines Skeletts und einer Aktdarstellung gegenüberstellt und er folglich in Form verschiedener Darstellungsmodi auf das Prinzip des vergleichenden Sehens setzt (Abb. 5.27 | vgl. Kap. 5.1.3.2).[517]

Dies ermöglicht zum einen den Vergleich des menschlichen Körpers mit seinem anatomischen Grundgerüst und zum anderen findet eine Gegenüberstellung mit aus geometrischen Elementarformen bestehenden Schemata statt, wodurch Lautensack dazu anleitet, das richtige Verhältnis der menschlichen Glieder zueinander abzuschätzen.[518] Lautensack erklärt den Einsatz der Skelette – womit er im Übrigen einer Aufforderung Albertis nachkommt[519] – folgendermaßen:

---

[514] LAUTENSACK 1564, fol. Miii.
[515] HEILMANN 2015, S. 174.
[516] Vgl. MEDER 1923, S. 291.
[517] HEILMANN 2015, S. 174f.
[518] SIEGEL 2006, S. 124. | HEILMANN 2015, S. 174-175.
[519] Schon Alberti hatte das Vorgehen beim Aktzeichnen folgendermaßen beschrieben: „So ist es also notwendig, ein bestimmtes Maßverhältnis bei den Gliedern festzuhalten; dies einzuhalten wird es von großem Vorteile sein, zuerst das Knochengerüst des Lebewesens zu zeichnen, jedem Knochen hernach die Muskeln zuzufügen und dann das Ganze mit Fleisch zu umkleiden. Hier aber könnte mir jemand entgegenhalten, was ich oben sagte, dass für den Maler nur das Sichtbare der Dinge von Belang sei. Richtig erinnern sie an dies; doch so wie man den Menschen erstlich nackt zeichnet und ihn erst dann mit der Gewandung umgibt, so

„will ich darneben ein Todten mit seinem gebein machen/deß soltu aller wol warnemmen/denn so ich hernach die bilder biegen oder wenden will/wirst sehen so du deß Tods mit seinem gebein wol acht nimpst/wo bein oder fleisch sol sein/wie es sich in einander truckt /und auß einander zeucht/wie ich dir den hernach den Todten wider will mit fleisch uberziehen.“[520]

Er ist also davon überzeugt, dass man die Bewegungen des menschlichen Körpers besser darstellen und nachvollziehen kann, wenn man die Wirkungsweise des Skeletts im Hinterkopf hat.

Die Möglichkeiten dieses erweiterten Abstrahierungsgrads macht Heinrich Lautensack auch dadurch deutlich, indem er angibt, diese Figuren gemacht zu haben, um die Sehfähigkeiten des Betrachters zu verbessern.[521] Die Begrenztheit der Erkenntnisfähigkeit des Auges wird also mithilfe der Diagramme erweitert.[522] Erkenntnisse, die nicht nur für den Zeichenschüler von Relevanz waren, sondern für jeden, der sich mit den Mechanismen des menschlichen Körpers auseinandersetzen wollte.

In einer ähnlichen Weise folgt auch Bartolomeo Passarotti in den 1580er-Jahren dem Prinzip Lautensacks. Er stellt jedoch im Gegensatz zu Lautensack das Skelett dem Muskelmann und der Aktfigur gegenüber und klammert die Schematafigur aus (Abb. 5.28). Passarotti folgt damit einem akademisch-didaktischen Ausbildungsprinzip, nach dem der Zeichenschüler zuerst das Skelett malen, danach mit Muskeln bedecken und zum Schluss mit Haut überziehen soll. Bekannt ist die entsprechende Zeichnung unter dem Titel *Lezione di anatomia*.[523] Darauf ist auch Passarotti selbst zu sehen, der mit dozierendem Fingerzeig auf die notwendigen anatomischen Kenntnisse für Maler verweist. Zudem präsentiert er sich selbst als gelehrter Künstler direkt

---

mögen wir, wenn wir den nackten Körper malen, mit der Lagerung der Knochen und Muskeln beginnen und diese dann mit Fleisch bedecken, damit es nicht schwierig sei, die Lage jedes Muskels darunter zu erkennen.“ In: ESCHENBURG, Barbara u. a. (Hg.): Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, Städtische Galerie Lenbachhaus 2001, Köln 2001 (Ausst. Kat.), S. 25.

[520] LAUTENSACK 1564, fol. Iiii (S. 36).

[521] LAUTENSACK 1564, fol. Iiv^{v}.

[522] GORMANS, Andreas: Imaginationen des Unsichtbaren. Zur Gattungstheorie des wissenschaftlichen Diagramms, in: Holländer, Hans (Hg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 51–71, S. 53.

[523] Warschau, Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 1113.

neben seiner Studie.[524] Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass die Selbststilisierung als wissenschaftlich tätiger Künstler – wie auch im Falle der Kunstbüchleinautoren – im Laufe der Zeit an Bedeutung und Aussagekraft gewinnt. Passarotti belegt dies noch eindrücklicher, indem er durch einen Vorhang im rechten oberen Eck auf die in dieser Zeit existierenden anatomischen Theater und somit auf seine eigene Auseinandersetzung mit dem realen menschlichen Körper bei tatsächlich stattfindenden Sezierstunden verweist.[525] Im Übrigen entspricht die Gegenüberstellung der Figuren keiner realen Raumsituation, sondern vielmehr einer Tafel aus einem gedruckten Lehrwerk, wodurch er die unmittelbare zeichnerische Übertragung des menschlichen Körpers in die gedruckte Form betont. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um das Titelbild für ein geplantes Zeichenlehrbuch mit Schwerpunkt auf Anatomie, das aber nie erschienen ist.[526]

5.1.3 Visuelle Ordnung

Der didaktische Nutzen der wie Motivsammlungen angelegten zweiten Kategorie von Kunstbüchlein (Abb. 5.29) ist weniger die schrittweise Formaneignung als vielmehr die memoriale Verarbeitung der bereitgestellten *exempla*. Die Verarbeitung und somit der eigentliche schöpferische Anteil des Künstlers wird als „rationaler Ordnungsvorgang“ verstanden.[527] Dies beinhaltet nicht allein die unmittelbare Übernahme der Vorlagen, sondern die Motive sind auch dafür gedacht, sich einen imaginären Formenkanon anzulernen, um dann zu einem späteren Zeitpunkt auf die abgespeicherten Vorlagen zurückgreifen zu können. Das Gehirn ist damit die Memorialkammer für einen erweiterten Motivschatz.[528]

Die Kunstbüchlein setzen dabei auf die pädagogischen Konzepte der Rethorik und Literatur – *ut rhetorica pictura* –, und diese objektbezogenen

[524] GHIRARDI, Angela: Bartolomeo Passarotti. Pittore (1529–1592), Rimini 1990, S. 23.
[525] Z. B. in Bologna.
[526] HÖPER, Corinna: Zu den Anatomiebüchern von Bartolomeo Passarotti und Peter Paul Rubens, in: L’Arte del Disegno, München 1997, S. 81.
[527] THIMANN, Michael: Künstlerwissen und Enzyklopädie, in: Scherbaum, Martin (Hg.): Enzyklopädistik 1550–1650, Berlin 2009, S. 430.
[528] THIMANN 2009, S. 434.

Anordnungen funktionieren ähnlich wie Exzerptbücher (vgl. Kap. 4.1.1).[529] Dabei werden ausschnitthaft Textstellen wichtiger antiker Autoren gesammelt und wie Vokabeln verwendet. Um ein leichtes Wiederfinden gesuchter Motive zu garantieren, wird eine Gliederung anhand von *loci communes* empfohlen, d. h. eine Aufteilung in Kategorien in Form von Merkorten. Diese Hefte dienten dann als mnemotechnische Hilfsmittel, deren gesammelte Zitate wie zu wiederholende Vokabeln auswendig gelernt wurden. Überträgt man nun dieses Prinzip auf die Kunstbüchlein, so funktionieren die Vorlagen wie visuelle Vokabeln, die in Form von Gedächtnisbildern den eigenen Bildthesaurus erweitern und veredeln.[530] Die Aneigung kann dabei sowohl allein optisch durch Anschauen oder aber besser manuell durch das Kopieren der Vorlagen vonstattengehen.

Die Arbeit mit den Kunstbüchlein musste dabei keineswegs einen in sich geschlossenen Prozess aus Betrachten und reinem Kopieren bedeuten, sondern galt vielmehr als Ausgangspunkt für eine weitere Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen Vorlagenmaterial. Erst dadurch wurde die notwendige Flexibilität und die Fähigkeit zum Kombinieren der Formen erlernt, die die Ausgangslage für jegliche eigene kreative Schöpfung darstellt.

So entstehen laut Ernst Cassirer Ordnungsprinzipien in der „symbolisierenden Tätigkeit des menschlichen Geistes", d. h. schon beim Wahrnehmen lesen wir einen „Bedeutungs- oder Sinnzusammenhang" heraus, der das zu kopierende Motiv durch eine zwangsläufige Neukontextualisierung verändert.[531]

Damit stellen diese besonderen Formen von Vorlagenbüchern nicht nur bloße Motivansammlungen dar, sondern sie sind darüber hinaus hilfreiche Voraussetzung für die *ars inventoria*.[532]

---

[529] Vgl. SPENCER, John: Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institut 20 (1957), S. 26–44.

[530] MUMMENDORF, Julia: Das Gedächtnistheater des Giulio Camillo, in: Baumgart, Silvia u. a. (Hg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin 1993, S. 177–197, S. 182.

[531] CASSIRER, Ernst: Zur Metaphysik der symbolischen Form, hg. von John Michael Krois, 1995 (Nachgelassene Manuskripte und Texte, Bd. 1), S. 5. | Vgl. POCHAT 2001, S. 11 und CASSIRER, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen, Bde. 1–3, Berlin 1923–29.

[532] SCHINDLING 1977, S. 186 (Fußnote 30). Als ars inventoria wird von den antiken Schriftstellern häufig die rhetorische *loci-communes*-Lehre bezeichnet.

5.1.3.1 Enzyklopädische Anordnung

Die Kunstbüchleinautoren wie beispielsweise Heinrich Vogtherr machen es dem Leser/übenden Zeichner zudem leicht, indem sie das Material thematisch aufbereiten und in topische Kategorien einordnen. So werden die Vorlagen, der Systematik einer Enzyklopädie und ontologischen Struktur folgend, nach einzelnen Motivgruppen geordnet. Die Motivgruppen des Vogtherr'schen Kunstbüchleins setzen sich dabei aus weiblichen und männlichen Porträtköpfen, Hand- und Fußstudien, Militaria in Form von Helmen, Harnischen und Waffen, sowie Wappenkartuschen und Architekturelementen wie Kapitellen, Basen und Säulen zusammen (Abb. 5.29).

Nach d'Alembert, dem Autor der berühmten *Encyclopédie*, entspricht das dem enzyklopädischen Prinzip im Vergleich zur alphabetischen Anordnung, wie sie beispielsweise in der *Adagia*, einer Zitatsammlung des Erasmus von Rotterdam, angewendet wird.[533] Neben dieser thematischen Anordnung, durch die der schnelle und einfache Zugriff auf das Vorlagenmaterial gesichert ist, erleichtert zudem eine optische Strukturierung durch eine zeilenförmige Platzierung die Übersicht über die Vorlagen.[534]

In seiner *Ars poetica*, in der er die Dichtkunst mit der Malerei vergleicht, schreibt Horaz, der Dichter müsse richtig auswählen können, damit er zu einer ordnenden Klarheit („lucidus ordo", Vers 41) gelangt.[535] Überträgt man diesen Anspruch auf die Kunstbüchlein, so dienen deren geordnete Vorlagen als Hilfestellung, die die notwendige Auswahl und die beabsichtigte Klarheit – beim Maler hinsichtlich der Komposition – erleichtert.

Auch bei Alberti spielt für eine harmonische Komposition die Auswahl eine entscheidende Rolle:

> „*die Schönheit ist eine gewisse Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen gemäß einer bestimmten Zahl, Proportionalität und Ordnung.*"[536]

---

[533] DIDEROT, Denis/D'ALEMBERT, Jean le Rond: Encyclopédie. Ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société des gens de lettres, Paris 1751–1780 (Recueil de planches 1762–1772), Vorrede.

[534] KILCHER, Andreas: Mathesis und poiesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600–2000, München 2003, S. 17.

[535] HORATIUS FLACCUS, Quintus: Sämtliche Werke: Färber, Hans/Schöne Wilhelm (Hg.), München 1993, S. 540/541.

[536] ALBERTI, De re aedif. IX, 5 (zitiert nach Erwin Panofsky: Idea, hg. von John Michael Krois, Hamburg 2008, S. 99).

So ist die Schönheit bei Alberti als Auswahl von existierenden Teilen zu einem perfekten Ganzen zu verstehen. Außerdem fordert er:

> *„Zunächst muss man darauf halten, dass die einzelnen Glieder gut zueinander passen, und sie werden dann zueinander passen, wenn sie in bezug auf Größe und Bestimmung, Charakter, Farbe und andere ähnliche Dinge zu einer Schönheit zusammenstimmen.“*[537]

Die Kunstbüchlein unterstützen diesen Prozess des richtigen Auswählens, indem sie bereits eine fertige Sammlung an zu wählenden Elementen zur Verfügung stellen. Sie können mit dem Prinzip eines Setzkastens verglichen werden, wo beispielsweise *einzelne Glieder* in Form der Hand- oder Fußstudien auf eigene Kompositionen übertragen werden. So bieten die fragmentierten Einzelteile Vogtherrs eine reiche Auswahl an unterschiedlichsten Gesten. Mit den übrigen Vorlagen zusammengefügt, werden die einzelnen Motivteile zu einem perfekten Ganzen, zu einer harmonischen Komposition durch den Künstler. Vergleicht man nun die Motivsammlung Vogtherrs mit einem Beispiel jüngeren Datums, wird deutlich, welches Potenzial Vorlagensammlungen in sich bergen.

Der *Atlas* (seit Mitte der 1960er-Jahre) des zeitgenössischen Künstlers Gerhard Richter stellt beispielsweise eine Vorlagensammlung dar, die als ein visuelles Hilfsinstrument einen bedeutenden Stellenwert im Schaffen des Künstlers einnimmt. Die Sammlung erfüllt dabei mehrere Funktionen. So dienen die gesammelten Materialien (Fotografien, Zeitungsausschnitte) zum einen als potenzielle wie auch tatsächliche Vorlagen.[538] Weiter besitzt der *Atlas* einen dokumentarischen, werkreferenziellen Wert, indem die Entstehung der Arbeiten durch die Sammlung zu einem gewissen Maß nachvollzogen werden kann. Und drittens stellt der *Atlas* eine Ordnungsfunktion dar, die zu einer ganz eigenen Ästhetik führt und dadurch wieder Inspirationsqualität besitzt. Insgesamt ist die Anordnung – wie auch bei den vorgestellten Kunstbüchlein – inhaltlich wie formal ein wichtiges Instrumentarium in der Werkgenese.

[537] Zitiert nach PANOFSKY 2008, S. 99.
[538] GELSHORN, Julia: Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke, München 2012, S. 208.

5.1.3.2 Vergleichendes Sehen

Die besondere Präsentation separater Motive in den Kunstbüchlein – wie z. B. bei Lautensack oder Vogtherr – lenkt verstärkt die Konzentration des Zeichners auf Einzelheiten der Vorlagen und ermöglicht „Verschiedenes simultan zu überblicken, so dass der Betrachter vergleichen, Proportionen feststellen und Ähnlichkeiten wie Differenzen zwischen etwas wahrnehmen kann.“[539] So findet eine Konzentration auf das Detail statt, denn erst durch die Nebeneinanderstellung von Motiven wird ein direktes Vergleichen möglich, das wiederum ein formanalytisches Sehen unterstützt und somit eine wichtige Technik der Wissenserzeugung darstellt.[540] Dem Leser wird dadurch, wie es Bredekamp formuliert, ein „Instrumentarium für das vergleichende Meta-Auge“ an die Hand gegeben.[541]

Aber nicht nur der Leser wird zum eingehenden Betrachten erzogen, sondern auch der Autor selbst, welcher das Material zur Verfügung stellt und sich vorher detailliert damit auseinandersetzen muss. Die Herausforderung des Autors liegt nicht allein in der Auswahl geeigneter Vorlagen, sondern auch in der ansprechenden *disputio* des Materials.[542] Die wissenschaftliche Kategorie der empirischen Beobachtung in Form des detailgenauen Festhaltens eines Zustands hält somit Einzug in die bildende Kunst und der Künstler wird zum betrachtenden Wissenschaftler.[543]

5.1.3.3 Ästhetisches Empfinden

Die Gestaltung des Layouts eines Buches ist nicht allein unter medientheoretischen Gesichtspunkten von Interesse, sondern auch bildwissenschaftlich relevant, weil es für die Wahrnehmung des Inhalts

[539] KRÄMER 2003, S. 54.
[540] Vgl. BRUHN, Matthias: Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis, Berlin 2009, S. 157.
[541] BREDEKAMP, Horst: Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006, S. 11–25, S. 15.
[542] THIMANN 2009, S. 445.
[543] Auch Vesalius leitet im Text den Leser dazu an, die Abbildungen miteinander zu vergleichen. Das generiert einen zusätzlichen didaktischen Nutzen. Vgl. KUSUKAWA 2012, S. 220.

entscheidende Auswirkungen hat. Die Ästhetik eines gestalteten Blattes wirkt sich unbestreitbar auch auf die Wissensvermittlung aus.

Interessanterweise haben sowohl Erhard Schön als auch Heinrich Vogtherr für ihre Darbietungen der Köpfe eine 3x3-Komposition gewählt (Abb. 5.30 und Abb. 5.31). Die beiden Werke, die in enger Abfolge zueinander entstanden, sind dadurch ein Beleg dafür, dass sich die Kunstbüchleinautoren indirekt durch ihre Werke gegenseitig beeinflussten und in diesem Fall auch voneinander lernten. Dabei ist nicht allein die 3x3-Komposition verbindendes Element, sondern auch die gewählten Ansichten der Köpfe entsprechen sich und variieren ähnlich stark.

Analog zur Proportionslehre, in der Zahlen als ein wichtiges Kriterium zur Ermittlung von Schönheit begriffen werden, stellt auch hier die Wahl einer 3x3-Komposition einen ästhetischen Wert dar. Für die Anordnung (*collocatio*), die „sich auf die Lage und den Sitz der Teile zueinander bezieht", ist nach Alberti besonders auch eine symmetrische Ausrichtung wichtig.[544] Und die 3x3-Komposition besitzt eine vollkommene Symmetrie, da sie von allen Seiten spiegelbar ist. Für das Auge wirkt diese Anordnung besonders harmonisch.

Dieser Prozess hin zu einer klar strukturierten Seitenaufteilung ist in der gesamten Layoutentwicklung von Erhard Schön festzustellen. So werden Kapitelüberschriften und Absätze übersichtlich gestaltet, Hilfsmittel wie Sachregister, grafische Unterteilung von Haupttext und Paratexten (Titel, Vorreden, Widmungen) sowie unterschiedliche Schriftgrößen eingesetzt. Erste Entwicklungen hierzu finden bereits vor der Erfindung des Buchdrucks im 12. Jahrhundert statt, als „optisch planmäßig gebaute Texte" immer wichtiger werden, da sich ein Abwenden vom durch Vorlesen geprägten Lesen in der monastischen Praxis hin zu einem leisen, eigenständigen Lesen vollzieht.[545] Das ‚Seitenbild' ist somit eine Erfindung des leisen Lesens – jede Seite wird durch eine Textgliederung zur Bildfläche.[546] Es entstehen typografische Dispositive, einzeltextunabhängige Muster der Textgliederung, die es dem Leser leichter machen, den Inhalt einer speziellen Textsorte zuzuordnen.[547]

---

[544] ALBERTI, Leon Battista: De re aedificatoria libri decem, IX, 7, hg. von Max Theuer, Wien/Leipzig 1912 (Nachdruck Darmstadt 1975), S. 505f.

[545] ILLICH, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand, Frankfurt 1991, S. 86 und Klappentext (Zitat).

[546] ILLICH 1991, S. 112.

[547] WEHDE, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung, Tübingen 2000, S. 119.

Analog dazu zeigen auch die Kunstbüchleinautoren in der Layoutgestaltung der einzelnen Tafeln ihre besondere Kompetenz in ästhetischen Kategorien. Möglicherweise ist diese Angleichung, sich an einem früheren Kunstbüchlein zu orientieren wie es bei Schön und Vogtherr mit ihrer 3x3-Aufteilung der Fall ist, Ausdruck davon, visuelle Schemata speziell auf diese Buchgattung hin etablieren zu wollen.

5.1.4 Fragmentierung

Für sein 1538 erschienenes Kunstbüchlein überträgt Vogtherr eine neue Darstellungspraxis anatomischer Lehrinhalte, und zwar in Form des didaktischen Konzepts des Fragmentierens. So werden beim Fragmentieren ähnlich wie bei Vogtherrs anatomischen Flugblättern einzelne Körperteile dekontextualisiert und überproportional dargestellt, um eine eingehende Betrachtung zu ermöglichen. Vogtherr wendet daher ein ähnliches Vorgehen auf seine Vorlagen in seinem Kunstbüchlein an, indem er statt der separierten Organe einzelne Motive – wie Hände oder Füße – stückweise erschließt.
Das zu Beginn der frühen Neuzeit entstehende „pathologisch-anatomische Denken“ macht sich also auch im Kunstbüchlein Vogtherrs bemerkbar.[548] So wird das medizinische Vorgehen des Sezierens in Form des Fragmentierens des menschlichen Körpers auf die Zeichenlehrpraxis übertragen (Abb. 5.33). Diese Form von Detailstudien findet sich schon früher, wie anhand von Skizzenblättern verschiedener Künstler nachvollzogen werden kann.[549] Möglicherweise ist die Fragmentierung auch Ausdruck einer sich verändernden künstlerischen Praxis, die sich eben auch anhand dieser Skizzenblätter zeigen lässt.[550] Die Invention beruht nicht auf einem plötzlichen Einfall, sondern wird

[548] BAADER, Gerhard: Anatomie, Konsilienliteratur und der neue Naturalismus in Italien im Spätmittelalter und Frühhumanismus, in: Prinz, Wolfram/Beyer, Andreas (Hg.): Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert, Köln 1987, S. 127–139, hier S. 136. Siehe auch: KUSUKAWA 2012 | Bsp. anatomischer Werke sind die unmittelbar zuvor erschienenen *Tabulae anatomicae* von Vesalius, aber auch schon früher gab es entsprechende Werke, wie von Beregnario da Carpi, Niccolo Massa und anderen.
[549] Bsp. Benozzo Gozzoli (Werkstatt): Sieben Studien nach einem Gipsabguss. Bister und Pinsel, ca. 1450–1465; Rotterdam, Museum Boymans van Beunigen.
[550] Vgl. Jenni, Ulrike: The Phenomena of change in the modelbook tradition around 1400, in: Drawings defined, hg. von Walter Strauss, New York 1987, S. 35. Jenni verzeichnet eine ähnliche Entwicklung in den ma. Modellbüchern um 1400.

in der zeichnerischen Annäherung (Fragmentierung) als vorausgehender Entwicklungsschritt auf die endgültige Form sichtbar.
Das Verdienst Vogtherrs ist es, dass er die fragmentierten Körperteile in das Medium Buch überführte, was letztlich die Verbreitung der Methode des Fragmentierens bei kompliziert zu zeichnenden Gegenständen begünstigte.
Ein Ziel des Abzeichnens dieser druckgrafischen Vorlagen ist es, die visuelle Vorstellungskraft zu trainieren, indem durch die Darstellung unterschiedlicher Ansichten des Fußes ein imaginäres dreidimensionales Objekt erschaffen wird. Die selektive und zugleich simultane Mehransichtigkeit der Vorlage ermöglicht es dabei, das Problem der ‚Aspekthaftigkeit' unseres Sehens zu umgehen.[551]
Die Vorteile der didaktischen Reduktion zur Erlernung von Körperformen sind evident. So wird neben einer inhaltlichen Reduktion in Form der Beschränkung auf ein Sujet auch die starke formale Reduktion dementsprechend gewollt und forciert. Es findet eine Fokussierung auf eine grundlegende Form in ihren verschiedenen Ansichten statt. Die Vorlagen zeichnen sich dabei durch eine starke Betonung der Kontur bei nur geringer Binnenzeichnung aus. Die Reduktion ist dadurch als eine elementare Grundform zu verstehen, die nach Belieben abgeändert und erweitert werden konnte. Die Motive fanden folglich in einem breiten Anwendungsspektrum Verwendung.

5.1.5 Isolierte Wahrnehmung durch Dekontextualisierung

Eine Abwandlung didaktischer Reduktion stellt die dekontextualisierte – im Sinne eines fehlenden narrativen Zusammenhangs – Präsentation der Vorlagen dar, wie es sehr eindrücklich bei Vogtherrs Tafeln der Fall ist (Abb. 5.33).
Diese Dekontextualisierung birgt den Vorteil, dass Unwichtiges ausgeblendet und modellhaft angewendet werden kann. Die Abbildungen werden dadurch zu einer „gesteuerten Abstraktion, die durch verschiedene Sondierungs- oder Simulationsprozesse generiert wird".[552]

[551] KRÜGER, Klaus: Mimesis und Fragmentation. Körper-Bilder im Cinquecento, in: Hülsen-Esch, Andrea von/Schmitt, Jean-Claude (Hg.): Die Methodik der Bilderinterpretation, Göttingen 2002, S. 157–202, S. 177.
[552] BEYER, Andreas/LOHOFF, Markus (Hg.): Bild und Erkenntnis. Formen und Funktionen des Bildes in Wissenschaft und Technik, Aachen 2004, S. 12.

Dabei lässt sich die Dekontextualisierung als eine bildliche Form des exemplarischen Erzählens interpretieren, wie sie etwa bei Jörg Wickrams Ovid-Interpretation zu finden ist. Unter einer literarischen Exemplifizierung wird dabei das Herauslösen eines Ereignisses aus einem Textzusammenhang und die Umgestaltung zu Exempelgeschichte, -gedicht oder -drama mit der Intention einer *historia docet* verstanden.[553] In diesem Fall soll allerdings nicht eine historische Begebenheit erziehen, sondern eine besonders lehrreiche optische *exempla*.

Das Herauslösen von Vorlagenbeispielen aus ihrem narrativen Zusammenhang hat folgende Vorteile: „[…] tradiertes Wissen [wird] aufgebrochen, die fragmentierten, aus ihrem überlieferten Kontext herausgelösten Wissensmuster oder Topoi werden neu geordnet und generieren neues Wissen, in das auch gänzlich neu auftretende Erkenntnisse und Einsichten integriert werden können".[554]

Zudem wird durch das Sammeln und Neuordnen der Vorlagen aufseiten der Kunstbüchleinautoren bereits eine Vorarbeit geleistet. Auch bei Wickrams Ovid-Ausgabe stellt die Exemplifizierung eine Vereinfachungsmaßnahme in Bezug auf die intendierte Leserschaft eines Laienpublikums dar.[555]

In ähnlicher Weise funktionieren die Schautafeln des *Mnemosyne*-Atlasses von Aby Warburg aus den späten 1920er-Jahren, welcher, nach gewissen Gesichtspunkten geordnet, vergleichende Fotografien sammelte, um (Pathos-) Formeln und Entwicklungen festzumachen. Denn auch hier sind es gerade die Dekontextualisierung und Neuanordnung von Einzelelementen, die neue Kombinationsmöglichkeiten schaffen und flexible Denkmechanismen fördern.[556] Warburg erzählte komplexe Zusammenhänge anhand von Bildern, da ihn die Verschriftlichung einengte und ihm Probleme bereitete. Er setzte also ganz bewusst, wie die Kunstbüchlein auch, auf die Möglichkeiten eines visuellen Instrumentariums.[557]

---

[553] KÄSTNER, Hannes: Antikes Wissen für den ‚gemeinen Mann', in: Guthmüller, Bodo (Hg.): Latein und Nationalsprachen in der Renaissance, Wiesbaden 1998, S. 345–378, S. 371.
[554] DICKHUT, Wolfgang/MANNS, Stefan/WINKLER, Norbert (Hg.): Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Göttingen 2008, Einleitung.
[555] KÄSTNER 1998, S. 371.
[556] GOMBRICH, Ernst: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, o. O. 1981, S. 376.
[557] GOMBRICH 1981, S. 377.

5.1.6 Bild-Text-Relationen

In diesem Abschnitt wird der Frage nachgegangen, wie das Verhältnis von Bild und Text in den Kunstbüchlein ausfällt. Für die Werke ohne begleitenden Text ist diese Fragestellung natürlich obsolet, hier funktionieren die Büchlein allein durch ihr visuelles Instrumentarium. Zumeist dienen dabei nicht einmal die Vorreden als Gebrauchsanleitung, sondern das Bild erklärt sich von selbst.
Dagegen findet bei den anderen Werken (Beham, Schön und Lautensack) sehr wohl ein Ineinandergreifen von Bild und Text statt, indem die visuellen Instruktionen durch textliche Ausführungen unterstützt werden.
Ein sehr schönes Beispiel hierfür sind die Lehrtafeln in Behams Büchlein. So wird z.B. auf fol. Aiiv (Abb. 1.16) in zwei Spalten aufgeteilt links das beschrieben, was rechts ausgeführt worden ist. Optisch ist dies überaus gelungen, da mit dieser Nebeneinanderstellung schnell klar wird welche Erklärung zu welcher Darstellung gehört. So existiert bei den Kunstbüchlein kein starres Trennen von Schriftsatz und Holzschnitt, vielmehr werden beide Elemente flexibel eingesetzt, um zu einer möglichst sinnvollen Didaktik zu gelangen.
Beham verstärkt die Übersichtlichkeit noch indem er sowohl die Texte (röm. Ziffern), wie auch die Bilder (arab. Ziffern) mit zusammengehörigen Nummern versieht.
Dabei könnte man bereits von einem Vorläufer von dem von Reviel Netz geprägten Begriff des *lettered diagram* sprechen.[558] Bei Schön beispielsweise werden die komplexen Konstruktionen durch die mit Buchstaben gekennzeichneten Diagramme nachvollziehbar (Abb. 5.34), da diese auch eine chronologische Vorgehensweise vorgeben und mit den textlichen Erläuterungen übereinstimmen.
Bei Lautensack findet zusätzlich zu den Maßangaben auch eine Beschriftung der – proportional gesehen – wichtigen Körperstellen statt (Abb. 5.35). Dies hat sicherlich auch mit der sehr detaillierten Herangehensweise Heinrich Lautensacks zu tun, bei der eine Benennung eine zusätzliche Orientierungshilfe darstellt. Zudem soll vermutlich die Bezeichnung des jeweiligen Körperteils

[558] NETZ, Reviel: The Shaping of Deduction in Greek Mathematics. A Study in Cognitive History, Cambridge 1999. | BOGEN 2005, S. 122.

einen mnemotechnischen Effekt erzielen, damit der Leser „diese theilung lernest auff das best im sinn [zu] behalten“.[559]

Es ist ihm wichtig, dass der Leser ein Gefühl für die richtigen Proportionen bekommt, und seine vorgestellten Maßzahlen und Schemata sollen den Leser dabei unterstützen: „daß du nit/wie man sagt deß Teuffels glidmaß machst/den kopff klein/den bauch groß/die schenckel dünn […].“[560]

Die gezeigten Beispiele aus den Kunstbüchlein verkörpern eine Einheit aus Text und Bild, indem sie nicht diametral agieren und somit den gerne beschworenen Wettstreit zwischen Wort und Bild widerspiegeln, sondern sich ergänzen.[561] Ein ähnliches Interagieren ist bereits aus dem Mittelalter bekannt, etwa in Form der „mittelalterlichen Bilderschriften“, in denen anhand einer „narrativen Anordnung der Bilder“ zusammen mit Schriftbändern Geschichten erzählt werden.[562] Ebenso ist zu späterer Zeit der Nutzen des Zusammenspiels von Text und Bild auch in anderen Zusammenhängen – beispielsweise bei Emblemen oder besonders anschaulich bei den Körperalphabeten – nützlich und gewinnbringend.

[559] LAUTENSACK 1564, fol. Hiv^{v}.
[560] LAUTENSACK 1564, fol. Hiv^{v}.
[561] WEIGEL, Sigrid: Bilder als Hauptakteure auf dem Schauplatz der Erkenntnis, in: Jörg Huber (Hg.): Interventionen 13 (2004), S. 191–212, S. 206. | Linguistic versus iconic turn.
[562] WEIGEL 2004, S. 206 oder vgl. WOLF, Norbert: Buchmalerei verstehen, Darmstadt 2014, ab S. 135.

5.2 Medienspezifische Besonderheiten des gedruckten Bildes – unterschiedliche Aneignungsprozesse von Wirklichkeit

5.2.1 Linearität (Holzschnitt)

Ein weiteres Vereinfachungselement – diesmal in technischer Hinsicht im Gegensatz zu den methodischen Reduktionen – stellt die betonte Linearität der Darstellung dar. Hervorgerufen wird die starke Ausrichtung auf die Linie durch die Wahl der druckgrafischen Technik des Holzschnitts. Damit entscheiden sich die Künstler bewusst gegen den zu dieser Zeit auch gebräuchlichen Kupferstich.[563] Sicherlich spielten auch wirtschaftliche Gründe eine Rolle, da der Kupferstich kosten- und zeitintensiver als der Holzschnitt war.

Dass es sich hierbei auch um eine bewusste didaktische Entscheidung handelt, zeigt die immer wiederkehrende Betonung der äußeren Linien. Erhard Schön formuliert dies so: *„*ich will auch mit dieser meiner unterrichtung allein von den euseren linien unnd fierung anzeygt werden.*“*[564]

Der Vorteil des Holzschnitts liegt in seiner abstrahierten Form, bei der Details und Schattierungen im Vergleich zum Kupferstich nur in einem weitaus geringeren Maß möglich sind. Zudem ist ein neurophysiologischer Vorteil gegeben, da die „Zellen der visuellen Leitungen eher von Rändern (Umrissen) als von homogenen Flächen stimuliert werden“. [565] Somit ist eine Fokussierung auf Linearität ebenfalls von dieser Warte aus sehr sinnvoll.

Außerdem stellt diese Isolierung eine Chance dar, Prozesse zu vereinfachen. So wird beispielsweise der Aneignungsprozess von Wirklichkeit nicht nur methodisch – wie z. B. durch die Fragmentierung –, sondern auch formal durch die Wahl der Technik simplifiziert. Beim Zeichnen nach druckgrafischen Vorlagen bekommt der Schüler die Möglichkeit, die „Transformation der Natur aufs Papier zu erlernen, auch diese Sichtweise und Technik zu erfassen“. [566] Die gedruckten Vorlagen dienen dabei, wie Hans Dickel

---

[564] SCHÖN 1540, fol. Aii. Schön hat diese Überlegungen von Dürer übernommen: „Auch will ich mit dieser meiner Unterrichtung allein von den äußeren Linien der Formen und figuren und wie sie von Punkt und Punkt zu zihen sind schreiben, nicht jedoch von den Dingen im Inneren.*“* (Dürer 1528, fol. Aii).

[565] RAMACHANDRAN, V. S./HIRSTEIN, William: The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience, in: Goguen, Joseph A. (Hg.): Art and the Brain, Journal of Consciousness Studies, special issue 6,6 (Juni/Juli 1999), S. 15–41.

[566] DICKEL 1987, S. 9.

formuliert, als „Übersetzungshilfe“ der realen Welt in den Korpus der gezeichneten Welt.[567] Damit fällt es leicht, die mit wenig Innenschraffur auskommenden Holzschnittvorlagen zu kopieren und sich anzueignen. So wird einerseits eine imaginative Sammlung ‚übersetzter‘ und vereinfachter Formen aufgebaut, andererseits ist auch eine stilistische Auseinandersetzung mit den Vorlagen möglich.

Dass bei den Kunstbüchlein – allesamt Arbeiten mit Holzschnitten – wirklich eine bewusste Entscheidung für den Holzschnitt getroffen wurde, belegt das Beispiel Sebald Beham (Abb. 5.36). So existieren Vorüberlegungen Behams zu seinem *Kunst- und Lehrbüchlein* in Form von zwei Blättern eines männlichen und eines weiblichen Kopfes, bei denen es sich jedoch im Gegensatz zu seinem späteren Lehrbuch um Kupferstiche handelt.[568] Anhand dieser Kopfstudien wird deutlich, dass Beham sehr wohl auch im Medium des Kupferstichs bewandert gewesen ist. Die technisch bedingten Unterschiede treten deutlich hervor, z. B. sind die Abbildungen viel detaillierter, die Linie viel feiner. Die Nachteile sind offenkundig: Die naturalistische Wiedergabe von Gesicht und Haut lenkt von den Proportionen, um die es hier ja vornehmlich gehen soll, ab. Der Holzschnitt dagegen unterstützt durch seine reduzierte Form den gewünschten konstruktiv-operativen Eindruck.

Ein weiterer, diesmal wirtschaftlicher Vorteil liegt darin, dass es sich bei der gedruckten Wiedergabe von Text wie auch Bild (Holzschnitt) um Hochdruckverfahren handelt. Folglich können sie gleichzeitig gedruckt werden, was eine Zeitersparnis und somit auch Kostenreduktion bedeutet. Insgesamt stellt der Kupferstich eine zehn- bis zwölfmal teurere Investition als der Holzschnitt dar.[569]

5.2.2 Druck vs. Zeichnung

Die folgende Kritik von Camillo Sitte (zweite Hälfte des 19. Jh.s) bringt das Problem für jedes gedruckte Vorlagenwerk auf den Punkt:

---

[567] DICKEL 1987, S. 9.
[568] Staatl. Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 69120 [Pauli 220 III 219].
[569] WOODWARD, David: Maps as Prints in the Italian Renaissance. Makers, Distributors and Consumers, London 1996, S. 33.

> *„Die gedruckte Vorlage bleibt immer ein Übelstand, der am auffallendsten wird wenn die Technik der Vorlage sehr verschieden ist von der Technik in welcher sie copirt werden soll, wenn z. B. mit Bleistift nach Holzschnitten copirt werden soll, oder nach Kupferstichen.“*[570]

Jedoch wird auch aus diesem Umstand oder „Übelstand“ durch die Kunstbüchleinautoren eine Tugend, indem sie den vereinfachten Charakter und die Betonung der Umrisslinien zur Schwerpunktausrichtung ihrer Lehrwerke deklarieren. Nicht umsonst tauchen die gedruckten Vorlagen im zeichnerischen Ausbildungscurriculum sehr früh auf, d. h. sie werden als eine niedrige Schwierigkeitsstufe wahrgenommen und insbesondere dem Zeichenanfänger empfohlen. Dabei wird auch das Durchpausen, welches durch den dunklen Ton der Druckerschwärze sehr leicht durchführbar ist, propagiert.

Damit allein wird man den Kunstbüchlein jedoch nicht gerecht, weil sie, wie bereits dargelegt, Wissen vermitteln, das über den zeichnerischen Kontext hinausgeht. Vielmehr ist es so, dass durch die formale Reduktion der Blick nicht vom Wesentlichen abgelenkt wird. Ähnliches ist beispielsweise auch von den Botanikern bekannt, die, um Willkürliches oder Nebensächliches zu vermeiden, lieber auf den Holzschnitt als auf mimetisch detailreiche Darstellungen setzten.[571]

---

[570] SITTE 2010, S. 640. | Zu Camillo Sitte (1843–1903): Wiener Architekt und Kulturtheoretiker; sein unpublizierter, sogenannter *großer Autograph* (zwischen 1868 und 1879) besteht aus zwei Teilen: ‚Über die Geschichte des Perspectivischen Zeichnens’ und ‚Über Zeichen-Unterricht’. „Erst im 16. Jhd. treten die ersten Ausgaben eigener Zeichen- und Lehrbücher auf und diese ältesten Werke, zu denen uns aber das erklärende Wort des Meisters fehlt, sind gleichsam die Skalleta, die Petrefacta des damaligen Zeichenunterrichtes.“ Schon bei Sitte eine bemerkenswerte Aufzählung wichtiger Zeichenbücher: Dürer, Vogtherr, Schön Amman, Cousin. Jansonius, Herz, Jombert, Bloemaert, Lairesse, Kilian, Preissler, Vopato/Morghen. (SITTE 2010, S. 631)

[571] DASTON 2015, S. 18.

6. REZEPTION

In diesem Kapitel sollen die bislang herausgearbeiteten Intentionen und methodischen Ausrichtungen mithilfe der Rezeption der Kunstbüchlein anhand von individuellen Verwendungskontexten verifiziert werden.
So wird die Annahme, dass der Rezipientenkreis der Kunstbüchlein über einen rein künstlerischen hinausging, auf den Prüfstand gestellt und in Augenschein genommen, in welchem jeweiligen Rezeptionsumfeld die Bücher Verwendung fanden.
Zunächst geht es um die anhand der Titel und Vorreden festgestellten drei intendierten Zielgruppen.

6.1 Intendierte Zielgruppen

6.1.1 Künstlerischer Nachwuchs

„Diß Büchlin/lieber Leser/habe ich nit für die hochverstendigen und erfarne lassen außgehn/sonder allein für die gar einfaltigen[572] *Jungen.“*[573]

In erster Linie ist es der künstlerische Nachwuchs, der – wie bereits anhand der Vorreden (Kap. 3.2.2) deutlich wurde – besser vorbereitet werden soll, um das Niveau der Kunst in Deutschland wieder auf entsprechende Höhen zu heben; somit werden die Auszubildenden bei allen Autoren als Zielgruppe benannt. Dass eine solche Unterstützung vonseiten der Zeichenlehrbücher als notwendig erachtet wird, ist ein erstes Indiz dafür, dass in vielen Fällen die Ausbildung innerhalb der Werkstätten – den in dieser Zeit vornehmlichen Ausbildungsorte – als unzureichend empfunden worden ist. Da die Ausbildung in der „Tradition mündlicher Vermittlung von Erfahrungswissen“ erfolgt, steht und fällt der Unterricht mit der Person des Lehrmeisters (vgl. Kap. 3.2.2.5).[574]
Darüber hinaus wird die Vermittlung mithilfe der Zeichenlehrbücher nicht nur als Substitut, sondern auch als sinnvolle Ergänzung zur Werkstattausbildung

[572] Einfältig, im Sinne von unerfahren.
[573] BEHAM 1552, fol. Aii.
[574] SCHULZ 2010, S. 142.

im Sinne einer wissenschaftlich-theoretischen Unterfütterung verstanden. Es scheint nach Meinung der Verfasserin die besondere Leistung der Autoren zu sein, die Entwicklungen und Bedürfnisse des künstlerischen Marktes verstanden und ihre Bücher in einer perfekten Selbstvermarktung genau auf diese Nachfrage hin positioniert zu haben. Ganz strategisch werden so auch die Vorzüge einer verschriftlichten Lehre betont. Gleichzeitig stellt man mit der positiven Konnotierung von hoher Gelehrsamkeit wie auch zuweilen dem Hinweis auf verloren gegangene antike Schriften diese Büchlein in den Dienst einer Aufwertung der künstlerischen Lehrpraxis (siehe Kap. 4.1.3, Nobilitierungsprozess der Künste).[575]

> *„Mit was grossem nutz und fromen/in dieser geschwinden Zeit/alle freye Künste un ehrliche Handtwerck/gründtlich un eigentlich in Schrifften verfasset/von Ehrliebenden und verständigen Leuten erkläret/un männiglich damit dienlich zu seyn/an tag bracht worden/bezeuget un beweiset die tägliche Erfahrug.“*[576]

Auch die angesprochenen praktischen Vorteile wie Fixierung von Wissen und die Möglichkeit der Mnemorierung von Gelerntem stehen hier im Vordergrund.

Eine gute Ausbildung wird von den Kunstbüchleinautoren als entscheidend angesehen, insbesondere da es an richtungsgebenden Vorbildern und Vorlagen fehlt, und die Arbeitsmoral vieler Lehrlinge wohl schlecht ist. So sind es nicht allein die oftmals selbst bereits schlecht ausgebildeten Lehrer, sondern auch die fehlende Tugendhaftigkeit, die künstlerische *virtu*, im Speziellen der mangelnde Fleiß, der bei den jungen Künstlern beklagt wird. Die Vorlagen der Kunstbüchlein – *mit guten/artlichen Stücken* – dienten den Lehrlingen als *exempla* (vgl. Kap. 4.1.1), derer sie stilistisch und formalanalytisch durch Kopieren habhaft werden sollten.

Einen kritischen Punkt dieser Zielgruppe stellt die als gering einzuschätzende Kaufkraft der Auszubildenden dar und die daraus resultierende Frage, ob diese Zielgruppe überhaupt die finanziellen Möglichkeiten hatte, sich diese Bücher zu leisten; das zu verifizieren, ist nicht ganz einfach, weil genaue Fakten zur wirtschaftlichen Situation der Lehrlinge fehlen. Vermutlich ist aber nicht davon auszugehen, es sei denn, sie hatten finanzielle Unterstützung durch ihre

[575] KUSCH-ARNHOLD 2006, S. 176.
[576] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 2.

Familien, welche sie in die Lage versetzte, diese Bücher zu erwerben. Vermutlich mag gerade die fehlende Kaufkraft der Lehrlinge der Grund gewesen sein, dass im Laufe der Zeit die anderen Zielgruppen – sei es in der Adressierung auf den Titelblättern oder auch in der Ausrichtung – stärker in den Fokus rückten.

Das Kunstbüchlein von Amman von 1599 ist so „allen denen/so der Kunst der Malerey zugethan/und deren Liebhabern/zusonderem Gefallen zusammen verfaßt/und an Tag geben*"*.[577] Über den künstlerischen Nachwuchs wird zumindest explizit kein Wort mehr verloren.

Als eine Alternative zum Selbstkauf der Lehrlinge wäre auch gut denkbar, dass die Werke von den Maler- und Handwerksmeistern gekauft und als Werkstattinventar allen Gesellen und Lehrlingen zugänglich gemacht wurden, wie es auch im Falle von Skizzenbüchern und werkstattinternen Vorlagenwerken der Fall gewesen ist. Viele Bücher konnten die Autoren so vermutlich aber nicht verkaufen, da nur eine begrenzte Auswahl an Werkstätten den Kauf von Ausbildungsliteratur betrieben haben dürfte.

Ein offener Zugang zu Bibliotheken und privaten Sammlungen, wie es heute der Fall ist, war in der damaligen Zeit nicht üblich.[578] Jedoch wurde – wohl dem reformatorischen Bildungsideal geschuldet – die mangelnde Ausbildung der Bürger anhand von Büchern sehr kritisch wahrgenommen. Folgenden Vorschlag unterbreitet daher der reformatorische Prediger Caspar Hedio 1546 in seiner Widmung an Pfalzgraf Ottheinrich (Abb. 6.1):

> *„Eine teütsche Bibliotheck an einem offnen ort zu haben für frumme gotsförchtige burger und leien inn einer Churfürstlichen, fürstlichen oder sunst Erbar frei oder Reichsstat zu haben. Damit junge manspersonen, auch junge handwercksgesellen, einen offenen Zugang hetten [...], in Teütschen Büchern möchten selbs lesen oder hören lesen."*[579]

Der Vorschlag, öffentliche Bibliotheken einzurichten, mutet sehr modern an. Insbesondere werden die Handwerksgesellen als potenzielle Nutzer genannt, d. h. die schriftliche Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses scheint eine

[577] AMMAN 1599, Titelblatt.
[578] Die ersten öffentlichen Museen z.B. sollten erst im 19. Jahrhundert entstehen.
[579] PLATINA, Bartholomaeus/HEDIO, Caspar/AMERBACH, Bruno:
Bap. Platinae Historia Von der Bäpst vnd Keiser Leben Von Petro vnnd Tiberio an, biß auff Carolum V. und Paulum III. des Jars M. D. XLVI continuirt vnd zusammentragen, Straßburg 1546, fol. AA iii^{v} [VD16 P 3271].

hohe Akzeptanz genossen zu haben. Ähnliches ist bei Feyerabend in seinem Lehr- und Kunstbüchlein von 1580 zu lesen:

> *„[...] das einer durch ubung auß langwiriger erfahrung erlernen und begreiffen müssen/ist Heut zu Tage fast alles gründtlich und eigentlich beschrieben und erkläret.“*[580]

Damit ist die Vermutung, dass das Studium von gedruckten Lehrwerken als eine Bereicherung der Werkstattausbildung wahrgenommen worden ist, zu bestätigen und der Umgang mit Lehrbüchern scheint zur alltäglichen Praxis gehört zu haben.

6.1.2 Künstler/Handwerker

Eine zweite wichtige Zielgruppe, die auf den Titelblättern immer wieder Erwähnung findet, ist die der Künstler und Handwerker – „[...] allen Molern/Bildschnitzern/Goldschmiden/Steinmetzen/Schreinern/Platnern/Waffe n un Messerschmiden hochnutzlich zu gebrauchen“. [581] Anhand dieser Aufzählung wird das große Spektrum an möglichen Rezipienten verschiedenster Berufssparten deutlich. Das Zeichnenlernen stellt eine grundlegende Übung und Fertigkeit für viele (Kunst-)Handwerker dar. Denn das Zeichnen im Sinne einer Vorzeichnung diente dem Entwurf und der Ideenfindung. So bestand ein wesentlicher Anteil der Atelierarbeit eines frühneuzeitlichen Künstlers sowie – wenngleich in abgeschwächter Form – eines Kunsthandwerkers im Zeichnen.[582] Die Vorlagen, welche durch die Kunstbüchlein zur Verfügung gestellt wurden, konnten von Künstlern und Handwerkern unmittelbar als Kopiervorlage genutzt werden.[583] Weiter dienten sie als Inspirationsquelle für neue Kompositionen oder wurden zu künstlerischen Studienzwecken herangezogen. Allein schon durch die Zusammenstellung des Vorlagenmaterials erreichte man eine Systematisierung und Konservierung künstlerischen Wissens und ermöglichte so den Künstlern

---

[580] AMMAN (Kunst- und Lehrbüchlein) 1580, fol. 2^{v}.
[581] VOGTHERR 1538, Titelblatt.
[582] Vgl. HEILMANN, Maria u. a.: Die Räume der Zeichner – Zu den Orten zeichnerischer Praxis von der Frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert, in: Heilmann 2015, S. 1. | KEMP 1979, S. 59. *Disegno* wird zu einer „industria dell’intelletto“ erhoben.
[583] HEILMANN 2014, S. 193.

den leichten Zugriff auf diesen Motivschatz.[584]

Diese Anforderung an einen jeden Handwerksberuf klingt auch bei Heinrich Lautensack an, der sein Werk „aller anfahenden Jugent/und andern liebhabern dieser Kunst/als Goldschmiden/Malern/Bildhauwern/Steinmetzen/Schreinern/ etc. eigentlich fürgebildet“[585] widmet und dies gleichzeitig wieder einschränkt, indem er mit *eigentlich fürgebildet* ausdrückt, dass eine zeichnerische Ausbildung tätiger Handwerker in seinen Augen längst hätte stattfinden müssen.[586]

6.1.3 Laien

Die dritte intendierte Adressatengruppe ist die der Laien, welche gerne als Kunstliebhaber bezeichnet werden, wie beispielsweise in Ammans Kunstbüchlein, das „allen Kunstliebhabenden“[587] zugedacht ist oder bei Behams Büchlein, das an alle, welche „lusten und gefallen haben zu diser kunst“, gerichtet ist.[588]

Neben den schon angesprochenen Intentionen der Autoren (Kap. 3.2.2), die ideeller Natur sind und „die edle Kunst der Malerei“[589] unterstützen wollen, sind es zudem ökonomische Interessen; denn die Produktion von Büchern verlangte einen großen Investitionsaufwand und somit ein hohes unternehmerisches Risiko – „nit ohn grosse mühe und unkosten“.[590] Das beste Mittel, auch kommerziell erfolgreich zu sein, lag darin, einen möglichst großen Absatzmarkt zu generieren. So treten neben den beiden anfänglichen Adressatengruppen – künstlerischer Nachwuchs und Fachleute (Handwerker, Künstler) – zunehmend auch die Laien (Dilettanten, Gelehrte) als potenzielle

[584] HEILMANN 2014, S. 193.
[585] LAUTENSACK 1564, Titelblatt.
[586] Interessanterweise ergänzt Lautensack den nachfolgenden Adressatenreigen in seiner Vorrede durch die Gruppe der Architekten: *„allen Kunstliebenden werckleuten bringen thut/bevorab/Goldschmiden Malern/Steinmetzen/Schreinern/und auch den Bauwmeistern/sampt gemeiniglich allen andern unzalbarn/so sich des Circkels und Richtscheyts künstlich gebrauchen.“ (*LAUTENSACK 1564, fol. Aii.)
[587] AMMAN (Der ander Teil des neuwen Kunstbuchs) 1580, Titelblatt.
[588] BEHAM 1552, fol. Aii
[589] BEHAM 1552, fol. Aii.
[590] LAUTENSACK 1564, fol. Aii^{v}.

Leser in den Fokus, weil diese zumeist auch über eine höhere Kaufkraft verfügten.

Diese Gruppe gewann seit dem 16. Jahrhundert an Bedeutung, da das Zeichnen ab dieser Zeit wieder auf den Bildungsplan von Gelehrten und Adeligen gelangte.[591]Das Zeichnen eroberte abseits professioneller Betätigungsfelder zunehmend auch die in den Kunstbüchlein als Kunstliebhaber bezeichneten Zielgruppen. Wichtige Vorarbeit leistete dabei die weitreichende Auseinandersetzung mit dem *disegno*-Konzept, im Zuge derer sich der Stellenwert sowohl der Zeichnung als auch des Zeichnens von Grund auf veränderte. Zur autonomen Kunstform erhoben erlebte das Zeichnen auch in der öffentlichen Wahrnehmung einen enormen Aufschwung. Wodurch das Zeichnen auch für die adlige Oberschicht von Interesse wurde. In der Folge wurde das Zeichnen als vornehmlich intellektuelle Tätigkeit und laut Lairesse als Grundlage aller „Kunst und Wissenschaft" zum unverzichtbaren Bestandteil der fürstlichen Erziehungs- und Tugendlehre erhoben.[592]

Ein Indiz dafür, dass diese einer gebildeten Gesellschaftsschicht angehörigen Leser schon sehr früh die Aufmerksamkeit der Kunstbüchleinautoren genoss, ist das Erscheinen von lateinischen Ausgaben. So brachte Vogtherr bereits ein Jahr nach seiner Erstauflage von 1538 zwei weitere Ausgaben mit lateinischen Titeln heraus.[593] Und auch Amanns Kunstbüchlein von 1578 folgte noch im gleichen Jahr ein als *Enchiridion* erschienenes Werk.[594]

Dabei ist die Intention sicherlich nicht allein wirtschaftlicher Natur – nämlich durch Abschöpfen eines größeren Marktes (Gelehrte, Universitätsangehörige, Adelige) –, sondern vielmehr auch Rechtfertigung eines wissenschaftlichen Anspruches (siehe Kapitel 4.1.3, Nobilitierungsprozess der Künste).

Auch unter dem Begriff *Kunstliebhaber* sind potenzielle Leser subsumiert, die über die bislang genannten Berufsstände hinausgehen. Es ist z. B. bekannt, dass einige Autoren von naturwissenschaftlichen Lehrwerken für eine bessere

---

[591] HEILMANN 2015, S. 4. | Diese Entwicklung wurde zudem durch Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano* (1528) befördert. CASTIGLIONE, Baldassare: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance, Berlin 2004 (Übersetzung aus dem Ital.), S. 53. „Ich will noch von einer andern Fertigkeit sprechen, die ich in ihrem ganzen Wert erkenne: es ist dies die Zeichenkunst, verbunden mit einigem Verständnis der Malerei."

[592] LAIRESSE, Gérard: Grundlegung zur Zeichen-Kunst. Des Herrn De Lairesse, Welt-berühmten Kunst-Mahlers, Nürnberg 1727, S. 26 (In der Originalausgabe: Grondlegginge Ter Teekenkonst, Amsterdam 1701).

[593] Schon bei Alberti ist die lateinische Ausgabe auf Gelehrte und Kunstliebhaber ausgerichtet (*De pictura*).

[594] AMMAN (Enchiridion) 1578.

Qualität der Illustrationen in ihren Werken eigens das Zeichnen lernten.[595] Das Bild als wissenschaftliches Instrument gewann, wie bereits beschrieben (vgl. Kap. 2.2.2), an Bedeutung und somit wurden auch Kenntnisse zu zeichnerischen Mitteln unumgänglich. Ein Beispiel sind die anatomischen Darstellungen, bei denen etwa die richtige Schattierung und vor allem die Erzeugung von Plastizität eine wichtige Rolle spielen.[596]

6.2 Rezeptionsumfeld I (Sammlungen/Bibliotheken)

Um das Rezeptionsumfeld eines Zeichenlehrbuches zu rekonstruieren, wurde für diese Arbeit versucht, möglichst viele Informationen zu Besitz, Handel und Verwendung zu ermitteln. Dabei werden die Bücher in ihrem Umfeld von Sammlungen und Bibliotheken untersucht. Sehr hilfreich konnten dabei Hinweise zu Vorbesitzern, wie beispielsweise *ex libris,* oder andere peritextuelle, d. h. nachträglich hinzugefügte Elemente sein.[597]
Des Weiteren kann auch der Zeitpunkt der Erwerbung wichtige Anhaltspunkte über Erfolg und Kontinuität des Gebrauchs der Kunstbüchlein geben. So wurden die Bücher teilweise bis ins 17. Jahrhundert weiterverlegt, obwohl auch aktuellere Zeichenbuchliteratur auf dem Markt erschien.

Für den individuellen Gebrauch innerhalb der Sammlungen ist nicht nur der Bestand an Zeichenlehrbüchern insgesamt von Interesse, sondern auch mögliche Zusammenstellungen verschiedener Werke zu einem gebundenen Kompendium, wodurch die jeweiligen Interessen in Form dieser ‚Studienausgaben' offenkundig werden. Das Konzept von Studienausgaben birgt einige Vorteile. Zum einen war dies in wirtschaftlicher Hinsicht der Fall, da mehrere Werke in einem Einband zusammengefasst und somit Kosten gespart werden konnten. Zum anderen wurde dem Nutzer auf diese Weise ein vereinfachter Zugriff auf unterschiedliche Werke zu einem thematischen Schwerpunkt ermöglicht. Einen besonderen Vorteil des Zusammenschlusses

[595] KUSUKAWA 2011, S. 203. Auch Conrad Gessner konnte zeichnen und auch bei Leonhard Fuchs findet man die Betonung des wichtigen Stellenwerts von Illustrationen durch das Abbilden der Porträts von Zeichnern und Formschneidern.
[596] KUSUKAWA 2012, S. 11.
[597] Vgl. GENETTE 2001.

mehrerer Werke stellt die Möglichkeit des direkten Vergleichs der Werke dar, was es auch erleichtert, die Publikationen in eine Traditionslinie zueinander zu stellen. Eine Studienausgabe wird somit zu einer Art Enzyklopädie des Wissens über einen ausgewählten Themenbereich. Das Konzept Studienausgabe dient als strukturelles Instrument der Wissensvermittlung und die vorliegenden Werke werden in den folgenden Kapitel insbesondere hinsichtlich dieses Gesichtspunkts analysiert.[598]

6.2.1 Höfischer Kontext/Aristokratie

Eine solche Studienausgabe stellt das unter der Signatur Pal. IV 226 in der *Biblioteca Apostolica Vaticana* geführte Werk dar. Hier wurden nämlich insgesamt sieben Einzelwerke zu einem Kompendium zusammengeführt. Eingeleitet wird diese Ausgabe von Behams *Kunst- und Lehrbüchlein* von 1565 (1), das zweite Werk ist Augustin Hirschvogels *Geometria* (2), gefolgt von Vogtherrs *Kunstbüchlein* in einer Ausgabe von 1559 (3). Diesem schließen sich Nicolaus Rensbergers *Geometria* 1568 (4) und Wolfgang Schmids *Das erst buch der Geometria* von 1539 (5) an. Es folgt eine spätere Ausgabe von Hirschvogels *Geometria* 1543 (6) und schließlich die *Geometrei* von Jacob Köbel aus dem Jahr 1558 (7).

Aufgrund der Beurteilung des Einbands ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich hierbei um eine Zusammenstellung aus dem 16. Jahrhundert handelt – dem jüngsten Erscheinungsjahr zufolge kann dies frühestens 1568 der Fall gewesen sein.[599] Die relativ kurze Zeitspanne zwischen den Erscheinungsjahren – innerhalb von drei Jahrzehnten – stützt diese Vermutung zusätzlich. Auch zu dem Besitzer dieses Kompendiums gibt es Hinweise: so sind auf dem Einband die Initialen „HLP“ eingeprägt. Allerdings ließen sich die Initialen bislang nicht aufschlüsseln und die Person konnte noch nicht identifiziert werden.

---

[598] Einen neuen Forschungsansatz stellt auch das Zusammenfassen wissensvermittelnder Literatur unter dem Stichwort der ‚epistemic genres‘ dar, der über thematische Grenzen hinweg Praktiken populärwissenschaftlicher Mechanismen zur Wissensverbreitung untersucht. Im Falle der Kunstbüchlein ermöglicht es neue Sichtweisen, die Bücher in einen größeren Kontext von Wahrnehmung zu setzen und ihren Beitrag als Schule des Sehens zu verstehen. Vgl. LEITCH 2015, S. 187–206.

[599] Eine Einschätzung des dortigen Bibliothekspersonals.

Dieses Beispiel könnte als Beweis dafür gelten, dass die Nobilitierungsversuche der Künste erfolgreich gewesen sind, da die Kunstbüchlein in einem Sammelwerk mit mathematischen Lehrtraktaten zusammengeführt wurden. Und nicht nur das, Behams *Kunst- und Lehrbüchlein* wird sogar allen anderen Werken vorangestellt.

Dieses Kompendium macht dadurch deutlich, dass sich die Naturwissenschaften und die Kunst gegenseitig bedingen und befeuern konnten. So ist die Geometrie stark von konstruktiven Visualisierungen abhängig, auf der anderen Seite benötigt ein Künstler für seine perspektivischen Darstellungen geometrische Grundkenntnisse. Wolfgang Schmids *Das erste buch der Geometrie* beispielsweise ist sogar explizit Künstlern und Handwerkern gewidmet: „alle künstliche werckleut als Steinmetzen Maler Bildawer Schreiner und dergleichen Künstner bekennen müssen.“[600]

Ferner war Augustin Hirschvogel, der in dieser Studienausgabe mit einem mathematischen Werk vertreten ist, selbst Künstler, der sich nach den wirtschaftlichen Unruhen durch die Reformation als Kartograf und Topograf verdingte.

Interessant ist hierbei, dass auch Vogtherr in den Geometrie-Zeichenkontext mit eingebunden ist. Hintergrund hierfür könnte ein zusätzliches Blatt seines Kunstbüchleins sein, das erstmalig in der Version von 1559 auftaucht (Abb. 3.13). Auf diesem Blatt ist neben zwei weiteren Architekturelementen zusätzlich ein proportional unterteilter Quader zu sehen (vgl. Kap. 3.3.3). Auch wenn das vermutlich mathematische Prinzip, das hinter dieser Aufteilung steckt, nicht entschlüsselt werden kann, stellt es dennoch eine Nähe des Kunstbüchleins zur Mathematik her und somit auch zu den übrigen geometrischen Werken dieses Kompendiums.

Zudem ist die Verwendung des Kunstbüchleins in dieser Studienausgabe vermutlich auch dem weit gefassten Kunstbegriff geschuldet, der in den Wissenskanon sowohl mathematische als auch rein künstlerisch-stilistische Lehrinhalte miteinbezieht.

Wie stark die beiden Fächer Kunst und Mathematik voneinander profitieren konnten, zeigt sehr schön das zuletzt aufgelistete Werk zur Feldmessung von

[600] SCHMID, Wolfgang: Das erste Buch der Geometria, 1539, Titelblatt.

Jacob Köbel (Abb. 6.2). Denn hier findet ein optimales Zusammenspiel von textgebundener und visueller Wissensvermittlung statt. So wird die Berechnung von unregelmäßigen Flächen anwendungsorientiert am Beispiel von Landschaftsausschnitten unterschiedlichen Bildformats gezeigt (Abb. 6.3). Zudem wird durch das Abbilden von Personen beim tatsächlichen Messen in der freien Natur ein realistischer Bezug zur Tätigkeit erzeugt. So wird der Umgang mit den Instrumenten vor Ort demonstriert; in der gezeigten Abbildung ist es vermutlich ein Jakobsstab – eine Art Messlatte –, mit der die Person hantiert. Das heißt, der Autor schöpft hier die didaktischen Möglichkeiten des Bildes voll aus. Zum einen kann der Leser selbst am gezeigten Beispiel tätig werden und den textlichen Anweisungen zur Bemessung Folge leisten. Zum anderen gewinnt der Leser Einblick in die Arbeit vor Ort, wodurch der Bezug zur tatsächlichen Tätigkeit des Feldmessens nicht verloren geht (Abb. 6.4). Dieses Beispiel ist in seiner Aufbereitung der *Exempel und figürliche anzeigung* augenscheinlich Beweis dafür, dass die angenommene gegenseitige Befeuerung von mathematisch-naturwissenschaftlichen Lehrwerken und visuellen Didaktiken, welche in den Kunstbüchlein vermittelt worden sind, tatsächlich stattgefunden hat.[601]

Das vorliegende Kompendium gehört, wie schon das Beispiel zuvor, zur *Bibliotheca Palatina*, die 1623 nach der Eroberung Heidelbergs im Dreißigjährigen Krieg durch Herzog Maximilian I. von Bayern nach Rom überführt worden ist.[602] Sie wurde nach dessen ausdrücklichem Wunsch Papst Gregor XV. zum Geschenk gemacht.
Bei diesem Beispiel handelt es sich um eine Zusammenstellung zweier Werke von Jost Ammans *Künstliche und wolgerissene figuren der fürnembsten Evangelien* (1579) und der *Ander Theil Deß neuwen Kunstbuchs* (1580). Das Interessante ist hier der Einband, der auf den Besitzer mit den Initialen LPC verweist und als Entstehungsdatum das Jahr 1580 angibt. Aufschlüsseln lässt sich das Monogramm mit Ludwig Pfalzgraf Cureve, und dies meint den Kurfürsten Ludwig VI. (1539–1583) von der Pfalz, der aus der Linie Pfalz-Simmern stammte (Abb. 6.5). Dieses Kompendium steht somit im

[601] KÖBEL, Jacob: Geometrei. Von künstlichem Feldmessen unnd absehen Allerhand Höhe Fleche Ebne Weitte unnd Breyte, Frankfurt 1558, fol. Fiii^{v}.
[602] BERSCHIN, Walter: Die Palatina in der Vaticana. Eine deutsche Bibliothek in Rom, Stuttgart/Zürich 1992, S. 11f.

unmittelbaren Dienst des Pfalzgrafen, der es nach seinem Gusto mit zwei ausgewählten Werken konzipierte und repräsentativ mit dem aufwendig gestalteten Einband als seinen Besitz ausweist. Die Wertschätzung der Familie gegenüber Jost Amman zeigt sich auch darin, dass Amman 1583 den verstorbenen Kurfürsten in Heidelberg auf dem Totenbett porträtierte. Da Amman zudem im Zeichnen unterrichtete, wäre auch eine Zeichenlehrtätigkeit am Hofe zu dieser Zeit denkbar.[603]

Im Buch sind Spuren eines weiteren Benutzers zu finden, nämlich Unterschriftproben eines Herzogs Friedrich. Hierbei handelt es sich sehr wahrscheinlich um den späteren Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz (1574–1610), den Sohn Ludwigs VI. Ausmalungen und Nachzeichnungen der Vorlagen zeugen von der unmittelbaren Nutzung des Zeichenlehrbuchs und stehen im Kontext einer höfischen Zeichenausbildung. Nachweisbar ist ein höfischer Zeichenunterricht bei Kurprinz Friedrich auch durch das verschriftlichte Lehrprogramm von Joachim Strupp von Gelnhausen von 1583, der als Präzeptor für die Erziehung Friedrichs verantwortlich war.[604] In diesem Curriculum ist sehr detailliert das schulische Programm mit Tagesplanung aufgeführt, auch ist diesem zu entnehmen, dass der Kurprinz jeden Freitag in der vorgesehenen Zeit „mit Mahlen“ verbringen sollte.[605] Dass zur höfischen Zeichenausbildung konkret auch dieses Kunstbüchlein verwendet worden ist, ist somit sehr wahrscheinlich und auch das nächste Beispiel beweist die Verwendung der Kunstbüchlein zu zeichnerischen Übungszwecken am Hofe.[606]

---

[603] Neben seinen Zeichenlehrbüchern existiert noch ein weiterer Beweis, dass es Amman ein wichtiges Ansinnen war, das Zeichnen zu vermitteln. So teilt er 1590 seinem Schwager mit, dass er „einen ziemlich betagten und weit erfahrenen Herrn gar schlechten (schlichten?) Brauchs und Hofhaltens im Reissen […]“ unterrichtete. Es handelte sich dabei um einen englischen Grafen, dem er in Altdorf in der Nähe von Nürnberg das Zeichnen beibrachte. Er berichtet davon in einem Brief an seinen Schwager Leemann. Zitiert nach: AMMANN 1904, S. 97.

[604] Hofschulbuch für Kurprinz Friedrich IV. und Prinzessin Christina von der Pfalz – Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 310 [Heidelberg]). Online–Ressource: http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66547557. | Vgl. auch den Abschnitt zur Erziehung von Friedrich und Transkription des Hofschulbuches bei SCHMIDT, Friedrich: Geschichte der Erziehung der Pfälzischen Wittelsbacher. Urkunden nebst geschichtlichem Überblick und Register, Berlin 1899, XXXII–XLII. Online-Ressource: http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66554103.

[605] Hofschulbuch für Kurprinz Friedrich IV. und Prinzessin Christina von der Pfalz – Universitätsbibliothek Heidelberg, fol. 78^{v}.

[606] Geom. 27.4 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel).

Den in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel geführten historischen Konsultationslisten kann man ebenfalls entnehmen, dass sich auch Herzog Anton Ulrich (1633–1714) am 1. Oktober 1695 ein Kompendium aus Behams und Ammans Kunstbüchlein ausgeliehen und damit gearbeitet hat.[607] Es ist bekannt, dass Anton Ulrich im Zuge seiner höfischen Erziehung eine Zeichenausbildung genossen hat. Früchte dieser Zeichenerziehung finden sich in Form von Zeichnungen und Skizzen aus der Hand des jungen Herzogs in seinem Nachlass im Kupferstichkabinett in Braunschweig.[608] Wahrscheinlich entstand diese Zeichenmappe unter der Anleitung des Zeichenlehrers und Künstlers Conrad Bruni, jedoch beweisen einige Übungsblätter der Mappe eindeutig die zusätzliche Verwendung von verschiedenen Zeichenlehrbüchern (Abb. 6.6). Konkret könnten als Vorlage einige Einzelblätter aus Zeichenlehrbüchern wie die Handstudien Vogtherrs, Proportionsstudien Behams und einige Blätter aus dem Kunstbüchlein von Amman, die sich im alten Bestand des Kupferstichkabinetts befinden, für den Zeichenunterricht verwendet worden sein (Abb. 6.7).[609]
Neben dem Zeichnen als üblichem Bestandteil der Prinzenausbildung ist auch hier eine professionelle Ausrichtung in Bezug auf die Bautätigkeiten des Herzogs vorstellbar, die das Zeichnen als eine notwendige Fertigkeit verlangten.

Beim nächsten Beispiel aus der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel handelt es sich um eine Studienausgabe mit der Signatur *130.2 Helmst*. Hier ist eine Verschiebung weg von den rein als Zeichenlehrwerken ausgerichteten Büchern hin zu einer Zusammenstellung ganz unterschiedlicher Bücher höfischen Interesses festzustellen. So finden wir Heinrich Lautensacks *Des Circkels unnd Richtscheyts* (Frankfurt 1564) zusammen mit Arnoldi Byrckmans *Ein Kürtzer Aufzug unnd überschlag Einen Baw anzustellen und in ein Regiment und Ordnung zupringen mit denen so darauf it aller arbeit seyn*

[607] RAABE, Mechthild: Leser und Lektüre im 17. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1664–1713, München u. a. 1998 (Teil A, Bd. 2: Alphabetisches und systematisches Verzeichnis der entliehenen Bücher).
[608] Braunschweig, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. H 27 Nr. 56). Siehe RAABE, Paul: Sammler, Fürst, Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666, Wolfenbüttel 1979 (Ausst. Kat.), S. 249 (Kat. Nr. 508). | KLESSMANN, Rüdiger: Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Leben und Regieren mit der Kunst, Braunschweig 1983 (Ausst. Kat.), Kat. A7.
[609] Kupferstichkabinett, Braunschweig (Signaturen: HVogtherr d. Ä. AB 3.10 | HSBeham AB 3.221 | JAmman AB 3.15 H).

wurden (Cöln 1556) und Reinhard I. (Solms Graf) *Beschreibung Vom Ursprung anfang und herkhomen des Adels Adelichen underhaltungen und aufferlegtem gebürlichem* (1564). Insbesondere die beiden letztgenannten Titel sind dabei stark auf den adeligen Leser ausgerichtet. So muss sich ein Landesherr zwangsläufig mit Festungsbau auseinandersetzen und auch die Unterweisung in höfischen Verhaltensregeln scheint für eine adelige Leserschaft prädestiniert. Allein bei Lautensack ist die Zielgruppe nicht derart zugeschnitten und eindeutig, das Werk ist jedoch aufgrund seiner starken Ausrichtung auf die Perspektivlehre als Grundlage für Architekturzeichnungen auch im höfischen Kontext von praktischem Wert.

Nicht überraschend ist demnach, dass sich der Käufer des Buches als ein Mitglied der adeligen Oberschicht herausstellt. Es handelt sich um Julius Herzog zu Braunschweig und Lüneburg (1528–1589), dessen Initialen „I.H.Z.B.V." auf dem Buchdeckel in Form eines Supralibros eine eindeutige Zuweisung leicht machen.[610]

Der Buchdeckel ist darüber hinaus sehr aufwendig mit Prägeszenen, wie beispielsweise mythologischen (z. B. Merkur) und christlichen Themen (z. B. Taufe Jesu, Adam und Eva usw.), gestaltet und mit der Datierung 1566 versehen. Die Initialen auf dem Rücken des Buchdeckels, „G.V.W.G" („Gottes Vorsehung wird geschehen"), spiegeln die Devise des Herzogs wider (Abb. 6.8).[611]

Julius baute sich im Laufe seines Lebens eine beachtliche Bibliothek auf, die den Grundstock für die Universitätsbibliothek der von ihm gegründeten Universität Helmstedt bilden sollte.[612] Diese Studienausgabe diente Julius vermutlich als eine Art persönliches Handbuch, dessen Inhalt ihm in unterschiedlichen Bereichen seiner herzöglichen Tätigkeit von Nutzen sein konnte.

Ein weiteres Beispiel aus der Bayerischen Staatsbibliothek in München setzt sich zusammen aus Vogtherrs *Kunstbüchlein*-Ausgabe von 1572 und Behams

[610] MILDE, Wolfgang: Zur Frühgeschichte der Bibliothek zu Wolfenbüttel, in: Braunschweigisches Jahrbuch 51 (1970), S. 73–83, S. 75.
[611] MILDE 1970, S. 75.
[612] HACK, Karin (Hg.): Berühmte Bibliophile im Spiegel ihrer Exlibris, Supralibros und Besitzeinträge, Schweinfurt 2001 (Ausst. Kat.), S. 14–15.

Kunst und Lehr Büchlein von 1582.[613] Mithilfe eines *ex libris* des Kurfürsten Maximilian I. ist eindeutig das Datum des Erwerbs für seine höfische Sammlung zu ermitteln (Abb. 6.9).[614] So handelt es sich hierbei um einen Typus B, der um 1630[615] verwendet worden ist, womit deutlich wird, dass die Kunstbüchlein auch knapp 100 Jahre nach der Erstauflage ihrer Werke nichts von ihrer Attraktivität für eine mögliche Zeichenausbildung im höfischen Kontext verloren haben.[616] Dass die Bücher wirklich für einen praktischen Gebrauch als Zeichenlehrbuch erworben worden sind, unterstreicht ein Teil unbedruckter Blätter im Buch, welche sehr wahrscheinlich für Skizzen in Form von Kopien und Erweiterungen gedacht waren.

6.2.2 Bürgerliches Milieu/Verschiedene Berufsstände

Der nächste Verwendungskontext betrifft das bürgerliche Milieu unter Berücksichtigung auch eines fachlichen Interesses kunstferner Berufsstände.
Bei dem ersten Beispiel mit der Signatur *27.4 Geometrica* handelt es sich um ein Kompendium, das zwei Kunstbüchlein miteinander vereint: einmal das *Kunst und Lere Büchlin* von Sebald Beham von 1552 und das *Kunst- und Lehrbüchlein* von Jost Amman von 1578. Zudem werden die Kunstbüchlein ergänzt durch ein Figurenbuch, ebenfalls von Jost Amman, nämlich das *Künstliche wolgerissene new Figuren von allerlai Jag und Weidtwerck* von 1582.
Die Ausrichtung dieses Studienbuches als Zeichenlehrkompendium ist sehr anschaulich mit der Einbandaufschrift „ARS“ illustriert und benennt somit explizit das inhaltlich übergreifende Thema, was eine bewusste Auswahl und Zusammenstellung der Werke annehmen lässt. Diese Einordnung als *ars* unterstreicht das Verständnis des Besitzers der Studienausgabe von Kunst als

[613] Rar. 693, Bayerische Staatsbibliothek München (digitalisiert).
[614] DRESSLER, Fridolin/SCHRÖDER, Brigitte: Die Exlibris der Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek. 17. bis 20. Jahrhundert, Wiesbaden 1972, S. 23f. Kupferstecher war Raphael Sadeler (1560–1632). Erlangung der pfälzischen Kurwürde 1623, deshalb um rotes Herzschild mit goldenem Reichsapfel erweitert.
[615] Quellenmaterial: Hofzahlamtsrechnung (Staatsarchiv München). 1629, fol 563: 200 fl. an Raphael Sadeler.
[616] Aber möglicherweise wurde das *ex libris* später auf die Innenseite des Einbandes geklebt und somit könnte die Bindung aus späterer Zeit stammen. Goldapplikatur bei Beham und Vogtherr.

ein auf Wissen und erlernbaren Inhalten basierendes Können, das Grundlage der künstlerischen Meisterschaft ist.[617] Das benötigte Wissen hierzu wird durch die in dieser Studienausgabe befindlichen Kunstbüchlein zur Verfügung gestellt.

Zwei weitere Aspekte sind hierbei noch zu verfolgen. So lässt zum einen die Bandaufschrift den hohen Stellenwert der Kunstbüchlein im Kontext von Kunstliteratur im Allgemeinen vermuten. Es scheint, als wären die Kunstbüchlein in dieser Zeit als die Kunstliteratur schlechthin verstanden worden.[618] Die positive Resonanz und der kommerzielle Erfolg, welcher bereits zu einem früheren Zeitpunkt behandelt wurde (Kap. 3.3.1), unterstreichen diese Feststellung. Des Weiteren gibt die Zusammenstellung der angegebenen Kunstbüchlein einen Hinweis darauf, dass die Kunstbüchlein als eigenständige und zusammengehörige Gattung wahrgenommen wurden.

Der besondere Wert der Zusammenstellung dieser beiden Kunstbüchlein liegt in der unterschiedlichen methodischen Ausrichtung und somit sinnvollen Ergänzung der einzelnen Werke. So beginnt diese Studienausgabe mit dem didaktisch aufbereiteten Werk Sebald Behams, das in einem vorgelagerten Kapitel den richtigen Umgang mit Zirkel und Lineal lehrt, um dann in den daraus folgenden Einheiten das Zeichnen des menschlichen Kopfes und von Pferdekörpern mithilfe des Quadratnetzes zu vermitteln. Ganz anders sind dagegen die anderen beiden Werke konzipiert, da es sich hierbei um nach dem Prinzip des Nachahmens als Ausbildungseinheit gestaltete Vorlagenwerke handelt. So ist nicht nur bei dem Kunstbüchlein von Jost Amann die Vorlagenfunktion evident, sondern auch bei seinem Figurenbuch wird die Ausrichtung als Vorlagenbuch anhand der Adressierung deutlich. Demnach ist

---

[617] ROSEN, Valeska von: Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift, in: Pfisterer, Ulrich/Seidel, Max (Hg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München/Berlin 2003, S. 324.

[618] Einen weiteren Hinweis darauf gibt eine sich in der Staats- und Landesbibliothek Dresden befindliche Registratur (Abb. 6.10) der Bücher des Kurfürsten August von Sachsen von 1574. Hier taucht in dem Kapitel *Architectur Perspectiva Kunststuck vonn Kupferstichen Contrafacturn umd sonst allerley figurn unnd gemähl* (d. h. Kunstliteratur) folgendes Werk auf: Behams Kunst- und Lehrbüchlein. Daneben Jamnitzer, Dürer, Cousin, Vitruv. Digitalisat: http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/13901/1/cache.off. Der erste Katalog der Bibliothek des Kurfürsten August. Womöglich handelt es sich dabei um die sich heute noch in der Bibliothek befindliche Ausgabe von 1552 mit der Signatur Art. plast. 776.

das Werk allen „Liebhabern/Also Malern/Goldschmidt/Bildhawern/und welche lust zur Kunst haben“ gewidmet.[619]

Auf dem Titelblatt von Behams Kunstbüchlein findet man das *ex libris* eines „ARMINI Rüttellii stutgardiensis“ (Abb. 6.11). Beim Versuch einer genealogischen Rückverfolgung findet sich eine Archivaren- und Kanzleischreiber-Familie.[620] Dass das Zeichnen auch für diesen Berufsstand von fachlichem Interesse sein konnte, ließe sich mit dem Erfordernis, Wappen zeichnen zu müssen, erklären. Die Verwendung von Zeichenlehrbüchern als unkomplizierte Zuhilfenahme fernab von institutionalisierten Ausbildungsstrukturen ist daher wahrscheinlich, da sich auch bei Amanns Kunstbüchlein einige Wappendarstellungen finden lassen. Zudem waren die Zirkelübungen Behams für die Konstruktion von Wappenschildern sicherlich sehr hilfreich.[621] Dass dieses Werk auch in der Praxis verwendet worden ist, beweisen einige ‚künstlerische‘ Gebrauchsspuren. So ist fol. Fiii^{v} sehr wahrscheinlich mit eingeöltem Pauspapier bearbeitet worden, um die Darstellung eines Pferdes leichter übertragen zu können (Abb. 6.12). Zudem wurde der innere Strahlenkranz bei fol. Bi^{r} mit Tinte ausgemalt.

Anhand dieses Exemplars lassen sich also folgende Feststellungen treffen: Das Kompendium befand sich vor dem Erwerb für die Sammlung in nichtadeligem Besitz und wurde wahrscheinlich für die Berufsausübung verwendet, wodurch sich die Relevanz und der Rezeptionskreis, der bislang auf drei Lesergruppen beschränkt war, auf andere Berufsgruppen erweitern lässt. Generell verweist diese Nutzung auf einen allgemeingesellschaftlich erweiterten Stellenwert der Kunstbüchlein. Eine weitere Eintragung in den Besucherlisten unterstreicht dieses zunehmende Interesse an Zeichenlehrbüchern. So hat sich der Hofrat Hermann Dietrich Meibom (1671–1745) am 15. August 1728 eine Ausgabe

[619] AMMAN, Jost: *Künstliche wolgerissene new Figuren von allerlai Jag und Weidtwerck*, Frankfurt 1582, Titelblatt.

[620] Es existieren archivalische Eintragungen, die aus der Feder eines Mitglieds der Familie Rüttel, u. a. Armin Rüttel d. J., stammen. Siehe z. B. KERKEL, Ingeborg: Die Autographensammlung des Stuttgarter Konsistorialdirektors Friedrich Wilhelm Frommann, Wiesbaden 1992 (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek, Bd. 2), S. 682 und KERKEL, Ingeborg: Stammbücher bis 1625, Wiesbaden 1999 (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek, Bd. 3), S. 317.

[621] So findet sich auch bei SCHÖN 1540, fol. Eiiif eine genaue Konstruktionsanleitung für Wappenschilder mit dem Zirkel. Oder als eigenständiges Werk: AMMAN, Jost: WapenBuch, Franckfurt am Mayn 1579.

von Behams Kunstbüchlein aus dem Jahr 1565 ausgeliehen.[622] Meibom studierte in Helmstedt und wurde dort 1700 Professor der Geschichtswissenschaft und Poesie. Er ging 1705 als Konsistorial- und Kabinettsrat nach Wolfenbüttel, wo er zum Hofrat ernannt wurde. So zeigt sich auch hier ein ‚fachfremdes' und zudem ein über die Jahrhunderte bestehendes Interesse an Zeichenlehrbüchern.[623]

Ein Potpourri aus unterschiedlichsten Benutzerspuren stellt das heute nur noch in einzelnen Blättern vorhandene *Kunstbüchlein* (1599) von Jost Amman in der Graphischen Sammlung in München dar. Darin finden sich neben farblichen Ausmalungen, Nachzeichnungen und kleinen Skizzen auch Zitate und weitere schriftliche Anmerkungen. Die zeitliche Eingrenzung für den größeren Teil dieser Spuren lässt sich anhand zweier eingetragener Jahreszahlen, nämlich 1605 und 1606, leicht ermitteln.[624] Dagegen sind weitere Schlussfolgerungen, etwa hinsichtlich des Besitzers und dessen sozialem Hintergrund, nicht eindeutig zu ziehen.

Es gibt jedoch einzelne Indizien zum früheren Eigentümer. Auf der Tafel fol. Ffii (Abb. 6.13) findet man das Zitat ‚Post tenebras spero lucem 1606', was übersetzt so viel wie „Nach der Dunkelheit hoffe ich auf das Licht" heißt und auf die Vulgata (Vulgata Clementina) des Buches Hiob 17,12 zurückgeht. Dieser Ausspruch hat jedoch auch eine historische Bedeutung, da er als Leitspruch von den Calvinisten während der Reformation verwendet wurde; abgekürzt in der Form ‚Post tenebras lux' wurde er zudem zur Devise der Wahlheimat Johannes Calvins. Demnach ist dieser Wahlspruch sowohl auf dem Wappen als auch auf der Fahne des Kantons Genf zu finden. Im übertragenen Sinne kann man diesen Ausspruch als „Nach der Not hoffe ich wieder auf bessere Zeiten*"* übersetzen, womit vermutlich die Reformation als Befreiung aus dem Dunkel gemeint war. Der frühere Besitzer ist somit höchstwahrscheinlich ein Befürworter der Reformation gewesen, noch konkreter vermutlich sogar ein Vertreter des Calvinismus. Sehr gut denkbar ist,

[622] Signatur 159 Quodlibet. 4°; RAABE, Mechthild: Leser und Lektüre im 18. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1714–1799, München u. a. 1998 (Bd. 3: Alphabetisches Verzeichnis der entliehenen Bücher), S. 42.
[623] RAABE, Mechthild: Leser und Lektüre im 18. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1714–1799, München u. a. 1998 (Bd. 1: Die Leser und ihre Lektüre), S. 295f. | Hat am gleichen Tag noch das Illuminierbuch von Boltz, Frankfurt 1550, ausgeliehen.
[624] AMMAN 1599, fol. Ffii (Exemplar Staatl. Graphische Sammlung München).

dass dabei die Kunstbüchlein nicht allein für den persönlichen Gebrauch verwendet, sondern im Einsatz für die Reformation als Bildvorlage instrumentalisiert worden sind. Bestes Beispiel hierfür sind die zahlreichen Flugblätter, welche die Anhänger der Reformation nutzten, um ihre Gegnerschaft zu diffamieren. Den berittenen Soldaten könnte man deshalb auch als Symbolfigur des Aufschwungs im Kampf gegen den alten Glauben und für die Reformation deuten.

Nicht nur religiös, sondern auch künstlerisch lassen sich einige weitere interessante Benutzerspuren finden. So ist beispielsweise die soeben beschriebene Tafel sehr gekonnt koloriert. Sie stützt damit die These eines weiteren künstlerischen Gebrauchs der Vorlagen.

Dass die Kunst bei dem Eigentümer einen hohen Stellenwert einnahm, wird zudem durch die handschriftliche Anmerkung „quod pulchrum difficillime" („Was schön ist, ist am schwierigsten") oberhalb der Darstellung einer weiblichen Figur mit Laute (Abb. 6.14) deutlich. Weitere eigenhändige künstlerische Tätigkeiten lassen sich beispielsweise auf Tafel Hii finden, wo die Hand der Sirene kopiert wurde (Abb. 6.15).

6.2.3 Gelehrte

Die Humanistische Bibiliothek in Selestat (Schlettstadt) setzt sich aus großen Teilen der ehemaligen Privatsammlung des Humanisten Beatus Rhenanus (1485–1547) zusammen. Teil ihres Bestands – durch einen Besitzervermerk Rhenanus'[625] bestätigt – waren zwei Kunstbüchlein von Heinrich Vogtherr d. Ä. aus dem Jahr 1538.[626]

Wie schon in Kapitel 3.2.2.4 thematisiert, gilt Rhenanus als Verfechter der nationalen Künste. Doch das Bestreben, die deutsche Kunst wieder zurück zu künstlerischen Höhen zu bringen, ist nicht die einzige Erklärung für das Vorhandensein der Kunstbüchlein in der Sammlung Beatus Rhenanus; es existiert auch ein Beweis für die tatsächliche Verwendung des Kunstbüchleins. Beatus Rhenanus arbeitete nämlich an der Konzeption der sogenannten

[625] WALTER, Joseph: Incunables & XVIme Siècle, Colmar 1929, S. 563. Besitzervermerk: *Beat Rynowers 1539 Schletstat*.

[626] Weitere Bücher, die in seinem Bestand gewesen sind, waren z. B. Rodler und Vitruv; siehe WALTER 1929, S. 560f.

Erasmustruhe mit (siehe Kap. 6.3.1.2), eine Art posthumes Denkmal für den engen Freund und 1536 in Basel verstorbenen Erasmus von Rotterdam in Form einer wertvollen Truhe.[627]
Es wird also deutlich, dass Gelehrte als geistige *créateur* bei komplex angelegten Kunstwerken in Erscheinung treten konnten und für diese Fälle die Kunstbüchlein zu Hilfe nahmen.

Insgesamt gesehen und bedingt durch den zumeist höfischen Ursprung der untersuchten Studienausgaben sind es größtenteils Besitzer und Benutzer aus dem höfischen Kontext, die identifiziert werden konnten. Für die höfische Prinzenausbildung nahm das Zeichnen ab dem 16. Jahrhundert einen zunehmend wichtigen Stellenwert ein, was auch an der Benutzung der Kunstbüchlein nachvollzogen werden kann. Dabei ist das Zeichnen aber nicht nur in künstlerischer Hinsicht von Relevanz, sondern auch generell als Visualisierungsinstrument in unterschiedlichen Fachbereichen (z. B. Geometrie, Festungsbau). Die Ausrichtungen der untersuchten Studienausgaben unterstützen diese Annahme.
Jedoch konnten auch einige bürgerliche Ausleihen und Benutzerspuren ausfindig gemacht werden. Bei diesen scheint vor allem der jeweilige berufliche Hintergrund entscheidend oder die Kunstbüchlein fungierten als intellektueller Freizeitvertreib.
Generell ist bereits mit diesen Fallbeispielen deutlich geworden, dass für die Kunstbüchlein ein erweiterter, über die Künstler hinausgehender Rezipientenkreis angenommen werden kann.

[627] Es wäre nicht der erste Fall von künstlerischer Konzeptarbeit, die Rhenanus tätigte; so gibt es Vermutungen, dass auch im Falle von Hans Holbein Rhenanus Ansprechpartner für Fragen zu antiken Bezügen war. Siehe VÖGELIN, Salomon: Wer hat Holbein die Kenntniss des classischen Alterthums vermittelt?, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 10, S. 345–371, S. 366. Zudem bestand eine enge Zusammenarbeit mit dem Basler Verleger Johannes Froben als Korrektor.

6.3 Rezeptionsumfeld II (Werke/Künstler)

Nach der Untersuchung der Kunstbüchlein hinsichtlich unterschiedlicher Besitzverhältnisse geht es nun darum, wo eine unmittelbare Verwendung der Kunstbüchlein anhand von überlieferten Kunstobjekten (Kunsthandwerk) oder Skizzen/Gemälden (Künstler) etc. nachgewiesen werden kann.

6.3.1 Kunsthandwerk[628]

6.3.1.1 Porträtkachel aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg

Bei diesem Beispiel handelt es sich um zwei bisher als antikes Kaiserpaar geführte einzelne Porträtkacheln aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.[629] Weitere Informationen zu den Objekten fehlen bislang, da weder Hinweise zum Künstler noch zum früheren Standort noch eine genaue Datierung bekannt sind.

Allein die Vorlage für das männliche Bildnis konnte ausfindig gemacht werden. Sie stammt eindeutig aus dem Kunstbüchlein von Heinrich Vogtherr, wodurch dieses Exponat zu einem interessanten Fallbeispiel für den Nachvollzug von Herstellungsprozessen im Kunsthandwerk wird. Beispielsweise zeigt der Vergleich von Vor- und Abbild (Abb. 6.16 und Abb. 6.17), dass ein Transformationsprozess stattgefunden hat. Der Modelschneider hat mit einigem Geschick ein harmonischeres und auf Symmetrie bedachtes, gemäßigteres Abbild eines Bekrönten geschaffen, als es bei Vogtherrs ausdrucksstarkem König der Fall ist. So wurde die Mimik bei der Kacheldarstellung enorm abgeschwächt, kein grimmiger Ausdruck ist mehr zu erkennen.

Doch sind Hauptcharakteristika wie die mit Lorbeerblättern durchsetzte und

[628] Weiteres Beispiel: eine Zunftkanne von 1564 des Schweidnitzer Meister J. S. mit Köpfen nach Vogtherrs Kunstbüchlein. Siehe hierzu Günther Reinheckel: Nach Virgil Solis u.a. Zinngefäße des 16. Jh mit gravierten Darstellungen nach deutschen Meistern, in: Weltkunst 2002, 72, S. 2212–2216 und Hintze, Erwin: Die deutschen Zinngießer und ihre Marken, Bd. 4, Schlesische Zinngießer, Leipzig 1926, NR. 1057.

[629] Antikes Kaiserpaar, süddeutsch, Ende 16. Jh. (Inv. Nr. A 3454), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

auf einem stoffartigen Wulst aufliegende Zackenkrone, der mit einem dünnen Tuch hinterfangene Kopf und der gespaltene Bart gleich geblieben. Die Kleidung wurde dagegen ornamental aufgewertet.

Wie die Vorlage zeigt, hatten diese Bildnisse weniger das Ziel, ein getreues Abbild historischer Personen wiederzugeben; vielmehr stand die künstlerische Ausarbeitung im Vordergrund. Für die Kacheln ist dies insofern ein interessanter Punkt, da dadurch keine nähere Benennung des dargestellten Bekrönten aufgrund der Vorlage stattfindet. Doch muss die Frage offen bleiben, ob das Herrscherporträt, wenngleich Fantasiegestalt, nicht doch aufgrund eines Gesamtprogramms des Ofens die Verkörperung einer historischen Person und somit möglicherweise auch eines antiken Kaisers darstellen soll.[630] Zur damaligen Zeit gab es viele Öfen mit Bildnissen von historischen Personen, eine Erscheinung, die auch mit der Herausgabe sogenannter Bildnisvitenbücher wie dem schon erwähnten *Imperatorum Romanorum Libellus* von Huttichius im Zusammenhang steht. Abzugrenzen sind diese Herrscherkacheln mit historischen Persönlichkeiten von den Fürstenkacheln oder ganz allgemein Fürstenporträts, die zumeist aktuelle Zeitgenossen zeigten.[631]

Die Vorlagen Vogtherrs scheinen nach Ansicht der Verfasserin auch deshalb so erfolgreich gewesen zu sein, weil sie eben keine authentischen Porträts historischer Personen zeigen, sondern multifunktional einsetzbare Typen, welche sich unproblematisch in ihren jeweiligen Kontext einfügen lassen – eine Praxis, die abseits heutiger Vorstellungen von seriöser Wissenschaft als fiktionale visuelle Geschichtsschreibung durchaus häufiger anzutreffen ist (siehe Kap. 6.4.1).

Anhand dieser Kacheln lassen sich also interessante kunsthistorische Zusammenhänge jener Zeit ablesen. Vor allem die starke Vernetzung von Grafik und Kunsthandwerk wird durch die Kaiservorlage deutlich und gilt als ein Beweis dafür, dass das Kunstbüchlein auch für das Kunsthandwerk oder zumindest für den Auftraggeber des Ofens von großem Interesse gewesen ist.

---

[630] Vgl. allgemein zu Öfen: FRANZ, Rosemarie: Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus, Graz 1969, S. 70–97. | BLÜMEL, Fritz: Deutsche Öfen. Der Kunstofen von 1480-1910. Kachel- und Eisenöfen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz, München 1965.

[631] FRANZ 1969, S. 85–87.

6.3.1.2 ‚Erasmustruhe' aus dem Historischen Museum in Basel

Beim nächsten Beispiel für die Verwendung von Vorlagen aus den Kunstbüchlein steht vor allem die Werkgenese im Mittelpunkt, die viel über die Konstellation von Künstlern, Auftraggebern und möglichen beteiligten Dritten (wie künstlerischen Ratgebern) bei der Entstehung von Kunstwerken offenbart.

So war es 1539 der Basler Bürger und Kaufmann Bonifacius Amerbach, der im Gedenken an Erasmus von Rotterdam die sogenannte Erasmustruhe [632] (Abb. 6.18) in Auftrag gab: „Pro me ipso et valde memor ex socie tate scriptorum [scriorum] maximi f. f. [fieri fecit]", was übersetzt heißt: „Für mich selbst und, innig gedenkend des Größten aus dem Kreise der Gelehrten, habe ich dies herstellen lassen."[633]

Es ist wohl niemand anderes als Bonifacius Amerbach, der hier spricht und seinem Freund Erasmus mit diesem Möbelstück ein Denkmal setzt, indem er eine Erinnerung an den, wie er schreibt, „Größten aus dem Kreis der Gelehrten" schafft. Die dargestellten Bildnisse verkörpern jeweils einen Vertreter der jüdischen, griechischen und römischen Literatur, in deren Reihe Erasmus als ebenbürtiger Vertreter der Neuzeit aufgenommen ist.[634]

Das Reliefporträt auf der Gegenseite von Erasmus entspricht dem heidnischen Philosophen Aristoteles. Aufgrund seiner damaligen vermuteten Herkunft aus der heutigen Türkei wurde er hier mit einem Turban ausgestattet.[635] Auf der rechten Schmalseite ist, mit Lorbeerkranz und in eine Toga gekleidet, Vergil als Vertreter der römischen Antike dargestellt. Er blickt im Profil in Richtung Vorderfront. Gekennzeichnet durch die Zackenkrone, ist Salomon in einer Rückenansicht als Vertreter der jüdischen Literatur auf der linken Schmalseite abgebildet.

In ihrer inhaltlichen Konzeption verbindet die Erasmustruhe Möbelstück und Andenkenobjekt in einem, wobei der Denkmalsgedanke ganz im Sinne des humanistisch geprägten Auftraggebers Bonifacius Amerbach ist.

---

[632] Erasmustruhe, Basel 1539, Jacob Steiner zugeschrieben (Historisches Museum Basel, Inv. 1870.911) | Söll-Tauchert, Sabine (Hg.): Die große Kunstkammer, Basel 2011, S. 154–156.

[633] Übersetzt und ergänzt nach MAJOR, E.: Drei Renaissance-Truhen aus dem historischen Museum zu Basel, in: Die schweizerische Baukunst, 6. Jahrgang, Heft 16, Basel 1914, S. 293–295, S. 294.

[634] MAJOR 1914, S. 294.

[635] REINDL, Peter: Early Renaissance furniture in Basle, in: Apollo 104 (1976), S. 449–460, S. 457.

Vorlage für die Figur des Aristoteles ist eine Büste aus Vogtherrs Kunstbüchlein (Abb. 6.19). Der Bildschnitzer übernahm dieselbe, die rechte Schulter an den Kopf ziehende Haltung, und auch der Turban stellt in seiner Verflechtung eine exakte Kopie des Vogtherr'schen Vorbilds dar (Abb. 6.20).
Die Mimik dagegen wurde ein wenig abgeschwächt, wohl um der Person den nötigen würdevollen Ausdruck eines Philosophen zu verleihen. Der offene Mund ist jedoch noch angedeutet und führt, wie auch bei Vogtherr, zu Falten an Wange und Stirn. Der Künstler bedient sich also der genauen Mimikstudie Vogtherrs und wandelt diese nur ein wenig ab, um die Figur in das Programm einfügen zu können.
Das Gleiche vollzieht sich beim Körperausschnitt. So geht die Darstellung des Aristoteles über eine Büstenform hinaus und zeigt fast den ganzen Oberkörper als Brustbildnis. Ausschlaggebend war wohl auch hier die Abstimmung mit den anderen Figuren, die alle über ein Schulterstück hinausgehen. Das geschnitzte Bildnis wirkt sehr plastisch und hebt sich stark von seinem Hintergrund ab. Die fehlenden Pupillen könnten mit einer früheren Bemalung in Verbindung stehen, da Farbreste an Augen und Lippen gefunden wurden.[636] Der Rest der Truhe dagegen war wohl schon immer holzsichtig.
Amerbach ließ sich vermutlich nicht allein in künstlerischer Hinsicht beraten, sondern ermunterte sehr wahrscheinlich auch Beatus Rhenanus dazu, ein theoretisches Konzept für die Gestaltung der Truhe zu erstellen. Dass dies wiederum auch eine Verschränkung mit der visuellen Gestaltung bedeutete, macht die Verwendung einer Vorlage aus dem Kunstbüchlein von Heinrich Vogtherr deutlich. Dieses befand sich, wie bereits dargestellt (Kap. 6.2.4), im Besitz von Beatus Rhenanus. Und so ist anzunehmen, dass Rhenanus sowohl für die inhaltliche Ausrichtung als auch für das Bildprogramm verantwortlich gewesen ist.
Dass sich Amerbach gerne von Rhenanus im Hinblick auf Inschriften beraten ließ, ist bekannt. Schon im Frühjahr 1529 formulierte Beatus Rhenanus zusammen mit Amerbach Entwürfe für das Familienepitaph und vom Februar 1537 ist ein Brief erhalten, in dem Vorschläge des Rhenanus zum Erasmusepitaph, welches 1538 aufgestellt wurde, enthalten sind.[637]

[636] Laut Aussage des Restauratorenteams des Historischen Museums in Basel.
[637] JAKOB-FRIESEN, Holger/JENNY, Beat R./MÜLLER, Christian: Bonifacius Amerbach (1495–1562). Zum 500. Geburtstag des Basler Juristen und Erben des Erasmus von Rotterdam,

So ist sehr gut vorstellbar, dass Beatus Rhenanus auch bei der Erasmustruhe einen Beitrag vor allem hinsichtlich der Inschrift und des Programms geleistet hat. Aber auch im Hinblick auf die Vorlagen könnte Rhenanus eine entscheidende Rolle gespielt haben, indem er Amerbach auf Vogtherrs Kunstbüchlein, das sich in seinem Besitz befand, verwiesen hat. Infolge dieses Verweises von Rhenanus wäre auch ein direkter Kontakt zwischen Amerbach und Heinrich Vogtherr denkbar, da Aufzeichnungen zwei Aufenthalte Amerbachs in Straßburg – vom 20. April 1539 bis 28. April 1539 und vom 10. Mai 1539 bis 15. Mai 1539 – zu entnehmen sind.[638]

6.3.2 Künstler

6.3.2.1 Tobias Stimmer

Zwei Zeichnungen in der *Graphischen Sammlung* in Zürich zeigen auch bei dem Künstler Tobias Stimmer die Auseinandersetzung mit menschlicher Proportion, konkret in Form von Studien aus dem Kunstbüchlein von Sebald Beham.[639] So zeigt das Beispiel (Abb. 6.21) mehrere Köpfe in Profil- und Frontalansicht, und zwar ebenso wie bei Beham in einer Quadrierung mit neun Feldern (Abb. 6.22). Stimmer überträgt dabei das Konstruktionsschema Behams, wandelt es aber durch eine zusätzliche Person und eine stärkere Varianz im Ausdruck der Dargestellten ab (Abb. 6.23). Bei Stimmer ist somit nicht das motivische Kopieren die Intention in der Beschäftigung mit Behams Kunstbüchlein gewesen, sondern er setzt in Form kreativer Aneignung die von Beham vorgestellte Methodik mit selbst gestalteten Köpfen um.
Auch eine weitere Skizze von Tobias Stimmer zeigt die Auseinandersetzung mit diesem Lehrwerk. So wiederholt Stimmer die von Beham gezeigte Parallelmethode von Profil- in Frontalansicht (Abb. 6.24). Auch die weiteren

---

Basel 1995, S. 82. | AMERBACH, Bonifacius/AMERBACH, Johannes: Die Amerbachkorrespondenz, hg. und bearb. von Alfred Hartmann, Basel 1958 (Bd. 5: Die Briefe aus den Jahren 1537–1543), S. 35.

[638] AMERBACH 1958, S. 217.

[639] Sieben Kopfstudien 1564/65. Feder in Schwarz, Quadrierung in Rotbraun, 198 x 164 mm. Monogrammiert unten Mitte. Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphische Sammlung | HOFMANN, Werner (Hg.): Köpfe der Lutherzeit, München 1983 (Ausst. Kat.), S. 256–259, Kat. Nr. 115/116. | THÖNE, Friedrich: Tobias Stimmer. Handzeichnungen, Freiburg i. B. 1936, S. 71 u. 94. | Der Hinweis auf Lautensacks Lehrwerk scheint der Verfasserin zu weit hergeholt, dagegen die Übereinstimmung mit Behams Kunst- und Lehrbüchlein um einiges größer.

methodischen Schritte von der linearen Ausarbeitung zur Schraffur werden von Stimmer nachvollzogen, doch auch hier wiederum ist eine eigenständige Weiterentwicklung in Form einer Dreiviertelansicht des behandelten Kopfes gegeben. Aufgrund der hohen Übereinstimmung der Proportionen Stimmers mit den Vorgaben Behams (Abb. 6.25) wird augenscheinlich, dass Stimmer die Studien Behams als fundiert und nachvollziehbar angesehen hat.

Folglich zeigt das Beispiel Tobias Stimmer, dass das Lehrwerk Behams neben dem künstlerischen Nachwuchs auch bereits arrivierte Künstler ansprach. Es scheint, als sei die reflektierte Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper im Zuge einer Verwissenschaftlichung der Kunst wirklich ein übergreifendes Phänomen gewesen und die Kunstbüchlein eine gerne verwendete Hilfestellung in diesem Prozess.

Womöglich ist Stimmers gemeinsame Arbeit mit Jost Amman an einem Kunstbüchlein der Anlass für seine Beschäftigung mit dieser Gattung und einigen ihrer Vertreter gewesen. So wurde 1580 Der *Ander Theil Deß neuwen Kunstbuchs,* für das er einige Motivvorlagen lieferte, verlegt (Abb. 6.26).

6.3.2.2 Peter Paul Rubens

Für Rubens war das Nachahmen in Form von Kopien nach alten Meistern notwendiger Ausbildungsschritt auf dem Weg zur Meisterschaft. Aber auch über seine Lehrjahre hinaus behielt er die Praxis des zeichnerischen Sammelns von Vorlagen bei. So erweiterte er durch das Reproduzieren von Stil und Motivik vergangener Künstler sein visuelles Gedächtnis.[640] Man könnte bei ihm von einer „synthetisierenden und transformierenden *imitatio*“ sprechen. So beließ er es nicht bei visuellen Vorlagen, sondern verband diese zusätzlich mit antiken Textstellen aus Anklage- und Gerichtsszenen, um so zu einer möglichst fundierten Formfindung von z. B. seelischen Gemütsbewegungen zu gelangen.[641]

Diese tiefergehende Auseinandersetzung schien ihm Anlass dazu, auch selbst ein Lehrwerk herauszugeben. Jedoch kam es zu Rubens Lebzeiten zu keiner

[640] VÖHRINGER, Christian: Kunstliteratur der Neuzeit. Eine kommentierte Anthologie, Darmstadt 2010, S. 48.
[641] THIELEMANN, Andreas: Rubens' Traktat De imitatione statuarum, in: Rombach, Ursula/Seiler, Peter (Hg.): Imitatio als Transformation, Petersberg 2012, S. 95–150, S. 119.

Veröffentlichung, die unvollendeten und lückenhaften Unterlagen und Zeichnungen wurden erst *posthum* von dem Verleger Charles Antoine Jombert herausgegeben.[642] Jombert hatte hierzu bereits 1772 sowohl die nach Rubens' Originalzeichnungen angefertigten Studienblätter wie auch die nach diesen Blättern von Pierre Aveline gestochenen 44 Druckplatten erworben und stark überarbeitet 1773 als *Théorie de la figure humaine* veröffentlicht (Abb. 6.27).[643]

In dieser Publikation lassen sich auch eindeutig mehrere Darstellungen auf Lautensacks Kunstbüchlein zurückführen (Abb. 6.28 bis 6.31). [644] Interessanterweise werden dabei nicht die Konstruktionsfiguren (Gliederfiguren) Lautensacks übernommen, welche Hinweise zum Bewegungsapparat und zur Anatomie des Menschen geben, sondern allein die fertig ausgestalteten Körper finden Aufnahme in Jomberts Lehrwerk. Möglicherweise hat dies damit zu tun, dass nicht der menschliche Körper Ausgangspunkt für Rubens' Studien gewesen ist, sondern er für seine Proportionslehre das antike Ideal in den Mittelpunkt stellte.

In seinem Essay *De Imitatione Statuarum*, der Teil des Lehrbuches werden sollte, beschäftigt Rubens sich so auch mit antiken Skulpturen. Er fügt sich damit in den *imitatio-auctorum*-Diskurs ein, der die antiken Werke – hier speziell antike Skulpturen – zur künstlerischen Norm deklarierte und deren Wert über die unvollendete Natur stellte.[645] Rubens scheint diese innere Struktur oder maßgebliche Norm gefunden zu haben, indem er vom Verlust

---

[642] Vgl. THÜRIGEN, Susanne: Peter Paul Rubens: Théorie de la figure humaine 1773, in: HEILMANN 2014, S. 68–70 (Kat. 3.2). | Das ursprüngliche Konzept, welches als *Theoretisches Studienbuch oder Notizbuch* bekannt ist, verbrannte 1720 im Besitz des Ebenisten André-Charles Boulle (1642–1732). | Siehe BALIS, Arnout: Rubens und inventio, in: Heinen, Ulrich/Thielemann, Andreas (Hg.): Rubens passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001, S. 12. | Eine Rekonstruktion ist folglich nur anhand der drei Teilkopien und Transkriptionen, wie das Manuskript von de Ganay aus dem 17. Jahrhundert möglich, das auch als Grundlage für die Jombert-Ausgabe des Rubens-Lehrbuches von 1773 diente. Zuletzt im Besitz der Marquis P. de Ganay, deren Namen es seitdem auch trägt. Siehe BALIS 2001, S. 35, Anm. 14. | Vgl. auch DYCK, Anton van: Antwerp Sketchbook, hg. von Michael Jaffé, London 1966.

[643] THÜRIGEN 2014, S. 69–70.

[644] Zwar kommen die Tafeln mit den Lautensack-Vorlagen im de-Ganay-Manuskript vor, sie fehlen jedoch in den anderen Kopien, wodurch eine ursprüngliche Konzeption für diese Übernahmen einmal mehr angezweifelt werden muss, siehe LANEYRIE-DAGEN, Nadeije: Théorie de la figure Humaine. Pierre Paul Rubens, Paris 2003, S. 174 u. 176. Darin Vergleich aller Kopien mit dem gedruckten Werk.

[645] ROSEN, Valeska von: Nachahmung, in: PFISTERER 2003, S. 295–299, hier S. 296.

von ursprünglich Vollkommenem und Kompaktem spricht, den die untersuchten Statuen noch aufweisen.[646]

Sichtbar macht er das *compactum* am Beispiel des Herkules Farnese, indem er sich der Schön'schen Kuben bedient, der *cubi*: „*Forma Hercualea siue robusti viri supra modum ex cubo fundamentum habet"* (Abb. 6.32 und 6.33).[647]

Anders als Schön oder Lautensack sucht Rubens eben nicht nach einem allgemeinen Konstruktionssystem für die Darstellung des Menschen, sondern spezifischer am Beispiel antiker Skulpturen nach idealen Proportionsregeln.

Neben der Beschäftigung mit antiken Künstlern sammelte er in seinen Skizzenbüchern jedoch auch Vorlagen neuzeitlicher Künstler, neben italienischen Künstlern – hier vor allem Tizian – kopierte er zudem nordalpine Vorbilder, so Hans Holbein, Hans Weiditz, Tobias Stimmer, Hans Burgkmair, Jost Amman und, wie anhand des nachfolgenden Beispiels zu sehen ist, auch Heinrich Vogtherr.[648] Die Nachahmung an sich erfolgte dabei nicht in sklavischer Form, sondern Rubens entwickelte eine eigene Systematik, indem er sehr selektiv vorging, zumeist einzelne Fragmente kopierte und diese in einer neuen Komposition oder Ordnung mit weiteren Elementen zusammenfügte.[649]

Rubens erschuf sich dadurch einen persönlichen Kanon an Vorlagen, die er später für seine eigenen Produktionen verwendete und die durch bereits mehrere Verfremdungsschritte nicht mehr so leicht als Vorlage eines anderen Künstlers zu erkennen waren.

Und auch das Kunstbüchlein von Vogtherr diente Rubens als Vorlagen-Fundus: Im Speziellen waren es die reich ausstaffierten Kopfbedeckungen der weiblichen Bildnisköpfe, die es ihm angetan hatten (Abb. 6.34 bis 6.36).[650] Die These Belkins, die Vorlagen beruhten auf einer gemeinsamen Quelle von

---

[646] THIELEMANN 2012, S. 119.

[647] Zitiert nach THIELEMANN 2012, S. 119.

[648] BELKIN, Kristin Lohse: Rubens Kopien nach deutschen und niederländischen alten Meistern, in: Rubens im Wettstreit mit alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung, München 2009 (Ausst. Kat), S. 29–56, S. 29.

[649] BELKIN, Kristin Lohse: Rubens und Stimmer, in: Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539–1584, Kunstmuseum Basel 1984, Basel 1984 (Ausst. Kat.), S. 201–207, S. 202f.

[650] BELKIN, Kristin Lohse: The Costume Book, London 1978 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXIV), S. 176–180 (Kat. 45 und 46). | Studienblatt, Bleistift und braune Tinte, ca. 1609–12 (Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig) | Weitere Vorlage: Kopf aus dem Bladelin-Altar von Rogier van der Weyden in Berlin | Das Kunstbüchlein war nicht im rekonstruierten Bestand der Rubens-Bibliothek, siehe hierfür: ARENTS, Prosper: De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie, Antwerpen 2001.

Vogtherr und Rubens, scheint der Verfasserin zu weit hergeholt, da hierfür die Transformationen bei Vogtherr und seinen Vorlagen zu stark und zwischen Vogtherr und Rubens zu schwach ausgeprägt sind.[651]

Da nicht alle Kopfstudien aus Vogtherrs Kunstbüchlein stammen, fügte Rubens auch hier Material aus verschiedenen Quellen zu einer einheitlichen Form zusammen.[652] Wie sich schon bei der Beschäftigung mit anderen Meistern zeigte[653], ist nicht allein der motivische Kanon – Kopfbedeckungen – für Rubens von Bedeutung, auch stilistische wie der individuelle Zeichenstil sowie formale Kriterien – beispielsweise die unterschiedlichen Kopfhaltungen und Kopfproportionen sowie deren physiognomische Ausprägungen – werden von Rubens nur leicht abgewandelt übernommen. Durch die Vereinheitlichung der Vorlagen entsteht eine relative Ordnung, wodurch Rubens in ähnlicher Weise wie Vogtherr selbst agiert und eine Weiterverarbeitung erleichtert.

Als Überthema für Rubens' Skizzenblatt mit Vogtherr'schen Vorlagen können die Kopfbedeckungen der weiblichen Darstellungen festgestellt werden. Zeitlich passt dies mit einem besonderen Interesse Rubens' für Kostüme und Rüstungen zwischen 1609 und 1612 zusammen, was zum angenommenen Entstehungszeitraum für das sogenannte Kostümbuch von Rubens, das sich heute im British Museum in London befindet, passen würde.[654]

6.3.2.3 Handschriftliches Exzerpt von 1727

Eine weitere sehr umfangreiche Beschäftigung mit den Kunstbüchlein fand in Form eines handschriftlichen Exzerpts von 1727 statt, das sich mit dem Kunstbüchlein von Heinrich Lautensack auseinandersetzt (Abb. 6.37).[655] So wurden hierfür einzelne Textpassagen wie auch die Abbildungen aus

---

[651] BELKIN 1978 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXIV), S. 178.
[652] HELLWIG, Karin: Peter Paul Rubens, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 22.
[653] Am eindrücklichsten tritt wohl der beibehaltene individuelle Stil bei Kopien nach Israhel van Meckenem zutage: Rubens nach Israhel van Meckenem: Ritter und seine Dame, um 1609/12, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
[654] BELKIN 2009, S. 36. | War dieses Studienblatt wirklich für das Kostümbuch gedacht? Belkin spricht sich dafür aus, aber es gibt auch Argumente, die dagegen sprechen: Papierqualität und präzisere Ausführung. Dafür sprechen das Format, die Motivik und Zusammenstellung.
[655] Proportion der Menschen und Rosse extrahirt aus Heinrich Lautensacks Circkels und Richtscheyts, auch der Perspektiva und Proportion der Menschen, kurze, doch gründliche Unterweisung – Staatsbibliothek Bamberg (JH.Msc.Art.6) | 12 Bl.; 32,5 x 21 cm.

Lautensacks drittem Teil seiner Büchlein-Reihe, *Von der Proportion der Menschen*, übernommen (Abb. 6.38 und 6.39).

Interessanterweise aber verzichtet der unbekannte Urheber irgendwann auf den Text und beschränkt sich ganz und gar auf die Visualisierungen aus dem Kunstbüchlein. Die Abbildungen werden folglich keineswegs als rein illustrativ verstanden, sondern umgekehrt ist es der Text, der nur ergänzende oder erläuternde Funktion aufweist und gegebenenfalls – wie in diesem Fall – weggelassen werden konnte.

Betrachtet man die Tuschezeichnungen genauer, kann man noch die Vorarbeiten mit dem Bleistift erkennen. Es ist also davon auszugehen, dass der Zeichner nach dem Prinzip Lautensacks mit dem vorgegebenen konstruktiven Grundgerüst der horizontalen Gliederung arbeitete, die Zeichnung des Körpers also vorbereitete und dann erst mit Tusche umsetzte, wie manche Hilfslinien erkennen lassen. Die Zeichnungen wirken teilweise besonders bei den Gesichtsdarstellungen etwas ungelenk, doch mithilfe der didaktischen Herangehensweise sind Körperhaltungen und -bewegungen sehr flüssig dargestellt. So ist die Frage nach dem Hintergrund des Zeichners – Dilettant oder Künstler – auf Anhieb nicht eindeutig zu klären.

Die Provenienz dieses Exzerpts gibt jedoch ein wenig Aufschluss, da es aus dem Nachlass des Carl Christian Maximilian Keyl (1766–1819) stammt, einem Dresdener Zeichner und Kupferstecher, der selbst aufgrund seiner Lebensdaten nicht als Urheber des Büchleins in Betracht kommt.[656] Doch da es bis zu seinem Tod in seiner Verwahrung war, ist es als familiäre Hinterlassenschaft sehr gut denkbar. Das lässt vermuten, dass dieses Exzerpt das Produkt eines seiner Vorfahren ist. Bereits sein Vater Michael Keyl (1722–1795) war ein bekannter Kupferstecher, der selbst wiederum aus einer Nürnberger Handwerker- und Künstlerfamilie stammte. Sehr wahrscheinlich war also die Intention dieses Zeichenbüchleins nicht allein dilettierende Freude am Zeichnen, sondern es ist als eine Form professioneller Weiter- oder Ausbildung zu verstehen.

Interessanterweise war die Familie auch mit dem Nürnberger Akademieprofessor Johann Daniel Preißler bekannt, der mit seiner 1721

[656] Hinweise der Staatsbibliothek Bamberg zur Provenienz: Aus dem Nachlass von Carl Christian Maximilian Keyl, erworben vermutlich 1820 bei einer Auktion in Dresden von Joseph Heller, der es später der Staatsbibliothek Bamberg vermachte (Signatur JH).

begonnenen, vierbändigen Reihe an Zeichenlehrbüchern mit dem Titel *Die durch Theorie erfundene Practic* einen großen Erfolg feierte.[657] Und auch in diesem Werk findet eine augenscheinlich tiefergehende Auseinandersetzung mit Lautensacks Kunstbüchlein statt, da Preißler sowohl die Gelenkfiguren als auch die schematische Strukturzeichnung der Figuren übernahm (vgl. Abb. 6.40 bis 6.43). Auf diese Weise erfuhren die didaktischen Ansätze Lautensacks einen unglaublichen Mulitplikator, da es sich bei der *Practic* um eines der erfolgreichsten Zeichenlehrbücher in deutscher Sprache der damaligen Zeit handelte.[658]

6.3.2.4 Oskar Schlemmer

Auch in jüngerer Zeit fanden einige der methodischen Ansätze aus den Kunstbüchlein Anklang, z. B. bei dem Künstler und Bauhaus-Lehrbeauftragten Oskar Schlemmer, der sich Zeit seines Lebens mit der menschlichen Figur im Raum auseinandersetzte. 1928 unterrichtete er am Bauhaus in einem grundlegenden Kurs mit dem Titel *Der Mensch*, der nicht mehr von ihm selbst veröffentlicht wurde, aber mithilfe von Manuskripten und Tagebucheinträgen rekonstruiert werden konnte.[659] Zumeist stellt Schlemmers schriftliches Erbe ein buntes Sammelsurium an nicht geordneten Blättern dar, das als Grundlage für seine Vorlesungen dienen sollte. Schlemmer ging es in seinem Kurs um den Menschen als kosmisches Wesen und seinen Einbezug in ein universales Bezugssystem; Anleihen und Impulse fand er augenscheinlich auch in einigen Kunstbüchlein.[660]

So beginnt Schlemmer mit der Analyse der „reinen“ bildnerischen Mittel – Linie, Fläche, Helldunkel und Farbe – und geometrischer Figuren, die als Elemente der künstlerischen Form eingesetzt werden, wodurch er sich ähnlich wie Beham an die *euklidischen Formen* annähert.[661]

---

[657] Vgl. MÜLLER-BECHTEL, Susanne: Johann Daniel Preißler, in: HEILMANN 2014, S. 99–102 (Kat. 4.4).
[658] Vgl. MÜLLER-BECHTEL 2014, S. 99–102.
[659] SCHLEMMER, Oskar: Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen. Redig., eingel. und kommentiert von Heimo Kuchling, Mainz/Berlin 1969, S. 9.
[660] SCHLEMMER 1969, S. 25.
[661] SCHLEMMER 1969, S. 21.

„Man kann immer wieder mit dem Abc beginnen, man kann sicher immer wieder auf die Elemente der Kunst besinnen, weil in der Einfachheit eine Kraft liegt, in der jede wesenhafte Neuerung verwurzelt ist. Einfachheit, verstanden als das Elementare und Typische, daraus sich organisch das Vielfältige, Eigentümliche entwickelt, Einfachheit, verstanden als tabula rasa und Generalreinigung von allem eklektizistischen Beiwerk aller Stile und Zeiten, müsste einen Weg verbürgen, der Zukunft heißt.“[662]

Und auch im Folgenden, wo es um die menschlichen Körperproportionen geht, fühlt man sich an die stereometrischen Formen Schöns und Lautensacks erinnert. Schlemmer nannte es das „figurenzeichnen“, was eine „schematische darstellung des menschlichen Körpers als linie, fläche, körper nach zahl, maß und proportion; als skelett, nach muskulatur usw.“ bedeutet.[663] Aber auch die „gesetze der bewegung, die mechanik und kinetik des Körpers, sowohl in sich als im raum, sowohl im naturraum als im kulturraum“ spielten in seinem Kursus eine wichtige Rolle.[664] Interessanterweise ähnelt sich dabei nicht allein die Terminologie, auch die Visualisierung der einzelnen Ausbildungsthemen verweist sehr auf die über 400 Jahre zuvor vermittelten Methoden der Kunstbüchlein (Abb. 6.44 bis 6.46).

6.3.2.5 Marcel Duchamp/Gerhard Richter

In diesem Kapitel zeige ich zwei Künstler nämlich Marcel Duchamp und Gerhard Richter, die konkret mit ihrem Motiv *Figur auf der Treppe* die Geometrisierung des menschlichen Körpers wie es etwa bei Schön oder Lautensack der Fall thematisieren.[665]

Den Anfang macht Duchamp mit seinem Bild *Akt eine Treppe herabsteigend Nr. 2* von 1912 (Abb. 6.49). Duchamp zeigt hier, wie es auch bei Schön und

[662] Vgl. SCHLEMMER, Oskar: Tagebuch, April 1926, München 1958.
[663] SCHLEMMER 1969, S. 28.
[664] SCHLEMMER 1969, S. 28.
[665] Dieses Motiv wird bspw. auch von Oskar Schlemmer: Bauhaustreppe, 1932, Öl auf Leinwand (Museum of Modern Art, NY, Abb. 66.47) aufgegriffen.

Lautensack (Abb. 6.50) der Fall ist, die Bewegung des Menschen in Form einer stereometrischen Aufschlüsselung.[666]

Duchamp geht zudem noch einen Schritt weiter, indem er die einzelnen Bewegungsabläufe in Form von mehreren Figuren übereinanderblendet.

Gerhard Richter greift nun in seiner *Ema (Akt auf einer Treppe)* (Abb. 6.48) von 1966 diese Auseinandersetzung von der Darstellbarkeit von Bewegung auf, findet jedoch eine alternative Lösung zu Duchamp.

Es fehlt eine Aufschlüsselung des Gesehenen und die darauffolgende Synthese des Gemalten wie etwa bei Duchamp, stattdessen folgt bei Richter ein Antagonismus, indem er eine fotografische Vorlage kopiert.[667] So findet er eine andere Herangehensweise zur Darstellung von Bewegung in Form der Fotografie, unabhängig von malerischer Konstruktion.[668] Jedoch ist diese Lösung sicherlich erst durch eine tiefergehende Beschäftigung mit der Historie der vorgestellten Prinzipien denkbar.

Zudem benutzt er trotzalledem ein konstruktives Hilfsmittel, indem er die fotografischen Vorlagen – ähnlich chronofotografischer Abzüge – übereinanderlegt und damit eine ähnliche Wirkung von Bewegung wie Duchamp durch seine stereotype Überblendung der Formen erzielt.[669]

Folglich findet auch in der Moderne noch eine lebhafte Rezeption der frühneuzeitlichen Methodik stereometrischer Darstellung statt. Es werden Bilddiskurse durchgespielt, kritisiert und wie bei Richter revidiert, welche ihren Anfang im 16. Jahrhundert konkret in Form der Kunstbüchlein nahmen.

---

[666] Vgl. die Ausstellung: Marcel Duchamp in München 1912, Lenbach-Haus in München (31. März 2012–15. Juli 2012),. Bereits hier wurde die Analogie zu Schön aufgegriffen. Vgl. FRIEDEL, Helmut (Hg.): Ausst. Kat. Marcel Duchamp in München 1912, München 2012.

[667] Richter dagegen nimmt eine explizit abwehrende Haltung zu dem von Duchamp als „letztes Bild" – weil sich damit die an das Abbild gebundene Malerei erschöpft hatte – deklarierten Werk ein. Vgl. GELSHORN, Julia: Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke, München 2012, S. 78.

[668] GELSHORN 2012, S. 80.

[669] GELSHORN 2012, S. 212.

6.4 Nachwirkung/Migration von Vorlagen und Methoden

6.4.1 Gesamteuropäisches Austauschphänomen

Wie sich anhand der lateinischen Ausgaben und ihrer universellen Ausrichtung bereits andeutete, war die Rezeption der Kunstbüchlein nicht allein auf den deutschsprachigen Raum begrenzt. So lassen sich immer wieder Nachdrucke der Bücher auch im Ausland nachweisen. Einen wichtigen internationalen Markt- und Umschlagplatz stellte dabei Antwerpen dar, das Mitte des 16. Jahrhunderts zu den wichtigsten Buchdruckzentren überhaupt gehörte.[670]
Besonders für das Kunstbüchlein von Vogtherr sollte Antwerpen zu einem wichtigen Einfallstor für den gesamteuropäischen Markt werden. Der Hintergrund hierfür ist, dass der Antwerpener Buchhandel sehr stark auf den Export ins Ausland ausgerichtet war.[671] So existierte eine rege Produktion von Büchern in unterschiedlichen Sprachen und der Handel mit ausländischen Titeln, vor allem auch spanischen Werken, war groß. Einen weiteren wichtigen Markt stellten französischsprachige Werke (zweite Landessprache) dar, weil viel für den französischen Markt produziert wurde.[672] Das heißt, von Antwerpen aus wurden die Vogtherr'schen Bücher vermutlich in ganz Europa, wie z. B. nach Frankreich oder England, verkauft.
Im Einzelnen waren dies – laut den Angaben von Jaques-Charles Brunet in seinem 1921 erschienenen *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* – eine 1540 publizierte französische Ausgabe, 1541 eine spanische Ausgabe[673] und 1549 eine niederländische Ausgabe, welche allesamt bei dem Antwerpener Drucker Jean Richard (tätig 1540–1573) verlegt wurden.[674] Und tatsächlich findet man auch heute noch das 1540 verlegte *Livre artificieux* von Vogtherr in

[670] PETTEGREE, Andrew: Printing in the low countries in the early 16th Century, in: Walsby, Malcom/Kemp, Graeme: The Book Triumphant. Print in Transition in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Leiden/Boston 2011, S. 3-25.
[671] PETTEGREE 2011, S. 14.
[672] PETTEGREE 2011, S. 14f.
[673] Dynastische Verflechtungen mit Spanien und rückständige Buchproduktion (Bücher waren meist von geringerer Qualität und teurer in der Produktion) waren wahrscheinlich der Grund, warum die Ausgabe nicht in Spanien produziert wurde.
[674] BRUNET, Jacques-Charles (Hg.): Manuel du libraire et de l'amateur de livres, Bd. 3, Berlin 1921, Sp. 1114, s. v. „Livre artificier". | Zu Jean Richard: ROUZET, Anne: Dictionnaire des Imprimeurs, Libraires et Éditeurs des XVe et XVIe Siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle, Nieuwkoop 1975, S. 187–188.

Bibliotheksbeständen in Den Haag, Paris, Brüssel und Harvard (Abb. 6.51).[675] Sogar noch weitere bei Brunet nicht angeführte Auflagen von 1551 und 1572 (Abb. 6.52) konnten ausfindig gemacht werden. Auch die spanische Version von 1541 ist in zweifacher Ausführung in Brüssel vorhanden. Allein die von Brunet erwähnte niederländische Ausgabe von 1549 konnte nirgendwo gefunden werden, es gibt jedoch Hinweise auf eine Ausgabe von 1572.

Anhand dieser Ausgaben und ihrer heutigen Standorte wird deutlich, dass das Vogtherr'sche Kunstbüchlein über ein europaweites Netzwerk verbreitet war. Voraussetzung und Grundlage für die Antwerpener Druckausgabe war neben der lateinischen Ausgabe von 1539[676] sicherlich die starke visuelle Ausrichtung des Kunstbüchleins und seine große Vielfalt an Motiven abseits national codierter Bildchiffren. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass die französische Ausgabe von 1572 den interessanten Untertitel „tres necessaire aux paintres, orfeuvres, tailleurs d'ouvrages antiques & à tous autres amateurs de sciences*"* trägt (Abb. 6.52). Das Werk ist demnach für alle gedacht, die sich für antikes Formenvokabular interessieren – bei Vogtherr findet sich dies besonders bei den Architekturelementen –, und darüber hinaus für alle, die sich abseits institutioneller Strukturen wissenschaftlich betätigen wollen. Vermutlich ist dies so zu interpretieren, dass man Vogtherr eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit historischem Bildmaterial bescheinigte, wodurch sich der Rezipientenkreis noch einmal um historisch interessierte Leser vergrößerte. Generell scheint es einen regen Markt für

[675] **3 frz. Ausgaben**: (1) Livre artificieux et tres prouffitable pour pointres, tailleurs des images et d' antiques, orfevbres et plusieurs aultres gens ingenieuses. On les vend en Anvers en la rue de Chambre a lenseigne du Soleil Dor par Jehan Richard 1540. Ausgaben in Den Haag (NL), Koninklijke Bibliotheek 231 J 50 | Houghton Library, Harvard University, Cambridge MA (USA) Typ 530.40.872 | Paris (Fra), Université de Paris, Bibliothèque Victor Cousin 6487 (Quelle USTC).
(2) Livre artificieux et très prouffitable pour pointres, tailleurs des imaiges, et dantiques, orfevbres, et plusieurs aultres gens ingénieuses /[par Heinrich Vogtherr]. Nouvellement imprimes. Anvers: Jehan Richard, 1551. Ausgabe in Brüssel (BE), Bibliotèque royale de Belgique/Koninklijke Bibliotheek L.P. 3.171 A.
(3) Livre artificieux: tres necessaire aux paintres, orfeuvres, tailleurs d'ouvrages antiques & à tous autres amateurs de sciences. En Anvers: Chez Jean Richard, 1572: Houghton Library, Harvard University, Cambridge MA (USA) Typ 530.72.872.
Niederländische Ausgabe: (4) Een constrijck boeck seer profytelijck voor schilders ende alle andere liefhebbers der consten, Antwerpen, Jean Richard, 1572. Ausgabe in Brüssel (BE), Bibliotèque royale de Belgique/Koninklijke Bibliotheek (Quelle USTC).
Spanische Ausgabe: (5) Libro artificioso para todos los pintores y entalladores, plateros, empedradores, debuchadores, espaderos, muy provechoso, y nuevamiente añadido/[Por H. Vogtherr] Amberes: Jehan Richart, 1541. Ausgabe in Brüssel(BE), Bibliotèque royale de Belgique/Koninklijke Bibliotheek L.P. 5.587 A.

[676] Da identische Reihenfolge der Tafeln und auch ähnliche Titelformulierung. Libellus Artificiosus vs. Livre artificieux.

Vorlagenbücher gegeben zu haben: so finden sich Hinweise zum Handel mit Werken von Pieter Coecke van Aelst, Cornelis Floris und Hans Vredeman de Vries.[677]

Die Vernetzung der Zeichenlehrbuchautoren untereinander und auch die geschlossene Wahrnehmung könnten eine merkwürdige Koinzidenz untermauern: So wurde für die französische Ausgabe von Vogtherrs Kunstbüchlein 1549 vermutlich ein Druckersignet verwendet, das auf eine Darstellung von Sebald Beham zurückzuführen ist (Abb. 4.53).[678]

6.4.1.1 Vincent van der Vinne (Versteigerungsverzeichnis)

In seiner deutschen Originalfassung ließ sich Vogtherrs Kunstbüchlein zudem in einem Versteigerungsverzeichnis des Malers Vincent Lourensz/Laurentsz van der Vinne (1629–1702) aus Haarlem nachweisen.[679] In diesem Verkaufsinventar tauchte es als „Een tekenboeck hoogduyts, Hendrick Vochtherr“ auf (Abb. 6.54).[680] Interessanterweise scheint das Kunstbüchlein sehr begehrt gewesen zu sein, da es in Relation zu den anderen angebotenen Büchern sehr teuer verkauft wurde.[681] Vermutlich wurde das Kunstbüchlein auf einer Deutschlandreise im Jahr 1652 von van der Vinne erworben, wodurch sich der Besitz einer deutschen Ausgabe und nicht eines niederländischen Nachdrucks erklären lässt.[682] Vinne ist somit ein schönes Beispiel für einen europäischen Künstler, der einen übernationalen Anspruch vertrat und sich nicht allein länderspezifisch weiterzubilden versuchte. So lassen sich in seiner Sammlung neben den Werken seiner Landsleute wie Bloemaert, de Vries und Lairesse auch Zeichnungen und Drucke von Künstlern wie Beham, Serlio, Dürer usw. finden.

---

[677] BURKE, Peter: Antwerp, a Metropolis in Europe, in: Van der Stock, Jan (Hg.): Antwerp, story of a metropolis. 16th–17th century, Gent 1993 (Ausst. Kat.), S. 49–58, hier S. 55.
[678] Dargestellt ist hier eine Fortuna mit der Devise „Fortuna rotat omne fatum“.
[679] BREDIUS, Abraham: Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts, Den Haag 1919 (Sechster Teil), S. 2212.
[680] Wohl mit „Ein Zeichenbuch auf Hochdeutsch, Heinrich Vogtherr“ zu übersetzen.
[681] f 5:2:0 (f=Gulden; 1 Gulden = 20 Stuyvers; hier also 5 Gulden und 2 Stuyvers) im Vergleich zu z.B. Heemskerck f 0:15:0 (15 Stuyvers). Sehr hilfreich: http://www.pierre-marteau.com/currency/converter/hol-rei.html (Umrechnung von historischer Währung)
[682] WURZBACH, Alfred von: Niederländisches Künstlerlexikon, Amsterdam 1910 (Bd. 2: L–Z), S. 794. Online-Quelle: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wurzbach1910bd2/0806.

6.4.1.2 Crispijn de Passe

Das *Licht der Teccken en Schilderkonst* aus dem Jahr 1643 von Crispijn de Passe stellt mit über 400 Seiten das umfassendste niederländische Zeichenlehrbuch überhaupt dar.[683] Vieles ist dabei aus vorangegangenen Lehrbüchern übernommen, die Forschung beschränkte sich aber bislang allein auf die Untersuchung italienischer Vorbilder.[684] Verweise auf besagte Kunstbüchlein fehlen jedoch ganz, dabei sind die Übernahmen eindeutig auszumachen, und de Passe selbst bezieht sich sogar in der Vorrede zum zweiten Teil seines Lehrwerks ausdrücklich auf Sebald Beham:

> *„bis daß der weitberümbte Michael Angel/Raphael Urbin/der kunstreiche Fürst der Teutschen Mahler Albert Dürer/Heinrich Altegraff und Sebold Böhm/die rechte Proportion wiederumb ans Licht gebracht.“*[685]

Beham wird somit als einer derjenigen gepriesen, die die Proportionslehre in der künstlerischen Ausbildung vorangebracht haben. Diese zeitgenössische Auffassung ist damit völlig konträr zur heutigen Einschätzung der Bedeutung der Kunstbüchleinautoren, welche in ihrem Stellenwert und in ihrer Reichweite lange weitgehend unterschätzt wurden und noch immer werden.[686]

Die Wertschätzung gegenüber Beham zeigt sich auch darin, dass de Passe für sein Lehrbuch nicht nur die methodischen Ansätze, sondern auch konkret die angegebenen Messzahlen Behams, zu sehen bei der Quadrierung der Köpfe, übernahm (Abb. 6.55 und 6.56). De Passe honorierte damit zudem das anthropometrische Vorgehen Behams und seine Angaben wurden folglich zur ästhetischen Norm. Auch bei den Pferdedarstellungen orientierte sich de Passe an Behams Vorgaben und beschrieb das gleiche methodische Vorgehen mithilfe von Zirkel und Richtscheit sowie die Konstruktion des Quadratnetzes und die gewählten Einstichpunkte für den Zirkel etc.

---

[683] Vgl. BOLTEN, Jaap: Method and Practice. Dutch and Flemish Drawing Books 1600–1750, Landau 1985.
[684] DICKEL 1987, S. 66–102.
[685] PASSE, Crispijn de: Het tweede deel. Van t Licht der Teccken en Schilderkonst, Amsterdam 1644, Vorrede nicht paginiert.
[686] Vgl. z. B. PANOFSKY 1921, S. 218. „Was der Dürerischen Proportionslehre nachfolgt, ist daher entweder dürftiges Werkstattprodukt, wie die (sämtlich von Dürer mehr oder weniger abhängigen) Büchlein der Lautensack, Beham, Schön, v. d. Heyden oder Bergmüller oder aber starre lebensfremde Theorie, wie die neueren Werke eines Schadow oder Zeising.“

Dabei ist Beham nicht der einzige kopierte Kunstbüchleinautor, dessen Abbildungen übernommen worden sind. Auch die geometrischen Schemata des menschlichen Körpers von Heinrich Lautensack fanden Eingang in das niederländische Zeichenlehrbuch. De Passe bediente sich sehr detailgetreu bei den Darstellungen Lautensacks, einzig in der Zusammenstellung der Figuren rangierte er ein wenig um und nahm eine dritte, bei Lautensack früher erscheinende Rückenfigur zu der Seitenkomposition hinzu (Abb. 6.57 und 6.58).

Diesen Illustrationen folgt ein Abschnitt mit Jean Cousins Paralleldiagrammen, worin es vor allem um Verkürzungen geht. Und auch bei Lautensacks Figurinen betonte de Passe den Vorteil der leichteren Anwendung von Verkürzungen und unterschiedlichen Haltungen mit der Überschrift: „Ausbildung der Bilder ihr gestalten und enderung auch dero verkurtzungen in viereckte Holtzen.“[687] De Passe zeigt sich also sehr geschickt darin, den etwaigen didaktischen Nutzen der verschiedenen übernommenen Methoden herauszukristallisieren und sie in einer neuen, pädagogisch sinnvollen Zusammenstellung zu präsentieren.

6.4.1.3 Verlagshaus Jollain

Die Publikation *Nouveau Livre De Portraiture* aus dem Hause Jollain[688] von 1677 ist ein schönes Beispiel dafür, wie versucht wurde aus teilweise sehr viel früher entstandenen Werken noch Kapital zu schlagen, indem ihre Abbildungen vielfach wiederverwendet wurden.[689] In dieser Kompilation unterschiedlichster Herkunft wurde auch auf die Hand- und Fußstudien Heinrich Vogtherrs zurückgegriffen (Abb. 6.59 und 6.60), jedoch in einer etwas abgewandelten Zusammenstellung als es in der Originalversion von Vogtherr der Fall ist.

Es scheint, als hätte sich Jollain in diesem Werk die nachfolgende Aussage des niederländischen Kunsttheoretikers Karel van Mander besonders zu Herzen

[687] PASSE, Crispijn de: Het tweede deel. Van t Licht der Teccken en Schilderkonst, Amsterdam 1644, Vorrede nicht paginiert | Bei Lautensack werden die „Holtzen“ Bossen genannt.
[688] Gérard Jollain wird ab 1660 erwähnt, gest. 1683, siehe PFISTERER, Ulrich: [Gérard Jollain]: Nouveau Livre De Portraiture 1677, in: HEILMANN 2014, S. 206 (Kat. 8.3).
[689] PFISTERER 2014, S. 206–207 (Kat. 8.3).

genommen: „Stehlt Arme, Beine, Rümpfe, Hände, Füße. Es ist hier nicht verboten. Die, die wollen, müssen den Rapiamus gut spielen. Gut gekochte Rüben geben eine gute Suppe.“.[690]

Bis auf ein einziges von ihm signiertes Blatt zu den Einzelteilen des Gesichts wurde folglich alles von früheren Vorlagen übernommen. Darunter sind so bekannte Größen der Zeichenbuchliteratur wie Odoardo Fialetti, Guercino, dieser wohl über Crispijn van de Passe vermittelt, zu finden, und auch aus der *Tyrocinia Artis* wurden Vorlagen verwendet.[691] Desto aussagekräftiger ist folglich die gleichberechtigte Position Vogtherrs innerhalb dieses internationalen Who-is-who der Zeichenbuchautoren – und das rund 140 Jahre nach dem Ersterscheinen seines Kunstbüchleins.

6.4.1.6 Raphael Trichet du Fresne (Bibliografie)

Dass durch lateinische Titel nicht nur in sozialhierarchischer Hinsicht die Zielgruppen erweitert werden konnten, sondern auch international ein größerer Rezipientenkreis erreicht wurde, beweist die Aufnahme von Jost Ammans *Enchiridion* von 1578 in die von Raphael Trichet du Fresne verfasste Bibliografie (Abb. 6.61), die er seiner Leonardo-Ausgabe von 1651 beifügte. Neben Dürers Schriften ist Ammans Buch das einzige Werk deutscher Herkunft, das in der 36 Titel umfassenden, ersten Kunstbibliografie überhaupt angeführt wird.[692]

Es scheint, als hätte diese Erwähnung generell zu einer größeren Wahrnehmung von Ammans Werk geführt, denn auch Joachim Sandrart führte

---

[690] MANDER, Karel van: Den grondt van der del vry schilder-cost, Haarlem 1604, S. 86. „Steel hebzuchtig armen, benen, rompen, handen, voeten. Het is hier niet verboden; wie willen die moeten wel de rol van Rapiamus spelen. Goed gekookte rapen is goede soep.“ (Übersetzung nach IRLE 1997, S. 8).

[691] PFISTERER 2014, S. 206–207 (Kat. 8.3).

[692] Siehe STEINITZ, Kate T.: Early Art Bibliographies. Who compiled the first Art Bibliography?, in: The Burlington Magazine 114 (1972), S. 829–837. http://www.jstor.org/stable/877147 | Die Eintragung Tigurini (siehe Abb. 6.61) auf dem Blatt meint (irrtümlicherweise) im 16. Jahrhundert die Einwohner rund um Zürich. Diese Information über Amman lässt vermuten, dass sich Trichet doch genauer mit Amman auseinandergesetzt hat.

das *Kunst- und Lehrbüchlein* Ammans in seiner *Teutschen Academie* von 1675 mit auf.[693]

> „*Joost Amman/von Zürich gebürtig/brachte zu Liecht ein kleines Handbüchlein/von der Kunst zu dichten/mahlen und bildhauen. Gedruckt zu Frankfurt A. 1578.*“

6.4.2 Migration von Vorlagen und Methoden

Infolge dieser zuvor genannten Beispiele sollte deutlich geworden sein, dass die Kunstbüchlein zwar bezüglich ihres Entstehungsortes ein ‚deutsches' Phänomen darstellen, aber in ihrer Rezeption keinesfalls in regionalen oder nationalen Ausmaßen verhaftet blieben. Mithilfe ihrer starken Fokussierung auf das Bildliche und der Strategie lateinischer Auflagen wurden sie in ganz Europa verlegt und wahrgenommen.

Dabei scheinen einige Visualisierungsformen besonders großen Erfolg gehabt zu haben, indem sie auch unabhängig von ihrem Werkkontext verwendet und übertragen worden sind. Eine solche methodische Migration stellt das Prinzip des Fragmentierens dar. Zumindest im Druck zum ersten Mal in Heinrich Vogtherrs Kunstbüchlein von 1538 erschienen, sollte sich das Prinzip der Darstellung fragmentierter Körperteile zu einem ganz Europa umspannenden Trend entwickeln (z. B. in der *scuola perfetta*, Abb. 4.73).[694]

So wurde es vor allem durch die Transformation des Italieners Odoardo Fialetti, der die Methodik des Fragmentierens in Form des fragmentierten Auges neu initialisierte, für alle folgenden Zeichenlehrbücher zu einem methodischen Standard.[695] Jedoch gelangten auch konkret Vogtherrs Ansätze und Abbildungen nicht in Vergessenheit, sondern wurden beispielsweise noch knapp 150 Jahre später bei Jollain kopiert (siehe Kap. 6.4.1.3). Es scheint, als hätte das Kunstbüchlein mit seinen fragmentierten Körperteilen einen fast kanonischen Status innerhalb der Zeichenausbildung erreicht – auch heute ist

[693] Zur Kompilation von Trichets Bibliografie durch Sandrart siehe: KLEINBECK 2012, S. 127. Sandrart übernahm die Bibliografie für sein eigenes Register, TA 1675, II, Buch 3, S. 254. | TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 104.

[694] Die Methodik findet schon früher, z. B. im Werkstattkontext, Anwendung. Siehe HEILMANN 2014, S. 193.

[695] Siehe auch BURIONI, Matteo: Fragmentieren, in: Heilmann 2014, S. 85–91.

diese Methodik aus den Zeichenlehrbüchern nicht mehr wegzudenken.[696] Das große internationale Interesse an Vogtherrs Kunstbüchlein und die gesamteuropäische Rezeption unterstreichen seine Bedeutung.

Ein ähnlicher eigenständiger und wirkmächtiger Einfluss kann den stereometrischen Figuren von Schön zugesprochen werden: So finden sich in der Folge immer wieder Ansätze verschiedenster Künstler und Werke, sich mit den Schön'schen Kuben zu befassen (vgl. Kap. 6.3.2.1 Stimmer | 6.3.2.2 Rubens | 6.3.2.5 Duchamp). Neben den zeichenpraktischen Vorteilen dieser Methodik ist es im Besonderen auch die ontologische Struktur, welche auf die platonischen Urbilder verweist und somit grundlegende Wirkungsprinzipien der Welt sichtbar werden lässt. Das ließ diese Methodik für Künstler zusätzlich attraktiv werden (Kap. 5.1.2.1). [697]

In vergleichbarer Weise agieren auch die Bewegungsfiguren Lautensacks, indem sie verborgene Wirkungsweisen sichtbar machen. Die Folge war, dass seine Gliederfiguren aufgrund der einfachen Handhabung in vielfacher Weise und in großer Zahl rezipiert wurden (vgl. Kap. 6.3.2.3 Handschriftliches Exzerpt und Preißler | 6.4.1.2 de Passe usw.).

Abschließend kann festgehalten werden, dass nicht, wie bislang in der Forschung angenommen, die Kunstbüchlein eine Kompilation von Vorangegangenem darstellen, sondern vielmehr von ihren innovativen didaktischen und visuellen Ansätzen Impulse ausgingen, die von Künstlern in ganz Europa aufgegriffen wurden (vgl. Fialetti | 6.4.1.2 de Passe | 6.3.2.3 Preißler). [698] Folglich kann von einer eigenständigen Vorlagen- und Zeichenbuchtradition im deutschsprachigen Raum gesprochen werden.

So waren weniger die niederländischen und italienischen Vorgänger die Ausgangspunkte für die Kunstbüchlein, sondern die Büchlein selbst speisten in der Folge die kommenden Zeichenlehrbücher und setzten neue Maßstäbe. Es

[696] Vgl. HEILMANN 2014, S. 193f.
[697] In Platons Timaios werden die fünf regelmäßigen soliden Körper als kleinste Baukörper der Materie und des Kosmos dargestellt. Auf diese idealen geometrischen Formen greift Platon bei der Erschaffung der Welt zurück, sodass analog zu der produzierenden Tätigkeit des Künstlers die Umsetzung vom Urbild (eidos) zum Abbild (eidolon) erfolgt. Siehe POCHAT 2001, S. 16.
[698] Vgl. DICKEL 1987 und PANOFSKY 1921, S. 218.

fand eine Europäisierung von Wissen statt, die mithilfe der Kunstbüchlein als Druckmedien den kulturellen Austausch unterstützte.[699]

So führte die Verbreitung von Druckgrafik im Allgemeinen, also nicht nur von Originalwerken, sondern auch von Nachahmungen und Kopien, zu einem Zustandekommen einer größtenteils „homogenen mitteleuropäischen Kunstlandschaft“ jener Zeitspanne.[700]

[699] DIMITREVA-EINHORN, Marina: Case molto simile all’italiane. Italienrezeption und Kulturtransfer in Ostmitteleuropa im 16. Jahrhundert, S. 231–246, S. 240.

[700] CHOJECKA, Ewa: Vorlage – Vorbild – Inspiration. Wege mitteleuropäischer Graphik der frühen Neuzeit, in: Bernhardt, Katja/Piotrowski, Piotr (Hg.): Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda, Berlin 2006, S. 223–235, S. 234

III. Zusammenführung

Zu Beginn dieser Untersuchung wurde die These aufgestellt, dass die Kunstbüchlein nicht allein für die Zeichenpraxis von Relevanz gewesen sind, sondern allgemein Einfluss auf die Wahrnehmung der Betrachter der Bücher in der damaligen Zeit hatten.
In einer breiten Auffächerung der visuellen Didaktiken wurde in den darauffolgenden Kapiteln zum einen dargelegt, wie dabei die Wissensvermittlung vonstattenging, und zum anderen, dass neben kunstrelevantem Elementarwissen Didaktiken der Darstellung vermittelt wurden und somit das Sehen selbst zum Untersuchungsgegenstand wurde. Der Mehrwert der in den Kunstbüchlein verwendeten Bilder besteht in zusätzlich vermitteltem Wissen über beispielsweise Konstruktionselemente, was den Blick schärfen und neue Sehtechniken etablieren konnte. Einen wichtigen Stellenwert hatte dabei das richtige Beobachten und genaue Hinsehen, welches mithilfe von visuellen Methoden wie dem bildlichen Vergleich oder dem Fragmentieren und Dekontextualisieren trainiert wurde. Auch für die Kunst im Allgemeinen hatte dies Auswirkungen, da die Kunstbüchlein mit dem Sammeln und Aufbereiten von künstlerischem Wissen zum „bildhistorischen Arbeitsinstrument“ avancierten.[701] Die Bilder wurden zum „Instrument der Analyse ihrer selbst“, wurden zu einem Reflexionsinstrument und offerierten dadurch ein Rüstzeug, das als Initial für jegliche weitere Verwendung genutzt werden konnte. [702]

Die Kunstbüchlein waren Teil eines Prozesses, der mit der Popularisierung von Wissen einherging und offenkundig wird in der großen Zahl an populärwissenschaftlicher Literatur der *epistemic genres*, welche in dieser Zeit auftraten. Dem Wunsch, den Dingen auf den Grund zu gehen, und dem Bedürfnis nach Erkenntnis und Wissenszuwachs wurde mit den medialen Möglichkeiten des Buchdrucks und so auch im Speziellen mit den Kunstbüchlein nachgekommen.
Aus dieser Wissenskultur zogen nicht allein die Rezipienten dieser Literatur Nutzen, sondern auch die Kunstbüchleinautoren selbst, die durch die Mitarbeit in vielen unterschiedlichen Fachbereichen (Literatur, Botanik, Anatomie,

[701] BREDEKAMP 2006, S. 15.
[702] BREDEKAMP 2006, S. 15.

Architektur usw.) in Form von Publikationen von einem Wissensaustausch profitierten; auf diese Weise fand eine Migration von Methoden über die Fachgrenzen hinaus statt.

Wie die Verwendung der Kunstbüchlein im Einzelnen aussehen konnte, zeigen die untersuchten Rezeptionsbeispiele. Eingebunden in Kompendien mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten wie mathematischer, höfischer oder künstlerischer Ausrichtung, boten diese Studienausgaben Material, welches auch für Nichtkünstler von Interesse war, wie anhand der Besitzverhältnisse und Konsultationslisten nachvollzogen werden konnte. Sie dienten als Lehrbücher, die – unterstützt durch ihre mediale Aufbereitung – einem breiten Publikum zur Verfügung standen.

Die Büchlein nutzten den erweiterten Rezipientenkreis auch als Diskursplattform für nationale Bestrebungen im Sinne der Kunst. So wurde das Anliegen, der deutschen Kunst wieder Auftrieb zu verschaffen, nicht allein zu einer künstlerischen Intention, sondern die Kunst selbst als wichtiges nationales Ausdrucksmittel wurde zum Gegenstand gesellschaftlichen Interesses. Insbesondere die Kunstbüchlein wurden als Teil dieses nationalen Prozesses wahrgenommen, was auch anhand der Auflistung der Kunstbüchleinautoren in der Kategorie national besonders bedeutsamer Künstler offenkundig wurde. Und auch andere stellten sich in den Dienst der nationalen Kunst, wie z. B. der Humanist Beatus Rhenanus, der in seinen Schriften für eine erhöhte Wertschätzung der Kunst eintrat und die Kunstbüchlein selbst heranzog, um künstlerische Konzepte auszuarbeiten, wie am Beispiel der Gedenktruhe für Erasmus von Rotterdam ersichtlich wurde.

Die Kunst bekam dadurch einen höheren Stellenwert zugesprochen und wurde so, neben dem Versuch einer zunehmenden wissenschaftlichen Fundierung, in ihrem Nobilitierungswunsch unterstützt.

Der Stellenwert der Kunstbüchlein zeigt sich auch im vermehrten Auftauchen der Werke in höfischen Sammlungen wie in Heidelberg, München, Dresden oder Wolfenbüttel, und somit daran, dass sie auch in nichtkünstlerischen Kontexten Verwendung fanden. Doch sind sie auch im Besitz von wichtigen Künstlern der damaligen und darauffolgenden Zeit, wie Tobias Stimmer oder Peter Paul Rubens, zu finden. Anhand des unterschiedlichen Gebrauchs der Kunstbüchlein ist in diesen Beispielfällen deutlich geworden, dass die

Kunstbüchlein als Medien des Entwurfs Einblick in verschiedene Zeichenpraktiken gaben und künstlerische Prozesse nachvollziehbar werden ließen.

Durch den geschickten Einsatz von lateinischen Auflagen blieb es nicht bei einem national begrenzten Rezeptionskreis der Kunstbüchlein, sondern sie wurden in ganz Europa gehandelt und neu aufgelegt. Einen wichtigen Umschlagplatz stellte dabei Antwerpen dar. Es folgte eine rege Auseinandersetzung mit den Büchern, die sich besonders eindrücklich durch die methodischen Übernahmen späterer Autoren von Zeichenlehrbüchern, wie de Passe oder Preißler, belegen lässt.

Der Einfluss der Kunstbüchlein ist bislang sehr unterschätzt und als marginal eingeordnet worden. Die Untersuchungsergebnisse zeigen jedoch, dass in diesen Büchern methodische Ansätze angeschoben worden sind, die zu einer Neuerung der zeichnerischen Lehrpraxis und des Bildeinsatzes im Generellen führten, welche noch Jahrhunderte danach und bis in die Moderne ihre Auswirkungen hatten.

IV. Literaturverzeichnis

1. QUELLENAUSGABEN

1.1 Kunstbüchlein

VOGTHERR, Heinrich d. Ä.: Kunstbüchlein, Straßburg 1538 [VD16 V 2178].

SCHÖN, Erhard: Underweissung der Proportion, Nürnberg 1538 [VD16 S 3350].

BEHAM, Sebald: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552 [VD16 B 1477].

LAUTENSACK, Heinrich: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564 [VD16 L 728].

AMMAN, Jost: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1578 [VD16 A 2300].

AMMAN, Jost: Enchiridion, Frankfurt 1578 [VD16 A 2296].

AMMAN, Jost: Kunst- und Lehrbüchlein 1580 [VD16 A 2301].

AMMAN, Jost: Der Ander Theil Deß neuwen Kunstbuchs, Frankfurt 1580.

AMMAN, Jost: Kunstbüchlin, Frankfurt 1599 [VD16 A 2302].

1.2 Weitere Quellen

ALBERTI, Leon Battista: De re aedificatoria libri decem, IX, hg. von Max Theuer, Wien/Leipzig 1912 (Nachdruck Darmstadt 1975).

ALBERTI, Leon Battista: De Statua. De Pictura. Elementa Picturae, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.

ALBERTI, Leon Battista: Della Pittura – Über die Malkunst, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

AMERBACH, Bonifacius/AMERBACH, Johannes: Die Amerbachkorrespondenz, hg. und bearb. von Alfred Hartmann, Basel 1958 (Bd. 5: Die Briefe aus den Jahren 1537–1543).

AMMAN, Jost/Bocksberger, Johannes Melchior/Feyerabend, Sigmund: Neuwe Biblische Figuren, Frankfurt 1564 [VD16 B 6067].

AMMAN, Jost: WapenBuch, Franckfurt am Mayn 1579 [VD16 F 903].

AMMAN, Jost: Im Frauenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen, Frankfurt 1586 [VD16 L 727].

BEHAM, Sebald: Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proporcion der ross, Nürnberg 1528 [VD16 B 1483]

BEHAM, Sebald: Biblicae historiae artificiosissime depictae, Frankfurt 1537 [VD16 B 1471].

BEHAM, Sebald: Typi in apocalypsi Joannis, Frankfurtt 1539.

BERNINGER, Jacobum/GRÜNINGER, Johann: Das nüw Testament kurtz unnd grüntlich in ein ordnung und text, Straßburg 1526.

BRUNFELS, Otto: Contrafayt Kreüterbuch, Straßburg 1532 [VD16 B 8504].

CASTIGLIONE, Baldassare: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance, Berlin 2004 (Übersetzung aus dem Ital., 1525).

CELTIS, Conrad: Quattuor libri amorum (Amores), Nürnberg 1502.

CESARINO, Cesare: Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem traducti de Latino in Vulgare affigurati, Como 1521, XLIX (LIBER TERTIUS).

DIDEROT, Denis/D'ALEMBERT, Jean le Rond: Encyclopédie. Ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société des gens de lettres, Paris 1751–1780 (Recueil de planches 1762–1772).

DÜRER, Albrecht: Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt, Nürnberg 1525 [VD16 D 2856].

DÜRER, Albrecht: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528 [VD16 ZV 23128].

ERASMUS, Rotterdam von: Collectanea adagiorum, Paris 1500.

ERASMUS, Rotterdam von: De Utraque Verborum ac Rerum Copia, 1512.

HEDIO, Caspar/USPERGENSIS, Abbas: Chronicum Abbatis Urspergensis, Straßburg 1537 (C. Mylius).

HEDIO, Caspar: Ein auszerleszene Chronick von anfang der Welt bis und auff das iar, Strassburg 1539 (C. Mylius).

HORATIUS FLACCUS, Quintus: Sämtliche Werke: Färber, Hans/Schöne Wilhelm (Hg.), München 1993.

JAMNITZER, Wenzel: Perspectiva Corporum Regularium, [Nürnberg] 1568.

KÖPFEL, Wolfgang: Die gantz Bibel. Alt und Neüw Testament, Strassburg 1529–30.

LAIRESSE, Gérard: Grundlegung zur Zeichen-Kunst. Des Herrn De Lairesse, Welt-berühmten Kunst-Mahlers, Nürnberg 1727 (Originalausgabe: Grondlegginge Ter Teekenkonst, Amsterdam 1701).

LOMAZZO, Giovan Paolo: Idea of the temple of painting, ed. and translated by Jean Julia Chai, Pennsylvania 2013.

MANDER, Karel van: Den grondt van der edel vry schilder-cost, Haarlem 1604.

PACIOLI, Luca: Divina Proportione, 1509.

PANVINIO, Onofrio/FISCHART, Johann/STIMMER, Tobias [Ill.]: Accvratae Effigies Pontificvm Maximorvm, Nvmero XXVIII, Ab Anno Christi MCCCLXXIII. ad aetatem usq[ue] nostram praesidentium, ad vivum ex Romano prototypo expressae, Iisqve Singvlorvm Pontificvm Elogia, Eorvm res gestas summatim comprehendentia, Argentorati 1573 [VD16 P 247].

PASSE, Crispijn de: Het tweede deel. Van t Licht der Teccken en Schilderkonst, Amsterdam 1644.

PFINZING, Paul: Optica, d. i. Gründliche doch kurtze Anzeigung, wie nothwendig die löbliche Kunst der Geometriae seye inn der Perspectiv, Augsburg 1616.

PLATINA, Bartholomaeus/HEDIO, Caspar/AMERBACH, Bruno: Bap. Platinae Historia Von der Bäpst vnd Keiser Leben Von Petro vnnd Tiberio an, biß auff Carolum V. und Paulum III. des Jars M. D. XLVI continuirt vnd zusammentragen, Straßburg 1546 [VD16 P 3271].

REISCH, Gregor: Margarita philosophica, Friburgi 1503 (Johann Schott), liber X, trac. II [VD16 R 1033].

RODLER, Hieronymus: Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der Kunst des Messens, Siemeren 1531 [VD16 ZV 30341].

RYFF, Walther Hermann: Vitruvius Teutsch: Nemlichen des aller namhaftigsten un hocherfarnesten [...], Nürnberg 1548 [VD16 V 1765].

SCHARDIUS, Simon: Germanicarum rerum quatuor celebriores, Frankfurt 1566 [VD16 S 2277].

SCHMID, Wolfgang: Das erste Buch der Geometria, Nürnberg 1539 [VD16 S 3115].

SCHÖN, Erhard: Klagrede der armen verfolgten Götzen und Tempelpilder, Nürnberg um 1530 [Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. H 7404].

STUMPF, Johannes/FROSCHAUER, Christoph: Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten Landen und Völckeren Chronik wirdiger thaaten beschreybung, Zürich 1547/58 [VD 16 S 9864].

VOGTHERR, Heinrich: Ain Fruchtbar büchlin, wie ain Christ[e]n mensch in Got widerumb neüw geporen un[d] in die jnnerlich erkantnus gots gefürt, in got eingeleibt und vergotett werd, Nützlich zuleeßen, [Augsburg] 1523 [VD16 V 2185].

VOGTHERR, Heinrich: Ain Cristliche anred vnnd ermanung/sich vor den grossen Lutherischenn schreyern vn[d] Cantzel schendern zů verhütten/So yetz vnder dem Euangelion/jren grossenn schalck zů bedecken mainen/Von wölchen Luthern vnd dem hayligen Euangelion grosser abfall vnd varachtung erwächset. 1524. Haynricus Satrapitanus Pictor, [Augsburg], 1524 [VD16 V 2175].

VOGTHERR, Heinrich: Eyn nutzlich Bad und artzney, den Bruch an alten vnd jungen vngeschnitten zuheylen, Straßburg 1538 [VD16 N 2064].

VOGTHERR, Heinrich: Ein neues hochnützliches Büchlein von erkantnüs der krankeyten der Augen, Straßburg 1538 [VD16 N 1189].

VOGTHERR, Heinrich: Eyn schöne und gotselige kurtzweil eines Christlichen Loßbuchs, in Reimen gestellt, Straßburg 1539 [VD16 V 2187].

VOGTHERR Heinrich: Anathomia oder abconterfettung eynes Mans leib, Strassburg 1539 [VD16 V 2167]).

VITRUV: Baukunst, Bücher I–V, übers. von August Rode, Leipzig 1796, S. 13 (Bd. 1, Kapitel I.)

2. LITERATUR

AMMANN, August Ferdinand: Geschichte der Familie Ammann von Zürich, Zürich 1904.

AMMON, Sabine/FROSCHAUER, Eva Maria (Hg.): Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurfsforschung der Architektur, München 2013.

AMORNPICHETKUL, Chittima: Seventeenth-Century Italian Drawing Books: Their Origin and Development, in: Ausst.-Kat. Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries. Providence 1984, S. 108–118.

ANDERSEN, Andreas: Jost Amman. Graphiker und Buchillustrator der Renaissance 1539–1591, Amsterdam 1973.

APPUHN-RADTKE, Sibylle: Occasio als Gefahr und Chance. Allegorien des Handelns in der Zeit, in: Dittscheid, Hans-Christoph/Gerstl, Doris/Hespers, Simone (Hg.): Kunst-Kontexte, Petersberg 2016, S. 250–261 (= Schriftenreihe des Erlanger Instituts für Kunstgeschichte 3).

ARENTS, Prosper: De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie, Antwerpen 2001.

BAADER, Gerhard: Anatomie, Konsilienliteratur und der neue Naturalismus in Italien im Spätmittelalter und Frühhumanismus, in: Prinz, Wolfram/Beyer, Andreas (Hg.): Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert, Köln 1987, S. 127–139.

BACHER, Jutta: Die artes liberales. Vom Bildungsideal zum rhetorischen Topos, in: Holländer, Hans (Hg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 19–34.

BALIS, Arnout: Rubens und inventio, in: Heinen, Ulrich/Thielemann, Andreas (Hg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001, S. 11–40.

BAXANDALL, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, in: Weissert, Caecilie (Hg.): Stil in der Kunstgeschichte, Darmstadt 2009, S. 174–195.

BEAUCAMP, Ella: Erhard Schön, in: HEILMANN 2014, S. 150–151 (Kat. 6.2).

BECKER, Carl: Jobst Amman. Zeichner und Formschneider, Kupferätzer und Stecher, Nieuwkoop 1864.

BEHR Martin: Buchdruck und Sprachwandel: Schreibsprachliche und textstrukturelle Varianz in der „Melusine“ des Thüring von Ringoltingen (1473/74–1692/93), Berlin u. a. 2014.

BELKIN, Kristin Lohse: The Costume Book, London 1978 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXIV).

BELKIN, Kristin Lohse: Rubens und Stimmer, in: Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539–1584, Kunstmuseum Basel 1984, Basel 1984 (Ausst. Kat.), S. 201–207.

BELKIN, Kristin Lohse: Rubens Kopien nach deutschen und niederländischen alten Meistern, in: Rubens im Wettstreit mit alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung, München 2009 (Ausst. Kat), S. 29–56.

BELTING, Hans: Bild und Kult, München 2000.

BERDING, Helmut: Nationales Bewusstsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit, Frankfurt 1994 (Bd. 2).

BERMINGHAM, Ann: Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art, New Haven u. a. 2000.

BERSCHIN, Walter: Die Palatina in der Vaticana. Eine deutsche Bibliothek in Rom, Stuttgart/Zürich 1992.

BEYER, Andreas/LOHOFF, Markus (Hg.): Bild und Erkenntnis. Formen und Funktionen des Bildes in Wissenschaft und Technik, Aachen 2004.

BITTNER, Jörg: Zu Text und Bild bei Leonardo da Vinci. Eine mediengeschichtliche Kritik des Einsatzes verbaler und visueller Darstellungsmittel in der italienischen Renaissance, Frankfurt 2003.

BLÜMEL, Fritz: Deutsche Öfen. Der Kunstofen von 1480–1910. Kachel- und Eisenöfen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz, München 1965.

BOGEN, Steffen/THÜRLEMANN, Felix: Jenseits der Oppostion von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: Patschovsky, Alexander (Hg.): Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, Ostfildern 2003, S. 122.

BOGEN, Steffen: Gezeichnete Automaten. Anleitung zur List oder Analyse des Lebendigen?, in: Pfisterer, Ulrich/Zimmermann, Anja (Hg.): Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen, Berlin 2005, S. 115–146.

BOLTEN, Jaap: Method and Practice. Dutch and Flemish Drawing Books 1600–1750, Landau 1985.

BORDES, Juan: Histora de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía, Madrid 2003.

BRAUN-ANDERSON, Mary E.: Artists' Professional Handbooks from the sixteenth and seventeenth centuries, in: Ausst-Kat. Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Providence 1984, S.119-130.

BREDEKAMP, Horst: Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006, S. 11–25.

BREDIUS, Abraham: Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts, Den Haag 1919 (Sechster Teil).

BRUHN, Matthias: Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis, Berlin 2009.

BRUNET, Jacques-Charles (Hg.): Manuel du libraire et de l'amateur de livres, Bd. 3, Berlin 1921, Sp. 1114, s. v. „Livre artificier".

BULANG, Tobias: Zur poetischen Funktionalisierung hermetischen Wissens in Fischarts Geschichtklitterung, in: Kellner, Beate/Müller, Jan-Dirk/Strohschneider, Peter (Hg.): Episteme und Erzählen. Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin/New York 2011, S. 41–68.

BUMKE, J.: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur 1150–1300, München 1979.

BURCKHARDT, Jacob: Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, Basel 1860.

BURIONI, Matteo: Fragmentieren, in: HEILMANN 2014, S. 85–91.

BURKE, Peter: Antwerp, a Metropolis in Europe, in: Van der Stock, Jan (Hg.): Antwerp, story of a metropolis. 16th–17th century, Gent 1993 (Ausst. Kat.), S. 49–58.

BURKE, Peter: Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft, Berlin 2001.

BUSKIRK, Jessica: Man tragt nit schwer an guter kunst. Das goldene Zeitalter der Kunst und des Patriotismus im Nürnberg des 16. Jahrhunderts, in: MÜLLER/SCHAUERTE 2011, S. 56–62.

BÜTTNER, Frank: Die Illustrationen der Margarita Philosophica des Gregor Reisch. Zur Typologie der Illustration in gedruckten enzyklopädischen Werken der Frühen Neuzeit, in: Büttner 2004, S. 269–299.

BÜTTNER, Frank u. a. (Hg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen, Münster 2004.

CARLINO, Andrea: Paper Bodies. A catalogue of anatomical fugitive sheets 1538–1687, London 1999.

CASSIRER, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen, Bde. 1–3, Berlin 1923–29.

CASSIRER, Ernst: Zur Metaphysik der symbolischen Form, hg. von John Michael Krois, 1995 (Nachgelassene Manuskripte und Texte, Bd. 1).

CASTELNUOVO, Enrico/GINZBURG, Carlo: Zentrum und Peripherie, in: Italienische Kunst 1 (1987), S. 21–91.

CHA, Kyung-Ho/Rautzenberg, Markus (Hg.): Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie, München 2008.

CHOJECKA, Ewa: Vorlage – Vorbild – Inspiration. Wege mitteleuropäischer Graphik der frühen Neuzeit, in: Bernhardt, Katja/Piotrowski, Piotr (Hg.): Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda, Berlin 2006, S. 223–235.

CHRISCIANI, Chiara: Teachers and Learners in Scholastic Medicine: Some Images and Metaphors, in: History of Universities 15 (1997–99), S. 75–101.

CHRISMAN, Miriam Usher: Lay culture, learned culture: books and social change in Strasbourg. 1480–1599, New Haven u. a. 1982, S. 3.

DACKERMAN, Susan/DASTON, Lorraine (Hg.): Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe, Harvard Art Museum 2011–2012, Cambridge Mass. 2011 (Ausst. Kat.).

DALAI-EMILIANI, Marisa (Hg.): La Prospettva rinascimentale, Florenz 1980.

DASTON, Lorraine: Epistemic images, in: Payne, Alina (Hg.): Vision and its instruments. Art, science, and technology in early modern Europe, Pennsylvania 2015, S. 13–25.

DICKEL, Hans: Deutsche Zeichenlehrbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung, Hildesheim u. a. 1987.

DICKEL, Hans (Hg.): Zeichnen seit Dürer. Die süddeutschen und schweizerischen Zeichnungen der Renaissance in der Universitätsbibliothek Erlangen, Petersberg 2014.

DICKHUT, Wolfgang,/MANNS, Stefan/WINKLER, Norbert (Hg.): Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Göttingen 2008.

DIMITRIEVA-EINHORN, Marina: Case molto simile all'italiane. Italienrezeption und Kulturtransfer in Ostmitteleuropa im 16. Jahrhundert, in: Schmale, Wolfgang (Hg.): Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Innsbruck 2003, S. 231-246.

DLUGAICZYK, Martina: Nachahmung als Mittel zur Aneignung des Schönen. Franz Reiffs Sammlung und ihre Bestimmung, in: Dlugaiczyk, Martina/Markschies, Alexander (Hg.): Mustergültig. Gemäldekopien in neuem Licht, Suermondt-Ludwig-Museum 2008–2009, Berlin 2008 (Ausst. Kat.), S. 26–31.

DODGSON, Campbell: A book of drawings formerly ascribed to Mantegna presented to the British Museum, London 1923.

DRESSLER, Fridolin/SCHRÖDER, Brigitte: Die Exlibris der Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek. 17. bis 20. Jahrhundert, Wiesbaden 1972.

DUNN, Kevin: Pretexts of Authority. The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface, Stanford 1994.

DUPEAUX, Cecile/JEZLER, Peter/WIRTH, Jean: Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille, Bernisches Historisches Museum 2000, Zürich 2000 (Ausst. Kat.).

DÜRER, Albrecht: Vier Bücher von menschlicher Proportion, hg., komm. und in heutiges Dt. übertr. von Berthold Hinz, Berlin 2011 (Originalausgabe: Nürnberg 1528).

DYCK, Anton van: Antwerp Sketchbook, hg. von Michael Jaffé, London 1966.

EFLAND, A. D.: A History of Art Education, New York/London 1990.

ENENKEL, Karl A. E.: Die Stiftung von Autorschaft in der neulateinischen Literatur (ca. 1350 bis ca. 1650). Zur autorisierenden und wissensvermittelnden Funktion von Widmungen, Vorworttexten, Autorporträts und Dedikationsbildern, Leiden 2015 (Mittellateinische Studien und Texte, Vol. 48).

ESCHENBURG, Barbara u. a. (Hg.): Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, Städtische Galerie Lenbachhaus 2001, Köln 2001 (Ausst. Kat.).

ESER, Thomas: Schiefe Bilder. Die Zimmernsche Anamorphose und andere Augenspiele aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1998.

ESER, Thomas: „Künstlich auf welsch und deutschen sitten". Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: Guthmüller, Bodo (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance, Wiesbaden 2000, S. 319–362.

EVANS, M. W.: Medieval Drawings, London u. a. 1969.

FASTERT, Sabine: Der Autor im Bild. Das graphische Autorenporträt in gedruckten Enzyklopädien des 16. Jahrhunderts, in: Büttner, Frank/Friedrich, Markus/Zedelmaier, Helmut (Hg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, Münster 2004, S. 301–323 (= Pluralisierung und Autorität, hrsg. vom Sonderforschungsbereich 573 der LMU München, Bd. 2).

FEUERSTEIN-HERZ, Petra: „Die große Kette der Wesen". Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2007, Wiesbaden 2007 (Ausst. Kat.).

FISCHER, Roman: Holzhausen, in: KLÖTZER, Wolfgang (Hg.): Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon, Frankfurt a. M. 1994, S. 348–351.

FITZNER, Sebastian: Konstruieren, in: HEILMANN 2014, S. 141–147.

FLIETHMANN, Axel: Texte über Bilder. Zur Gegenwart der Renaissance, Freiburg u. a. 2014.

FOUCAULT, Michel: Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt 1971.

FOUCAULT, Michel: Ordnung des Wissens, Frankfurt 1996.

FOWLER, Caroline: The Eye-as-Legend. Print Pedagogies in the Seventeenth Century, in: Kunsttexte.de 4 (2010), http://arthist.net/archive/524 [14.01.2020].

FRANZ, Rosemarie: Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus, Graz 1969.

FRIEDEL, Helmut (Hg.): Marcel Duchamp in München 1912, München 2012 (Ausst. Kat.).

FRIEDERICHS, Heinz F.: Fichard, Johann von, in: Neue Deutsche Biographie 5 (1961), S. 120f. http://www.deutsche-biographie.de/pnd116489286.html [14.01.2020].

FUNKE, Jutta: Beiträge zum graphischen Werk Heinrich Vogtherrs d. Ä., Berlin 1967.

GASSEN, Richard W.: Die Leien Bibel des Straßburger Druckers Wendelin Rihel, in: Memminger Geschichtsblätter 1983/84 (1984), S. 5–271.

GEDOVA, Polina: Sebald Beham, in: HEILMANN 2014, S. 148–149 (KAT. 6.1).

GELSHORN, Julia: Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke, München 2012.

GENETTE, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt 2001.

GHIRARDI, Angela: Bartolomeo Passarotti. Pittore (1529–1592), Rimini 1990.

GOMBRICH, E. H.: Kunst der Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, London 1960.

GOMBRICH. E. H.: The Style all'antica. Imitation and Assimiliation, in: The Renaissance and mannerism (1963), S. 31–41.

GORMANS, Andreas: Imaginationen des Unsichtbaren. Zur Gattungstheorie des wissenschaftlichen Diagramms, in: Holländer, Hans (Hg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 51–71.

GOTTWALD, Franziska: Das Tronie – Muster, Studie und Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt, Berlin u. a. 2011.

GRIMM, Heinrich: Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente, Wiesbaden 1965.

GUTHMÜLLER, Bodo/HAMM, Berndt/TÖNNESMANN, Andreas (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance, Wiesbaden 2006 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 24).

HACK, Karin (Hg.): Berühmte Bibliophile im Spiegel ihrer Exlibris, Supralibros und Besitzeinträge, Schweinfurt 2001 (Ausst. Kat.).

HARJES, Imke: Figurenbände der Renaissance. Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung, Weimar 2008.

HEILMANN, Maria/NANOBASHVILI, Nino/TEUTENBERG, Tobias/PFISTERER, Ulrich (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525–1925, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München 2014, Passau 2014 (Ausst. Kat.).

HEILMANN, Maria/NANOBASHVILI, Nino/TEUTENBERG, Tobias/PFISTERER, Ulrich (Hg.): Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525–1925, Universitätsbibliothek Heidelberg, Passau 2015 (Ausst. Kat.).

HELLER, Joseph: Geschichte der Holzschneidekunst von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, Bamberg 1823.

HELLWIG, Karin: Peter Paul Rubens, Reinbek bei Hamburg 2012.

HILLE, Helmut/FÜSSEL, Stephan: Wörterbuch des Buches, Frankfurt 2006 (7., grundlegend überarbeitete Ausgabe), S. 84, s. v. „Dedikation“.

HIRSCHI, Caspar: Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 2005.

HOFMANN, Werner: Luther und die Folgen für die Kunst, in Beck, Rainer/Volp, Rainer/Schmirber, Gisela (Hg.): Die Kunst und die Kirchen, München 1984, S. 67–82.

HOFMANN, Werner: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien 1987.

HORCH, Andre: Buchwidmungen der Frühen Neuzeit als Quellen der Stadt-, Sozial- und Druckgeschichte. Kritische Analyse der Dedikationen in volkssprachlichen Mainzer Drucken des 16. Jahrhunderts unter Verwendung statistischer, netzwerkanalytischer und textinterpretatorischer Methoden, Frankfurt a. M. u. a. 2014.

HÖPER, Corinna: Zu den Anatomiebüchern von Bartholomeo Passarotti und Peter Paul Rubens, in: L’Arte del Disegno. Christel Thiem zum 3. Januar 1997, München 1997, S.75–82.

ILLICH, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand, Frankfurt 1991.

IRLE, Klaus: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster u. a. 1997.

JAHRBUCH der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, X 1889, Nr. 604.

JAHRBUCH der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XI 1890, Nr. 6530.

JAKOB-FRIESEN, Holger/JENNY, Beat R./MÜLLER, Christian: Bonifacius Amerbach (1495–1562). Zum 500. Geburtstag des Basler Juristen und Erben des Erasmus von Rotterdam, Basel 1995.

JANSSEN, Johannes: Die Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters, Freiburg 1878 (6. Bd. Kunst und Volksliteratur bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges).

JANZIN, Marion/GÜNTNER, Joachim: Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte, Hannover 1995.

JENNI, Ulrike: Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Wien 1976, S. 77.

JENNI, Ulrike: The phenomena of change in the modelbook tradition around 1400, in: Drawings defined, hg. von Walter Strauss, New York 1987, S. 35–48.

JEZLER, Peter: Von den Guten Werken zum reformatorischen Bildersturm. Eine Einführung, in: Dupeaux, Cecile/Jezler, Peter, Wirth, Jean: Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille, Bernisches Historisches Museum 2000, Zürich 2000 (Ausst. Kat.), S. 20–27.

KÄSTNER, Hannes: Antikes Wissen für den ‚gemeinen Mann‘, in: Guthmüller, Bodo (Hg.): Latein und Nationalsprachen in der Renaissance, Wiesbaden 1998, S. 345–378.

KAULBACH, Hans-Martin/ZÄH, Helmut: Augsburger Geschlechterbuch – Wappenpracht und Figurenkunst. Ein Kriegsverlust kehrt zurück, Stuttgart 2012.

KEELE, K. D./PEDRETTI, C.: Corpus of the anatomical studies in the collection of Her Majesty the Queen of Windsor castel, London 1978.

KEIL, Robert: Proportionslehre und Kunstbuchliteratur als künstlerisches Lehrmaterial im 16. Jh. Versuch einer Entwicklung nach Dürer unter besonderer Berücksichtigung der italienischen Tradition, Diss. Wien 1983.

KEIL, Robert: Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbüchleinliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 38 (1985), S. 133–150.

KEMP, Wolfgang: How to draw a cat? Eine Betrachtung der Zeichenlehren, in: Kunst und Unterricht 36 (1976), S. 38 ff.

KEMP, Wolfgang: „… einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen." Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, Frankfurt 1979.

KEMP, Wolfgang: Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln, München 2009.

KERKEL, Ingeborg: Die Autographensammlung des Stuttgarter Konsistorialdirektors Friedrich Wilhelm Frommann, Wiesbaden 1992 (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek, Bd. 2).

KERKEL, Ingeborg: Stammbücher bis 1625, Wiesbaden 1999 (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek, Bd. 3).

KIEVEN, Elisabeth: Architekturzeichnung, in: Sonne, Wolfgang (Hg.): Die Medien der Architektur, Berlin/München 2011, S. 15–32.

KILCHER, Andreas: Mathesis und poiesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000, München 2003.

KLEIN, Jacob: A Commentary on Plato's Meno, Chapel Hill 1965.

KLEINBECK, Julia: Künstlerwissen im und aus dem Buch. Zu einigen deutschsprachigen Kunstbüchlein vor Sandrarts Teutscher Academie, in: Scheurs, Anna (Hg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie, Wolfenbüttel 2012, S. 123–133.

KLESSMANN, Rüdiger: Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Leben und Regieren mit der Kunst, Braunschweig 1983 (Ausst. Kat.).

KÖHNEN, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, München 2009.

KORNELL, Monique: Drawings for Bartolomeo Passarotti's Book of Anatomy, in: Currie, Stuart (Hg.): Drawing 1400–1600. Invention and Innovation, Hampshire 1998, S.172–188.

KRÄMER, Sybille: Über die Rationalisierung der Visualität und die Visualisierung der Ratio. Zentralperspektive und Kalkül als Kulturtechniken des geistigen Auges, in: Schramm, Helmar (Hg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2003, S. 50–67.

KRÜGER, Klaus: Mimesis und Fragmentation, Körper-Bilder im Cinquecento, in: Die Methodik der Bildinterpretation, Göttingen 2002, S.157–201.

KUHN Rudolf: Studienkunst vs. Phantasiekunst. Leonardo, Tizian und die Naturwirklichkeit. Ein Versuch zur Geschichte der Kunst italienischer Maler zwischen 1300 und 1570, Frankfurt u. a. 2011.

KUNZE, Max (Hg.): Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität, Ruhpolding 2005 (Ausst. Kat.).

KUSCH-ARNHOLD, Britta: Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische *virtus*, in: Poeschke, Joachim/Weigel, Thomas/Kusch-Arnhold, Britta (Hg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance, Münster 2006, S. 173–196.

KUSUKAWA, Sachiko: The role of images in the development of Renaissance natural history, in: Archives of natural history 38 (2011), S. 189–213.

KUSUKAWA, Sachiko: Picturing the Book of Nature. Image, Text and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany, Chicago 2012.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije: Théorie de la figure humaine. Pierre Paul Rubens, Paris 2003.

LATOUR, Bruno: Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?, Berlin 2002.

LATOUR, Bruno: Drawing things together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 259–307.

LEGLER, Wolfgang: Einführung in die Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, Oberhausen 2011.

LEHMANN-HAUPT, Hellmut: The Göttingen Model Book, Columbia 1978.

LEITCH, Stephanie: Visual Acuity and the Physiognomer's Art of Observation, in: Oxford Art Journal 38.2 (2015), S. 187–206.

LOBIS, Victoria Sancho: Printed Drawing Books and the Dissemination of Ideal Male Anatomy in Northern Europe, in: De Clippel, Karolien u. a. (Hg.): The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries, Turnhout 2011, S. 51–64.

LOCHER, Herbert: Ut pictura poesis. Malerei und Dichtung, in: PFISTERER 2003, S. 364–368.

LÖHR, Wolf-Dietrich/WEPPELMANN, Stefan: Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, Gemäldegalerie Berlin 2008, München 2008 (Ausst. Kat).

LOGEMANN, Cornelia: Allegorie und Personifikation, in: Pfisterer Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u. a. 2011 (2., erw. und aktualisierte Ausgabe), S. 14–19.

LÜDECKE, Heinrich/HEILAND, Susanne: Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten, Berlin 1955.

LUKEHART, Peter M.: The artist's workshop, Hanover u. a. 1993.

LYTLE, Guy Fitch/ORGEL, Stephen(Hg.): Patronage in the Renaissance, Princeton 1981.

MAJOR, E.: Drei Renaissance-Truhen aus dem historischen Museum zu Basel, in: Die schweizerische Baukunst, 6. Jahrgang, Heft 16, Basel 1914, S. 293–295.

MEDER, Joseph: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1923.

MEIER, Christel: Typen der Text-Bild-Lektüre. Paratextuelle Introduktion – Textgliederung – diskursive und repräsentierende Illustration – bildliche Kommentierung – diagrammatische Synthesen, in: Lutz, Eckart Conrad (Hg.): Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften, Zürich 2010, S. 157–183.

MERKELBACH, Reinhold (Hg.): Platons Menon, Frankfurt 1988, 82c–84c.

MILDE, Wolfgang: Zur Frühgeschichte der Bibliothek zu Wolfenbüttel, in: Braunschweigisches Jahrbuch 51 (1970), S. 73–83.

MITCHELL, W. J. T.: „Was ist ein Bild?", in: Buhn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt 1990, S. 17–68.

MOSS, Ann: Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought, Oxford 1996.

MÜLLER, Jan-Dirk u. a. (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild, Berlin 2011.

MÜLLER, Jürgen/SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder, Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg 2011, Imorde 2011 (Kat. Ausst.).

MÜLLER-BECHTEL, Susanne: Johann Daniel Preißler, in: HEILMANN 2014, S. 99–102(Kat. 4.4).

MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr der Ältere (1490–1556). Aspekte seines Lebens und Werkes, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen XCII (1990), S. 172–274.

MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 72).

MULLER, Frank: Heinrich Vogtherr d. Ä., in: Wahnsinn oder Gottes Wille (Ausst. Kat.), hg. von Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth, Zürich 2000.

MULLER, Frank: Artistes dissidents dans l'Allemagne du seizième siècle. Lautensack – Vogtherr – Weiditz, Baden-Baden u. Bouxwiller 2001.

MUMMENDORF, Julia: Das Gedächtnistheater des Giulio Camillo, in: Baumgart, Silvia u. a. (Hg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin 1993, S. 177–197.

NANOBASHVILI, Nino: Nachahmen, in: HEILMANN 2014, S. 111–116.

NANOBASHVILI, Nino: Die Ausbildung von Künstlern und Dilettanti. Das ABC des Zeichners, Petersberg 2018.

NELSON, Jennifer: Directed leering. Social perspective in Erhard Schön's anamorphic woodcuts, in: Source 34 (2015), S. 17–22.

NETZ, Reviel: The Shaping of Deduction in Greek Mathematics. A Study in Cognitive History, Cambridge 1999.

O'DELL, Ilse: Jost Ammans Buchschmuck-Holzschnitte für Sigmund Feyerabend. Zur Technik der Verwendung von Bild-Holzstöcken in den Drucken von 1563–1599, Wiesbaden 1993.

O'DELL, Ilse: Die illustrierten Titelblätter des Verlages Feyerabend, London 2007.

PANAYOTOVA, Stella u. a. (Hg.): The art and science of illuminated manuscripts, London 2016.

PANOFSKY, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Biermann, G. (Hg.): Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig 1921, S. 188–219, S. 189.

PANOFSKY, Erwin: La prospettiva come „forma simbolica", Milano 1961 (I fatti e le idee, Bd. 33, hg von Guido Neri) und als Übersetzung von Christopher Wood: PANOFSKY, Erwin: Perspective as symbolic form, New York 1991.

PANOFSKY, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977.

PANOFSKY, Erwin: Deutschsprachige Aufsätze, hg. von Karen Michels und Martin Warncke, in: Studien aus dem Warburg Haus 1,2 (1998).

PEINELT, Sabine: Der Verleger als Vollender? Zum Kunst- und Lehrbüchlein von Sebald Beham, in: MÜLLER/SCHAUERTE 2011, S. 136–138.

PELC, Milan: Illustrium Imagines. Das Portraitbuch der Renaissance, Leiden u. a. 2002.

PERRIG, Alexander: Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jhd., in: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der italienischen Renaissance, Köln 1994, S. 416–440.

PETERS, Ursula: Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts, Weimar 2008 (= Pictura et Poesis 22).

PETTEGREE, Andrew: Printing in the low countries in the early 16th Century, in: Walsby, Malcom/Kemp, Graeme (Hg.): The Book Triumphant. Print in Transition in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Leiden/Boston 2011, S. 3–25.

PEVSNER, Nikolaus: Academies of Art. Past and present, New York 1973.

PFISTERER, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u. a. 2003.

PFISTERER, Ulrich: [Gérard Jollain]: Nouveau Livre De Portraiture 1677, in: HEILMANN 2014, S. 206 (Kat. 8.3).

POCHAT, Götz: Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst, in: Naredi-Rainer, Paul (Hg.): Imitatio, Berlin 2001, S. 11–47.

POMATA, Gianna: Observation rising: Birth of an epistemic genre, ca. 1500–1650, in: Daston, Lorraine/Lunbeck, Elizabeth (Hg.): Histories of scientific observation, Chicago u. a. 2011, S. 45–80.

RAABE, Mechthild: Leser und Lektüre im 17. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1664–1713, München u. a. 1998 (Teil A, Bd. 2: Alphabetisches und systematisches Verzeichnis der entliehenen Bücher).

RAABE, Mechthild: Leser und Lektüre im 18. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1714–1799, München u. a. 1998 (Bd. 1: Die Leser und ihre Lektüre).

RAABE, Mechthild: Leser und Lektüre im 18. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1714–1799, München u. a. 1998 (Bd. 3: Alphabetisches Verzeichnis der entliehenen Bücher).

RAABE, Paul: Sammler, Fürst, Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666, Wolfenbüttel 1979 (Ausst. Kat.).

RAMACHANDRAN, V. S./HIRSTEIN, William: The science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience, in: Goguen, Joseph A. (Hg.): Art and the Brain, Journal of Consciousness Studies, special issue 6,6 (1999), S. 15–41.

RATH, Markus: Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept, Berlin 2016.

RATHMANN-LUTZ, Anja: Ordnen und Verstehen - die Zeichnungen des Villard de Honnecourt, in: GÖRLITZ, Uta und Meike Hensel-Grobe: Das Mittelalter – Perspektiven mediävistischer Forschung, Bd. 22, Heft 2/2017, S. 377–391.

REINDL, Peter: Early Renaissance Furniture in Basle, in: Apollo 178 (1976), S. 449–460.

REMMERT, Volkert: Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelblätter und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution, Wiesbaden 2005.

REMOND, Jaya: Bodies of Knowledge. Movement, variety and imagination in a german renaissance art primer, in: Beyer, Andreas/Cassegrain, Guillaume: Mouvement. Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst, Berlin/München 2015, S. 45–60.

RESKE, Christoph: Der Holzschnitt bzw. Holzstock am Ende des 15. Jahrhunderts. Aspekte der Arbeitsteilung, Kosten und Auflagenhöhe, in: Gutenberg Jahrbuch 84 (2009), S. 71–78.

RITTER, Francois: Histoire de l'Imprimerie, Strasbourg 1955.

RÖHRL, Boris: Die Transformation der mittelalterlichen planimetrischen Proportionsschemata zu den neuzeitlichen empirischen Proportionslehren, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 39 (2012), S. 77–92.

ROSEN, Valeska von: Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift, in: Pfisterer, Ulrich/Seidel, Max (Hg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München/Berlin 2003.

ROSEN, Valeska von: Nachahmung, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u. a. 2003, S. 295–299.

ROSENBERG, Adolf: Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance, Leipzig 1875.

RÖTTINGER, Heinrich: Die beiden Vogtherr, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 2 (1927), S. 164–184.

ROUZET, Anne: Dictionnaire des Imprimeurs, Libraires et Éditeurs des XVe et XVIe Siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle, Nieuwkoop 1975.

SASS, Maurice: Ungleicher Wettkampf. Nationalkodierende und regionalspezifische Bewertungsmaßstäbe im transalpinen Kulturaustausch, in: MÜLLER, Jan-Dirk u. a. (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild, Berlin 2011, S. 75–134.

SCHÄFER, Wolfgang: Punkt. Minimalster Schauplatz des Wissens im 17. Jahrhundert (1585–1665), in: Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan (Hg.): Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jh., Berlin/New York 2003, . 56–74.

SCHAUERTE, Thomas/MÜLLER, Jürgen/KASCHEK, Bertram: Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit, Petersberg 2013.

SCHEMBS, Hans-Otto: Fichard, in: Klötzer, Wolfgang (Hg.): Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon, Frankfurt a. M. 1994, S. 203-204.

SCHINDLING, Anton: Humanistische Hochschule und Freie Reichsstadt. Gymnasium und Akademie in Strassburg 1538–1621, Wiesbaden 1977.

SCHLEMMER, Tut (Hg.): Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher, München 1958.

SCHLEMMER, Oskar: Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen. Redig., eingel. und kommentiert von Heimo Kuchling, Mainz/Berlin 1969.

SCHLOSSER, Julius: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1984 (Nachdruck der Ausgabe von 1924).

SCHMIDT, Friedrich: Geschichte der Erziehung der Pfälzischen Wittelsbacher. Urkunden nebst geschichtlichem Überblick und Register, Berlin 1899, XXXII–XLII.

SCHMIDT, Peter: Wieso Holzschnitt? Dürer auf Medien- und Rollensuche, in: Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hg.): Der frühe Dürer, Nürnberg 2012, S. 146–159.

SCHULZ, Knut: Handwerk, Zünfte und Gewerbe. Mittelalter und Renaissance, Darmstadt 2010.

SCHULZE, Ella: Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie, Stuttgart 2004.

SCHWEIZER, Yvonne: Anamorphose als „Symbolische Form“: William Kentridge und der aktivierte Betrachter, in: Freytag, Philipp/Schwitalla, Anna (Hg.): Panofsky und die visuellen Kulturen, 2009 (digitaler Aufsatz).

SCRIBNER, Bob: Ways of seeing in the age of Dürer, in: Eichberger, Dagmar/Zika, Charles (Hg.): Dürer and his culture, Cambridge u. a. 1998, S. 93–117.

SEELBACH, U.: Johann Fischart, Bielefeld 2012; http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/useelbach/texte/johannfischart2011.pdf [14.01.2020].

SEIFERT, Christian Tico: Von Amateuren und Virtuosen. Überlegungen zu Zeichnungen nach druckgraphischen Vorlagen, in: Castor, Markus u. a. (Hg.): Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention, München 2010, S. 11–24.

SEIDENFUSS, Birgit: „Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genandt“. Deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jahrhunderts, Weimar 2006.

SIEGEL, Steffen: Architektur des Wissens. Die figurative Ordnung der artes in Gregor Reischs Margarita Philosophica, in: Büttner, Frank u. a. (Hg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen, Münster 2004, S. 343–362.

SIEGEL, Steffen: Vom Bild zum Diagramm. Bildmediale Differenzen in Heinrich Lautensacks ‚Gründlicher Unterweisung‘, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006, S. 115–131.

SIEGERT, Bernhard: (Nicht) Am Ort. Zum Raster als Kulturtechnik, in: Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar 3 (2003), S. 92–104.

SIEGERT, Bernhard: Weiße Flecken und finstre Herzen. Von der symbolischen Weltordnung zur Weltentwurfsordnung, in: Gethmann, Daniel/Hauser, Susanne (Hg.): Kulturtechnik, Bielefeld 2009, S. 19–48.

SITTE, Camillo: Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte, hg. und komm. von Robert Stalla, Wien u. a. 2010 (Teil II: Über Zeichen-Unterricht).

SLADECZEK, Franz-Josef: „das wir entlichs verderbens und des bettelstabs sind“. Künstlerschicksale zur Zeit der Reformation, in: Blickle, Peter (Hg.): Macht und Ohnmacht der Bilder, München 2002, S. 273–304.

SPENCER, John: Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institut 20 (1957), S. 26–44.

STEINITZ, Kate T.: Early Art Bibliographies. Who compiled the first Art Bibliography?, in: The Burlington Magazine 114 (1972), S. 829–837.

STEWART, Alison G.: Before Bruegel: Sebald Beham and the origins of peasant festival imagery, Aldershot u. a. 2008.

STEWART, Alison G.: Sebald Beham, in: MÜLLER/SCHAUERTE 2011, S. 13–19.

TACKE, Andreas: Zeichnend zur Auszeichnung!? Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie, in: Lauterbach, Iris/Stuffman, Margret: Aspekte deutscher Zeichenkunst, München 2004, S. 104–114.

TEGET-WELZ, Manuel: Augsburgs Künstler im Dienst Kaiser Maximilians I., in: Lange-Krach, Heidrun (Hg.): Ausst. Kat. Maximilan I., Regensburg 2019, S. 109-119.

TERRAHE, Tina: Frankfurts Aufstieg zur Druckmetropole, in: Seidel, Robert/Toepfer, Regina (Hg.): Frankfurt im Schnittpunkt der Diskurse. Strategien und Institutionen literarischer Kommunikation im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Frankfurt 2010 (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit), S. 177–194.

THIELEMANN, Andreas: Rubens' Traktat De imitatione statuarum, in: Rombach, Ursula/Seiler, Peter (Hg.): Imitatio als Transformation, Petersberg 2012, S. 95–150.

THIEME, Ulrich/BECKER, Felix (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 1, Leipzig 1907, S. 410–413, s. v. „Amann, Jobst", S. 412.

THIMANN, Michael: Idea und Conterfei. Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der Frühen Neuzeit, in: Altcappenberg, Hein.-Th./Thimann, Michael (Hg.): Ausst. Kat. Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, München 2007, S. 15–30.

THIMANN, Michael: Künstlerwissen und Enzyklopädie, in: Scherbaum, Martin (Hg.): Enzyklopädistik 1550–1650, Berlin 2009.

THOMAS, John E.: A Re-examination of the Slave-boy Interview, in: Laval théologique et philosophique 26 (1970), S. 17–27.

THÖNE, Friedrich: Johan Fischart als Verteidiger deutscher Kunst, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1 (1934), S. 125–133.

THÖNE, Friedrich: Tobias Stimmer. Handzeichnungen, Freiburg i. B. 1936.

THÜRIGEN, Susanne: Peter Paul Rubens: Théorie de la figure humaine 1773, in: HEILMANN 2014, S. 68–70 (Kat. 3.2).

THÜRLEMANN, Felix: Diagramm, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u. a. 2011 (2., erw. und aktualisierte Ausgabe), S. 91–94.

TRAN, Hui Luan: Giambattista della Porta, in: HEILMANN 2015, S. 178 (Kat. 4).

VAGNETTI, Luigi: Prospettiva, Firenze 1979 (Studi e documenti di architettura 9/10 [1979]).

VAGNETTI, Luigi: Il processo di maturazione di una Scienza dell'Arte. La Teoria Prospettica nel Cinquecento, in: Dalai-Emiliani 1980, S. 427–474.

VÖGE, Wilhelm: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert, Trier 1891.

VÖGELIN, Salomon: Wer hat Holbein die Kenntniss des classischen Alterthums vermittelt?, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 10, Jahr/Ort? S. 345–371.

VÖHRINGER, Christian: Kunstliteratur der Neuzeit. Eine kommentierte Anthologie, Darmstadt 2010.

WALTER, Joseph: Incunables & XVIme Siècle, Colmar 1929.

WARNCKE, Karsten Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33).

WARNKE, Martin: Ansichten über Bilderstürmer. Zur Wertbestimmung des Bildersturms in der Neuzeit, in: Scribner, Bob (Hg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1990.

WEHDE, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung, Tübingen 2000.

WEIGEL, Sigrid: Bilder als Hauptakteure auf dem Schauplatz der Erkenntnis, in: Jörg Huber (Hg.): Ästhetik Erfahrung, Wien u. a. 2004 (Interventionen, Bd. 13), S. 191–212.

WENDLAND, Henning: Signete. Deutsche Drucker- und Verlegerzeichen 1457–1600, Hannover 1984.

WERNER, Alfred (Hg.): 293 Renaissance Woodcuts for Artists and Illustrators. Jost Amman's Kunstbüchlin, New York 1968.

WERNER, Gerlind: Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst. Illustrierte Lehr- und Vorlagenbücher, Nürnberg 1980.

WOOD, Christopher S.: Forgery, replica, fiction. Temporalities of German Renaissance art, Chicago u. a. 2008.

WOODWARD, David: Maps as Prints in the Italian Renaissance. Makers, Distributors and Consumers, London 1996.

WUNDERLICH, Theodor: Illustrierter Grundriß der geschichtlichen Entwicklung des Unterrichts im Freien Zeichnen, Stuttgart/Leipzig 1892.

WUNDERLICH, Theodor: Zeichenkunst, Zeichenunterricht und allgemeine Kunstbildung im XIV.–XVIII. Jahrhundert, Berlin/Köln 1911.

WURZBACH, Alfred von: Niederländisches Künstlerlexikon, Amsterdam 1910 (Bd. 2: L–Z).

ZIEGLER, Theobald: Sturm, Johann, in: Allgemeine Deutsche Biographie 37 (1894), S. 21–38; https://www.deutsche-biographie.de/gnd118757598.html [14.01.2020].

ZÖLLNER, Frank: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert, Worms 1987 (Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 14).

ZSCHELLETZSCHKY, Herbert: Die drei gottlosen Maler von Nürnberg Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975.

ZÜLCH, Walther Karl: Frankfurter Künstler 1223–1700, Frankfurt 1967.

VI. DANK

„*Ich habe schon etliche Maler, Bildhauer, ferner Redner und Richter gesehen, wie sie mit glühendstem Eifer ein Werk beginnen, wie sie dann aber, sobald jene Erhitzung des Geistes abgekühlt ist, dieses angefangene Werk in rohem Zustand stehen lassen und sich mit neuer Lust neuen Dingen hingeben*."

(Alberti, Della pittura, S. 61)

Dass diese Gefahr nicht nur für Künstler, Redner und Richter besteht, sondern auch für Doktoranden, dürfte von jedem nachzuvollziehen sein, der schon mal eine Doktorarbeit geschrieben hat. Und so bin ich vor allem dankbar und erleichtert, diese Arbeit abgeschlossen zu haben. Dankbarkeit erfüllt mich besonders denjenigen gegenüber, die mich unterstützt haben, diese Arbeit zu vollenden.

So danke ich zuallererst meinem Doktorvater Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, der mir immer das perfekte Maß an Rat und Unterstützung bot, welches notwendig war, um aus einzelnen losen Fäden ein stimmiges Netz zu weben.

Weiter möchte ich Prof. Dr. Matteo Burioni danken, dessen stetige Bereitschaft zur Unterstützung mir in vielen Bereichen sehr weitergeholfen hat.
Ein besonders herzlicher Dank gilt auch meinen beiden Projektkollegen Dr. Nino Nanobashvili und Dr. Tobias Teutenberg, vielen Dank für die tolle Zeit mit euch.
Zudem möchte ich meinen Kolloquiums-Mitstreitern danken: Dr. Polina Gedova, Dr. des. Léa Kuhn, Dr. des. Susanne Thürigen, Dr. des. Huan Tran, Veronika Winkler und Jörge Bellin, deren Rat und Mitgefühl mich immer wieder bestärkt haben.

Ein besonderer Dank gilt auch meinen beiden unermüdlichen Lektorinnen Marianne Weindl und Christine Heilmann! Für das abschließende Lektorat danke ich ganz herzlich Bernadette Lindebacher.

Jederzeit konnte ich mich auf die bereitwillige Unterstützung meiner Eltern Gertraud und Simon Obermaier und meiner Schwiegereltern Gabriele und Stephan Heilmann verlassen – Danke euch!

Zum Schluss danke ich meinem Mann, der sicherlich den größten Anteil am Gelingen dieser Arbeit hat, deshalb ist ihm diese Arbeit gewidmet.

Jetzt bleibt mir nur noch, mich in Zukunft „mit neuer Lust neuen Dingen hinzugeben" – was ich mit großer Freude tun werde!

Abb. 1.1: Erhard Schön: Teufel mit Sackpfeife 1535 Holzschnitt, 32,2 x 24,7 cm (Gotha, Herzogliches Museum)

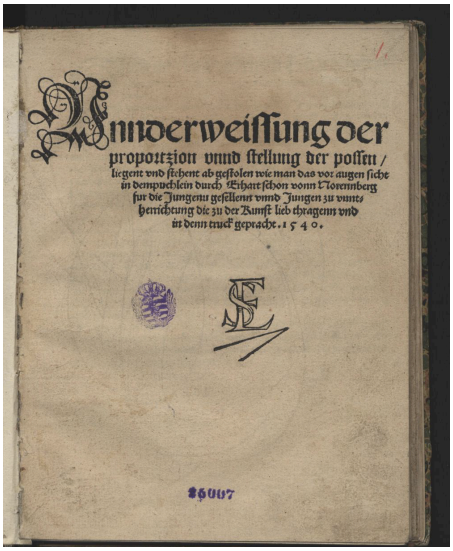


Abb. 1.2: Erhard Schön: Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen, Nürnberg 1540, Titelblatt (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

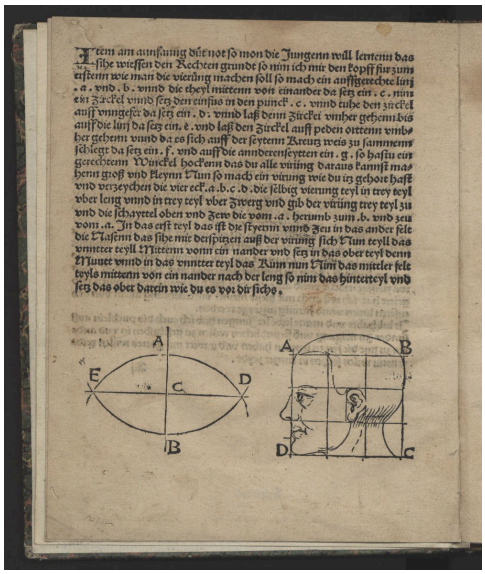


Abb. 1.3: Erhard Schön: Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen, Nürnberg 1540, fol. Aii^{v} (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

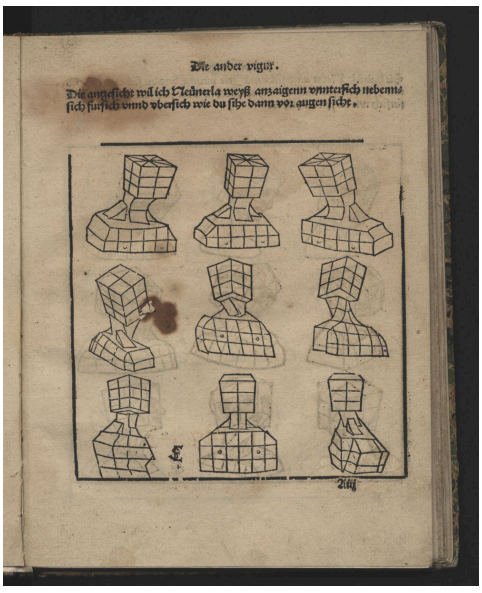


Abb. 1.4: Erhard Schön: Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen, Nürnberg 1540, fol. Aiii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

Abb. 1.5: Erhard Schön: Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen, Nürnberg 1540, fol. B (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek).

Abb. 1.6: Erhard Schön: Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen, Nürnberg 1540, fol. Biiii. (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek).

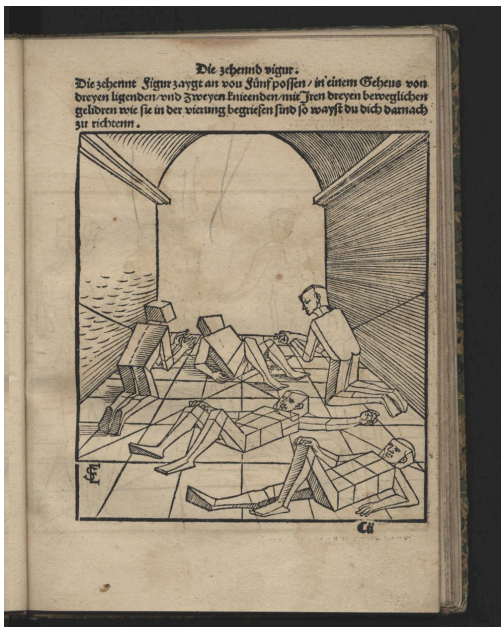


Abb. 1.7: Erhard Schön: Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen, Nürnberg 1540, fol. Cii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

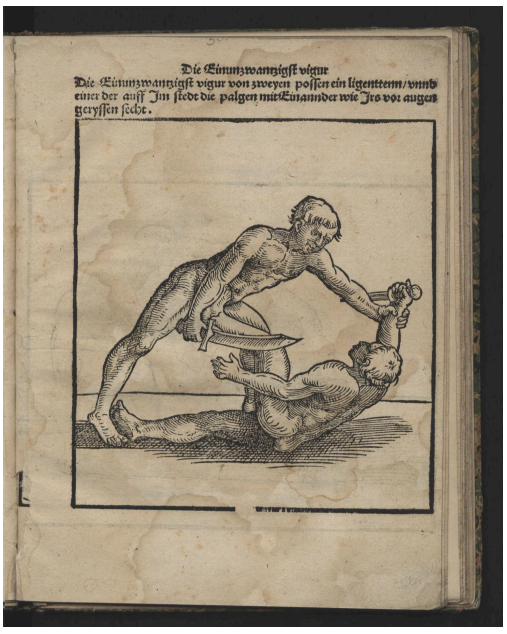


Abb. 1.8: Erhard Schön: Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen, Nürnberg 1540, fol. Diiii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek).

Abb. 1.9: Erhard Schön: Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen, Nürnberg 1540, fol. B. (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

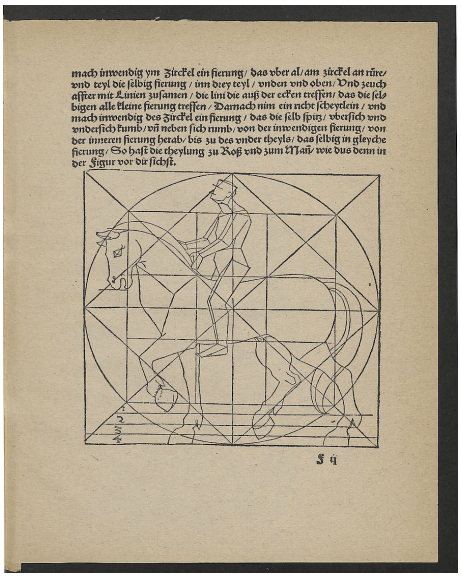


Abb. 1.10: Erhard Schön: Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen, hg. und kommentiert von Leo Baer, Frankfurt 1920 (Originalausgabe: Nürnberg 1542), fol. Fii.

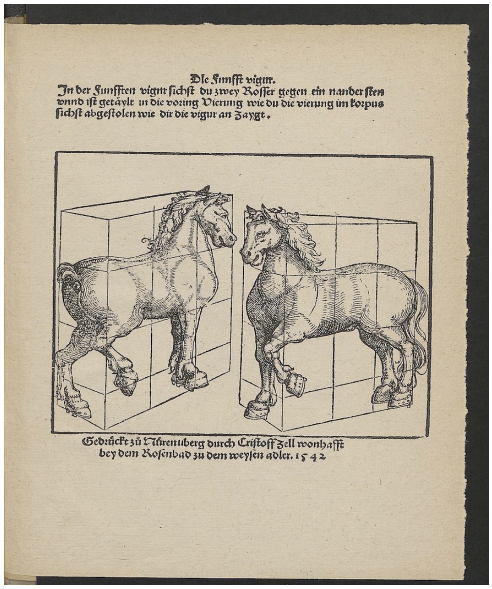


Abb. 1.11: Erhard Schön: Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen, hg. und kommentiert von Leo Baer, Frankfurt 1920 (Originalausgabe: Nürnberg 1542), fol. [Fiiii].

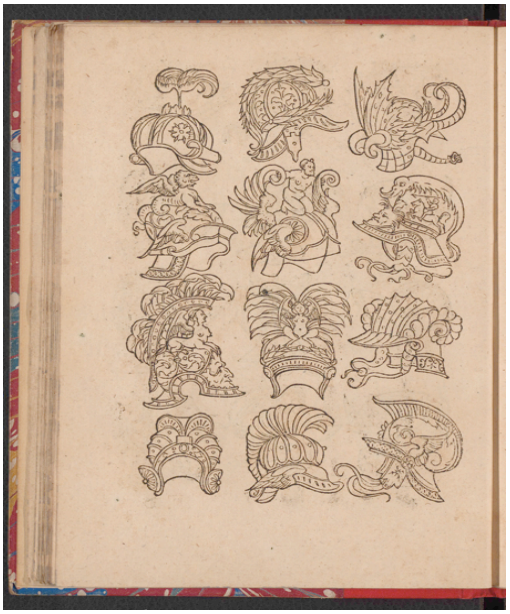


Abb. 1.12: Heinrich Vogtherr: Ein Frembds und wunderbars Kunstbüchlin, Straßburg 1538 , fol. D^{v} (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt)

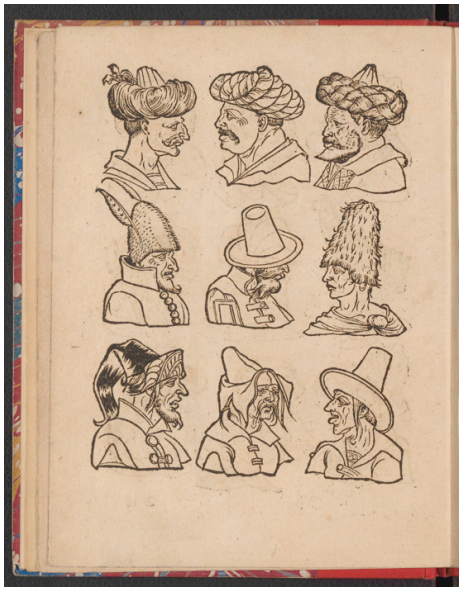


Abb. 1.13: Heinrich Vogtherr: Ein Frembds und wunderbars Kunstbüchlin, Straßburg 1538 , fol. Aiii^{v} (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt)

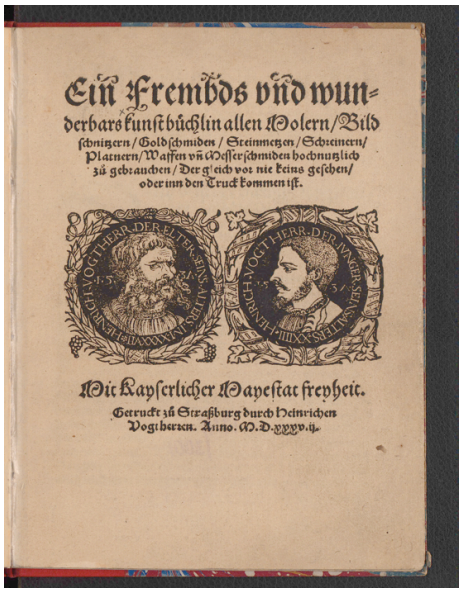


Abb. 1.14: Heinrich Vogtherr: Ein Frembds und wunderbars Kunstbüchlin, Straßburg 1538, Titelblatt (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt)

Abb. 1.15: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, Titelblatt (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

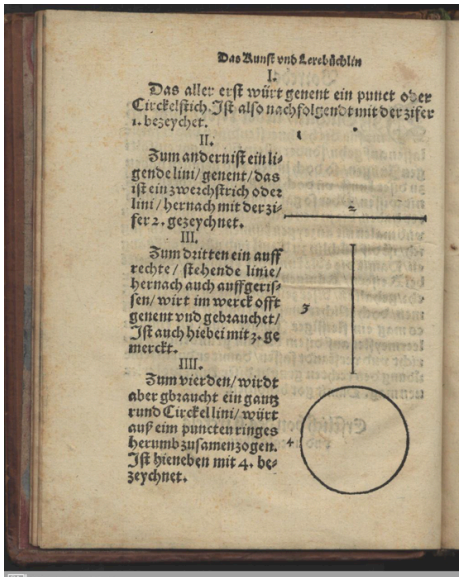


Abb. 1.16: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, Titelblatt (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

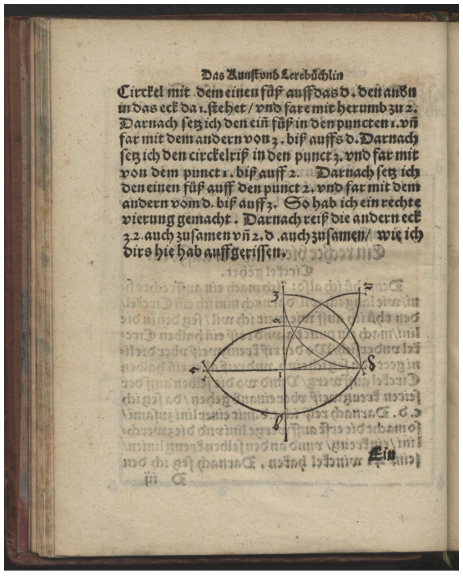

Das Kunstvnd Lerebüchlin
Circkel mit dem einen füß auff das d. den andn in das eck da 1. stehet / vnd fare mit herumb zu 2. Darnach setz ich den eiñ füß in den puncten 1. vñ far mit dem andern von 3. biß auffs d. Darnach setz ich den circkelriß in den punct 3. vnd far mit von dem punct 1. biß auff 2. Darnach setz ich den einen füß auff den punct 2. vnd far mit dem andern vom d. biß auff 3. So hab ich ein rechte vierung gemacht. Darnach reiß die andern eck 3.2. auch zusamen vñ 2. d. auch zusamen / wie ich dirs hie hab auffgerissen.
Ein

Abb. 1.17: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Diii^{v} (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

Sebald Behemen.
Ob aber einer aller proportion vnd außtheylung der angesichter zumachen / noch fleissiger nachkommen vnd gewisser sein wolt / Der mag in obgesteltem getter iede vierung noch in drei gleiche theyl abtheylen / also daß das gantz Corpus vnd Quadrat 81. vierungen iñhalte / Theyl darinn das seitling oder vorwertling angsicht / wie nachgsetzte figürlin / eygentlich fürgerissen außweisen.
In

Abb. 1.18: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. [Biiii] (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

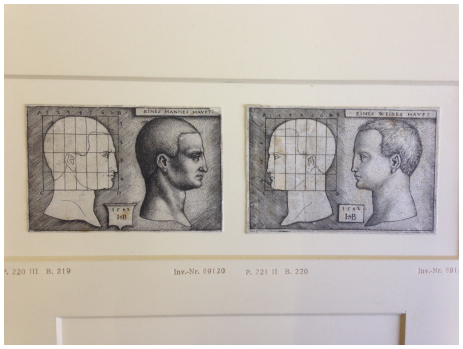


Abb. 1.19: Sebald Beham: Profilköpfe 1542, Kupferstiche (München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. Nr. 69120)

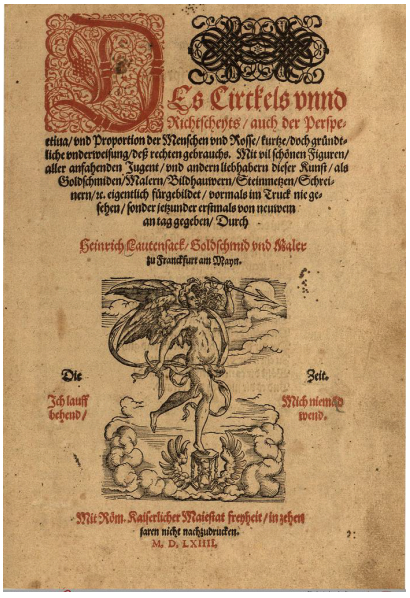
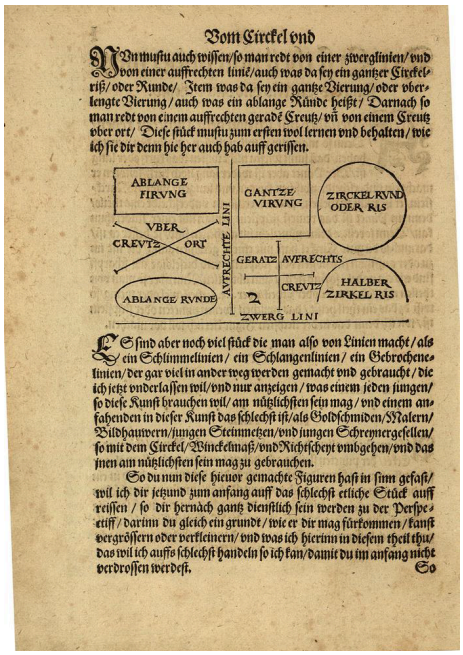

DEs Circkels vnnd Richtscheyts / auch der Perspectiua / vnd Proportion der Menschen vnd Rosse / kurtze / doch gründtliche vnderweisung / deß rechten gebrauchs. Mit vil schönen Figuren / aller anfahenden Jugent / vnd andern liebhabern dieser Kunst / als Goldschmiden / Malern / Bildhauwern / Steinmetzen / Schreinern / ꝛc. eigentlich fürgebildet / vormals im Truck nie gesehen / sonder jetzunder erstmals von neuwem an tag gegeben / Durch
Heinrich Lautensack / Goldschmid vnd Maler zu Franckfurt am Mayn.
Die Zeit.
Ich lauff behend / Mich niemand wend.
Mit Röm. Kaiserlicher Maiestat freyheit / in zehen jaren nicht nachzudrucken.
M. D. LXIIII.

Abb. 1.20: Heinrich Lautensack: Gründtliche underweisung, Frankfurt 1564, Titelblatt
(Universitätsbibliothek Heidelberg)

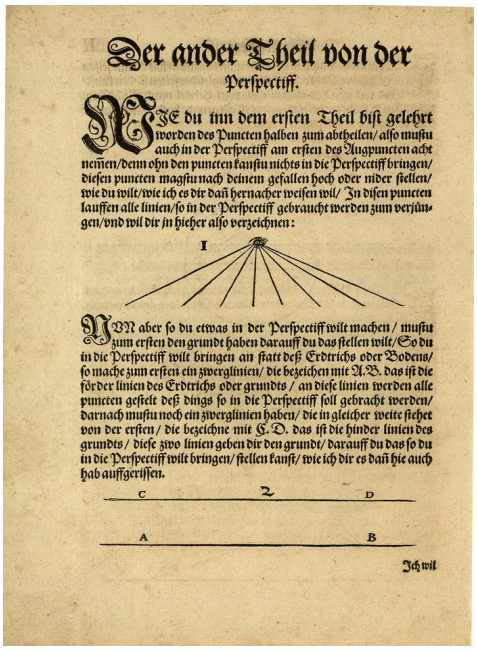


Vom Circkel vnd

VOn nutzu auch wissen/so man redt von einer zwerglinien/vnd von einer auffrechten linie/auch was da sey ein gantzer Circkelriß/oder Runde/ Item was da sey ein gantze Vierung/oder oberlengte Vierung/auch was ein ablange Runde heißt/ Darnach so man redt von einem auffrechten gerade Creutz/vñ von einem Creutz vber ort/ Diese stück mustu zum ersten wol lernen vnd behalten/wie ich sie dir denn hie her auch hab auff gerissen.

ES sind aber noch viel stück die man also von Linien macht/als ein Schlimmelinien/ ein Schlangenlinien/ ein Gebrochenelinien/der gar viel in ander weg werden gemacht vnd gebraucht/die ich jetzt vnderlassen wil/vnd nur anzeigen/was einem jeden jungen/so diese Kunst brauchen wil/am nützlichsten sein mag/vnd einem anfahenden in dieser Kunst das schlechst ist/als Goldschmiden/Malern/Bildhauwern/jungen Steinmetzen/vnd jungen Schreinergesellen/so mit dem Circkel/Winckelmaß/vnd Richscheyt vmbgehen/vnd das jnen am nützlichsten sein mag zu gebrauchen.

So du nun diese hievor gemachte Figuren hast in sinn gefaß/wil ich dir jetzund zum anfang auff das schlechst etliche Stück auff reissen/so dir hernach gantz dienstlich sein werden zu der Perspectiff/darinn du gleich ein grundt/wie er dir mag fürkommen/kanst vergrössern oder verkleinern/vnd was ich hierinn in diesem theil thu/das wil ich auffs schlechst handeln so ich kan/damit du im anfang nicht verdrossen werdest. So



Der ander Theil von der Perspectiff.

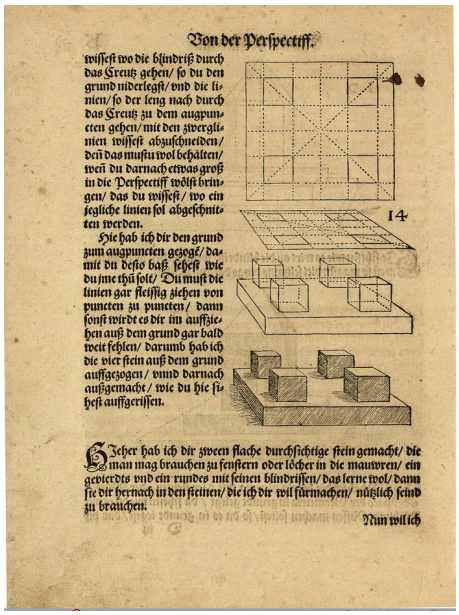
WIE du inn dem ersten Theil bist gelehrt worden des Puncten halben zum abtheilen/alſo mustu auch in der Perspectiff am ersten des Augpuncten acht nemen/denn ohn den puncten kanstu nichts in die Perspectiff bringen/diesen puncten magstu nach deinem gefallen hoch oder nider stellen/wie du wilt/wie ich es dir dañ hernacher weisen wil/ Jn disen puncten lauffen alle linien/so in der Perspectiff gebraucht werden zum verjüngen/vnd wil dir jn hieher alſo verzeichnen:

NVn aber so du etwas in der Perspectiff wilt machen/mustu zum ersten den grundt haben darauff du das stellen wilt/So du in die Perspectiff wilt bringen an statt deß Erdtrichs oder Bodens/so mache zum ersten ein zwerglinien/die bezeichen mit A.B. das ist die förder linien des Erdtrichs oder grundts/ an diese linien werden alle puncten gestelt deß dings so in die Perspectiff soll gebracht werden/darnach mustu noch ein zwerglinien haben/die in gleicher weite stehet von der ersten/die bezeichne mit C.D. das ist die hinder linien des grundts/ diese zwo linien geben dir den grundt/darauff du das so du in die Perspectiff wilt bringen/stellen kanst/wie ich dir es dañ hie auch hab auffgerissen.

Ich wil

Abb. 1.21: Heinrich Lautensack: Gründtliche underweisung, Frankfurt 1564, fol. A^{v} (Universitätsbibliothek Heidelberg)

Abb. 1.22: Heinrich Lautensack: Gründtliche underweisung, Frankfurt 1564, fol. Ciii^{v} (Universitätsbibliothek Heidelberg)



Von der Perspectiff.

wisset wo die blindriß durch das Creutz gehen/ so du den grund niderlegst/vnd die linien/so der leng nach durch das Creutz zu dem augpuncten gehen/mit den zwerglinien wissest abzuschneiden/deñ das mustu wol behalten/weil du darnach etwas groß in die Perspectiff wölst bringen/ das du wissest/ wo ein jegliche linien sol abgeschnitten werden.

Hie hab ich dir den grund zum augpuncten gezogē/damit du desto baß sehest wie du jme thū sol/ Du muß die linien gar fleissig ziehen von puncten zu puncten/ dann sonst würde es dir im auffziehen auß dem grund gar bald weit fehlen/ darumb hab ich die vier stein auß dem grund auffgezogen/ vnnd darnach außgemacht/ wie du hie siehest auffgerissen.

HJeher hab ich dir zween flache durchsichtige stein gemacht/ die man mag brauchen zu fenstern oder löcher in die mauwren/ ein gevierdts vnd ein rundes mit seinen blindrissen/ das lerne wol/ dann sie dir hernach in den steinen/ die ich dir will fürmachen/ nützlich seind zu brauchen.

Nun wil ich

Von der Proportion

NVn hab ich den bossen in der lini allein gestelt/wie ich dich denn oder allezeyt in der Proportz wol hab heissen acht nemmen.

Also

Abb. 1.23: Heinrich Lautensack: Gründtliche underweisung, Frankfurt 1564, fol. Diii^{v} (Universitätsbibliothek Heidelberg)

Abb. 1.24: Heinrich Lautensack: Gründtliche underweisung, Frankfurt 1564, fol. Mii^{v} (Universitätsbibliothek Heidelberg)

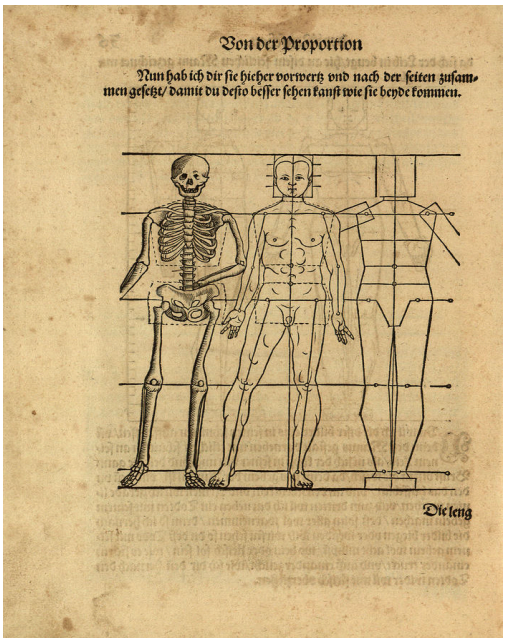


Abb. 1.25: Heinrich Lautensack: Gründtliche underweisung, Frankfurt 1564, fol. [Iiiii^{v}] (Universitätsbibliothek Heidelberg)

Abb. 1.26: Jost Amman: Enchiridion, Frankfurt 1578, fol. Biii (Kunstbibliothek Berlin)

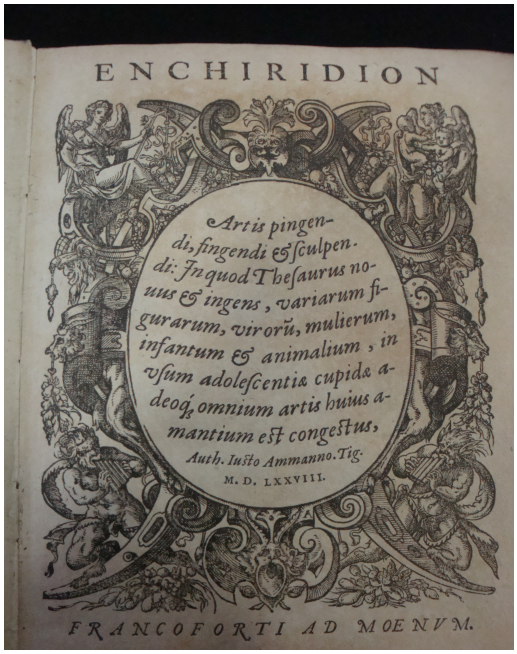


Abb. 1.27: Jost Amman: Enchiridion , Frankfurt 1578, Titelblatt (Kunstbibliothek Berlin)

Abb. 1.28: Jost Amman: Kunstbüchlein, Frankfurt 1599, Titelblatt (Kunstbibliothek Berlin)

Abb. 2.1: Villard de Honnecourt: Skizzenbuch, fol. 18^{v} (Paris, Bibliotheque nationale de France MS Fr 19093)

Abb. 2.2: Sog. Wiener Musterbuch, um 1410/20, 56 farbig gehöhte Silberstiftzeichnungen auf Papier, montier auf 14 Ahorntäfelchen (Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. Nr. 2003)

Abb. 2.3: Göttinger Musterbuch, um 1450 fol. 3^{v} und fol. 4 (Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur: 8i Cod. Ms. Uff. 51 Cm)

Abb. 2.4: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. B^{v} (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

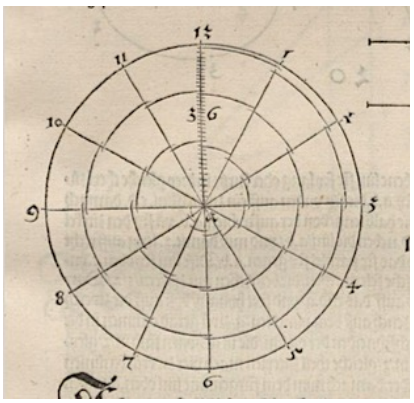


Abb. 2.5: Albrecht Dürer: Underweysung der messung, Nürnberg 1525, fol. Biiii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

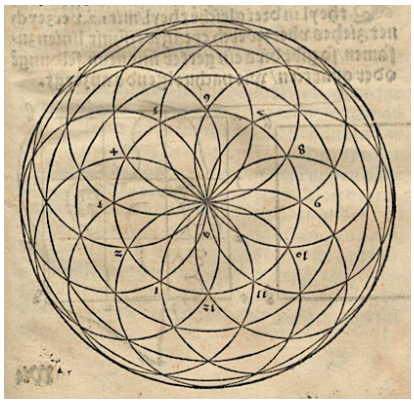


Abb. 2.6: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Bi^{v} (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

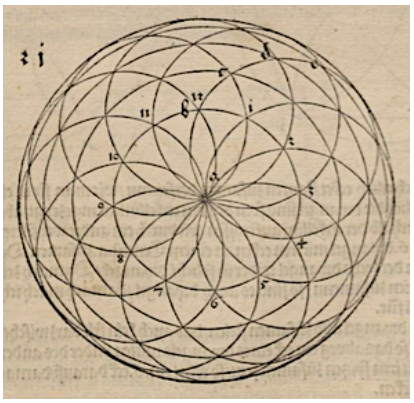


Abb. 2.7: Albrecht Dürer: Underweysung der messung, Nürnberg 1525, fol. Evi (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

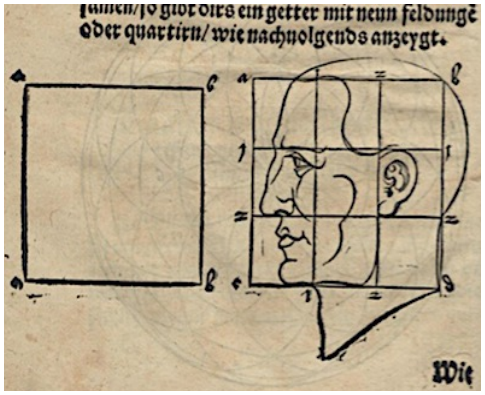


Abb. 2.8: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Bi^{v} (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

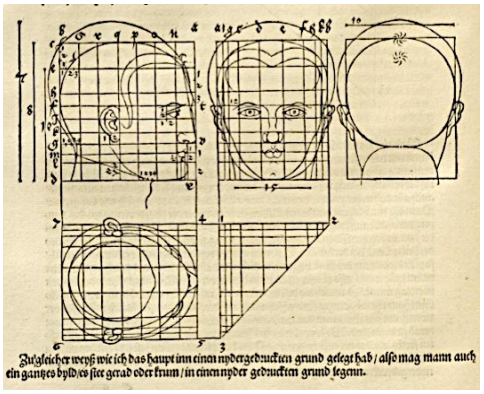


Abb. 2.9: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. Uiii (Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg)

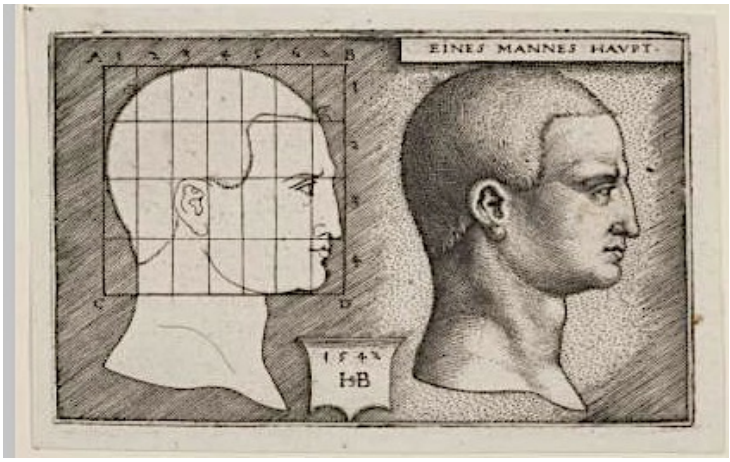


Abb. 2.10 Sebald Beham: Eines Mannes Haupt, 1542 , Kupferstich, 52 x 79 cm (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, HSBeham AB 3.221)

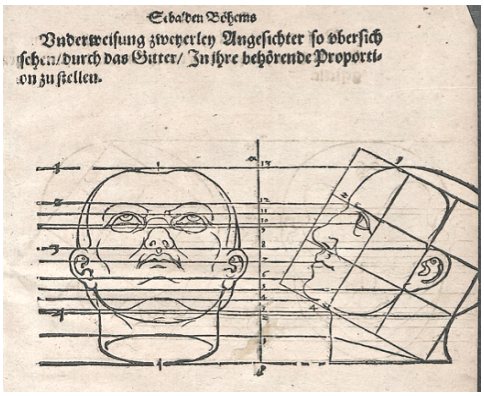


Abb. 2.11: Sebald Beham: Warhafftige Beschreibung aller Fürneme Künsten, Frankfurt 1605, fol. C (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

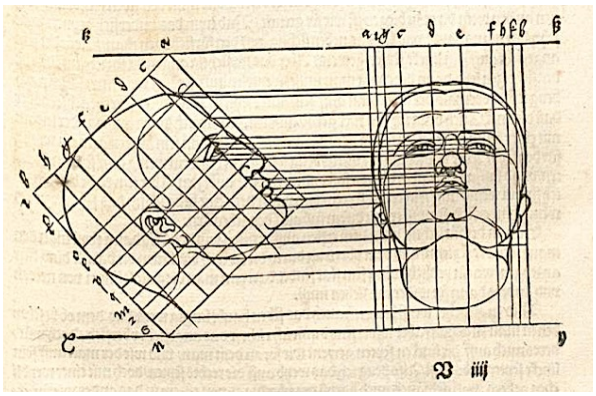


Abb. 2.12: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. Uiii (Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg)

Abb. 2.13: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. Kiii (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

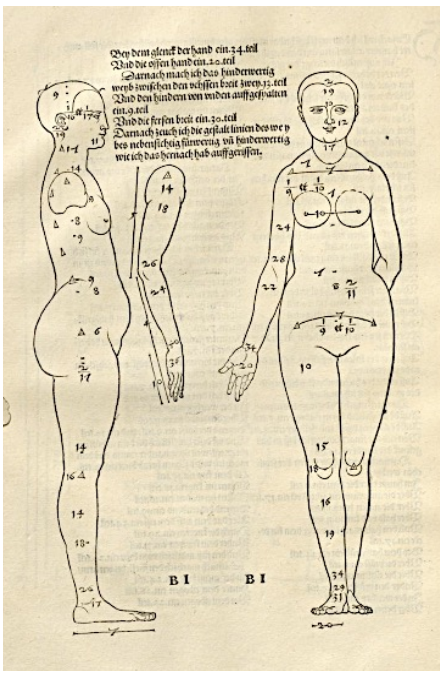


Abb. 2.14: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. Bv[v] (Frankfurt, Universitäts-bibliothek Johann Christian Senckenberg)

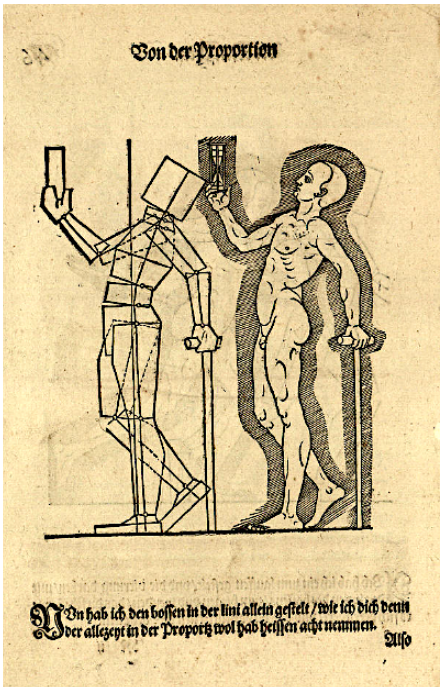


Abb. 2.15: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. Mii[v] (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

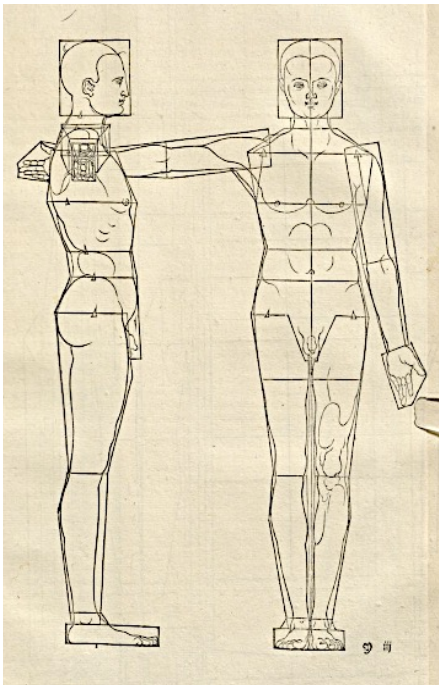


Abb. 2.16: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. Yiii (Frankfurt, Universitäts-bibliothek Johann Christian Senckenberg)

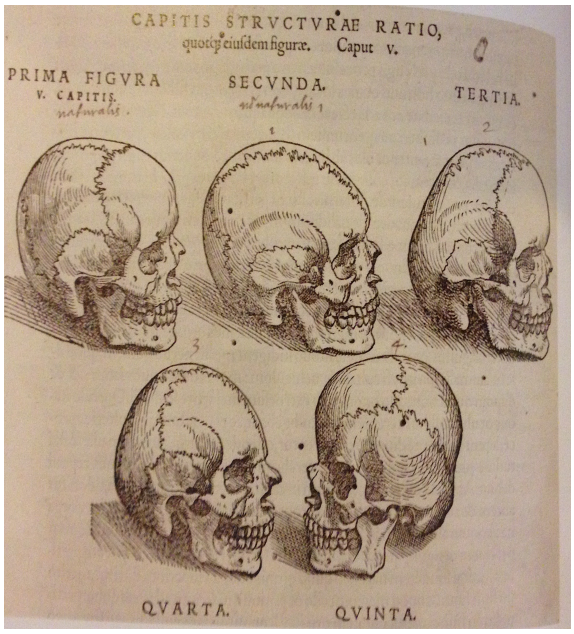


Abb. 2.17: Vesalius: De fabrica, 1555 (Cambridge, University Library)

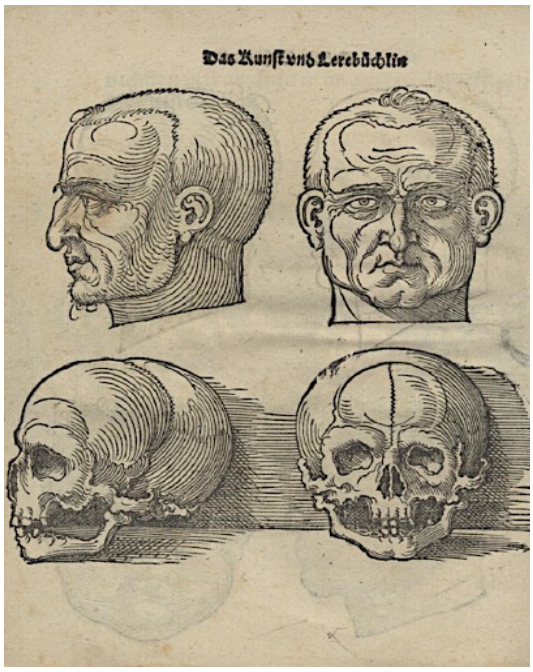


Abb. 2.18: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Civ (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

Abb. 2.19: Otto Brunfels: Contrafeyt Kreuterbuch, Straßburg 1532, Taf. 153 (Daub Nesszel)

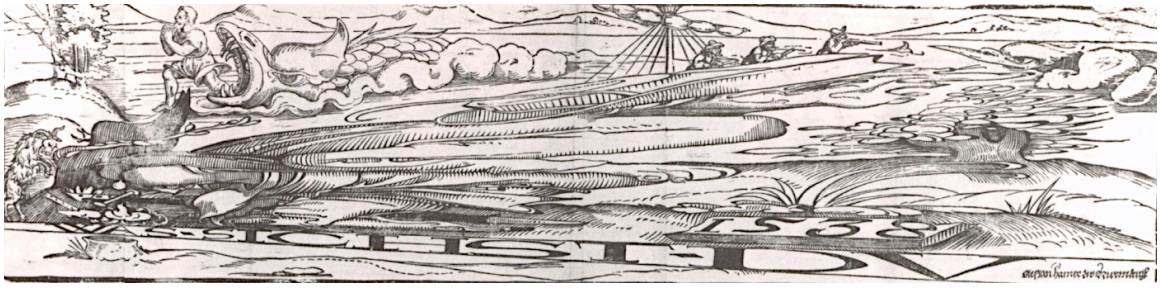


Abb. 2.20: Erhard Schön: Jona und der Wal, Nürnberg 1538 (Holzschnitt)

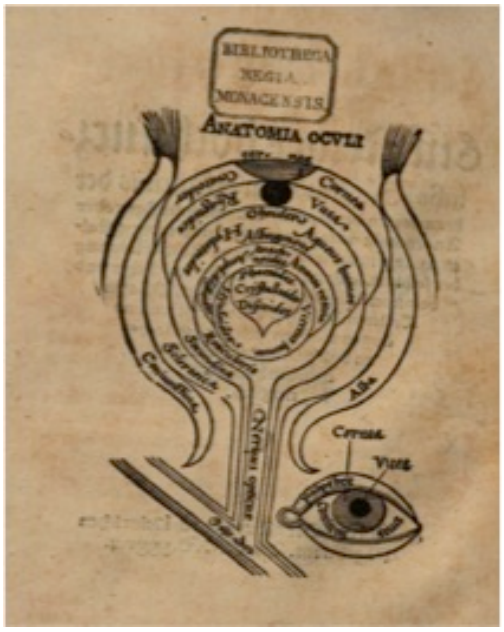


Abb. 2.21: Heinrich Vogtherr: Ein neues hochnützliches Büchlein von erkantnüs der krankeyten der Augen, Straßburg 1538 (München, Bayerische Staatsbibliothek)

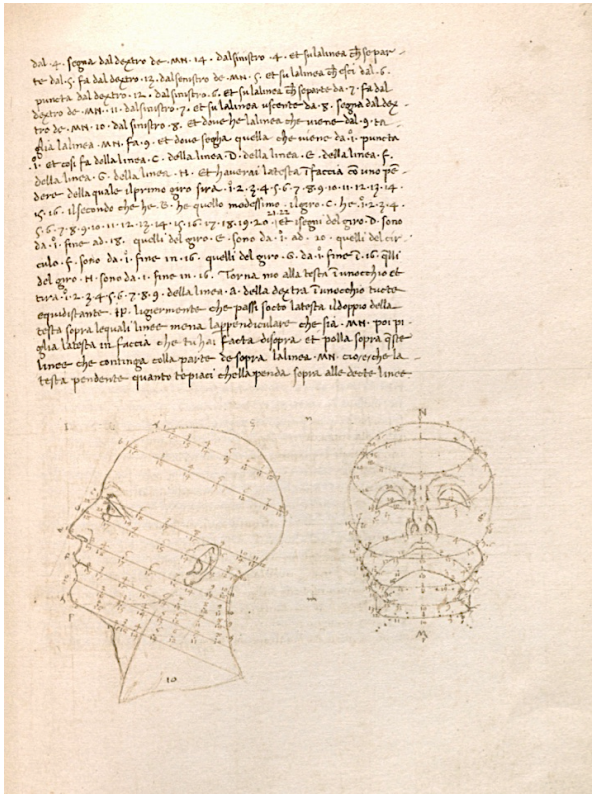


Abb. 2.22: Piero della Francesca: De prospectiva pingendi, c. 79[r] (Nachdruck 2008)

Abb. 2.23: Sebald Beham: Warhafftige Beschreibung aller fürneme Künsten, 1605, fol. C (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

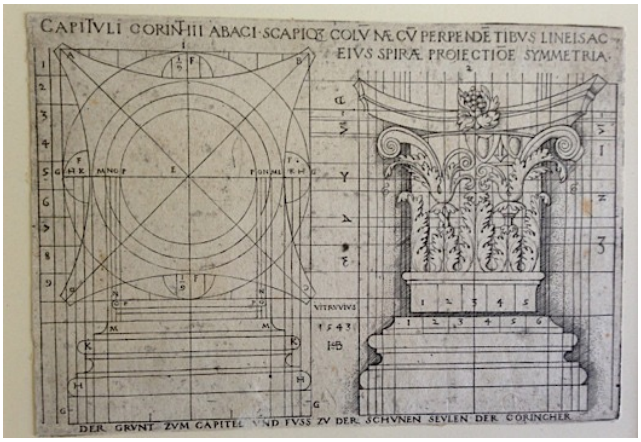


Abb. 2.24: Sebald Beham: Säulendarstellung, 1543 (München, Staatliche Graphische Sammlung)

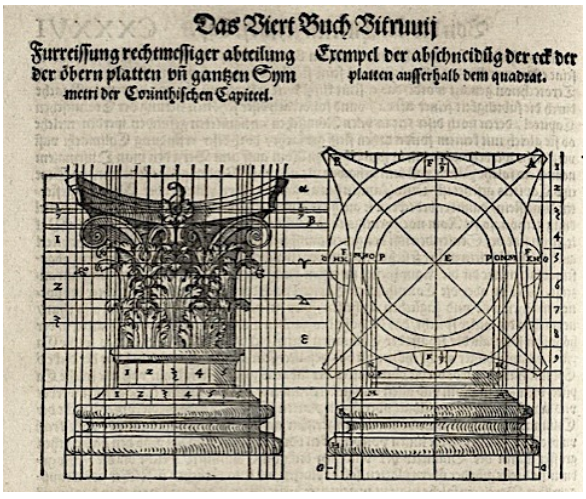


Abb. 2.25: Walther Hermann Ryff (Hg.): Vitruvius Teutsch, Nürnberg 1548, fol. 136[v] (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

Abb. 2.26: Heinrich Vogtherr: Eyn schöne und gotselige kurtzweil eines Christlichen Losbuchs in Reimen gestellt, Straßburg 1539 (München, Bayerische Staatsbibliothek)

Abb. 2.27: Heinrich Vogtherr: Anathomia oder abconterfettung eynes Mans leib wie er inwendig gestaltet ist, 1539 (Berlin, Staatsbibliothek)

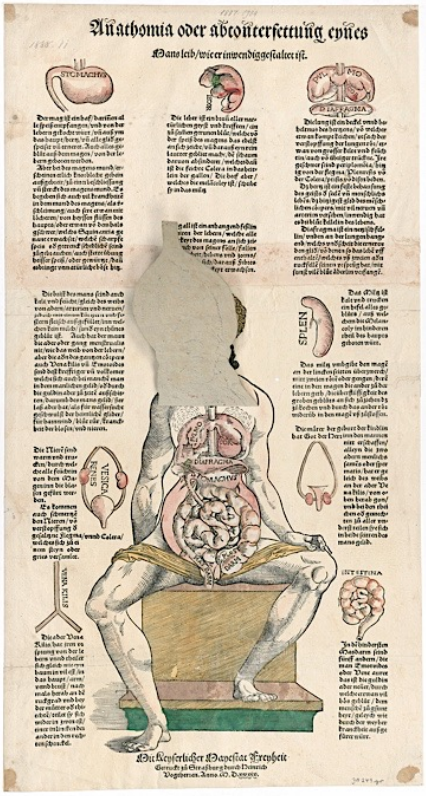


Abb. 2.28: Heinrich Vogtherr: Anathomia oder abconterfettung eynes Mans leib wie er inwendig gestaltet ist, 1539 (Berlin, Staatsbibliothek)

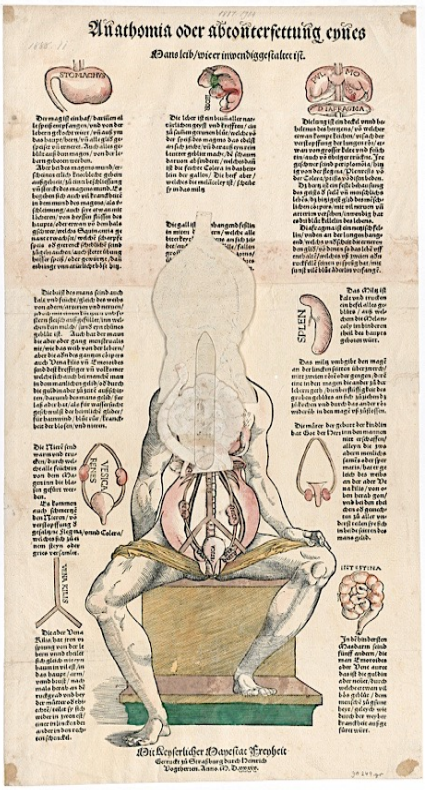


Abb. 2.29: Heinrich Vogtherr: Anathomia oder abconterfettung eynes Mans leib wie er inwendig gestaltet ist, 1539 (Berlin Staatsbibliothek

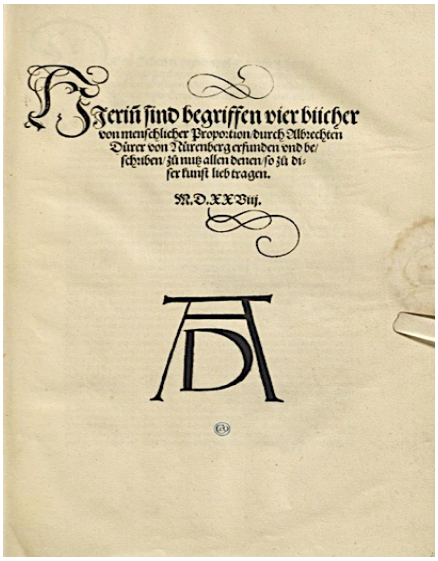


Abb. 3.1: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, Titelblatt
(Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg)

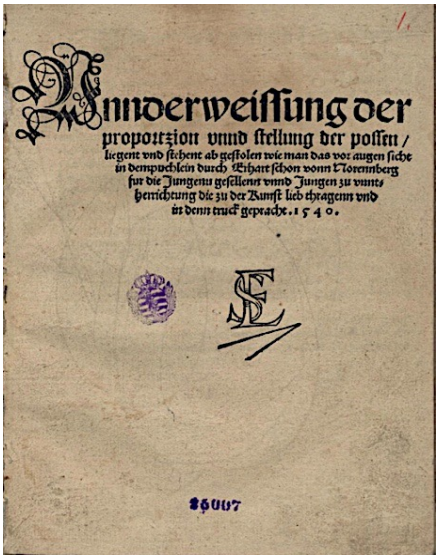


Abb. 3.2: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, Titelblatt
(Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

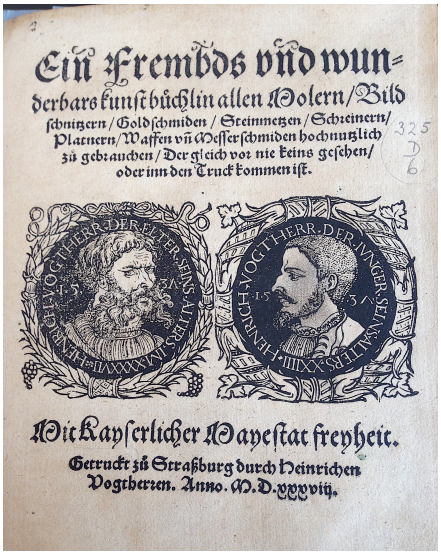


Abb. 3.3: Heinrich Vogtherr d. Ä.: Kunstbüchlein, Straßburg 1538, Titelblatt
(Amsterdam, Rijksmuseum)

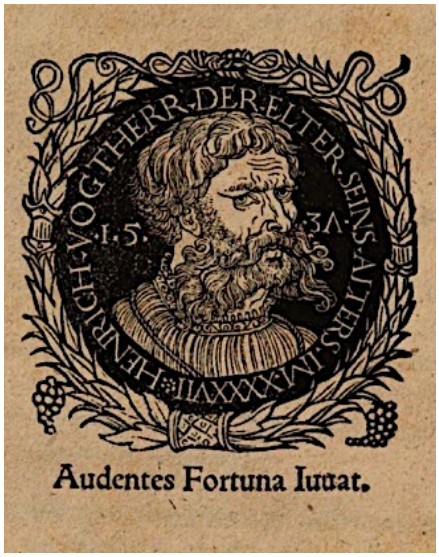


Abb. 3.4: Heinrich Vogtherr: Ein neues hochnützliches Büchlein von erkantnüs der krankeyten der Augen, Straßburg 1538
(München, Bayerische Staatsbibliothek)

Abb. 3.5: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, Titelblatt (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

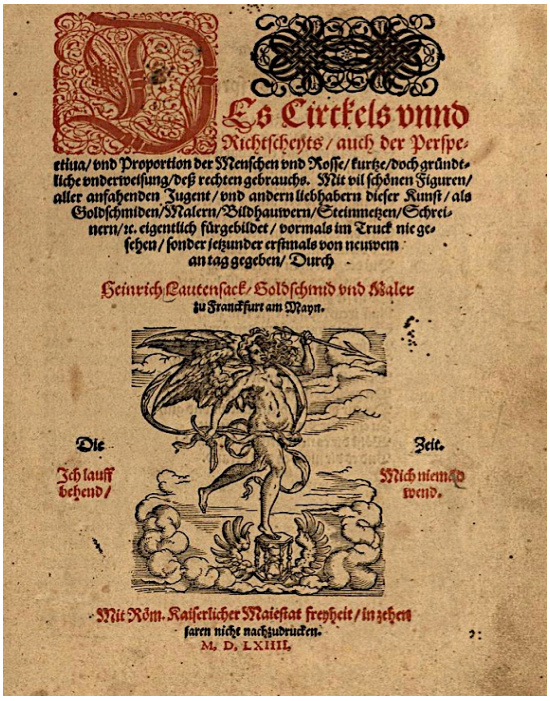


Abb. 3.6: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, Titelblatt (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

Abb. 3.7: Jost Amman: Enchiridion, Frankfurt 1578, Titelblatt (Berlin, Kunstbibliothek)

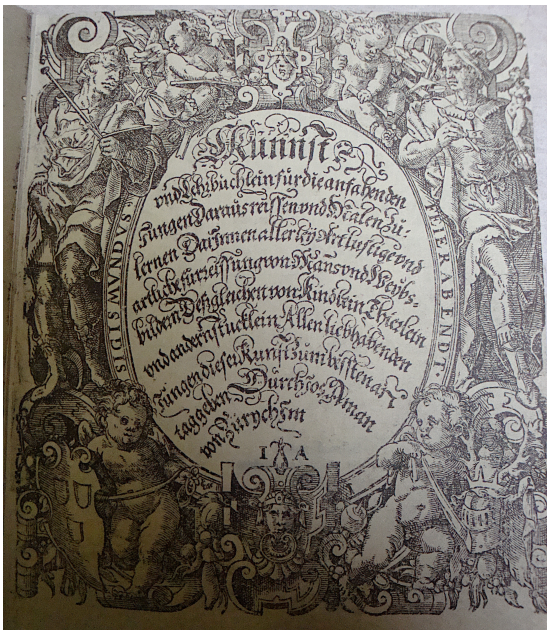


Abb. 3.8: Jost Amman: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1578, Titelblatt

Abb. 3.9: Hans Sachs: Ein neuwer Spruch wie die Geystlichkeit und etlich Handtwercker uber den Luther clagen, Nürnberg 1524

Abb. 3.10: Erhard Schön: Klagrede der armen verfolgten Götzen und Tempelpilder, Nürnberg, um 1530 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. H 7404)

Abb. 3.11: Jost Amman: Enchiridion, Frankfurt 1578, fol. 2 (Berlin, Kunstbibliothek)

WERK/AUSGABE	ORT	INSTIITUTION
VOGTHERR 1538	SELESTAT	BIBLIOTHEQUE HUMANISTE
	COLMAR	BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE
	BERLIN	KUNSTBIBLOTHEK
	FRANKFURT	UB
	AMSTERDAM	RIJKSMUSEUM
	DRESDEN	SLUB
	WIEN	MAK
	DARMSTADT	ULB
	NEW YORK	METROPOLITAN MUSEUM
	PHILADELPHIA	MUSEUM OF ART
VOGTHERR 1539	LONDON	BRITISH LIBRARY
	CHICAGO	NEWBERRY LIBRARY
	BSB?	
	HANNOVER	TIB/UB
VOGTHERR 1540	PARIS	BIBLIOTHEQUE NATIONALE
	LONDON	BRITISCH MUSEUM
VOGTHERR 1543		
VOGTHERR 1545	NÜRNBERG	GNM
	STOCKHOLM	NATIONAL LIBRARY OF SWEDEN
	WASHINGTON	NATIONAL GALLERY OF ART LIBRARY
VOGTHERR 1559	NÜRNBERG	GNM
	ROM	VATIKAN
	WOLFENBÜTTEL	HAB
	NEW HAVEN	YALE UNIVERSITY LIBRARY
VOGTHERR 1572	MÜNCHEN	BSB
	ITHACA	CORNELL UNIVERSITY LIBRARY
	ZÜRICH	NEBIS
VOGTHERR 1592	CAMBRIDGE USA	HARVARD
VOGTHERR BERTRAM O.J.	COLUMBUS	OHIO STATE UNIVERSITIY
	COPENHAGEN	ROYAL LIBRARY
	WETHERBY	BRITISH LIBRARY
VOGTHERR BERTRAM 1610?	CAMBRIDGE USA	HARVARD
	NEW HAVEN	YALE UNIVERSITY LIBRARY
	OBERLIN	OBERLIN COLLEGE LIBRARY
RICHARD 1540	DEN HAAG	KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK
	CAMBRIDGE USA	HARVARD
BEHAM 1552	WOLFENBÜTTEL	HAB
	DRESDEN	SLUB
	WASHINGTON	NATIONAL GALLERY OF ART LIBRARY
	NEW YORK	PUBLIC LIBRARY
	PARIS	BIBLIOTEQUE NATIONALE DE FRANCE
BEHAM 1557	WOLFENBÜTTEL	HAB
	NÜRNBERG	GNM
	CAMBRIDGE USA	HARVARD
BEHAM 1565	WOLFENBÜTTEL	HAB
	WOLFENBÜTTEL	HAB
	MÜNCHEN	BSB
	ROM	VATIKAN
	WIEN	MAK
	OLOMOUC (CZE)	RESEARCH LIBRARY
	BERLIN	KUNSTBIBLIOTHEK
	STUTTGART	WÜRTTEMBERGISCHE LANDESBIBLIOTHEK
	WETHERBY	BRITISH LIBRARY
BEHAM 1582	MÜNCHEN	BSB
	AMSTERDAM	RIJKSMUSEUM
BEHAM 1594	COBURG	LANDESBIB
	HANNOVER	TIB/UB
	LONDON	NATIONAL ART LIBARY
	CHICAGO	UINIVERSITÄT

Abb. 3.12: Auflagentabelle aller der Autorin bekannten Kunstbüchlein-Exemplare (Teil 1)

	STUTTGART	WÜRTTEMBERGISCHE LANDESBIBLIOTHEK
BEHAM 1605	HEIDELBERG	UB
	STUTTGART	WÜRTTEMBERGISCHE LANDESBIBLIOTHEK
	TÜBINGEN	UNIBIB
	DRESDEN	SLUB
	CAMBRIDGE USA	HARVARD
	STOCKHOLM	NATIONAL LIBRARY OF SWEDEN
	NEW YORK	COLUMBIA
SCHÖN 1538	BAMBERG	STAATSBIBLIOTHEK
	LONDON	NATIONAL ART LIBARY
	MÜNCHEN	BSB
	CAMBRIDGE USA	HARVARD
SCHÖN 1540	DRESDEN	SLUB
	MÜNCHEN	BSB
SCHÖN 1543	NÜRNBERG	GNM
	COBURG	VESTE
	BERLIN	KUPFERSTICHKABINETT
	CAMBRIDGE GB	UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
SCHÖN 1561	WIEN	MAK
	HAMBURG	STAATS- UND UNIBIBLIOTHEK
LAUTENSACK 1564	HEIDELBERG	UB
	WOLFENBÜTTEL	HAB
	WOLFENBÜTTEL	HAB
	MÜNCHEN	BSB
	NÜRNBERG	GNM
	COPENHAGEN	THE ROYAL LIBRARY
	HALLE	UB UND LANDESBIBLIOITHEK
	HANNOVER	TIB/UB
	ROSTOCK	UB
	CAMBRIDGE GB	UNIVERSITY OF CAMBRIDGE
	BOSTON	PUBLIC LIBRARY
	MÜNCHEN	UB
	BAMBERG	STAATSBIBLIOTHEK
	BERLIN	STAATSBIBLIOTHEK
	AMSTERDAM	RIJKSMUSEUM
	BASEL	UB
	BERN	UB
	MAINZ	WISSENSCHAFTLICHE STADTBIB
	LUZERN	ZENTRAL- UND HOCHSCHULBIB
	TÜBINGEN	UB
	WETHERBY	BRITISH LIBRARY
	DÜSSELDORF	UB UND LANDESBIBLIOITHEK
LAUTENSACK 1618	WOLFENBÜTTEL	HAB
	DRESDEN	SLUB
	MÜNCHEN	BSB
	WIEN	MAK
	MONTREAL	MCGILL UNIVERSTITY LIBRARY
	NEW YORK	COLUMBIA
	WASHINGTION	NATIONAL GALLERY OF ART LIBRARY
	FREIBURG	UB
	MÜNCHEN	DEUTSCHES MUSEUM
	BERLIN	STAATSBIBLIOTHEK
	LONDON	BRITISH LIBRARY
	BAMBERG	STAATSBIBLIOTHEK
	AUGSBURG	UB
	LONDON	NATIONAL ART LIBRARY
	CAMBRIDGE USA	HARVARD
	NEW HAVEN	YALE
	LAWRENCE	UNIVERSITY OF KANSAS ARCHIVE

Abb. 3.12: Auflagentabelle aller der Autorin bekannten Kunstbüchlein-Exemplare (Teil 2)

	LOS ANGELES	UNIVERSITY OF CALIFORNIA
	BOSTON	HARVARD
	WEIMAR	HERZOGIN ANNA AMALIA BIBLIOTHEK
	OLOMOUC CZE	RESEARCH LIBRARY
	GÖTTINGEN	NIEDERSÄCHSISCHE STAATS- UND UB
	MÜNCHEN	UB
	BETHESDA USA	NATIONAL LIBRARY OF MEDICINE
	BERN	UB
	BASEL	UB
AMANN 1578	BERLIN	KUNSTBIBLIOTHEK
	WOLFENBÜTTEL	HAB
AMANN 1580	NÜRNBERG	GNM
	ROM	Vatikan
	WIEN	MAK
AMANN/STIMMER 1580	BERLIN	KUNSTBIBLIOTHEK
AMANN 1599	WOLFENBÜTTEL	HAB
	NÜRNBERG	GNM
	WIEN	MAK
	BERLIN	KUNSTBIBLIOTHEK
	MÜNCHEN	GRAPHISCHE SAMMLUNG

Abb. 3.12: Auflagentabelle aller der Autorin bekannten Kunstbüchlein-Exemplare (Teil 3)

Abb. 3.13: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, 1559, fol. Hiv (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek)

Abb. 3.14: Rivius: Vitruvius Teutsch, Nürnberg 1548, fol. Diii (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

Abb. 3.15: Jost Amman: Kunstbüchlein, Frankfurt 1599, Titelblatt (Berlin, Kunstbibliothek)

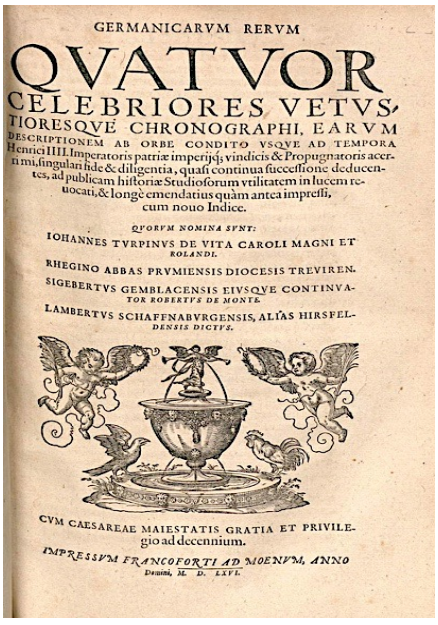
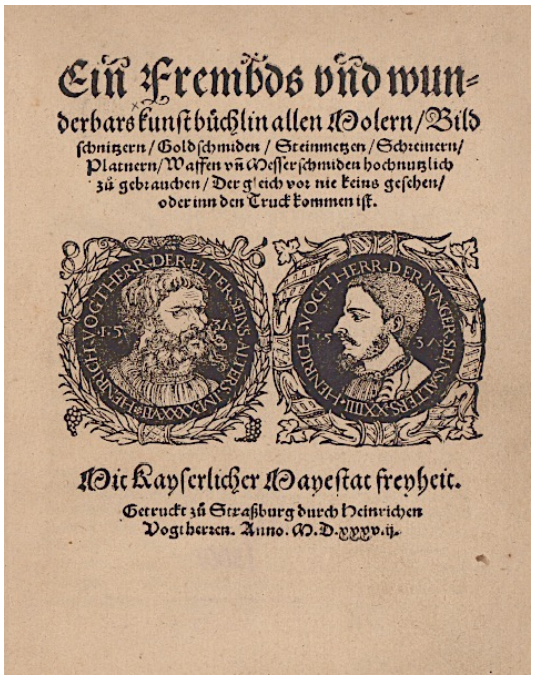


Abb. 3.16: Schardius, Simon: Germanicarum rerum quatuor celebriores, 1566, Titelblatt (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, T 657 Helmst. 2°)


Ein Frembds vnd wunderbars kunstbüchlin allen Molern/Bildschnitzern/Goldschmiden/Steinmetzen/Schreinern/Platnern/Waffen vñ Messerschmiden hochnutzlich zů gebrauchen/Der gleich vor nie keins gesehen/oder inn den Truck kommen ist.

Mit Kayserlicher Mayestat freyheit.

Getruckt zů Straßburg durch Heinrichen Vogtherren. Anno. M.D.xxxv.ij.

Abb. 3.17: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, 1538, Titelblatt (Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg)

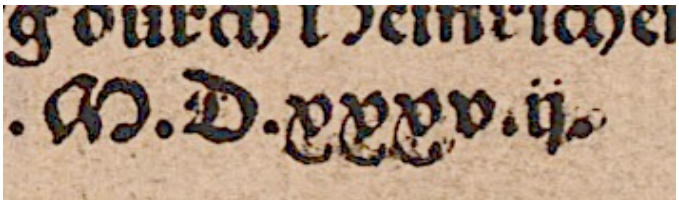


Abb. 3.18: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, 1538, Titelblatt-Ausschnitt (Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg)

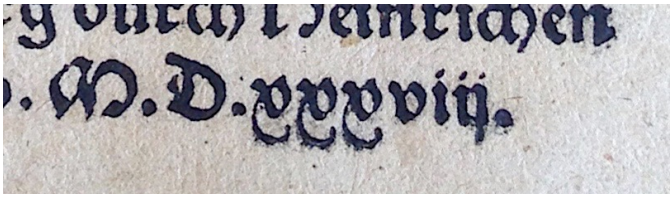
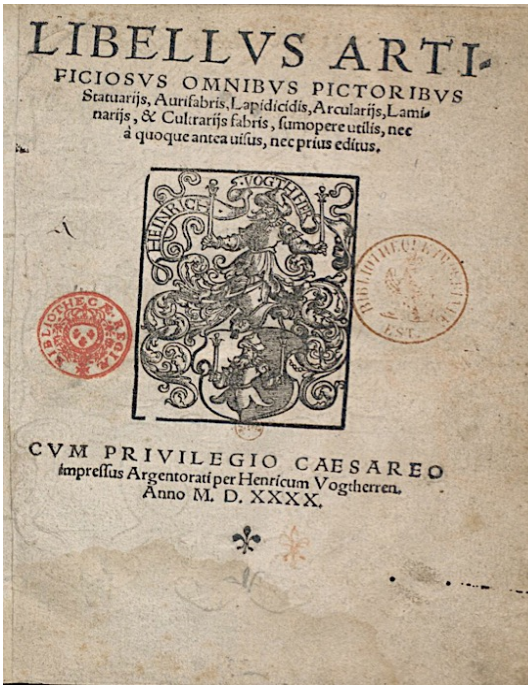
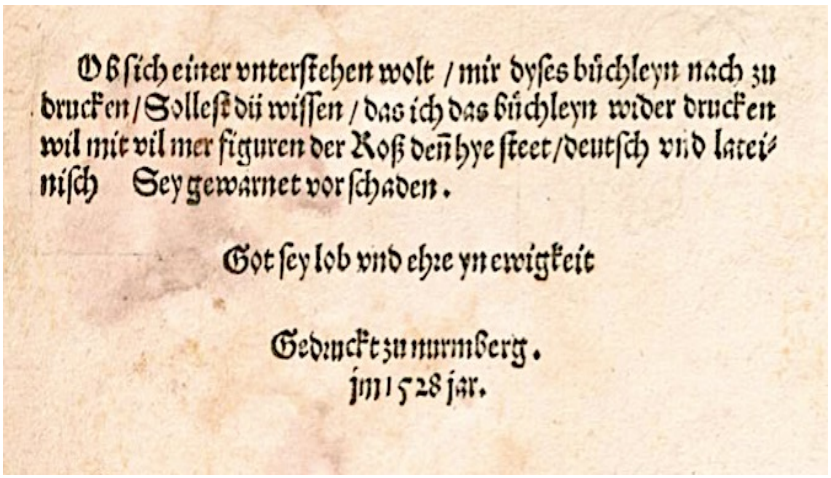


Abb. 3.19: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, 1538, Titelblatt-Ausschnitt (Amsterdam, Rijksmuseum)


LIBELLVS ARTIFICIOSVS OMNIBVS PICTORIBVS Statuarijs, Aurifabris, Lapidicidis, Arcularijs, Laminarijs, & Cultrarijs fabris, sumopere utilis, nec à quoque antea uisus, nec prius editus.

CVM PRIVILEGIO CAESAREO impressus Argentorati per Henricum Vogtherren. Anno M. D. XXXX.

Abb. 3.20: Henricum Vogtherren: Libellus Artificiosus, Argentorati 1540 (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 4-HD-148)


Ob ſich einer vnterſtehen wolt / mir dyſes büchleyn nach zu
drucken / Solleſt dü wiſſen / das ich das büchleyn wider drucken
wil mit vil mer figuren der Roß deñ hye ſteet / deutſch vnd latei-
niſch Sey gewarnet vor ſchaden.

Got ſey lob vnd ehre yn ewigkeit

Gedruckt zu nurnberg.
jm 1528 jar.

Abb. 3.21: Sebald Beham: Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proporcion der ross, Nürnberg 1528, fol. 19v (München, Bayerische Staatsbibliothek)

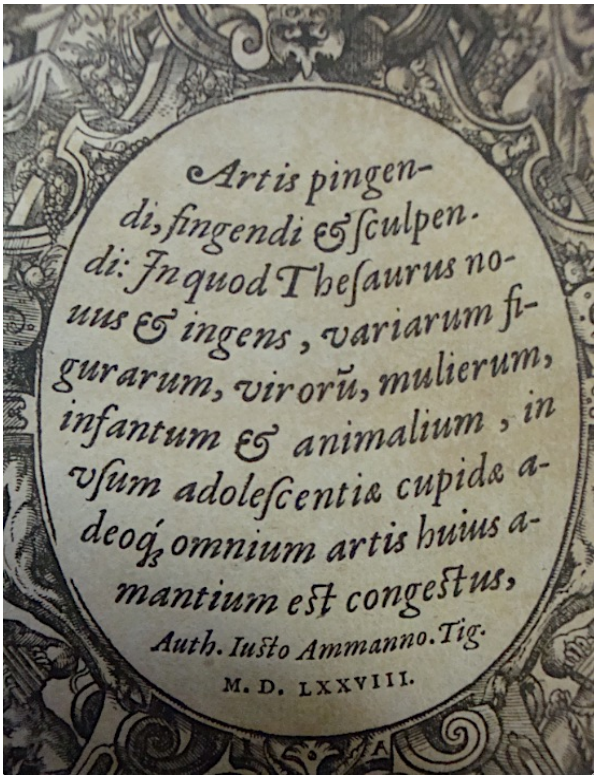

Artis pingen-
di, fingendi & ſculpen-
di: In quod Theſaurus no-
uus & ingens, variarum fi-
gurarum, virorũ, mulierum,
infantum & animalium, in
vſum adoleſcentiæ cupidæ a-
deoq; omnium artis huius a-
mantium eſt congeſtus,
Auth. Iuſto Ammanno. Tig.
M. D. LXXVIII.

Abb. 3.22: Jost Amman: Enchiridion, Frankfurt 1578, Titelblatt
(Berlin, Kunstbibliothek)

Abb. 4.1: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Cii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

Abb. 4.2: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. [F] (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

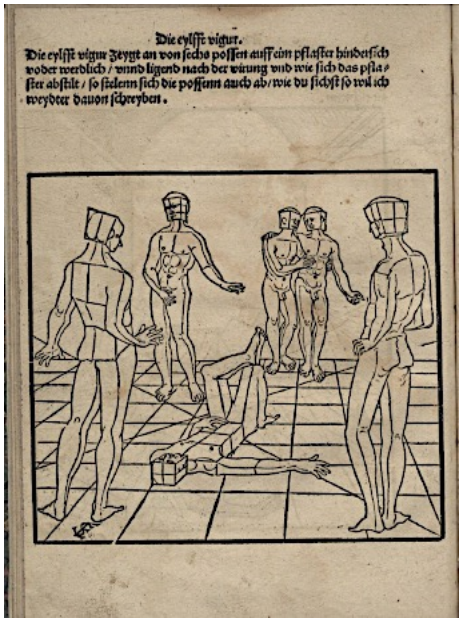


Abb. 4.3: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Cii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

Abb. 4.4: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. D (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

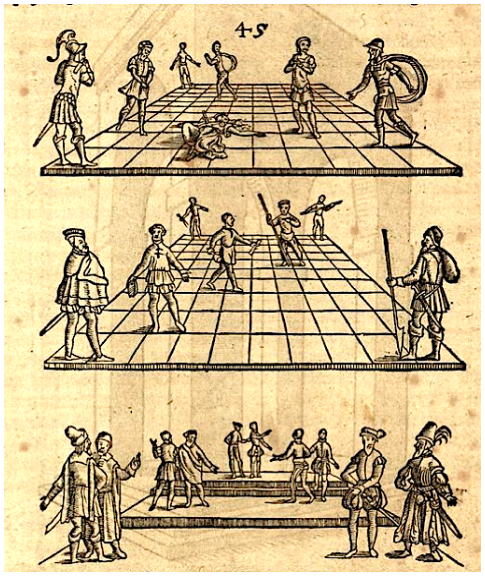


Abb. 4.5: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. Giii (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

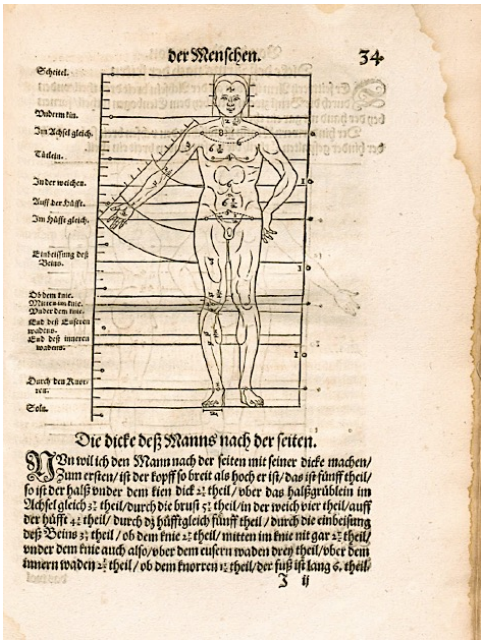


Abb. 4.6: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. Iii (Universitätsbibliothek Heidelberg)

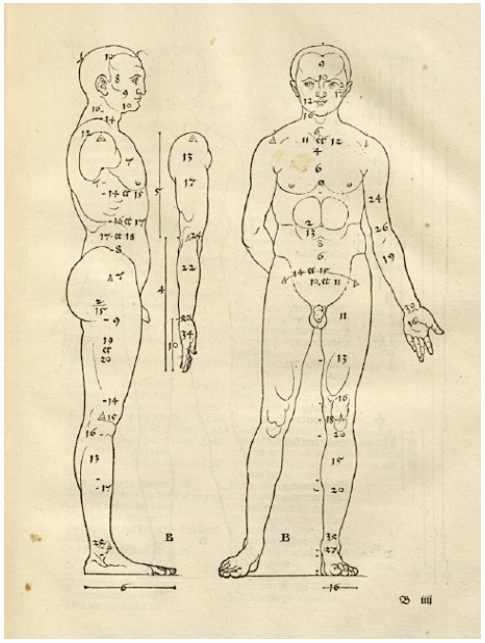


Abb. 4.7: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. Biiii (Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg)

Abb. 4.8 : Jost Amman: Kunstbüchlein, Frankfurt 1599, fol. Oiii

Abb. 4.9 : Hedio, Caspar/Urspergensis, Abbas: Chronicum Abbatis Urspergensis, Straßburg 1537 (C. Mylius)

Abb. 4.10: Mantegna (Umkreis), Feder mit schwarzer Tinte, ca. 1465
(London, British Museum)

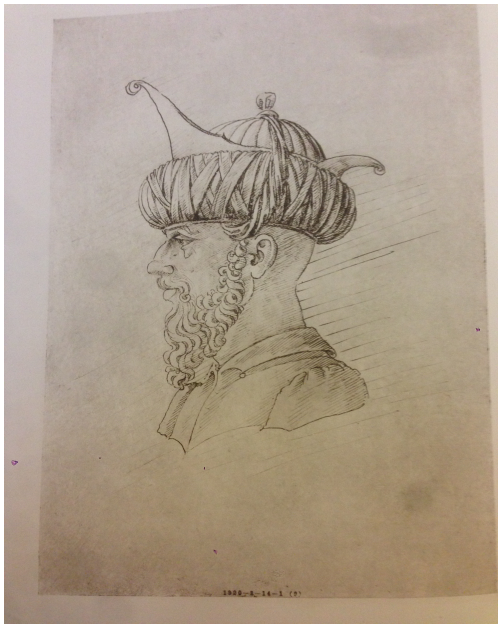


Abb. 4.11: Mantegna (Umkreis), Feder mit schwarzer Tinte, ca. 1465
(London, British Museum)

Abb. 4.12: Mantegna (Umkreis), Feder mit schwarzer Tinte, ca. 1465
(London, British Museum)

Abb. 4.13 : Heinrich Vogtherr d.Ä. (Umkreis): Vierzehn männliche und weibliche Profilköpfe, Feder in brauner und schwarzer Tinte, um 1539, (Erlangen, Universitätsbibliothek Inv. Nr. B 964)

Abb. 4.14: Meister HW: Weiblicher Profilkopf mit Perlendiadem, Nürnberg 1548, Feder und Rötel, 16,8 x 25,9 cm (Erlangen, Universitätsbibliothek H62/B 1045)

Abb. 4.15: Meister HW: Weiblicher Profilkopf mit zugespitzter Perlenhaube, Nürnberg 1548, Feder und Rötel, 15,5 x 24,9 cm (Erlangen, Universitätsbibliothek H62/B 1046)

Abb. 4.16: Jost Amman: Kunstbüchlein 1599, fol. Riii^{v} (Privatbesitz)

Abb. 4.17: Jost Amman: Musica, in: Kunstbüchlein 1599, fol. Kii (London, Victoria & Albert Museum 86.V.46)

Abb. 4.18: : Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, Straßburg 1572, fol. Aiiii[v] (München, Bayerische Staatsbibliothek)

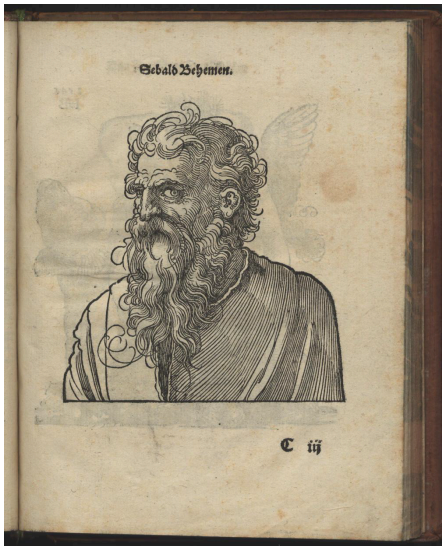
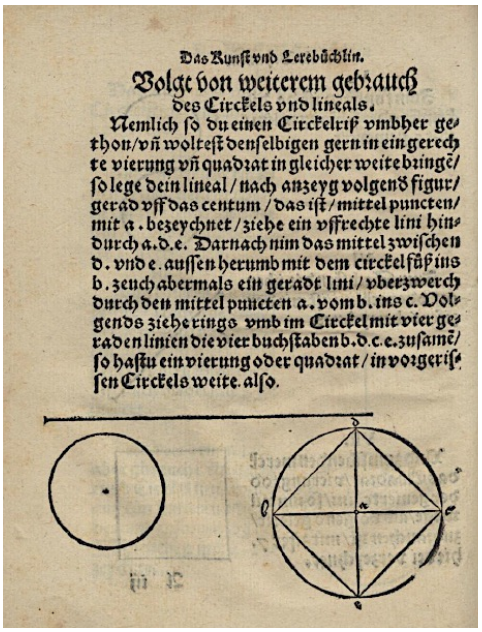


Abb. 4.19: Sebald Beham: : Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Ciii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

Abb. 4.20: Jost Amman: Enchiridion 1578, fol. A2 (Berlin, Kunstbibliothek)


Das Kunſt vnd Lerebüchlin.

Volgt von weiterem gebrauch des Circkels vnd lineals.

Nemlich ſo du einen Circkelriß vmbher gethon/vñ woltеſt denſelbigen gern in ein gerechte vierung vñ quadrat in gleicher weite bringē/ ſo lege dein lineal/nach anzeyg volgens figur/ gerad vff das centum/das iſt/mittel puncten/ mit a. bezeychnet/ziehe ein vffrechte lini hindurch a.d.e. Darnach nim das mittel zwiſchen d. vnd e. auſſen herumb mit dem circkelfüß ins b. zeuch abermals ein gerādt lini/vberzwerch durch den mittel puncten a. vom b. ins c. Volgends ziehe rings vmb im Circkel mit vier geraden linien die vier buchſtaben b.d.c.e. zuſamē/ ſo haſtu ein vierung oder quadrat/in vorgeriſſen Circkels weite. alſo.

Abb. 5.1: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Aiii[v] (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

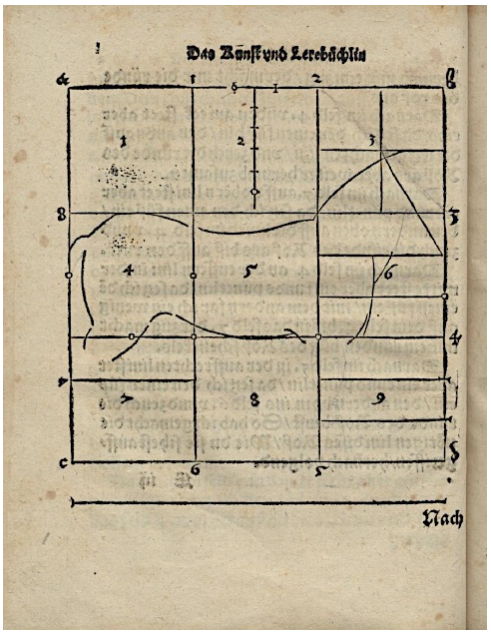


Abb. 5.2: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Eiii[v] (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

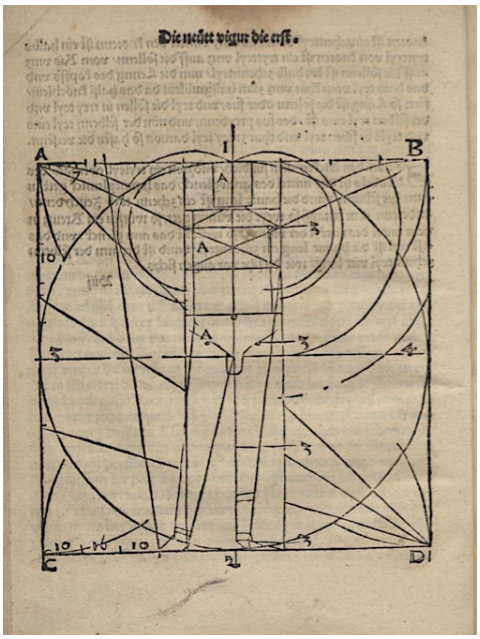


Abb. 5.3: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Biii[v] (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

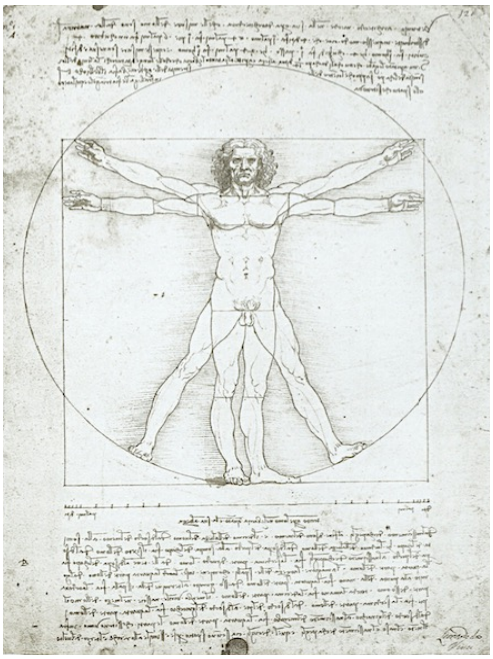


Abb. 5.4: Leonardo da Vinci: Le proporzione del corpo umano (Venezia, Gallerie dell'Accademia)

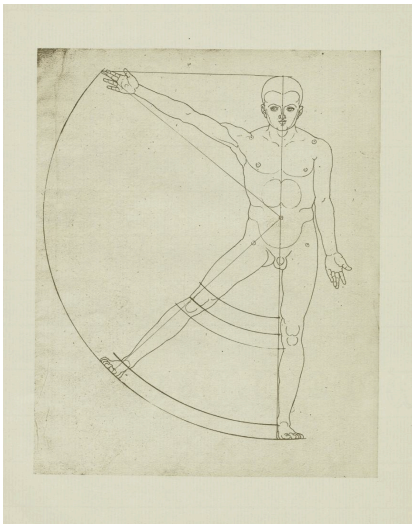


Abb. 5.5: Albrecht Dürer: Mann im Kreissegment, Dresdner Skizzenbuch, Taf. 36 (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Nachdruck)

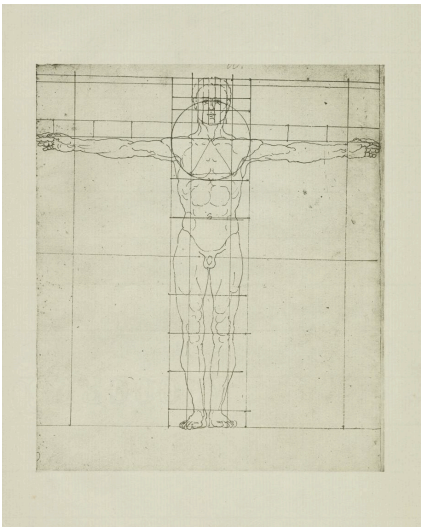


Abb. 5.6: Albrecht Dürer: Mann von neun Hauptlängen, Dresdner Skizzenbuch, Taf. 1 (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Nachdruck)

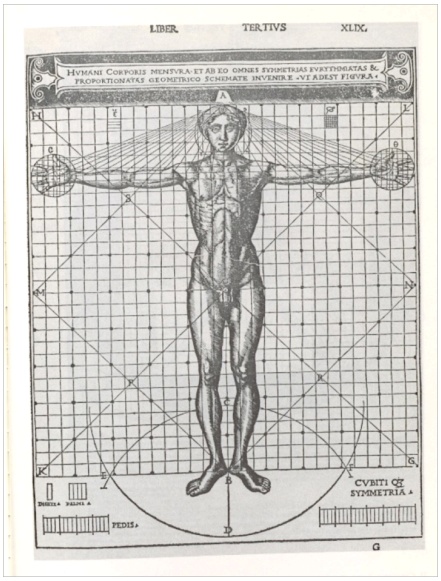


Abb. 5.7: Cesare Cesariano: homo vitruvianus, in: De architectura, Como 1521, fol. G

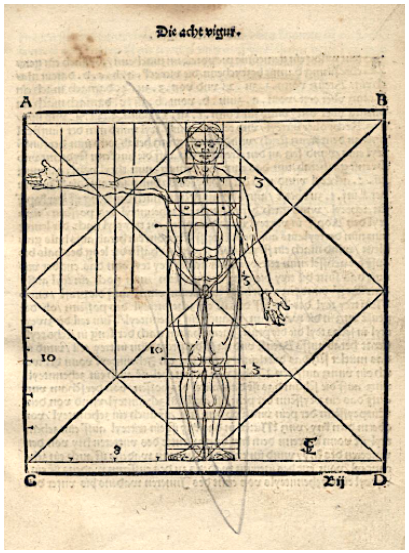


Abb. 5.8: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Bii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

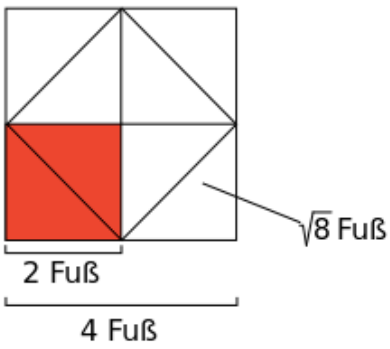


Abb. 5.9: Schema nach Platos Menon

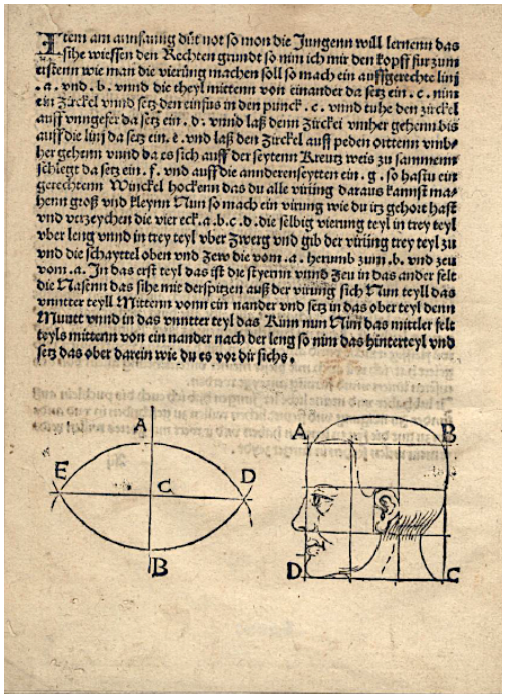


Abb. 5.10: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Aii[v] (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

Abb. 5.11: Hieronymus Rodler: Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der Kunst des Messens, Siemeren 1531, fol. Hii[v] (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1330)

Abb. 5.12: Leonardo da Vinci: Kopf im Profil mit Proportionsangaben, 1490, Feder mit schwarzer und brauner Tinte (Venedig, Galleria dell'Accademia)

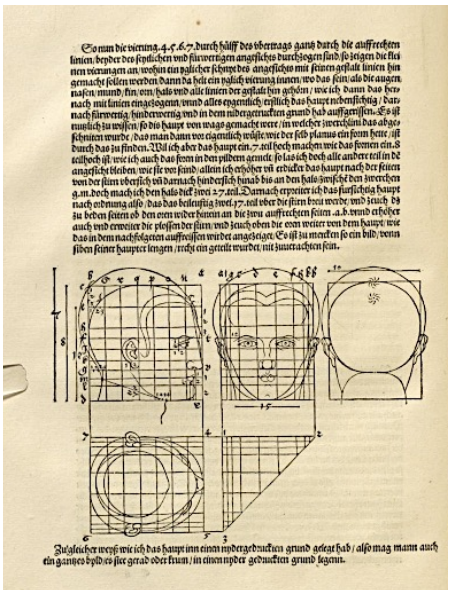


Abb. 5.13: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. Eii[v] (Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg)

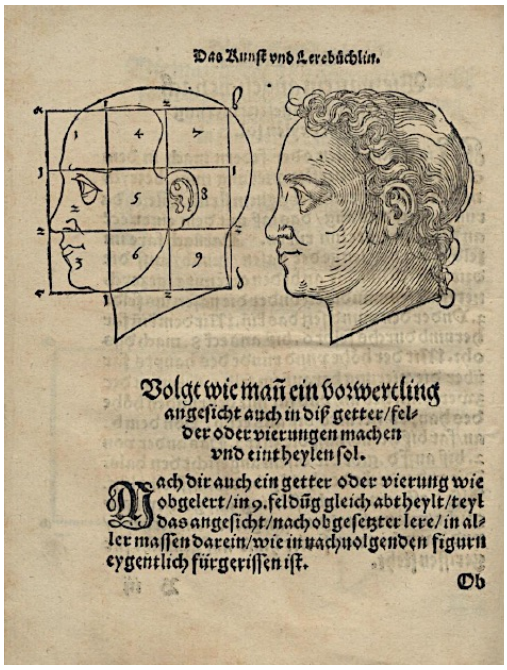


Abb. 5.14: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Biii[v] (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

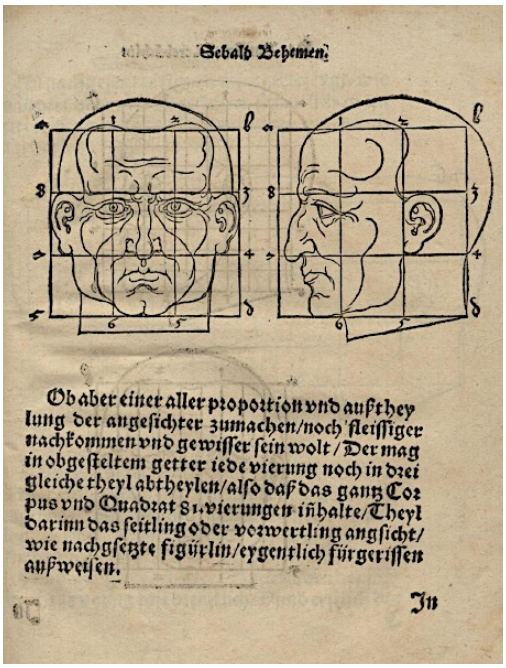


Abb. 5.15: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Biiii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

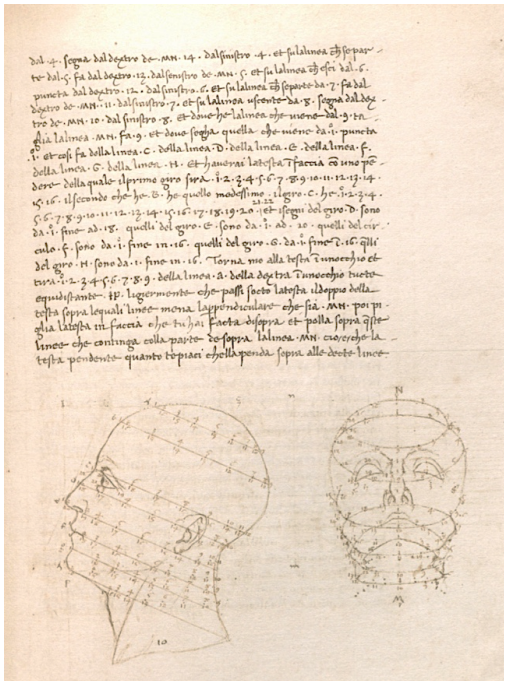


Abb. 5.16: Piero della Francesca: De prospectiva pingendi, c. 79 r (Nachdruck 2008)

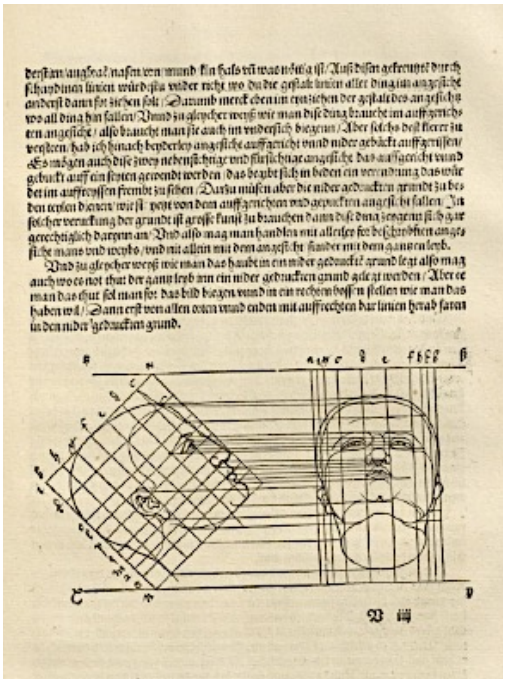


Abb. 5.17 Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. iiii (Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg)

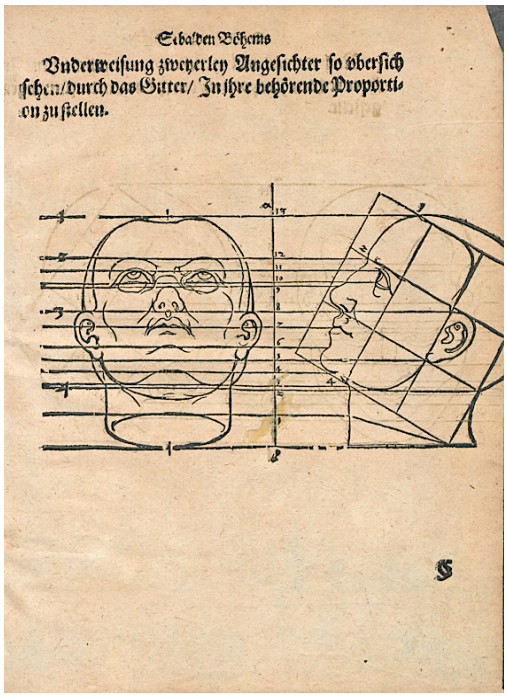


Abb. 5.18: Sebald Beham: Warhafftige Beschreibung aller fürneme Künsten, 1605, fol. C (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

Abb. 5.19: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. B (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

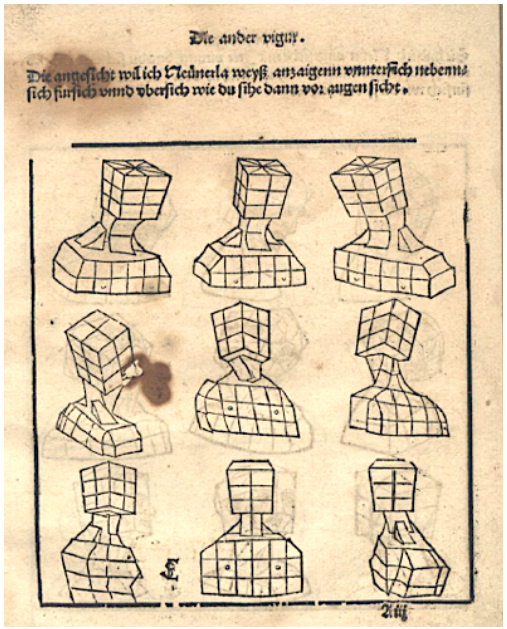


Abb. 5.20 Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Aiii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

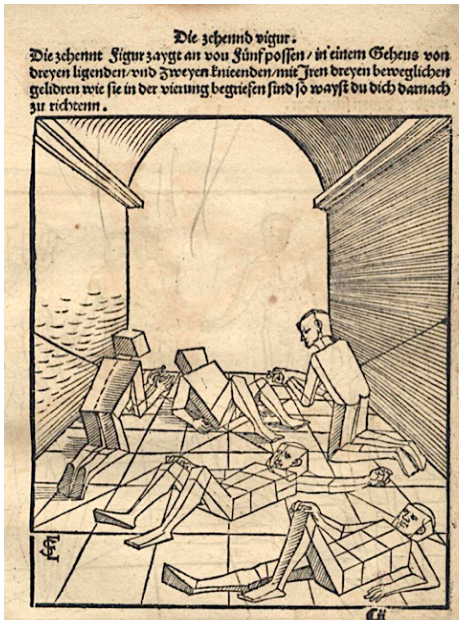


Abb. 5.21: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Cii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

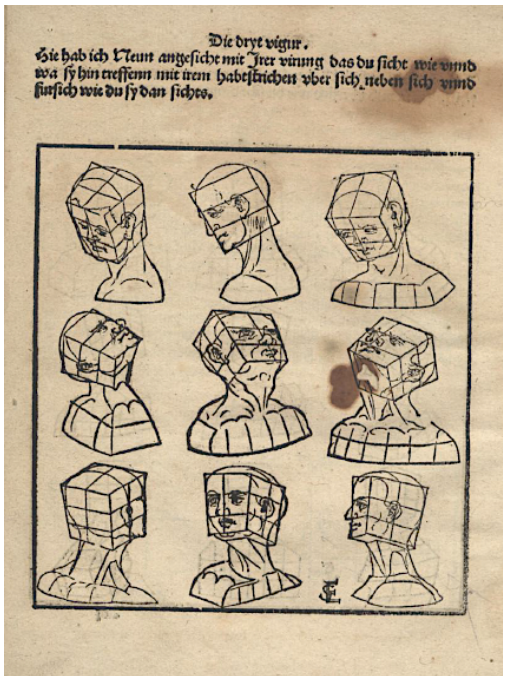


Abb. 5.22: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Aiii^{v} (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

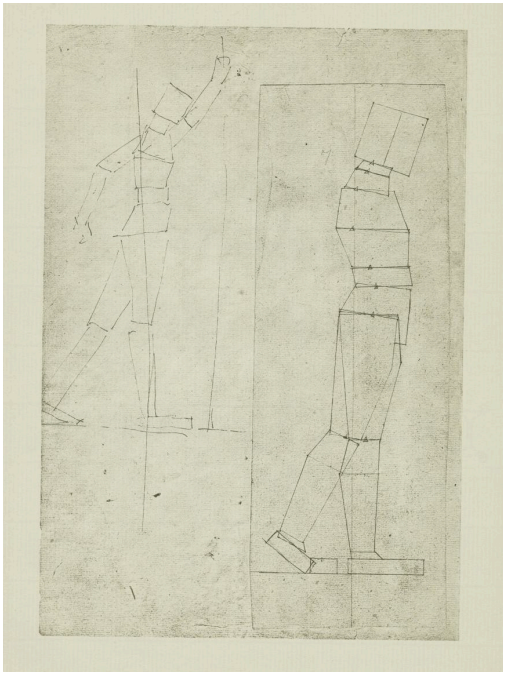


Abb. 5.23: Albrecht Dürer: Skizze und Reinzeichnung einer bewegten kubischen Figur, Dresdner Skizzenblatt, Taf. 64 (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Faks.)

Abb. 5.24: Luca Cambiaso: Figurenstudie, Feder und Tinte (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe)

Abb. 5.25: Luca Cambiaso: Bewegungsstudie von Figuren, Feder und braune Tinte (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 15207)

Abb. 5.26: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. Mii (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

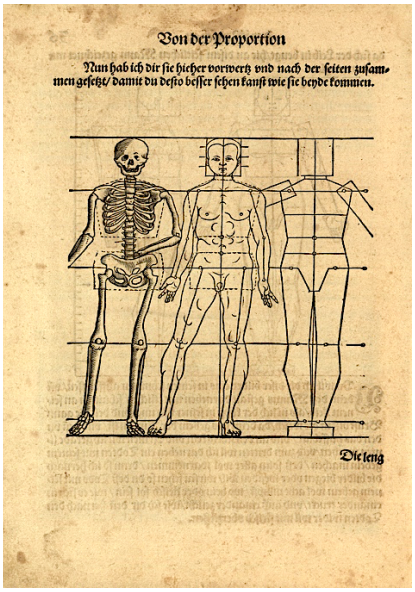


Abb. 5.27: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. [Iiiii^{v}] (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

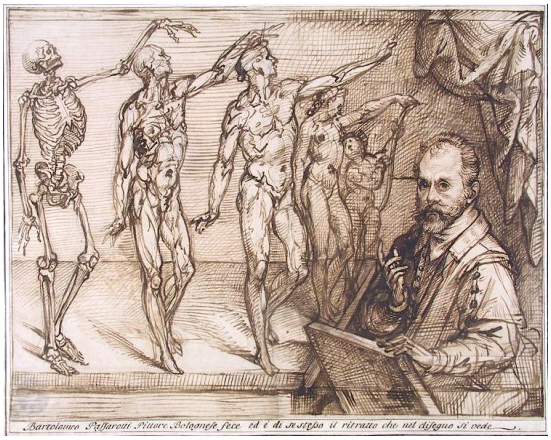


Abb. 5.28: Bartolomeo Passarotti: Selbstporträt – Anatomische Lektion, Tinte auf Papier, 33,4 x 46,4 cm (Warschau, Universitätsbibliothek, Inv. NR. 1113)

Abb. 5.29: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, Straßburg 1572, fol. B; fol. Cii; fol. D; fol. E^{v}; fol. Fi; fol. Fii^{v} (München, Bayerische Staatsbibliothek)

Abb. 5.30: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, Straßburg 1572, fol. Aiii (München, Bayerische Staatsbibliothek)

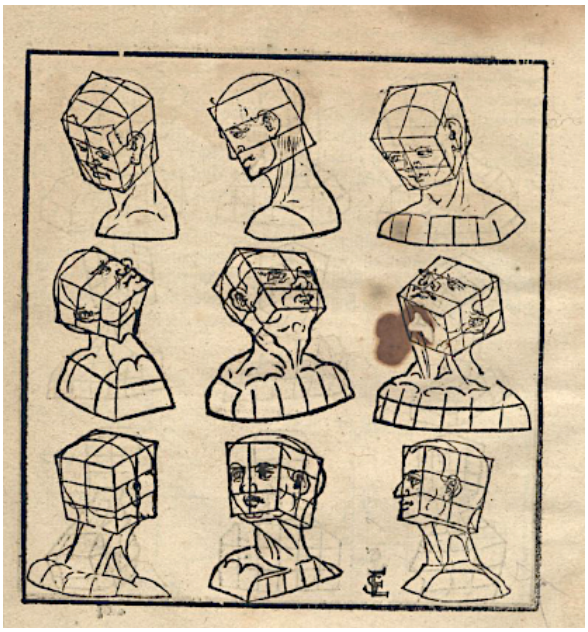


Abb. 5.31 Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Aiii^{v} (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

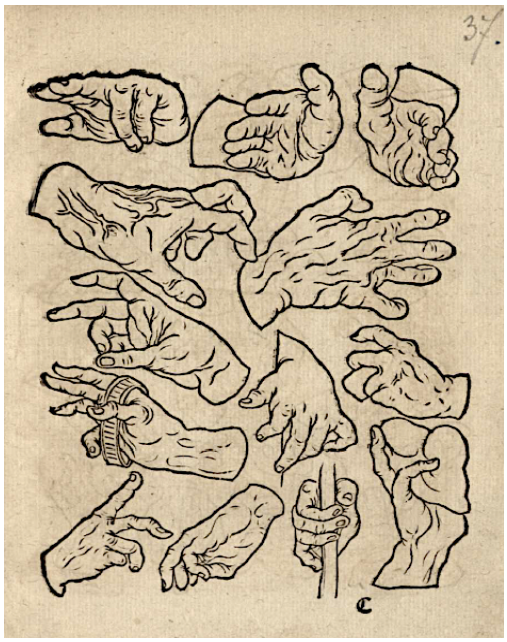


Abb. 5.32: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein 1572, fol. C (München, Bayerische Staatsbibliothek)

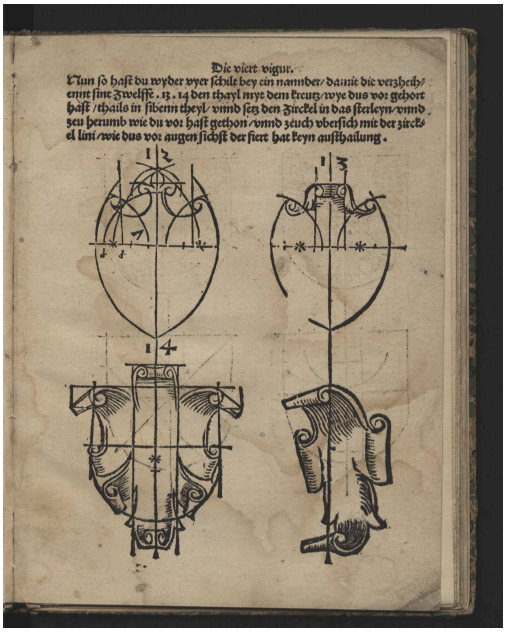


Abb. 5.33: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. [Eiiii] (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

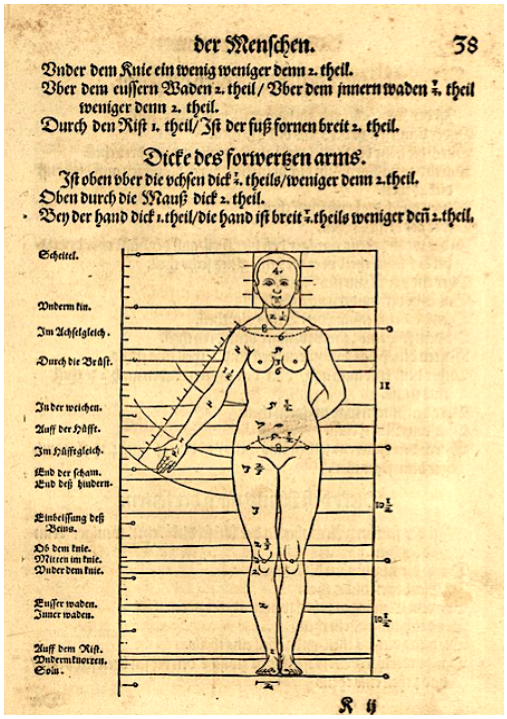


Abb. 5.34: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. Kii (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

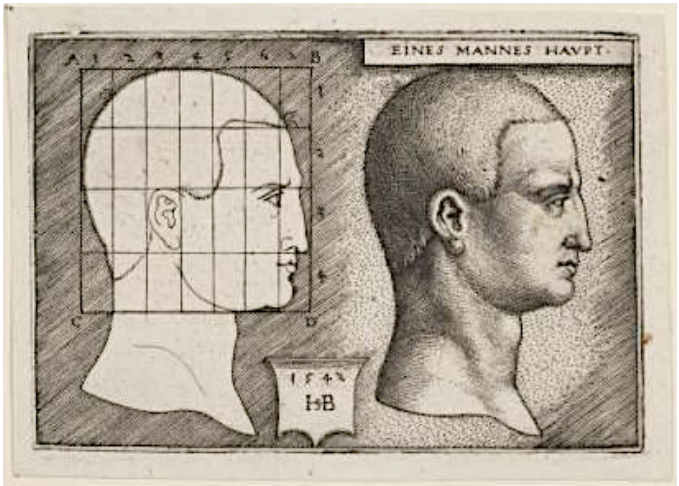
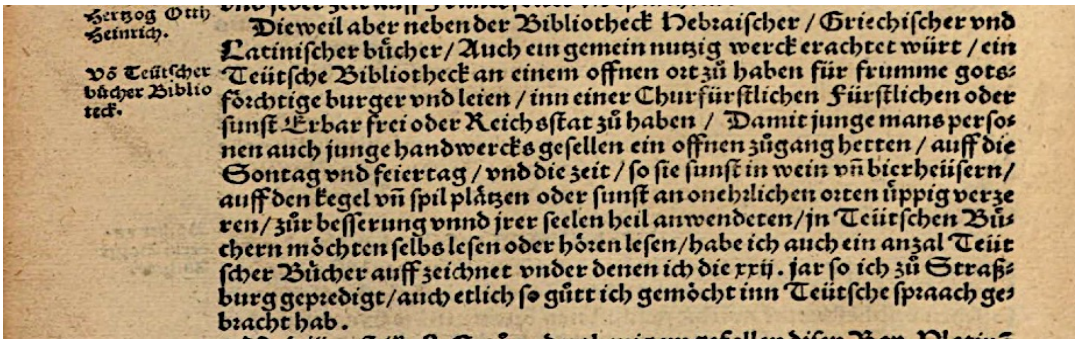


Abb. 5.35: Sebald Beham: Eines Mannes Haupt, 1542 , Kupferstich, 52 x 79 cm (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, HSBeham AB 3.221)



Hertzog Otth Heinrich.

Vō Teütscher bücher Biblioteck.

Dieweil aber neben der Bibliotheck Hebraischer / Griechischer vnd Latinischer bücher / Auch ein gemein nutzig werck erachtet würt / ein Teütsche Bibliotheck an einem offnen ort zů haben für frumme gotsförchtige burger vnd leien / inn einer Churfürstlichen Fürstlichen oder sunst Erbar frei oder Reichsstat zů haben / Damit junge mans personen auch junge handwercks gesellen ein offnen zůgang hetten / auff die Sontag vnd feiertag / vnd die zeit / so sie sunst in wein vñ bierheüsern / auff den kegel vñ spil plätzen oder sunst an onehrlichen orten üppig verzeren / zůr besserung vnnd jrer seelen heil anwendeten / jn Teütschen Büchern möchten selbs lesen oder hören lesen / habe ich auch ein anzal Teütscher Bücher auff zeichnet vnder denen ich die xxij. jar so ich zů Straßburg gepredigt / auch etlich so gůtt ich gemöcht inn Teütsche spraach gebracht hab.

Abb. 6.1: Platina, Bartholomaeus/Hedio, Caspar/Amerbach, Bruno:
Bap. Platinae Historia Von der Bäpst vnd Keiser Leben Von Petro vnnd Tiberio an, biß auff Carolum V. und Paulum III. des Jars M. D. XLVI continuirt vnd zusammentragen, Straßburg 1546, fol. AA iii^{v}
[VD16 P 3271] (München, Bayerische Staatsbibliothek 12956671 2 P.lat. 1250)

Geometrei.

Von künstlichem Feldmessen / vnnd absehen / Allerhand Höhe / Fleche / Ebne / Weitte vnnd Breyte: Als Thürn / Kirchen / Bäw / Bäum / Felder vnd Ecker ꝛc. Mit fast wercklich vnd künstlich zůbereytem Jacob Stab / Philosophischen Spiegel / Schatten / vñ Meßrüten / Durch schöne figurn / vnd Exempel. Von dem vil erfarnen H. Jacob Köbel / weiland Stadtschreiber zu Oppenheym verlassen.

Dabei / von bereytung / verstand vnd vilfaltigem nützlichen Gebrauch des Quadranten.

Getruckt zu Franckfurt am Meyn / Bei Christian Egenolffs Erben.
M. D. LXIII.

Von Feldtmessen.

Von Feldtmessen.

Der ander standt des abgesichts vnd messens / Figürlich angezeygt / volgt.

Dieweil

Abb. 6.2 | 6.3 | 6.4: Jacob Köbel: Geometrei. Von künstlichem Feldmessen unnd absehen Allerhand Höhe Fleche Ebne Weitte unnd Breyte, Frankfurt 1558, Titelblatt | fol. D | fol. Fiii^{v}
(Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

Abb. 6.5: Ludwig VI., Kurfürst von der Pfalz, 1580

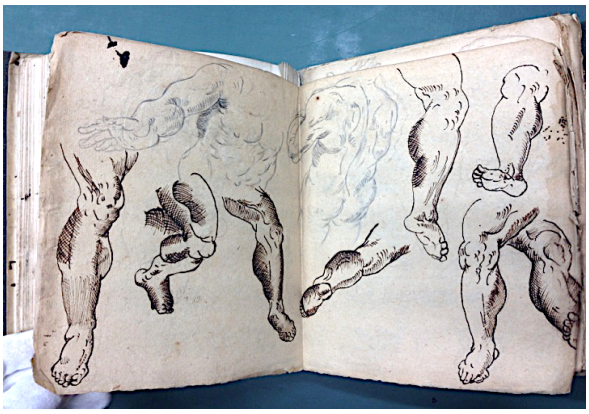


Abb. 6.6: Herzog Anton Ulrich: Skizzenbuch, unpaginiert (Braunschweig, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. H 27 Nr. 56)

Abb. 6.7: Herzog Anton Ulrich: Skizzenbuch, unpaginiert (Braunschweig, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. H 27 Nr. 56)

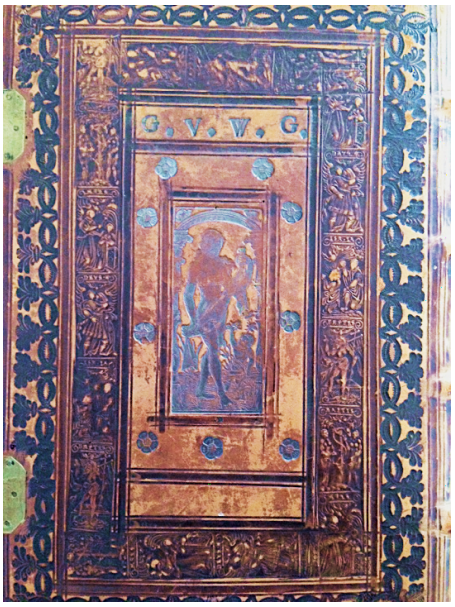


Abb. 6.8: Studienausgabe Herzog Julius, Einband von 1564 (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 130.2 Helmst)

Abb. 6.9: Studienausgabe Kurfürst Maximilian I., ex libris (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 693)

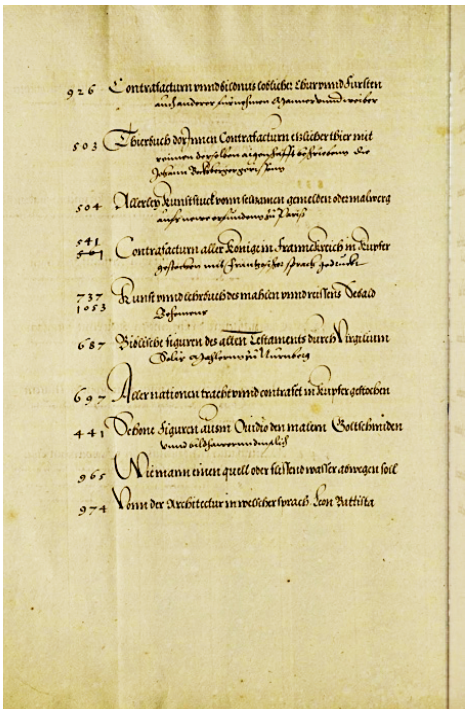


Abb. 6.10: Registratur der Bücher des Kurfürsten August von Sachsen, 1574 (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

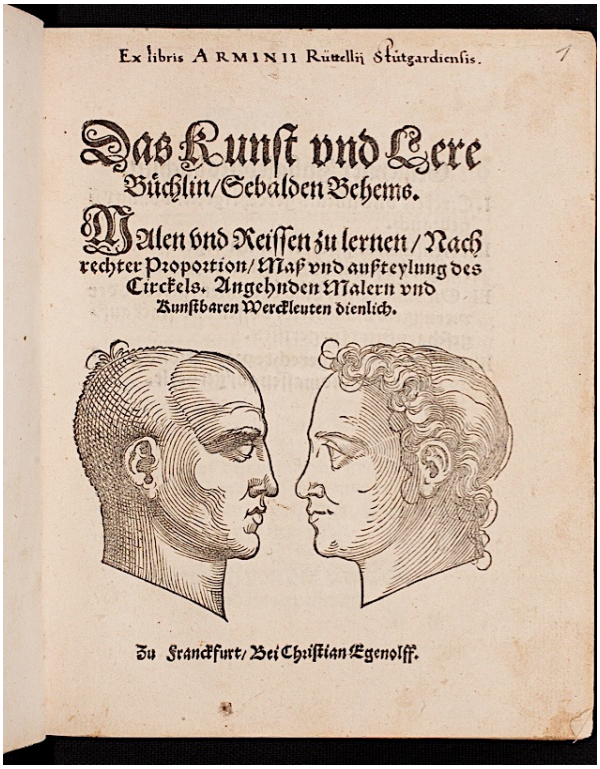


Abb. 6.11: Sebald Beham: Kunst und Lere Büchlin, Frankfurt 1552, Titelblatt (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 27.4 Geometrica)

Abb. 6.12: Sebald Beham: Kunst und Lere Büchlin, Frankfurt 1552, fol Fiii (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 27.4 Geometrica)

Abb. 6.13: Jost Amman: Kunstbüchlein, 1599, fol. Ffii (München, Staatl. Graphische Sammlung)

Abb. 6.14: Jost Amman: Kunstbüchlein, 1599, fol. K (München, Staatl. Graphische Sammlung)

Abb. 6.15: Jost Amman: Kunstbüchlein, 1599, fol. Hii (München, Staatl. Graphische Sammlung)

Abb. 6.16: Antikes Kaiserpaar (Männlicher Part), süddeutsch, Ende 16. Jahrhundert (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. A 3454)

Abb. 6.17: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, Straßburg 1572, fol. Aiiii^{v}, Ausschnitt (München, Bayerische Staatsbibliothek)

Abb. 6.18: [Jacob Steiner]: Erasmustruhe, um 1539, Lindenholz (Basel, Historisches Museum)

Abb. 6.19: [Jacob Steiner]: Erasmustruhe, um 1539, Lindenholz (Basel, Historisches Museum)

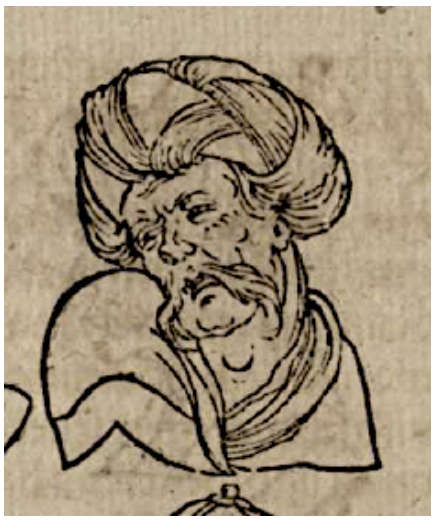


Abb. 6.20: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, Straßburg 1572, fol. Aiii, Detail (München, Bayerische Staatsbibliothek)

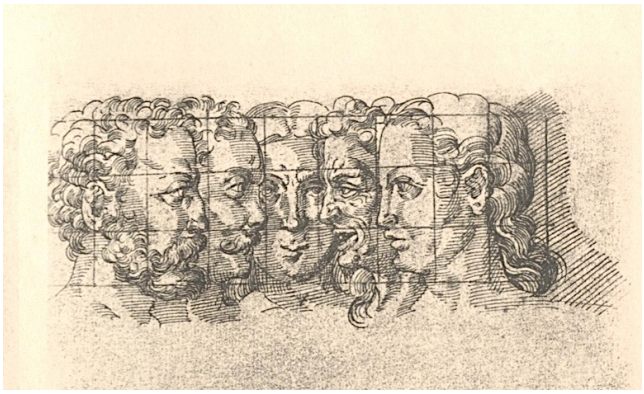


Abb. 6.21: Tobias Stimmer: Proportionsstudien, Feder, 1564/65 (Zürich, Graphische Sammlung)

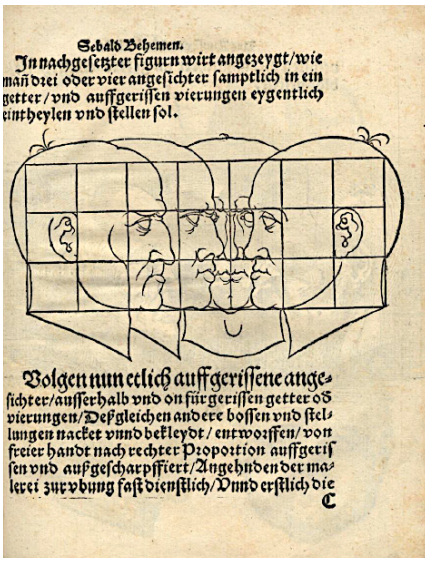


Abb. 6.22: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. C (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

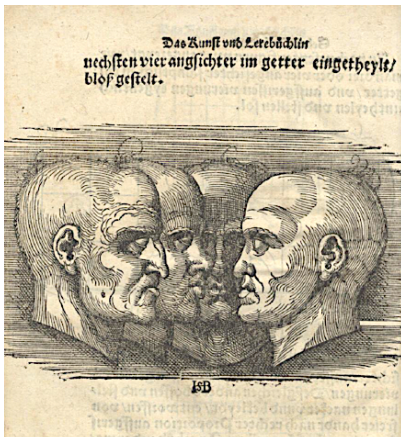


Abb. 6.23: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. C^{v} (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

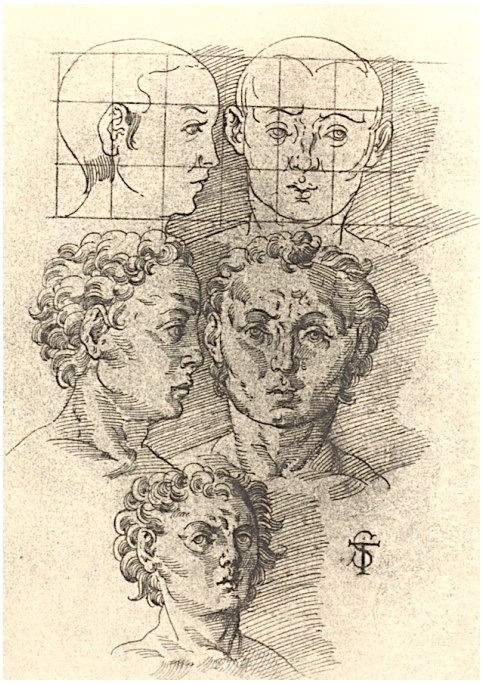


Abb. 6.24: Tobias Stimmer: Proportionsstudien, Feder, 1564/65 (Zürich, Graphische Sammlung)

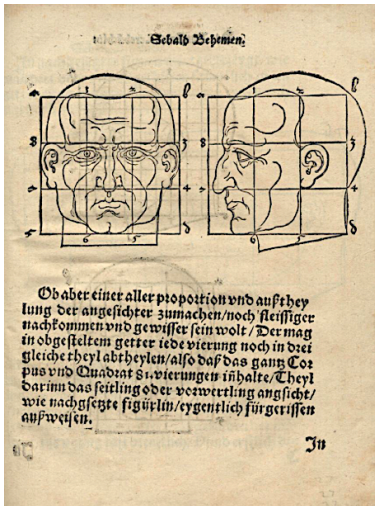


Abb. 6.25: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Biiii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

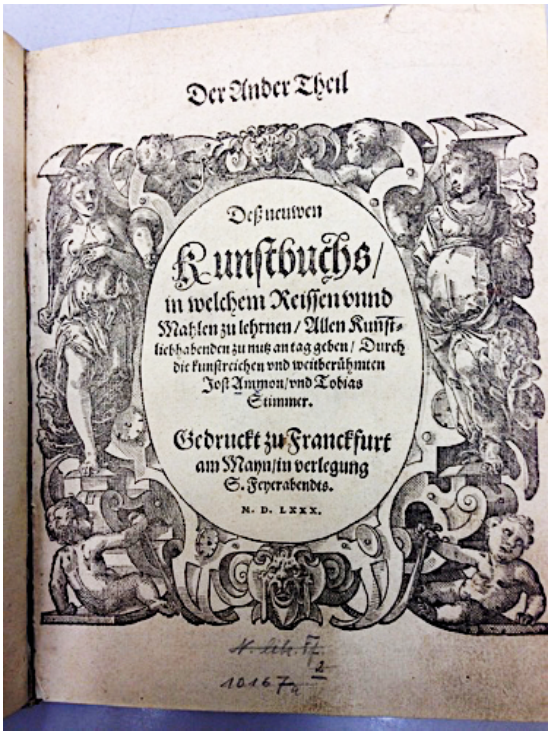


Abb. 6.26: Jost Amman/Tobias Stimmer: Ander Theil Deß neuwen Kunstbuchs, 1580, Titelblatt (Frankfurt, Universitätsbibliothek)

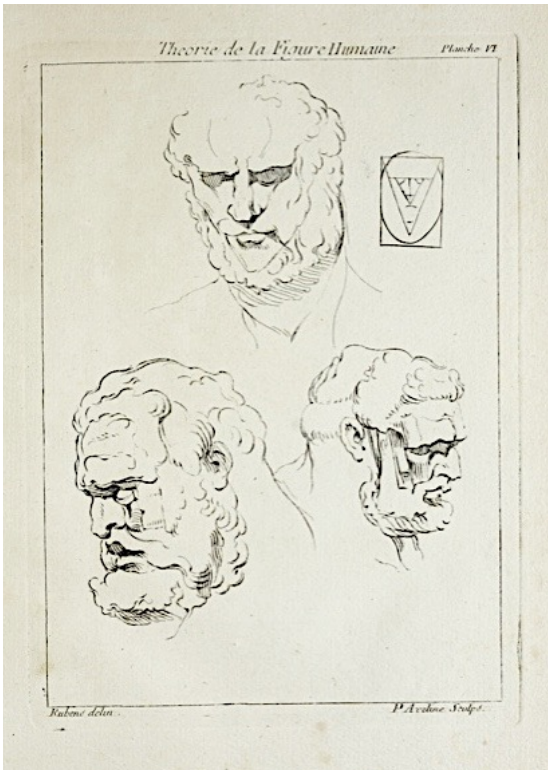


Abb. 6.27: Peter Paul Rubens: De La Figure Humaine, Paris 1773, Taf. 6 (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

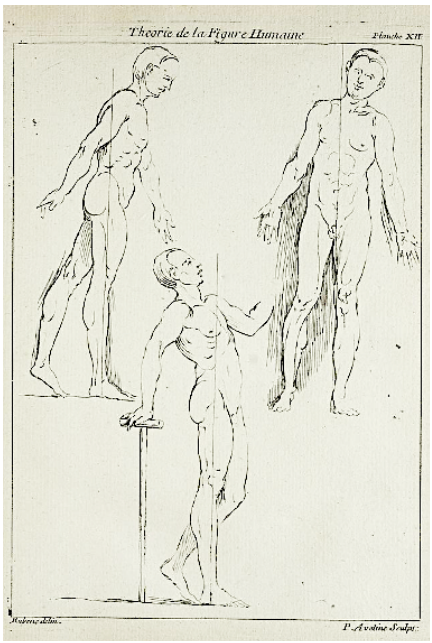


Abb. 6.28: Peter Paul Rubens: De La Figure Humaine, Paris 1773, Taf. 12 (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

Abb. 6.29: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. M^{v} (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

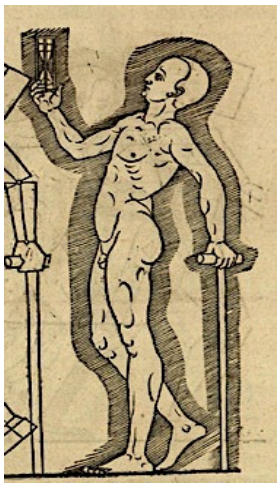


Abb. 6.30: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. Mii^{v} (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

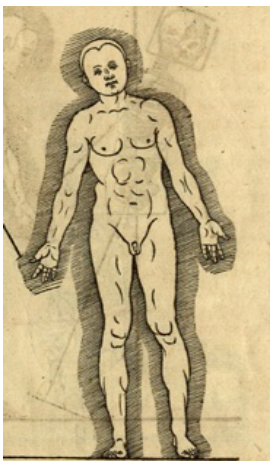


Abb. 6.31: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. M (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

Abb. 6.32: Peter Paul Rubens: Studien des Herkules Farnese, Feder und braune Tinte, ca. 1601–1602, 19,8 x 15,6 cm (London, The Courtauld Gallery)

Abb. 6.33: Erhard Schön: Unnderweissung der proporzion, Nürnberg 1540, fol. Aiii[v] (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

Abb. 6.34: Peter Paul Rubens: Studienblatt, Bleistift und braune Tinte, ca. 1609–12 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum)

Abb. 6.35: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, Straßburg 1572, fol. Biii, Ausschnitt (München, Bayerische Staatsbibliothek)

Abb. 6.36: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein, Straßburg 1572, fol. Biii, Ausschnitt (München, Bayerische Staatsbibliothek)

Abb. 6.37: [Anonym]: Proportion der Menschen und Rosse extrahirt aus Heinrich Lautensacks Circkels und Richtscheyts, 1727, Bl. 9 (Bamberg, Staatsbibliothek, JH.Msc.Art.6)

Abb. 6.38: [Anonym]: Proportion der Menschen und Rosse extrahirt aus Heinrich Lautensacks Circkels und Richtscheyts, 1727, Bl. 9 (Bamberg, Staatsbibliothek, JH.Msc.Art.6)

Abb. 6.39: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, 1564, fol. Iii (München, Bayerische Staatsbibliothek)

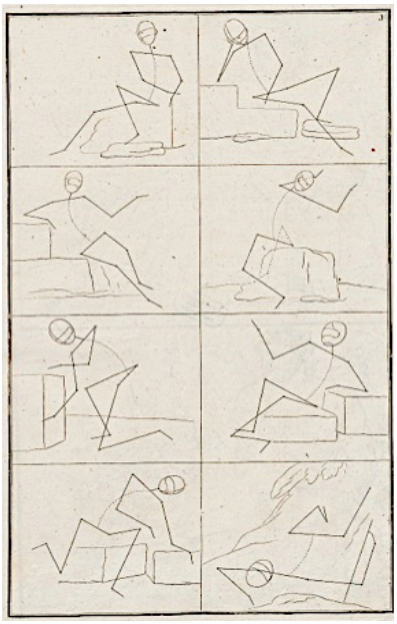


Abb. 6.40: Johann Daniel Preißler: Die durch Theorie erfundene Practic (Bd. 2), Nürnberg 1763, Taf. 3 (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

Abb. 6.41: Johann Daniel Preißler: Die durch Theorie erfundene Practic (Bd. 2), Nürnberg 1763, Taf. 8 (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

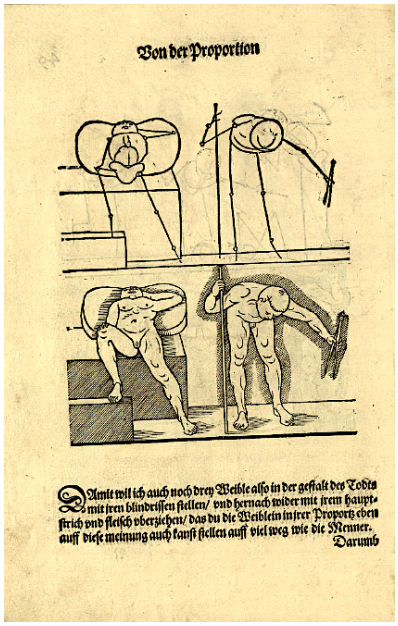


Abb. 6.42: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. N^{v} (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

Abb. 6.43: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. Miii (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

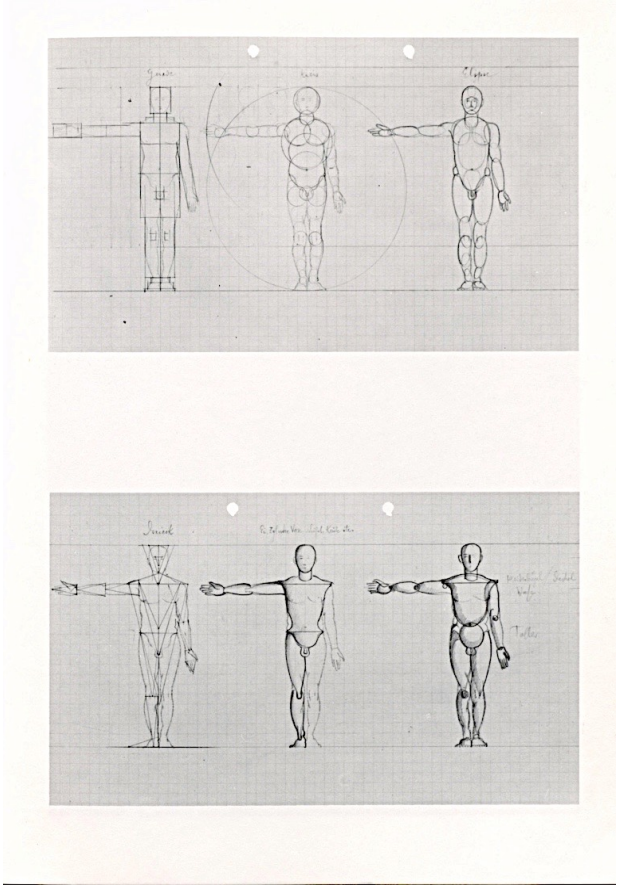


Abb. 6.44: Oskar Schlemmer: Der Mensch (Unterrichtsmaterial), 1928, unpaginiert

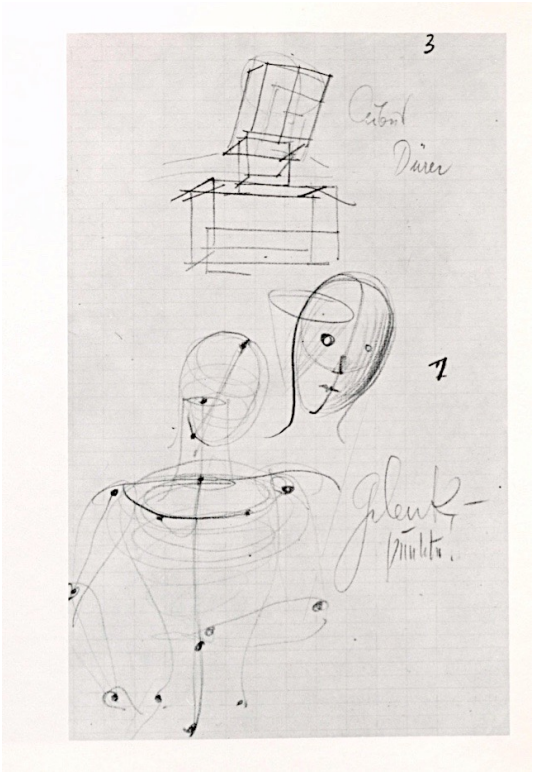


Abb. 6.45: Oskar Schlemmer: Der Mensch (Unterrichtsmaterial), 1928, unpaginiert

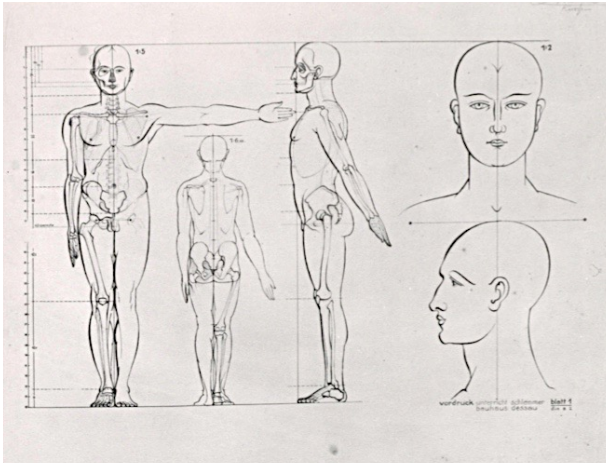


Abb. 6.46: Oskar Schlemmer: Der Mensch (Unterrichtsmaterial), 1928, unpaginiert

Abb. 6.47: Oskar Schlemmer:
Bauhaustreppe, 1932, Öl auf Leinwand
(Museum of Modern Art, NY)

Abb. 6.48: Gerhard Richter:
Ema (Akt auf einer Treppe), 1966,
Öl auf Leinwand
(Museum Ludwig, Köln)

Abb. 6.49: Marcel Duchamp:
Akt eine Treppe herabsteigend Nr. 2,
1912, Öl auf Leinwand
(Museum of Art, Philadelphia)

Abb. 6.50: Heinrich Lautensack:
Des Circkels unnd Richtscheyts,
Frankfurt 1564, fol. Mii
(Heidelberg, Universitätsbibliothek)

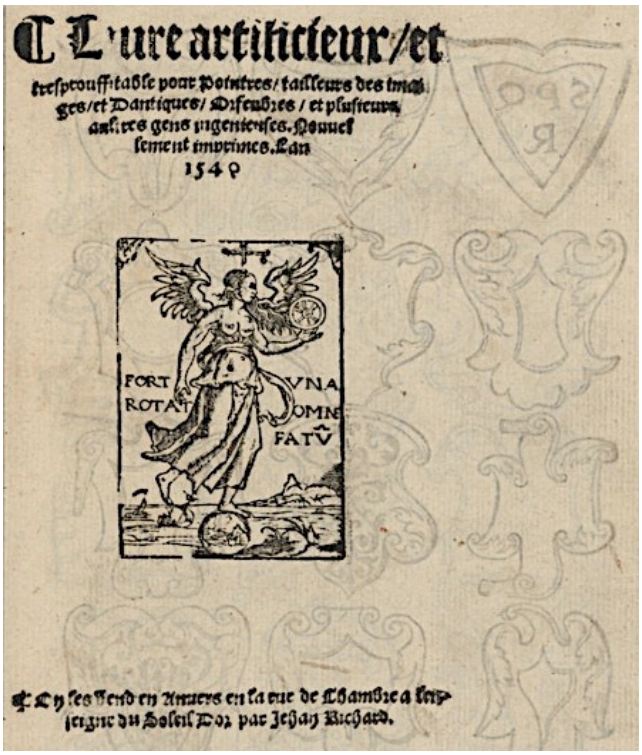


Abb. 6.51: Jean Richard: Livre artificieux, Antwerpen 1540, Titelblatt
(Cambridge, Houghton Library, Harvard University)

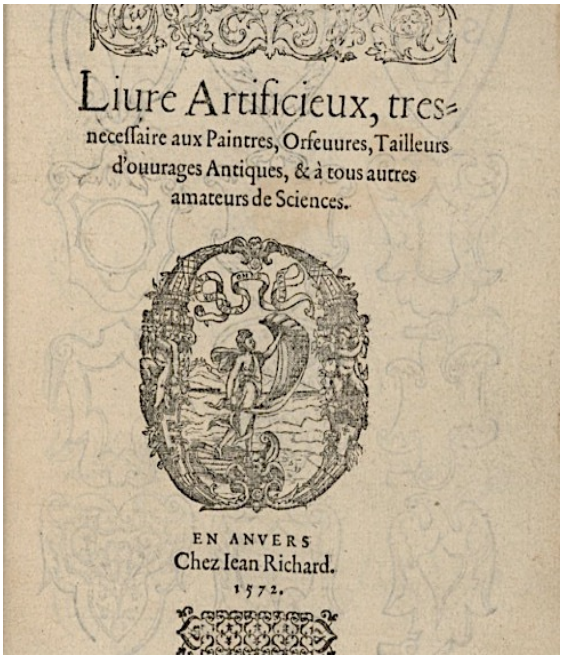


Abb. 6.52: Jean Richard:
Livre artificieux, Antwerpen 1572, Titelblatt
(Cambridge, Houghton Library, Harvard University)

Abb. 6.53: Sebald Beham: Fortuna, 1541, Kupferstich (Kupferstichkabinett Braunschweig)

16. *12 Morisse* (Mauresken, Ornamente) *van Polifilo Zancarly* . . . . . *f* 0 : 8 : 0
17. *Bibeltje Holbeen* . . . . . „ 1 : 12 : 0
18. *Gebouwen 't Amsterdam* . . . . . „ 1 : 0 : 0
19. *Gebouwen 't Leyden* . . . . . „ 0 : 4 : 0
20. *Bibeltje Raphel* . . . . . „ 2 : 2 : 0
21. *Doolhoff der dwaelgeesten of kettery* . . „ 0 : 12 : 0
22. *Heemskerck, 22 Ruwijnen* . . . . . „ 0 : 15 : 0
23. *Raphel, Apostelen* . . . . . „ 0 : 10 : 0
24. *Een tekenboeck hoogduyts, Hendrick Vochtherr* . . . . . „ 5 : 2 : 0(?)

Abb. 6.54: Bredius, Abraham: Künstler-Inventare, Den Haag 1919, S. 2212 (Ausschnitt)

Abb. 6.55: Sebald Beham: Kunst- und Lehrbüchlein, Frankfurt 1552, fol. Biiii (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek)

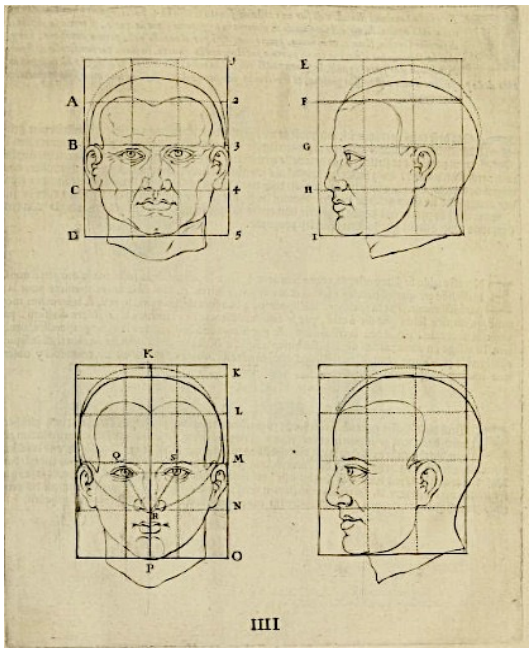


Abb. 6.56: Passe, Crispijn de: Het tweede deel. Van t Licht der Teccken en Schilderkonst, Amsterdam 1644, Taf. IIII

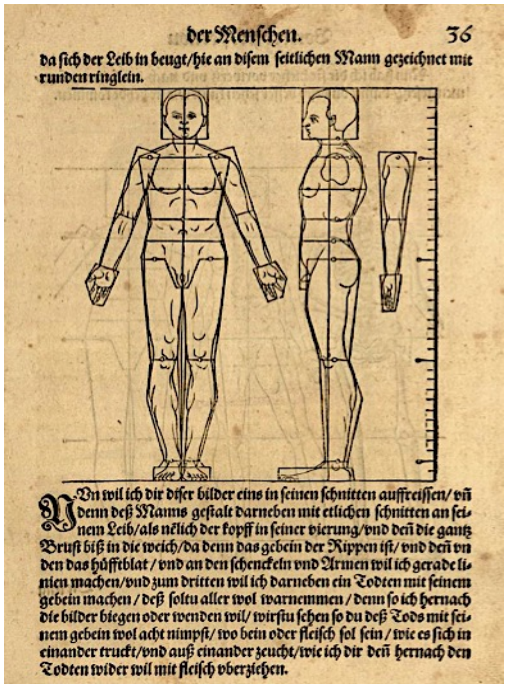


Abb. 6.57: Heinrich Lautensack: Des Circkels unnd Richtscheyts, Frankfurt 1564, fol. Iiiii (Heidelberg, Universitätsbibliothek)

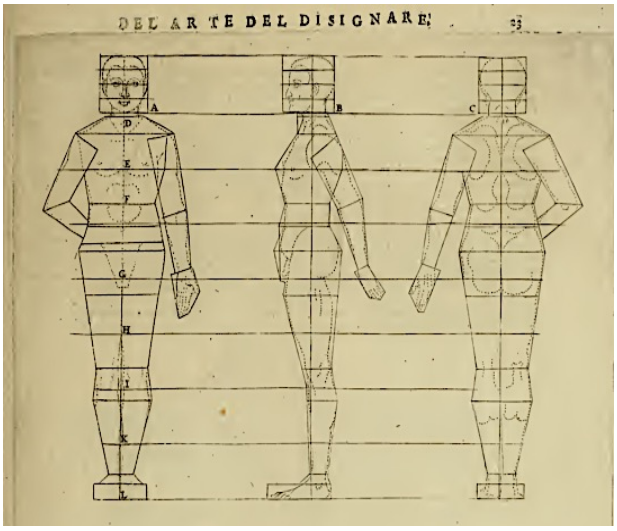


Abb. 6.58: Passe, Crispijn de: Het tweede deel. Van t Licht der Teccken en Schilderkonst, Amsterdam 1644, Taf. 29

Abb. 6.59: Gérard Jollain: Nouveau Livre De Portraiture, Paris 1677, Taf. 4
(Privatsammlung)

Abb. 6.60: Heinrich Vogtherr: Kunstbüchlein,
Straßburg 1572, fol. Cii
(München, Bayerische Staatsbibliothek)

DI *Alberto Durero pittore e geometra chiariſſimo, della ſimmetria de i corpi humani, libri quattro, nuovamente tradotti dalla lingua Latina nella Italiana da M. Gio. Paolo Gallucci Salodiano, & accreſciuti del quinto libro, nel quale ſi tratta con quai modi poſſano i pittori e ſcultori moſtrare la diverſità della natura de gli huomini e donne, e con quali le paſſioni che ſentono per li diverſi accidenti che li occorrono, hora di novo ſtampati. In Venetia* 1594. *fol.* I quattro libri di Alberto Durero ſono ſtati più volte ſtampati in lingua Latina, Tedeſca, Franceſe & Italiana.

Iuſti Ammani Tigurini enchiridion artis pingendi, fingendi, & ſculpendi. Francofurti 1578. 4.

Abb. 6.61: Leonardo da Vinci/Raphael Trichet du Fresne: Trattato della Pittura, Paris 1651, Bibliografie

Abb. 6.62: Anonym: [Scuola perfetta] Alli nobilissimi amatori del disegno Pietro Stefanoni dedica, Rom o. J. [1606–1614], Taf. [B 60] (München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte)

2. Bildnachweis

Abb. 1.1: www.zeno.org - Contumax GmbH & Co.KG abgerufen am 12.2.2020, http://www.zeno.org/nid/20004287401 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.2: SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/5 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.3: SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/8 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.4 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/9 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.5 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/13 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.6 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/15 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.7 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/23 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.8 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/35 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.9 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/46 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.10 UB Heidelberg, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/digit/schoen1920/0063 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.11 UB Heidelberg, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/digit/schoen1920/0067 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.12 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur 15/157, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/27655 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.13 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur 15/157, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/27655 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.14 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur 15/157, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/27655 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.15 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/11 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.16 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/14 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.17 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/40 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.18 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/25 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.19 Aufnahme der Autorin
Abb. 1.20 UB Heidelberg, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0001 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.21 UB Heidelberg, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0010 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.22 UB Heidelberg, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0030 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.23 UB Heidelberg, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0038 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.24 UB Heidelberg, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0103 (Public Domain Mark 1.0)

Abb. 1.25 UB Heidelberg, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0083 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 1.26 Aufnahme der Autorin
Abb. 1.27 Aufnahme der Autorin
Abb. 1.28 Aufnahme der Autorin

Abb. 2.1 Jean Wirth: Villard de Honnecourt. Architecte du XIIIe Siècle, Genève 2015, ab S. 342.
Abb. 2.2 www.khm.at/de/object/d922259da3/
Abb. 2.3 http://www.gutenbergdigital.de/musterbuch.html (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.4 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/20 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.5 SLUB, S.B. 616, http://digital.slub-dresden.de/id27778509X/23 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.6 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/21 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.7 SLUB, S.B. 616, http://digital.slub-dresden.de/id27778509X/63 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.8 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/22 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.9 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur: Ausst. 210, urn:nbn:de:hebis:30:2-224541 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.10 Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, HSBeham AB. 3.221, http://kk.haum-bs.de/?id=h-s-beham-ab3-0221
Abb. 2.11 UB Heidelberg, C 6817-1-21 RES, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/beham1605/0021 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.12 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur: Ausst. 210, urn:nbn:de:hebis:30:2-224541 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.13 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0088 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.14 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur: Ausst. 210, urn:nbn:de:hebis:30:2-224541 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.15 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0103 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.16 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur: Ausst. 210, urn:nbn:de:hebis:30:2-224541 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.17 Kusukawa, Sachiko: Picturing the book of nature. Image, text, and argument in sixteenth human antatomy and medical botany, Chicago 2012, Fig. 11.1.
Abb. 2.18 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/30 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.19 Isphording, Eduard (Hg.): Kräuter und Blumen. Kommentiertes Bestandsverzeichnis der botanischen Bücher bis 1850 in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Nürnberg 2008, S. 106.
Abb. 2.20 Schoch, Rainer (Hg.): Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700, 2001 (Vol. XLVII Erhard Schön), S. 174.
Abb. 2.21 Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Chir. 7, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10199581-4
Abb. 2.22 Della Francesca, Piero: De Prospectiva Pingendi, hg. von Massimo Mussini und Luigi Graselli, Sansepolcro 2008, c. 79^{r}.

Abb. 2.23 UB Heidelberg, C 6817-1-21 RES, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/beham1605/0021 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.24 Aufnahme der Autorin.
Abb. 2.25 UB Heidelberg, T 2017 RES, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vitruvius1548/0307 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.26 Bayerische Staatsbibliothek München, ESlg/2 H.misc. 21#Beibd.4, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074317-7 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 2.27 Staatsbibliothek zu Berlin – http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000EF1200000000
Abb. 2.28 Staatsbibliothek zu Berlin – http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000EF1200000000
Abb. 2.29 Staatsbibliothek zu Berlin – http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000EF1200000000

Abb. 3.1 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur: Ausst. 210, urn:nbn:de:hebis:30:2-224541 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 3.2 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/5 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 3.3 Amsterdam Rijksmuseum; Aufnahme der Autorin
Abb. 3.4 Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Chir. 7, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10199581-4
Abb. 3.5 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/11 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 3.6 UB Heidelberg, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0001 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 3.7 Aufnahme der Autorin
Abb. 3.8 Amman, Jost: Kunnst- und Lehrbüchlein, Stuttgart 1971 (Frankfurt 1580), Titelblatt.
Abb. 3.9 https://www.uni-due.de/collcart/es/sem/s26/material-ps/bild25.htm [12.3.2017]
Abb. 3.10 Dupeaux, Cecile/Jezler, Peter/Wirt, Jean: Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille, Bernisches Historisches Museum 2000, Zürich 2000 (Ausst. Kat.), Kat. 186.
Abb. 3.11 Aufnahme der Autorin
Abb. 3.13 Aufnahme der Autorin
Abb. 3.14 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vitruvius1548/0056 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 3.15 Aufnahme der Autorin
Abb. 3.16 Aufnahme der Autorin
Abb. 3.17 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur 15/157, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/27655 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 3.18 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur 15/157, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/27655 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 3.19 Aufnahme der Autorin
Abb. 3.20 Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 4-HD-148, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000593x
Abb. 3.21 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 691, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00026022-6
Abb. 3.22 Aufnahme der Autorin

Abb. 4.1 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/23 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 4.2 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/46 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 4.3 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/24 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 4.4 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/29 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 4.5 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0065 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 4.6 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0078 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 4.7 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur: Ausst. 210, urn:nbn:de:hebis:30:2-224541 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 4.8 Amman, Jost: Kunstbüchlein, hg. von Alfred Werner, New York 1968 (Frankfurt 1599), fol. Oiiii.
Abb. 4.9 Muller, Frank: Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997, S. 290.
Abb. 4.10 Dodgson, Campbell: A book of drawings formerly ascribed to Mantegna, London 1923.
Abb. 4.11 Dodgson, Campbell: A book of drawings formerly ascribed to Mantegna, London 1923.
Abb. 4.12 Dodgson, Campbell: A book of drawings formerly ascribed to Mantegna, London 1923.
Abb. 4.13 Universtiätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, B 964, urn:nbn:de:bvb:29-bv040115099-8
Abb. 4.14 Universtiätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, H62/B 1045, urn:nbn:de:bvb:29-bv041461691-4
Abb. 4.15 Universtiätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, H62/B 1046, urn:nbn:de:bvb:29-bv041461940-9
Abb. 4.16 Aufnahme der Autorin
Abb. 4.17 O'Dell, Ilse: Jost Ammans Buchschmuck-Holzschnitte für Sigmund Feyerabend. Zur Technik der Verwendung von Bild-Holzstöcken in den Drucken von 1563-1599, Wiesbaden 1993, S. 89.
Abb. 4.18 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025720-6
Abb. 4.19 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/31 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 4.20 Aufnahme der Autorin

Abb. 5.1 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/16 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.2 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/48 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.3 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/18 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.4 Schulz, Heribert (Hg.): Geometrie der Figur. Luca Cambiaso und die moderne Kunst, Osnabrück 2007.

Abb. 5.5 SLUB, http://digital.slub-dresden.de/id367587874/115 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.6 SLUB, http://digital.slub-dresden.de/id367587874/45 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.7 Zöllner, Frank: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert, Worms 1987, Taf. 20.
Abb. 5.8 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/15 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.9 http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Menonbild.png
Abb. 5.10 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/8 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.11 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar.1330, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00026005-1
Abb. 5.12 Galleria dell´ Accademia, http://www.gallerieaccademia.it/node/1970#&gid=1&pid=1
Abb. 5.13 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur: Ausst. 210, urn:nbn:de:hebis:30:2-224541 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.14 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/24 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.15 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/25 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.16 Della Francesca, Piero: De Prospectiva Pingendi, hg. von Massimo Mussini und Luigi Graselli, Sansepolcro 2008, c. 79^{r}.
Abb. 5.17 UB JCS Frankfurt am Main, Signatur: Ausst. 210, urn:nbn:de:hebis:30:2-224541 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.18 UB Heidelberg, C 6817-1-21 RES, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/beham1605/0021 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.19 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/13 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.20 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/9 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.21 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/23 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.22 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/10 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.23 SLUB, http://digital.slub-dresden.de/id367587874/171 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.24 Schulz, Heribert (Hg.): Geometrie der Figur. Luca Cambiaso und die moderne Kunst, Osnabrück 2007, S. 17.
Abb. 5.25 Schulz, Heribert (Hg.): Geometrie der Figur. Luca Cambiaso und die moderne Kunst, Osnabrück 2007, S. 57.
Abb. 5.26 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0102
Abb. 5.27 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0083
Abb. 5.28 Angela Ghirardi: Bartolomeo Passarotti (1990). Bartolomeo Passerotti, pittore (1529-1592), S. 43.
Abb. 5.29 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025720-6
Abb. 5.30 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025720-6

Abb. 5.31 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/10 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.32 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025720-6
Abb. 5.33 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/43 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 5.34 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0086
Abb. 5.35 Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, HSBeham AB. 3.221, http://kk.haum-bs.de/?id=h-s-beham-ab3-0221
Abb. 6.1 Bayerische Staatsbibliothek München, 2 P.lat. 1250, http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10149129-5
Abb. 6.2SLUB, Astron.530. rt, misc.8, http://digital.slub-dresden.de/id278495915/5 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 6.3SLUB, Astron.530. rt, misc.8, http://digital.slub-dresden.de/id278495915/29 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 6.4SLUB, Astron.530. rt, misc.8, http://digital.slub-dresden.de/id278495915/50 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 6.5 http://www.kleio.org/de/geschichte/stammtafeln/vip/10187/
Abb. 6.6 Aufnahme der Autorin
Abb. 6.7 Aufnahme der Autorin
Abb. 6.8 Aufnahme der Autorin
Abb. 6.9 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025719-3
Abb. 6.10 SLUB, Bibl. Arch. I Ba 20, http://digital.slub-dresden.de/id278142877/197
Abb. 6.11 Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 27.4 Geom. (1)
Abb. 6.12 Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 27.4 Geom. (1)
Abb. 6.13 München, Staatl. Graphische Sammlung; Aufnahme der Autorin
Abb. 6.14 München, Staatl. Graphische Sammlung; Aufnahme der Autorin
Abb. 6.15 Heilmann, Maria/Nanobashvili, Nino/Teutenberg, Tobias/Pfisterer, Ulrich (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2014, Passau 2014 (Ausst. Kat.), Taf. 1.1
Abb. 6.16 GNM Nürnberg, Inv. Nr. A 3454
Abb. 6.17 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025720-6
Abb. 6.18 Historisches Museum, Basel
Abb. 6.19 Historisches Museum, Basel
Abb. 6.20 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025720-6
Abb. 6.21 Thöne, Friedrich: Tobias Stimmer. Handzeichnungen, Freiburg i. B. 1936, Taf. 16.
Abb. 6.22 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/27 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 6.23 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/28 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 6.24 Thöne, Friedrich: Tobias Stimmer. Handzeichnungen, Freiburg i. B. 1936, Taf. 16
Abb. 6.25 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/25 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 6.26 Aufnahme der Autorin
Abb. 6.27 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rubens1773/0107

Abb. 6.28 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rubens1773/0113
Abb. 6.29 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0101
Abb. 6.30 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0103
Abb. 6.31 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0100
Abb. 6.32 Heilmann, Maria/Nanobashvili, Nino/Teutenberg, Tobias/Pfisterer, Ulrich (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2014, Passau 2014 (Ausst. Kat.), Taf. 3.2a.
Abb. 6.33 SLUB, Art. plast. 2241,misc.1, http://digital.slub-dresden.de/id303064153/10 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 6.34 Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig
Abb. 6.35 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025720-6
Abb. 6.36 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025720-6
Abb. 6.37 UB Bamberg, JH.Msc.Art.6, urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000001557
Abb. 6.38 UB Bamberg, JH.Msc.Art.6, urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000001557
Abb. 6.39 Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 J.publ.g.14#Beibd.4, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00029482-1
Abb. 6.40 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/preissler1763bd2/0011
Abb. 6.41 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/preissler1763bd2/0016
Abb. 6.42 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0109
Abb. 6.43 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0104
Abb. 6.44 Schlemmer, Oskar: Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen. Redig., eingel. und kommentiert von Heimo Kuchling, Mainz/Berlin 1969, S. 101.
Abb. 6.45 Schlemmer, Oskar: Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen. Redig., eingel. und kommentiert von Heimo Kuchling, Mainz/Berlin 1969, S. 105.
Abb. 6.46 Schlemmer, Oskar: Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen. Redig., eingel. und kommentiert von Heimo Kuchling, Mainz/Berlin 1969, S. 73.
Abb. 6.47 Spiegel, Nr. 18/2008, S. 161
Abb. 6.48 Rheinisches Bildarchiv Köln; Gerhard Richter: Ema (Akt auf einer Treppe), Museum Ludwig (ML 01116)
Abb. 6.49 Friedel, Helmut (Hg.): Ausst. Kat. Marcel Duchamp in München 1912, München 2012
Abb. 6.50 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0102
Abb. 6.51 Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Typ 530 40 872
Abb. 6.52 Houghton Library, Harvard University, Cambridge, http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:10015341?buttons=y
Abb. 6.53 Koch, Robert A. (Hg.): Early German Masters. Barthel Beham und Hans Sebald Beham, 1978 (The illustrated Bartsch 15).
Abb. 6.54 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bredius1919bd6/0368
Abb. 6.55 SLUB, Art. plast. 776, http://digital.slub-dresden.de/id294283595/25 (Public Domain Mark 1.0)
Abb. 6.56 Passe, Chrispijn van de: T´light der teken en schilderkonst (hg. von Jaap Bolten), Soest 1973, Taf. III

Abb. 6.57 UB Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lautensack1564/0082
Abb. 6.58 Passe, Chrispijn van de: T´light der teken en schilderkonst (hg. von Jaap Bolten), Soest 1973, Taf. 29
Abb. 6.59 Heilmann, Maria/Nanobashvili, Nino/Teutenberg, Tobias/Pfisterer, Ulrich (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2014, Passau 2014 (Ausst. Kat.), Taf. 8.3.
Abb. 6.60 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 693#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025720-6
Abb. 6.61 Leonardo da Vinci/Raphael Trichet du Fresne: Trattato della Pittura, Paris 1651, Bibliografie
Abb. 6.62 Heilmann, Maria/Nanobashvili, Nino/Teutenberg, Tobias/Pfisterer, Ulrich (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2014, Passau 2014 (Ausst. Kat.), Abb. 46.