

Kapitel IX.

Vermessenheit von Haltung

Entdeckung eines maßgebenden Lebensaltertypus

Im Folgenden wird es bemerkenswert bleiben - je nach der von den Verfassern benutzten Sprache - welche Bezeichnung für die Altersgruppe, der die Statue des sogen. »*Antinous*« angehört, angewendet wurde. Bei den philologisch orientierten Antiquaren dominierte auffällig das „puer“, was gemäß Junius' Wörterbuch von 1567 mit „πράις, Ein Kind“ zu übersetzen wäre. Angesichts der vatikanischen Statue erscheint das nun aber für uns als eine völlig unangemessene Bezeichnung. Wir würden eher wohl „junger Mann“ bevorzugen, also nach Junius: „Adolescens, νεανίας, Ein Jüngling. Ephebus, puber, ἔφηβω, Ein Jüngling vber die vierzehnen Jar / Manpar“, oder „luuenis, υἱώ, Ein junger Mann.“ Die sieben Lebensalter aber scheinen auch seiner Auswahl zugrunde zu liegen, wenn auch nicht so geordnet, wie auf dem Holzschnitt von 1491 wiedergegeben (Abb. 9-245). Im Vergleich zu diesem Holzschnitte entspräche also die Figur rechts hinten etwa der Altersstufe der Statue des »*Antinous*«.

Betrachtet man zur Kontrolle nun aber die gezeichneten oder im Stich wiedergegebenen Ansichten dieser Statue - denn es handelt sich ja keineswegs um einen „jungen Mann“, sondern um eine marmorne Statue -, dann wird erst recht auffällig, wie mit eben dieser Unterscheidung von *Statue* „eines jungen Mannes / di un giovane / de une jeune homme“ und „*junger Mann* / homo giovane / jeune homme“ auch die meisten der Künstler über sehr lange Zeit hinweg erhebliche Schwierigkeiten hatten. Oder besser gesagt: Für sie prägte ihr Vorwissen – wegen der Bezeichnung der Statue als *Antinous* – über den historischen Antinous auch das, was sie in ihren Zeichnungen wiedergaben: Eine Mischung aus einem jugendlichen bis männlich-muskulösem Körper mit einem zumeist auffallend kindlichem Gesicht. Das blieb so bis um 1800, wiewohl zu dieser Zeit auch in den jüngsten Gründungen europäischer Kunstakademien ein Gipsabguss dieser Statue zu Studienzwecken längst zur Verfügung stand. Aber selbst diejenigen zeichnerischen oder graphischen Reproduktionen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit vor dem Original in Rom gezeichnet worden waren, unterlagen dieser durch Vorwissen dominierten, verfremdenden Wiedergabe der Statue.

1567 hieß es bei de Jonghe:

„[...] Caput Secundum. De Homine. Von dem Menschen. [...] / [...]. Puer, πράις, Ein Kind. Puellus, Puerulus, pusio, Pupus, παιδίον, Ein Kindin / oder kneblin. Puella, Pupa, Virguncula, Ein Maidlin / Töchterlin. Puer lactens, Saugend kindlin. Puer anniculus, Ein jähriges kind. Puer expositus, Ein Findelkindt. Puer subditus, subditus, suppositus, Ein Wechselbalg. Puer posthumus, Ein Kind nach seines Vatter Tod geborn. Puer collactaneus, Ein Kind das neben eim andern kind ein Brust gesogen. Cordus, Langsam geboren kind. Lucius, Ein kind mit angehendendem tag geboren. Manius, Ein Morgen kind. Caeso, Auß seiner Mütter leib geschnitten. Infans, Infantulus, βήριφων, Vnmündig kind / so noch nicht reden kan. Adolescens, νεανίας, Ein Jüngling. Ephebus, puber, ἔφηβω, Ein Jüngling vber die vierzehnen Jar / Manpar. Impuber, Inuestis, ἄνηβω, Ein Jüngling vnder vierzehnen Jaren. / luuenis, υἱώ, Ein junger Mann. Senex γερων, Ein Alter Mann. Senex dilirius, Der in die aberwitz gahe. Senex orbus, ἄπράις, ἄτεχνω, Dem die Kinder gestorben / oder / der keine kinder hat. Senecio, Ein Tillrapp. Decrepitus, Silecernium, Capularis senex, Ein steinalter Mann. [...]“

Danach hätte die Bezeichnung als *puer* für einen junges männliches Wesen oder dessen Abbild ausschließlich auf eines im Alter zwischen etwa zwei bis acht Jahren zuzutreffen. Das ändert sich aber grundsätzlich, wenn man sich den mittellateinischen Bedeutungs- und Verwendungsbereich dieses Begriffes aus der Feder von Juristen vor Augen führt:

„*pupeda* (mascul.): *jeune homme - youth - Jugendlischer*“; S. 1135: „*puer*. 1. *serviteur - servant - Diener*. Puer regis, regius: *agent royal - royal agent - Königsknecht*. / 2. *esclave - slave - Unfreier*. / 3. *serviteur armé, homme de compagnonnage - armed retainer - bewaffneter Gefolgsmann* / 4. *vassal - vassal - Vasall*. / 5. *champion - champion - Kämpfer*. / 6. *filis* (pas nécessairement an bas âge) - *son - Sohn*. 7. *jeune prince - young prince - junger Fürst*. / 8. *écuyer - squire - Knappe*. / 9. *clerc dans les ordres inférieurs - ecclesiastic of the lower orders - Geistlicher eines niederen Weihegrades*“.

Damit scheint es eine altersspezifische Eingrenzung nicht gegeben zu haben. Geistlicher eines niederen Weihegrades könnte eine lebende Person auch noch gegen ihr Lebensende gewesen sein, ebenso wie ein

Unfreier, ein bewaffneter Gefolgsmann oder ein Königsknecht. Auf den Sprachgebrauch der Antiquare bezogen, ist also die Verwendung der Bezeichnung *puer* für die Statue des sogen. »*Antinous*« vom *Belvedere* somit einerseits berechtigt, wenn auch eher noch vieldeutiger verstehbar und lässt Folgerungen auf den jeweils damit bezeichneten semantischen Raum kaum zu, der zudem durch Teile der literarisch überlieferten Lebensgeschichte gerechtfertigt erscheinen konnte. Pancirolo schrieb 1599:

„Tit. XLIII. De Habitibus & Vestimentis Veterum. [...] Porro quoniam virilem Togam à puberis potissimum sumi diximus: non alienum forsàn à proposito nostro videri debet, si de pubertate quaedam hic loci disseruero. Hanc non uno eodemque modo aestimatam fuisse à veteribus; / Ulpianus in fragmentis docet Instit.tit.II.§.ult. Aliam enim Cassianorum hac de re fuisse sententiam: aliam Proculejorum: aliam item Prisci. Puberem, ait Ulpianus, Cassiani eum esse dicunt, qui habitu corporis pubes apparet, hoc est, qui generare potest. Proculeji autem eum dicebant esse puberem, qui quatuordecim annos expleverat. Verum Priscus; in quem utrumque concurrat, & habitus corporis, & annorum numerum puberem definit. Ac licet Ulpianus non exprimat, quoniam ex his obtinuerit sententia: praevaluisse tamen Proculejus, non obscure innuit Tertull. Lib. de vergin. veland. Tempus, inquit, etiam Ethnici observant, ut ex lege naturae jura sua aetatibus reddant. Nam foeminas quidem à duodecim annis, masculos verò à duobus amplius, ad negotia mittunt: pubertatem annis, non sponsalibus aut nuptiis decernentes; hoc est, ex annorum numero, non habitu corporis puberem iudicantes. Idipsum & Macrobius confirmat lib. 7. Saturnali. cap. 7. Nam & secundum jura publica, inquit, duodecimus annus in foemina, & quartus decimus in puero definit pubertatis aetatem. Ubi & rationem addit, cur tempus foemellis, duobus annis minus, quàm masculis sit constitutum: vel ut / ipsem et loquitur libro primo. In Somni Scipionis, foemellae maturius biennio liberentur: ob votorum scilicet festinationem, vel grande desiderium, ac praevenientem naturae vim. Celerius namque foeminas augeri atque pubescere, quam matres, quod naturae humidiorae solutioreque sint, etiam Theophrastus tradidit lib.1.de causis plantarum. Nam quòd citò admoventur generationi foeminae, non nimii caloris, sed naturae infirmioris est: sicuti exilia poma celerius maturecunt, robusta serius, ut post Aristotelem lib.4. de generat. animalium c.6. idem Macrobius prodidit dict. cap.7. quibus adde Didacum Covarruviam de sponsalibus lib. parte secunda capite quinto, Antonium Guibertum Costanum tractatu de Sponsalibus & Matrimonii, titulo de his qui nuptias contrahere poss. num.16. Sed quod ad Corporis habitum attinet, quem Cassius solum; Priscus unà cum annorum numero spectandum putavit; id Accursius de obscoena & impudica ipsius pubis & ea-/rum partium, quae deformem habent ad aspectum indagatione interpretatur. Quae sententia planè juvatur Justiniani auctoritate, qui non tantum castitate temporum suorum indignum existimavit, quod in foeminis etiam antiquis impudicum visum est, hoc est, / inspectionem habitudinis corporis, etiam ad masculos extendere. §.1.Instit.quib. mod.tutel.finiat. Sed & indecoram hanc observationem in examinanda marium pubertate resecandam censuit in l.ul.C.quando tutor velcurat, essedesin. Praeterea, si minor Majorem se esse dixerit, ex adpectu id probandum esse Diocletianus & Maximianus voluerunt in l.3.C. si Minor se Major, & quidem necessariae partis, ut Cujacius interpretatur: ut scilicet sciri inde possit, Utrum vigoris emergerint vestigia: quemadmodum iidem Impp. loquuntur in l. si frater.4.C.qui testam.fac.poss. Ipsemet etiam Plato lib.II.de LL. jubet aetatem ab Nuptias idoneam inspectione nudi corporis aestimat. Quo sensu ille apud Quintilianum, nudari filium, atque in coniectu Judicis constitui cogit declamat.279. Eaque sententia etiam Pontificis placuit: quorum decretali epistola receptum est, Puberé (à pube scilicet, hoc est, pudétia corporis ita nuncupatum eum esse, qui ex habitu corporis pubertatem ostendat, & generare jam possit: c.puberes 3.Ex de despons.impu. qua de re pluribus disputat Antonius Hotomanus in Dialogo de Barba. [. . .].

[...] Non ergò scuriliter, sed graviter, ut juris & justitiae sacerdotes docet, de his philosophandum: ut gravis est celeberrimi JCti.Joha.Dauth. praeceptoris quondam mei sententia, in luculento illo tractatu, De Testam. tit. Qui testam. fac. pos.n.146. Planè masculos anno 14. etiamsi generare non possent, ipso tamen facto puberes olim fuisse declaratos, vel ex eo constat, quod his ad 14. usq; annum comae quidem nutritae; at pubertatis tempore, hoc est, statim elapso decimo quarto anno fuerint praecisae. Sic enim Acron illud Horatii. Lib.4. Ole.10. interpretatur: / Inspirata tua cum veniet pluma superbia, Et qua nunc humeris involuant, deciderint Comae. [...].“

Was für die antiken Umstände damals erzählt wurde, konnte man für die modernen europäischen Nationen ebenfalls in Erfahrung bringen, wenn man nach dem im XVII. Jahrhundert mehrfach wieder aufgelegten Buch »*Icon Animorum*« des Schotten Barclay von 1615 griff.

„Icon Animorum. Caput I. Ætates hominis quatuor, pueritia, adolescentia, ætas virilis, & senectus. Humani generis, sicuti ceterorum omnium, præcipua in cunabulis custodia est. In arboribus rami nascentes obsequuntur Agricola: cujus ductu vel in altum enituntur, vel ad terram proni deflectunt. Ita puerorum animi, parentum velut obstetricum manibus fingi possunt, certa & in sequuturam ætatem mansura imagine. Semina maxime, & veluti fundamenta virtutum, his antiquo præaltroque affectu insinuanda sunt; ut deinde ignotent, natura an præceptis acceperint, parentibus obnoxio ingenio esse, faciliq; præcipientibus; [...].“

Das deckt sich mit den Unterscheidungen, die Danti in seinem humoralmedizinisch argumentierenden »Il Primo Libro Del Trattato Delle Perfette Proporzioni [. . .].« im Jahre 1567 drucken ließ.

Es hat sich also gegenüber dem XV. Jahrhundert die Vorstellung von den vier Altern nicht wesentlich geändert. Altersangaben in Jahren, wie die vier Stufen gegeneinander abzugrenzen seien, werden nicht genannt: Wollte oder konnte Barclay nicht, wie in zahlreichen graphischen Anleitungswerken seiner Zeit auf jegliche Altersangaben bei den in diesen dargestellten *Ecorchers* oder männlichen Akten ebenso? Die Konvention der Rede von den Stufen war offenkundig zu mächtig, als daß sich ihm oder den anderen diese Frage gestellt hätte.

Im Index führt er folgende Stichworte zu Altersgruppen auf:

„Adolescens literas exosus amore in illarum studium concitatur. V. Amor.“; „Adolescentia, idonea jam deliciis ætas. p. 7“; Ab Adolescentia jam sua quemque natura in certa studia abripit, p. 8.; Qui jam maturam sobriamque vim sortitur, certe languore inutili ante primam senectutem mardebit. p. 9.“; „Adolescentiæ ratio. p.7. Seqq.; Anni ad subitanea in mortalibus aptissimi. p. 9“; Interdum integrata senectutis consilia. p.9; In Adolescentibus, etiam in ipsa incuria quædam eminet industria.“; „Ætates hominum quatuor. Per totum caput I. Singularum ration.V. Speciales earum gradum.“; „Amor [...] In innoxie etiam ætatis pueros

(S. 148.) quin & in disparem sexum cadit, p. 150. seq.; Juniores ad eximia non rarò excitat: Exemplo Adolescentis cujusdam scholastici literas prius exosi, pag. 148. seq.; „Anglia [...] Per aliquot ætates transmarinum militem non vidit; nec facilè bella consensescere sinit, p. 38. & 39.“
 „Juventutem à teneris labori & artificii assuefaciunt, p. 66. seq.“; „Catonis Uticensis jam in pueritia se exerens severitas. p. 6.“
 „Gallicæ Juventutis fervor & vanitates. p. 32.“; „Totius ferme Europæ juventutem ad se alicit. p.73.“; „Recordatio juvenibus peregrinatibus pergrate. Pag. 75“; „Juventus parentum sæpe indigna laboribus. p. 175.177; Aulicarum rerum imperita in quas noxas prolatur. ibid. Vid. & Adolescentia.“; „Juventutis manufactores optimi. p. 9.“
 „Magistratus. p. 163; Adulationibus obnoxii. ibid. seq.“
 „Odia à puero concepta horroris quandam consuetudine ad senium deducimus. p. 61.“
 „Pueri cum ætate sensim velut è captivitate deducendi. p. 2.; Lenibus rudimentis initiandi. ibid. Conf. p. 4. Linguarum varietatem per colloquentiu commercium nanci secuntur. 5. Multis sermonibus; mox uberi historiarum lectione imbuendi. ibid. Summa valent memoria. ibid. Amore etiam capiuntur. V. Amor.“; „Puerilibus annis esse quædam omnia vitiorum aut virtutis. p. 6 seq.“;
 „Pueris aliqua libertas concedenda p. 3; quibus & quatenus. p. 4; Gloriæ stimuli à teneris infigendi. p. 2; Virtutum semina antiquo præaltoque sensu insinuanda. p. 1; in Pueris metus. p.3“; „Pueritiæ cultura p. 1. seqq.; „Pueri concepta odia. V. Odia.“;
 „Puerorum ingenia inter ægræ custodiæ vincula subsistere. p. 4.“
 „Scientes quondam supra pueros, ut postea sæpius infra decus virilis ætatis delirent, ibid p. 4“; „Sapientiæ conscientia altrum quid de iis sentit, qui jam ante experti juventutem, per eam commeanibus iter ostendunt. p. 9“; „Senectutis dos maxima. p. 11; Ratio seu qual. p. 9. Seq.“; „Virilis ætatis ratio; & præ ceteris gradibus perfectio, p.10; Gravis illi ante actorum errorum censura; admiratio & subsequens pœnitentia, ibid.; Opum honorumque præcipuus amor. Ibid.“; „Virtutum semina pueris antiquo præaltoque sensu insinuanda, V. Pueris.“

Daraus wird ersichtlich, daß es ihm um die Darlegung der moralischen Werte ging, die jeweils mit einer bestimmten Altersstufe verknüpft empfunden wurden, weniger – wenn überhaupt – um eine anthropologisch-biologische Realität von Individuen, wie sie etwa Montabert 1828 (Tomo IV., S. 359, Chapitre 206) formulierte. Da Barley sich um die Werte der unterschiedlichen Nationen Europas auslässt verwundert es nicht, wenn er beispielsweise von den Belgiern – und nur von diesen – zu berichten weiß: „Belgæ, [...] Juventum à teneris labori & artificii assuefaciunt.“ (S. 66)

„[...] Ein anders muß man urtheilen von denen ⁽⁵⁴⁾ Minderjährigen, oder annoch Unmündigen; dann diese, obwohlen sie dafür gehalten werden, daß sie ihren völligen / Verstand und Urtheil noch nicht haben [...].“

„⁽⁵⁴⁾ Minderjährigen.] Die noch unter ihren 25. Jahren sind. Gronovius.“

„[...] 2. Wann und zu welcher Zeit aber ein Knab beginne vollverständlich zu seyn, kan man nicht gewiß abzielen, sondern muß aus dessen täglichem Thun und Lassen, oder auch wohl aus deme, wie es an einem jedem Ort insgemein gehalten wird, geurtheilet werden: Derowegen war bey denen Juden diejenigen Versprechen, so ein Jüngling, der bereits sein dreyzehendes Jahr hinter sich gelegt, gethan hatte, gültig; [...] Anderer Orten erkennen und halten die bürgerliche Gesetze, aus rechtmäßiger Ursache dazu bewegt, etliche Versprechen derer Pupillen und Minderjährigen für nichtig und ungültig, und solches nicht nur allein bey denen Römern, sondern auch bey denen Griechen, wie solches von Dione Chrysostomo Orat. LXXV. angemercket ist: Wieder etliche Versprechungen führen sie die rechtliche Wohlthat ein, der Wieder=Einsetzung in vorigen Stand: Aber dieses sind Wirkungen, welche denen bürgerlichen Gesetzen eigentlich zukommen, und haben derowegen mit dem Recht der Natur und der Völcker nichts gemein; [...].“

„Das erste ist, daß, obschon etwas, das eine falsche Bedeutung hat, einem Kinde, oder Wahnwitzigen gesagt wird, so führt doch solches keine Schuld einiger Lügen mit sich; Denn es scheint, aus einhelliger Einwilligung aller Menschen zugelassen zu seyn, daß Kinder in ihren kindlichen Jahren hintergangen werden; und Quintilianus, da er von den Knaben geredet, sagt: Ihres Nutzens halben erdichtet man viel. [...].“

„Wann wir nun das vorher gesagte gründlich wissen, so wird nicht schwer seyn, auch alle andere sonderbahre Stücke dieser Materie recht zu beurtheilen: Seneca (Lib. 3.24.) in seinen Büchern, da er lehret, wie man den Zorn zähmen und bendigen solle, saget: Die Knaben oder Kinder anbelangende ^(52, 53), so entschuldiget dieselbe ihr Alter allezeit [...].“

⁽⁵²⁾ Plinius Naturalis Historia lib. VIII. Cap. 16. hat folgendes: Wann der Löw wütet, so lasset er eher über die Manns= als über die Weibs=Person seinen Grimm aus; über die Kinder aber nicht anders, als wann ihn die äusserste Hungers=Noth dazu treibet. [...].“

⁽⁵³⁾ Dieses haben nicht allein diejenigen weisen Leute erkandt, deren Sprüche der Autor in vorhergehender 53. Anmerckung aus ihren Schriften angezogen; und Albericus Gentilis lib. 2.6.21. auch Textor 6. XVIII. n.17. Colligiret, sondern es ist solches bey denen sittlichen und Christlichen Völkern durch ausdrückliche Gesetze in ihren Kriegs=Rechten also geordnet: Bey denen Jüden vor Zeiten, wie Seldenus de f.N.G. Lib. VI. c.10. schreibet; im Römisch. Reich, wie aus der Reuter=Bestallung de Anno 1570. §.70. und Fuß=Knechte Bestallung art. 54. in Dännemarck, wie aus dem Dännis. Kriegs=Recht art. 40. zu sehen, und auch im Würtenbergischen Kriegs=Recht artic. 11. zu finden. Kulpis.“

„Eine gleichmäßige Fromkeit, was das Wort, Knaben, anbelanget, so weit dadurch Knechte bedeutet wurden, hat Servius in seinen Erklärungen über die Worte Virgilii Elog. III, v.III.: Claudite jam rivos pueri; Ihr Knaben, stopffet nun die Rinnen zu, angemercket. Welchem nicht ungleich, daß die Heracleoter ihre Knechte Mariandynen, d.i. Geschenck=Bringer, Schatz=Träger nenneten, und sich ent/hielten sie nicht mit einem herben Namen zu nennen [...].“

So konnte Rousseau noch 1762 im »Emile« konstatieren:

„[...] On ne connaît point l'enfance: sur les fausses idées qu'on en a, plus on va, plus on s'égaré. [...].“

„[...] Die Kindheit ist etwas von vollkommen Unbekanntes - mit den falschen Vorstellungen, die wir davon haben, gehen wir mehr und mehr in die Irre. [...].“

Nun hatte aber schon 1740 Buffon seine umfangreiche und detaillierte »*Histoire naturelle*.« herausgebracht, in deren zweitem Band von 1749 sich auch die „*Histoire naturelle de l'Homme*.“ findet. Er unterschied das Neugeborene, den Pubertierenden und den alten Menschen. Dabei behandelte er signifikante körperliche Erscheinungen in der jeweiligen Altersstufe sehr eingehend. Am ausführlichsten ließ er sich sieben Seiten lang über die Jungfräulichkeit aus. Eine auf Jahre eingegrenzte Festlegung der Altersstufen findet sich aber

auch in seinem Text nicht.

Damit wird deutlich, dass die Diskussion um Lebensalter zuvor vornehmlich in juristischen Gefilden betrieben wurde und auch nur insofern, als damit öffentlich- oder familienrechtliche Belange betroffen waren. Das leistete etwa auch noch Montfaucon in seiner enzyklopädischen »Antiquité expliquée«, in der er festhielt, daß im antiken Rom:

„On prenoit aussi des jeunes garçons, pour les exercer à la guerre, à l'âge de dix sept ans: pendant tout le tems qu'ils faisoient les exercices militaires, ils étoient nourris aux dépens de la république ou de l'état; & n'étoient point censez soldats jusqu'à ce qu'ils eussent prêté le serment. Il n'étoit pas permis de combattre l'ennemi avant ce serment prêté.[...]“

Dieser Diskussion standen um 1640/1680 nun aber bildende Künstler und die ihrer Ausbildung dienenden Stichwerke oder anderen Zeichenvorlagen relativ fern. Das Studium des natürlichen Vorbildes - des lebenden Aktes aller Altersschichten - rückte ferner denn je aus ihrem Kunstinteresse. Damit wurde Kunstgebilden ein höherer Rang eingeräumt und einer ästhetischen Norm in der Abbildung vom Menschen der Vorzug gegeben - wie am Beispiel des Putto gezeigt wurde. In den Notizen von Peter-Paul Rubens aus den Jahren 1604 - 1608, die durch den Herausgeber des Ms. Ganay (1773) mit Verweisen auf die Edition des »*Trattato*« des Leonardo (Paris 1651) kommentiert wurden, heißt es beispielsweise:

„Chapitre VI. Des statues d'enfans. [...] Pour l'enfance, par exemple, nous en avons un exemple très-parfait dans ces génies enfans qui se voient autour de la statue du Nil, dans les jardins du Vatican [...] / [...]. Entre les hommes & les enfans je trouve une grande / différence de longueur de l'une à l'autre jointure, d'autant que l'homme a depuis la jointure des épaules jusqu'au coude, du coude au bout du pouce, & de l'extrémité d'une épaule à l'autre une largeur de deux têtes: & à l'enfant cette largeur n'est que d'une tête; parce que la nature travaille premièrement à la composition de la principale piece, qui est le siège de l'entendement, plutôt qu'à ce qui concerne seulement les esprits vitaux. Léon. De Vinci, chap. CLXIX. [...]“ Pl. XXXVIII.

Ganz im Interesse der bilden Künstler sollte wohl der Bereich der Symbolik gelegen haben, um ihre Bildmotive mit der gehörigen Aussagekraft für die gebildete Phantasie ihrer Auftraggeber zu bereichern. Aber selbst in der bereits seit der Renaissance etablierten speziellen Literatur zur Symbolik fanden sich höchst selten Artikel, die Altersstufen oder Altersgruppen behandelten und dann auch noch eher einseitig auf *Adolescentia* und *Senitudinis* beschränkt. Der Begriff *Puer*, *Puerilitas* oder *Infantia* fand sich in diesem Literaturtypus nirgends.

Unter dem Stichwort *Aetas homini* findet man z. B. In Valerianos *Hieroglyphica* folgende Ausführungen:

„[...] AETAS hominis. IN oculo cæci vitium, nocte durante, cæcitatibus est, sed non apparet, nec discernitur inter videntem & cæcum, nisi luce veniente. Sic in puero vitium non apparet, donec ætatis provectiores tempus occurrat. D. Augustinus, De verbis Apostoli. Ex amphora primum, quod est sincerissimum effluit, gravissimum quodque turbidumque subsidit: sic in ætate nostra, quod optimum id primum est. Seneca epist. 109. Illa herba, quæ in segentem frugemque ventura est aliam constitutionem habet tenera & vix eminens sulco; aliam cum convaluit, & molli quidem culmo, sed qui ferat onus suum constitit; aliam, cum flavescit & ad aream spectat & spica ejus induruit: in quamcumque constitutionem venit eam tuetur, in eam componitur. Alia est ætas infantis, pueri, adolescentis, senis. Ego tamen idem sum, qui & infans fui, & et puer, & adolescens. Idem, epist. 121. [...]“

„[...] JUVENTUS neglecta. Homerus Odys. 10.lib. Salicem arborem nominat ὠλεσίχαρπιν, id est, frugiperdam, demque de ea Theophrastus quoq; Pliniusq; tradum. Nam semen celeriter amittit & quidem ante maturitatem, quamvis in Creta id producere nonnulli asserat. Quemadmodum itaq; Salici humor ille inter calamos arundinaceos collectus præbat nutrimentum commodum, facitq; ut egregie crescat ac luxuriat, attamen inde nihil fructus ait seminis saltem percipi potest: non aliter sæpenumero etiam, parentes & amici in suos liberos & alios adolescentes sibi commissos multum sumptuum faciant, ac sæpe impensas plus quam necessarias, qui tamen hoc parum bene collocant suo officio malè fungentes, nec commoda sua tempestive perpenderentes, inutiliter omnia de coquunt, de futuro minimè, ut par erat, solliciti: atq; ita una cum ætatis flore ac preciosiss. Temporis jactura semina virtutis perdunt, ac ita postea nullis usus neq; sibi, nec aliis esse solent, immemores egregii præcepti Tibulliani; At, dum primi floret tibi temporis ætas, Utere, non tardo lebitur illa pede. Quod idem Propertius quoq; cecineit: Vidi jam juvenem, premeret cum serio ætas, Marentem stultos præterisse dies. Hoc hieroglyphicon utinam nostro sæculo nimis licentioso, vel potius planè efferato, juvenes diligentius apud se perpenderent, nec aliorum exemplo se tam facile seduci cum magno suo malo parentur. [...]“

„[...] Quam propemodum sententiam secutus Plato libro de Republ. II. Ubi militem civitatis custodem informat: Naturam, ait, generosi adolescentis, qui ad disciplinam hujusmodi educetur, nihil differre a generosi Canis ingenio, utrumq; ipsorum sagacem esse oportere, mansuetum erga suos, adversus autem hostes immitem. [...]“

„[...] JUVENTUS. CAP. XXIV. AD hæc flos omnis juventutis habetur hieroglyphicum : juvenus autem omnis semper spei plena, cum senectus contra omnia desperet : sive hoc accidit juvenibus ex exiguo rerum usu, senibus vero ex irrita multorum votorum experientia : sive quia juvenes natura vegetiore, quæ cupiunt ardentius futura etiam sibi proponunt, spemq; impendio pascunt, senes debilitate confecti, prae timore etiam cum astecuti sunt, diffidere videntur, ideoq; bonis minus gaudent. Alii dicunt æquius ideo sperare juvenes quam timere, quia spes est de futuro tempore : in senibus autem multa memoria residet, ac earum præcipue, quæ spem plurimam elusere, tum autem memoria ipsa spe quodammodo contraria constituitur. [...]“

„[...] JUVENTUS RENOVATA. CAP. XVI. Adunt alia quaedam juniores, ut illud es Psalmos interpretentur, Renovabitur ut Aquilæ juvenus tua, quod nescio cur nonnulli legunt, Revocabitur, cum Graece sit ἀνακαλιθίθεται. Divus Hieronymus Aquilam ait, ubi consenuerit, pennis, supra modum gravari, ideoque fontem ab ea quaeri, cujus aspergine pennas egerat, quibus levata calorem intra se colligit, sanariaq; tum primum oculos, mox ab immersione in juventam redire. Eucherius Aquilas ait vi nimiae senectæ implumes fieri, & nido relatas à pullis suis vicissim ministrantibus pasci, donec detergo senii veterno, cum pennis volandi / etiam usum recipiant. D. Augustinus Aquilam ait senio gravatam rostri immodice crenscens adunicate eo redigi, quod paulo ante

dicebamus, ut nec os asperire, nec cibum ullo pacto capere possit: impulsam itaq; naturae vi, collidere rostrum ad petram, cujus attritu excussa ea parte, quae redundabat, ad cibum redire, atque ita ex eo senio reparari, ut omnino juvenescere videatur. Nostri petram loco hoc Christum intelligunt, proque rostro adunco, pravitatis perversitatisque opera, quod Physiognomici ejus figurae nasum, uti superius dictum, iracundiae & rapacitatis indicium esse volunt, hujusmodique homines avaros plurimum alieni appetentes, & ultionis studiosos inveniri. [...].“

Dieses philologisch-spekulativ versammelte Potpourri von Überliefertem an Alltagsweisheiten konnte jungen Künstlern, selbst wenn sie des Lateinischen mächtig gewesen wären, wohl kaum bei der sich ihnen stellende Aufgabe der naturgetreuen Wiedergabe irgendeines menschlichen Körpers beliebigen Alters als Hilfestellung oder gar als Anweisung dienlich gewesen sein.

Das Gleiche sollte auch von dem zu gelten haben, was gelehrte Rhetoriker über die Einteilung antiker Skulpturen ihrer Größe nach mitzuteilen vermochten, wenn man etwa in einem der umfangreichsten, enzyklopädischen Rang erreichenden *Thesauri*, wie dem von Graevius aus dem Jahre 1699, folgendes nachlesen kann:

„De Pvblicis et Militaribus Imperii Romani Viis Liber V. (Sp. 545 ff); „Sectio XV. De Statuarum differentia, ratione Magnitudinis illarum; earum maximo & immenso Romae numero. 1. Statuae pro magnitudine aut parvitate sunt Majores, Mediocres, Minores. 2. Majores sunt triplices. 3. Augusta, Heroica, 4. & Colosea. 5. Coloſos primo Deorum gratia inventos, postea ad Homines transiisse. 6. Statua Mediocres, Iconica, pares magnitudini vera & naturali. 7. Statua Minores habent quatuor species: sunt enim Tripedanea, Cubitales, Palmares & Sigilla. 8. Nummorum inventio & ratio erant vel percussi, vel fusi. 9. Nummi partim Sculpturam, partim Fusuram admittunt. Plasticae, mater Statuariæ, Sculpturæ, ac Caelaturæ. 10. Imagines Nummorum hae primum solis Diis, postea & Hominibus factæ. 11. Numismata & Gemmæ scalptæ aut caelatæ perquam aptæ ad exornadas bibliothecas, armaria & gazophylacia elegantiorum rerum. 12. Qui primi Numismata collegerint, & eorum imagines figuris delinearint. 13. Mirifica Statuarum Marmorearum & Ærearum Romae multitudo. quinam primi externas advexerint. 14. Nimia Statuarum multitudo, earumque ponendarum ac publicandarum licentia a Censoribus coercita & cohibita. 15. Mira & effrenata licentia easdem ponendi feminis, imo & capitalibus ac maximis Reip. Romanæ hostibus. 16. Claudius denuo inhiuit licentiam Statuarum publicandarum. 17. Tamen insuper habita aut neglecta inhibitione auctus Statuarum numerus ad parem populo viventium Civium. 18. Custodes, Vigiles & Tutelarii, instituti ad Statuas caute observandas. Comes Romanus. 19. Interopera Statuariæ Artis maxime excellit miraculum quoddam Canis. 20. Inter opera Sculpturæ [!] excellis maomorens Laocoon Vespasiani.“ (Sp. 593)

„[...] Haec statua admiranda, ex uno marmore facta, quinque aut sex pedes est alta, & reperta fuit Romae in ruinis domus Vespasiani & Tite, temporibus Julii P.M. inter Icones Antiquarum Statuarum Urbis, quas Romae, anno M.D. LXXXIV. publicavit Laurentius Vaccarius, principe & primum locum habet hic Laocoon, talis propemodum, qualem eum descripsit vatum Princeps Aeneid. II. vs. 201 ad vers. 225. dicit Vaccarius eum in hortis Pontificis fuisse: certe hodie in Vaticano visuntur in Hortis Pontificiis, qui a bello visu vernaculum nomen Belvedere acceperunt.“

1653 gelang es einem 30jährigen Deutschen an der Paduaner Universität eine Dissertation zum Abschluss zu bringen, in der es ihm gelang, die bisher nach Disziplinen getrennt gestellten Fragen auf ein gemeinsames und grundsätzlicheres Fundament zu stellen. Er kehrte die bisher gestellte Frage, wie denn eine menschliche Gestalt in Malerei oder Bildhauerei angemessen darzustellen sei, um und fragte sich: Wie ist denn nun der Mensch materiell beschaffen, den es von den bildenden Künsten nach welchen Regeln darzustellen gilt? Johann Sigismund Elsholtz wurde 1656, drei Jahre nach seiner Promotion mit dem vorliegenden Werk, 33jährig, Leibarzt des Großen Kurfürsten von Brandenburg. Sein Buch über *Anthropometrie* könnte man als das erste Werk bezeichnen, das eine Proportionslehre in eine allgemeine medizinisch-astrologische Anthropologie einband. Aussagen über proportionale Verhältnisse am und im menschlichen Körper nach Gewicht, Masse und Abmessungen stammten aus der ihm erreichbaren medizinischen Literatur. Er entschied sich dafür, den Kopf gleich 1/6 Körperhöhe (S. 55), unter Verweis auf Adrianus Spigelius, anzusetzen und bildet dieses Maß in zwei schematischen Holzschnitten ab (Abb. 9-246, 247). Mindest ebenso überraschend – nach seinem lobenden Verweis auf die Genauigkeit der Darlegung von Dürer – ist sein Versuch, dem „*homo bene figuratus*“ des Vitruv in seinen Holzschnitten ein neues Bild zu verleihen.

„[...] CAP. X. Quid corpus proportionatum sit, & quomodo mensurandum. Praemissis igitur, quae de magnitudine corporis humani in genere, quos ea terminus habeat, nec non Europaeorum in specie, dicenda erant: restat indicandum, quid proprie corpus symmetrum seu bene proportionatum, & qua ratione sit dimetiendum.

Corpus proportionatum illud voco, non quod mediam servat mensuram inter extremos summae & minima magnitudinis terminos: qualem inter Europaeos dex pedem geometricorum esse diximus, sed cujus membra debitam interse / habent symmetriae rationem, sive corpus ingens fir, sive exiguum. Ecquis Herculis membra, quibus tot patravite egregia facinora, sino caruisse ipsum corporis mole statuarum Europaeorum ordinariam longe superasse constat? De Gange rege Aethiopum ab Alexandro occiso testatur Suidas, quod statura denos cubitos attigerit: caeterum ea formae praestantia, qualis nemo unquam mortalium, fuerit: Quis negaret, dari pumilionum corpuscula sola brevitate peccantia, ita ut nihilo minus membra eorum mutuam obtineant proportionem. Quis exiguam statuam, aut unius Spithamae effigiem convenientis symmetriae rationem obtinere posse ired inficias? Concludendum itaque Symmetriae vocabulum haut denotare praefinitam corporis quantitatem: sed convenientiam partium mutuam, qua vel gigantis ac pygmaei, si inveniuntur, corpora instructa esse possunt. In hunc sensum scibit Jo. B. Porta I. iv. *Physiogn. Human. cap. ix. Corpus quod nec densum evidenter sit, nec laxum, neque durum, neque molle, nec pilosum, nec glabrum, quant seunque magnitudinis extiterit, temperatissimum erit. Quod si instrumentariae ejus partes commensum, quendam inter se fortiantur, erit profectio visu pul- / cherrimum, & absolutissimae constitutionis.* Quanquam ego illud pulcherrimum esse haut facile assererem, nisi debitam simul magnitudinem obtineat, absque qua symmetriam quidem,

veram autem pulchritudinem consistere non posse Philosophus testatur *I. de Poetica c.vij.* his verbis: *Pulchrum in magnitudine & ordine consistit: unde neque omnino parvum animal esse potest pulchrum, confunditur enim spectation, quae propè insensibili tempore fit: neque omnino magnum, non enim simul spectatio fit, sed perit spectantibus unum & totum exspectatione: ut si decem millium stadiorum sit animal. Linquet inde, hallucinatum fuisse Argenterium, dum Comm. ij. in Art. Medic. corpora arbitratu quanto majora fuerint, tanto pulchriora esse, modo proportio debita & color laudabilis non absint. Corpus igitur humanum cujusque magnitudinis, an mutua habeat membrorum symmetriam, exploraturo, necessaria ad hanc rem praecepta in promptu habere convenit, atque instrumenta. Praecepta alia spectant ad totum corpus, ad singulas partes alia. Ille sunt praesentis considerationis, haec per seqq. capita distribuentur.“*

Sein Messverfahren erläutert er nachfolgend, als

„GENERALIA PRAECEPTA haec sunt: I. Ante omnia proceritas corporis exacte exploranda, à vertice ad calces. [...]. IV. Dividiam proceritatem crassities aequet trunci sive per thoracem, sive per abdomen cibus debite distentum mensures. [...].“

Dazu sei ein nicht zu dehnbarer Faden sinnvoll und das *Anthropometron* wurde in *palmen, cubitus vulgaris* eingeteilt, wie es Vitruv und nach ihm Barnarus, Budaeus, Nicephorus und Viagetius empfohlen haben. Auf den nachfolgenden Seiten trug er dessen eine detaillierte Beschreibung vor. Die senkrechte Latte sei in 6 gleiche Teile unterteilt, die er als „*pedes*“ bezeichnet, (vgl. dazu seine Abbildung des Fußes von der Unterseite, S. 253, mit Maßstab rechts und links: 6 „*unicas*“) zu je 12 „*unicas*“ mit einer Gesamtlänge von 72 „*unicas*“. Ab „*Cap. XI. Symmetria capitis.*“ Bis zum Ende des Buches folgen die Beschreibungen der einzelnen Körperteile, beginnend mit ihrer Prominenz in der antiken mythologischen Symbolik und in der rezenten medizinischen Literatur.

Die Höhe von „*caput*“ bemisst sich von der Scheitelhöhe bis zur Halsgrube, „*consentiente ipso Durero*“ und entspricht damit der Länge des Fußes von 12 „*unciis*“, was er ebenso bei Dürer gefunden habe. Abweichungen listet er auf bei Kindern und gemäß der Einschätzungen von Physiognomen.

Sein Ergebnis ist einerseits verblüffend, andererseits überrascht es dann doch nicht ganz. Geht man seinen Detailmaßen nach, dann ergibt sich für die von ihm postulierte „*magnitudine corporis humani in genere*“ des Europäers, dessen Alter er offen ließ, im Detail ziemlich genau das Maß der Statue des »**Antinous**«, wie es andere nach ihm am Original der Statue abgemessen haben, also jener Modus des „mittleren“, um es in der Terminologie der akademischen Kunsttheorie auszudrücken. Hätte ich ein Gutachten zu dieser Dissertation zu verfassen gehabt, hätte ich ihr mit dem Hinweis auf einen Plagiatsverdacht nicht ersparen können, daß die Ergebnisse im Detail denen von Leon Battista Alberti in „*De Statua*“ aus dem Jahre 1437 verblüffend entsprechen. Elsholtz hätte zumindest die venezianische Ausgabe von 1568 in der Übersetzung des Cosimo Bartoli zur Verfügung gestanden – und des Italienischen war er ja durchaus mächtig. 1651, also zwei Jahre vor der Drucklegung seiner Dissertation in Padua, war in Paris eine erneute illustrierte Ausgabe dieser Schrift Albertis von Rafaele Trichet du Fresne herausgegeben worden. Dort war die Statue des »**Antinous**« bereits zu einem aktuellen Modell eines „*Norm-Europäers*“ avanciert.

An der zeitgenössischen Auseinandersetzung um den Dürer'schen Proportionstraktat ist aufgewiesen worden, dass der anthropologische Ansatz zugunsten eines planimetrischen, die bildadäquate Projektion der menschlichen Gestalt ins Auge fassenden, im Verlaufe des XVII. Jahrhunderts weitgehend aus dem Blick geriet. In den Abbildungen in Dürers Schrift von 1528 fanden die Diskutanten nun ebenfalls nur Maße für einen Mann, eine Frau und ein Kind vor, jeweils ohne Altersangaben. Andererseits gab es auch Varianten von unterschiedlichen Konstitutionstypen: athletisch - wohl proportioniert, dick - klein, schlank - groß. Nicht viel anders sah es im ebenfalls zu dieser Zeit mehrfach wieder aufgelegtem Opus des französischen Malers Jean Cousin le Jeune aus. Er präsentierte ebenso nur einen älteren Mann (*Écorcher*), eine Frau und ein Kind, je ohne Altersangabe (Abb. 9-250). Jedoch gab es bei ihm weitere Tafeln mit den Maßen eines jungen Mannes, allerdings nicht im Kontrapost stehend, sondern liegend zur Demonstration von Verkürzungen. Derartige proportionsgerechte Darstellungen ließen sich mit dem Proportionalzirkel erheblich vereinfacht und genauer bewältigen. Das war kurz zuvor eine aus ökonomischen Gründen heftig umstrittene Erfindung Galileis, die der Jesuit Paolo Casati 1664 durch seine Veröffentlichung allgemein zugänglich gemacht hatte. Darin findet man einen Holzschnitt, der u.a. den Zirkel abbildet, an dem die auch für Vermessungen der Oberflächen von lebenden Modellen oder Marmor-Statuen geeigneten Maßeinheiten abzulesen sind. (Abb. 9-248). Trotz dieser und weiterer Hilfsmittel – etwa dem von Alberti beschriebenen *Finitorium* (Abb. 9-251) - blieben auch bei Cousin alle Abbildungen ohne jegliche Altersangabe.

Welche Rolle sein Werk im römischen Poussinkreis spielte, ist bisher nirgends angesprochen worden. Aber es liegt wohl nahe, daß es mindestens zur Kenntnis genommen worden ist, denn 1618, 1635 und 1647 war in Paris jeweils eine neue Ausgabe gedruckt worden und das kann dem am Thema Interessierten wohl kaum entgangen sein. Die Haltung im Kontrapost wählte Cousin für die Vorstellung eines männlichen Aktes (Abb. 9-249).

Eben diese Haltung in verschiedenen Varianten finden wir in Cortonas Werk, das indessen erst 1741 gedruckt vorlag. Er hatte beim gleichen Chirurgen in Rom studiert wie Poussin. Zu den die peripheren Nerven darstellenden, anatomischen *Écorchers* von Cortona, 1618, wird durch die Hintergrundarchitektur, auf die sich die im Kontrapost stehend dargestellten Figuren stützen oder anlehnen, auf den genannten Tafeln die proportionale Teilung der Kopf-Hals-Partien, der Knie- und des Fußbereichs mit denen von Kapitellen, Gesimsen und Basen in Analogie gesetzt, wodurch gleichsam eine bildliche Vitruv-Exegese - in der Analogisierung von der Proportion der Säule und der Gestalt eines erwachsenen Mannes - vorgeführt wurde. Als Maßeinheit diente Cortona die Nasenlänge, die 1/3 der Gesichtslänge entsprach (Abb. 9-249). Eine kommentierende Erläuterung zu diesen Tafeln ist nicht überliefert. Dennoch soll hier auf sie gleich am Anfang hingewiesen werden, denn bei der Erläuterung des auch in diesen Stichen vielfach verwendeten Standmotivs - das als *Kontrapost* in der deutschen Sprache geläufig ist - nahm in den kunsttheoretischen Schriften u.a. der Verweis auf die vatikanische Statue häufig genug einen prominenten Platz ein - bis über Hogarth's auch gezeichneten Spott auf den Tanzmeister hinaus (Abb. 8-215 b).

Die erste belegbare Gipskopie der Statue des vatikanischen »*Antinous*« für eine Kunstakademie erwarb der Gründer der Mailänder Akademie Kardinal Federico Borromeo. Ihm galt sie als ausgezeichnetes Beispiel für das Abbild nicht eines bestimmten Alterstyps, sondern dafür, dass sich aus Marmor ein Bild von Zartheit schaffen lasse: Er hob an ihr also eine emotional-ästhetische Qualität hervor. Das mutmaßliche Alter weder des in der Statue Abgebildeten noch der weiteren von ihm Benannten, wie auch deren je spezifische Haltung, scheinen ihm einer Bemerkung wert gewesen zu sein.

„[...] Tanta haec praeclarissimarum rerum copia poterit utilis esse adolescentibus ad huius artis studia ingredientibus, non minus profectò, quam si statuas ipsas ante oculos haberent. [...] / [...]. Ceterum, inter, simulacra ea, qua dicebamus, emicat maximè ceu lumen, et solis plane instar, Apollo Vaticanus, quam ego statuum censui, amplexam es-/se lumina cuncta artis, quotquot statua capere vna possit. Quod alij censeant, nescio: venustas certè, et magnitudo, vigorque mihi visa sunt extra comparationis aleam esse. Mox se se offert Antinus teneritudine insignis ea, quam in marmore, vel are aßequi summum artis opus esse Michael Angelus aiebat. Hinc agime vno statua insignes visuntur, Pasquinus, et Hercules, et Gladiator robore celebris, et Narcisus mollicie, et fragmenta pleraque, siue hermathenae, quibus summa artis inest, eaque copia quotidie addendo fit maior. [...]“

Die meisten Reisenden hatten sich über die ihnen zugängliche Literatur offenkundig gut vorbereitet oder wählten in Rom einen ihnen als kompetent geeigneten Führer aus. Die akademisch bedingte Erschließung der bis dahin unbekannt Details der nach Aussagen selbst der philologisch gebildeten Antiquare und reisenden *Dilettanti* als vorbildlich angesehenen antiken Statuen erfolgte erst aufgrund der Initiative eines französischen Malers. Zunächst ohne Auftrag machten sich französische Künstler ans Vermessen – unter anderen auch der Statue des »*Antinous*« vom *Belvedere*: Nicolaus Poussin, Jacques Stella, Charles Errard II. und François Duquesnoy. Das Ergebnis ihrer Bemühungen verblieb allerdings für einige Jahre in ihrem Atelier, sprach sich aber wohl bald herum. Acht Jahre später danach erfolgte, vermittelt durch Charles Errard und Roland de Fréart, der Auftrag für die Akademie in Paris, antike Statuen systematisch zu vermessen. Die Ergebnisse gelangten nach der Mitte des Jahrhunderts an der französischen Akademie in Paris zur Einbindung in die akademische Debatte und zur Veröffentlichung. Zuvor waren schon in mannigfaltigen anderen Veröffentlichungen zur Illustration neu edierter älterer kunsttheoretischer Texte ihre Ergebnisse mehrfach verwertet worden, wie sich bei Stella (1634, Abb. 9-256), Symonds (1650), Errard, de Fréart und Du Fresne (1651) ersehen lässt.

„[...] colò ogni speranza, per non sapere dove né a chi esitare le sue pitture, si ridusse darle per sì poco prezzo che, avendo dipinto due battaglie copiose di figure in tele di quattro palmi, ne cavò appena sette scudi l'una, secondo egli stesso nel rivederle ci riferì. Per questi aspri sentieri sono passati alla gloria li maggiori artefici; ma quelli che allora furono accorti di comperare le sue opere, riceverono ben l'utile e 'l vantaggio delle sue fatiche. Si deve considerare la migliore disposizione dell'età di trent'anni nella quale Nicolò venne a Roma, ignoto dalla sua patria, desideroso di farsi avanti; né fu breve la dimora, avendo aspettato qualche tempo a dimostrarsi e render chiaro il suo nome. Viveva egli in compagnia ed in una medesima casa con Francesco Fiammingo scultore, l'uno e l'altro studioso molto di avanzarsi, onde si applicarono insieme attentamente alle cose antiche. Con la quale occasione si diede anch'egli a modellare ed a fare di rilievo, e giovò molto a Francesco nello incaminarsi alla bellezza e proporzione delle statue, misurandole insieme, come si vede quella d'*Antinoo*. Fecero ancora studio sopra il Giuoco de gli Amori di Tiziano nel Giardino Ludovisi, che ora si trova in Ispagna: li quali Amori essendo di ammirabile bellezza, Nicolò non solo copiavali in pittura, ma insieme col compagno li modellava di creta in bassi rilievi, onde si acquistò una bella maniera di formare li putti teneri, de' quali si sono veduti alcuni scherzi e bacchanali a guazzo ed ad olio di sua mano, fatti in quel tempo. Ma così grande in quella età era in Nicolò la brama d'imparare, che sin le feste [...]“

„[...] Habitando insieme con Nicolo Pussino, dove l'amistà, e la consuetudine con questo raro ingenio fù molto utile, ed opportuna à lui per sollevarsi alleforme antiche più belle, modellando le statue di maggiore stima de' quali modelli piccoli si sono veduti il Laocoonte, e'l torso dell'Hercule in Belvedere [...]“

Auf den Apoll der Galerie Liechtenstein, Wien, bezogen heißt es:

„Dopo fece un Apolline compagno al Mercurio e fiancheggiavano nell'atto dell'*Antinoo* di Belvedere. [...] usò ne' suoi componimenti, esprimendoli in varie forme, bambini in fascie ed adulti, con li moti e proprietà conformi all'età di ciascuno.“

Francesco Fiammingo si ristinse più alle forme tenere de' bambini, ed in questa rassomiglianza si avanzò mirabilmente nella maniera che oggi è seguitata. Restaci in fine di accennare alcuni altri lavori di mano di questo maestro, che non debbono essere tralasciati. Per lo marchese Vincenzo Giustiniani fece un Mercurio alto circa tre palmi, il quale si volge e si piega indietro a riguardare un Amoretto che gli allaccia i talari al piede, in accompagnamento d'un Ercole antico di metallo. Dopo fece un Apolline compagno al Mercurio, e fiancheggiato nell'atto dell'Antinoo di Belvedere. Circa la medesima grandezza di tre palmi è la statua di Cristo ignudo di marmo con le mani avanti legate alla colonna fatto per lo signore Hesselin, che era Gran Maestro dell'Erario della Camera del re cristianissimo. Disegnò li depositi per lo marchese Castel Rodrigo, che sono otto e tutti uniformi, con le memorie de'suoi maggiori: furono li marmi lavorati in Roma e mandati in Portogallo nella città di Lisbona, entro la Chiesa di San Benedetto, dove per le mutazioni seguite quelli che non erano stati messi in opera nel sepolcro sotto l'altare maggiore restarono imperfetti e collocati in sagrestia. Né meno tralascieremo due famose statue antiche restaurate da Francesco, il Fauno del signor Alessandro Rondanini, supplite le braccia e le gambe che mancavano dalla ruina, e la Minerva d'alabastro orientale del signore Ippolito Vitelleschi, aggiuntavi la testa armata d'elmo, le mani e li piedi di metallo corinzio cavato da medaglie disfatte [...]."

Bellori hob hervor, daß bei der Gestaltung der „*bambini*“ und „*adulti*“ diese „*con li moti e proprietà conformi all'età di ciascuno*“ modelliert worden seien. Das gibt zu zweierlei Überlegungen Anlass: Entweder war ihm dies nachträglich als Besonderheit am Werk von Poussin und Duquesnoy, im merklichen Unterschied zu vergleichbaren Abbildungen von anderen Künstlern, aufgefallen, oder aber er wollte festhalten, dass sie darauf besonderen Wert legten. Damit muß die Frage gestellt und beantwortet werden, wieso das denn zu dieser Zeit nicht eine Selbstverständlichkeit für alle bildenden Künstler, Maler wie Bildhauer, Zeichner wie Graphiker gewesen ist. Aber bei einer vergleichenden Betrachtung einzelner Figuren stellt sich alsbald heraus, dass die gleiche Statue in den Reproduktionen doch immer einen sehr merklichen Unterschied in der Wiedergabe aufweist, wenn es um eine genauere Bestimmung derjenigen Züge im Detail geht, aus denen sich auf ein bestimmbares Alter der dargestellten menschlichen Figur schließen ließe. Auffällig wird dies ganz besonders, wenn man sich etwa vergegenwärtigt, welche Gesten und Stellungen bei der Darstellung von Christus als Kind, des Zehnjährigen im Tempel oder des jungen Johannesknaben angewendet worden sind, die der körperlichen Konstitution nach in diesem Alter natürlicherweise kaum möglich sein können. Blickt man sich zudem im Bereich der Studienanleitungen um, die bis um 1600 als Druckwerke vorlagen, dann fällt das Resultat ernüchternd aus: Graphische Serien, in denen auf die Darstellung von Altersunterschieden abgehoben wurde, gab es nicht. Die Frage nach der Angemessenheit von Gesten und Stellungen, die altersgemäß formuliert sind - und welche nicht -, war auch ein bis dahin nie aufgegriffenes Thema. Insofern hatte Bellori in der Mitte der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts durchaus zurecht diese Auffälligkeit im Werke von Poussin und Duquesnoy hervorgehoben, auch wenn es ihm keineswegs an der altersgerechten Darstellung lag.

Damit gewinnt ebenso sein wiederholter Hinweis, daß Duquesnoy bei der Gestaltung einzelner Skulpturen diese „*nell'atto dell' Antinoo di Belvedere*“ ausgeführt habe, einen nicht unwichtigen Stellenwert. Nicht von ungefähr hatten gleich zwei französische Akademiker einen Anlass dafür gesehen, eine neue Ausgabe von Leonardos Malerei-Traktat herauszugeben, denn in diesem wurde über weite Strecken genau das Thema der korrekten Wiedergabe der Mechanik von Knochengerüst und Muskeln bei unterschiedlicher Stellung und Bewegung der menschlichen Gestalt behandelt, wie in der kunsttheoretischen Literatur sonst nirgends zuvor. Abgesehen davon, daß zwischen 1651 und 1804 das Aussehen des Gesichtes der dargestellten »**Antinous**«-Figur immer jugendlicher zu werden scheint, ist der Kontrast zur parallel dazu immer muskulöseren Ausführung seines frei ergänzten linken Armes mindestens ebenso auffällig wie bemerkenswert (1651: Abb. 9-251, 1806: Abb. 9-255, 256).

Erscheint in der Radierung eines unbekanntes Graphikers von 1651 die zeichnerische Vorlage eines mit der Ergänzung des Duquesnoy noch vertrauten Künstlers - was etwa für Charles Errard II. als denkbaren Entwerfer dieser Illustration zutreffend wäre - durchaus noch als präsent, verliert sich diese Vertrautheit am Ende des XVIII. Jahrhunderts fast völlig. Die Kopien für die Illustration der Alberti-Ausgaben von 1782 ff entfernten sich immer weiter vom Ausgangspunkt, die Darstellung eines etwas spitznasigen jungen Mannes sieht man dann als Träger des „*Finitorium*“ (Abb. 9-251). Vor der Seite, auf der der übersetzte Text von Albertis »Della Statua« beginnt, ist in der Pariser Ausgabe von 1651 eine Widmung von Cosimo Bartoli an den Architekten und Bildhauer Ammannati (1511 – 1592) abgedruckt. Daraus lässt sich schließen, dass die nachfolgende Übersetzung dem Druck von 1568 entstammt, die Cosimo Bartoli angefertigt hatte. Die Tafel aber, die, S. 57, das Ateliermessgerät *Finitorium* illustriert, ist nun nicht von da übernommen, sondern die neue Anfertigung eines leider nicht genannten Zeichners, als der gelegentlich Nicolas Poussin oder Charles Errard benannt wurden. Die Radierung selber erschien im Abdruck unbezeichnet und unsigniert, so daß jede Zuschreibung auf Mutmaßungen angewiesen bleibt. Die wahrscheinlichste ist, daß zumindest die Zeichnung auf die Hand von Charles Errard zurückgehen könnte. Dafür spricht, daß der Herausgeber - Charles Du Fresne - vor dem Text der Alberti-Übersetzung eine Widmung an diesen einrückte.

Darin dankt er dem „Molto Illvstre Signore Mio Ossmo Il Signore Carlo Errard Pittore del Rè Cristianissimo“, daß dieser „[...] hà voluto con quel numero di rari ornamenti che si vedono ricamargli da capo a piedi. [...]“ und damit zur guten Ausstattung dieses Buches beigetragen habe. Das könnte sich ebenso auf diese weder signiert noch bezeichnet Radierung beziehen. Was wir von den Auskünften des Herausgebers der späteren Ausgabe von 1786 (S. III), halten müssen, den Illustrationen lägen Zeichnungen von Poussin und Errard zugrunde, wird bei den Überlegungen zu den Illustrationen der Editionen des Leonardo Traktates noch näher zu erörtern sein. Zunächst aber steht die Illustration einer im gleichen Jahr 1651 in Paris von Roland Fréart besorgten (?), ins Französische übersetzten Ausgabe der Traktate von Leonardo und Alberti zur Diskussion, deren Vorlage mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Zeichnung von Charles Errard gewesen ist.

Charles Errard, Roland Fréart de Chambery und François Duquesnoy hatten gemeinsam mit Nicolas Poussin im Auftrag der *Académie Royal des Beaux Arts* 1640 in Rom eine ganze Serie von antiken Statuen vermessen, darunter auch den sogenannten »*Antinous*« (*Hermes-Andros*) des *vatikanischen Belvedere*. Von diesen Bemühungen hat sich ein Blatt in einem Skizzenbuch des Charles Errard II. erhalten, auf dem in die linke Hälfte ein zweites – gelegentlich Nicolas Poussin zugeschrieben – mit den Maßeintragungen der ergänzten Statue in Seitenansicht eingeklebt worden ist (Abb. 3-26).

„[...] In questa imitazione de'paesi oggi succede alla fama Gasparo Dughet, allievo e cognato di Nicolò. Riportiamo in ultimo le misure e proporzioni della celebre statua d'Antinoo, trascritte puramente dal suo originale, e con esse alcune poche ma degne osser-/vazioni e ricordi sopra la pittura, al modo di Leonardo da Vinci, avendo Nicolò avuto in animo formarne un trattato, come si disse, nella sua vecchiezza: conservansi nella biblioteca dell'Eminentissimo Sig. Card. Camillo Massimi, comunicate ancora da lui al sig. Pietro le Maire, che per lo merito della pittura e per la lunga amistà gli era carissimo.“

So lautet der Hinweis von Bellori in seinen Viten (Poussin). Diesen Text illustrierte er abschließend mit zwei, die unergänzte Statue seitenverkehrt abbildenden Kupferstichen. Darauf geht vielleicht die Abbildung der Statue im Profil auf dem überlieferten Blatt des Pariser Skizzenbuchs von Errard zurück, zumindest könnte das der Fall sein. Dafür spricht beispielsweise die Anzahl der eingetragenen Maßlinie, die sich vorzüglich auf die Konturweiten der betroffenen Gliedmaßen beziehen (Abb. 9-253, Abb. 9-254).

Zu Belloris Bericht hatte bereits 1685 Félibien eine andere Version geäußert: Nicht Duquesnoy, sondern Algardi sei an dieser Vermessung durch Poussin beteiligt gewesen:

„[...] Il logeoit avec cet excellent Sculpteur François du Quesnoy, Flamand. Comme ils étudioient l'un & l'autre d'après les Antiques, cela donna lieu au Poussin de modeler, & de faire quelques figures de relief; & ne contribua pas peu à rendre François le Flamand, plus sçavant dans la sculpture, parce qu'ils mesuroient ensemble toutes les Statues antiques, & en observoient les proportions. Il est vrai que dans un Mémoire que j'ai eu du Sieur Jean Dughet, touchant quelques particularitez de la vie & des ouvrages du Poussin son beau-frere, il écrit que ce fut avec Alexandre Algarde que le Poussin mesura la Statuë d'*Antinous*, & non pas avec François le Flamand, comme l'a écrit le Sieur Bellori, ajoûtant que les proportions que l'on en a données dans l'Estampe qui est à la fin de la vie du Poussin, sont fausses, & du dessein du Sieur Errard. [...]“

Und ein zweiter Dissenz hat sich dabei aufgetan: Kauffmann hatte den Versuch unternommen, die sich rechts befindende der beiden Zeichnungen im Pariser Skizzenbuch des Errard Poussin zuzuschreiben. Doch an seiner, Kauffmanns, graphologischen Kompetenz scheinen vor allem von französischer Seite ernsthafte Zweifel zu bestehen. Nirgends in den offiziellen Dokumentationen dieses Blattes ist seine Veröffentlichung auch nur als Fußnote vermerkt. So bleibt dann nur der vorläufige Schluss zu ziehen, daß Poussin bei zwei Gelegenheiten an der Vermessung der Statue beteiligt gewesen sein mag, aber beide Stiche nach Zeichnungen Errards angefertigt wurden.

Poussin und Errard legten mit ihren beiden ins Französische übersetzten Editionen von Leonardos »Trattato della Pittura« einen für die Akademie in Paris wichtigen theoretischen Diskussionsstoff bereit. Darin wurde indessen das Problem des Kontrapostes oder der *figura serpentinata* auf eine heute indirekte, umständlich dünkende Weise als Variante der Haltungs- oder Bewegungsergebnisse des animalischen Körpers in Bezug auf die Gravitation ausgeführt – das der Antikenkopie jedoch an keiner Stelle –, wiewohl Hilaire Pader 1649 bereits Lomazzos Proportionstraktat ins Französische übersetzt in Toulouse ediert hatte (Abb. 9-258).

Die nach Zeichnungen von Poussin gestochenen Illustrationen im Leonardo-Traktat können jedoch ein Hinweis darauf sein, daß das Vorbild der Statue des »*Antinous*« zumindest bei der Diskussion um die adäquate Darstellung von somatisch korrekter Haltung bei unterschiedlichen Bewegungsmomenten einer menschlichen Person systematisch angegangen werden konnte. In der Übersetzung von Albertis »*Della Statua*« hatte Du Fresne die seitenverkehrt abgebildete Statue zum Träger des „*Finitoriums*“ ausgewählt, jedoch nicht das fragmentierte Original der römischen Kopie des vatikanischen Belvedere. Anders als die Ergänzungen bei den Kleinbronzen wurden bei Du Fresne für den Stich sowohl die rechte Hand als auch der linke Arm der Statue in einer Demonstrationszwecken dienlichen Weise ergänzt (Abb. 9-251). Vorlage dazu

gaben eine im XVI. Jahrhundert von *della Porta* und eine von Piero Simone da Barga entworfene oder auch die im XVII. Jahrhundert, nahezu gleichzeitig mit der Vermessung durch Poussin, Errard und Fréart, von François Duquesnoy Version einer Ergänzung von rechtem und linkem Arm. Dafür hätte es indessen weder von der Substanz der antiken Statue noch von der Ikonographie her keinerlei Anlass gegeben. Die Veranlassung dazu ergab sich aus einer anderen, nur zeitgenössischen zu erschließenden Motivation.

Eine derartiges Teilungs- und Markierungsverfahren findet sich bereits zuvor in anderen einschlägigen Publikationen, etwa bei Symonds 1650:

„[...] 10 Faccie. The true proportion of an upright man compleat consists of Ten Times the length of the face. S.G.A. So is the statue of Hercules of Farnese's palace, & Venus at Medici's. So is Adonis or Meleager at the Palace at Pr Chigin. Also **Antinoo** al Belvedere all 4 ye famousst Grecian statues now in Rome. [...].“

Jacques Stella veröffentlichte um 1634 in Paris einen textlosen Traktat mit siebzehn Tafeln zur proportionalen Teilung der menschlichen Figur und ihrer Teile. Auf Planche I. stellte er eine frontal im Kontrapost stehende junge männliche Figur mit seitlich ausgestreckten rechten Arm vor. Links daneben eine halbierte menschliche Figur mit Teilungseintragungen auf der senkrechten Mittellinie und Teilungspunkten auf einer Querlinie in Schulterhöhe sowie auf einer senkrechten Linie im linken gerade herabhängendem Arm (Abb. 9-257). Vier vergleichbare Figuren unterschiedlichen Alters stellte Crispijn van de Pass 1643 in seinem »La Prima Parte Della Lvce Del Dipingere.« vor.

Was aber sind die „*alcune poche ma degne osservazioni e ricordi sopra la pittura, al modo di Leonardo da Vinci*“, die Bellori erwähnte?

Um das näher zu verstehen sind die Editionen zu konsultieren, die unabhängig voneinander im Jahre 1651 von Roland Fréart de Chambery, Autor, Architektur- und Malereitheoretiker, auch als Kunstagent tätig, der 1640 Poussin in Rom traf, und aus dem gleichen Jahr 1651 die von Du Fresne herausgegeben worden waren. Der letztere war ein literarisch gebildeter Kunstsammler, ohne direkte Verbindung zur Pariser Akademie, der 1630 und 1644 in Rom Kontakt zu Künstlern um Sébastien Bourdon hatte und Poussin in Paris traf.

Die Illustrationen im Leonardo-Traktat können jedoch ein Hinweis darauf sein, daß das Vorbild der Statue des »**Antinous**« zumindest bei der Diskussion um die adäquate Darstellung von physikalisch korrekter Haltung bei unterschiedlichen Bewegungsmomenten einer menschlichen Person systematisch angeregt haben könnte (Abb. 9-259). Doch als erstes soll untersucht werden, welches Lebensalter in den Texten angeführt wird, die zu dieser Zeit, als die ersten Vermessungen durchgeführt wurden, als entscheidend neu zugänglich zur Verfügung standen. Das waren zwei Editionen in italienischer und eine in französischer Übersetzung von Leonardos Traktat über die Malerei und zwei von Leon Battista Albertis Traktat. Deren Publikation hatte Cosimo Bartoli 1568 besorgt. Leonardos Traktat indessen war zuvor nie gedruckt erschienen, sondern zirkulierte in Manuskriptkopien. Aus der Hand Cassiano del Pozzos hatte Jean Fréart, sieur de Chantelou (1609 – 1649, Ciantelou, wie er in der Widmung Trichets genannt wurde) eine davon geschenkt bekommen. Eine zweite stammte aus dem Besitz eines Ms. Tevenot. Davon unterrichtet uns Trichet du Fresne in seiner Widmung an Sig. Pietro Bourdelot, in der von ihm besorgten Ausgabe des Leonardo Traktates von 1651, wo es heißt:

„[...] Mi sono valuto nel far stampar questo trattato di varij manoscritti. Più nobile per vn buon numero di figure, che vi sono schizzate dalla dotta mano del signor Poussin, è stato quello del signor di Ciantelou, il quale l'hebbe dal virtuosissimo caualiere del Pozzo, nel tempo ch'egli andato in Italia alla conquista delle belle cose, se per la gloria del regno non moriuo il nostro gran Cardinale, auherebbe portato Roma a Parigi. L'altro, ch'è assai più corretto, mi è stato comunicato dalla cortesia del signor Teuenot, gentilhuomo d'ogni sorte di belle lettere cognitioni adorno. Ma per l'ignoranza o negligenza di chi copia libri, o per qualsivoglia altra occasione, poche si sono trouati i capitoli, ne' quali non vi sia stato qualche intoppo, e principalmente in quelli doue entraua vn poco di geometria [...]. Hauendola dunque purgata quanto si poteua, per maggiormente illustrarla si sono fatte intagliare le figure con quella diligenza ch'ella vede. Il signor Errard valentissimo pittore, che per la profunda scienza del disegno non si può paragonare se non con i più eccellenti huomini de gli vltimi secoli, e del quale potrebbe dire qualche filosofo che per quel vero gusto ch'egli hà delle cose antiche, fusse passata in lui l'anima di qualch'vno di quei primi maestri, è quello al quale si deuono il compimento e gli ornamenti dell'opera, hauendosi aggiunto parecchi fi-/gure, e fra altre quelle che si vedono verso il fine del libro, doue si ragiona del modo di panneggiare e di vestir le figure: nel resto si è seruito de quelle idee e schizzi del signor Poussin, che si sono trouati nel manoscritto del signor Ciantelou. Tale è l'istoria di questo trattato. [...].“

Eine zweite Auflage erschien 1716 in der Übersetzung von Charmois, Bearbeitung von Griffart, der sich bemüht hat, die beiden italienischen und die französische Übersetzung so zu bearbeiten, daß Ungenauigkeiten und Unklarheiten seinem Verständnis nach möglichst beseitigt würden:

„[...] Les figures de l'édition que je donne au Public sont gravées d'après les dessins originaux du Poussin, qui sont à la fin du

Manuscrit dont je viens de parler. [...]"

„[...] On doit regarder cette édition comme une réimpression de la Version en François que M. de Chambray avoit donnée en 1651. du Traité de la Peinture de Leonard de Vinci: j'avoûé ce-/pendant que j'ay été obligé d'y changer beaucoup de choses; il y a plus de soixante & dix ans qu'elle est faite, & en bien des endroits elle ne seroit pas aujourd'huy supportable. D'ailleurs, soit méprise de la part de l'Auteur de la Traduction, soit inadvertance de la part de l'Imprimeur, il y a quelquefois dans la Version en François de 1651. des choses différentes de ce qui est dans l'original Italien, & ces différences établissent des choses fausses & contraires à la pensée & au dessin de Leonard de Vinci. [...]"

„[...] M. de Charmois, qui avoit une si grande connaissance des beaux Arts, l'a traduit en François: c'est la Version que je donne icy, mais plus correcte qu'elle n'a parû la première fois."

Aus dieser zweiten französischsprachigen Auflage sind die zum Vergleich herangezogenen Textauszüge entnommen. In dem Text werden nur sehr pauschal drei Altersstufen unterschieden: *vecchi - vecchie/vieillard - vieilles* (Alter/Alte), *giovani/jeune* homme – femme (junger Mann/Frau), je nach *maschi/mâle* (männlich), *femmine/femelle* (weiblich) und *infanti - fanciulli/petit enfants* (Kind – Kleinkind), ohne daß es erforderlich erschienen wäre, irgendwann nähere Angaben zum Alter in Jahren hinzuzufügen. Eine überraschend große Aufmerksamkeit kommt in diesen Ratschlägen dem *Putto* zu, also einer Kunstfigur unbestimmten Alters. Denn was ihn auszeichnet sind solche Gesten und Stellungen, die ein Kleinkind dieser körperlichen Erscheinung niemals auszuführen in der Lage wäre.

Damit stoßen wir auf ein zweites Problem in dieser Textauswahl. Ständig wechselt die Perspektive zwischen lebendem Mensch und seiner darstellenden zweidimensionalen Projektion in der Zeichnung, im Gemälde oder als Skulptur. Das häuft sich dann, wenn es um Stellungen, Bewegungen und das Problem der angemessenen Darstellung geht, die die Wiedergabe des natürlichen Gleichgewichtes bei unterschiedlichen Haltungen betrifft. Daß es sich um Probleme der Wiedergabe handelt, wird weder im Italienischen noch in der französischen Übersetzung aus den einzelnen Formulierungen von vornherein klar. So schwanken die Aussagen zwischen einer anthropologischen Perspektive und der projektiven des bildenden Künstlers. Die Textstellen, die etwas zum Alter aussagen, wie auch jene, die zur Stellung gemacht werden, sind nun insgesamt über den gesamten Text verteilt, ohne daß eine Logik in der Abfolge erkennbar wäre. Damit wird eine Analyse des Inhalts erheblich erschwert. Erst eine Zusammenstellung von Textauszügen unter je einen Gesichtspunkt vermag zu einer einigermaßen hinreichenden Übersicht verhelfen.

Die zum Vergleich herangezogenen Textauszüge zu den Stichworten: *Alter, Geschlecht, Proportion, Stellung* und *Bewegung* stammen aus den Editionen von:

1651: Dv Fresne, LIONARDO, italienisch [Übersetzung nach diesem Text]
 **1716: Charmois - Giffard, LEONARD (französisch):

ALTER - GESCHLECHT

S. 64: „Varietà d'attitudini. Cap. CCXVII. Pronvntiansi gl'atti ne gl'huomini secondo le loro età e dignità, e si variano secondo le spetie, cioè de maschi & femmine."

** S. 186: „CHAPITRE CCXVII. Differences d'attitudes. ON exprime les actions dans les figures d'hommes, d'une manière conforme à leur âge & à leur qualité; & on fait les figures différentes selon l'espece ou le sexe de mâle ou de femelle."

[Variation der Haltungen. Die Haltungen eines Menschen gestalten sich gemäß dem Alter und seiner Würde (= sozialen Rang), und sie variieren je nach männlichem oder weiblichen Geschlecht.]

S. 71(118): „Dell'osseruanza del decoro. CAP CCLI. OSSERVA il decoro, cioè la conuenienza dell'atto, vesti, sito, e circostanti della dignità o viltà delle cose che tu vuoi figurare: cioè che il rè sià di barba, aria, & habito graue, & il sito ornato, & i circostanti stiano con riueranza, ammiratione, & habiti degni e conuenienti alla grauità d'vna corte reale, e li vili e presuntuosi, e tutte le membra corrispondino a tal componimento. Che gl'atti d'vn vecchio non siano simili à quelli d'vn giouane, e quelli d'vna femina à quelli d'vn maschio, ne quelli d'vn huomo à quelli d'vn fanciullo."

** S. 210 - 21: „CHAPITRE CCLI. De l'observation des bienséances. OBSERVEZ la bienséance en vos figures; c'est-à-dire, dans leurs actions, leur démarche, leur situation, & les circonstances de la dignité, ou peu de valeur des choses, selon le sujet que vous voulez représenter: par exemple dans la personne d'un Roy, il faut que la barbe, l'air du visage, & l'habillement soit grave & majestueux, que le lieu soit bien paré, que ceux de sa suite fassent paroître du respect, de l'admiration, qu'ils aient un air noble, qu'ils soient richement vêtus d'habits sortables à la grandeur & à la magnificence de la Cour d'un Roy. Au contraire dans la représentation de quelque sujet bas, les personnes paroîtront méprisables, mal vêtues, de mauvaise mine, & ceux qui sont autour auront la même air, & des manières basses, libres, & peu réglées, & que chaque membre ait du rapport à la composition generale du sujet & au caractere particulier de chaque figure, que les actions d'un vieillard ne ressemblent point à celles d'un jeune homme, ni celles d'une femme à celles d'un homme, ni celles d'un homme fait à celles d'un petit enfant."

[Beachtung der Angemessenheit. Beachte die Angemessenheit von Handlung, Kleidung, des Ortes und die Bedingungen von Würde oder Unwürdigkeit derjenigen Dinge, die du darstellen willst: d.h. daß der Bart eines Königs, seine Erscheinung, seine Kleidung würdig und der Ort geschmückt, und die Anwesenden anerkenntlich, voller Bewunderung und in würdiger Kleidung dem Rang eines königlichen Hofes angemessen sind. Niederes Volk und Übeltäter dagegen sollen alle entsprechend diesem Sujet gestaltet werden. Die Stellungen eines Alten sollen nicht denen eines Jungen gleichen, und die einer Frau nicht denen eines Mannes und die eines Erwachsenen nicht denjenigen eines Kindes.]

S. 72: „Dell'età delle figure. Cap. CCLII. Non mescolare vna quantità di fanciulli con altrettanti vecchi, ne giouani con infanti, ne donne con huomini, se già il caso che vuoi figurare non li legasse insieme.”

** S. 211 - 212: „CHAPITRE CCLII. Du mélange des figures selon leur âge & leur condition. NE mêlez point une certaine quantité de petits enfans, avec pareil nom-/bre de vieillards, ni de jeunes hommes de condition avec des valets, ni des femmes parmi des hommes, si le sujet que vous voulez représenter ne le demande absolument.”

[Vom Alter der Gestalten. Mische niemals mehrere Kinder mit einer gleichen Menge von Alten, niemals Jugendliche mit Kleinkindern, niemals Frauen mit Männern, wenn nicht der Bildvorwurf es unvermeidlich macht.]

ALTER - PROPORTION

S. 13: „Come si debbono figurar i vecchi. Cap. LXII. Li vecchi deouono esser fatti con pigri e lenti mouimenti, e le gambe piegate con le ginocchia, quando stanno fermi, i piedi pari, e distanti l'vn dall'altro, siano declinati in basso, la testa innanzi chinata, e le braccia non troppo distese.”

** S. 47: „CHAPITRE LXII. Comment on doit représenter les vieillards. Les vieillards, lorsqu'ils sont debout, doivent être représentés dans une attitude paresseuse, avec des mouvemens lents, les genoux un peu pliez, les pieds à côté l'un de l'autre, mais écartez, le dos courbé, la tête penchée sur le devant, & les bras plutôt serrez que trop étendus.”

[Wie man Alte darstellt. Die Alten sollen sich furchtsam und langsam bewegen und die Beine in den Knien angewinkelt, wenn sie stille stehen, die Füße auf gleicher Höhe, aber mit Abstand von einander, sie halten sich gebeugt, das Haupt gesenkt, und die Arme nicht zu weit ausgestreckt.]

S. 46: „Delle mutationi delle misure dell'huomo dal suo nascimento al suo vltima crescimento. Cap. CLXVII. L'Huomo nella sua prima infantia hà la larghezza delle spalle eguale alla lunghezza del viso, & allo spatio che è dalla giuntura d'esse spalle alle gommita, essendo piegato il braccio, & è simile allo spatio che è dal dito grosso della mano al detto gomito, & è simile allo spatio che è dal nascimento della verga al mezzo del ginocchio, & è simile allo spatio che è da esse giuntura del ginocchio alla giuntura del piede. Mà quando l'huomo è peruenuto all'vltima sua altezza, ogni predetto spatio raddoppia la longhezza sua, eccetto la longhezza del viso, la quale insieme con la grandezza di tutto il capo fa poca varietà: e per questo l'huomo, che hà finito la sua grandezza, il quale sia bene proportionato, e dieci de'suoi volti, e la larghezza delle spalle è dua d'essi volti, e così tutte l'altre longhezze sopradette son due d'essi volti: & il resto si dirà nell'vniuersal misura dell'huomo.”

** S. 149: „CHAPITRE CLXVII. Des changemens de mesures qui arriuent au corps de l'homme depuis sa naissance jusqu'à ce qu'il ait la hauteur naturelle qu'il doit auoir. L'HOMME dans sa premiere enfance a la largeur des épaules égale à la longueur du visage, & à l'espace du bras qui est depuis l'épaule jusqu'au coude, lorsque le bras est plié: elle est encore pareille à l'espace qui est depuis le gros doigt de la main jusqu'au pli du coude, & pareille encore à l'intervalle qu'il y a de la jointure du genouil à celle du pied; mais quand l'homme est parvenu à sa dernière hauteur, toutes ces mesures doublent en longueur, hormis le visage, lequel aussi bien que toute la tête reçoit peu de changement; & ainsi l'homme qui après être arrivé à son dernier accroissement est d'une taille bien proportionnée, doit auoir en hauteur dix faces, & la largeur des épaules a deux de ces mêmes faces, & ainsi toutes les autres parties dont j'ay parlé sont pareillement de deux faces; pour le reste nous en traiterons en parlant de toutes les mesures du corps de l'homme.”

[Von der Veränderung der Maße des Menschen [Mann] von der Geburt bis zum Ende des Wachstums. Der Mensch hat zu Beginn seiner Kindheit die Breite der Schultern gleich der Höhe des Gesichts und zur Abmessung der Verbindung dieser Schultern bis zum Ellenbogengelenk wenn die Arme gebeugt sind und der Abmessung gleich von Daumen der Hand bis zum Ellenbogengelenk, und gleich der Abmessung vom Beginn des Hüftgelenks bis zur Mitte des Kniegelenks und gleich von dort bis zum Fußgelenk. Aber wenn der Mensch sein volles Wachstum erlangt hat, hat jedes der genannten Maße das Doppelte seiner Länge erreicht, mit Ausnahme der Länge des Gesichts, das wie das gesamte Kopfmaß nur wenig Veränderung aufweist: und deswegen ist der Mensch, der seine Größe vollendet hat, gut proportioniert, und zehn seiner Gesichter, und die Breite der Schultern hat zwei dieser Gesichter, und so alle anderen zuvor genannten Längen umfassen zwei dieser Gesichter und der Rest wird bei dem universalen Maß des Menschen dargelegt.]

POTTO

S. 13: „Come si debbono figurare i putti. Cap. LXI. Li putti piccioli si debbono figurare con atti pronti e storti quando seggono, e nello star ritti, con atti timidi e paurosi.”

** S. 47: „CHAPITRE LXI. Comment il faut représenter les petits enfans. Si les enfans que vous voulez représenter sont assis, il faut qu'ils fassent paroître des mouvemens fort prompts, & même des contorsions de corps; mais s'ils sont debout, ils doivent au contraire paroître timides, & saisis de crainte.”

[Wie man Putten darzustellen hat. Kleine Putten soll man in wachen und verdrehten Haltungen, wenn sie sitzen, und wenn sie aufrecht stehen, ängstlich und weinerlich darstellen.]

S. 46: „Come i puttini hanno le giunture contrarie à gl'huomini nelle loro grossezze. Cap. CLXVIII. Le putti piccioli hanno tutti le giunture sottili, e gli spatij posti fra l'vna e l'altra sono grossi: e questo accade perche la pelle sopra le giunture è sola sent'altra polpa, ch'è di natura di neruo, che cinge e lega insieme l'ossa, e la carnosità humorosa si troua fra l'vna e l'altra giuntura inclusa fra le pelle e l'osso: mà perche l'ossa sono più grosse nelle giunture che fra le giunture, la carne nel crescere dell'huomo viene à lasciare quella superfluità che staua fra la pelle e l'osso, onde la pelle s'accosta più à l'osso, e viene ad assottigliar le membra: mà sopra le giunture, non vi essendo altro che la cartilaginosa e neruosa pelle, non può disseccare, e non disseccando non diminuisce: onde per queste ragioni li puttini sono sottili nelle giunture, e grossi fra esse, come si vede le giunture delle dita, braccia, spalle sottili, e concaue; e l'huomo per il contrario esser grosso in tutte le giunture delle braccia, e gambe: e doue li puttini hanno in fuori, loro hauer di rilieuo.”

** S. 150 - 151: „CHAPITRE CLXVIII. Que les petits enfans ont les jointures des membres toutes contraires à celles des hommes, en ce qui regarde la grosseur. LES petits ont tous les jointures deliées, & les espaces qui sont entre-deux plus grozcela arrive parce qu'ils n'ont sur les jointures que la peau seule & quelques membranes nerveuses qui attacaent & lient les os ensemble, & toute la chair qui est molle, tendre, & pleine de suc, trouve enfermée sous la peau entre deux jointures; mais

parce que dans les jointures les os sont plus gros qu'ils ne le sont dans l'espace qui est entre les jointures la chair se décharge de beaucoup des superfluités, tandis que l'homme croît, & ses membres deviennent à proportion plus deliez qu'auparavant; mais il ne se fait point de diminution dans les jointures, parce qu'il n'y a que des os & des cartilages; de sorte que par ces raisons les petits enfans sont gras entre les jointures, foibles & déchernaz aux jointures, comme il paroît à celles de leurs / doigts, de leurs bras, de leurs épaules, qu'ils ont deliées & menuës, au contraire un homme fait est gros & noué par tout, aux jointures des bras & des jambes, & au lieu que les enfans les ont creuse, les hommes les ont relevées."

[Putten haben die Gelenke im Gegensatz zu Menschen in ihrer Größe. Kleine Putten haben alle Gelenke schmaler, und der Abstände von einem zum anderen sind größer, und das ist so, weil die nervige Haut über den Gelenken, die die Knochen verbindet, ohne Fett ist, und die füllige Fleischigkeit findet sich zwischen dem einen und anderen Gelenk eingeschlossen zwischen Haut und Knochen, aber weil die Knochen an den Gelenken dicker sind als zwischen den Gelenken, hinterlässt das Fleisch beim Wachsen die Fülle, die sich zwischen Haut und Knochen befand, wo die Haut sich dichter an den Knochen schmiegt, und macht die Glieder schmaler, aber oberhalb der Gelenke, weil dort nichts als fleischige und nervige Haut war, kann sie nicht abnehmen und wird nicht trockener oder dünner, so daß aus diesem Grunde die Putten schälere Gelenke haben, und dazwischen fetter, wie man an den Gelenken der Finger, Hände und schmal gekrümmten Schultern ersehen kann, hat der Mensch [Mann] im Gegensatz dazu alle Gelenke der Hände und Beine dick, und wo bei den Putten alles flacher erscheint, habe sie dort alles hervorgehoben.]

Aus dieser Auswahl geht bereits deutlich hervor, daß differenzierte Altersangaben von einer darzustellenden menschlichen Figur in dieser kunstleitenden Position nicht zur Disposition standen. Mann - Frau, Jung - Alt galten als hinreichend unterscheidende Kriterien, von der lediglich die absolute Kunstfigur des Putto ausdrücklich und umfänglicher als alle anderen abgesetzt worden ist. Das galt in gleichem Maße für den in der nämlichen Zeit von dem eben in diesem Kreis der Beteiligten in französischer Übersetzung studierten und diskutierten Traktat Albrecht Dürers, »Von menschlicher Proportion«.

PROPORTION

S. 47: „Delle Misere vniuersali de'corpi. Cap. CLXXIII. Dico che le misure vniuersali de'corpi si debbono osseruare nelle lunghesse delle figure, e non nelle grossezze, perche delle laudabili e marauigliose cose che appariscono nell'opere della natura, è che mai in qualunque spetie vn particolare con precisione si somiglia all'altro. Adunque tu imitatore di tal natura, guarda & attenti alla varietà de'lineamenti. Piacemi bene che tu fugga le cose mostruose, come di gambe lunghe, busti corti, petti stretti, e braccia lunghe; piglia dunque le misure delle giunture, e le grossezze nelle quali forte varia essa natura, e varierai ancor tu."

** S. 153 - 154: „CHAPITRE CLXXIII. Des mesures universelles des corps. Je dis que les mesures universelles des corps doivent s'observer dans les longueurs des figures seulement & non pas dans les largeurs; parce que c'est une chose merveilleuse dans la nature, que de toutes ses productions on n'en voit aucune de quelque espece que ce soit, laquelle considerée en particulier, soit précisément semblable à une autre: c'est porquoy vous qui Vtes imitateur de la nature, considerez attentivement la variété des contours; neanmoins je suis d'avis que vous évitiez les choses qui sont monstrueuses, / comme des jambes trop longues, des corps trop courts, des poitrines étroites, & des bras longs; observez donc les mesures des jointures, & les grosseurs dans lesquelles la nature se plaît à faire paroître de la variété, pour faire de même à son exemple."

[Von den allgemeingültigen Maßen der Körper. Die universal-gültigen Maße der Körper müssen in der Länge beachtet werden und nicht in der Breite, weil in den lobenswerten und bewundernswürdigen Dingen, die in den Werken der Natur zu beobachten sind, und die niemals auf irgendeine Art ein Teil mit Genauigkeit einem anderen gleicht. Es gefällt mir, wenn du monströse Dinge meidest, wie lange Beine, schmale Brust, lange Arme, wähle also die Maße der Gelenke und die Größe die in der Natur am unterschiedlichsten ausfallen und bilde daraus weitere Varianten.]

S. 8: „Misure e compartimenti della statua. Cap. XXXIX. Dividi la testa in dodici gradi, e ciascun grado diuidi in 12. punti, e ciascun punto in 12. minuti, & i minuti in mimimi (!), & i minini (!) in semiminimi."

** S. 30: „CHAPITRE XXXIX. Mesure ou division d'une statuë. DIVISEZ la tête en douze degrez, & chaque degré en douze point, chaque point en douze minuter, & les minutes en secondes, & ainsi de suite: jusqu'à ce que vous aiez trouvé une mesure égale aux plus petites parties de vôte figure."

[Maße und Unterteilungen einer Statue. Teile den Kopf in zwölf Einheiten, und jede Einheit in zwölf Punkte, und jeden Punkt in 12 Minuten und die Minute in Sekunden und die Sekunden in Halbsekunden.]

S. 10: „Figua, e sua diuisione. Cap. XLVIII. La figura de'corpi si diuide in due altre parti, cioè proportionalità delle parti infra di loro, lequali siano corrispondenti al tutto, & il mouimento appropriato all'accidente mentale della cosa viua che si moue."

** S. 34: „CHAPITRE XLVIII. Division du dessin. Le dessin se divise aussi en deux parties, qui sont la proportion des parties entr'elles, par rapport au tout qu'elles doivent former, & l'attitude qui doit être propre du sujet, & convenir à l'intention, & aux sentimens qu'on suppose dans la figure qu'on represente."

[Gestalt und ihre Unterteilung. Die Gestalt eines Körpers unterteilt man in zwei Teile, d.h. Maßhaltigkeit der Teile untereinander, die zum Ganzen im Verhältnis stehen und die Bewegung soll dem zufälligen Gemütszustand des Lebendigen, das sich bewegt, angemessen sein.]

S. 10: „Proporzione di membra. Cap. XLIX. La proporzione delle membra si diuide in due altre parti, cioè equalità, e moto. Equalità s'intende, oltre alle misure corrispondenti al tutto, che non mescoli le membra de'giouani con quelle de'vecchi, ne quelle de'grassi con quelle de' magri, ne le membra leggiadre con le inette e pigre: & oltre di questo che non facci alli maschi membra feminili in modo che l'attitudini ouero mouimenti de'vecchi non siano fatti con quella medesima viuacità che quelli de'giouani, ne quelli d'vna femmina come quelli d'vn maschio: facendo che li mouimenti, e membri d'vn gagliardo siano tali, che in esse membra dimostrino essa valetudine."

** S. 35 - 36: CHAPITRE XLIX. De la proportion des membres. Il faut observer trois choses dans les proportions, la justesse, la

convenance, & le mouvement. La justesse / comprend la mesure exacte des parties considerées par rapport les unes aux autres, & au tout qu'elles composent. Par la convenance on entend le caractere propre des personnages selon leur âge, leur état, & leur condition; en sorte que dans une même figure on ne voie point en même tems des membres d'un jeune homme & d'un vieillard, ni dans un homme ceux d'une femme; qu'un beau corps n'ait que de belles parties. Enfin le mouvement qui n'est autre chose que l'attitude & l'expression des sentimens de l'ame, demande dans chaque figure une disposition qui exprime ce qu'elle fait, & la manière dont elle le doit faire; car il faut bien remarquer qu'un vieillard ne doit point faire paroître tant de vivacité qu'un jeune homme, ni tant de force qu'un homme robuste, que les femmes n'ont pas le même air que les hommes; qu'enfin les mouvemens d'un corps doivent faire voir ce qu'il a de force ou de délicatesse."

[Proportion der Glieder. Die Proportion der Glieder teilt man in zwei Teile, d.h. Gleichheit und Bewegung. Unter Gleichheit versteht man, neben den dem Ganzen entsprechenden Maße, daß man nicht Glieder eines Jugendlichen mit denen eines Alten mischt, nicht dicke mit mageren, nicht hübsche Glieder mit dürrigen und ärmlichen, und darüber hinaus sollte man dem Manne nie weibliche Glieder geben so daß die Haltungen oder Bewegungen von Alten nicht von der gleichen Lebhaftigkeit erscheinen wie die von Jugendlichen, nicht die einer Frau wie die eines Mannes: die Bewegungen und Glieder eines Starken sollten so gestaltet sein, daß dessen Glieder seinen Ausdruckswert aufweisen.]

S. 52: „Delle membri ficatione dell'huomo. CAP. CLXXXV. MISIVRA (!) in tela la proportione della tua membrificatione, e se la troui in alcuna parte discordante, notala, e forte ti guarderai di non l'vsare nelle figure che per te si compongono, perche questoè commune vitio de'pittori di diletarsi di far cose simili à se."

** S. 163: „CHAPITRE CLXXXV. De la proportion des membres de l'homme. PRENEZ sur vous même les mesures de vos membres, & si vous rencontrez quelque partie qui n'ait pas une belle proportion, marquez-là, & prenez bien garde en dessaignant des figures de na pas tomber dans le même défaut; parce qu'ordinairement un Peintre se peint luy-même, & se plaît aux choses qui luy ressemblent."

[Die Gestaltung der Glieder eines Mannes. Messe bei dir die Verhältnisse deiner Glieder ab und wenn du in irgendeinem Teil ein Missverhältnis findest, notiere das und du wirst dich immer erinnern dieses nicht bei deinen Figuren anzuwenden, die du entwirfst, weil das eine häufige schlechte Angewohnheit von Malern ist sich stümperisch selber nachzubilden.]

S. 46: „Della differenza della misura che è fra li putti & gl'huomini. Cap. CLXIX. Fra gl'huomini, & i puttini trouo gran differenza di lunghezza dell'vna all'altra giuntura, imperoche l'huomo hà dalla giuntura delle spalle al gommito, e dal gommito alla punta del dito grosso, e dall'vn homero della spalla all'altro due teste per mezzo, & il putto ne hà vna, perche la natura compone prima la grandezza della casa dell'intelletto, che quella de gli spiriti vitali."

** S. 151: „CHAPITRE CLXIX. De la difference des mesures entre les petits enfans & les hommes faits. Entre les hommes faits & les enfans je trouve une grande difference de longueur de l'une à l'autre jointure; car l'homme a depuis la jointure des épaules jusqu'au coude, & du coude au bout du pouce, & de l'extrémité d'une épaule à l'autre, une mesure de deux têtes, & à l'enfant cette mesure n'est que d'une tête: cela vient apparemment de ce que la nature travaille d'abord à la tête, qui est la principale partie & le siege de l'entendement, & ensuite aux parties moins considerables & moins necessaires."

[Über den Unterschied der Maße, die zwischen Putten und Männern bestehen. Zwischen Männern und Putten finde ich einen großen Unterschied der Länge zwischen den Gelenken, weil beim Mann von den Schultergelenken bis zum Ellbogengelenk und von dort bis zur Spitze des Mittelfingers und von einem Schultergelenk bis zum anderen zwei halbe Kopflängen und beim Putto nur eine, weil die Natur zuerst die Größe des Hauses des Verstandes ausbildet vor dem der Lebensgeister.]

PROPORTION - KONSTITUTION

S. 72: „Ch'ogni membro sia proportionato à tutto il suo corpo. Cap. CCL. Fa ch'vna parte d'vn tutto sia proportionato al suo tutto: come se vn huomo è di figura grossa e corta, fà che il medesimo sia in se ogni suo membro, cioè braccia corte e grosse, le mani larghe e grosse, e le dita corte, con le sue giunture nel modo sopra detto. E così il rimanente."

**S. 210: „CHAPITRE CCL. Que chaque membre doit être proportionné à tout le corps, dont il fait partie. FAITES que chaque partie d'un Tout soit proportionnée à son Tout; comme si un homme est d'une taille grosse & court, faites que la même forme se remarque en chacun de ses membres; c'est-à-dire, qu'il ait les bras courts & gros, les mains de même larges & grosses, les doigts courts avec leurs jointures pareilles, & ainsi du reste."

[Wie jedes Glied im Maßverhältnis zu dem ganzen Körper steht. Das bewirkt, daß ein Teil eines Ganzen in einem rechten Maßverhältnis zu diesem Ganzen steht. Wenn ein Mann eine dicke und kurze Gestalt aufweist, folgt, daß das auch für jedes seiner Glieder gilt, d.h. kurze und dicke Arme, die Hände lang und dick, mit Gelenken von gleicher Art. Und so ist alles Übrige.]

MAË - BEUGUNGEN

S. 47: „Delle misure del corpo humano, e piegamenti di membra. Cap. CLXXIV. La necessità costringe il pittore ad hauer notitia dell'ossa sostenitori, e armatura della carne che sopra esse si posa, e delle giunture che accrescono e diminuiscono nelli loro piegamenti, per la qual cosa la misura del braccio disteso non confa con la misura del piegato. Cresce il braccio e diminuisce infra la varietà dell'ultima sua estensione e piegamento l'ottava parte della sua lunghezza. L'accrescimento e l'accortamento del braccio viene dall'osso che auanza fuori della giuntura del braccio, il quale, come vedi nella figura A.B. fà lungo dalle spalle al gomito, estendo l'angolo d'esso gomito minor che retto, e tanto più cresce, quanto tal angolo d'esso gomito si fà minore che retto, e tanto più diminuisce quanto esso è maggiore che retto."

** S. 154 - 155: „CHAPITRE CLXXIV. Des mesures du corps humain & des plis des membres. LES Peintres sont obligez d'avoir connoissance de l'osteologie; c'est à dire, des ossemens du corps, qui servent de soutien à la chait dont ils sont couverts, & des jointures qui font que les membres croissent & diminuent quand ils se plient; car la mesure du bras étendu ne se trouve pas égale à celle du même bras retiré, puisqu'il croît ou décroît en s'étendant, & en se pliant, avec la difference d'une huitième partie de sa longueur; l'accroissement & le décroissement du bras par l'effet de l'os qui sort de son emboiture, est tel que vous le voyez représenté en cette figure A. B. son accroissement se fait dans la partie qui vient de l'épaule au coude, lorsque / [Abb. 155 Armskelette] / l'angle du coude est plus aigu qu'un angle droit, & l'accroissement augmente à mesure que cet angle diminue; comme au contraire la longueur diminue selon que cet angle devient plus ouvert; l'espace qui est entre l'épaule & le coude, s'accroît d'autant plus, que l'angle du pli du coude se fait plus petit qu'un angle droit, & décroît à proportion que l'angle

est plus grand qu'un droit."

[Von den Maßen des menschlichen Körpers und den Beugungen der Gliedmaßen. Die Erfordernisse zwingen den Maler Kenntnisse zu haben von den tragenden Knochen und ihrer Bekleidung mit Fleisch, das sich über sie ausspannt und den Gelenken, die durch die Bewegung an- oder abschwellen, weswegen die Abmessung eines ausgestreckten Armes nicht mit der eines angewinkelten übereinstimmt. Ein Arm nimmt um ein achtel seiner Länge zu und ab im Verhältnis zu seiner Streckung und Beugung. Die Zunahme und Abnahme des Armes bedingt der Knochen, der sich aus dem Armgelenk herausbewegt, der von der Schulter bis zum Ellbogengelenk, wie in Abbildung A.B. zu sehen, sich verkleinert und dabei bleibt der Winkel dieses Ellbogengelenks geringer als ein rechter und verlängert sich um so mehr als der Winkel des Ellbogengelenks weniger als ein rechter ist und um so weiter er sich verkürzt desto größer als ein rechter wird er.]

Das Ergebnis lässt sich mit wenigen Worten zusammenzufassen:

Eine systematische Unterscheidung von Beobachtungen am Modell eines lebenden Menschen und der für den bildenden Künstler einzig relevanten Umsetzung in der planimetrischen Projektion auf dem Zeichenpapier oder der Gemäldeoberfläche schien nicht gesehen, oder als für nicht erforderlich gehalten worden zu sein. Eine sehr pauschale Differenzierung wurde bei der Angabe von Lebensaltern getroffen. Nur beim Manne wurde immerhin alt und jugendlich unterschieden, und es wurden Unterschiede für zwei Konstitutionstypen benannt (*grossa-corta/grosse-court*). Bei der Frau erfolgte nicht einmal das. Das Kind wurde unter dem Begriff vom *putto picciolo/petit enfant* abgehandelt, also einem kunstimmanenten Konstrukt, das aber als dem lebenden Modell ununterschieden vergleichbar abgehandelt wurde. Das also war Stand der erreichbaren Information für einen Kunstinteressierten oder Kunststudierenden um 1640, denn alle weiteren Anleitungswerke, die mit mehr oder weniger reichen Illustrationen und weniger mit erläuterndem Text aufwarteten, hatten einen vergleichbaren Inhalt, wenn nicht gar weniger an Differenzierungen anzubieten.

Abschließend bleibt noch eine Gruppe von Kapiteln zu beachten, die sich den Momenten einer beendeten Bewegung des Modells widmeten. Sie wurden aus einem nie erläuterten Grunde als besondere Haltungen angesehen, es sei denn sie werden als ausgewogen in Hinsicht auf die Wirkung der Schwerkraft beurteilt. Sie sind also aus dieser Perspektive gelesen, ebenfalls Aussagen in Hinsicht auf das *Modell* und nicht vorrangig auf die *Darstellung* dieser Haltungen bezogen. In diesen Texten findet sich nirgends ein dauerhafter, spezifischer Begriff für eine dieser als besonders „sprechend“ bezeichneten Haltungen.

AUSGEWOGENHEIT - ERDANZIEHUNG

S. 61: „Della equiponderantia. Cap. CCVI. Sempre la figura che sostiene peso fuor di se e della linea centrale della sua quantità, debbe gettar tanto peso naturale o accidentale dall'opposita parte, che faccia equiponderanza de'pesi intorno alla linea centrale che si parte dal centro dalla parte del piè che si posa, e passa per tutta la soma del peso sopra essa parte de'piedi in terra posata. Vedesi naturalmente vno che piglia vn peso d'all'vno de'bracci, gittar fuori di se il braccio opposto: e se questo non basta à far l'equiponderanza, vi porge tanto più peso di se medesimo piegandosi, che si fà sufficiente a resistere all'applicato peso. Si vede ancora in vno che sia per cadere rouescio l'vno de'suoi lati laterali, che sempre getta in fuori il braccio dell'opposita parte."

** S. 178 - 179: „CHAPITRE CCVI. De l'équilibre, ou du contrepoids du corps. TOUTE figure qui soûtient sur soy & sur la ligne centrale de la masse de son corps, le poid de son corps, ou quelqu'autre poids étranger, doit jeter autant du poids naturel ou accidentel de l'autre côté opposé, qu'il en faudra pour faire un équilibre parfait, autout de la ligne central qui part du centre de la partie du pied qui part du centre de la partie du pied qui porte la charge, laquelle passe au travers de la masse entiere du poids, & tombe sur cette partie des pieds qui pose à terre. On voit ordinairement qu'un homme qui leve un fardeau avec un / des bras, étend naturellement au delà de soy l'autre bras, & si cela ne suffit pas pour faire le contrepoids, il y met encore de son propre poids, en courbant le corps autant qu'il faut pour pouvoir soûtenir le fardeau dont il est chargé: on voit encore que celui qui va tomber à la renverse étend toujours un des bras, & le porte vers la partie opposée."

[Von der Ausgewogenheit. Immer wenn die Figur ein Gewicht außerhalb ihrer selbst und der Mittellinie ihrer Masse trägt muß sie so viel an natürlichem oder künstlichem Gewicht nach der entgegengesetzten Seite ausbringen, das hilft die Ausgewogenheit der Gewichte um die Mittellinie herum zu erzeugen, die von der Mitte des stützenden Fußes ausgeht und durch die Masse des Leibes oberhalb des Fußes verläuft, der auf die Erde gestellt ist. Schau dir natürlich jemanden an, der ein Gewicht mit einem Arm hebt, der wird den gegenüberliegenden Arm ausstrecken, und wenn das nicht zur Herstellung der Ausgewogenheit reicht, wird er so viel von seinem Eigengewicht hinaus verlagern, bis das reicht dem aufgehobenem Gewicht zu widerstehen. Man betrachte noch einen, der nach einer seiner Seiten hin fällt, er wird immer die Arme nach der entgegengesetzten Seite hin ausstrecken.]

GLEICHGEWICHT - SCHWERKRAFT

S. 56: „Della PONDERATIONE dell'huomo sopra li suoi piedi. Cap. CCI. Sempre il peso dell'huomo che posa sopra vna gamba sarà diuiso con equal parte opposita sopra il centro della grauità che sostiene."

** S. 176: „CHAPITRE CCI. De l'équilibre du corps de l'homme, lorsqu'il est sur ses pieds. LE poids del'homme qui se tient appuyé sur une des jambes seulement, sera toujours également partagé des deux côtes de la ligne perpendiculaire ou centrale qui le soûtient."

[Vom Gleichgewicht des Mannes auf seinen Beinen. Immer wird das Gewicht eines Mannes, der auf einem Bein steht, in

gleiche Teile gegenüber dem Zentrum verlagert, das die Schwerkraft stützt. (Abb. Bärtiger, muskulöser, nach links geneigt, linker Arm seitlich nach vorne ausgestreckt.)]

S. 57: „Dell'huomo che si moue. Cap. CCII. L'Hvomo che si moue harà il centro della sua grauità sopra il centro della gamba che posa in terra."

[Abb. S. 61, T. 12, Bärtiger, in gelassener Kontrapost-Stellung, nach links blickend.]

** S. 177: „CHAPITRE CCII. De l'homme qui marche. L'HOMME qui marche aura le centre de sa pesanteur sur le centre de la jambe qui pose à terre."

[Abb.: „p. 177, Chap. 203 T. 12", S. vor S. 177: Bärtiger, in gelassenem Kontrapost, nach links blickend.]

[Vom Manne, der sich bewegt. Der Man, der sich bewegt hat das Zentrum seiner Schwerkraft über der Mitte des Beines, das auf der Erde steht.]

S. 58: „Della bilicatione del peso di qualunque animale immobile sopra le sue gambe. CAP. CCIII. LA priuatione del moto di qualunque animale, il quale posa li suoi piedi, nasce dalla priuatione dell'inegualità che hanno infra loro oppositi pesi che si sostengono sopra i lor pesi."

** S. 177: „CHAPITRE CCIII. De l'équilibre du poids de quelque animal que ce soit pendant qu'il demeure arrêté sur ses jambes. LE repos ou la cessation du mouvement dans un animal, lequel se tient sur ses pieds, vient de l'égalité ou de la privation d'inégalité qu'ont entr'eux les poids oppsez, lesquels le faisoient avancer par leur inégalité, & le tiennent en repos par leur égalité."

[Von der Ausgewogenheit des Gewichts jedes auf seinen Beinen unbewegten Lebewesens. Die Vermeidung von Bewegung bei irgendeinem Lebewesen, das auf seinen Beinen steht, entsteht aus der Vermeidung von Ungleichheit die entgegengesetzte Gewichte haben, die sich über ihrem Gewicht stützen.]

S. 75: „Ponderatione de'corpi che non si muouono. Cap. CCLXIII. Le ponderationi ouero bilichi de gl'huomini si diuidono in due parti, cioè semplice, e composto. Semplice è quello che è fatto dall'huomo sopra li suoi piedi immobili, sopra li quali esso huomo aprendo le braccia con diuerse distanze del suo mezzo, o chinandosi stando sopra vno de'suoi piedi, sempre il centro della sua grauità stà per linea perpendicolare sopra il centro d'esso piede che posa: e se posa sopra li due piedi egualmente, all'hora il petto dell'huomo harà il suo centro perpendicolare nel mezzo della linea che misura lo spatio interposto infra li centri d'essi piedi. Il bilico composto s'intende esser quello che fà vn'huomo che sostiene sopra di se vn peso per diuersi moti: come nella figura d'Hercole che scoppia Anteo, il qual sospendendolo da terra infra il petto e le braccia, che tu li facci tanto la sua figure di dietro alla linea centrale de suoi piedi, quanto Anteo hà il centro della sua grauità dinanzi alli medesimi piedi."

** S. 220 - 221: „CHAPITRE CCLXIII. De l'équilibre des corps qui se tiennent en repos sans se mouvoir. L'EQUILIBRE du corps des hommes se diuise en deux; sçavoir, en simple & en composé; l'équilibre simple est celui que l'homme fait lorsqu'il demeure debout sur ses pieds sans se remuer. Dans cette situation si l'homme étend les bras, & les éloigne de leur milieu, de quelque manière que ce soit, ou s'il se baisse étant sur ses pieds, le centre de sa pesanteur se trouve toujours perpendiculairement sur la ligne centrale du pied qui porte le corps; & s'il se sôütient également sur ses deux pied, pour lors l'estomacde de l'homme aura son centre perpendiculaire sur le milieu de la ligne, qui mesure l'espace qui est entre les centres des pieds. Par l'équilibre composé on entend celui que fait un homme lorsqu'il a sur luy quelque fardeau, & qu'il se sôütient par des mouuemens differens, comme on le voit dans la figure suivant d'Hercule, qui étouffe Anthée, en le serrant avec les bras contre sa poitrine, après l'avoit élevé / de terre; il faut luy donner en contrepoids autant de charge de ses propres membres derriere la ligne centrale de ses deux pieds, que la pesanteur d'Anthée luy en donne au devant de la même ligne centrale des pieds."

[Ausgewogenheit von Körpern, die sich nicht bewegen. Die Ausgewogenheit oder Gleichgewichte von Menschen teilen sich in zwei Teile: das sind einfache und zusammengesetzte. Einfach ist ein solches das ein Mensch erzeugt, der unbewegt auf seinen Beinen steht, über denen dieser Mensch, wenn er die Arme in unterschiedliche Abstände von seiner Mitte ausstreckt oder auf einem Bein stehend in die Knie sinkt, bleibt die Mitte seiner Schwerkraft immer in der Senkrechten über der Mitte des Fußes auf dem er steht: Und wenn er gleichgewichtig auf beiden Füßen steht befindet sich die Mitte der Brust dieses Menschen in der Mitte der Linie, die den Abstandsraum zwischen den beiden Füßen bezeichnet. Unter zusammengesetztem Gleichgewicht versteht sich dasjenige, das ein Mann, der in verschiedenen Bewegungen ein Gewicht über sich hält: wie in der Gestalt des Herkules, der Antaeus, der ihn über die Erde bis zur Brust und den Armen anhebt, da musst du hinter der Mittellinie seiner Beine so seine Figur anbringen, wie der Antaeus die Mitte seiner Schwerkraft im Abstand von diesen Füßen hat.]

S. 77: „Delle ponderationi dell'huomo nel fermarsi sopra de'suoi piedi. Cap. CCLXVI. L'HVOMO che si ferma sopra li suoi piedi, o si caricherà vualmente sopra essi piedi, o si caricherà con pesi ineguali. Se si caricherà vualmente sopra essi piedi, egli si caricherà con peso naturale misto con peso accidentale, o si caricherà con semplice peso naturale. Se si caricherà con peso naturale misto con peso accidentale, all'hora gl'estremi oppositi de'membri non sono egualmente distanti dalli poli delle giunture de'piedi: mà se si caricherà con peso naturale semplice, all'hora tali estremi di membri oppositi saranno egualmente distanti dalle giunture de'piedi: e così di questa ponderatione si farà vn libro particolare."

** S. 223: „CHAPITRE CCLXVI. De l'équilibre de l'homme qui s'arrête sur ses pieds. L'HOMME qui s'arrête sur ses pieds, ou il s'appuie également sur ses deux pieds, ou bien il en charge un plus que l'autre; s'il s'appuie également sur ses deux pieds, il les charge du poids naturel de son corps, & de quelqu'autre poids accidentel, ou bien il les charge seulement du seul poids naturel de son corps; s'il les charge du poids naturel & accidentel tout ensemble, alors les extrêmités opposées de ses membres ne sont pas également éloignées de la jointure des pieds; mais s'il les charge simplement de son poids naturel, pour lors ces extrêmités des membres oppsez seront également éloignées de la jointure des pieds: Je ferai un Livre particulier de cette sorte d'équilibre."

[Von der Ausgewogenheit des Mannes, der auf seinen Beinen steht. Der Mann, der auf seinen Beinen steht oder der sich gleichermaßen über diesen Beinen aufbaut, oder sich mit unterschiedlichem Gewicht aufbaut. Wenn er sich in gleicher Verteilung über diesen Beinen aufbaut, baut er sich mit natürlichem gemischt mit zufälligem Gewicht auf, oder er baut sich mit einfachem natürlichem Gewicht auf. Wenn er sich mit natürlichem gemischt mit zufälligem Gewicht aufbaut, heißt das, daß die Extreme der gegenüberliegenden Glieder sich nicht im gleichen Abstand von den Punkten der Fußgelenke befinden: aber wenn man sich mit einfachem natürlichem Gewicht aufstellt, befinden sich die äußeren Enden der einander gegenüberliegenden Glieder gleichmäßig von den Fußgelenken entfernt und daher wird über diese Ausgewogenheit ein eigenes Buch erscheinen werden.]

BEWEGUNG – HANDLUNG

S. 54: „[...] Del moto e corso dell'huomo & altri animali. CAP. CLXXXXV. QVANDO l'huomo si muoue con velocità o tardit , sempre quella parte   sopra la gamba sostiene il corpo, sarà pi  bassa che l'altra.”

** S. 172 : „[...] CHAPITRE CXCIV. Du mouvement & de la course de l'homme & des autres animaux. QUAND l'homme se meut avec vitesse, ou lentement, le partie qui se trouve sur la jambe qui soutient le corps, doit toujours être plus basse que l'autre.

[Von der Bewegung und dem Laufen des Menschen und anderer Tiere. Wenn der Mensch sich mit Schnelligkeit oder Langsamkeit bewegt, wird der Teil der über dem Bein liegt, daß den Körper trägt, immer niedriger liegen als der andere.]

S. 54: „Quando   maggior differenza d'altezza di spalle nell'attioni dell'huomo. CAP. CLXXXXVI. QVELLE spalle o lati dell'huomo, o d'altri animali, harann  infra loro maggior differenza nell'altezza, delle quali il suo tutto sar  di pi  tardo moto; seguita il contrario, cio  che quelle parti dell'animale haranno minor differenza nelle loro altezze, delle quali il suo tutto sar  di pi  veloce moto. E questo si proua per la 9a. del moto locale, doue dice: Ogni graue pesa per la linea del suo moto: adunque mouendosi il tutto verso alcun luogo, la parte   quella vnita, seguit  la linea breuissima del moto del suo tutto, senza dar di se peso nelle parti laterali d'esso tutto.”

** S. 173: „CHAPITRE CXCVI. De la difference de hauteur d'épaules qui se remarque dans les figures dans les differentes actions qu'elles font. LES épaules ou les côtez de l'homme, ou des autres animaux, auront entr'eux / Fig. 8 C / Fig. 7 B / une plus grande difference de hauteur, lorque tout le corps aura un mouvement plus lent; & au contraire, les parties de l'animal auront moins de difference en leur hauteur, quand le mouvement du corps entier sera plus prompt: Je l'ay prou  dans mon Traité du Mouvement local par ce principe: que tout graue pese par la ligne de son mouvement; de sorte qu'un Tout se mouvant vers quelque lieu, la partie qui luy est unie, suit la ligne la plus courte du mouvement de son Tout, sans charger en aucune maniere de son poids les parties collaterales de ce Tout.”

[Wenn ein gr  ter Unterschied in der Höhe der Schultern bei den Haltungen des Mannes herrscht. Diese Schultern oder Seiten des Menschen oder anderer Tiere haben ihren gröſsten Unterschied in der Höhe, die in der Bewegung nachhängen; folgt das Gegenteil, d.h. daß die Teile des Tieres, die einen geringen Unterschied in der Höhe aufweisen, die insgesamt in schnellerer Bewegung sich befinden. Und das prüfe man für die neunte von den Ortsbewegungen, wo es heißt: Jedes Gewicht wiegt in der Richtung seiner Bewegung: wenn also ein Ganzes sich auf etwas hin bewegt, folgt jeder Teil dieses Ganzen der kürzesten Linie der Bewegung dieses Ganzen, ohne von sich aus den seitlichen Teilen Gewicht dieses Ganzen abzugeben.]

S. 54 - 55: „Risposta contra. Cap CLXXXXVII. Dice l'auuersario, in quanto alla prima parte di sopra, non esser necessario che l'huomo che st  fermo, o che camina con tardo moto, vsi di continuo oredetta PONDERATIONE delle membra sopra il centro della graui-t  che sostiene il peso del tutto, perche molte volte l'huomo non vsa ne osserua tal regola, anzi f  tutto il contrario, conciosiache alcune volte esso si piega lateralmente, stando sopra vn sol piede, alcuna volta scarica parte del suo peso sopra la gamba che non   retta, cio  quella che si piega nel ginocchio, come si mostra nelle due figure B.C. Rispondesi che quel che non   fatto dalle spalle nella figura C.   fatto nel fianco, come si   dimostrato   suo luogo.”

[Abb.: 2 b rtige Alte, wankend]

** S. 173 - 174: „CHAPITRE CHAPITRE CXCVII. Objection. ON objecte contre la premiere partie de ce que j'ay dit, qu'il ne s'ensuit pas necessairement qu'un homme arrêté ou qui marche à pas lents, se trouve toujours dans un continuel équilibre de ses membres sur le centre de la gravité qui soutient le poids du corps entier; parce qu'il arrive souvent que l'homme fait tout le contraire, & qu'il se panche quelquefois / sur le côté, quoyque son corps ne porte que sur un pied, & quelquefois il décharge une partie de son poids sur la jambe qui n'est pas droite; c'est-à-dire, celle dont le geno il est plié, comme il est represent  dans les figures B.C. Je réponds à cela que ce qui n'a pas été fait par les épaules dans la figure C. se trouve fait par les hanches. Ainsi l'équilibre est toujours gardé de quelque maniere que ce soit, & mon principe est vray.”

[Gegenargument. Ein Gegner wird hinsichtlich des ersten oberen Teiles sagen, daß es nicht unbedingt sein muss, daß ein ruhig stehender oder sich langsam bewegender Mann die beschriebene Ausgewogenheit der Glieder oberhalb des Zentrums der Schwerkraft, die das Gewicht des Ganzen trägt, aufweist, weil sehr häufig der Mensch weder von einer solchen Regel Gebrauch macht, noch sie anwendet, im Gegenteil macht er alles anders, so daß er sich manches mal seitlich auf einem Fuße stehend beugt, ein andermal verlagert er einen Teile seines Gewichts auf ein Bein, das nicht gerade ausgestreckt ist, d.h. das im Knie angewinkelt ist, wie in Fig. B.C. dargestellt. Darauf ist zu antworten, das daß was in Fig. C. nicht mit der Schulter passiert, wird von der Seite übernommen, wie an gehöriger Stelle erläutert.]

S. 55: „Come il braccio raccolto muta tutto l'huomo dalla sua prima ponderatione quando esso braccio s'estende. Cap. CLXXXXVIII. L'Estensione del braccio raccolto muoue tutta la PONDERATIONE dell'huomo sopra il suo piede sostentacolo del tutto, come si mostra in quello che con le braccia aperte v  sopra la corda senza altro bastone.” [bezieht sich wohl auf C. in dar berstehender Abb.]

** S. 174: „CHAPITRE CXCVIII. Comment un homme qui retire son bras étendu, change l'équilibre qu'il auoit quand son bras étoit étendu. UN bras étendu enuoie le centre de l'équilibre du corps de l'homme sur le pied qui porte le poids entier du corps, comme il paroît dans ceux qui avec les bras étendu marchent sur la corde sans autre b ton qui leur serve de contrepoids.”

[Wie ein Mensch, der seinen Arm anwinkelt, sein Gleichgewicht verändert, gegenüber dem, welches er hatte, als der Arm ausgestreckt war. Das Anwinkeln eines ausgestreckten Armes verlagert die Ausgewogenheit des Menschen oberhalb des das Ganze stützenden Fu es, wie bei dem sich zeigen l sst, der ohne irgendeinen Stock mit offenen Armen  ber ein Seil l uft.]

S. 55: „Dell'huomo e altri animali che nel muouersi con tardit  non hanno il centro della gravit  troppo remoto dal centro delli sostentacoli. Cap. CLXXXXIX. Qvell'animale har  il centro delle gambe suo sostentacolo tanto pi  vicino al perpendicolo del centro della grauit , il quale sar  di più tardi mouimenti, e cosi di conuerso, quello har  il centro de'sostentacoli pi  remoto dal perpendicolo del centro della grauità sua, il quale sia di più veloce moto.”

** S. 175: „CHAPITRE CXCI. De l'homme, & des autres animaux, lesquels dans leurs mouuemens lents, n'ont pas le centre de gravité beaucoup éloigné du centre de leur soutien. TOUT animal aura le centre des jambes sur lesquelles il se soutient, d'autant plus proche de la perpendiculaire du centre de sa gravité, qu'il sera plus lent dans son mouvement; & au contraire, celui-là aura le centre de son soutien plus éloigné de la perpendiculaire du centre de sa gravité, qui sera plus prompt dans ses mouuemens.”

[Der Mensch und andere Tiere, die bei langsamer Bewegung das Zentrum ihres Schwergewichts nicht allzu weit vom Zentrum

ihrer Stützen entfernt haben. Dasjenige Tier hat die Mitte seiner stützenden Beine um so vieles näher an der Senkrechten über der Mitte seiner Schwerkraft, je langsamer es sich bewegt, und so im Gegenteil, dasjenige hat das Zentrum der Stützen weiter von der Senkrechten über der Mitte der Schwerkraft entfernt, je schneller es sich bewegt.]

S. 62: „Del moto humano. Cap. CCVII. Quando tu voi fare l'huomo motore d'alcun peso, considera che li moti debbono esser fatti per diuerse linee, cioè o di basso in alto semplice moto, come fa quello che chinando si piglia il peso che rizzandosi vuole alzare, o quando vuole strascinarsi alcuna cosa dietro, ouero spingere inanzi, o vuoi tirar in basso con corda che passa per carrucola. Qui si ricorda che il peso dell'huomo tira tanto quanto il centro della grauità sua è fuori del centro del suo sostentacolo. A questo s'aggiunge la forza che fanno le gambe o schiena piegata nel suo razzarsi. Mai si scende o sale, ne mai si camina per nissuna linea, che il piè di dietro non alzi il calcagno.”

** S. 179: „CHAPITRE CCVII. Du mouvement de l'homme. QUAND vous voulez faire qu'un homme remuë quelque fardeau, considerez que les mouvemens doivent être faits par diverses lignes; c'est-à-dire, ou de bas en haut, avec un mouvement simple, tel que fuit celui qui s'étant baisse prend un fardeau qu'il veut hausser en se relevant, ou bien, quand il veut traîner quelque chose derriere luy, ou le pousser en devant, ou bien pour tirer en bas avec une corde qui soit passée dans une poulie. Il faut icy remarquer que le poids du corps de l'homme tire d'autant plus que le centre de sa pesanteur est éloigné du centre de l'axe qui le soutient.”

[Von menschlicher Bewegung. Wenn du den Menschen zum Beweger irgend eines Gewichtes machen willst, beachte, daß die Bewegungen sich aus verschiedenen Linien zusammensetzen, d.h. entweder nach oben oder unten als einfache Bewegungen, wie bei einem solchen, der mit gebeugten Knien ein Gewicht aufhebt, wenn er sich streckend aufrichten will, oder wenn er etwas hinter ihm Befindliches nach vorne ziehen will oder nach vorne stößt, oder etwas herunter ziehen will mit Hilfe eines Seils, das über eine Rolle läuft. Hier erinnere man sich daran, daß das Gewicht eines Menschen umso viel zieht wie das Zentrum seiner Schwerkraft außerhalb der Mitte seiner Stütze liegt. Dazu sind die Kräfte der Beine oder des gekrümmten Rückens beim Aufrichten hinzuzufügen. Niemals steigt man hinauf oder hinab, und niemals läuft man in keiner Richtung, ohne daß nicht die Ferse des hinteren Fußes sich anhebt.]

HALTUNG – MAß

S. 23: „Dell'collocar le figure. Cap. LXXXIX. Tanto quanto le parte dell'ignudo D. A. diminuisce per posar, tanto l'opposita parte cresce: cioè tanto quanto la parte D. A. diminuisce di sua misura, l'opposita parte sopra cresce alla sua misura, & il bellico mai esce di sua altezza, ouero il membro virile; e questo abbassamento nasce, perche la figura che posa sopra vn piede, quel piede si fa centro del sopraposto peso: essendo così, il mezzo delle spalle vi si drizza di sopra, vscendo fuori della sua linea perpendicolare, la qual linea passa per i mezzi superficiali del corpo: e questa linea più si viene a torcere la sua superiore estremità, sopra il piede che posa, i lineamenti truersi costretti a eguali angoli si fanno con loro estremi più bassi in quella parte che posa, come appare in A.B.C.”

[Abb. S. 53: muskulöser bärtiger Akt in Kontrapost-Haltung.]

** S. 78 - 79: „CHAPITRE LXXXIX. De la position des figures. Autant que le côté gauche de la figure D. A. diminuë à cause de la position de la figure, autant le côté opposé B. C. qui est le côté droit, augmente & s'allonge; c'est à-dire, qu'à mesure que la partie de la figure, qui est depuis l'épaule gauche D. jusqu'à la ceinture. A. du même côté, la partie opposée du côté droit, depuis B. jus-/ [Abb. S. 79 r: Bärtiger, Muskulöser in Kontrapoststellung] /qu'à C. augmente; mais le nombril, ou le milieu du corps demeure toujours à la même hauteur. Cette diminution des parties du côté gauche de la figure, vient de ce qu'elle porte sur le pied gauche, qui devient par cette position le centre de tout le corps. Ainsi le point du milieu qui est sous la gorge entre les deux clavicules, quitte la ligne perpendiculaire du corps quand il est droit, pour en former une autre qui passe par le jambe gauche, & qui va finir au pied du même côté. Et plus cette ligne s'éloigne du milieu du corps, plus aussi les lignes horizontales qui traversent perdent leurs angles droits en panchant du côté gauche qui soutient le corps.”

[Über die Haltung von Figuren. Um so vieles die Teile D. A. eines Aktes durch die angenommene Haltung in ihrem Maße sich verkürzen um so mehr nehmen die gegenüber liegenden Teile in ihren Abmessungen zu und der Nabel verlässt seine Höhe nicht, oder das männliche Glied: dieses Abnehmen ergibt sich, weil der Fuß der Gestalt, auf dem sie steht, zum Zentrum des darüber liegenden Gewichts wird, weil das so ist, wird die Mitte der Schulter angehoben und verlässt die senkrechte Linie, die durch die Mitte der Oberfläche des Körpers verläuft. Und diese Linie verbiegt sich am oberen Ende umso mehr oberhalb des stützenden Fußes, die Querlinien verschieben sich zu gleichen Winkeln, die sie bei den unteren Extremitäten in dem Teil aufweisen, der stützt, wie in A.B.C. zu sehen ist.]

S. 61: „De i piegamenti e voltamenti dell'huomo. Cap. CCIV. Tanta diminuisce l'huomo nel piegamento dell'vno de'suoi lati quanto egli cresce nell'altro suo lato opposto, e tal piegatura sarà all'vltimo subdupla alla parte che si estende. Et di questo si farà particolare trattato.”

** S. 177: „CHAPITRE CCIV. Des plis & des detours que fait l'homme dans les mouvemens de ses membres. LA partie du corps sur laquelle l'homme se courbe, reçoit autant de diminution que l'autre partie opposée prend d'accroissement, & cette courbure peut enfin venir à être en proportion double à la partie qui s'étend. Je ferai un Traité particulier sur ce sujet.”

[Von Beugungen und Drehungen des Menschen. Um so viel nimmt der Mensch bei der Beugung einer der beiden seiner Seiten ab, wie er auf der anderen gegenüberliegenden Seite zunimmt, und diese Beugung kann sich auf der gedehnten Seite höchstens verdoppeln. Und dazu wird eine eigene Abhandlung erscheinen].

S. 61: „De' piegamenti. Cap. CCV. Tanto quanto vno de'lati de'membri piegabili si farà più lungo, tanto la sua parte opposita sarà diminuita. La linea centrale estrinseca de'lati che non si piegano, ne'membri piegabili, mai diminuisce o cresce di sua lunghezza.”

** S. 178: „CHAPITRE CCV. Des plis des membres. Autant qu'un des côtez des membres qui se plient, s'allonge, autant la partie opposée se racourcit, mais la ligne centrale extérieure des côtez qui ne se peuvent plier aux membres qui se plient, ne se diminuë ni ne s'augmente jamais dans sa longueur.”

[Von der Beugung. Je länger eine Seite der biegsamen Glieder gelängt wird, desto kürzer wird die gegenüberliegende. Die äußere Mittellinie der nicht gebeugten Seite an biegbaren Gliedern wird in ihrer Länge weder zu- noch abnehmen.]

BEWEGUNG - GLEICHGEWICHT

S. 62: „Del moto creato dalla destruttione del bilico. Cap. CCVIII. Il moto creato dalla destruttione del bilico, cioè dall'inegalità: imperoche nissuna cosa per se si muoue che non eschi dal suo bilico, e quella si fa più veloce, che più si rimoue dal detto suo bilico.“

** S. 180: „CHAPITRE CCVIII. Du mouvement qui est produit par la perte de l'équilibre. TOUT mouvement est produit par la perte de l'équilibre; c'est à dire de l'égalité, parce qu'il n'y a aucune chose qui se meuve d'elle même, sans qu'elle sorte de son équilibre, & le mouvement est d'autant plus prompt & plus violent que la chose s'éloigne davantage de son équilibre.“

[Von der Bewegung verursacht durch Störung des Gleichgewichts. Eine Bewegung durch Störung des Gleichgewichts verursacht, d.h. durch Ungleichheit: wenn auch kein Ding von sich aus sich bewegt, es sei denn es kommt aus dem Gleichgewicht und das geschieht um so rascher, je mehr es sich aus seinem Gleichgewicht bewegt.]

S. 62: „Del bilico delle figure. Cap. CCIX. Se la figura posa sopra vno de'suoi piedi, la spalla di quel lato che posa sia sempre più bassa che l'altra, e la fontanella della gola sarà sopra il mezzo della gamba che posa. Il medesimo accaderà per qualunque linea noi vedremo essa figura essendo senza braccia sportanti non molto fuori della figura, o senza peso adosso, o in mano, o in spalla, o sportamento della gamba che non posa inanzi o in dietro.“

[Abb.: Jugendlicher im Kontrapost, die Rechte nach links ausgestreckt, blickt nach rechts. p. 62, Chap. 209, pl. 13 / 62 derselbe, mit / nach „P. 180, Chap. 209, pl. 13“].

**S. 180: „CHAPITRE CCIX. De l'équilibre des figures. Si la figure est appuïée sur un de ses pieds, l'épaule de ce côté là sera toujours plus basse que l'autre, & le creux de la gorge sera perpendiculairement sur le milieu de la jambe qui soutient le corps: il en arrivera de même en toute autre ligne, où nous verrons cette figure lorsqu'elle est sans avoir le bras beaucoup en saillie en dehors, ou sans quelque charge sur le dos, ou dans la main, ou sur l'épaule, ou sans écarter la jambe qui ne soutient pas le corps, ou en devant ou en arriere.“

** S. 180 - 181: „CHAPITRE CCIX. De l'équilibre des figures. Si la figure est appuïée sur un de ses pieds, l'épaule de ce côté là sera toujours plus basse que l'autre, & le creux de la gorge sera perpendiculairement sur le milieu de la jambe qui soutient le corps: il en arrivera de même en toute autre ligne, où nous verrons cette figure lorsqu'elle est sans avoir le bras beaucoup en saillie en dehors, ou sans quelque charge sur le dos, ou dans la main, ou sur l'épaule, ou sans écarter la jambe qui ne soutient pas le corps, ou en devant ou en arriere.“

[Vom Gleichgewicht der Figuren. Wenn eine Figur auf einem seiner Füße steht, wird die Schulter dieser Seite, auf der sie ruht, immer niedriger liegen als die andere, und die Halsgrube wird über der Mitte des Beines, das als Stütze dient, liegen. Gleiches gilt für jegliche Linie die wir in dieser Figur sehen, auch ohne weit ausgestreckten Armen, oder ohne Gewichtslast, sei es in der Hand oder auf den Schultern oder bei ausgestrecktem Bein, das weder nach vorne oder hinten angewinkelt ist.]

Die schon für die erste Übersetzung von Du Fresne gewählten Illustrationen zum *Capitolo* 89 und 209 zeigen je einen alten Bärtigen und einen jungen Mann in einer Haltung, die der des »*Antinous*« vom *Belvedere* sehr nahe kommt (Abb. 9-259, 260). Alle späteren Übersetzungen oder Neuauflagen behielten die Auswahl der Illustrationen bei, wenn sie auch anders gruppiert und nummeriert wurden. Es wurde aber nicht die Wiedergabe einer Statue - wie beim *Finitorium* in der Alberti-Übersetzung zur Illustration - ausgewählt, sondern ganz offensichtlich von Poussin der Modellcharakter betont. Warum nun jeweils ein abgestorbener Baumrest – wie die ganze Landschaftskulisse eine Zugabe von der Hand Errards - beim Abschluss der Hügelkuppe rechts im Hintergrund angebracht wurde, scheint bei dem bärtigen Alten mit der etwas verdickten rechten Schulter sehr willkürlich zu sein. Bei dem Abbild des jungen männlichen Modells ist es jeweils aber ein Baumstumpf auf seiner linken Seite - nach hinten wiederum an den Rand der Hügelkuppe gerückt, aber doch so nahe belassen, dass zumal in der Du Fresne-Illustration eine Erinnerung an die bei antiken Marmorkopien von Statuen erforderlichen Stützen nahe liegt. Doch anders als bei der Statue des »*Antinous*« ist die Linke des abgebildeten Modells auf die Rückseite der Hüfte aufgestützt, die das Spielbein abschließt. Dadurch wird der Eindruck vermittelt als schöbe er mit dieser Linken seine Hüfte nach rechts. Deswegen liegt folgerichtig seine linke Schulter weit höher als die rechte, die sich oberhalb des gestreckten Standbeines, aber auch am Ende seines nach links unten gerade ausgestreckten rechten Armes befindet.

Diese an den klassischen Kontrapost angenäherte Körperhaltung ist damit in ein rein auf muskelmechanische Prinzipien reduziertes Demonstrationsmodell verkehrt worden, ohne die dem klassischen Kontrapost eigene ästhetische Wirkung berücksichtigen zu vermögen oder gar zu beabsichtigen. Somit ist nach dieser Analyse auch nachvollziehbar, dass kein spezifischer Begriff geprägt wurde, der irgend einen ästhetisch prominenten Eindruck einschliesse. Die in diesen Passagen erwähnten Maßveränderungen – seien sie das Ergebnis von Haltungsänderungen oder auch von angehaltenen Bewegungsabläufen – bleiben sehr im Allgemeinen. Daraus resultieren demnach keine Angaben von proportionalen Verschiebungen, die sich in bestimmten Einheiten – oder deren Bruchteilen – hätten formulieren lassen. Das aber genau blieb das Anliegen der zunächst in der römischen Künstlergruppe, wenig später dann auch anlässlich der *Conférences Académiques* in Paris in diese Diskussion Involvierten.

Als erster hatte der in Rom an den Vermessungen beteiligte Jacques Stella 1634 eine Proportionslehre vorgelegt, die sich dadurch auszeichnet, dass er in ihr ausschließlich die flächenprojektiven Maße einer

männlichen Musterfigur vorstellte. Damit hob sich seine Graphik grundsätzlich von dem Dürer'schen anthropometrischen Ansatz ab. Seine Figur scheint keiner antiken Statue nachempfunden gewesen zu sein (Abb. 9-257).

Wenig später wurden die in Rom vermessenen antiken Statuen erstmals 1656 von Abraham Bosse in kleinformatigen Radierungen veröffentlicht. Die von Charles Errard angefertigten Vorlagen dazu hatte Bosse aus der Hand von Roland Fréart de Chambray 1646 mit der Bestimmung erhalten, sie nach zehn Jahren zu veröffentlichen. Ein *Antinous* war nicht darunter, nur der *Herkules Farnese*, *Meleager Pichini*, der *Apoll vom Belvedere* je in vier und die *Venus Medici* in fünf Ansichten. Der auf eine allumfassenden Geometrisierung der darstellenden Kunst ausgerichtete und als Lehrer für Perspektive an der Pariser Akademie tätige, mathematisch-geometrisch versierte Bosse reduzierte die durch die Skizzen ihm zugänglichen Maßangaben auf die für die planimetrische Projektion einer Figur auf der Maloberfläche erforderlichen Angaben, bezogen auf eine virtuelle Mittellinie. Er selber äußerte sich zu seinem Verfahren folgendermaßen:

„[...] l'on peut bien dessiner par le moyen d'une Echelle de mesure, les hauteurs et les largeurs d'un corps humain, veu de front par son devant ou majesté, et par son derrière (sçavoir) depuis le sommet de la teste jusques au bas du ventre et des fesses, a cause que tirant une ligne à plomb par son milieu, un costé est égal et semblable à l'autre, ainsi que d'une colonne, mais qu'il n'en sera pas le mesme pour les largeurs en les voyant par son profil, ny non plus pour les bras, cuisses, jambes, pieds et mains, puisque leurs costez opposez sont quasi tous differens; a moins d'y placer aussi une ligne droite par le milieu en forme d'axes ou d'essieux, pour de part et d'autre y portes les mesures requises, sur des droites de front perpendiculaires à ces essieux; car de faire autrement, il est impossible qu'un Disciple puisse en venir à bout sur ce qui en est expliqué par cesdits Auteurs.“

Eben dieses Verfahren hatte Jacques Stella bereits 1634 in seiner Proportionslehre angewandt. Er hatte zudem mit der Haltung seines Modells etwas zum Ausdruck gebracht, was den Beschreibungen der Übersetzung des Leonardo-Textes weniger, den von Poussin gezeichneten und dann von Charles Errard gestochenen Illustrationen aber umso mehr abzulesen ist: Alle diese Aktionen sind ins Graziöse verkehrte Heldenposen, wie sie aus der zeitgenössischen Malerei und Graphik vielfach geläufig sind. Jeder Adelige, der zum Tragen von Waffen berechtigt war, ließ sich in dieser Haltung konterfeien. Dabei war der Kontrapost nicht angesagt: Die Beine hatten immer männlich stramm und gerade herab zu stehen, zumindest immer das nach vorne gestemmte. Das galt für jeden Anlass: Bei Festlichkeiten, Feiern oder militärischen Anlässen ebenso wie bei religiösen. Ausnahmen machen da nur die Bettler, die demütigen Almosenempfänger. Jeder Mann von Rang konnte sich gar nicht anders als mit beiden Beinen fest auf dem Boden stehend dargestellt sehen und zwar von Kindesbeinen an. Und wenn es einmal bei einem Besuch im Atelier eines Künstlers etwas gelockerter zuging, dann blieben nicht beide Beine als Garanten gegen die Schwerkraft gerade nach unten gestellt, sondern da durfte schon mal eines von beiden nach vorne oder auch seitlich verrückt erscheinen – aber bitte: Allenfalls eines leicht angewinkelt, der Fuß nur mit dem Ballen aufgesetzt! Selbst beim Degenfechten oder anderen wehr-sportlichen Ertüchtigungen blieben beide Knie voll durchgedrückt – oder anders gesagt, für die Darstellung solcher Szenen wählten die Künstler den Bewegungsmoment aus, in dem der Darzustellende genau dieser militärtechnisch längst durch die Überlegenheit der plebeischen Infanteriemasse obsoleten Heldenpose des Einzelkämpfers gemäß erfasst werden konnte. Diese Haltung wurde über lange Zeit ebenso bei der Darstellung von männlichen Akten in Anleitungswerken bevorzugt. So beispielsweise von Philipp Hesengren (Esengrenio) 1623 und Crispijn van den Passe, der Jüngere, 1643.

Ein ans Absurde grenzendes Beispiel einer solchen Konfrontation des Porträts eines jungen Adligen mit einer Statuette des »*Antinous*« zeigt ein Detail aus einem Gemälde von Teniers aus dem Jahre 1641: Galerie des Erzherzogs Leopold in Brüssel, in der Bayerischen Staatsgalerie in Schleissheim (Abb. 6-114 a). Absurd insofern, da die Reproduktion einer Statue als Statuette um so vieles jünger gegenüber dem Original erscheint, um so dem Alter des Porträtierten in etwa gleichzukommen.

In den Poussin-Illustrationen fällt beim zweiten Hinblick auf, dass sich sowohl der alte Bärtige als auch das junge Modell der Haltung nach dem *Apoll vom Belvedere* annähern: Der Kopf leicht gehoben, der Blick in die Ferne. Aktion auf Distanz: dem imaginär abgefeuerten Pfeil nachblickend, das Auge fest aufs Ziel gerichtet.

Das Studium der in Rom zu betrachtenden antiken Statuen, unter denen einige durchaus den klassischen Kontrapost aufwiesen, wurde praktiziert, aber kaum in den theoretisch-akademischen Reflexionen bedacht. Das bewirkten auch die in den Gipsammlungen vorhandenen Kopien vorerst noch nicht. Die Dominanz des „*dessin*“ in der Kontroverse Le Brun und Felibien gegen Bosse an der Pariser Akademie kam erst um 1681 zum Entscheid.

„Del Atto più leg[gi]at[dr]o in generale, et della meravigliosa operatione della lettera S. nelle statue che può[sano]. Cap. XII. [...] La coscia e ginocchio della gamba che leva, dee essere più avanti di quelle che posa, e più lunga e il suo piede, come ho detto,

tanto addietro che la punta sia a dirittura del calcagno al piede che posa. [...] È bene il vero che si trovano delle variationi, delle quali bisogna rendere la ragione, acca[...] faccia capace quello il quale vedendole dubitasse; tanto più che sono in statue celebri, et famose, benche di poco numero, a gisa ò delle nominate. La prima **L'Antino** di Belvedere, La Venere Medici [...].“ / „Variazione di Si[...]ature et misure per le teste che guardano in alto, et in basso. [...] queste in doi modi trovo essere state espresse da gli antichi maestri, uno tanto soave, che appena si conosce; l'altro notabile per l'inclinarsi; ma se por altre modo: et ambi li mozi espressi ne le statue ac gli Antichi, nelle quali espressero quanto di gratioso poteva partorire la supremiza dell'Arte immortale della scoltura gli primi è l'atto del **Antinoo** di Belvedere la testa del quale piombata il profilo si inclina tanto, che il filo tocha del pari fronte, e punta di naso; et la proportion della faccia viene dalla fontanella della gola al lagrimatore dell'occhio nel remanere sempre le misure sono l'istesse come si è detto di sopra trattando della testa perfetto. [...]“

Bemerkenswert an dieser Einlassung Bosellis sind drei Punkte: 1. Er prägt keinen eigenständigen Begriff für die von ihm beschriebene Stellung, wobei dennoch ausschließlich die Haltung der Beine und die Stellung der Füße Berücksichtigung fanden, nicht aber die Verschiebung der Körperachsen; 2. Er erwähnt den Buchstaben „**S**“, also die Grundfigur der *figura serpentinata*, deren Kenntnis er sehr wohl aus der 1649 erschienenen Übersetzung von Lomazzos Text erworben haben mag, die zwei Jahre später dann auch in der *Académie* in Paris vorgestellt wurde; 3. Der betonte Hinweis auf den Unterschied von Frontal- und Seitenansicht für die Angabe von Proportionsmaßen, wie es ebenso auf den Stichen in den meisten Lehrbüchern üblich war.

Maßnahmen an antiken Statuen war selbst für Kunstliebhaber schon zu einer bemerkenswerten Selbstverständlichkeit geworden, wie der folgende Text aus dem Reisebericht eines Geistlichen zeigt, der auf der Rückreise vom „*Heiligen Land*“ bei einem Besuch der Kapitolinischen Museen in Rom die Gelegenheit dazu nutzte.

„Ce qui rend à present ces lieux plus recommandables sont les peintures, & les statües antiques de ces faux Dieux qui y sont tres-excellentes & en si grand nombre, qu'elles y sont les vnes sur les autres. On parle des grands Colosses qui y estoient autrefois desqueles on void encore des pieces d'vne admirable grandeur, le seul pouce d'vn pied, ayant vne coudée de longueur, & la teste à proportion; Pour moy ie n'en ay point veu de cette taille si excessiue; mais ie sçais bien auoir mesuré vne teste seule qui a huict palmes de long, depuis le menton iusques au front, les pieds y sont aussi, avec quantité de tres-belles pieces de l'antiquité.“

Neben solchen dilettantischen Vergewisserungen waren jedoch die Einlassungen, die der bedeutendste Vertreter des italienischen Barock – Gian Lorenzo Bernini – während einer Besuches in Paris hinterließ, von größerem Gewicht. Er war von Colbert im Zusammenhang mit dem Umbau des Louvre nach Paris eingeladen worden. Der ihm von Colbert zugeteilte ständige Begleiter war Paul Fréart de Chantelou. Dieser hat über diese Tage detaillierte Tagebuchaufzeichnungen für seinen Bruder angefertigt. Darin sind Gespräche anlässlich zweier Besuche in der Pariser Kunstakademie enthalten, in denen sich Bernini zur Vorbildlichkeit der Stellung und der Proportion antiker Statuen äußert, wenn er beispielsweise ausdrücklich von „*in contrapposti*“ spricht.

„[...] Le vingt-troisième [...] / [...]. Étant resté dans l'antichambre, Vigarani y est venu et a abordé le Cavalier; là l'on c'est mis, en attendant, à discourir de diverses choses, et entre autres de l'architecture, et que c'est un art difficile, auquel pour pouvoire réussir il faut joindre la pratique et la théorie ensemble. Vigarani a dit qu'il était bien nécessaire à un architecte d'être géomètre et de savoir la perspective. Le Cavalier a ajouté qu'un des points les plus importants était d'avoir un bon œil pour bien juger des *in contrapposti* (1); que les choses nous paraissent non seulement ce qu'elles sont, mais eu égard à ce qui est dans leur voisinage, qui change leur apparence. Il a donné un exemple de ceci: qu'il avait fait autrefois une statue, laquelle finie, ta tête en paraissait petite, quoiqu'elle eût sa juste grandeur, d'une neuvième partie, comme elle doit être au corps d'un Christ, non pas d'un Bacchus ou d'un Mercure, où il dit que l'on fait de différentes proportions. Cette tête paraissant petite, et à lui et à un de ses amis, cela l'obligea de la remesurer diverses fois, et à mesurer encore aussi **L'Antin** (2) et l'Apollon (3), et trouva toujours, a-t-il dit, qu'il n'y avait pas de différences, amis qu'enfin, à force d'examiner et de raisonner, il découvrit que c'était un morceau de draperie posé sur l'épaule de la figure qui produisait cet effet, et l'ayant beaucoup diminué, cela changea tout à fait l'apparence de cette tête, après quoi cet ami étant revenue et voyant cette figure, dont la tête paraissait 'une juste proportion, il en fut tout étonné, et ne put s'imaginer comment il y avait donné du remède. [...].“

„[...] Le cinquième, le Cavalier a travaillé à l'ordinaire, et le soir, il a été à l'Académie. [...] Après, s'étant tenu debout au milieu de la salle, environné de tous ceux de l'Académie, il adit que son sentiment était que l'on eût dans l'Académie des plâtres de toutes les belles statues, bas-reliefs et bustes antiques pour l'instruction des jeunes gens, les faisant dessiner d'après ces manières antiques, afin de leur former d'abord l'idée sur le beau, ce qui leur sert après toute leur vie: que c'est les perdre que de les mettre à dessiner au commencement d'après nature, laquelle presque toujours est faible et mesquine, pour ce que, leur imagination n'étant remplie que de cela, ils ne pourront jamais produire rien qui ait du beau et du grand, qui ne se trouve point dans le naturel; que ceux qui s'en servent doivent être déjà fort habiles pour en reconnaître des défauts et les corriger, ce que les jeunes gens qui n'ont point de fond ne sont pas capable de afire. [...] Il adit après qu'étant encore fort jeune, il dessinait souvent l'antique, et que, dans la première figure qu'il fit, lorsqu'il doutait de quelque chose, il s'en allait consulter **L'Antin** comme son oracle, et a dit qu'il remarquait alors de jour à autre, dans cette figure, des beautés qu'il n'avait pas encore vues et n'eût jamais vues, s'il n'eût point manié le / ciseau pour opérer (1), [...].“

„(1.) «Les contrastes.»; (2.) **L'Antin** (et même quelquefois le **Lantin**), abréviation encore usitée dans les ateliers pour désigner la statue antique de **L'Antinoüs** (au Vatican), dont les proportions ont, depuis la Renaissance, servi de règle aux artistes. Elle avait été, du temps de Bernin, mesurée par Poussin et l'Algarde, suivant Félibien. (3.) L'Apollon du Belvédère. / 1.) Opérer, faire un œuvre.“

Der hier im ersten Moment überraschend erscheinende, von Bernini verwendete und von Paul Fréart de Chantelou nur in diesem Fall auf italienisch wiedergegebene Ausdruck „*contrapposti*“ wird naheliegender wörtlich mit „*Gegenüberstehendes*“ oder „*Beieinanderstehendes*“ zu übersetzen sein, denn woher sollte er ihn im Sinne des – im Deutschen – heute geläufigen Fachbegriffes bezogen haben? In der kunsttheoretischen Fachliteratur ist er jedenfalls so zuvor nirgends aufzuweisen. Ebenso auffällig bleibt, dass er auch nicht in der nachfolgenden französischen Kunstliteratur als Terminus übernommen wurde. Die Aufzeichnungen Fréarts waren nur für einen familiären Verwendungszweck gedacht, konnten also keinem Zeitgenossen zu Gesicht gekommen sein. Der einzige Teilnehmer an diesem Gespräch im Wartezimmer war der italienische Architekt und Theaterintendant Carlo Vigarani, der indessen über das für Architekten unabdingbare Wissen sprach. Wieso Bernini darauf mit Argumenten entgegnete, die vor allem die Skulptur betrafen, kann nicht weiter aufgeklärt werden; ebenso wenig wie das, was Bernini hier genauer zum Ausdruck bringen wollte, wenn nicht im Sinne von „*beieinander Befindliches*“, wie sich aus dem von ihm verwendeten Beispiel von Kopf und den über der Schulter liegendem Gewandfalten ergibt.

Die bereits im ersten Zitat nachzulesende Anforderung, aus Gründen des Maßvergleiches u.a. die Statue des »*Antinous*« zu vermessen, wird im zweiten Zitat um eine nähere ästhetische Begründung erweitert. In dieser Charakterisierung bleibt allerdings offen, was an „*beautés*“ er näher gemeint haben könnte, ob es denn eher die Haltung oder eher die Maße der Statue gewesen sein könnten. Damit war die Statue des »*Antinous*« ganz offenkundig und nachhaltig zu einem nur noch ästhetisch wahrgenommenen Kunstobjekt avanciert. Jegliche herrschaftspolitische Propaganda-Dimension, mit der sie als Kopie weiterhin in den Ausstattungsprogrammen europäischer Herrscherpaläste entweder bereits vorhanden war oder noch eingebunden werden sollte, war völlig aus dem Blick genommen. Das bestätigen ebenso Äußerungen von Reisenden, die ihre Eindrücke in Worte kleideten, mit denen genau diese Sichtweise unterstrichen wurde.

„Le 21. Decembre [1660] j'allay me promener dans les jardins du Vatican [...] // Dans l'enclose où sont les statuës, je vis celle de Venus & Cupidon, / [...]. Celle d'*Antinous*, favory de l'Empereur Adrian, d'vn marbre tres-blanc & tres-fin, & fait avec vn artifice singulier par le commandement du mesme Adrian. L'on en void encor quelques-vnes que je pourrois nommer icy, mais il suffira d'avoir fait mention des plus belles, qui sout toutes de mar-/bre fort beau & fort blanc, & qui ne sont pas remarquées par vne grandeur extraordinaire, estant proportionées à la hauteur naturelle d'vn homme, mais elles sont travaillées avec toute la delicatesse que l'on peut desirer, & elles peuvent passer certainement pour des miracles de la Sculpture. [...].“

Auf der Basis der französischen Übersetzungen des Traktates von Leonardo unternahm Goeree 1669 einen Versuch, die darin enthaltenen Prinzipien zur Gestaltung von menschlichen Gestalten in eine systematisch geordnete und durch Kommentare erweiterte Reihenfolge umzusetzen. Zu Proportion und Haltung – den beiden hier verfolgten Gesichtspunkten – hat sein Text dann aber eine Neuigkeit anzubieten. Er kommentierte die von ihm übernommene Abbildung eines jungen Mannes aus der Pariser Leonardo-Übersetzung:

„[...] Laet ons 't geseyde in eenige Voor-beelden gaan besien, en voor af in dese eerste Verhoog-Scheets aanmerken waar in de algemeene welstand van een eenvoudig en Natuurlijk gesteld Beeld gelegen is. [...] / [...]. De Goodelijke Voorsienigheyt heeft den Mensch met twee Beenen begiftigt, om datse aan de gestalte van soo een Lichaam noodig tot het staan, gaan en loopen waren: Wanneerwe nu een Mensch of Mensch-Beeld in de Tafereelen beschouwen dat seer hubs en knaps op sijn Leden, voornamelijk op een Voet geplant staat, het schijnds ons by na toe als of sijn Kloekheyt het tweede Been niet noodigh had, of ten minsten in dien oogenblik daar niet om en dagte. En dus gebeurt het datwe in de beschouwing van sulken Actie, veel eer een Denk-Beeld van een fris en gezond Mensch, dan van een sieken of verswakten in ons gewaar werden. [...].“

Bis hierhin deckte sich seine Übersetzung weitgehend mit dem Leonardo-Text. Dass er jedoch diese Haltung, mit dem Begriff „*Welstand*“ hervorgehoben, als die eines Nachdenklichen bezeichnete, ist in diesem oder einem vergleichbaren Sinne weder im Text Leonardos noch in den Pariser Übersetzungen zu finden (1651: Abb. 9-259). Derartige Betrachterperspektiven gab es dort nirgends. Neu bei ihm ist auch der nachfolgende Hinweis auf Masaccio als Erfinder der Kombination von Stand- und Spielbein bei seitlich ausschwenkender Hüfte über dem Standbein, dem rückwärtigen Aufsetzen des leicht angehobenen Spielbeinfußes, der Beugung des darüber liegenden Knies, wie auch der leichten seitlichen Wendung des Kopfes.

„[...] Den vermaarden Italiaansen Schilder Masaccio werd boven maten gepresen, om dat hy de vervalte tijd der Schilder-Konst, aangaande het stellen der Beelden, merkelyk verbetered heeft. Want gelijk het doe door een algemeene onagtsaamheyt was op de baan gekomen, de standen der Belden op bey de Voeten gants Loom en onbevallig, sonder de minste bereydwillichghed of Werking te verkiesen; Daar Leerde hy de selve door het uytswenken van d'een Heup, de losse speling van 't een of t'ander Been, de sagte Hiel-lichting van een Matig te rug getrokken Voet, de twijffelagtige Buyging der eene Knie, herwaarts of derwaarts wending des Hoofds en aangesigts en diergelijke, die Lamme en ongracelijke Maniere verlaten; en tot een verstandelijker Beelde-stelling over gaan. Alle welke dingen wy onses agents soo duydelijk in 't voorgaande Beeldekken met A [Abb. S. 244] getekend sein waar genomen, datwe aangaande het uytswanken der Heupe, aan de zijde der laagste Schouder, en hoe het Hoofd anders dan de Borst gewend is: of wat de stand ven't regter Been aangaat (datmen hier een groot gedeelte onbeladen en wat agterwaarts geweken aanmerkt) geen breeder verklaringe daar over noodig hebben: En darom sullenwe van dit, tot de volgende Voorbeelden over gaan. [...].“

Das mag insgesamt auf den ersten Blick eine Bestandsaufnahme der Stellung im klassischen Kontrapost zu sein, die er als „*Welstand*“ - oder „*gracelijke Maniere*“ - bezeichnete. Allerdings fehlen in seiner Aufstellung entscheidende Elemente, beispielsweise das Gegeneinander der Achsenverschiebungen (Schulter, Hüfte, Knie). Bei ihm scheint sie beliebig zu sein, wie auch die Frage, welcher Arm auf der Hüfte aufgestützt am günstigsten wirkt, ihm als Problem nicht in den Blick kam. Gerade sein Verweis auf die nachfolgende Abbildung macht das überdeutlich: Dort wirkt die linke Schulter überdimensioniert und anatomisch entsprechend der Oberarm trotz der anzunehmenden perspektivischen Verkürzung als viel zu kurz geraten. Diese Fehler hatte er kritiklos mit der – seitenverkehrten – Wiedergabe der Abbildung aus der französischen Edition von 1651 übernommen. Gleiches gilt für die zwischen S. 244 v und S. 245 eingefügte Abbildung mit den Variationen nämlicher Haltung bei der Abbildung zweier älterer Akte.

„[...] Jonge en Schoone Menschen niet sterk te Muskelen. Men moet in het Muskelen der Beelden ook altijd wel in agt nemen de Hoedanigheyt van Persoonen namelijk in Geslagt, Ouderdom en Gestalte; op datmen yder soort van Beelden, haar eygenschap na den gemeenen Loop der Nature, welstandig en schoon mogte 't gemeen niet sterk noch verheven gemuskeld zijn. Want gelijk de Muskelen de sterkte van een volmaakt Kloeck en beklonken Vleesig Mensch te kennetoepassen. Dus moetmen weten dat de Jonge Menschen in't gemeen niet sterk noch verheven gemuskeld zijn. Want gelijk de Muskelen de sterkte van een volmaakt Kloeck en beklonken Vleesig Mensch te kennen geven, en dat de Jongelingen tot die volwassenheyt noch vastigheyt der Spieren niet en zijn angewassen; soo kanmen ligt verstaan dat die niet alleen soo sterk niet en moet gemuskeld zijn, maar dat het soodanige Beelden schoon sal maken, wanneerse Edelder en Gaaver van Trek en Zeediger van Vlees sijn. [...]“

Auch diese an späterer Stelle folgende Erläuterung des Unterschieds der Muskeln bei Jungen und Alten ist unstrittig richtig beobachtet, klärt aber die anatomische Unstimmigkeit in der zuvor benannten Abbildung keineswegs auf. Ausführlich ging er gleich im ersten Kapitel auf die Frage der angemessenen Proportionierung gemäß Alter und Geschlecht ein:

„[...] Om dan dese stoffe verder op de voegsaamste wijze te verhandelen, soo sullenwe de Menschenkunde eerstelijck in de eyenschappen der Schoonheyt en bevalligheyt antasten, dan de Proportie der Ledenstemmingh; beneffens het natuurlijk maaksel, en dienst der Ledematen; en dan vorstellen hoedanig de lichamen in haar gewigt en tegenwicht, onder het bestuur der beweging in allerhand doeningen en actien, sich gedragen, ophouden en redden können. [...]“

Er erörtert nachfolgend die Gestaltung der Schönheit von Kindern, die vom Mann und von Frauen, deren Abhängigkeit von kulturellen Gepflogenheiten sehr extreme Vorstellungen von als angemessen oder als gefällig eingeschätztem hervorbringen kann.

„[...] So werd de Schoonheyt ook menigmaal door een slegte, en zedige eenvoudigheyt op 't hoogste voltoid gesien; Ja door het nalaten van 't algemeen Verciersel, merkelijk verbeterd: 't geen wel meest gesien werd, in sulcke, daar in de Schoonheyt door haar eygen aangeboren welstand, als onbedwongen willende zijn, alle teujering de shop geeft. [...]“

Dieser angeborene „*welstand*“ kann also in die Irre führen, wie Goeree auf den nachfolgende Seiten anhand überlieferter Beispiele aus antiker Literatur erörtert. Es gilt demnach die wahre Schönheit von der allem „*Gemachten*“ zu unterscheiden. Das eigene Studium des Aktes sei daher eine unerlässliche Quelle für ein eigenständiges Urteil wie auch eine geschickte, eingeübte Hand. Zum Erreichen dessen bedarf es eines unermüdlichen Fleißes, um sich für jeden Körperteil die bestmögliche Form einzuprägen. Zur Darstellung solle man sich vor allem die Proportionen der einzelnen Glieder untereinander und zum Ganzen einprägen. Nach einem Verweis auf die von Jan de Bisschop 1668 veröffentlichten Kupfertafeln nach antiken Statuen (Abb. 9-261) und den Studien Poussins kommt er zu dem Schluss:

„Vonder mijn eygen oordeel ondersoekende, hoewel swack zijnde, en nauwlijx magtig een gedeelte van die Konst te doorgronden, en als door een nevel ziende, egter mijn schemerende oogen omslaande, bespeure in 't Beeld van Hercules, de gewigten van meer dan menschelijke sterkte: In de Worstelaars en Schermes [Hermes ?], de kragten daar vereyst: In Laokoon een vasten Ouderdom. In *Antinous* een swakke swier van Lichaam, by na Vrouwelijk: in Apollo een wel gemaakten Jongeling. [...]“

Kupfertafeln mit Maßangaben einiger der von ihm zitierten antiken Vorbilder hatte wenige Jahre zuvor Abraham Bosse 1656 in Paris nach den Zeichnungen von Errard herausgegeben. Dieses Werk scheint ihm entgangen zu sein. Dahingegen verwies er auf Lomazzo und die Übersetzung des Hilaire Pader von 1649. Das Ergebnis ist simpel. Die gestalterische Bedeutung des Buchstaben „*S*“ (die *figura serpentinata*) hatte er erfasst. Er verwies zudem auf eine Abbildung des »*Antinous*«. Da hätte für ihn naheliegen können, die Illustration des „*Finitoriums*“ der französischen Alberti Edition mit der entsprechenden, von ihm seitenverkehrt reproduzierten „*welstand*“ Illustration zu vergleichen. Eine Gemeinsamkeit zwischen beidem ist ihm von seinem anthropologischen Ansatz her verständlicherweise nicht in den Sinn gekommen. Diese neue französisch-klassizistische Kunstdoktrin blieb ihm fremd.

Noch zu Goerees Lebzeiten legte Gérard Audran in Paris „*Auec privilege*“, eine vollständige großformatige Kupferstichfolge aller der in Rom an den Originalen aufgenommenen Maße vor, unter denen sich auf den

Taf. 11 und 12 die der Statue des »*Antinous*« finden (Abb. 9-262, 263). „Elle à de hauteur de 7 testes 2 parties“ findet sich als erläuternder Satz gleichsam als Titel in der Kopfzeile der unsignierten Taf. 11. Die Identität der abgebildeten Statue ist dahingegen an den Rand nach rechts unten verbannt: „La Statue d'Antinous surnomèe l'admirable ce conserue / a Rome au Jardin du Vaticanant [!]“. Am linken Rand ist eine Teilungslinie angebracht. Die zugehörigen Teilungseinheiten finden sich am unteren Ende als 12 kleinere „m“ (*minutes*) und 14 größere als „p.“ (*partes*), die als Nasenlängen zu lesen sind.

Das erschließt sich, wenn man an der linken Profilfigur die Eintragung vor dem Profil des Kopfes abliest: „4 p.“. Dabei ist unscharf, ob die Haarkalotte als eingeschlossen zu verstehen ist. Dazu ergibt sich indessen eine Aufklärung auf der Tafel 12 oben am Kopf der rechten Figur, wenn man von dort eine weitere Maßangabe hinzuzieht. Dort lässt sich ablesen, dass die Kalotte mit der Höhe von „1 p. 10 m“ angegeben ist. Demnach verbliebe für die Kopfhöhe ein Maß von 2 Nasenlängen plus 2 Teilen. Das aber steht in augenscheinlichem Widerspruch zu den eingezeichneten Teilungslinien am Kopf der linken Figur auf Tafel 11 (Abb. 9-262). Somit ist mit diesem Maß von „2 p. 2 m“ nur die Höhe des Gesichtes von der Kinnspitze bis zum Haaransatz – also ohne die Höhe der Kalotte, einschließlich der Haare – gemeint. Im Vergleich zur Zeichnung Errards im Pariser Skizzenbuch findet sich indessen diese Angabe im hinteren Bereich des Kopfes der linken Figur mit „p. 2 10/12“ eingetragen. Probeweise sei noch der Eintrag an einer zweiten Messstelle verglichen: Die Breite des Beines in Kniehöhe im Profil. Bei Audran, Taf. 11, ist dafür bei der rechten Figur beim gestreckten Bein „1 p. 11 m“ eingetragen, bei Errard in der rechten Figur am Standbein, wie auch in der linken am Spielbein mit jeweils „p 2 1/12“, was einem Unterschied von 2/12 *minutes* entspricht (Abb. 3-26). Das entspricht dem Unterschied in den Maßen zwischen der dreidimensionalen Skulptur und ihrem gezeichneten zweidimensionalen Abbild auf der Bildfläche.

Die Maße fielen demnach unterschiedlich aus. Wie derartige Unterschiede zustande kommen konnten, wird sich im Nachhinein kaum noch aufklären lassen, legen aber nahe, an zwei von einander unabhängige Messungen zu denken. Denn das Problematischste an diesen Messungen war und blieb immer wieder die genaue Festlegung der Bezugspunkte der einzelnen Messungen. Eine planimetrische Projektion konnte nur eine zeichnerische Abbildung einer Statue im Profil – frontal oder seitlich – abgeben. Die Festlegung der Messstrecken aber musste am dreidimensionalen Original (oder einer Gipskopie) vorgenommen werden.

Bei der Verwendung von Messzirkeln, wie sie aus einigen späteren Abbildungen von Bildhauerateliers überliefert sind, war noch größte Genauigkeit gewährleistet. Das wird sich weiterhin immer wieder feststellen lassen, soweit in späteren vergleichbaren Veröffentlichungen die Angaben nicht nur schlicht übernommen, sondern durch neue Messungen ermittelt wurden. Damit werden aber nicht die tatsächlichen Abmessungen der Oberfläche einer Skulptur ermittelbar. Dazu ist ein Bandmaß erforderlich, das sich deren Biegungen anpassen lässt. Von einem solchen flexiblen Maßband erfahren wir in diesen Texten aber nirgendwo etwas. Es scheint jedoch, als sei es verwendet worden. Wenn man die Skizze der fragmentierten Statue der *Venus von Arles* aus dem Jahre 1638 betrachtet erkennt man, daß die Maße als planimetrische Angaben zu lesen sind, also die dreidimensionale plastische Oberfläche nicht erfassen.

Diese Vergleichsebene ist indessen nur eine, die ein scheinbar objektiveres Kriterium zum Vergleich untereinander heranzieht. Ein scheinbar subjektiveres, aber augenscheinlicheres Kriterium ist der Alterseindruck, den der Vergleich des Gesichts ergibt. Sind in den beiden Gesichtsprofilen im Skizzenbuch Errard die Köpfe weitgehend identisch, so gleichen sich ebenso diejenigen in den beiden Stichen Audrans. Sie sind aber gegenüber den Darstellungen bei Errard wesentlich jugendlicher, ja kindlicher im Ansehen. Das lässt sich leicht mit der Feststellung kommentieren, daß Errard seine Zeichnungen angesichts des Originals angefertigt hatte, während Audran die Statue selber nie gesehen hatte. Damit liegt seiner Abbildung eine subjektive Vorstellung (*Antinous* = jugendlich), geprägt durch eine stilistische Schulung, zugrunde. Die Probe auf derartige Ergebnisse von Kopien ohne Überprüfungsmöglichkeiten am Original findet sich in der Ausgabe, die Johann Jacob von Sandrart 1690 von Audrans Werk verlegt hat.

Diese gilt es zu vergleichen mit zwei Abbildungen, die Sandrarts Vater in seinem Hauptwerk der »*Teutschen Academie*« von 1679 eingefügt hat. Der Vergleich mit den Tafeln Audrans ist deswegen von Interesse, weil auch bei diesen von Collin und Thourneiser angefertigten Stichen sehr wohl bekannt ist, dass die zugrunde liegenden Zeichnungen von Sandrart vor der Originalstatue in Rom angefertigt worden waren. An ihnen wird offenkundig, daß je weiter der reproduzierende Stecher durch vermittelnde Zwischenstufen von dem Original entfernt ist, desto stärker setzt sich die individuelle Handschrift bzw. die subjektive Vorstellung von der abzubildenden Sache durch.

Hier wird einmal mehr evident, dass schon Sandrart, als er die Statue zeichnete, selbst in der 3. Fassung seiner Zeichnung der Statue ein jugendlicheres, pausbäckigeres Ansehen abgesehen hatte (Abb. 8-197). Dieser Eindruck wurde von dem Graphiker Richard Collin in seiner Stichreproduktion einer Seitenansicht – die offensichtlich nach der Zeichnung von Sandrart gestochen worden war – durch drei Momente deutlicher noch auf seinen solchen kindlichen Typ hin ausgeprägt: 1. Er ordnete die Haare über der Mitte der Stirn zu einer kräftigen, hervorragenden Locke; 2. Er vergrößerte die Augen und machte den Nasenrücken an dieser Stelle schmaler; 3. Er legte den Mund schmaler an und akzentuierte zugleich die rundlicher ausgefallene Wange rechts davon mit deutlich modulierten Verschattungen (Abb. 8-198, 9-266).

In der zweiten Reproduktion – wahrscheinlich nach einer anderen, nicht überlieferten Zeichnung der Frontalansicht von Sandrart – entstand mit dieser Frontalansicht ein graphisches Unikum aus der Hand Thourneysers. Die ganze Abbildung der Statue ist aus einer einzigen, schneckenförmigen Linie gebildet, deren Zentrum in der Nasenspitze liegt. Entstanden ist daraus ein noch fülligeres Gesicht, dessen Stauchung in der Höhe diesen Eindruck zusätzlich verstärkt (Abb. 9-265). Die großen, rundlichen Augen mit einer sehr kleinen schwarzen Pupille und das breit ausladende Haupthaar lassen das jugendlich-kindlichen Aussehen betont hervortreten. Im Ergebnis finden wir drei Jugendliche vor, die jeweils in einem unterschiedlichem Alter dargestellt sind. Zumindest repräsentieren sie deutlich unterschiedliche somatische Konstitutionen, sofern man den Blick auf den Kopf konzentriert.

Sandrart selber erlaubte sich, einige Bemerkungen in der »*Teutschen Akademie*« niederzuschreiben, mit denen er die Statue des »*Antinous*« in die Gruppe der vorbildlichen antiken Statuen eingliederte. Dort wird er z.B. im Gegensatz zum *Laokoon*, der „große Vollkommenheit eines alten Mannes“ darstelle, u.a. als „alle Schönheit und Zierde eines jungen Menschen.“ bezeichnet. Oder er benannte ihn als einen: „sehr schönen Jüngling“ oder „ranen jungen *Antino*“ und die: „Vollkommenheit der Person eines Jünglings so natürlich vorstellet / daß dergleichen wenig zu finden.“ Damit hob er unzweifelhaft auf den Alterstyp ab, den er in dieser Statue erblickte. Schon vor ihm, vor allem durch Poussin angeregt, war an der Pariser Akademie eine solch reduzierte Klassifizierung von Alterstypen herausgearbeitet worden, die man dort zur Bewältigung anfallender Darstellungsaufgaben in der bildenden Kunst als ausreichend einschätzte. Vor allem wenn es um Ausbildungsmaterial für den akademischen Nachwuchs ging, reduzierte man jegliche anthropologische Vielfalt. Eine anthropometrisch ausgerichtete nähere Differenzierung nach Altersstufen – etwa im 7. Jahres Rhythmus, wie sie Goeree erörtert hatte, oder Dürer mit seiner Typenvielfalt anstrebte – lag außerhalb des Anliegens, wie eine harmonische Ordnung von unterschiedlichen natürlichen Objekten in einem Kunstwerk auf einen gemeinsamen Klang abzustimmen gelingen könne. Das hatte 1647 Poussin in dem so genannten „*Modus*“-Brief an Paul Fréart de Chantelou dargelegt. Diese Erläuterung trug Charles Le Brun, der Direktor der Akademie, auf der sechsten „*Conférence tenue dans l'Académie Royale*“ am 5.11.1667 am Beispiel des Gemäldes „*Enfants d'Israël dans le desert lorsque Dieu leur envoya la Mâne*“ von Poussin, entstanden zwischen 1636 und 1639, seinen Kollegen vor. 1669 wurde diese Einlassung Le Bruns dann im fünften Band der »*Entretiens*« von André Félibien veröffentlicht.

Wie eine derartige klassifizierende Typisierung der Abbildung von menschlichen Figuren in der bildenden Kunst dann von zeitgenössischen Kritikern verstanden und in Analysen angesichts von Gemälden dargelegt wurde, erhellt ein im Jahre 1700 erschienener Text von Florent le Comte.

Er trug einen fiktiven Dialog vor, an dem ein Monsieur D. und ein Monsieur R. beteiligt waren. Sie unterhalten sich über das Gemälde von Poussin „[...] le Manna qui tombe dans le desert est / une autre piece d'un prix inestimable, elle est dans le Cabinet du Roi.“ (Abb. 10-309). Eingangs halten sie fest, daß

„[...] c'est pourquoi Monsieur Poussin qui sçavoit bien choisir les circonstances, & les approprier aux sujets qu'il traitoit, s'en faisoit une regle, disant ordinairement qu'il donnoit à ses Tableaux un mode Phrigien, pour dire qu'il suivoit la seule idée du sujet principal [...].“ (37)

„[...] Le jeune homme qui lui parle tient beaucoup de l'*Antinous*; les deux autres qui se battent sont de proportion differente, le plus jeune tient des enfans du *Laocoon*, l'autre tient de cette forte composition de membres qu'on voit dans un des *Lutteurs*; la jeune femme qui tourne le dos tient de la *Diane d'Ephese*, & est fort svelte, [...].“

Die Anspielung auf jegliche proportionale Ähnlichkeit mit antiken Statuen, wie dem *Laokoon*, dem »*Antinous*«, dem *jüngeren Sohn des Laokoon* oder der *ephesischen Diana* bedarf einer Erläuterung. Weder ihrer Haltung noch ihrer Position, vor allem auch ihrer inhaltlichen Bedeutung in diesem Gemälde nach entsprechen sie diesen antiken Vorbildern. Die Anspielung ist nur in einem sehr vermittelten Sinne zu verstehen. Gemeint ist hier mit Sicherheit, daß die im Gemälde dargestellten Personen dem figuralen *Typus* nach diesen Vorbildern entsprechen. Für diese Konzeption hat sich alsbald der französische Terminus „*air*“ eingebürgert. Damit wurden genau jene Elemente umschrieben, die jenseits von proportionalen Maßen – etwa Anmutung, Stimmung udgl. – die Variation auf einen bestimmten Grundtyp ausmachen. Für die Breite

dieser Variationsmöglichkeiten etwa eines Typus „jeune homme“, der nach dem »**Antinous**« formuliert ist, gab es keine bestimmbar Grenzen, wie auch aus den erstaunlichen Abweichungen der Kopf- bzw. Gesichtsbildung in den Reproduktionen dieser Statue im XVII. Jahrhundert ersichtlich wird (vgl. Abb. 9-251 a, 261, 266).

Im Gemälde Poussins ist der Sitzende nicht ein „Norm-Europäer“ gemäß Alberti oder Elsholtz, sondern ein tendenziell viel jüngerer, wie bei den Illustrationen sowohl zu den neueren Alberti-Editionen ausgewiesen als auch bei den gleichzeitig entstandenen zu Leonardos Traktat und dessen Rezeption etwa bei Lairese (Abb. 9-268).

Du Grez veröffentlichte 1699 eine Anleitung für auszubildende Künstler, in der er sich der Vorgaben der Pariser Akademie gemäß der »*Querelle du coloris*.« bediente. Er kann als der erste Kunstkritiker gelten, der selber keine künstlerische Ausbildung genossen hat. Er gehörte auch nicht zu den Sammlern zeitgenössischer Kunst. Soweit es Fragen der angemessenen Haltung und Proportion betraf, schrieb er:

„Principales Divisions & Mouvements du Corps.“ / „[...] La proportion que nous cherchons consiste dans la juste Longueur, & grosseur des Membres, & dans le degré naturel de leur mouvement. Pour / apprendre le premier, nous nous servons des observations de plusieurs Auteurs qui en ont écrit, ou de notre Etude particulier, en mesurant les Figures antiques qui sont estimées les plus belles, savoir le Laocoon [!], l'Hercules de Farnese, l'Apollon, le Gladiateur, l'**Antinoüs**, les Enfants de Niobe, la Venus de Médicis, & quelques autres qui sont de la main des plus habiles Grecs. Ceux qui vont étudier à Rome les voient en marbre: mais on en peut tirer le même avantage à Paris où elles sont jetées en Plâtre, & par tout ailleurs où il seroit aisé des les faire porter. Pour ce qui est des regles du mouvement, & des attitudes naturelles, il y a plusieurs observations, qui ont été faites par des Peintres: mais qui dependent du jugement, & de l'œil: de sorte que le plus seut moiien, c'est des les étudier après le modele vivant. Ce n'est pas que les longueurs & larguers ne dependent aussi du iugement & de l'œil de celui qui dessine ou qui peint: mais il est bon d'en avoir quelques regles, qu'on peut avoir appris des autres, ou par ses propres lumieres. [...]“

Ganz offenkundig übernahm Du Grez selbst die Reihenfolge der Auflistung der vorbildlichen antiken Statuen aus dem kurz zuvor erschienenen Druckwerk von Gérard Audran (1683). Die nachfolgenden Auflistung von Maßangaben referierte er nach Vitruv, Philander, Dürer (7, 8, 9, 10 Kopflängen, Gesicht = 1/10, bis S. 154), und nach Philander u. Pomponius Gauricus (Gesicht = 1/9, Kind = 4 Gesichtshöhen, bis S. 172). Keine Betonung einer vorzüglichen Haltung konnte er empfehlen. Er stellte anheim, daß die Entscheidung, wie der Künstler seine Auswahl treffe, auf jeden Fall am Modell zu orientieren und danach zu studieren sei.

Ein völlig anderer Ansatzpunkt, wie antike Statuen einzuschätzen waren, bot im gleichen Jahr der Historiker Nicolas Bergier von dessen bereits 1622 veröffentlichter Klassifizierung antiker Statuen dieser Text 1699 in den »Thesaurus« von Joannes Georgius Graevius übernommen worden war. In der Sectio XV. „De Statuarum differentia, ratione Magnitudinis illarum; earum maximo & immenso Romae numero.“ erscheint als Unternummer 1. „Statuae pro magnitudine aut parvitate sunt Majores, Mediocres, Minores“. Die letzte in dieser Sektion ist die Nr 20: „Inter opera Sculptura [!] excellis marmorens Laocoon Vespasiani.“, zu der er weiter ausführte:

„[...] Haec statua admiranda, ex uno marmore facta, quinque aut sex pedes est alta, & reperta fuit Romae in ruinis domus Vespasiani & Tite, temporibus Julii P.M. Inter Icones Antiquarum Statuarum Urbis, quas Romae, anno M.D. LXXXIV. publicavit Laurentius Vaccarius, princeps & primum locum habet hic Laocoon, talis propemodum, qualem eum descripsit vatum Princeps Aeneid. II. vs. 201 ad vers. 225. dicit Vaccarius eum in hortis Pontificis fuisse: certe hodie in Vaticano visuntur in Hortis Pontificis, qui a bello visu vernaculum nomen Belvedere acceperunt.“

Er handelt also in diesem philologisch fundiertem Werk nicht das an der Kunstakademie in der Nachfolge Poussins diskutierte Problem der ästhetischen Typisierung von Darstellungen des menschlichen Körpers in der bildenden Kunst ab, sondern die großemäßige Klassifizierung materieller Hinterlassenschaft der Römer. Nach diesem Verweis auf diese nebeneinander behandelten gleichzeitigen, aber untereinander beziehungslosen Perspektiven, deren einziger Berührungspunkt das Thema von Körper-Maßen mit Bezug auf antike Statuen gewesen ist, gilt es sich weiter umzuschauen, welchen Wegen denn die kunstakademische Diskussion in der Lehrbuchliteratur gefolgt war, soweit darin der Statue des »**Antinous**« eine Rolle zugewiesen wurde.

1701 veröffentlichte der Flame Lairese sein erstes Lehrbuch. Als Maler und Graphiker hatte er sich zwischen 1667 und 1700 in Amsterdam einen Namen gemacht, ohne eine akademische Grundausbildung genossen zu haben. Nach seiner Erblindung um 1690 hielt er in einem Künstlerkreis kunsttheoretische Vorträge, die nach den Mitschriften seines Sohnes ab 1701 im Druck erschienen.

Die selektive, an den bekannten antiken Skulpturen orientierte Schönheitsnorm war ihm selbstverständlich:

„[...] Im Anfang dieses Hauptstückes haben wir angewiesen, wo rinnen eines schönen Mannes-Nackt [!] besteht; weil aber wenig Modellen gefunden werden, welche in allen Theilen, also vollkommen seynd: So kan man folgendes Mittel, welches ich selbst offers versucht, brauchen, und denen Lehrlingen, auch bey einen mittelmässigen guten Modell, durch Hülffe der Zeit,

die vollkommene Schönheit der Antiquen beybringen: Man nehme einen Abguß von einen der besten Antiquen-Statuen, als, die vom Appollo, vom grossen / Fauno, vom **Antinio** [!] &c. Und zeichne selbige von vorne, hinten und der Seiten aufs correcteste nach. Dann stelle man das Modell, eben dieselbige Positur so accurat als möglich, mit denselben Tag, auch eben so niedrig und hoch, als das Antique-Bild gestanden, welches man nachgezeichnet hat: ferner, man zeichne es aufs ausführlichste aus, wann das geschen, sp examiniere man beyde Zeichnungen aufs schärfste, und beobachte den Unterschied, alsdann wird man den Mangel des Models bald finden, und kan man mit der Zeit wann man das Antique wol im Kopf hat die Fehler des Models evitiren und es nach denen erlernten Schönheiten verbessern. [...] Antiquen-Statuen [...], oder wo man selbige nicht haben könnte, die geätzten Statuen von Perier darzu gebrauchet [...].“

Die Maße einer solchen mittleren Normschönheit bestimmte er nun mit folgenden Vorgaben:

„[...] Die Augen seynd so weit von einander, das noch ein Auge dazwischen stehn könnte. Die Nase, ist das 3te Theil der Gesichtslänge. Der Mund, ein Auge breit . . . / [...] Angehend die Hände, so seind selbige zweymal so lang als breit, und ein jedes Glied derselben, hat seine besondere Länge und Breite oder Dicke. Der Fuß ist das 6te Theil eines Menschen, und ist 5. Achttheil länger als breit; [...] Dann kan man weiter, andere Fürbilder, nehmlich, Augen, Nasen, und Ohren, welcher man genug in Bloemarts Zeichen=Buch findet, fleißig und mit guter Auffmerksamkeit, nachzeichnen [...].“

Dazu bildete er Körperdetails (Kopf, Hand, Fuß, Fig VII, Taf. nach S. 20) mit den angegebenen Maßen eingetragen ab. Bezeichnend ist sein Verweis auf Bücher mit Abbildungen (Perriere, Bloemart). Wohl aus eigener Erfahrung wusste er, daß es in den Niederlanden dieser Zeit noch fast nirgends Abgüsse von antiken Statuen gab, an denen sich junge Künstler hätten üben können. Damit hatte sich das Problem einer vorab zu treffenden Entscheidung für oder gegen die körpereigenen Oberflächenmaße oder die Maße auf der zweidimensionalen Flächenprojektion des menschlichen Körpers scheinbar überhaupt nicht mehr gestellt. In seinem Text jedenfalls findet sich an keiner Stelle eine Andeutung dieser möglichen Unterscheidung. Offensichtlich hat er selber sich nie mit der Überprüfung derartiger, vorgefundener übernommener Maßeinteilungen befasst. Das war aus dieser von der Modus-Theorie, bzw. der Vitruvianischen Säulenordnungs-Analogie abgeleiteten Typisierung her auch keineswegs erforderlich. Dies erklärte er dann mit den folgenden Sätzen:

„[...] Jtzo aber in diesem Hauptstück wollen wir anmercken die Vortheile, welcher ein vortrefflicher Zeichner über einen gemeinen oder Modernen besitzt; Nehmlich er kan, durch Wissenschaft des Proportions-Bildes nicht allein das Allgemeine oder Moderne schöne deutlich abbilden, sondern auch das Antique schöne, das ist, das Auserlesene und Vollkommenste, indem er jedem Bilde seine Gestalt also giebet, daß sie Gestalt alleine, ohne andere Merckmahle und Zeichen (als Kleider, Kron und Zepter) den Stand eines jeden Bildes ausdrucket, also, daß es von allen Anschauern an seinen nackten Gliedern oder an Gestalt-Bewegung, und seinem Wesen könne erkannt werden, ob es einen Helden, Fürsten, König oder Gott darstellen solle. Es möchte hier zwar jemand fragen, ob denn alle diese Gestalten nicht in dem Proportional-Bilde zufinden seyn? Ich antworte: Ja, was angehet die Länge der Glieder; Was aber die Dicke derselben betrifft, die ist nicht in Proportional-Bilde zufinden, und wird selbige von dem Zeichner nach Belieben gegeben, denn derselbe muß einem jedem Bilde seine zugehörige Dicke nach seinem erleuchtetem Urtheil zu geben wissen; Den einen machet er dick und fett; den andern schlang und mager; den dritten machet er hurtig; den vierdten träge und so fortan. [. . .]“

Nachfolgend werden derartige Differenzen von ihm mit einem knappen Hinweis auf Beispiele von antiken Statuen erledigt (*Apoll*, *Satyr*). Dieses spekulativ auf Ungenauigkeit angelegte, konstruktive Projektionsverfahren für die Entscheidung bei der Bestimmung der Proportion eines thematischen Objekts bleibt ebenso kennzeichnend für die einschlägigen Stellen in dem zweiten von ihm veröffentlichten Lehrbuch, »Het groot schilderboek«.

Seine Maßangaben veranschaulichte er in einer Tafel, in der, wie bei Cousin und Dürer, drei Ansichten einer Aktfigur mit einem zweifachen Maßstab am rechten Rand abbildet sind. Wie bei Cousin hinterlegte er die gesamte Tafel mit einem Teilungsraster (hier 4 Höhentheilungen: A. B. C. D., bei Cousin waren es indessen 8 Teilungslinien in der Höhe, die der Kopfhöhe entsprachen). Die weitere Unterteilung der Höhe nach findet sich wiederum am rechten Rand und gibt die Teilung des Aktes in 7½ Kopfhöhen wieder. Rechnerisch ergibt sich damit eine Teilung in 91/3 Gesichtshöhen. Das entspricht den Maßen der »*Antinous*«-Statue bei Audran/Sandrat (vgl. Abb. 9-262, 263).

Wenn man zudem den von ihm gegebenen Hinweis verfolgt, daß er die Maße an einem Skelett ermittelt habe, das er für Bidloos Anatomie gezeichnet habe, dann wird die Ähnlichkeit mit der antiken Skulptur auch durch die Haltung zumindest andeutungsweise nachvollziehbar (S. 25, vgl. Abb. 9-268). Erst recht entspricht der auf der „*Prima Tabvla, Repraesentans ab antica parte Masculinum corpus*“ eingangs abgebildete männliche Musterakt in seiner Haltungsvariante dem antiken Vorbild. Dessen Haltungsschema findet sich bereits auf einer Tafel im ersten Buch von 1701 wieder (Taf. vor S. 29). Sein Kommentar zu diesen Schemata:

„[...] Um nun einem Anfänger zu fernerer Ausführung und Nachforschung des andern Theils der Schönheit, namentlich der gefälligen Bewegung der Gliedmaßen, einige Anleitung zu geben, so belieb er auf nebenstehende Figur Acht zu geben, worinnen die vornehmsten Fügungen, welche eine schöne Aktion zuwege bringen, angedeutet sind. Es bestehet solche in dem Auf= und Niederziehen der Schultern, Hüfte und deren Bewegung, um dieselbe recht fertig zu schwänken, und hiernechst in

Gegenstellung und Wirkung der kleineren Glieder, die nach eben solcher Ordnung eingerichtet sind. Hieraus entsteht nicht allein die Gefälligkeit der schönen und angenehmen Gestalt, sondern es giebt auch über dieses vortheilhafte Schatten, welche die äußerste Lieblichkeit hervorbringen. [...].“

Der Kontrapost war auch ihm demnach keine ausgezeichnete, ja nicht einmal benennbar bemerkenswerte, kunstwürdige Form unter den Körperstellungen, wiewohl er häufig in deren Nähe gelangte. Weit hatte er sich indessen von der Dominanz der mechanisch orientierten Schwerpunktdebatte der Leonardo-Interpretation einer Generation vor ihm - des Poussin-Kreises um 1650 - entfernt. Zum genauen Alter der von ihm favorisierten Prototypen macht er nirgends nähere Angaben. Auch da blieb er bei vagen Hinweisen, die sich mit einem von ihm zitierten Motto – nach Michelangelo – in Einklang bringen lassen:

„Wann ihr die Proportion des Bildes einmahl im Kopff habet, so werdet ihr allgemählig gewohnt werden, und werdet / des Cirkels nicht mehr bedürffen, um ihn in der Hand zu nehmen, sondern eure Augen werden des Cirkels genug seyn, und die Sache verrichten zu können. [...].“

Auf der Tafel A, Fig. A des ersten Bandes gab es seine Version der Ponderation eines Mannes, die mehr als ungelenkt erscheint. Das mag aber daran liegen, daß im Text von mehreren Positionsvarianten die Rede ist, die der Zeichner wohl alle in dieser einen Figur unterzubringen sich bemüht haben mag. Insofern ist sie hier weniger von Belang. Dafür aber wurde im neunten Buch auf einer Tafel das Prinzip der skulpturalen Bestückung einer antikisierenden Fassade illustriert, auf der die links vor der Fassade auf einem Postament stehende Statue ganz augenscheinlich ein Wiedergabe einer hier durch die Keule in ihrer Rechten als *Herkules* gekennzeichneten Statue darstellt (1784, III, S. 264: Abb. 9-267). Der Haltung nach indessen ist es eine dem »*Antinous*« abgeschauten Jünglingsfigur, an der bemerkenswert ist, daß die *Ponderation* zurückhaltend erscheint. Vor allem die für Duquesnoy so kennzeichnende **S**-förmige Schwingung des Körpers in der vertikalen Ausrichtung ist hier völlig zurückgenommen. Das ist kennzeichnend für die klassizistische Tendenz, die sich ebenso im ganzen Tenor seines Buches bemerkbar macht.

Die Statue des »*Antinous*« war damit, nachdem sie in der gedruckten Proportionslehre durch Audran bereits ihren festen Platz zugewiesen bekommen hatte, nun auch als hinweiswürdiges Exemplum in der Lehrbuchliteratur für Maler fest etabliert, ohne daß es dafür noch irgendwelcher weiteren Erläuterungen bedurfte.

Was aber tat sich in dem Themenbereich, dem dieses Kapitel im Kontext des sogen. »*Antinous*« vom *Belvedere* gewidmet ist: der Haltung im Kontrapost und der angemessen differenzierten Darstellung bestimmter Lebensalter? Gab es einen Zeitpunkt, von dem ab der Kontrapost als ästhetisch bemerkenswerte und deswegen hervorgehobene Haltungsvariante zur Kenntnis gebracht wurde? Ist irgend jemand in der Nachfolge von Lairesse – mit oder ohne ausdrücklichen Bezug auf sein Lehrbuch – auf die durchaus unterscheidbaren Proportionsverhältnisse des männlichen Körpers in den verschiedenen Altersstufen, die aus den zeitgenössisch gängigen Themen der Malerei oder Bildhauerei resultierten, eingegangen?

In Frankreich stand zu dieser Zeit die skulpturale Ausstattung mehrerer der großen Parkanlagen in und außerhalb von Paris an. Robert de Cotte, der »*Premier architecte du Roi et directeur de l'Académie*«, begann um 1680 eine lange Serie von Statuen- und Büstenskizzen in Auftrag zu geben, die für die Ausstattung des Parks von Versailles und den Jardin du Tuileries vorgesehen waren. Darunter finden sich zwei, auf denen eine Kopie der – frei ergänzten - »*Antinous*«-Statue des *Belvedere* wiederzuerkennen ist: Auffällig schlank, mit sehr kindlichen Zügen, was sich indessen an den ausgeführten Statuen keineswegs bestätigt findet (Abb. 9-269).

Eine durchaus bemerkenswerte Darstellung findet sich auf dem Frontispiz, das ein unter den vier Buchstaben J. G. D. T. sich verbergender Anonymus für sein Sammelwerk zur Körperbeurteilung und -vermessung zusammenstellte. Es erschien unter dem Titel: »Höchstfürtrefflichstes Chiromantisch- Und Physiognomisches Klee-Blat: Bestehend Aus drey herrlichen Tractaten Und zwar erstlich Des Kunstberühmtesten Ronphyle Hand-Wahrsagung; Zum andern: Niclas Spadons Schauplatz der Curiositäten; Und dann drittens D. D. Johann Sigmund Eitzholtzens Anthropometrie oder Maß-Kunst des Menschlichen Körpers, Welchen wegen Gleichheit der Materie Dominici de Rubeis Physiognomische Tafeln, Cardani Metoposcopia und Melampus von den Mählern des menschlichen Körpers miteingerückt etc.«. In Nürnberg 1695 erschien es. Auf diesem Frontispiz steht auf der rechten Seite eine Kopie des belvederischen »*Antinous*«, dem von drei Putten am linken Fuß, dem – ergänzten – rechten Armgelenk und von einem dritten sein Kopf von hinten maß genommen wird (Abb. 9-268 a).

Nicht nur im Deutschen Reich kam es im Verlauf des ausgehenden XVII. und beginnenden XVIII.

Jahrhunderts zu zahlreichen Neugründungen von Akademien. Sandrart hatte eine in Augsburg gegründet. Sie hatte nach seinem Ableben keinen Bestand. Seine vielfältigen Veröffentlichungen dagegen verbreiteten sich rasch. An der Königlichen Akademie in Berlin hatte man eine erste Laresse-Übersetzung ins Deutsche herausgegeben. Damit bekannte man sich dort zu der projektiv-konstruktiven Proportionstheorie dieses Typs. Gipsabgüsse nach zahlreichen antiken Statuen hatte man aus Rom beschafft, darunter auch die eines ergänzten des »**Antinous**«. So konnte in der Nachfolge von Andreas Schlüter unter der Leitung von Terwesten sehr genau die Ausbildungsanleitung von Laresse befolgt werden. Ein eigenes Lehrbuch entstand zu dieser Zeit dort nicht. In der französischen Provinz geschah das sehr wohl. Der in Arras tätige Maler und Bildhauer Adrien-François d'Huez schrieb in seinem 1720 erschienenen Anleitungswerk:

„Cependant, avant de vous parler des proportions générales, il faut que je vous dise que l'on prend pour modèle de proportion l'Hercule Farnèse pour les géants et pour les hommes fortes, le Gladiateur Borghèse pour les guerriers et pour tout ceux qui s'adonnent aux exercices du corps, l'Apollon Pithien et l'**Antinoüs** pour le jeunes hommes, le Laocoon pour les vieillards et ses deux enfants pour les jouvenceaux et les adolescents et la Vénus Médicis pour les femmes.“

Anders sah das in Nürnberg aus. Hier waren es die Söhne einer aus Böhmen zugewanderten Malerfamilie, die in verschiedener Hinsicht zum Ausbildungsgang Neues beizutragen hatten und das sehr selbstbewusst während des XVIII. Jahrhunderts - von ca. 1720 bis 1800 – in immer neuen Auflagen zur Verfügung stellten. Das erste dieser Druckwerke verfasste der älteste Sohn des Zuwanderers, der Historien- und Porträtmaler Johann Daniel Preissler. Ab 1721 erschien es dann.

Der auffälligste Unterschied zum Werk von Laresse ist folgender: Der einleitend erläuternde, knapp gefasste Text umfasst nur fünf Seiten, gefolgt von sechzehn Tafeln, auf denen in Zeichnungen von Details ein männlicher Körper in proportionalen Einzelmaßen, auf Tafel 3 mit Varianten von Sitz-Haltungen vorgestellt wird. Die von ihm vorgegebene Maßeinheit besteht darin, in:

„[...] so mannigfaltigen Gestalten des Menschen zu schreiben [...] theils aber auch schon in vielen trefflichen Büchern zu finden ist, am vollkommensten aber in dem herrlichen Proportions=Werck, des berühmten Albrecht Dürers [...]. Meiner Meinung nach [...] die füglichste ist [...] 8 Köpfen, oder 10 Gesichtern [...]; Nachdem wir nun die Länge des Menschen in ihrer richtigen Proportion beschrieben haben: so solten wir auch die Breite desselbigen mit ihren Maaßen eigentlich abhandeln. Allein solches will sich nicht thun lassen, indem die Länge wohl in ihrer Proportion bleiben kan, die Breite aber sich nach Beschaffenheit der Person richten muß. [...]“ (Bl. 2).

Damit empfiehlt er dem jungen Zeichner sich diesen Standard einzuprägen und so lange zu üben, bis er ihn quasi automatisch zu reproduzieren in der Lage ist. Die Quelle seines Konzepts nennt er gleichsam nebenbei noch zweimal auf der fünften Seite, Bl. 5:

„VI. Von des Kopfs Bewegung. [...], welches in etwa des Albrecht Dürers Meinung beykommt; jedoch hier auf eine ganz andere Art vorgestellt wird, [...]“ und: „VIII. Von den Füßen. pag. 10. Den Füßen seine gehörige Maß und Proportion zu geben, hat Albrecht Dürer überaus herrlich vorgestellt, [...]“

Prägnante Haltungen des abgebildeten männlichen Körpers führt er in vier Detaildarstellungen auf Tafel 12 vor, um die zu beachtenden perspektivischen Verkürzungen der Proportionen der Körperteile zu demonstrieren (Abb. 9-270). Daraus wird deutlich, daß seine Proportionseinheiten die der Projektion in die Bildfläche und keine Oberflächenmaße des lebenden Körpers sind. Darüber aber verlor er kein Wort, wohl weil es für ihn schon zu selbstverständlich erschien und deswegen eine mögliche Alternative nicht mehr beachtet werden brauchte: Nicht ein menschliches, lebendes Modell stand im Blickpunkt, sondern eine Konstruktion auf der Bildfläche! Die Gestalten, die bei ihm als potentielle Bildmotive zur Wahl standen, sind mehr oder weniger wehrtüchtige, gerade erwachsene junge Männer, deren genaues Alter indessen unbestimmt – und von ihm auch undiskutiert – blieb. Deutlich wird das an ihrer vorgeführten Haltung: Schrittstellung mit seitlich herabhängenden rechten und erhobenen linken Arm, den Kopf leicht erhoben, nach vorne blickend. *Herkules* ist der Vierte im Bunde dieser heroischen Heldentypen. Daß Preissler dabei antike mythologische Gestalten, aber nicht unbedingt antike Statuen, vor Augen gehabt haben mag, belegt folgender Satz auf Bl. 5 – 6:

„[...] Von des Umrisses Zierlichkeit und Schönheit. [...] / [...]. Sonsten hat man im Umreißen diesen Unterschied zu merken, daß 1. nach dem Alter, 2. nach den Verrichtungen, Amt oder Geschäften, immer ein Umriß vor den andern mehr ausgesprungen seyn muß. Denn ganz anders wird Apollo, als Mars vorgestellt, noch mehr differirt Hercules vom Mercurio: Vornemlich aber ist diese Unterschied zu merken bey weiblichen Figuren. [...]“

Wohl in Erinnerung eines zuvor niedergeschriebenen Satzes, dessen Urheber er aber nicht benannte, verwies er den jungen Künstler für die Gestaltung der der Darstellungsaufgabe angemessenen Details auf dessen eigenes Phantasiepotential auf Bl. 1:

„Nöthiger Bericht und Lehre von denen hierinn befindlichen Figuren. [...], weil es doch nach dem bekannten Sprichwort heist; Daß der Zeichner den Circul im Aug haben müsse, wie der Bildhauer in der Hand. [...]“

Um die Wahrscheinlichkeit dieser Sicherheit zu erlangen zu erhöhen, hatte er wahrscheinlich schon während seines Studienaufenthaltes in Italien, 1688 – 1696, das erstmals 1679 in Rom erschienene Stichwerk zur Anatomie von Carlo Cesio in Übersetzung und seitenvertauscht mit neu gestochenen Tafeln herausgegeben. Preissler erläuterte:

„Dies war der Grund von meinem A. 1706. allbereit genommenen Unternehmen, da den Beschluß gefasst des berühmten CARLO CESIO, eines Italiäners herausgegebene, aber bey uns selten vorkommende, sogenannte Anatomia dei Pittori, auch in unsern Landen gemein zu machen. Wie denn solches auch noch in eben dem Jahr geschehen, in dem mit Zuziehung Herrn Hieronymus Böllmanns die Tabellen genau und fett in Kupfer bringen lassen, und die im Rande derselben beygefügte kurze Erklärungen, in unser Teutsches übersetzt mitgetheilet. Da nun aber die damalige Auflage seine Liebhaber gefunden, und doch immer Nachfragens nach derselben ist; so habe um so weniger Anstand nehmen wollen diese fünfte Auflage zu besorgen, und dem Verlangen derer, so was gründliches Zeichnen zu lernen wollen, ein Genügen zu thun, jemehr es für nöthig ansehe, daß solche Kenntnis unter denen Liebhabern der Zeichen=Kunst befördert werden möge. [...]“

Dieses Lehrbuch erlebte bis 1780 zwar mindestens sieben Auflagen, war damit jedoch weniger gefragt als sein später gestartetes Hauptwerk »Die durch Theorie erfundene Practic [...].«, das bis 1845 immerhin 30 Auflagen erlebte, darunter 1734 eine in russischer Übersetzung.

Die nachfolgende Generation seiner Söhne betrieb den Ausbau seines Werkes mit neuen Ideen weiter fort. Der ältere, Johann Justin, entdeckte für sich während seines Studiums in Italien die Bedeutung des Zeichnens nach antiken Statuen. Er edierte 1732 nach den Zeichnungen von Edmund Bouchardon Statuen der Sammlung Stosch. 1736 dann ließ er seine eigenen Statuenzeichnungen bei seinem jüngeren Bruder Georg Martin verlegen. Nachdem Johann Justin 1742 als Direktor der Akademie und 1752 als der der Zeichenschule, somit an beiden Einrichtungen offiziell die Nachfolge seines 1737 verstorbenen Vaters angetreten hatte, ließ er 1757, gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder, den vierten Teil der Grundlehre des Zeichnens erscheinen.

Mit diesem Stichwerk kam er schließlich mit einem neuen Thema ans Licht der kunst-akademischen Welt: Das der Veränderung der Proportionen des männlichen Körpers im Laufe des Wachstums vom zweiten bis zum 24. Lebensjahr. Alle sieben konstruierten Akte auf dieser Tafel 3. sind in Kontrapost-Stellung wiedergegeben (Tafel XXII., Abb. 9.727 a). Das aber war mitnichten sein Anliegen, was ihn zu dieser Abbildung bewegt hatte, jedenfalls ließ er zu der Haltung kein Wort auf Bl. 2 verlauten: Mein Formulierungsvorschlag: Der Kontrapost war jedoch mitnichten sein Anliegen, jedenfalls ließ er dazu auf Bl. 2 kein Wort verlauten.

„[...] Nun könnte es wohl bey diesen Proportions=Reguln bewenden lassen, wo nicht einen Einwurf zu begegnen hätte, welchen mir ein geschickter Liebhaber der Zeichenkunst vorhielte, wann er sagte: Gesetzt man liesse diese willkürlichen Proportiones eines Kindes und derer Ausgewachsenen vor hinlänglich gelten; wo blieben aber die Zwischen=Alter ? Diese Frage kunte eben so gleich nicht beantworten. Jedoch wurde ich dadurch gereizet der Sache weiter nachzudenken, und brachte endlich folgendes Blat heraus, so ich, meiner einfältigen Meynung ohngeacht, kein Bedenken trage, um vielleicht audere [!] auf bessere Gedanken zu leiten: dem Publico mitzuthemen. Ich nehme die allgemeine Meynung an, daß der Mensch biß in das 24ste Jahr seine ausgewachsene Länge erreicht habe, eben so wie die Länge eines 3. jährigen Kindes, für die Helfte eines Ausgewachsenen gehalten wird. [...]“

Der Charakter reiner Konstruktion der Darstellung wird aus diesen Sätzen augenscheinlich evident. Ein Nachmessen hätte aufzeigen müssen, daß sich keine gerade ansteigende Linie ergibt, die über die Kopfhöhe verläuft, wenn man Heranwachsende nebeneinander aufstellt. Gleiches gilt für die die Körperteile verbindenden Linien: Es ergäbe sich eine mehrfach gestufte Kurve. Den empirischen Nachweis erbrachte erst zwei Generationen später – diesmal in Berlin wiederum ein Akademiedirektor - Gottfried Schadow.

In Augsburg hatte sich im Jahre 1712 der Schwabe Johann Georg Bergmüller angesiedelt. 1730 wurde er dort zum Direktor der katholischen Reichsstädtischen Kunstakademie ernannt. Das Problem, das Johann Justin Preissler nach eigener Aussage seit 1706 bewegt hatte, war offenkundig auch ihm aufgefallen, so daß er sich an eine planperspektivische Konstruktion der wachstumsbedingten Proportionsunterschiede wagte. Wann er mit diesen Überlegungen und ihrer Umsetzung begonnen hatte, ist nirgends überliefert. Das Ergebnis indessen kam im Jahre 1723 in einer Folge von 10 Kupferstichen ans Licht. Sein Produkt unterscheidet sich von dem Preisslers darin, daß er nicht nur zwei Lebensalter (6 und 20jährig) eines männlichen Modells in ein Linearschema einfügte, sondern daß er weitere 12 Tafeln mit männlichen und zwei mit einem weiblichen Modell, dem Alter nach Jahren getrennt, mit einer jeweils auf der rechten Seite angeordneten Teilungslinie, vorlegte (Abb. 9-271). Im Ergebnis ist sein Vorschlag dem von Preissler völlig gleich. Indessen lassen sich die von ihm in den dargestellten männlichen Figuren postulierten Altersstufen anschauen. Betrachtet man den dargestellten Knaben in der Fig. 6, so wird man ihn kaum als einen 12jährigen einschätzen (Abb. 9-271a). Vergleicht man ihn indessen mit dem darüber sitzenden Zeichner sieht man, daß dieser sehr wohl als kindlicher, 12jähriger Knabe dargestellt ist (Abb. 9-271b). Dagegen weist

der im Profil Knieende das Gesicht eines mindestens 24jährigen auf (Abb. 9-271c). Gleiches stellt man bei der Fig. 4 fest, auf der ein 6-jähriges Mädchen vorgestellt sein soll. Ernstliche Zweifel am Alter der Dargestellten liegen nahe. Sie wurden nicht nach einem lebenden Modell aufgenommen, sondern erweisen sich auch hier wieder als freie Konstrukte, die einem abstrakten Proportionsschema eingefügt worden sind.

Mithin lässt sich für die Periode von 100 Jahren zwischen 1630/40 – den Aktivitäten des Poussinkreises in Rom – und 1723/1759 – den Proportionsmodellen Preisslers und Bergmüllers - festhalten, daß sich in der akademischen Künftlerausbildung, trotz eifrigen Zeichenstudiums nach Gipsabgüssen antiker Statuen eine Routine in der altersgerechten Wiedergabe von Jugendlichen mitnichten eingestellt hätte. Das macht nunmehr auch den auffälligen Unterschied in der Wiedergabe des Kopfes des »*Antinous*« in den Stichpublikationen von Sandrart und anderen vor und nach ihm erklärlich, und das trotz der Festschreibung von gerade diesen körpereigenen Teilen als Maßstab - Gesicht oder Kopf - als Standard der Beachtung besonders nahegelegt worden waren (Abb. 9-264, 265, 266).

Die besondere Beachtung der Hervorhebung dieser Körperteile und der nicht minder gewichteten Mitte des Körpers soll daher aus einer anderen Perspektive nunmehr ein zweites, zeitgenössisches Gesicht gegeben sein. Wie schon bei der Erzählung von den Altersstufen könnte hierfür die nunmehr ebenfalls über 100 Jahre veröffentlichte Symbolik dieser und weiterer Körperteile (Nase, Fuß) zielgerichtet eine Einsicht befördern.

Die in der ersten in Deutschland herausgebrachte Ausgabe des zuerst 1556 in Basel erschienenen Werkes der Klerikers und philologisch geschulten Privatgelehrten Valeriano kann als erstes Handbuch der Symbolik der Renaissance angesehen werden. Wiewohl der Titel »*Hieroglyphicorum Collectanea*« an ägyptische Bildersprache gemahnt, ist im Verhältnis zum Inhalt dieser Zusammenhang für weite Teile des Buches ebenso fiktiv, wie die annähernd zur gleichen Zeit erfundene Benennung des *Hermes* von Belvedere als »*Antinous*« auf kirchenpolitisch begründeter, aber imaginärer Fiktion beruhte. Die nunmehr folgenden Passagen sind der Ausgabe von 1678 entnommen, um wenigstens virtuell in dem Zeitraum zu verbleiben, dem die zuvor vorgetragenen Proportionsstudien entstammen.

Zum Kopf heißt es da ganz philologisch-theologisch ausgerichtet:

„Hieroglyphicorum Liber XXXII. DE IIS QUÆ PER CAPUT SIGNIFICATUR Ex sacris Ægyptiorum Literis. AD JACOBUM FUGGERUM. PRINCIPIUM. CAP. I. Præcipuum quidem Capitis hieroglyphicum apud omnes fuit, ut ex eo principium intelligeretur, id vel frequentissimum auctore usus, vel nominis ipsius indicat originatio: siquidem ita vocatum ait Varro, quod ab eo capiant initium, & sensus & nervi. Vel quotidianus sermo aperte declarata, dum aliquem esse huic vel illi rei caput dictitamus, dum à capite aliquod exordiri, dum in proverbii, picem à capite primum putere, Græci dicunt, cum malorum publicorum & privatorum causam in Reipublicæ vel familiæ cujusquam principe consistere profitentur: ad id Platonicum scilicet intuentes, tales esse cives, quales qui primatum inter eos optinent. Et Cicero, caput esse ad beate vivendum securitatem ait. Pro præcipuo vero, ad Appium Epistol. An tibi obviam non prodirem? Primum Appio Claudio, deinde Imperatori, deinde more majorum, deinde quod caput est, amico. Sed quid alienis adeo immoremur, cum nostris abunde uti possimus? Ipso statim Bibliorum principio, Beresith, Aquila vertit, ἐν κεφαλῇ, in capitulo, quod caput initium custosque rerum sit, vulgata editio fecit, In principio, quod hieroglyphici esset interpretamentum. Alii dixerunt, in capite, in Filio: nam mundus per ipsum factus est. Quod vero in Esaïæ visione habetur de Seraphim duobus, qui senis singuli alis præditi, binis caput Dei velabant, binis alteris ejusdem pedes obtegebant, per opertum caput, exordia. [...].“

Zur Nase schrieb er folgendes nicht minder entfernt von Hieroglyphen nieder:

„Liber XXXIII. DE IIS QUÆ PER OCULOS, AVRES, NASUM, OS, ET IN EO PARTES SIGNIFICATUR Ex sacris Ægyptiorum Literis. AD URBANUM BOLZANIUM PATRUUM. [...].“

S. 398 - 399: „DE NASO SAGACITAS. CAP. XXVI. Quoniam vero Nasus est inter aures, interq; oculos medius, non est hic prætereundus. Ejus autem hieroglyphicum præcipuum est, sagacitatem indicare: Nasutiq; vocabulum Festo sagacem notat, quod uniuscujusque rei odorem statim explorat & prius scilicet sentiat quam inspexerit. Sic aurum, ab audiendi curiositate dictum. Sic oculatum, qui ex prompto oculi utitur beneficio. Sic cordatum qui corde præstet, Tu vero, URBANE pater, quia sacræ literæ odoratum sæpe Deo Opt. Max. attribuunt, quo sensu sit nobis accipiendum, explicare ne graveris precor. Tum tu Patru: De Naso quidem unum tantum nunc succurrit, quod ad hanc rem facere videatur. Nares quippe in Deo / perscrutationem eam significare, quia ipse corda hominum odoratur, eoq; ipectare illud ex ib. Regnum: Ascendit fumus de naribus ejus. Alibiq; in sacris literis, odorari, cujus & indicium & instrumentum est nasus, placere significat. Ita Noë sacrificante odoratus est Dominus Deus odorem suavitatis: hoc est, placuerunt illi sacra, quæ vir illæ probus obtulerat. Idcirco Lex hominem qui vel parvo, vel magno nimis, vel obtorto naso fuerit, ab altari sancto summovet: ne silicet accedat ad ministerium ejus. Tales sunt quibus vel pauca admodum habentur in Divinis institutionibus quæ ipsi probent, vel quibus omnia nullo discrimine, tam bona quam mala placent, vel illi, quibus mala pravaq, tantum placent, dixerit Hesychius. Deinde ad Ranerium conversus: Scio vero conjectores super hac parte multa commentos quæ tu recensere potes, Raneri, qui partem hanc tibi agendam suscepisti. Libentissimè, respondit RANIERUS. Et quando incidimus in nasum, ut ordinem sequar tuum, apud Onirocritas, Urbane pater, eum qui se magno naso per somnium viderit, magna in rebus agendis sagacitate prudentiaq; fore promittitur. Hinc etiam emunctæ naribus viros dici eos usitatum, qui acri sunt judicio conspicui. [...].“

Der Nabel als Körpermitte scheint ihm nicht von der Leonardo-Interpretation des Vitruv-Textes her vertraut,

sondern von der Lektüre des Letzteren; denn:

„DE UMBILICO. CAP. XXXV. Quoniam vero umbilicus quædam communia habet cum genitalibus, exigit locus ipse, ut quæ partis ejus significata sunt, explicantur. [...]“

„[...] MEDIUM. CAP. XXXVII. Videtur vero patria unicuique; homini orbis medium esse, cum ab eo loco, ubiqueque lucem auspicatus est, & terrarum situm, & mundi spatia metiri incipiat, & quoquo versum iter atripuerit, patriam semper quasi centrum statuat. Sed apertissimè Cicero Umbilicum pro Medio poni ostendit in Verrem actione VI. Et ruptam esse Liberum, quam eandem Prosperpinam vocant ex Ennensium nemore, qui locus, quod in media est insula situs, Umbilicus Siciliæ nominatur. In homine quoque; umbilicus medio totius corporis loco constituitur, sive circumcircumduxeris lacertis maibusque; exporrectis, sive ad quadræ figuram factum eum imagineris: quamquam de medio hominis diversa est & Vitruvii & Varronis opinio: hic enim inguem in homine masculino medium agnoscit, umbilicum ille. Apud Martialem medios lambere comperias, quod ad Varronis sententiam accedit: nam fœminæ inguem esse medium, idem quoque; Vitruvius confitetur. [...]“

Die Scham als meßbare, metrische Mitte des menschlichen Körpers, ist ihm völlig unbekannt. Er weiß zu diesem Körperteil immerhin zu erklären:

„[...] DE PUDENDIS. CAP. XX. Pudendorum significata his adjungere necessaria est. Nam vetustas illa, ut minus vitiosa fuit, ita simplicius apertiusque de unaquaque re philosophata est: neque erat tunc temporis in humano corpore quicquam, quod vel visu, vel nuncupatione sua, turpe judicaretur. Pravis vero moribus succrescentibus, multa decenenda fuere tam factu esse, quam dictu turpia, ut qui rebus suis modum præscribere nescirent, ipsius saltem turpitudinis infamia absterrentur. De antiquissima igitur disciplina dicturus, quæ ad significationem figuræ illius, quæ tam visu, quam dictu obscœna judicatur, pertineant, veniam mihi dari postulo, ac in eam hæc accipi partem cupio, propter quam & prius excogitata à veteribus illis fuerunt, & à me nunc in communem usum propalata: eo quidem consilio, ut hæc illis scriberentur, qui sanctius instituti, rerum viscera & intimas medullas, non verborum superficiem, examinarent. [...]“

Hand und Fuß sind zwar im Handeln des täglichen Lebens – neben der Elle – maßgebende Einheiten, nicht aber zu solchen in der Proportionstheorie erfahren. Bei Valeriano haben sie jedoch die ihnen gebührende Aufmerksamkeit auf sich gezogen:

„[...] Liber XXXV. DE IIS QUÆ PER MANUS ET PEDES SIGNIFICANTUR Ex sacris Ægyptiorum Literis. AD JOAN. MANARDUM FERRARIENSEM. [...] / [...] DE MANU. CAP. I. [...]“

„[...] DE PEDIBUS. CAP. XXXVIII. Hæc quidem manu super memini, Manarde, tibi disseruisse: sed quoniam Caprillis velle se de pedibus audire similia dicitabat, quæ super his à me tunc dicta fuerunt, visum est subjungere. [...] / [...] FUNDAMENTUM. CAP. XLI. Contra vero pedes in solido constituti, jactum ostendunt fundamentum. Hinc apud jurisconsultos legas, Ponere pedem pro Fundamento jacere. Hinc illud apud Tullium De Finibus I V. Wuid enim? Sapientia ubi pedem poneret non habebat sublatis officiis omnibus. Alibi, Pedem ponere, significat Occupare. In Deo autem pedes virtutis ejus firmitatem ostendunt, & solidi fundamenti stabilitatem Esaia dicente: cap. 66. Cœlum mihi sedes est, terra autem scabellum pedum meorum. Alibi pedes Dei, hieroglyphice accepti, humanitas Christi est: nam sicut Pater, ita pedes Filius, qui eo quod terreno mixtus est, divinitate ipsa inferior est. Quod vero scriptum est Deuteronomio: Qui appropinquant pedibus ejus, de doctrina illius aliquid assequuntur, sunt qui ex mysticis hisce pedibus abeundos intelligant sanctos interpretes, & qui divinam prædicant sapientiam. At quo Psal. 73 & 122. stantes pedes hieroglyphice ponuntur, mentis atque fidei stabilitatem significat. Nam contra de malefidis Propheta: Cur claudicatis utroque pede? Et Psalmographus Psal. 17. Claudio averunt aberrantes à semitu. Porro vitiatu pes, aut mutilus, aut intortus, in Divinis literis hominem significat, qui à recta divinæ institutiois semita declinat: quandaquidem Pedes pro Actionum, ut dictum est, progressu sæpe ponuntur, Theologice omnes hunc vitæ nostræ cursum viam appellare conserunt, de qua David Psal. 119. Beati immaculati in via, qui ambulant in lege Domini, hoc est, quidum hanc vivunt vitam, ea faciunt quæ lex Domini præcipit atque mandat. PURIFICATOR. CAP. XLII. Si vero pedes altius in aquam mersos effinxissent, purificatorem significabant. Nam & alibi aqua & ignis in defæcationis significatum accipiuntur, quod rebus his labes omnis eluator & eximitur. [...]“

1684 hatte der Theologe und Mediziner Ottavio Scarlattini in Bologna ein Werk veröffentlicht, in dem er ausschließlich die Symbolik der Glieder des Menschen zusammengetragen hatte (Abb. 9-273). Das sollte hier in diesem Zusammenhang interessant erscheinen, hinreichend jedenfalls, um einen Blick hinein zu werfen. Als ersten Körperteil behandelt er den Kopf. Doch schon hier zeigt sich, daß seine Aufmerksamkeit nicht auf die äußere Erscheinung gerichtet war, sondern – selbst unter dem Stichwort „*Anatomie, Proportion*“ - auf die Innere Gliederung vorzüglich des Gehirns und der anderen Sinnesorgane. Unter dem Stichwort „*Symbolæ*“ heisst es dann:

„Compendium Symbolorum, De Capite.

Caput armatum casside, cujus summitati corvus insidet, adjuncta Epigraphe: Insperatum auxilium: Ideam repræsentat auxilii opportuni. Fol. 9.

Manus armata pugione, stans in actu feriendi caput quoddam collocatum super altare, cum inscriptione: Vel in ara; exprimit vindictam Omnipotentis, quæ ubivis locorum reos castigat. 9.

Calvaria hominis posita in medio sceptri & ligonis, juncto lemmate: Mors sceptri ligonibus æquat: demonstrat, quod mors regalia fastigia vilitati promiscuæ plebis æquiparet. 10.

Adolescens, caput rescissum fortunæ offert, cum sequenti sententia: Bellua fit, cæcè statuit, qui credit se sorti: quo palam datur stultitia ejus, qui se fortunæ donat. 10. [...]“

Es stellte sich dann jedoch heraus, dass diese Symbolik kaum für den hier behandelten Themenkreis der bildkünstlerischen Darstellung des Menschen eines bestimmten Alters erhellend zu sein schien. In der Tat hatte sich ein Teil wissenschaftlicher Neugier am Menschen auf ein völlig anderes Gebiet verlagert: In Frankreich waren die „*Sauvages*“, später auch „*Wolfsjungen*“ genannt, als Thema ausfindig gemacht worden. An ihnen konnte das aktuellere Thema des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft diskutiert

werden: Was verdankt das Individuum der Gesellschaft; und was bringt ein Individuum von Natur aus für die Gesellschaft ein ?

Im Jahre 1755 erschien ein erster Bericht über die Begegnung mit einem solchen isoliert, ohne familiäre oder sonstige menschlich-gesellschaftliche Bindung in der „Wildnis“ aufgewachsenen menschlichen Wesen. In diesem ersten Bericht wird von drei Kindern berichtet, von denen 1731 nur ein Mädchen eingefangen werden konnte. Das Alter musste ermittelt werden, denn der Findling war sprachlos. Zur Altersbestimmung hatte man also nur den Vergleich mit kindlichen Insassen eines Waisenhauses zur Verfügung. Im Bericht selber wird die Altersbestimmung nicht als Problem angesehen. Es heißt daher lapidar:

„AU mois de Septembre 1731, une fille de neuf ou dix ans pressée par la soif, entra sur la brune dans le Village de Songi, situé à quatre ou cinq lieues de Châlons en Champagne, du côté du midi. [...]“
 „[...]“. Ceux qui l'examinèrent alors, jugèrent qu'elle pouvoir avoir 9 ans. [...]“

Eine nähere Erläuterung dieser Einschätzung findet sich auch im weiteren Bericht nirgends.

Der zweite umfangreich dokumentierte Fall ereignete sich 1797: Victor von Aveyron (* um 1788 - † 1828 in Paris, auch „Der Wilde von Aveyron“ genannt) wurde im Frühling des Jahres 1797 in einem Wald in Südfrankreich beobachtet – nackt und sich ungewöhnlich frei bewegend – und kurz darauf das erste Mal gefangengenommen. Später kam er in die Obhut des Chefarztes einer Taubstummenanstalt, Jean Itard.

Kein Dokument ist über die Alterseinschätzung in unmittelbarer zeitlichen Nähe seiner Auffindung überliefert, aber ein Porträt von unbekannter, aber phantasiebegabter Hand, dessen Jahr der Entstehung nicht zu ermitteln ist (Abb. 9-274, vgl. **Tafel XXVI**: 1807). Erst 1801 verfasste Itard einen Bericht an das Innenministerium über seine Beobachtungen bezüglich der Entwicklung des Findelkindes. Dort heißt es:

„Un enfant de onze ou douze ans, que l'on avait entrevu quelques années auparavant dans les bois de la Caune, entièrement nu, cherchant des glands et des racines dont il faisait sa nourriture, fut dans les mêmes lieux, et vers la fin de l'an VII, rencontré par trois chasseurs qui s'en saisirent au moment où il grimpaît sur un arbre pour se soustraire à leurs poursuites. [...]“
 und S. 15:

„[...]“. Ainsi cet enfant a passé dans une solitude ansolue sept ans à peu près sur douze, qui composaient l'âge qu'il pouvait avoir quand il fut pris dans le bois de la Caune. Il est donc probable et presque prouvé qu'il a été abandonné à l'âge de quatre ou cinq ans, et que si, à cette époque, il devait déjà quelques idées et quelques mots à un commencement d'éducation, [...]. En effet, sous le rapport du peu de temps qu'il était parmi les hommes, le Sauvage de l'Aveyron était bien moins un adolescent imbécile qu'un enfant de dix ou douze mois, et un enfant qui aurait contre lui ces habitudes antisociales, une opiniâtre inattention, des organes peu flexibles, et une sensibilité accidentellement émoussée. [...]“

Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft stand für diesen Wissenschaftler im Vordergrund seiner Formulierungen. Dabei spielte eine Begründung für die Altersbestimmung nicht die geringste Rolle. Dazu genügte die allgemeine Alltagserfahrung. Betrachtet man allerdings die Abbildung, dann fällt als erstes die ungewöhnliche Kleidung auf, die der Porträtierte kaum in der freien Natur getragen haben dürfte, sondern eher der Phantasie des Zeichners entsprungen sein könnte. Das gleiche gilt auch für die in diesem angenommenen Alter ungewöhnlich großen Hände und Füße, die eher der Hervorhebung seiner krallenähnlichen Finger- und Fußnägel dienlich scheinen als einem realitätsnahen Porträt. Die Darstellung von altersgemäßem Aussehen ist offenkundig nach wie vor ein Problem für einen zeichnenden Illustrator, der eine traditionelle Ausbildung erfahren hat. Sein Erzeugnis könnte ebenso gut einer zeitgenössischen Publikation entstammen, in der Einwohner eines exotischen Landes vorgestellt werden.

Bevor indessen das moderne Individuum und seine Qualitäten ins Zentrum eines neuartigen wissenschaftlichen Blickpunktes gerieten, lässt sich in der Literatur, die der Rezeption von antiker Kunst gewidmet war, eine neue Interpretation des *Drei-Typen-Modells* der klassischen Proportionstheorie auffinden. Dafür lässt sich beispielsweise der Kommentar heranziehen, den der niederländische Sprachwissenschaftler Lambert ten Kate für eine in Amsterdam 1728 erschienene französische Übersetzung des Erfahrungsberichtes von Jonathan Richardson und seinem Sohn verfasste. In der nachfolgenden Passage über die angemessene Proportion einer Wiedergabe von menschlichen Figuren im Bild steht zu lesen:

„Quant à la Largeur des parties du Corps Humain, en général, on doit observer, que l'Homme difère de la Femme presque partout: de sorte que les Proportions de l'un & de l'autre demanderoient un détail particulier. Mais on ne doit pas s'attendre, que je donne ici un calcul des justes Mesures & des Nombres des Largeurs de chaque Membre diférent, & cela pour toute sorte de Tailles, tant des Hommes que des Femmes, & tant de face ou par devant, que de profil ou de côté. Cela nous meneroit trop loin, & demanderoit, pour le moins, l'étendue d'un nouveau Discours; outre que, par raport aux divers Contrastes, on ne pourroit se passer de Figures, pour y marquer exactement les endroits, & pour donner les justes manières de mesurer. Tout ce que je me propose ici, c'est / d'indiquer, en premier lieu, quelque Modèle, dont chacun pourra se servir pour mesurer les Largeurs à sa manière. En second lieu, je tâcherai d'établir une Méthode facile & universelle, par laquelle on puisse apliquer toutes ces

Mesures, non seulement aux trois différentes sortes de Tailles dont nous avons parlé, & que l'on peut considérer comme des *Statures Simples*, mais aussi à toute autre sorte de Tailles, que je nommerai des *Statures Mixtes*. Car, à l'égard de ces trois principales Tailles, dont nous avons fait mention, il faut encore observer, premièrement, que la Belle Nature, de même que le *Beau Idéal*, donne ordinairement à l'Homme court une Largeur solide & forte; à un Homme de la Taille élevée une Largeur *gentille* & délicate; & à ceux de la Taille médiocre, aussi une Largeur médiocre, & que l'on peut / nommer *Taille* ou *Stature Simple*, & *non Composée*, toute celle qui se trouve dans ce cas commun, soit qu'elle soit courte, médiocre, ou élevée. En second lieu, je dis, que, quand chacune des ces trois Tailles simples sera, dans son espèce, au suprême degré de Beauté; alors cette Taille élevée conviendra particulièrement à la Noblesse, à l'Agilité, à la Déliatesse & à la Mâjesté; la Taille courte à un Homme de Travail & de Fatigue; & la Taille médiocre sera accompagnée d'un Air posé, qui aura quelque chose du Grave. Mais, quand il s'agit de représenter différents Caractères, comme celui de la Noblesse, de la Divinité & de l'Agilité, conjointement avec celui d'une extrême Force & de la plus grande Fatigue, le tout dans la même personne, comme cela doit se rencontrer dans un *Hercule*, alors j'appèle / cette sorte de Taille une *Stature Mixte Idéale*. Sur ce pié-là, pour toutes les Tailles Simples d'une personne, il ne faut que mesurer & marquer les Largeurs d'une seule, mais bien-fait. On peut, par exemple, prendre, pour les Hommes, la Statue de l'*Apollon du Belvedere*, ou celle du fameux *Gladiateur Grec de Borghese*; l'une & l'autre étant d'une Taille fine & élevée. On peut de même choisir, pour les Femmes, la Venus de Médicis; elle est Noble, Gracieuse & Délicate, quique Potelée, n'ayant pas trop d'Embonpoint; car il faut remarquer, en passant, que tout ce qui est gras, jusqu'à paroître enflé ou mollasse, & qui excède ce qu'il en faut pour adoucir les Contours des Muscles, n'est en usage, ni dans le *Beau Idéal*, ni dans l'*Antique* du meilleur goût. [...].“

Die Form einer menschlichen Gestalt selber wurde hier zwar als Symbol gelesen, aber anders als in der Lesart der philologisch-medizinisch ausgerichteten Symbolliteratur des ausgehenden XVII. Jahrhunderts. Das Symbolverständnis, das uns bei Ten Kate begegnet, bezieht sich auf den gesellschaftlichen Rang des Menschen in der herrschenden *Drei-Klassen-Gesellschaft*. Und die Gleichstellung von Herrscher und Gott ist immer noch das Kennzeichen der europäischen Absolutismus des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, die hier sogar aus den protestantisch, republikanisch verfassten Niederlanden in einem der antiken Skulptur in Italien gewidmeten Buch zum Vorschein gelangen konnte.

Zwei Skizzen nach dem »*Antinoüs*« vom *Belvedere* von Rubens sind nur als Kopien eines niederländischen Kopisten samt einer Kopie eines Textes, im sogenannten Ms. Ganay überliefert. Auf einem dieser Blätter sind mehrere Skizzen nach Proportionsfiguren zu sehen, Diese Tafel XI., mit der Beschriftung unten links: „*Rubens del*“ und rechts: „*P. Aveline Sculp*“ wurde von dem Verleger Claude-Antoine Jombert 1773 in Paris herausgebracht, in einem 44 Tafeln umfassenden Band, der der Darstellung des menschlichen Körpers gewidmet ist (Abb. 8-194). Abgebildet sind in der unteren Reihe, vorne, von links nach rechts: seitenverkehrt nach Dürer (1613), Buch IV, S. 113 v, Buch I, S. 7 v, Buch IV, S.109; im Hintergrund unten, von links nach rechts: zwei leicht nach vorne gebeugt schreitende männliche Silhouetten. In der oberen Reihe, von rechts nach links: nach „dem Leben“; seitenverkehrt: »*Antinoüs*« vom *Belvedere*, mit Ergänzungen (Abb. 8–194 a). Daß es sich um die Skizze nach einer seitenverkehrten graphischen Reproduktion mit der Ergänzung des Typs *della Porta*-Werkstatt handelt, läßt sich an dem hinter der – hier – rechten Hand glatt herabhängenden Gewandende ausmachen und allgemeiner noch, dem Duktus des *S*-Schwunges der gesamten Figur nach.

In der Diderot/D'Alembert'schen Encyclopédie von 1740 lassen sich drei Stellen ausfindig machen, in denen des *Antinoüs* Erwähnung getan wird. Gleich im ersten Band hat Jean Le Rond d'Alembert den Artikel „AIGLE, s. m. en Astronomie“ verfasst. Darin formulierte er:

„[...] L'aigle & *Antinoüs* ne font communément qu'une même constellation. Voyez Constellation. Ptolomée dans son catalogue ne compte que 15 étoiles dans la constellation de l'aigle & d'*Antinoüs*, Tycho-Brahé en compte 17: le catalogue Britannique en compte 70. Hevelius a donné les longitudes, latitudes, grandeurs, &c. des étoiles qui sont nommées par les deux premiers Auteurs; on peut voir le calcul du catalogue Britannique sur cette constellation dans l'Histoire Celeste de Flamstéed. (O).“

Zu dem anonymen Artikel (von Diderot verfasst ?) „*Dessin*“ finden sich im Tafelteil elf Abbildungen auf *Planche XXXII*: „Proportions de la statue d'*Antinoüs*.“ (Abb. 9-275). Die eingetragenen Abmessungen entsprechen im Detail nicht immer denen der Tafeln des Audran von 1683. Der Stich aber scheint zumindest an diesem Vorbild orientiert zu sein, von einer Kopie lässt sich indessen nur eingeschränkt sprechen, wenn auch die Nasenlänge in beiden als Grundmaß dient. So ist beispielsweise die Halsbreite bei Audran mit „1 p 10 m“ (wobei p = Part = Nasenlänge und m = minute = 1/12 p ausmacht) angegeben; an gleicher Stelle ist in der Fig. 6 der »*Encyclopédie*« „1 n 3 p“ eingetragen. Dazu ist dem unteren Ende der Maßstabsleiste - in der Mitte zwischen den beiden Abbildungen der Statue - zu entnehmen, daß „n“ als = Nasenlänge zu 12 p[arts] zu lesen ist; hier liegt demnach eine Differenz von 7 Teileinheiten vor, was einem Prozentsatz von 32,81 % entspricht: Die Statue wird als 1/3 kleiner ausgewiesen. Das kann verschiedene Gründe haben. Einerseits könnte es daran liegen, daß die neuerliche Messung – wenn sie denn für die Abbildungen der »*Encyclopédie*« vorgenommen wurde – an einem Gipsabguss vorgenommen worden war. Davon hatte man mehrere in der Pariser *Académie Royal de Peinture et de Sculpture* zur Verfügung. Doch darüber erfährt der Leser aus der »*Encyclopédie*« nichts Näheres. Andererseits bleibt auf den ersten Blick auffällig, daß sich die Reproduktionen der Statuen in der oberen Reihe (Fig. 1 und 2) von den beiden unteren Wiedergaben (Fig. 5

und 6) auffällig in ihrer Kindlichkeit unterscheiden und das widerspricht eigentlich einer Reproduktion nach einem Gipsabguss. Es spricht vielmehr dafür, daß diese Reproduktionen als Kopien nach einer gezeichneten oder gestochenen Vorlage angefertigt worden sind. Verglichen mit den Stichen von Audran sind die beiden unteren hier denn auch seitenvertauscht wiedergegeben: Das spricht für eine Kopie. Das jugendlichere Aussehen in der Wiedergabe des Kopfes ließ sich bereits in den gestochenen Wiedergaben im Werk von Sandrart beobachten, nur daß diese Tendenz hier deutlicher ausgeprägt ist (Abb. 9-264 - Abb. 9-266). Auf dieses charakteristisch-auffällige Merkmal trifft man in einigen weiteren zeitgenössischen Wiedergaben der Statue in gleicher Weise.

Die erste anonyme Illustration zum Artikel „Dessin“ der »Encyclopedie« von 1751, Planche XIV, zeigt eine junge männliche Figur in der Haltung im Kontrapost, die sich von der der Statue des »*Antinous*« dadurch unterscheidet, daß der in der Hüfte aufgestützte Arm auf die Seite des entlasteten Beines verlegt ist. Außerdem ist sie planparallel so projiziert, daß die alle ihre für die Maße entscheidende Körperoberfläche bildparallel erfasst werden konnte, einschließlich ihres seitwärts ausgestreckten linken Armes. So bereitete man objektiv das Bild eines nicht sonderlich lebendig erscheinenden „Norm-Europäers“ auf, in der Konsequenz der Akademie-Debatte um die Alternative zur Erfassung der realen Oberflächenmaße oder der reinen Distanzmaße in der bildlichen Flächenprojektion. Doch es gab zur gleichen Zeit auch alternative Vorstellungen, wie man Lebendigkeit denken und darstellen konnte, vor allem in der bildenden Kunst.

In seiner Biographie des Künstlers Bouchardon kam der als Archäologe zu bezeichnende Comte Caylus auf das Problem der Darstellung eines angemessenen Alters zu sprechen. Für ihn blieb indessen die typologische Tradition der französischen Akademielehre verbindlich, nicht aber eine anthropologisch-individualbiographische Dimension. Er schrieb:

„[...] La nécessité d'exprimer la jeunesse n'a pas été sans doute / une des moindres difficultés que l'auteur ait rencontrées dans cet ouvrage. Obligé de rendre cet âge où la nature n'ayant pas encore pris toute sa croissance, s' établit sur des parties qu'elle augmente & fortifie les premières, & qui doivent se trouver proportionnées dans l' âge viril, il devoit encore conserver l' idée de la beauté au milieu d'une maigreur ou plutôt d'un défaut d'embonpoint nécessaire pour exprimer l' adolescence; il ne falloit pas cependant oublier que l' on représentoit un dieu, & quel dieu encore ! Les proportions de cet âge étoient difficiles à trouver; il falloit les saisir sur / différens modèles, qui dans ces circonstances présentent plus la charge qu'on doit éviter, que l' exemple à suivre: l' auteur se trouvoit privé de la ressource ordinaire des belles proportions que l' antique nous fournit dans l' Hercules, dans l' Apollon, dans la Venus, dans l' *Antinous*, etc. Toutes ces figures sont d'un âge formé, & par là elles ne lui offroient aucuns secours pur les détails de celles dont je vous entretiens. Il se trouveroit donc des cas, me dites-vous, monsieur, où la connaissance & l' étude de l' antique deviendroit inutiles ? ce qui démentiroit ce que je vous ai dit si sou-vent de leur utilité. Non, monsieur, je ne me contredis point; cette étude servira toujours & dans tout les cas, aux artistes qui voudront exceller: non seulement elle apprend à lire, à saisir la nature & à la rendre dans ce qu'elle a de plus grand, mais elle met seule en état d' exécuter tous les sujets. L' ouvrage qui fait le sujet de cette lettre en est une bonne preuve; & sans m' engager dans une plus grande discussion sur les chef-d'œuvres de l' antiquité, je me contenterai de vous observer que Puget, le Bernin, Michel Ange même, & quelques autres modernes illustres nous ont laissé / de grands exemples pour l' expression de la chair & de la peau; & que M. Bouchardon, attentif à recueillir le fruit de ces excellens modèles, ne s' est jamais écarté de la route que nous ont tracé les illustres modernes & les anciens sculpteurs Grecs, qui ont consulté principalement la nature; elle sera toujours la maîtresse commune de tous les grands artistes passés, présents & à venir. [...].“

Zur gleichen Zeit veröffentlichte F. Oliverius in Rom eine italienische Übersetzung des in Latein abgefassten Kunsttraktats in Versform von Charles Alphonse Dufresnoy, der 1668 in Paris erschienen war. Der Übersetzer der zweiten italienischen Ausgabe bleibt anonym. Ihr Titel lautet:

»L'Arte della Pittura di Carlo Alfonso du Fresnoy. Aggiuntovi alcune necessarie et amplissime Osservazioni [...]. Dedicata all'Illustrissimo Signore Carlo Francesco Poerson, Cavaliere dell'Ordine di Nostra Signora del Monte Carmelo [...].« In Roma MDCCCL [...].

Der siebente „*Precepto*“ des Lehrgedichts lautet in der italienischen Fassung:

„Attitudine. Dovrà dunque dal gusto degl'Antichi Greci scegliersi una Attitudine, i di cui membri sieno Grandi, Ampj, e Ineguali nella loro positura, di maniera che quelli davanti contrastino quelli, che fanno moto all'indietro, e sieno tutti ugualmente bilanciati nel loro centro. Le parti devono avere i loro Contorni ondeggianti à guisa di fiamma, o di un serpente, che va strascinandosi sopra la terra. Saranno correnti, grandi, e quasi impercettibili al tatto, come se non vi fossero nè eminenze, nè cavità. Che sieno condotti da lunghi senza interruzione, affine di evitarne il gran numero. Che i Muscoli sieno ben'inserti, e legati, secondo la cognizione che ce ne da la Notomia [...].“

„Haltung. Er [der Maler] hat sich nach dem Geschmack der alten Griechen eine Haltung auszusuchen, in der die einzelnen Gliedmaßen in ihrer vollen Größe und Breite erscheinen, aber unterschiedlich in der Stellung ausfallen, in der Weise, daß die vorne liegenden zu denjenigen im Kontrast stehen, die eine Bewegung nach rückwärts ausführen, alle aber gleichermaßen in ihrem Zentrum ausgewogen bleiben. Die einzelnen Teile sollen im Umriss wellenförmig sein, einer Flamme oder einer Schlange gleich, die auf dem Erdboden dahin kriecht. Sie sollen fließend, von verschliffener Form und gleichsam für den Tastsinn nicht wahrnehmbar sein, so als gäbe es weder Einbuchtungen noch Erhebungen. Sie sollen in einem Zug ohne Unterbrechung durchlaufen, um möglichst jede überzählige Menge auszuschließen. Doch sollen die einzelnen Muskeln gut voneinander abgesetzt bleiben, jedoch Verbindungen aufweisen, in der Art, wie es der Anatomie nach ist“.

Im Kommentar zu diesem Passus steht zu lesen:

„(Le parti devono avere i loro Contorni ondeggiantia guisa di fiamma, e di un Serpente.) Il quale effetto vien prodotto dall'azione de'muscoli, i quali fanno appunto come i secchj del pozzo, che quando uno di essi vi en mosso, o tirato, deve l'altro ubbidire, e secondare il medesimo moto: e siccome i muscoli, che aggiscono, si ritirano sempre verso il loro principio, et quelli, che ubbidiscono, allontanansi dal luogo della loro inserzione, così bisogna che necessariamente le Parti sieno disegnate a onde. Ma avvertasi bene, che nel dare questa forma a i Membri, non si rompino gli ossi, i quali nel sostenerli, devon farli comparire sempre fermi. Questa massima però non è già così generale, che non si trovino delle azzioni, nelle quali le Masse de'muscoli si rincontrano l'uno infaccia dell'altra, benchè ciò rare volte accade. Li contorni ondeggianti danno grazia non solo alle Parti, ma anche a tutto il Corpo, allor che questi non si sostiene che sopra una gamba, come ci dimostrano le Figure di **Antino**, del Meleagro, della Venere de'Medici, di quella del Vaticano, e delle due altre di Borghese, della Flora, della Dea Veste, de' due Bacchi di Borghese, e di quello di Ludovisi, e finalmente la maggior parte delle Figure Antiche, le quali stando diritte posano più sopra un piede, che sopra l'altro. Siccome le Figure, et i loro Membri devono naturalmente quasi sempre avere una forma fiammeggiante, contribuiranno grandemente alla produzione di tale effetto così fatti Contorni, i quali hanno un non sò che di vivo, e di movente che molto si accosta all'attività del fuoco, e del Serpe.”

„(Die einzelnen Teile sollen im Umriß wellenförmig sein, einer Flamme oder einer Schlange gleich). Diese Wirkung kommt durch die Bewegung der Muskeln zustande, die sich Brunneneimern gleich verhalten. Wenn einer von diesen bewegt oder hochgezogen wird, muß der andere folgen und die Bewegung unterstützen: und so ist es mit den Muskeln, die sich bewegen. Sie ziehen sich immer in Richtung auf ihren Befestigungspunkt zusammen, und diejenigen, die folgen, entfernen sich von der Stelle der Unterteilung. Daher ist es unerlässlich die Teile wellenförmig zu zeichnen. Man bedenke aber sehr wohl, wenn man den Gliedern diese Form gibt, daß man die Knochen nicht bricht. Denn wenn sie jenen Halt geben sollen, müssen sie immer stabil erscheinen. Diese Maxime ist jedoch noch keineswegs so generell zu nennen, daß es nicht Bewegungen gäbe, bei denen sich nicht Muskelmassen unmittelbar gegenüber finden könnten, wenn das auch nur selten vorkommt. Die wellenförmigen Umrisse verleihen nun nicht nur den Gliedern, sondern auch dem ganzen Körper Grazie, wenn dieser sich nur auf ein Bein aufstützt, wie uns die Figuren des **Antinous**, des Meleager, der Venus Medici, derjenigen im Vatikan und der beiden von Borghese, die Flora, der Göttin Vesta, der beiden borghesischen Bacchus' oder der ludovisische und letztlich der größte Teil antiker Statuen zeigt, die, wenn sie aufrecht stehen, meistens eher auf einem denn auf beiden Beinen stehen. Da diese Figuren und ihre Glieder natürlich immer eine flammenförmige Gestalt haben müssen, tragen zu dieser Wirkung vorzüglich die so gezeichneten Umrisse bei, die eine ich-weiß-nicht-welche Lebendigkeit und eine Bewegung ausmachen, die sich sehr der des Feuers und der Schlange annähert.”

Diese Art der mechanistischen Elementarisierung eröffnete zum einen Möglichkeiten von Interpretationen, führte zum anderen zu einer nicht unbedingt zwangsweisen Beschränkung auf eine rigorose Auswahl von allein zulässigen, sittlich legitimierte Bewegungsformen: Die bevorzugte war indessen die der höfischen Etikette. Genau diese elitär-modische Folgerung kritisierte aus bürgerlich aufgeklärter Perspektive William Hogarth mit seiner „*line of grace*“ schon wenig zuvor.

„[...] If uniform objects were agreeable, why is there such care taken to contrast, and vary all the limbs of a statue? The picture of Henry the Eighth *, would be preferable to the finely contrasted figures of Guido or Cortreggio; and the **Antinous's** easy sway +, must submit to the stiff and straight figure of the dancing master ç and the uniform out-lines of the muscles in figure ** the taken from Albert Durar's book of proportions, would have more taste in them than those in the famous part of an antique ° figure from which Michael Angelo acquired so much of his skill in grace. [...].

*Fig. 72. p. 2.; + Fig. 6. p.1.; ç Fig. 7.p.1.; ** Fig. 55. p.1.; ° Fig. 54.”

„[...] If so, certainly it is in the power of a man of science, with as observing an eye, to go still further, and conceive, with a very little turn of thought, many other necessary circumstances concerning proportion, as of what size and in what manner the bones help to make up the bulk, and support the other parts; as well as what certain weights or dimensions of muscles are proper (according to the principle of the steelyard) to move such or such a length of arm with this or that degree of swiftness or force. But though much of this matter may be easily understood by common observation, assisted by science, still I fear it will be difficult to raise a very clear idea of what constitutes, or composes the utmost beauty of proportion; such as is seen in the **Antinous**; which is allowed to be the most perfect in this respect, of any of the antique statues; and tho' the lovely likewise seems to have been as much the sculptor's aim, as in the Venus; / yet a manly strength in its proportion is equally expressed from head to foot in it. [...] / „[...] Having set up the **Antinous** as our pattern, we will suppose there were placed on one side of it, the unwieldy elephant-like figure of an Atlas, made up of such thick bones and muscles, as would best fit him for supporting a vast weight, according to his character of extreme heavy strength. And, on the other side, imagine the slim figure of a Mercury, every where neatly formed for the utmost light agility, with slender bones and taper muscles fit for his nimble bounding from the ground. [...]”

„[...] May be, I cannot throw a stronger light on what has been hitherto said of proportion, than by animadverting on a remarkable beauty in the Apollo-Belvedere; which hath given it the preference even to the **Antinous**: I mean a super-addition of greatness, to at least as, much beauty and grace, as is found in the latter. These two master-pieces of art, are seen together in the same palace at Rome, where the **Antinous** fills the spectator with admiration only, whilst the Apollo strikes him with surprise, and, as travellers express themselves, with an appearance of something more than human; which they of course are always at a loss to describe: and, this effect, they say, is the more astonishing, as upon examination its disproportion is evident even to a common eye. One of the best sculptors we have in England, who lately went to see them, confirmed to me what has been now said, particularly as to the legs and thighs being too long, and too large for the upper parts. And Andrea Sacchi, one of the great Italian painters, seems to have been of the same opinion, or he would hardly have given his Apollo, crowning Pasquillini the musician, the exact proportion of the **Antinous**, (in a famous picture of his now in England) as otherwise it seems to be a direct copy from the Apollo. [...] So that if we examine the beauties of this figure thoroughly, we may reasonably conclude, that what has been hitherto thought so unaccountably excellent in its general appearance, hath been owing to what hath seemed a blemish in a part of it: but let us endeavour to make this matter as clear as possible, as it may add more force to what has been said. Statues by being bigger than life (as this is one, and larger than the **Antinous**) always gain some nobleness in effect, according to the principle of quantity 1; but this alone is not sufficient to give what is properly to be called, greatness in proportion; for were figures 17 and 18, in plate 1, to be drawn or carved by a scale often feet high, they would still be but pigmy proportions, as, on the other hand, a figure of but two inches, may represent a gigantic height.[...]”

Alle waren sich einig. Ob es die Berichte von Reisenden sind, die für diese verfassten Führer, die Kunstfreunde oder die akademischen Kunstlehrer, alle erfahren das Gleiche: Die Statue des »**Antinous**« vom *Belvedere* sei eine einzigartige, wohl-proportionierte, überaus ästhetisch gelungene, ja für die Gegenwart vorbildliche Überlieferung antik-römischer Kunstproduktion, exemplarisch für ihre Gattung „junger Mann“. 200 Jahre hatte niemand sich veranlasst gesehen auch nur den geringsten Zweifel daran zu äußern. An der Benennung wohl schon einmal – aber auch nur daran. Dann tauchte in Rom ein nicht mehr ganz junger Deutscher – der 43jährige Mönch Winckelmann - auf, der völlig unbeeindruckt von allem Gedruckten sich Notizen machte, in denen er seine Eindrücke beim Anblick dieser Statue niederschrieb. Er brauchte dann noch weitere acht Jahre bis er diese dann in einer Druckfassung auswerten und auf eigene Kosten gedruckt der Öffentlichkeit vorlegen konnte. Was war ihm aufgefallen, was bisher niemand bemerkt hatte, gemäß dem heute noch gültigen Satz: Man sieht nur, was man weiß? Die einschlägigen Stellen beginnt im Florentiner Manuskript:

„Sammlung zu der Abhandlung von der Restauration der Antiken. [...] / **Antinoo**, der Antinoo ist von sehr schöner Statur, der Kopf ist von dem schönsten Gusto der Alten. Die Haare sijn[n]d nicht so sauber ausgeföhret als sonst Haare von dieser Zeit.“

Doch noch hatte der europäische „*Normmensch*“, zu dem die Kunstlehren europaweit das Abbild der Statue, die immer noch »*Antinous*« des *Belvedere* genannt, in rund einhundert Jahren hatten avancieren lassen, sich von einem französischen literarischen Dilettanten die Zuordnung einer neuen, exklusiven Qualifikation gefallen lassen müssen, die unwidersprochen hingenommen wurde. Und das ausgerechnet zu einer Zeit, als sich seine endgültige Entthronung rapide näherte. Noch hatte Winckelmann sein radikal-skeptisches Urteil nicht veröffentlicht, als Watelet, der Erbe einer üppigen Steuerpfründe, vor seiner Begegnung mit ihm in Rom sein Urteil über die Qualität der Proportion dieser Statue drucken ließ. Sein entscheidender Satz lautete:

„[...] Réflexions Sur La Peinture. [...] Différence de proportions occasionnées par la différence d'âge. [...] La proportion de sept têtes (d) & deux parties, (c'est-à-dire, sept têtes & demie) convient à un jeune homme à la fleur de son âge, & dont l'éducation efféminée n'a pas permis aux fatigues & aux exercices violents le soin de développer entièrement ses ressorts. C'est ainsi que se trouvent proportionnés l'**Antinoüs** du Vatican, & le Pyrame de la Vigne Ludovise. [...]“

(d) Pour l'intelligence des dimensions que je vais citer, il faut que le Lecteur adopte l'usage de mesurer la figur à l'aide de la longueur de la tête. La tête se divise en quatre fois la longueur du nez, qu'on nomme Parties; & le nez, qui est la quart de la tête, en douze parties égales, qu'on apelle Modules. [...]“

„[...] Erste Verschiedenheit der Proportionen, welche aus der Verschiedenheit des Alters entstehen. [...] / [...]. Die Proportion von 7 Köpfen * und 2/3tel ist zu einem jungen Menschen der in seinen besten Jahren ist, und dessen weiche Erziehung den starken und heftigen Bewegungen nicht zugelassen hat, die Triebfedern gänzlich zu entwickeln. Also sind der **Antinous** im Vatican und der Petus in dem Ludovisischen Weinberge proportioniret. [...]“

* Zum Verständnis der Ausmessungen, welche ich anführe, muß der Leser die Gewohnheit annehmen, die Figur nach den Kopflängen zu messen. Der Kopf theilt sich wiederum in 4 Nasenlängen, welche man Theil nennt, und die Nase, welche das 4tel vom Kopfe ist, in 12 gleiche Theile, die man Modulen nennt.“

Also weiche Erziehung – nicht Dekadenz, sondern ein vermögendes Elternhaus oder ein Erbe, das ein sorgenfreies Leben ermöglicht, wie es Watelet selbst genoss – gibt er als Grund für die besonderen Abmessungen der Proportionalität dieser Statue eines jungen nahezu Ausgewachsenen an. Da er zwei antike Beispiele benennt, liegt bei ihm der Verdacht nicht nahe, daß er von der Biographie des *Antinous* her zu diesem Urteil veranlasst gewesen sein könnte.

Vermessen hat er selber die Statue oder einen Abguss von ihr nicht. Das lässt sich aus zwei Gründen indirekt erschließen. Erstens erwähnt er nichts davon im Text und zweitens ist die für die Amsterdamer Ausgabe von dem Amsterdamer Graphiker Nicolaas van Frankendaal (1720 - 1791) radierte Abbildung ganz offenkundig eine seitenverkehrt verkleinerte Kopie nach Audran (7 tête, 2 partie), deren Einträge der Abmessungen ebenso übernommen sind (7 têtes ½), wie auch die Maßstabsleiste am rechten Rand, wenn auch nunmehr auf ein Minimum an Eintragungen beschränkt (Abb. 9-278). Das gilt ebenso für die Radierung für die Pariser Ausgabe, deren Tafeln er selber nach Zeichnungen eines „*Pierre*“ radiert hatte, wie die übrigen 13 Kopf- und 8 Schlussvignetten seines Buches.

Watelet ist ein ernstzunehmender Autor. Im gleichen Jahr erhielt er den *fauteuil 7* der *Académie Français* in der Nachfolge von Jean-Baptiste de Mirabaud. Zudem wurde er Mitglied der *Academia della Crusca*, von Cortona, der von Bologna und Berlin. Das geschah sicherlich nicht nur auf der Grundlage des hier ausgewerteten Buches, jedoch auch wegen dieser Schrift. Welche seriösen Referenzen hatte er denn nun vorzuweisen, um den hohen Anspruch zu gewährleisten? Allein der einleitende Verweis im Kapitel über die Proportion auf Dürer und Lomazzo dürfte nicht ausgereicht haben. Das haben viele Autoren in Sachen Kunstlehre vor und nach ihm aus den unterschiedlichsten Motivationen heraus auch so gehandhabt. Für einen zweiten durchgehenden Argumentationsstrang verwies er, S. 70, Anm. c, auf einen Vortrag, den der Anatom Pierre Sue, Professor für Anatomie an der *École de Chirurgie*, zugleich in nämlicher Funktion an der Kunstakademie in Paris tätig, 1755 vor der *Académie Royale des Sciences* gehalten hatte.

Warum hielt Watelet dessen Äußerungen in seinem Zusammenhang für bemerkenswert? Bemerkenswert für ihn daran war, daß alle ihm aus Künstlerhand erreichbaren Vermessungen – in der Regel an antiken Statuen oder lebenden Modellen ermittelt – zwei Mängel aus seiner Sicht aufwiesen: Einerseits wurden die Messergebnisse von einem dreidimensionalen Gebilde nur in einer zweidimensionalen Abbildung ablesbar. Damit bleibt unklar, ob die dreidimensionale Erstreckung der Oberfläche gemessen worden war, oder aber die Distanz zwischen den Messpunkten im Relief:

„[...] L'occasion la plus ordinaire de ces erreurs se présente, lorsqu'on mesure les parties qui ont du relief. Il est très-facile alors d'attribuer, à la longueur d'un membre, l'étendue des contours occasionnés par les gonflements accidentiels des muscles & des chairs. [...]“

Andererseits gab es sowohl am lebenden Modell als auch an einer Statue immer das Problem der genauen Bestimmung der Messpunkte. Daher:

„[...] Le moyen de rendre l'étude des mesures réellement utile, est de la fonder premièrement sur l'Ostéologie. Les os font la charpente di corps.“

Ihm war klar geworden, daß durch die Elastizität der Gelenke sich je nach Stellung und Haltung der Glieder des Körpers deren Proportionen merkbar verschoben. Und genau das hatte Sue in seinem Vortrag erläutert. Für Watelet hatte diese Einsicht noch eine weitere Konsequenz. So schrieb er dann gleich im nächsten Satz:

„Les loix de proportion / qui suit la nature dans les dimensions du corps & des membres, sont contenues dans l'extension qu'elle permet, & sont spécifiées dans les accroissements limités qu'elle accorde aux parties solides. C'est en conséquence de ces accroissements limités & successifs, que la nature ne se montre point uniforme dans les proportions du corps humain. Elle les varie principalement pas les différents caracteres qui sont propres aux différents âges de la vie. [...]“

Er zog die Konsequenz und listete die Unterschiede in den Proportionen während der Wachstumsphase auf, denn:

„[...] L'Enfance, à l'égard des proportions du corps, n'est point le deminutif exacte des âges qui suivent. Il ne s'agit donc pas, pour représenter un Enfant, de diminuer la taille d'un homme; car alors on ne représenteroit qu'un petit homme, & non pas un Enfant. [...] à trois ans: la tête cinq fois répétée, forme toute la hauteur d'une enfant. A quatre, cinq & six ans, la hauteur est de six jusqu'à six têtes & demie: au lieu que dans / l'âge fait les proportions adoptées sont huit têtes pour la grandeur totale. [...]“

Das ist in anthropologisch-statistischen Kategorien gedacht zwar ein grobes und eingeschränktes Ergebnis, aber immerhin eines, das nicht wesentlich hinter den Angaben bei Bergmüller oder Preissler zurückblieb, aber auf einem aktuellen wissenschaftlich-rationalen Stand argumentierte, wenn auch die bekannten Morgen-Abend-Unterschiede nicht berücksichtigt werden konnten. Das erwähnt erstmals Trost 1866, S. 22 (s.u.).

„Ein junger Mensch in seinen besten Jahren: 7½ KL“, so lautete in der deutschen Übersetzung Wateles Umschreibung für die Wiedergabe einer menschlichen Figur in der Malerei, die dem »**Antinous**« nachgestaltet sei. Christian Ludwig von Hagedorn schrieb im folgenden Jahr darauf:

„Die Schönheit des pythischen Apolls ist über die menschliche Bildung erhaben, die sich an dem Meleager und **Antinous** als Muster der schönen Jugend begnüget. Für Kämpfer hat uns das Alterthum Kämpfer hinterlassen. Die Kindheit zu bilden, muß man in die Schule des Algardi und des Fiamingo gehen. Nicht sowohl das hohe Alter, wie Bosse dafür hält, sondern das gesetzteste männliche Alter erscheint in einem Laocoon / wegen der höchsten Festigkeit der Gliedmassen. Durch die Wirkung des Schlangengifts sind die Theile angeschwollen, die sich bey anderen Bestimmungen in der Nachahmung mindern lassen. Geübte Sinnen wissen es zu beurtheilen.“

Der 49-jährige belesene Algarotti konnte in seinem Resumée zur Ideologie der französischen Akademie in Rom verbreiten, was als allgemeines Wissensgut in Sachen der Rezeption der Statue des „**Antinous**“ - und hier ist sie unausgesprochen nur als eine unversehrt, ergänzte Kopie zu verstehen – gelten konnte. Sie ist nicht mehr Berninis *Orakel* (1665) oder Diderots *apôtre du bon goût* (1763), sondern schlicht das *Modell (prechetto)*, das einen menschlichen Akt vertreten konnte. Damit war sie zu einem menschlich-europäischen *Mustertyp* geworden erhoben, was sogar späteren anthropometrischen Erhebungen entsprechen konnte. Diese Auffassung verbreitete sich mit den Übersetzungen seines Thesenpapiers ins deutsche (1764) und französische (1769) rasch im gesamten kunstinteressierten Dilettanten-Europa. Der bereits erfolgten und der noch erfolgenden Umbenennung der Statue im Vatikan durch theologisch Vorgebildete in „**Meleager**“ und „**Merkur**“ zum Trotz deutete er sie langfristig geltend zu einer *Kunstfigur* um.

Wieso erst zu seiner Zeit wünschenswerte Proportionen unmittelbar durch die Übernahme der Maße von ausgewählten antiken Statuen gewonnen werden können und nicht mehr aus Büchern, die entsprechende Teilungen nachlesbar bereitstellten, ist nur dann nachvollziehbar, wenn deutlich bleibt, daß Algarotti über die Akademie in Rom schrieb und die dort verfügbare Menge von Gipsabgüssen und Kopien als vorbildlich herausstellt. Der 1769 ins Französische übersetzte Essay hatte er 1763 verfasst, als er bereits nach Italien

nach seinen Erfahrungen in Berlin und Dresden, zurückgekehrt war. Dadurch konnten Kenntnisse von der akademischen Praxis einfließen, die er sich spätestens während seines Engagements als Kunstagent für August III. in Dresden zwischen 1743 – 1746 angeeignet hatte. Ein Jahr später, 1763, hieß es dann bei Algarotti:

„[...] Per non far parola delle statue de' moderni scultori, ma di quelle solamente che servirono a quelli di scorta, e per la simmetria, e varietà delle forme la norma sono ed il regolo; quante non ne racchiude singolarmente nel suo cerchio la magnifica Roma! Laddove in Francia benchè ne sieno di assai belle, come il Cincinnato, e alcune altre; si può risolutamente affermare, che della prima classe, ovveramente precettive, come le chiamano, non ce ne abbia niuna: Dico da stare a fronte dell' Apollo, dell' **Antinoo**, del Laocoonte, dell' Ercole, del Gladiatore, del Fauno, della Venere, e somiglianti, che nobilitano il Belvedere, il palazzo Farnese, la villa Pinciana, la galleria di Fiorenza. E nella sola galleria Giustiniana ci ha forse un più gran numero di antiche statue, che non ne possiede tutto il regno di Francia. [...]“

„Dagegen kann man, obwohl man sehr schöne sehen mag wie den Cincinnatus und andere, nichtsdestoweniger entschieden behaupten, daß es in Frankreich keine Statuen erster Klasse oder wirklich vorbildliche gibt, wie man sie nennt; ich sage, man begegnet nicht Apollo, **Antinous**, Laokoon, Herkules, dem Gladiator, dem Faun, Venus und ähnlichen, die den Belvedere, den Palazzo Farnese, die Villa Pinciana und die Galerie von Florenz schmücken. Und alleine in der Galleria Giustiniana ist vielleicht eine größere Zahl an antiken Statuen als das ganze Königreich Frankreich besitzt. [...]“

Nichts mehr schwingt in diesen Texten von dem historischen *Antinous*, dem Liebling Kaiser Hadrians mit. Diese Gestalt der Geschichte war weit, weit in den Hintergrund getreten. Nichts mehr klingt an von dem christlich-moralisch motivierten Vorbehalt wegen des Homosexualitätsvorwurfs der spätantiken Autoren. Mit ihrem verjüngten Gesicht in den graphischen Reproduktionen war die Statue zum Jugendlichkeitsidol des 2. Hälfte des XVIII. Jahrhunderts avanciert, vergleichbar mit Pop-Stars wie James Dean, Michel Jackson oder Mick Jagger. Es war die Selbsterkenntnis der jungen Künstler, die sich während ihrer Ausbildungszeit in dieser Statue selbst entdecken mochten, und gleich junge – oder wenig ältere, wie Algarotti im Jahre 1746 – Autoren halfen ihnen auf diesem Weg der Selbsterkenntnis mit immer neuen Varianten der Umschreibung.

„[...] In fatti ragione pur vuole, che l' artefice sia tanto padrone nell' arte sua, che non abbia bisogno il più delle volte di esempio: Se non che per giugnere a tal signoria quanto non gli converrà aver sudato da fanciullo, quanti giorni, e quante notti non dovrà egli avere spese dinanzi a' migliori esemplari? Le più belle arie di volto, che sonoci rimaste dell' antico, - il Mercurio della Galleria di Fiorenza, il picciolo **Antinoo**, la giovanetta Niobe di / una madre bella, figliuola ancor più bella, d' Arianna, l' Alessàndro, il Sileno, il Nilo, e alcune teste di Giove, e dovrebbe, quad direi, averle imparate a memoria per averle più e più volte diseguate. [...]“

Es kam endlich ein neuer Ton auf, als 1764 Winckelmann in seinen Notizen festhielt:

„Der ohne Grund sogenannte **Antinous** im Belvedere 1), wird insgemein als das schönste Denkmal der Kunst unter dem Hadrian angegeben aus dem Irrthume, daß es die Statue seines Lieblings sey; es stellet dieselbe vielmehr einen Meleager, oder einen andern jungen Held, vor. Sie wird unter die Statuen der ersten Classe gesetzt, wie sie es verdient, mehr wegen der Schönheit einzelner Theile, als wegen der Vollkommenheit des Ganzen: denn die Beine und Füße, nebst dem Unterleibe, sind weit geringer in der Form und in der Arbeit, als das übrige der Figur. Der Kopf ist unstreitig einer der schönsten jugendlichen Köpfe aus dem Alterthume. In dem Gesichte des Apollo herrschet die Majestät und der Stolz; hier aber ist ein Bild der Grazie holder Jugend, und der Schönheit blühender Jahre, mit gefälliger Unschuld und sanfter Reizung gesellet, ohne Andeutung irgend einer Leidenschaft, welche die Uebereinstimmung der Theile und die jugendliche Stille der Seele, die sich hier bildet, stören könnte. In dieser Ruhe, und gleichsam in dem Genuße seiner selbst, mit gesammelten und von allen äußeren Vorwürfen zurückgerufenen Sinnen, ist der ganze Stand dieser edlen Figur gesetzt. Das Auge, welches, wie an der Göttin der Liebe, aber ohne Begierde, mäßig gewölbet, redet mit einnehmender Unschuld; der völlige Mund im kleinen Umfange häufet Regungen, ohne sie zu fühlen zu scheinen: die mit lieblicher Fülle genährte Wangen beschreiben, mit der gewölbten Rundung des sanft erhobenen Kinnes, den völligen und edlen Umriß des Hauptes dieses edlen Jünglings. In der Stirn aber zeigt sich schon mehr, als der Jüngling; sie kündiget den Held an in der erhabenen Pracht, mit welcher sie anwächst, wie die Stirn des Hercules. Die Brust ist mächtig erhaben, und die Schultern, Seiten und Hüften sind wunderbar schön. Aber die Beine haben nicht die schöne Form, die ein schöner Körper erfordert; die Füße sind grob gearbeitet, /

1) Bottari Mus. Capit. t. 2. p. 35.

und der Nabel ist kaum angedeutet: bey dem allen ist der Stil verschieden von dem zu Hadrians Zeiten. Die schönsten Werke von Hadrians Zeiten sind das erhabene gearbeitete Brustbild des **Antinous**, welches ehemals dessen Figur, in mehr als Lebensgröße, war, in der Villa Albani, und dessen Brustbild, welches ehemals in der Sammlung der Königin Christina von Schweden war, wo itzo zu St. Ildefonso in Spanien steht. [...]“

Zu Winckelmanns Anm. 1, S. 409 bedarf es folgender Erläuterung: Er verwies auf Bottari 1750, S. 35. Auf der angegebenen Seite wird indessen eine Statue im Belvedere nicht einmal erwähnt. Schlägt man dann aber hilfsweise den „*Index Rerum Notabilium In hoc secundo tomo contentarum.*“ auf, findet sich in der linken Spalte unten: „*Antinous pulcherrimus, 29. ab Hadriano amatus. To. II.*“ Liest man auf der dort angegebenen S. 29 nach, steht unter der Überschrift: „*Hadrianus. XXXIII. et XXXIV.*“ folgendes zu lesen:

„[...] Verum maxima horum artificum præstantia maxime enituit in imagine **Antinoi** cælanda, juvenis turpiter ab Hadriano adamati, ut rumor tunc pererebuerat, & insignis, & celeberrimæ pulchritudinis; nam omnes certatim ejus imaginem expressere, summa ope adnitentes, ut perfectionis metam attingeret, & arte artem ipsam in opere absolvendo superarent, sive in nummis maximi moduli, quales nonnulli ad miraculum elegantissimi exstant in Bibliotheca Vaticana, seu in statuis, quarum una in Vaticani Palatii parte Belvedere nuncupata, altera in nostro Museo; seu in protomis, & marmoreis capitibus, veluti quod huc proserimus ære incisum, quod in nostro itidem Museo adservetur post Hadriani imagines in serie Imperialium protomarum. [...]“

Hier findet sich also ist die von Winckelmann gemeinte Bezugsstelle. Warum aber verweist er statt dessen auf die Tafel III auf Seite 35 ? Die Erklärung erscheint naheliegend. Was erzählte er denn seinen Lesern von der vatikanischen Statue ? Negatives weiß er zu zwei Aspekten zu verkünden: Nicht ein *Antinous*, sondern ein *Meleager* – oder ein anderer Held - sei in ihr zu erblicken. Das zweite Negative an dieser Statue seien die Beine, sie hätten keine schöne Form und die Füße seien grob gearbeitet. Alles übrige an ihr – vom Kopfhair bis zur Hüfte, ja bis zu den Schenkeln - sei Schönheit blühender Jahre, gefällige, einnehmende Unschuld, jugendliche Stille der Seele, liebliche Fülle, sanft erhoben, erhabene Pracht an dieser edlen Figur eines edlen Jünglings.

Da zeigt er sich also wieder, der dem Leser immerzu suggerierte wohl proportionierte Traumheld, dem die weiche Erziehung aus dem Gesicht strahlt, wie es in den verniedlichten Gesichtern der Reproduktionsgraphiken schon seit zwei Generationen vor ihm inszeniert worden war. Da passt natürlich die von Campiglia gezeichnete und von Origani gestochene sehr kindlich erscheinende Büste bestens zu der emphatischen Beschreibung seiner Beobachtungen an der vatikanischen Statue bruchlos. Da waren seine ersten Notizen im Manuskript von 1756 dann doch von etwas sachlicheren Natur, aber der literarische Modetrend hatte ihn dann schließlich bei den Formulierungen der Details für die Druckfassung überwältigt.

Aber nicht nur philologisch geschulte Theoretiker entdeckten an antiken Skulpturen den jugendlichen Reiz in Marmor. Es blieb nicht nur beim Hochgesang auf dieses Vorbild eines „*Apostels des guten Geschmacks*“ (Diderot). Jeder versuchte, in seinem Text einen weiteren Favoriten („Geschmacksapostel“) zu deklarieren, - immer im positiven Vergleich zu dem bereits unumstritten gewordenen exemplarischen Fall der inzwischen bereits in ihrer Identität angezweifelte Statue des »*Antinous*«, seit Audran (1683: „*sumommée l'admirable*“). Der Professor für Malerei und Bildhauerei an der königlichen Akademie in Paris Michel-François Dandré-Bardon entdeckte für sich die Statuengruppe von St. Ildefonso als exemplarischen Fall und kommentierte:

„Les beautés qui conviennent à la jeunesse sont rendues avec la dernière précision dans les figures de Castor & Pollux. Une peau fraîche, moëusement étendue, y recouvre une chair ferme. Les formes en sont grandes, simples & dans une proportion légère, svelte & élégante. Une graisse, modérément sensible, donne à toutes les parties cet arrondissement, cet air fleuri, qui caractérise le printemps de l'âge. Attachemens fins, petits genoux, extrémités délicates, contours qui ne sont ni trop simples, ni trop ressentis, cadencemens souples, reluisans doux, ombres légères; voilà le style dans lequel doivent être traitées les figures de l'âge & de l'état de *Castor & Pollux*. Veut-on dessiner un Dieu *Hyménée*, un *Adonis*, un *Endimion*, un *Paris*, un *Hippomene* ? Que l'on consulte ce groupe, on y trouvera toutes les beautés convenables aux personnes de leur âge. Les mêmes secours pour des figures d'un âge plus formé & d'un état aussi noble, le présentent dans *Appollon* & dans *Lantîn*. Les beautés y sont à-peu-près les mêmes. Les proportions n'en sont qu'un peu plus grandes, les formes tant soit peu plus décidées; les muscles plus nourris; les articulations plus prononcées. Les / masses de chair y sont aussi moëuses, aussi arrondies, elles sont toutes faites avec peu d'ouvrage. La lumière les parcourt sans interruption; aucun pli ne les altère; tout s'y ressent de la noblesse, de la dignité des sujets. Tels on dessinera les Achille, les Hector, les Ajax & tous les peronnages auxquels on voudra imprimer un caractere d'Héroïsme. A ce caractere noble & svelte, le Dessinateur veut-il opposer la maturité, la force d'un temperament plus robuste & d'un âge plus avancé ?“

Das dem jeweiligen Alter angemessene Maß in einem Kunstwerk, besonders der Skulptur zu formulieren, blieb noch in der Generation um 1750 – 1780 ein häufiger diskutiertes Problem. So kritisierte Caylus 1762 an den Werken von Bouchardon:

„[...] La nécessité d'exprimer la jeunesse n'a pas été sans doute / une des moindres difficultés que l'auteur ait rencontrées dans cet ouvrage. Obligé de rendre cet âge où la nature n'ayant pas encore pris toute sa croissance, s'établit sur des parties qu'elle augmente & fortifie les premières, & qui doivent se trouver proportionnées dans l'âge viril, il devoit encore conserver l'idée de la beauté au milieu d'une maigreur ou plutôt d'un défaut d'embonpoint nécessaire pour exprimer l'adolescence; il ne falloit pas cependant oublier que l'on représentoit un dieu, & quel dieu encore! Les proportions de cet âge étoient difficiles à trouver; il falloit les saisir sur / différens modèles, qui dans ces circonstances présentent plus la charge qu'on doit éviter, que l'exemple à suivre: l'auteur se trouvoit privé de la ressource ordinaire des belles proportions que l'antique nous fournit dans l'Hercules, dans l'Apollon, dans la venus, dans l'*Antinous*, etc. Toutes ces figures sont d'un âge formé, & par là elles ne lui offroient aucuns secours pur les détails de celles dont je vous entretiens. Il se trouveroit donc des cas, me dites-vous, monsieur, où la connaissance & l'étude de l'antique deviendroit inutilité? ce qui démentiroit ce que je vous ai dit si sou-/vent de leur utilité. Non, monsieur, je ne me contredis point; cette étude servira toujours & sans tout les cas, aux artistes qui voudront exceller: nonseulement elle apprend à lire, à saisir la nature & à la rendre dans ce qu'elle a de plus grand, mais elle met seule en état d'exécuter tous les sujets. L'ouvrage qui fait le sujet de cette lettre en est une bonne preuve; & sans m'engager dans une plus grande discussion sur les chef-d'œuvres de l'antiquité, je me contenterai de vous observer que Puget, le Bernin, Michel Ange même, & quelques autres modernes illustres nous ont laissé / de grands exemples [...], ne s'est jamais écarté de la route que nous ont tracé les illustres modernes & les anciens sculpteurs Grecs, qui ont consulté principalement la nature. [...]“

Der modische Trend blieb in seinen Ursachen und Verbreitungswegen selbst – oder möglicherweise besonders - von Nicht-Kunst-Akademikern keineswegs unbemerkt. Und so konnte einer der Beobachter der römischen Szene - De la Condamine - schon 1732 auf dem Rückweg von einer Orientreise spottend vermerken, was ihm als Besonderes aufgefallen war:

„[...] But it is somewhat amazing that in all this capital there should be no such thing as a society for cultivating natural

philosophy and mathematics: Rome has not any academy of sciences. It was but a few years since that any particular assemblies of antiquarians were formed in a city where the most beautiful monuments of the magnificence of the ancient Romans are continually attracting our notice. To this day there are neither revenues nor pensions annexed to this establishment, sufficient to support it, by rendering the members of it a little independent; and it may be still affirmed, as well of scientific as historical knowledge, that it remains absolutely unconcentrated at Rome. / The scholars and antiquarians are here dispersed; and, as I may say, insulated: Some there are of the latter sort, who have acquired great reputation by their works. The names of Bottari, Pacciandi, Boyardi, Bianchini, Vettori, Venuti, and some others, are well known; but a great number of young fellows of narrow circumstances, prompted by a just taste and talents for studying the monuments of antiquity, are obliged to devote part of their time to a slight instruction of travellers, in order to raise a little money, and so are less at leisure to pursue their labours to any great purpose. Thus they become jealous of one another without any motive of noble emulation; being less sollicitous about acquiring new knowledge, than of supplanting their competitors; whereby they are most of them fixed down to a state of mediocrity."

Diderot weitete seine Beobachtung auf Generelleres aus, wenn er über das Problem des Geschmacks, der Anmutungsqualität und die Relativität des Gefallens urteilte:

„[...] Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui en ont été les suites, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.

Un nez tors, en nature, n'offense point, parce que tout se tient; on est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauvent. Tordez le nez à l'**Antinoüs**, en laissent le reste tel qu'il est, ce nez sera mal. Pourquoi ? C'est que l'Antinoüs n'aura pas le nez tors, mais cassé. [...].“

„[...] Chapitre IV. Ce que tout monde sait sur l'Expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas. Sunt lacryma rerum, et mentem mortalia tangunt. L'EXPRESSION est en général l'image d'un sentiment. [...] / [...]. Supposez l'Antinoüs devant vous. Ses traits sont beaux et réguliers. Ses joues larges et pleines annoncent la santé. Nous aimons la santé, c'est la pierre angulaire du bonheur. Il est tranquille; nous aimons le repos. Il a l'air réfléchi et sage; nous aimons la ré-flexion et la sagesse. Je laisse là le reste de la figure; et je vais m'occuper seulement de la tête.

Conservez tous les traits de ce beau visage comme il sont; relevez seulement un coin de la bouche; l'expression devient ironique, et le visage vous plaira moins. Remettez la bouche dans son premier état, et relevez les sourcils, le caractère devient orgueilleux, et il vous plaira moins. Relevez les deux coins de la bouche en même-temps, et tenez les yeux bien ouverts, vous aurez une physiognomie cynique, et vous craindrez pour votre fille si vous êtes père. Laissez retomber les coins de la bouche, et rabaissez les paupières; qu'elles couvrent la moitié de l'iris, et partagent la prunelle en deux; et vous en aurez fait un homme faux, caché, dissimulé, que vous éviterez.

Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entr'ouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assmé, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé, me fesoient galopper à dix-huit ans. Aujourd'hui, que le vice ne m'est plus bon, et que je ne suis plus / bon au vice, c'est une jeune fille qui a l'air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m'arrête et me charme.

Qui est-ce qui a le bon goût ? Est-ce moi à dix-huit ans ? Est-ce moi à cinquante ? La question sera bientôt décidée. Si l'on m'eût dit à dix-huit ans: mon enfant, de l'image du vice, ou de l'image de la vertu, quelle est la plus belle? Belle demande! Aurois-je répondu; c'est celle-ci.

Pour arracher de l'homme la vérité, il faut à tout moment donner le change à la passion, en empruntant des termes généreux et abstrait. C'est qu'à dix-huit ans, ce n'étoit pas l'image de la beauté, mais la physiognomie du plaisir qui me faisoit courir.

L'expression est foible ou fausse, si elle laisse incertain le sentiment.

Quel que soit le caractère de l'homme, si sa physiognomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'une vertu, il vous attirera; si sa physiognomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'un vice, il vous éloignera. [...].“

Kommentiert von dem Herausgeber einer der zahlreichen Wiederauflagen des 1586 entstandenen Werkes von Jean Cousin hatte dieser zu seiner Ausgabe von circa 1768 zwei Tafeln hinzugefügt, auf denen die ihm unerlässlich erscheinenden antiken Statuen des *Apoll vom Belvedere*, des *Herkules Farnese*, der *Venus Medici* und des »**Antinoüs**« vom *Belvedere* mit Maßeintragungen im Stil Audrans zusammengestellt wurden (Pl. XXIII u. XXIV, Abb. 9-279). Immerhin hatte er die Umbenennung der vatikanischen Statue zur Kenntnis genommen, wenn er schrieb:

„[...] Planche XXIV, No. 24. Contenant les figures de la Vénus dice de Médicis et celle de **Antinoüs**, chacune vue de trois côtés, comme les précédentes. La première est encore l'une des plus parfaites productions de l'art, qui soit échappée à la puissance du temps; il n'est pas possible de peindre la beauté avec plus de délicatesse, et de mieux rendre l'âge auquel elle est le plus intéressante et le plus propre à séduire par ces grâces naïves. / L'autre est celle connue vulgairement sous le nom d'**Antinoüs**, favori d'Adrien, ce que d'excellens antiquaires contredisent non sans quelque fondement, cette figure ayant tout le caractère d'une statue de Méléagre: elle paraît par quelques remarques faites sur son exécution, d'un tems postérieur aux beaux siècles des arts en Grèce; cependant les grâces de la jeunesse y sont parfaitement exprimées et la tête est une des plus belles qui se puisse rencontrer parmi les figures antiques qui nous sont parvenues. J'ai terminé cet ouvrage par ces figures antiques, pour avertir ceux qui se livrent à l'étude du dessin, qu'autant il est nécessaire pour eux de fonder leurs études sur les principes de la géométrie pratique et de l'anatomie, autant il leur est utile de considérer attentivement les beautés de l'antique, de les méditer profondément, pour se préserver de faire un mauvais choix du naturel et se former un style grand, élevé, et pur de contours.“

Den ersten Vorschlag zur Umbenennung hatte der Herausgeber also schon mitbekommen, denn man darf davon ausgehen, daß der unsignierte Kommentar von ihm verfasst worden war. Ausgerechnet auf den Kopf und dessen Einmaligkeit unter den ihm bekannten antiken Statuen wies er ausdrücklich hin. Schaut man

sich dazu nun auf der Tafel XXIV die beschriebene Figur links in der unteren Reihe an, dann bleibt aus heutiger Sicht nichts anderes übrig als zu konstatieren, daß sein – und des Kopierers - modisch orientierter Blick von einem Geschmack – einer stilistischen Präferenz - geprägt gewesen zu sein scheint, der mit dem der antiken Originalstatue nur noch sehr wenig, mit den Winckelmann'schen Formulierungen dahingegen mehr als Einiges gemein hatte. Bezeichnet ist die untere Reihe dieser Tafel mit:

„La Figure nommée vulgairement **Antinous** et qui selon Winckelmann et autres est plutôt un mélange, à de hauteur 7 têtes 2 parties / Ses largeurs sont tracées comme les précédentes.“

Gut könnte man sich diesen kindlichen Jüngling beim Schaukelspiel in einem französischen Gemälde vorstellen, mit einem Rüschenhemd und blau-seidenen Kniebundhosen bekleidet, mitten in einer Schar unbesorgt sich vergnügender Jung-Adeliger. Algarotti wusste dann auch zu berichten, was ein Zeitgenosse, der sich von früh an zum Zeichnen und zur bildenden Kunst hingezogen fühlte, zur Beherrschung der entsprechenden Darstellung einzuüben hatte, wie es sich ebenso bei den Illustrationen feststellen lassen kann, die von Charles Nicolas Cochin und Avelin für die 1755 von Jombert verfasste und verlegte »Methode« gezeichnet und gestochen worden sind (Abb. 9-276, 277).

„[...] Della Simmetria. Nè tampoco farà mestieri di lunghe parole perchè altri possa comprendere come con lo studio delle cose anatomiche ha da accompagnarsi lo studio della Simmetria. Niete sarebbe il cognoscere le varie parti del corpo umano, e gli uffizi loro, se non si conoscesse ancora l'ordine, e la proporzione, che hanno tra esse, e col tutto insieme. Per la guista / simmetria nelle membrature, non meno che per la scienza anatomica, si distinguono tra tutti i Greci scultori: E Policeto salì tra loro in grandissima rinomanza per aver fatto una statua detta il Regolo, donde gli artefici, come da esempio giustissimo, potessero pigliar le misure di ciascuna parte del corpo umano. Queste stesse misure, per non dir nulla dei libri che ne trattano esprofesso, si possono oggidì pigliare dall'Apollone di Belvedere, dal Laocoonte, dalla Venere de' Medici, del Fauno, e singolarmente dall'**Antinoo**, che fu il regolo del dotto Pussino. La Natura, la quale nella formazione delle specie ha toccato il segno ultimo della perfezione, non fa lo stesso nella formazione degli individui. [...];“

„[...] In fatti ragione pur vuole, che l'artefice sia tanto padrone nell'arte sua, che non abbia bisogno il più delle volte di esempio: Se non che per giungere a tal signoria quanto non gli converrà aver sudato da fanciullo, quanti giorni, e quante notti non dovrà egli avere spese dinanzi a' migliori esemplari? Le più belle arie di volto, che sonoci, rimase dell'antico, - il Mercurio della Galleria di Firenze, il picciolo **Antinoo**, la giovanetta Niobe di / una madre bella, figliuola ancor più bella, d'Arianna, l'Alessandro, il Sileno, il Nilo, e alcune teste di Giove, e dovrebbe, quando direi, averle imparate a memoria per averle più e più volte disegnate. [...].“

„Von der Symmetrie. [...] Polyklet machte sich einen großen Namen durch eine Statue, die die Regel genannt wurde, und von der die Künstler als einem richtigen Muster die Maße aller Teile des Körpers abnehmen konnte (!). Eben diese Maße können, sieht man von den Büchern ab, die das fachlich abhandeln, noch heutzutage von Apoll von Belvedere, vom Laokoon, von der Mediceischen Venus, vom Faun und besonders vom **Antinous** abgenommen werden, der das Modell des gelehrten Poussin war. [...]. /

„[...] Es ist nötig, daß ein Künstler seine Kunst so beherrscht, daß er das Modell meistens entbehren kann. Aber um zu einer solchen Meisterschaft zu gelangen, wie viel Schweiß muß ihn das von Kindheit an gekostet haben, wie viele Tage und Nächte muß er nicht vor den besten Beispielen verbracht haben? Die schönsten Gesichter des Altertums, des Merkur der Galerie von Florenz, des kleinen Antinous, der jüngeren Niobe, der noch schöneren Tochter einer schönen Mutter, der Ariadne, des Alexander, des Silen, des Nil und einiger Köpfe des Jupiter müßte er gleichsam durch öfteres Nachzeichnen auswendig gelernt haben. [...].“

Derweilen mühten sich werdende Künstler und neu berufene Lehrkräfte an Kunstakademien ab, geeignete Studienunterlagen zur Verfügung zu haben. Alexander Trippel kopierte, wahrscheinlich während seiner Studienzeit um 1770 in Kopenhagen, sorgfältig die Tafeln aus Audrans Werk (Abb. 8-226). Nicolas Guibal fertigte nach seiner Berufung an die neu gegründete Akademie, deren Angliederung an die Militärakademie in Stuttgart 1773 erfolgte, eine Proportionslehre an, die nie gedruckt wurde (fol. 21 r, fol. 25 r, fol. 39 r). Dafür stellte der herrschende Herzog Carl Eugen von Württemberg keine Mittel zur Verfügung, da Guibal das Werk von Audran aus eigenen Mitteln erworben hatte. Der Herzog kaufte es ihm später für seine Bibliothek ab. Das erstaunlichste an diesem Manuskript jedoch sind zwei Blätter, auf denen Guibal die Proportionen des jugendlichen Kopfes frontal und im Profil eingetragen hat. Diese Zeichnungen gehen auf eine Vorlage von Raffael Mengs zurück, die auch der Berliner Bildhauer Schadow 1785 in Dresden gesehen hat, wie er 1801 in einem Aufsatz bestätigte und auf der ersten zugehörigen Tafel abbildete (Abb. 9-293). In diesen Zeichnungen wird der Kopf eines jungen Mannes dargestellt, der nicht die immer wieder vorgefundene pausbäckige Kindlichkeit aufweist. Dafür aber ist er in beiden Fällen axialsymmetrisch stilisiert, bis auf die Haarlocken in Guibals Frontaldarstellung (fol. 17 r: Abb. 9-280, fol. 19 r: 281). Das zeichnet beide – Schadow und Guibal - als Angehörige einer neueren stilistischen Richtung aus, die der Rocaille abhold geworden waren.

1766 Falconet:

„SCULPTURE, s. f. (Beaux - Arts.) On définit la Sculpture un art qui par le moyen du dessein & de la matière solide, imite avec le ciseau les objets palpables de la nature. [...].“

„[...] De toutes les figures antiques, les plus propres à donner les grands principes du nud sont le Gladiateur, l'Apollon & le Laocoon, l'Hercule Farnese, le Torse, l'**Antinous**, le groupe de Castor & Pollux, l'Hermaphrodite, la Vénus de Médicis. Je crois retrouver la trace de ces chef-d'œuvres dans les ouvrages de quelques uns des plus grands sculpteurs modernes. Dans

Michel-Ange on voit une étude profonde du Laocoon, de l'Hercule & du Torse. Peut-on douter, en voyant les ouvrages de François Flamand, qu'il n'ait beaucoup étudié le Gladiateur, l'Apollon, l'**Antinoüs**, Castor & Pollux, la Vénus & l'Hermaphrodite? Le Puget a étudié le Laocoon sans doute, & d'autres antiques; mais son principal maître fut le naturel, dont il voyoit continuellement les ressorts & les mouvements dans les forçats à Marseille: tant l'habitude de voir des objets plus ou moins relatifs au vrai système des arts, peut former le goût ou en arrêter les progrès. Nous qui ne voyons que des ajustements inventés à contre-sens des beautés du corps humain, que d'efforts ne devons-nous pas faire pour déranger le masque, voir & connoître la nature, & n'exprimer dans nos ouvrages que ce beau indépendant de quelque mode que ce soit! C'est aux grands artistes à qui toute la nature est ouverte, à donner / les loix du goût (a): ils n'en doivent recevoir aucune des caprices & des bizarreries de la mode. [...] (a) On voit bien que grands artistes ne signifie pas ici les peintres & les sculpteurs seulement, & qu'il s'entend des grands maîtres dans tous les arts. Le chantre sublime de la colere d'Achille étoit un grand artiste."

„De toutes les figures antiques qui ont passé jusqu'à nous, les plus propres à donner le grand principe du nud, sont le Gladiateur, l'Apollon, le Laocoon, l'Hercule Farnese, le Torse, l'**Antinoüs**, le groupe de Castor & Pollux, l'Hermaphrodite & la Venus de Médicis; ce sont aussi les chefs-d'oeuvres que les sculpteurs modernes doivent sans cesse étudier, pour en faire passer les beautés dans leurs ouvrages; cependant l'étude la plus profonde des figures antiques, la connoissance la plus parfaite des muscles, la précision du trait, l'art même de rendre les passages harmonieux de la peau, & d'exprimer les ressorts du corps humain; ce savoir, dis-je, n'est que pour les yeux des artistes, & pour ceux d'un très-petit nombre de connoisseurs.“

Sollte Guibal die 1762 in Dresden gedruckten ästhetisch-pragmatischen Ergüsse Hagedorns mit dem Titel »*Betrachtungen* [...]« zur Kenntnis genommen haben, so würde er die französische Übersetzung bevorzugt haben. Das nicht unbedingt, weil Französisch die auch an den Fürstenhöfen des Deutschen Reiches bevorzugte Sprache war, sondern weil er selber in diesem Idiom aufgewachsen war. In diesen »*Betrachtungen*. . .« hätte Guibal eine sehr eingehende Begründung als Motivation für seine Vorlage, die er gemäß einem herzoglichen Dekret vom 28. August 1773 umzusetzen hatte, für die Bevorzugung der bei Audran veröffentlichten Messungen finden können, da unter den antiken Statuen besonders die des »*Antinous*« vom *Belvedere* besprochen wurde. Hagedorn hatte u.a. auf Folgendes hinzuweisen für erforderlich gehalten:

„Il me suffira ici d'avoir indiqué un sentir qui mene à de nouvelles recherches. Je ne m'arrêterai qu'aux objets instructifs pour l'Artiste & susceptibles de recevoir les ornements de l'art. Si la grace qui préside aux belles Proportions, vouloit m'enseigner un chemin moins aride que celui qu'on suit d'ordinaire, j'éviterois heureusement la sécheresse où je cours risque tomber par les mesures & dimensions qui me restent à discuter. La tête surbaissée qui répand tant de charmes sur les statues de marbre des Anciens, quoique l'Apollon du Belvedere toute majestueuse qu'est son attitude ait la tête droite, ne conserve pas toujours cette position, & les airs panchés par le moyen desquels, tant de beautés forment des prétentions à la grace, ne font plus admis, tant que / le Dessinateur, plus severe encore que le Maître à danser dans Hogarth, qui prétendoit corriger l'**Antinous** en lui donnant une attitude plus droite, mesurera l'homme fait ou d'après la longueur de la face, ou d'après celle de la tête. [...] / [...]. L'Antique fournit à l'Artiste le choix des plus belles formes & la variété des plus nobles attitudes. Ainsi, de quel droit nieroit-on l'utilité de ces méthodes diverses? Surtout dans les cas, où la représentation des personnages depend moins du choix de l'Artiste, que des circonstances, ou de l'idée de ceux qui font faire l'ouvrage. Chacun peut imaginer lui-même ces cas; comme, par exemple, lorsqu'il s'agit de représenter de grandeur naturelle une personne d'une haute stature. Durer a soin d'appeller rustiques les premières figures de sept têtes (*). Lomazzo pretend même que les Anciens ont représenté la Déesse Vesta avec ces proportions; il croit aussi qu'une taille plus svelte ne conviendrait pas non plus à une Sibylle. Les figures de Durer qui suivent immédiatement celles dont nous venons de parler, approchent davantage des belles Antiques de la proportion de huit têtes. Sans doute on n'y trouve pas l'attitude ragoûtante de l'**Antinous**. Mais peut-on demander raisonnablement cette souplesse dans des figures où les mesures exigent la direction la plus droite & où une belle tournure, comme Audran l'a bien remarqué par rapport aux statues, rend cette direction plus difficile, [...].

(*) Dans la remarque suivante de Felibien, remarque si judicieuse d'ailleurs, l'Auteur se trompe, la critique ne tombe pas sur notre Durer. "Il faut, dit cet Ecrivain, „qu'il y ait une différence visible & aisée à connoître entre un Roi & un Soldat, un Homme de cour & un Villageois, si l'on veut rendre un ouvrage vraisemblable & dans sa perfection: & c'est à vous dire vrai, ce qui ne se trouve pas dans les ouvrages de Albert. Entretien IV.“

„Quant aux deux dernières qualités la solidité & la grace, si bien exprimées par les figures d'Atlas & de Mercure, mises en opposition, Hogarth fait très-bien, de proposer l'**Antinous**, comme tenant un juste milieu. Les Artistes, qui se font complus à donner à leurs figures la longueur de dix têtes, auroient évité heureusement tout reproche, dans leurs représentations des figures humaines, s'ils s'étoient contentés du même nombre de faces, ou, ce qui est la même chose selon les mesures d'Audran, s'ils avoient pris les dimensions de sept têtes & demies. L'**Antinous** & l'Hercule Commode pris ensemble composent trente faces. L'Artiste a-t-il à traiter un Dieu qui demande plus d'apparence, un Lutteur qui veut plus de souplesse, ou le sujet exige-t-il l'expression d'autres qualités, il ne manquera pas de modeles. Cependant les plus belles statues, n'ont à peu près qu'une, ou qu'une partie de proportion & demie de plus les unes sur les autres. Ce sont là des modeles qu'on peut suivre, & établir la règle de ne jamais passer sans nécessité la mesure de huit têtes. Car parmi toutes les belles statues de marbre cette mesure est la plus longue, & c'est celle qu'on a prise du Gladiateur mourant.“

Dies alles hielt auch der mit zahlreichen populärwissenschaftlichen Schriften in vielen Feldern tätige Georg Heinrich Werner - *Römisch. Kayserl. Königl. Zeichnungs- und Kupferstecher-Akademie in Wien, Römisch. Kayserl. Fanzsizischen Akademie freyer Künste in Augspurg, und Churfürstl. Maynz. Akademie nützlicher Wissenschaften in Mathesi Mit- und Ehrenglied, wie auch Hochfürstl. Hof-Medailleur in Sonderhausen* - in seiner »*Anweisung in der Zeichenkunst* [...]« für erforderlich, dem interessierten Anfänger mitzuteilen. Indessen gleichsam nur nebenbei verwies er in seinem sehr detaillierten Text auf seine Inspirationsquelle:

„[...] Hier will ich die angegebenen Proportionen des berühmten Gerard de Lairesse anführen, und es findet sich zum Ende in der beygelegten Tab. I. sowohl ein männliches als auch ein weibliches Bild, als welche Vorstellungen sich auf das beziehen,

dessen ich sogleich mit mehrern gedenken will. [...].“

Gleich eingangs führte er unter den als vorbildlich anzusehenden Statuen den *Laokoon*, dann die *Venus Medici* (S. 14) auf und vervollständigte diese konventionelle Reihenfolge mit der rhetorischen Frage:

„[...] Man betrachte nur den vollkommenen Körper des **Antonius Admirandus**; man beschau ferner die schöne Gottheit des Vaticanischen Apollo; wird man nicht die Verhältnisse dieser beyden Statuen über die erschaffenen Menschen setzen müssen ? [...].“

Mit seiner Aufmerksamkeit beim Korrekturlesen war es wohl nicht so gut bestellt, sonst hätte ihm die falsche Reihenfolge der Vokale beim „Antonius“ auffallen müssen. Und den „europäischen Norm-Menschen“, den jugendlich-modischen „*Showstar*“ adliger Prägung mochte er im »**Antinous**« auch nicht mehr erkennen, aber doch einen Modellkörper.

Der als Zeichner und Kupferstecher bekannt gewordene Christian Ludolph Reinhold wurde 1768 in Göttingen zum Dr. phil. promoviert. „Der Weltweisheit Doktor und freyen Künste Magister, Lehrer der Physik, Mathematik und der bildenden schönen Künste an dem Osnabrückischen Gymnasium, der Pfalz-Bayerschen sittlich-ökonomischen Gesellschaft Mitglied, wie auch verschiedener gelehrten Gesellschaften Mitarbeiter und Correspondent“, verfasste 1773 eine Anleitung zum »*Studium der Zeichenkunst und Mahlerey für Anfänger* [...]«. Im Großen und Ganzen exzerpierte er Bergmüllers Werk von 1723, verwies aber nur auf das 14 Jahre zuvor erschienene Stichwerk von Johann Justin Preissler, 1759, dessen Wachstumsschema er kopierte.

Erscheint bei der Abbildung eines Neunjährigen noch eine auch für uns nachvollziehbare Darstellung eines Jungen dieses Alters, so ist das nicht mehr der Fall bei der eines Achtzehnjährigen. Mag die Frontalansicht, links, noch angemessen erscheinen, ist es wiederum die Profilansicht in der Mitte, die als die eines viel Älteren erscheint, älter jedenfalls als auf Bergmüllers Vorlage (Taf. IX., Fig. 1, 1723, Fig. 8). Hier also kehrte sich das Darstellungsproblem nachgerade um. Hatten sich im annähernd gleichen Zeitraum bei der Wiedergabe der Statue des »**Antinous**« vom *Belvedere* immer jugendlich-kindlichere Züge im Gesicht beobachten lassen, ist es bei Aktdarstellungen genau umgekehrt: Die Gesichtszüge erscheinen dem Alter kaum entsprechend um einiges älter. Bezeichnend für diesen bemerkenswerten Unterschied ist in allen drei Fällen, daß die Autoren sich nicht auf antike Vorbilder bezogen haben, diese allenfalls sehr pauschal in der Einleitung zu ihrem Werk erwähnten, ansonsten aber wohl nur ein nicht näher benanntes Aktmodell zur Verfügung hatten. Die Auswahl indessen fiel immer auf einen Alterstyp, der dem des »**Antinous**« vom *Belvedere* in seiner somatischen Konstitution recht angenähert ausfiel. Wenn auch die Attribute nichts mit diesem zu tun hatten, die Stellung im Kontrapost teilten sie allemal.

Es blieb ein kurzes Interim, in dem sich in deutschsprachigen Zeichenanleitungen ausschließlich Akte und nicht mehr antike Statuen als Muster für die proportionsgerechten Wiedergaben männlicher – oder weiblicher – menschlicher Gestalten angeführt wurden. Ebenso erschien in der französischen Provinz 1779 von dem ansonsten unbekanntem Michel François Dutens ein solches Anleitungswerk zum Zeichnen. Auf von beiden unnummerierten Seiten der Einleitung betonte er nichts Neues zu schreiben, sondern zusammenzufassen, was von ihm angeführte, berühmte Autoren zu Sache veröffentlicht hätten. Er verzichtete, ohne Begründung, auf die Beilage von Kupferstichen. Dafür fiel seine Beschreibung der „plus belle [figure] qui nous restent de l'antiquité“ umso ausführlicher aus:

„Proportions du Corps Humaine. [...] / [...]. Les deux bouts des tettons, & la fossette d'entre les clavicules font un triangle parfait. Ces mesures prises sur quelques figures antiques, n'ont cependant pas toujours été observées dans les différens chef-d'œuvres qui nous restent des anciens qui ont quelque fois divisé leurs figures en dix faces & un nez, comme il se voit à la Venus de Médicis, & à l'Apollon Pithieo qui a demi nez de plus que la Vénus; d'autres, comme l'**Antinoüs**, n'ont que sept têtes deux parties, ou sept têtes & demie. Comme cette figure est une des plus belles qui nous restent de l'antiquité, j'en donnerai un détail abrégé. Pour cet effet il est bon d'observer que la tête qui doit servir de mesure, se divise en quatre parties ou quatre longueurs de nez, savoir depuis le sommet de la tête jusqu'à la naissance des cheveux, une partie; depuis la naissance des cheveux jusqu'au haut du nez ou la ligne des yeux, une partie; depuis la ligne des yeux jusqu'au bas du nez, une partie; depuis le bas du nez jusqu'au menton, une partie, qui sera divisée en trois autres parties, dont la première sera à l'ouverture / de la bouche, la seconde au menton, la troisième au bas du menton. On a jugé à propos de diviser chaque partie, c'est-à-dire la longueur du nez en douze minutes pour les mesures à l'**Antinoüs**, auxquelles je me conformerai; mais auparavant je ne puis me dispenser de donner celles des parties de la tête, quoiqu'elles soient consacrées dans tes livres de principes en manière de crayon qui se trouvent chez tous les marchands d'estampes. L'œil est divisé en trois parties, dont la prunelle en occupe une. Dans les figures vues de face, d'un œil à l'autre il y a une grandeur d'œil qui fait la largeur du bas du nez, & dont le profil est de même largeur. L'oreille est placée entre la ligne des yeux & le bas du nez; sa largeur est de moitié de sa longueur. La bouche de face a de longueur un œil & un quart: La largeur de la tête au-dessus des oreilles est de cinq mesures de l'œil; vue de face elle est de trois nez; sa largeur vue de profil est de trois nez & demi. Ces mesures varient suivant les positions de la tête vue en dessus ou en dessous; mais dans tous les cas il faut observer de faire partir une perpendiculaire, soit droite dans les figures vues de face, soit circulaire dans les figures vues de trois quarts, dont l'origine commence à la racine des cheveux, / & traverse

le milieu du front, de la bouche & du menton. Le col a de large une partie dix minutes & demie; du col à la naissance de l'épaule, deux parties; la largeur des épaules vues de face, huit parties dix minutes; les deux mamelles ont de largeur cinq parties neuf minutes; un peu au-dessous des mamelles, la largeur du corps est de cinq parties cinq minutes; au plus étroit du corps, cinq parties; le ventre a cinq parties trois minutes; le haut de la cuisse, deux parties dix minutes & demie; le genouil, une partie neuf minutes; le molet, deux parties; au-dessous du molet, une partie sept minutes; le bas de la jambe, au-dessus de la cheville du pied, onze minutes; le pied vu de face y une partie sept minutes, qui se divisent en trois parties, dont le pouce ou gros doigt du pied en occupe une; les deux doigts suivans, une autre; & les deux petits doigts, y compris le contour qui enveloppe le petit doigt, la troisième partie; le bras au-dessous de l'épaule, une partie sept minutes; au-dessus du coude, une partie trois minutes; au coude, une partie sept minutes; au gros du bras, une partie dix minutes; au milieu du bras, une partie trois minutes; au plus étroit du bras, une partie. La main qui manque à l'*Antinoüs*, a dans les autres figures, une partie neuf minutes de largeur, prise audessus de la senie des doigts. Elle se divise en trois parties ou longueurs de nez, dont une depuis la paulme de la main, jusqu'au pli de la main; l'autre jusqu'à l'article supérieur du premier doigt; & l'autre jusqu'au bout du plus long doigt. Les mesures de la figure de côté sont les mêmes pour la hauteur. L'espace qui est entre le nez & le creux de l'oreille, est d'une partie dix minutes; le col est d'une partie dix minutes; au plus gros des mamelles, jusqu'au dos, quatre parties quatre minutes; au bas des mamelles, quatre parties une minute; au plus étroit du corps, trois parties trois minutes; au ventre, trois parties neuf minutes; par la plus gros de la fesse, & au bas du ventre, quatre parties; au gros de la cuisse, au bas de la fesse, trois parties deux minutes; au genouil, une partie onze minutes; au molet de la jambe, deux parties; au bas de la jambe, une partie trois minutes; le pied, quatre parties quatre minutes. Les mêmes hauteurs s'observent dans la figure vue par derriere. Il est bon de savoir que la tête vue de côté a quatre parties, comme celle de face; & pour avoir les hauteurs de ladite figure qui ne sont pas exactement décrites dans Gerard / Audran, voici la division que j'en ai faite, & qui est relative à sa hauteur de trente parties: du menton à l'épaule, six minutes; des épaules au nombril, six parties six minutes; du nombril aux génitoires, quatre parties; des génitoires au-dessous du genouil, sept parties six minutes; du-dessous du genouil à la plante des pieds, sept parties six minutes; lesquelles parties seront divisées proportionnelles à la figure qui a pour mesure huit têtes de hauteur. [...].“

Dutens konnte sich wohl darauf verlassen, daß in Frankreich angefertigte Stichwerke, wie die von ihm genannten von *Cousin*, *De Piles* oder *Audran*, für die an seiner Hilfestellung Interessierten ohnehin erreichbar waren. Von seinem Bruder Louis, der sich als Autor einiger Reiseführer einen Namen gemacht hatte, ist in jeder der Auflagen die antike Statue des Belvedere als „*Méléagre appelé aussi Antinoüs*“ im Text hervorgehoben. So hatte sie außer ihm bisher lediglich der Herausgeber der Proportionslehre des Malers P. T. *Le Clere* auf einem der zwei zusätzlichen, unsignierten Stiche im Jahre 1768 in der unter dem Figurenblock angebrachten Legende bezeichnet, und *Winckelmann* hatte 1756 in seinem Manuskript ob der Ähnlichkeit mit einer Statue in der Sammlung Pichofini diese Benennung erwogen, worauf *Le Clere* ausdrücklich verwies (Abb. 9-279).

Wenn in der dritten Auflage des italienischen Reiseführers des Minoritenpaters und Numismatikers Domenico Magnan im Jahre 1783 die kindlich erscheinende Wiedergabe der Statue des »*Antinous*« noch opportun erschienen sein mochte, so hatte in der römischen Kunstszene längst ein anderer Duktus den Blick auf die Antike bestimmt (1776: Abb. 9-282). Von Antonio Canova haben sich im Archiv von Bassano zehn Zeichnungen erhalten, auf denen verschiedene antike Statuen mit Maßeintragungen erhalten sind, davon allein vier vom »*Antinous*« mit unterschiedlichen Ansichten (Abb. 9-283). Im folgenden Jahr, 1780, wurden in England dann zudem Abbildungen der Statue mit Maßangaben – wohl reduziert diejenigen nach Audran – veröffentlicht. In diesen Stichen ist wiederum ein sehr kindlicher Kopf wiedergegeben (Abb. 9-284, 285). Es erstaunt schon, daß diese rokokohafte Attitüde sowohl in Frankreich – wenn die späteren Ausgaben von Magnan auf französisch denn für eine am dortigen Kunstgeschmack orientierte Klientel herausgegeben sein mochten – als auch in England noch bis kurz vor die Jahrhundertwende ungebrochen und kritiklos bewahrt werden konnte. Dagegen hatte auch eine zwischen 1719 und 1733 von Jean Baptiste Dubos vorgetragene Mahnung an die Künstler nichts ausrichten können. Er hatte in der „*Section XXXVIII. Que les Peintres du temps de Raphael n'avoient point d'avantage sur ceux d'aujourd'hui. Des Temps de'antiquité.*“ geschrieben:

„[...] Le talent du dessein donne de grandes facilités pour réussir dans les expres/sions, lor il suffit de voir l'*Antinous*, le Venus de Médicis, et plusieurs autres monumens de l'antiquité, pour être convaincu que les anciens sçavoient du moins, aussi bien que nous, dessiner élégamment et correctement. [...]“

Gleichzeitig mit Antonio Canova beschäftigte die gezeichnete Studie nach der antiken Skulptur zunehmend alle jungen Künstler; entweder – wenn sie denn das Glück hatten nach Rom reisen zu können – vor dem Original oder nach einer Stichvorlage. Erstaunlich bleibt indessen, wie wenige dieser Studienzeichnungen bisher in der rezenten Literatur Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnten. Der in Kopenhagen ausgebildete Bildhauer schweizerischer Abstammung, Alexander Trippel, war einer von ihnen. Seiner Zeichnung nach der Statue des »*Antinous*« hatte er keine Maßeintragungen hinzugefügt und sie nur im oberen Teil kräftiger konturiert (Abb. 8-227). Da sie aber seitenverkehrt wiedergegeben ist, liegt es nahe, sie als Kopie nach einer Stichvorlage zu bestimmen. In Frage kommt dafür nur die Reproduktion, die Claude Randon 1704 für Domenico de Rossi gestochen hatte. Sie alleine ist dem Gesichtstypus nach identisch mit dem der Zeichnung – nicht ganz so kindlich wie in den französischen Reproduktionen, aber eben auch nicht so männlich, wie sie die nachfolgenden jüngeren Künstler wiedergaben.

Der modische Klassizismus auch in England hatte diese andauernde Nachfrage erzeugt. In keinem weiteren europäischen Land ist zu diesem Zeitpunkt dem Vergleichbares an die Seite zu stellen. Dort begnügten sich manche der für die akademische Ausbildung zuständigen Künstler – wie Guibal in Stuttgart – mit mehr oder weniger auffälligen Kopien nach Audrans Stichen. Dafür mag hier auf zwei Blätter des Berliner Vorstehers der anatomischen Zeichenklasse und Rektors der Berliner Königlichen Akademie der freyen Künste und mechanischen Wissenschaften, Johann Heinrich Meil, verwiesen sein.

Das Interesse des Kinderbuchillustrators galt nicht so sehr einer mutmaßlichen Ergänzung, als vielmehr dem Haltungsmotiv, dem er eine gesonderte Tafel seines Vorlagenwerkes widmete. Die *figura serpentinata* des Kontrapostes hob er ausdrücklich hervor: Sie und nicht das Alter des antiken Vorbildes lag ihm am Herzen, wie das Detail des – aus der Tafel X. – in die Senkrechte gedrehten Kopfes ausweist (Abb. 9-286). Dieser junge Mann aber steht nicht mehr bei einer Schaukel, sondern blickt – pausbäckig noch – etwas befremdet in diese Welt der Erwachsenen, zu denen er selber einer wenig zuvor geworden war, ähnlich wie Chodowieckis Statuenabbildung vor der Hecke einer idyllischen Szene in einem Garten von 1774. Also ein erwachsener, bürgerlicher „Norm-Mensch“? Diesen Stich hätte man mit den Selbstbildnissen der Generation der Romantiker zu vergleichen, um zu begreifen wie sich das Bild von bestimmten Altersgruppen in der europäischen bildenden Kunst um 1800 wandelte.

Mutmaßlich um 1785 erschien in London ein erster Nachdruck des Stichwerkes von Audran mit englischsprachiger Legende, von dem zwölf weitere Auflagen nachweisbar sind. Mit der Publikation dieser Edition durch den Londoner Verleger Bowles kommt hier – nach einem deutschsprachigen – ein zweiter national-sprachlicher Reprint der Stichfolge Audrans in den Blick. Das Erscheinungsdatum der ersten Auflage bleibt unbekannt. Bekannt dagegen ist der Druck einer zwölften Auflage von 1799. Die Tafeln wurden neu gestochen und mit englischen Legenden und einem neuen Titelblatt versehen. Zudem wurden die Tafeln 11 und 12 vertauscht und die Tafel 26, 29 und 30 fortgelassen. Da es sich um seitenvertauschte Wiedergaben der Audran'schen Stiche handelt, wird einmal mehr belegt, daß es sich um Nachstiche handeln muss. Inzwischen war die Statue vom Vatikan nach Paris geschafft worden und das mag der Anlass gerade zu diesem Zeitpunkt gewesen sein, die alte Vermessung wieder zugänglich zu machen (Abb. 9-284, 285).

Einen etwas anderen Weg wählte der französische Zeichner und Porträtstecher François Anne David, der durch sein Mitwirken an den Stichfolgen zu den Ausgrabungsfunden von Herkulaneum (1780 - 1803) und den Winckelmann'schen »*Monumens inédites de l'antiquité*« von 1808 Bekanntheit erlangt hatte. Im Jahre 1798 veröffentlichte er ein Anleitungswerk für Dilettanten. Im zweiten Teil finden sich die im Titel verheißenen „*plus belles figures de l'antiquité*“, die sich einmal mehr als Kopien nach Audran (1683) erweisen. Wiewohl die vatikanischen und andere römische Statuen vor der Tür im Original zu finden waren, machte er sich nicht die Mühe die alten Vermessungen einer Prüfung zu unterziehen, sondern begnügte sich mit Kopien. So sind die mit „*Méléagre dit l'Antinoüs*“ untertitelten Abbildungen auf Taf. XII und XIII seitenvertauschte Kopien nach Audrans Tafeln 11 und 12. Fortgelassen wurden lediglich die Randtexte der Originale.

Johann Heinrich Lavater, Mediziner der Ausbildung und dem Berufe nach, verfasste ein Werk als Übersetzung des 1783 in Amsterdam erschienenen Buches von Ploos van Amstel zur Albin'schen Anatomie für Künstler. Er kopierte letztlich daraus nur die Tafeln. Sein Anteil besteht in einen sehr viel umfangreicheren begleitenden Text, den er aus den 1785 in Wien gedruckt erschienenen Auszügen von J. M. Fischer zusammengestellt hat. Dort war die Gestalt des Menschen als Mikrokosmos in ihrem mechanischen Funktionieren ausgiebig beschrieben worden. Nach einem historischen Überblick zu Vorlagenwerken für heranwachsenden bildende Künstler, ließ er eine Beschreibung der Anatomie als Osteologie und Myologie folgen. Er beginnt mit einem Zitat:

„Bey der allgemeinen Betrachtung des Körpers für die Schüler der bildenden Künste verdient eben dieses Verhältniss vorzügliche Aufmerksamkeit; Besondre, für jedes Individuum bestimmte und gewisse Regeln lassen sich zwar hierüber nicht festsetzen, wenn man nicht, wie Gullivers Schneider zu Capute, Zeit und Augenmass verderben will, um mit dem Quadrat und Zirkel ein unformliches, verschnittenes Kleid anzumessen. Denn Lebensart, Klima, Leibesübung, besondere Gattung von Beschäftigung die einzelne Menschen haben, allgemeine National-Laster, eine außerordentliche Menge anderer Zufälle, und am meisten der unerschöpfliche Reichthum der Natur, erzeugen dabey zu viele Abweichungen.“

Das war schon Winckelmanns Position. Das ist die aller ihm folgenden Klassizisten dieser Zeit. So bietet dann auch die nachstehende Auflistung der Proportionalmaße nichts an besonders Auffälligem. Seinen Kommentar beendete er dann jedoch mit einer erstaunlichen Äußerung:

„[...] Ueberhaupt sind die Muskeln, und also auch die grossen Unebenheiten, welche sie an dem äussern Umfange des Körpers zuwege bringen, bey'm Weibe weniger sichtbar als bey'm Manne, und die krummen Linien, welche bey'm schönen Geschlechte

den Umriss des Körpers begrenzen, fließen sanfter und weicher in einander. Daher zeigen sich alle die Mannigfaltigkeiten in der ganzen Figur des Körpers mit einer solchen schönen Einfachheit, dass wir der schönsten weiblichen Gestalt, der *Mediceischen Venus*, den schönsten und wohlgebildetesten Mannskörper, den *Antinous*, ja selbst den übermenschlichen *Apollo Belvedere*, an Anmuth und Reitz nachsetzen. [...].“

Viel Neues war in dieser Zeit von dieser Generation zum hier behandelten Thema nicht zu erwarten, bis auf eben diese Meinung, daß mit der »*Antinous*«-Statue ein Mann dargestellt sei. Bei dieser Feststellung blieb es. Weder die Frage nach einer altersgerechten Darstellung noch die Analyse des spezifisch-ästhetischen Ausdruckswertes bestimmter Haltungen von antiken Skulpturen wurden auch andernorts kaum aufgegriffen oder gar reflektiert. So konnten sich beispielsweise die beiden römischen Graphiker und Verleger Raffaello Morghen und Giovanni Volpato im Jahre 1786 damit begnügen, in ihrem in italienischer und französischer Sprache abgefassten Anleitungswerk »*Principij del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche.*«, u.a. für die auf Tavola 28. hervorragend unergänzt abgebildeten Statue des »*Mercure du Vatican*« keine proportionalen Maßangaben aufzuführen, wie sie es indessen für sechs andere von den insgesamt sechzehn abgebildeten antiken Statuen für angemessen hielten (Abb. 8-228).

So verwundert es denn ebenso wenig, wenn in einer neuen englischen Übersetzung von Leonardos »*Trattato della Pittura.*«, die - wohl der ursprünglichen Intention folgend - 1802 als Anleitungswerk für heranwachsende bildende Künstler vom Herausgeber, John Francis Rigaud, interpretiert wurde. Als *Academician* der *Royal Academy of Painting*, London, der *Accademia Clementina*, Bologna, und der *Royal Academy*, Stockholm scheint aber dessen Interesse ein vorwiegend historisches an diesem, für einen jungen Künstler eher verwirrenden, Text gewesen zu sein. Bezeichnend für den Blickwinkel auf die oben genannten Themen ist wohl die Tatsache, daß bei ihm beispielsweise der italienische Begriff »*putto*« durchgängig kommentarlos mit »*child*« übersetzt wurde. Damit wurde die kunstimmanente Konstruktion dieses artifiziiellen Wesens des Barock noch in dieser nachrevolutionären Zeit als aus englischer Perspektive heraus gesehen vorbildwürdig ausgegeben. Ein Verdienst indessen kann man dieser Ausgabe allerdings zubilligen. Zum ersten Mal wurde hier der Versuch unternommen, das inhaltliche Wirrwarr der früheren Ausgaben und der vielfältigen Nachdrucke der Edition von Raphaél Trichet du Fresne (u.a. Neapel 1733; Bologna 1786; Florenz 1792) in eine kapitelweise inhaltlich überschaubare Ordnung neu zu gliedern. Gleich das erste Kapitel war nun der Proportion gewidmet, das zweite der Anatomie, etc. Das aber wird jungen Zeitgenossen kaum zu Erkenntnissen verholfen haben, um eine aktuelle Kunstdiskussion besser oder gar leichter führen zu können.

Alle Tafeln waren nach den Illustrationen von Du Fresnoy (1651) von einem nicht genannten Graphiker neu gestochen worden – unter fast vollständigem Fortlassen der Hintergrundlandschaft. Die darin vorgestellten Haltungen von männlichen Figuren werden indessen ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Wirkung der Last der Körpermasse und des Ausbalancierens durch Gewichtsverlagerung, also als Reaktion auf die Erdanziehung analysiert (Abb. 9.260). Nicht einmal eine Fußnote verschwendete der akademisch gebildete Rigaud 1802 auf die unterschiedlichen ästhetischen Qualitäten der jeweiligen Haltung, oder gar ihr Vorkommen in antiker Bildhauerei.

Was aber waren denn nun die aktuellen Vorstellungen, die eine neue Generation prägten? Da wäre vor allem Winckelmann zu nennen, soweit es die Antike betraf. Einer der mit ihm gleichaltrigen Praktiker, wie Cavaceppi, verfolgte eine neue wissenschaftlich begründende Methode der Restaurierung in seinem römischen Atelier mehr als erfolgreich. Nach ihnen unternahm jüngere Bildhauer die Umsetzung dieser klassizistischen Idealvorstellungen. Dazu gehörte Canova (* 1775, Abb. 9-283), aber auch Johann Gottfried Schadow (* 1764, Abb. 9-291).

Im Jahre 1804 erschien eine erneute Auflage von Albertis »*Della Pittura . . .*« in der Bearbeitung von 1651/1786.

Hier aber ist die Statue mit dem »*Finitorium*« ohne den architektonischen Hintergrund isoliert dargestellt. Sie hat jedoch das gleiche jugendliche Aussehen wie schon 1651 (Abb. 9-252). 1805 veröffentlichte der an der Breslauer Kunst-, Bau- und Handwerkerschule anlässlich seiner Ernennung zum Professor für Ton- und Wachsmoellieren, Holzschnitzerei und Aktzeichnen tätige Osttiroler Joseph Mattersperger seine sicherlich als Lehrbuch entworfenen »*Grundregeln der Proportion des Menschen von 1 bis 24 Jahren nach den Antiken.*« Sie enthalten indessen nur sechs Beispiele für Lebensalter: 1., 2., 7., 12., 18. und 24., nach einer schwer nachzuvollziehenden Auswahl, die zu begründen er sich auch nicht anschickte. Ihre antiken Vorbilder werden an keiner Stelle des Textes erwähnt, noch lassen sie sich im Nachhinein etwa am Haltungsmotiv bestimmen. Nur schwer lässt sich der 18jährige - trotz seines geneigten Kopfes - mit dem »*Antinous*« als Vorbild in Einklang bringen, eben wegen seines sehr kindlichen Aussehens (Blatt 4: Abb. 9-287, Blatt 6: Abb. 288).

Selbst seine Gesamthöhe von 7 ½ Kopfhöhen entspricht dem zuvor wiederholt bestätigtem Maße (Abb. 9-287). Warum aber geht Mattersperger auf die, dem Titel nach intendierte, Vergleichbarkeit nicht ein? Das wäre nämlich dann der erste Fall einer genauen Altersangabe für die Statue des *Antinous Capitolinus*, die zu diesem Zeitpunkt in Paris unter den Beuteobjekten im *Louvre* ausgestellt war. Dessen Haltung bildete Mattersberger, zwar seitenverkehrt, aber doch unverkennbar nach. Erst 1808 erfuhr die Welt aus der Feder eines Antiquars, der sich mit den *Antinous*-Denkmälern beschäftigte, daß die bildnismäßigen Darstellungen den *Antinous* im Alter von 17 Jahren porträtiert hätten.

Unter Berufung auf Mattersperger illustrierte 1812 Johann Adolf Rosmäsler seine »*Gründliche Anweisung zeichnen zu lernen* [...]« mit Kopien nach dessen Proportionstabeln männlicher Jugendlicher unterschiedlichen Alters. Nun wird im Vergleich dieser Abbildungen eines augenscheinlich: Das Thema der wachstumsbedingten Veränderungen der proportionalen Abmessungen wurde zwar erkannt, aber die angemessene Darstellung der Erscheinung in den unterschiedlichen Altern konnte noch in keiner Weise überzeugend bewältigt werden. Vergleicht man etwa den 18jährigen bei Mattersperger mit einem der Köpfe von Rosmäsler, dann könnten sie für gleichaltrig gehalten werden (Abb. 9-289). Vergleicht man zur Überprüfung die eingetragenen Proportionsmaße, dann stellt sich jedoch heraus, daß die letztere Abbildung den gleichen 7jährigen darstellen soll wie auf Blatt 4. bei Mattersperger (Abb. 9-287). Beide Köpfe aber erscheinen eher einen 14jährigen abzubilden, also kaum einen *Antinous*, jedenfalls nicht den vom *Belvedere*, den des *Albani-Reliefs* und nicht einmal den der *kapitolinischen Sammlung*.

Daß zumindest italienische Archäologen sich in der Lage sahen genauere Vorstellungen von dem Aussehen eines männlichen Jugendlichen nicht nur zu sehen, sondern auch anschließend angemessen zu formulieren, dafür sei auf Giuseppe Antonio Guattanis Beschreibung einer Statuette verwiesen, die sich zu seiner Zeit im Besitz von Niccola Azara, dem Herausgeber von Anton Raffael Mengs schriftlichem Nachlass, befunden hatte.

„Notizie Sulla Antichità, e belle Arti di Roma Per l'anno 1784. Maggio Scvlvra Tav. I. Statua di Britannico.

Se ci fosse toccato in sorte di pubblicare per la prima volta l'Apollo di Belvedere, il capo d' opera di Glicone, o l' inarrivabil gruppo di quel celebre Triumvirato Rodiano Agesandro, Polidoro, e Atenodoro; chi sa se tanto piacere ne avremmo provato, quanto ne risentiamo al presente nel partecipare agli eruditi questa piccola statua, uno de' più singolari pezzi d' antico, che ammiransi presso il dotto e egregio cavaliere Sig. Don Niccola Azara. Non è l' artificio del lavoro, non la qualità del marmo, o la Divinità ch' ei rappresenta, ciò che ne costituisce il merito ed il valore. Per poco che si osservi, ognuno s' avvede figurarsi in essa non già un Baccho assolutamente ideale, ma il ritratto di un giovane sotto le devise ed i simboli di quel Nume. [...]. Nelle forme benchè si desideri quella purità, ed eleganza greca delle nostre migliori statue, vi si riconosce nulladimeno non so che di morbido e pastoso, proprio e confacente ai verdi anni di un giovinet-/to, che tocca e non tocca la pubertà. L' espressione del volto caratterizza a meraviglia l' interno, vale a dire un animo ilare, e contento, costumi dolci, ed un cuore non depravato. [...]. Giunto all' età di quindici anni allorchè dava le migliori speranze di se [...]. Per ordine supremo furono atterrate e cancellate quante imagini, e quante memorie si poterono rinvenire di quel Principe che attesa la sua freschissima età non dovettero essere in gran numero. [...]. Di Britannico non vi era che poche medaglie greche, quando comparve la bellissima in bronzo ora possedda dal ch. Sig. Abbate Giambattista Visconti, e dopo quella il presente simu-/lacro [...]. Il vedere in nostro Britannico rappresentato in forma di Bacco è in regola. L'adulazione che insegnava a fare de' sovrani tante Divinità impiegava per il giovani le deità più giovanili ed eleganti: così vediamo sovente Nerone in forma di Apollo, **Antinoo** in forma di Bacco ec. [...].“

Angesichts eines neueren Fotos des pausbäckigen Kopfes der Statue jedoch regen sich auch hier Zweifel daran, ob der Abgebildete im Alter von 15 Jahren dargestellt worden sein kann.

Als 22jähriger gestaltete der Berliner Bildhauer Schadow während oder kurz nach seinem Aufenthalt in Rom von 1785 bis 1787) eine Jünglingsfigur in Ton, die mit gerade vorgesetztem rechten Bein und aufgesetzter Ferse des linken Standbeines noch dem traditionellen Schema der Herrscherpose des XVII. und XVIII. Jahrhunderts formuliert ist (vgl. Abb. 6-165 a). Als 61jähriger dann – in der Zeit also, in der er mit den Studien und Vermessungen zu seinem wichtigsten theoretischem Werk, dem »*Polyclet*«, beschäftigt war – , entscheidet er sich bei vielen Aktzeichnungen zu einer romantischeren Position für seinen Akt, dem er eine Kontrapost-Haltung mit seitlich über dem Spielbein abwärts geneigten Kopf gab. So positionierten sich z.B. italienische Hirten oder Fischer in Zeichnungen und Gemälden der Romantiker. Schadow kannte wohl die Stiche von Audran, denn aus seiner Werkstatt sind gezeichnete Kopien nach dessen »*Antinous*«-Blättern erhalten, die indessen nicht von seiner Hand stammen. Reproduktionen oder Gipsabgüsse der Statue des »*Antinous*« konnten ihn wohl anlocken, doch bevorzugte er es, sein Aktmodell in dessen Positur zu vermessen. Daß es sich bei dieser Positur ganz eindeutig um die des sogen. *Antinous-Albani des Kapitol* handelt, wiewohl sein Aktmodell nicht den linken Arm anwinkelt und den rechten leicht angewinkelt mit abgespreizten Fingern in seiner Blickrichtung hält, macht ein Vergleich mit dem *Idolino* deutlich. Schadow bevorzugte zudem andere antike Vorbilder, die sich in einem entscheidenden Haltungsdetail von diesem unterschieden: Sie wenden ihren Kopf zur Seite des schreitenden Spielbeines (*Apoll vom Belvedere*) und

neigen den Kopf nicht, wie die Statue des »*Antinous*«, auf der Standbein-Seite, was – zumindest nach Meil, zu dieser Zeit Rektor der Berliner Akademie - eine perfekte *serpentinata* Hergabe (Abb. 9-286). Ein bei Schadow beliebteres Vorbild war der *Apollino*, wie durch mehrere Zeichnungen, die er im Zusammenhang mit seinen Vermessungsstudien anfertigte, belegt ist.

Sein vorrangiges Anliegen indessen war es keinesfalls, wie immer geartete Varianten auf antike Statuen-Vorbilder anzufertigen, die zu Vergleichszwecken hätten dienen können, sondern die Veränderungen der proportionalen Abmessungen der Glieder des menschlichen Körpers von der Geburt bis zum Erwachsenenalter zu ermitteln und zu dokumentieren.

1801, in einer Entgegnung auf eine Äußerung Goethes, beschränkte er sich noch auf eine detaillierte Kritik an den lehrbuchmäßigen Standardangaben zu den Maßen des männlichen und weiblichen Kopfes von Dürer bis Camper und verwies auf eigene Messungen an lebenden Menschen und antiken Statuen. Gleich im darauf folgenden Jahr 1802 - als 36jähriger - wurde er genauer:

„[...] Es bleibt mir nur übrig, Ihnen noch etwas von meiner Nebenbeschäftigung, die Sie kennen, zu sagen. Meine mathematischen Beobachtungen nemlich über den menschlichen Kopf mit Hilfe des Zirkels und Tasters, setze ich fort, und ich habe zu diesem Werke, welches zwanzig Jahre bis zur Beendigung erfordert, schon eine gute Anzahl Materialien gesammelt. Camper, Blumenbach, Gall haben in neuern Zeiten diesen Gegenstand rege gemacht; meine Zwecke sind aber wieder anders, nemlich Einmal soll es eine Geschichte des menschlichen Kopfes werden, seiner Gestalt und seines Wachstums, von der Geburt bis zum völligen Auswuchse; da es sich denn zeigt, dass die Gesichts-/theile weit stärker zunehmen, als der gehirnfassende Theil oder der eigentliche Schädel – und dann die Wirkungen des Alters. [...]“

Schon im darauf folgenden Jahr 1803 hätte sich ihm die erste Chance geboten, auf vier Tafeln sein Programm einer akademischen Öffentlichkeit zu präsentieren, seine Tafeln erschienen aber erst 1806 im letzten, 5. Heft des »Elementar=Zeichenwerks« der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin. Das dort Gezeigte beließ er jedoch im konventionellen Rahmen: Proportionen des Kopfes eines Mannes, eines Kindes und einer Frau, je im Profil und Enface auf den ersten beiden, auf den letzten Tafeln die für den ganzen Körper. Mit seinem langfristigen Vorhaben konnte er das 1723 von Bergmüller (zehn Altersstufen, von der Geburt bis zum 24. Lebensjahr) und von Johann Justin Preissler im IV. Teil seiner Theorie (1757 mit sieben Altersstufen, vom 2. bis zum 24. Lebensjahr) vorgelegte überprüfen und ergänzen. Daß für Schadow der Vergleich mit entsprechenden Darstellungen antiker Skulpturen selbstverständlich war, hatte er schon in den Abbildungen des Aufsatz von 1801 vorgeführt (Abb. 9-290). Da aber unter den ihm zugänglichen Werken der antiken Bildhauerei nicht alle Altersstufen von der Geburt bis zum Erwachsenen vorzufinden waren, lag sein Augenmerk vorrangig auf der Vermessung lebender Zeitgenossen; antike Werke dienten ihm darüber hinaus dann ergänzend zu Vergleichszwecken.

Die Bedeutung des Kontrapostes wurde jedoch auch von ihm nirgends benannt oder gar hervorgehoben. Anscheinend war es für ihn angesichts der von ihm durchgearbeitet Stichwerke von Cortona (1618, Abb. 9-249) bis Rubens (1773, Abb. 8-194), Fischer (1785) und dem von Johann Heinrich Meil - seit 1801 als Direktor der Königlichen Akademie der Künste amtierend -, das nach dessen Tod 1820 im Jahre 1831 in vierter Auflage noch einmal erschien, zu selbstverständlich, daß der Akt eines männlichen Erwachsenen in dieser Haltung wiedergegeben wurde, wenn nicht unzweideutig u.a. in der des sogen. »*Antinous*« vom *Belvedere* (1789, Abb. 9-286).

Für Schadows Patentochter ist folgendes im Detail zu belegen: 1791 wurde sie geboren, 1824 entstand ein Blatt, das sie in 7 Altersstufen wiedergab, einem Gruppenportrait vergleichbar. Die jüngste Darstellung zeigt sie im Jahre 1794, als Schadow, 30jährig, bereits Mitglied der Berliner Akademie war. Kopfstudien und deren Proportionen beschäftigten ihn über die folgenden Jahre hinweg, vom Zeitpunkt an, als er noch als Direktor der Hofbildhauerwerkstatt mit vielseitigen öffentlichen Aufträgen beschäftigt war, bis er, als 64jähriger, wieder ein der Ausbildung dienliches Stichwerk herausgab. 1830 erschien gemeinsam mit Daniel Berger ein den Grundlagen von Anatomie, Ponderation und Proportion gewidmeter Band mit 28 nur teilweise signierten Tafeln und zwei Tafeln mit erläuterndem Text auf Deutsch und in Französisch.

„Die Verhältnisse des menschlichen Kopfes, der Hand und des Fusses im verschiedenen Alter und Geschlecht.“

heißt es im Verzeichnis zur Tafel 18. Auch auf dieser ist weder zum Geschlecht noch zu dem Alter der insgesamt fünf Köpfe, je frontal und im Profil wiedergegeben, etwas notiert – außer den Abmessungen. Vorrangig haben ihn wohl bis zu dieser Zeit Köpfe beschäftigt, wie ganze Skizzenbücher belegen. Vor allem waren es auch die von Asiaten, die in der Zeit um 1814 zahlreich in Berlin anzutreffen waren. Die Resultate dieser Studien kamen dann erst 1835 in dem Werk »Nationalphysiognomien« ans Licht der Öffentlichkeit.

Auf der unsignierten, unbezeichneten und leider unkommentierten Tafel 9 ist ein erwachsener Muskelmann (*Ecorcher*) vor sechs anatomischen Details mit angehobener Ferse des linken Beines dargestellt. Wenn auch der Beugungswinkel des linken Knies kaum ablesbar erscheint, ist die Verschiebung der Achse der Hüftgelenke gegenüber der der Schultergelenke doch eindeutig auf einen Kontrapost hin zu lesen. Der leicht zur rechten Seite gewendete Kopf ist nicht geneigt und die Haltung der Arme lässt den Verdacht, daß hier die Pose einer antiken Statue eine Vorbildrolle gespielt haben könnte, überhaupt nicht erst in den Sinn kommen. Vermieden ist aber auch ist ein *serpentinata*-Schema, wie er es mehrfach in seinem bildhauerischen Werk verwendet hatte, von den Genien am Grabmal des *Grafen von der Mark* (1788 – 1790) bis 1830 im Relief „*Theseus als Befreier Athens*“. Im Hauptwerk schließlich, dem »Atlas zu Polyclet« von 1834, findet sich auf keiner der 12 Tafeln, auf denen die Vermessungsergebnisse von je zwei verschiedenen Altersstufen abgebildet sind, eine Abbildung, auf der das Modell der Haltung nach dem »*Antinous*« analog dargestellt wäre. Doch er modifiziert die Haltungen seiner Modelle, so daß die Auswahl von Haltungsmotiven von 3 bis zu 8 Varianten je Tafel schwankt. Ab dem 4. Lebensjahr billigte er einem der Modelle eine Kontrapost-Haltung zu (Taf. 4 – 12), anfangs allerdings mit einer nur geringen Verschiebung der Hüftachse. Vorbildliche Stellungen antiker Statuen wählte er immerhin in 8 Fällen, darunter die des *Idolino* auf Tafel 6, des 3jährigen, die des *Apollino* auf der Tafel 9 und auf Tafel 12 die des 9, bzw. 15jährigen und auf Tafel 16 die des „Heros“. Eine Altersangabe unterließ er beim „Heros“ (Abb. 9-291). Auf dieser gleichen Tafel findet sich ganz rechts ein Modell in einer Haltung, die der des »*Antinous*« nahe kommt, bis auf die des rechten Armes und der Anhebung des Kopfes. Wie aber wurde zu dieser Zeit die Statue des »*Antinous*« in der einschlägigen Literatur oder in Abbildungswerken ansonsten überhaupt dargestellt ?

Auf elf Tafeln stellte Ramberg die von ihm auch für Kunst-Dilettanten empfohlenen Stellungen und Abmessungen von männlichen und weiblichen Erwachsenen vor. Die Hauptsache war ihm in seiner »Anweisung zum Zeichnen der menschlichen Gestalt [...]« von 1811 die Proportionslehre. Ihr sind die meisten Tafeln gewidmet. Dabei verwandte er zur Demonstration eines „*mittleren Maßes*“ diejenigen Vorbilder, die bereits im XVII. Jahrhundert als Muster für ideale Proportionen des menschlichen Figur vermessen worden waren: Es sind vor allem die *Dioskuren vom Quirinal*, der *Herkules Farnese*, die *Venus Medici*, der *Apoll vom Belvedere* und der sogenannte »*Antinous*« vom *Belvedere*, also Statuen, von denen einige zu dieser Zeit vorübergehend nicht in der vatikanischen Sammlung in Rom zu finden waren, ohne daß er sie im Einzelnen benannte. Als erste findet sich auf der Tafel X. eine Frontalansicht der frei variierten Statue des *Antinous Capitolinus*, deren Vorderansicht in der Mitte der unteren Reihe dieser Tafel mit einer angedeuteten „*serpentinata*“-Linie hervorgehoben erscheint. Nichts anderes finden wir hier als das Ideal des „*Norm-Europäers*“, wie er im gesamten französisch geprägten XVIII Jahrhundert anzutreffen gewesen ist – ohne Angabe des Lebensalters. Dem galt Rambergs Aufmerksamkeit keinesfalls.

Sowohl Schadow als auch Ramberg hätten eine Rechtfertigung ihrer Vorzugswahl für einen jugendlichen Typus zusätzlich in Einlassungen aus einer anderen, eben erst im Entstehen begriffenen akademischen Disziplin beziehen können: Der von Winckelmann begründeten Archäologie der antiken Kunst.

J. A. Konrad Levezow, der seit 1804 die Professur für Altertumskunde und Mythologie an der Berliner Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften inne hatte, war mit Alois Hirt befreundet und stand mit einigen der wichtigsten Geistesgrößen Deutschlands dieser Zeit in Kontakt, darunter Johann Gottfried Schadow, in dessen 1814 gegründetem Berlinischen Künstler-Verein er Ehrenmitglied wurde. Somit ist die Wahrscheinlichkeit naheliegend, daß zumindest Schadow seine Veröffentlichungen zum „*Betenden Knaben*“ und über den *Antinous* (1808) zur Kenntnis genommen hatte. Levezow bedachte die nunmehr *Merkur vom Belvedere* benannte Skulptur in seiner umfangreichen Studie zu Darstellungen des *Antinous* mit folgenden Worten:

„[...] Die berühmte Statue des Antinous als Heros, ehemals die Kapitolinische genannt, wird mit völligem Rechte für ein bedeutendes Werk der alten Kunst gehalten. Wenn sie gleich nicht mit den höchsten, von ihnen auf uns gekommenen Meisterwerken, einem Apollo vom Belvedere, einer Venus von Medici, einem Apollino, selbst nicht mit dem berühmten Merkur, vormals fälschlich auch **Antinous** vom Belvedere genannt, und anderen mehr den Vergleich aushält und in gleichen Rang gestellt werden kann; so enthält sie doch so viel vorzügliche Eigenschaften in sich [...]“

Ist möglicherweise die Bezeichnung für die Tafel 14 in Schadows »Polyclet« als Darstellungen des „*Heros*“ durch die Kenntnis dieses Artikels veranlasst worden (Abb. 9-291) ? Das erscheint durchaus im Bereich des Wahrscheinlichen zu liegen. Aus einer anderen Perspektive und mit einer Begrenzung auf einen Satz aus Levezows Überlegungen ließ sich im Jahre 1815 der mit ihm befreundete Alois Hirt, ab 1796 Professor an der Akademie der Künste in Berlin, auf das Thema „*Kanon*“ ein. In diesem Vortrag, den Schadow wahrscheinlich gehört haben wird, kommt Hirt - bei aller Simplizität und Konventionalität seiner Vorgaben für

einen Kanon - schließlich auch auf die Frage des *Polykletischen Kanon* zu sprechen. Er war noch der festen Überzeugung, daß sich zu den immer wieder bemühten Statuen des vatikanischen Belvedere brauchbare Anhaltspunkte ermitteln ließen. Gleichsam mit Hilfe eines auf diese antiken Statuen angewandten statistischen Verfahrens müsse sich ein entsprechender Wert herausstellen. Diesen bräuchten die bildenden Künstler dann in ihren Kompositionen nur noch richtig anwenden. Die in Frankreich fast eine Generation zuvor publizierte Kontroverse Falconet – Caylus (1768) um das nämliche Thema übergang Hirt, jedenfalls berührt er das philologisch-semantic Problem der Plinius-Übersetzung nicht. Seine Ansicht in einem öffentlich gehaltenen, an bildenden Künstler der Gegenwart gerichteten Vortrag, formulierte er wie folgt:

„[...] Zweitens da der Kanon den zum Manne gereifte Jüngling darstellt und in ihm nach allen Theilen das Mittelmaass angegeben ist, so gelangt der Anfänger früh zu einer gründlichen Einsicht in die Natur des Schönen vom menschlichen Körperbaue. [...].“

Geeignet für die Rekonstruktion des „Kanon“, der

„Darstellung des Mittelmaasses in Einer Figur, welche von den schönsten und kräftigsten Jugendgestalten abgezogen seyn muß [...].“

erschieden ihm von den bei Audran abgebildeten nur die Maße des *Apoll vom Belvedere* und des *Merkur vom Belvedere* (= sogen. »*Antinous*«) geeignet, weil sie alle wohlgestaltete Idealcharaktere seien, in einem jugendlich mannbareren Alter. Der Kanon

„stehe in der Mitte selbst zwischen den drei Jugendgöttinnen: Diana, so wie Apoll, macht sich kenntlich durch das Schlanke: Venus, so wie Bacchus, durch reizende Fülle und Minerva, so wie Mars, durch das Starke in den Schultern und das Leichte in den Hüften.“

An dieser Stelle verlockt es natürlich die Argumentation einmal auf den Kopf zu stellen: Levezow war Professor an der Akademie der bildenden Künste, Hirt allerdings nur an der neu gegründeten Berliner Universität. Er beschäftigte sich indessen nicht nur mit speziellen Themen der Archäologie, kam vielmehr als Mitbegründer der Berliner Museen und der Bauakademie durchaus mit zeitgenössischem Kunstgeschehen in engeren Kontakt. Somit ließe sich argumentieren, daß beide ihre scheinbar aus ihrer Spezialwissenschaft begründbaren Themen und Argumentationen - oder vielmehr ihre Anregung und Stoßrichtung - dem stilistisch klassizistisch orientierten Jahrgang verdanken: Mattersberger: * 1754, Hirt: * 1759, Schadow: * 1764, Rosmäsler: * 1770, Levezow: * 1770: Demnach also den in einem Zeitraum von 26 Jahren Geborenen und damit einer Generation, die ein gleiches stilistisches Ideal einigte. An dem Jugendlichkeitsideal dieser Generation hatten auch Winkelmanns (* 1717) Zweifel an der Identität des sogen. »*Antinous*« vom *Belvedere*, nunmehr *Merkur von Belvedere* genannt, keineswegs nachhaltig etwas ändern können, als wie „prosaisch“ Goethe auch die Berliner Kunstproduktion empfunden und demgemäß beurteilt haben mag.

Noch im Jahre 1820 hat die Redaktion der in Halle und Leipzig erscheinenden *Allgemeinen Literarischen Zeitung* es für opportun erachtet abzudrucken, daß die *Société Hollandoise des Sciences à Harlem* am 1.1. 1820 einen Beschluss, Nr. 201, gefasst habe, dessen No. VI folgenden Wortlaut hatte:

„Comme on admire dans les chefs d'oeuvres des Sculpteurs Grecs la beauté ideale, qui s'approche tellement de la perfection suprême, qu'elle ne semble pas susceptible d'être poussée plus loin, on demande: 1. „La beauté des plus belles statues humaines de la Grèce est-elle fondée sur une vraie perfection physique de la forme humaine, ou au moins y est elle renfermée ? 2. Dans le cas de l'affirmative, en quoi consiste cette perfection ? 3. Quels sont les préceptes les plus utiles, qui peuvent être déduits de cette connoissance pour les progrès des arts ?“ - Celui qui se propose de répondre à cette question, pourra assumer comme reconnués, les mesures, et les formes de chaque partie des plus belles statues humaines, comme elles sont déterminées par Albert Dürer et autres, et qu'on pourra trouver dans les meilleurs écrits sur les statues de la Grèce: mais on doit alors examiner par des recherches physiques, si ces proportions, mesures et formes s'accordent parfaitement avec la vraie perfection de chaque partie du corps humain et avec celle du corps entier.“

Hirt hätte dazu und zu einer Tafel im Werk des belgischen Bildhauers und Malers M. Ignace van Brée, das dieser von 1819 bis 1820, wohl als Bewerbung um die Stelle eines Dozenten an die Antwerpener *Académie Royal des Beaux Arts* veröffentlichte, sein Wohlgefallen äußern können. Auf der Tafel No. 1 sind in einem rechteckigen Rahmen, der zugleich als Träger einer Maßeinteilung dient, fünf männliche Halbakte in gleicher frontaler Ansicht so dicht nebeneinander aufgereiht, daß bei den letzten beiden auf der rechten Seite der Kopf zwar ganz, vom Rest des Körpers indessen bei allen nur die linke Hälfte dargestellt wurde. Jeder dieser Figuren ist sowohl oben als auch unten eine Bezeichnung zugeordnet: „A“, „Achille“ / „B“, „Germanicus“ / „C“, „*Antinous*“ / „D“, „Adonis“ / „C“, „Apollon“ (Abb. 9-292). Auf den nachfolgenden Seiten sind tabellenförmig die proportionalen Einzelmaße dieser Figuren aufgelistet.

Die schematische Umrissdarstellung erlaubt nicht, Schlüsse auf das tatsächliche oder auch nur intendierte Vorbild zu ziehen. Waren es Akte, die van Brée nach Kriterien ihrer Maßanalogie zu antiken Statuen zum Vermessen ausgewählt hatte oder waren es Gipskopien antiker Statuen, an denen er die Maße genommen

hatte, oder sind es nur deren Schemata, in die er abgeschriebene Maßangaben übertrug? Genau das erläutert er im umfangreichen Textteil ausführlich. Von S. 1 bis 18 finden sich unter der Überschrift „*Tableau Comparatif des Proportions*.“ die der Vorstellung Hirts entsprechenden eingehenden Schilderungen der aus ägyptischer und griechisch-römischer Antike überlieferten Götterstatuen, die nach Meinung van Brées für einen Künstler je ihrem Charakter nach angemessen proportioniert seien und daher des Studiums würdig, um sich der Idee von einem „*Kanon*“ im Sinne Polyklets sich zu nähern.

Zum *Antinous* (offen bleibt, welche Statue er genauer dabei im Auge hatte) heißt es bei ihm:

„[...] **Antinous**. Planche 25. L'Antinoüs est sous ce rapport également un modèle. C'est un jeune homme qui vient d' entrer dans le printemps de la vie, et auquel la nature a prodigué ses plus riches dons. Il adans ses formes un ensemble qui justifie la grande beauté que lui donne l'histoire et à laquelle, ainsi qu' à l' excessive douleur que sa mort causa à l'empereur Hadrien, il doit les honneurs de l'apothéosis. [...]“

Das klingt verdächtig revisionistisch nach dem sorgenfrei aufgewachsenen jungen Feudalen des XVIII. Jahrhunderts, wie Watelet ihn beschrieben hatte (siehe oben S. 46 - 47). Als Vorlagen für seine Abbildungen benannte van Brée Audran und die von ihm eingetragenen Maße. Aus dem Nachlassverzeichnis ist die Vielzahl von kunsttheoretischen und kunstanleitenden Werken und Graphiken überliefert, die sich in seinem Besitz befunden haben. Seine Maßangaben stimmen indessen mit denen von Audran (1683) angegebenen nicht überein, weichen zudem, wenn auch nur geringfügig, von denen Schadows „*Heros*“ ab.

Viel detaillierter hat fast gleichzeitig ein 43jähriger französischer Autodidakt ein Werk zu dem nämlichen Thema – einer virtuellen Rekonstruktion des „*Kanon des Polyklet*“ - der Nachwelt gedruckt hinterlassen. Darin erläuterte er, wie er verfuhr, um diesem anspruchsvollen Ziel gerecht werden zu können. Im ersten Textband seines sechs Tafel- und sechs Textbände umfassenden Hauptwerk schrieb der Verfasser, der Comte de Clarac:

„Proportions de quarante-deux des plus belles statues antiques. Nous ne sommes plus au temps où des artistes nés avec de grands talents, mais trompés par de faux système et ne voulant rien devoir au maîtres qui les avaient précédés, égaraient leurs élèves en les éloignant de l' étude des modèles que nous a laissés l' antiquité; il est trop reconnu aujourd' hui que c' est cette étude et celle de la nature qui peuvent seule diriger dans la bonne route, pour qu' on soit obligé de la recommander et d' insister sur ce point. On sait que l' antique ou du moins les chefs-d' œuvre que nous devons au ciseau des Grecs, ne sont que la nature choisie et présentée dans tout sa beauté et avec tout la noblesse de ses formes simple et grande, elle y paraît dépouillée de cette minutie de détails qui sans rien ajouter à sa perfection, ne ferait que nuire à l' ensemble ou ses masses ou à l' harmonie de ses parties; et sie l' étude de la nature fu mieux apprécier les beautés et la sagesse de l' antique, l' antique à son tour apprend à mieux sentir toute la finesse et le charme de la nature, et l' imiter dans sa variété, en respectant de justes limites que le goût precrit et dont il montre la nécessité. Tels sont aujourd' hui les principes a nos maîtres; et ils reprendraient sans doute un élève qui, ne consulta que l' antique, négligerait qu' à la nature, dédaignerait de recourir aux chef-d' œuvre de la Grèce, et s' exposerait à ne jamais s' élever jusqu' à cette beauté à laquelle aspire la sculpture, et que la nature n' offre malheureusement pas dans toute sa perfection. [...]//[...] Nous ne possédons malheureusement plus le canon de Polyclète, ni aucun des écrits où des peintres et des sculptures, chefs d' écoles célèbres, avaient consigné les proportions du corps humain qu' ils regardaient comme les plus belles: mais parmi les statues antiques qui nous sont parvenues il y en a d' assez belles pour nous dédommager en partie de ce que nous avons à regretter; et soit qu' ou les considère, les unes comme des ouvrages originaux, les autres comme des copies d' originaux renommés, elles peuvent nous guider dans la recherche des proportions suivies par les anciens dans leurs figures, en raison des diverses natures qu' ils avaient à représenter. J' ai donc fait choix de quarante-deux statues antiques remarquables par la beauté de leurs proportions, dans les différens âges, depuis l' enfance jusqu' à l' âge mûr. Le Musée royal du Louvre m' en a offert plusieurs que l' on peut mettre au rang des moeles les plus parfaits, telles que la Diane à la biche, la Vénus de Milo, le héros combattant, le Jason, le personnage romain en Mercure, et plusieurs autres. De beaux plâtres moulés sur l' antique avec le plus grand soin, dans les ateliers du Musée, m' ont servi pour les figures qui font partie des autres collections de l' Europe. La différence du plâtre au marbre pour les grandeurs est de si peu de chose en plus, qu' elle serait insensible dans les mesures de détail, et que le rapport entre elles est toujours le même. Je crois pouvoir répondre de la justesse des proportions que je donne dans les tableaux suivans, ayant été aidé, dans ce travail très-long et très-minutieux, par M. De Bay, l' un de nos meilleurs sculpteurs, et par son fils, qui y ont supporté la plus scrupuleuse exactitude. Nous n' avons mesuré en général que des figures nues, et, autant que possible, que celles dont la pose s' y prêtait le mieux. [...]“

Clarac kommt auch auf Schwierigkeiten im Detail zu sprechen: Damit ist vor allem die Festlegung der Messpunkte gemeint. So schrieb er, es sei schwierig ein Skelett zu finden, das zu Lebzeiten in der Proportionierung der jeweiligen antiken Statue entsprochen hätte – also verzichtete er darauf. Der Unterschied von „original“ antiken Marmorstatuen und Gipsabgüssen ergäbe bei der Vermessung keine nennenswerten Abweichungen, wenn sie denn nur sorgfältig angefertigt seien, etc.

Entscheidend aber seien die kulturellen Unterschiede zwischen dem Alltag in der Antike und dem für einen heute lebenden Künstler. Doch bei diesem Argument dringt er noch nicht einmal bis zur Schlussfolgerung Winckelmanns vor: Die Antike sei nicht wiederholbar ! Somit auch nicht die dort produzierten Objekte der bildenden Kunst. Aber an dem antiken Schönheitsideal hält er unerschütterlich fest – das erscheint äußerst widersprüchlich wenn er sich selber denn als Archäologe verstand ! Es sei denn er glaubte an die Unveränderbarkeit der menschlichen Spezies über die Jahrhunderte, selbst über die damit einhergehenden

Veränderungen der Lebensumstände hinweg, noch dazu unter den klimatischen Bedingungen seines nördlichen Landes. Mit einem Wort: Letztlich propagierte auch er nur ein überkommenes Schönheitsideal, dem in seinem Alltag kaum ein/e Lebende/er entsprochen haben mag. Also ein Schönheitsideal erhalten wir von ihm vorgetragen, das sich an etwas Altbewährtes klammerte. Lediglich der *Antinous vom Kapitol* hat auch bei ihm den Rang nachahmenswerter Vorbildlichkeit des traditionell verwendeten *Merkur vom Belvedere* erreicht, eine Vorzugswahl, die einem informierten Archäologen wohl anstand (Untertitel: „*Proportions*“). Aber daß sich ein archäologischer Spezialist von einem anthropologisch-kulturellen Thema so einfangen ließ, ohne es zu bemerken, ist schon bemerkenswert dilettantisch ! Denn er hätte zumindest von der Kopie des *Doryphoros* im Neapler Museum etwas wissen können, die seit ihrem Funde 1797 dort aufbewahrt wurde, allerdings erst 1862 als solcher erkannt. Noch 1831 wurde sie als „*Atlete*“ mit einer Abbildung publiziert, worauf in der Legende über der Abbildung von Clarac hingewiesen worden wurde.

Vielleicht unterließ er deswegen jegliche Altersangabe sowohl im Kommentar als auch bei den Tafeln. Er sollte jedoch gewusst haben, daß 18jährige seit längerer Zeit regelmäßig vor der Rekrutierung vermessen wurden, zumindest für Frankreich und Preußen ist das dokumentiert. Aber über eine solche vergleichende anthropologische Sichtweise verfügte er nicht. Das blieb Anderen – wenig später – vorbehalten. Die Abbildung des „*Mercure, dit l'Antinoüs du Belvédère*“ mit der im Sockel eingetragener Größenangabe von „h 8 part.“ verbannte er weit nach hinten in der Abfolge seiner Abbildungen auf die unsignierte Tafel 665 unter der Objekt Nummer 1514., wobei die erste *Antinous*-Statue des Louvre bereits auf der Tafel 265, unter der No. 2433 eingeordnet zu finden ist (Abb. 8-241). Eines allerdings lässt sich seinem Werk nicht absprechen: Es ist der erste Versuch einer umfassenden europaweiten Dokumentation aller damals bekannten skulpturalen Werke der römisch-griechisch Antike in einer – die Ausdruckszüge der Köpfe eingeschlossen – hervorragend treffenden Wiedergabe auf den kleinformatigen Doppeltafeln. Dabei hielt er es für erforderlich auf die Diskussion der Proportionierung antiker Statuen gleich im ersten Band seines »*Musée du sculpture*« einzugehen. Das Kapitel über die Proportionen, *Partie Technique de la Sculpture. Proportions de Quarante-Deux des plus belles Statues Antiques*, liest sich wie eine Studienanleitung für einen jungen Bildhauer.

Anderer Autoren beschränkten zu dieser Zeit sehr unterschiedliche Wege, um ihrer Vorstellung vom „*Kanon*“ einen klareren Ausdruck zu verleihen, ohne indessen weder diesen Begriff zu Grunde zu legen, noch ihn ausdrücklich zu erwähnen. In den 20er Jahren des XIX. Jahrhunderts ließ ein ansonsten unbekannter Autor, ein französischer Zeichner namens De Rinmon, in Paris einen Nachdruck der Tafeln von Audran unter seinem Namen erscheinen, ohne den Urheber in dem dreiseitigen Begleittext zu erwähnen. Ein Unternehmen, das wie so häufig 30 Jahre zu spät das stilistische Wollen seiner Väter im Nachhinein ehrte.

Der aus dem Allgäu stammende Johann Martin Fischer studierte im josephinisch aufgeklärten Wien Bildhauerei und Anatomie. Dabei stieß er im Jahre 1785 unter unbekanntem Umständen auf ein Skelett, das seinem ästhetischen Urteil nach ideale Proportionen aufwies. Er schnitzte es in Holz nach und gab dazu eine anleitende Erklärung heraus. 1806 entwickelte er aus diesem Zufallsfund eine Proportionslehre, die 1823 in Berlin und 1838 in zweiter Auflage in Wien gedruckt erschien. Die erste Tafel stellt dieses Skelett in Kontrapost-Haltung vor, die spiegelbildlich das Haltungsmotiv des »*Antinous*« aufnimmt. Im Profil gab er zudem das gleiche Skelett mit einer Linie am rechten Rand wieder. Darauf ist eine proportionale Teilung abzulesen, die eine Viertelteilung auf die gesamte Höhe zeigt, mit der Mitte auf Höhe des Schambeins. Zusätzlich findet sich am unteren Ende die Fußlänge eingetragen und der Kopf ist gesondert geteilt. Doch er blieb nicht der einzige unter den bildenden Künstlern, die sich auf diesem Umfeld didaktisch profilierten und damit zugleich im akademischen Rang aufstiegen – immer auf den Spuren von Poussin und Errard, ohne davon schriftlich Kenntnis zu geben.

Ebenso erging es dem Mediziner Burkhard Wilhelm Seiler. Er übernahm 1807, 28jährig, eine ordentliche Professur für Anatomie und Chirurgie am *Anatomischen Theater der Universität Wittenberg*. Dort hielt er jährlich einen vollständigen Kurs über Anatomie. Mehrere Jahre arbeitete er an der Herausgabe einer Naturlehre zur vergleichenden Anatomie, als deren Adressaten er *Künstler und Kunstfreunde* bedenken wollte. Bis zu seinem Tode war nur das erste Heft mit vier Tafeln des Werkes, samt Erklärungen, im Jahre 1826 erschienen. Die Vervollständigung um die restlichen vier Tafeln, samt Beschriftung und erläuterndem Text, hatte sein Schüler und Nachfolger, der Generalstabsarzt und Professor an der *chirurgisch-medicinischen Akademie* in Dresden, August Friedrich Günter, unternommen. 1858 erschien dieser Rest im gleichen Verlag in Dresden und Leipzig. Wahrscheinlich war er auch für den nachfolgend zitierten Text zu der auf der Tafel VII. abgebildeten Seitenansicht der unergänzten römischen »*Antinous*«-Statue verantwortlich (Abb. 9-296, obere Reihe, zweite von rechts). Besagter Kommentar lautet:

„[...] Fig. 26. **Antinous** von Belvedere oder Meleager, und Fig. 27. Apoll von Belvedere, auch Phythischer Apoll, beide Muster der Schönheitsproportionen des männlichen Körpers. Der **Antinous**, mit grenzenloser Zärtlichkeit von Hadrian geliebt, stürzte sich selbst in den Nil. Hadrian ließ ihm zu Ehren Bildnisse, Statuen und Tempel errichten, daher mehre solcher Darstellungen auf unsere Zeit gekommen sind. Wie schön verstand es der Meister, der jugendlich schönen, sanften und doch kräftigen Form einen melancholischen Charakter aufzuprägen, der sich besonders in dem Gesichte, dem gesenkten Haupte, den herunterliegenden Armen und der leichten, nachlässigen Haltung der Beine ausspricht. (An den Beinen sind die Knöchel durch Abarbeiten der Flügelbänder verunstaltet.) Wie ganz anders sind Haltung und Gesicht des Apollo. [...] Wenn im Antinous die körperliche männliche Schönheit vollendet ist, so spricht uns hier die höchste geistige Idee, die Begeisterung an. [...]“

Kein belesener Kenner des römischen Altertums kann diesen Kommentar verfasst haben, das verraten zwei Merkwürdigkeiten: 1. Wieso heißt die Statue „*Meleager*“ statt „*Merkur/Hermes*“ 2. Wieso sollte ein „*Meleager*“ Flügelbänder an den Knöcheln getragen haben, die doch symbolisches Kennzeichen des *Merkur/Hermes* sind, wie in jedem einschlägigen Handbuch auch dieser Zeit nachzulesen gewesen wäre? Weiterhin fällt auf, daß hier einmal mehr die biographischen Details, die mit dem Thema des Buches „Wachstum/Proportion“ nun rein gar nichts zu tun haben, nur dazu gedient haben sollten, den subjektiven Wirkungseindruck „schönen, sanften / melancholischer Charakter / nachlässige Haltung“ passend zur Mentalität eines Generalstabsarztes der selbstständigen königlich sächsischen Armee wiederzugeben! Der Text könnte aus einem zu der Zeit reichlich verfügbaren Rom-Guiden eines Antiquars abgekupfert worden sein.

Gelassener und sachlich angemessener klingt da schon der vorausgestellte Kommentar:

„Siebente und achte Tafel. Von den Proportionen. Die Verhältnisse der einzelnen Körpertheile zu einander sind zwar in der Natur gewissen Schwankungen unterworfen, doch sind diese in bestimmte Grenzen eingeschlossen, über welche hinaus sie nicht gehen. Durch Messungen hat man sich von jeher bemüht, die Regeln dieser Verhältnisse kennen zu lernen, und ist nun [!] darauf gekommen, die Höhe des Kopfes als Einheit anzunehmen, welche, vielfältig oder zum Theil genommen, die Länge der übrigen Körpertheile bestimmt. Dass dadurch nur eine ideale, der mittleren Menschengröße entsprechende Proportion erlangt wird, ist natürlich, allein der Künstler soll schaffen, nicht copiren, und muss deshalb ein Ideal der Proportionen kennen. [...]“

Anschließend sind zum ersten Mal die physischen Merkmale der ersten 20 Lebensjahre eines Menschen im Details beschrieben, die sich wie eine Erläuterung zu Schadows entsprechenden Tafeln im »*Polyclet*« von 1834 lesen lassen. Das ist der entscheidende, verdienstvolle Kern des Buches. Seiler hatte zu dieser Beschreibung nur eine Tafel vorgesehen, auf der alle zugehörigen Figuren komprimiert erscheinen (Abb. 9-296). Die Erläuterung dazu lautet:

„[...] Die Figuren 16 bis 24 stellen die jugendlichen Körperformen des Menschen dar. Man Theilt gewöhnlich die Jugend des Menschen in das Säuglingsalter von der Geburt bis $\frac{1}{4}$ Jahr, in die erste Jugend von $\frac{1}{4}$ bis 8 Jahr und die zweite Jugend von 8 Jahr bis zur beginnenden Mannbarkeit, d.i. [...] beim Manne bis zum 16ten oder 17ten Lebensjahr. Daraus folgt das Jünglings[...]alter, beim Manne vom 17ten bis 21ten oder 23ten Jahre, [...] - [...]. Die erste Jugend trägt noch ganz den Charakter der Schwäche und der Unbestimmtheit der Form an sich, denn erst gegen das Ende dieser Periode treten die charakteristischen Formen beider Geschlechter äusserlich und für den Künstler deutlicher und schärfer hervor, [...]. Das $\frac{1}{4}$ bis 1 Jahr alte Kind zeigt ganz andere Verhältnisse als der Erwachsene, denn es hat nicht einmal volle vier Kopfhöhen. [...] Diese Verhältnisse / geben dem Körper etwas Gedrängtes und Unbeholfenes, welches noch durch den etwas hervorragenden Bauch, die dicken fetten Gliedmassen und die kurzen, breiten Händchen und Füßchen unterstützt wird. Die Verhältnisse des Neugeborenen zum Erwachsenen, die allerdings nach 9 – 12 Monaten schon etwas geändert sind, lassen sich durch folgende Zahlen ausdrücken [...]. Im Laufe der ersten Kindheit ändern sich die Verhältnisse zwischen Kopf, Rumpf und Gliedmassen sehr bedeutend, [...]. Im siebenten und Anfange des achten Jahres tritt der Zahnwechsel und mit ihm die zweite Jugend oder das Knabenalter ein. Dasselbe hat keinen besonders auffallenden Charakter, nur treten die angedeuteten Veränderungen aus der Form des Knaben [...] in die der Erwachsenen, so wie der Geschlechtscharakter immer mehr und mehr im geistigen, wie im körperlichen Leben hervor. [...] / [...]. So bereitet sich im Innern und Aeusseren bei dem Knaben [...] das Jünglings[...]alter vor, dessen Merkmale die Ausbildung der Geschlechtsreife ist.

Diese Lebensperiode beginnt [...] bei dem Knaben vom 16ten oder 17ten Jahre bis zum 21ten, selten bis zum 24sten. Aeusserlich kündigt sich diese Veränderung bei dem Knaben durch stärkere Entwicklung der Brust und des Kehlkopfes an, daher die Stimme stärker und tiefer wird, nachdem sie eine Zeit lang herauf- und herabschwankte; im Gesichte keimt der Bart, und an den Geschlechtstheilen brechen die Schamhaare hervor; ferner wird mit dem kräftigeren Athmen in der weiteren Brust die Muskulatur fester, [...]. Im Gesichte, in der Haltung und Bewegung zeigt sich am Ende der Periode der vollendete Geschlechtscharakter, und so sind wir auf dem Punkte angekommen, von dem wir ausgegangen sind, bei dem vollständig ausgebildeten Menschen. [...]“

In diesen Kommentar ist zudem eine Tabelle des belgischen Astronomen und Sozialstatistikers Quételet eingefügt (gegenüber S. 163, Abb. 9-294), auf der u.a. in Spalte 8 und 9 von links die Maße der Statue eines *Antinous* aufgeführt sind, mit der Bemerkung:

„[...] Nach ihm ist der Typus, der den griechischen Kunstwerken zu Grunde liegt, derselbe, den wir an uns tragen, nur mit dem Unterschiede, dass bei uns hier und da enge Kleider die freie Entwicklung desselben hemmen. [...]“

Unanschaulichkeit konnten sich inzwischen auch bildende Künstler in ihren Anleitungswerken leisten. Eine pure Größenangabe hielten sie für ausreichend, um dem interessiert Lernenden das nach ihrer Maßgabe Erforderliche zu vermitteln.

Seiler war nach Lavater (1790) der erste von vielen ihm nacheifernden medizinisch gebildeten Anatomen, die sich im weiteren XIX. Jahrhundert auf das Gebiet der Proportionslehre für Künstler und Kunstliebhaber einließen. Wahrscheinlich versprachen sie sich von diesem Thema eine gesellschaftlich akzeptierte Beförderung ihres Renommees. Sie lösten die an den staatlichen Kunstakademien bisher vorrangig an diesem Thema sich abarbeitenden Bildhauer, Maler oder Zeichenlehrer im Professorenstatus ab. Doch diese hatten für sich eine Form von Unanschaulichkeit entdeckt, die ihr Argumentieren anhand von abstrakt-geometrischen Konstruktionsverfahren mit sich brachte: zur Rekonstruktion einer *Urform* ! Als Beispiel lassen sich die Publikationen des britischen Dekorationsmaler und 1851 Begründer der *Edinburgher Aesthetic Society* David Ramsey Hays benennen. Seine Arbeiten kann man durchaus als frühe konstruktivistische Schriften bezeichnen, da er sein ganzes Entwurfsprogramm auf geometrischen Elementarformen aufbaute. Weil er aber nicht primär diesen konstruktiven Ansatz betonte, sondern vom symbolischen Gewicht - den platonischen Elementen des Kosmos - aus argumentierte, haben wir es hier mit einer Variante des für diesen spätklassizistischen Ansatzes - auch bei anderen Autoren dieser Zeit, etwa Carus oder Zeising - charakteristischen Suche nach den *Urformen* zu tun, einem Modewort seit der Zeit Goethes.

Hays Konstruktionsanweisungen bleiben indessen so abstrakt und auch komplex, daß sie kaum für eine freie künstlerische Praxis geeignet erscheinen. Geometrische Konstruktion wird von ihm gegen die Täuschung des Auges ausgespielt. Hier wird deutlich, wie das Fortschreiten in einer anthropometrischen Genauigkeit ebenso zur Unanschaulichkeit und einem Verlust an sinnlicher Unmittelbarkeit führte, vergleichbar der sozial-anthropologischen Statistik mit ihren umfänglichen Zahlenkolonnen auf der anderen Seite.

Sicherlich ein amüsantes intellektuelles Spiel, aber wohl kaum eines, das den zeitgenössischen Bedürfnissen von angehenden freien Künstlern entsprochen haben wird, dann eher schon von Designern, die für den Entwurf von industriellen Produkten ausgebildet werden sollten (Proportionen eines Mannes: Abb. 9-299). Selbst der abschließende Appell an die archäologisch-philologische Bedeutung der Rekonstruktion des griechischen Schönheitsideals und die diesem zugrunde liegende Rationalität bringen diesen Ansatz kaum der Kunst näher - übersieht man einmal geflissentlich seinen Irrtum von der Klappsymmetrie der Köpfe griechischer Statuen. Das war schon bei der Mengs-Adaption durch Guibal und Schadow auffällig gewesen. Wie modern-vertraut dennoch manche seiner Tafeln erscheinen wird jeder nachvollziehen können, der vektorbasierte Entwürfe von virtuellen elektronischen Geschöpfen unserer Zeit zur Kenntnis genommen hat.

Bei dem Designer Hay spielen einzelne antike Statuen als Vorbilder keine exemplarische Rolle. Doch sein Bemühen richtete sich darauf, selbst die spezifischen ästhetischen Qualitäten der Statue eines »*Antinous*« im konstruktiven Schema zur Geltung kommen zu lassen: summarisch, eben als mittleren Wert, in der abstrakten Form einer statistischen Größe. Das war die andere Seite der Vorarbeit zu einer industriellen Norm, der sich bald die Konfektionsindustrie annehmen sollte.

Dagegen entschied sich ein anderer, in einem dreidimensionalen Medium engagierter britischer Künstler für den individuellen Zufall. Der 58jährige englische Maler Benjamin Robert Haydon fand um 1844 das Ideal der „mittleren Größe“ in einem schwarzafrikanischen, athletischen jungen Mann, Winston, aus Boston. Dieser entsprach seiner Ansicht nach ganz dem antiken Schönheitsideal, das er an römisch-kaiserzeitlichen Kopien griechischer Statuen und vor allem an den sogen. *Elgin Marbles*, die er als erster studieren konnte, gewonnen war. Er selber notierte in seinem Tagebuch:

„[...] He is not of the grandest Style, he is something of the Discobolus, yet his knees have a fine character, they are smaller as well as his hips [...].“

Bei dem Versuch, von diesem Jüngling einen Gipsabguss herzustellen – von dem er zahlreiche Kopien verkaufen konnte -, kam der Bedauernswerte, der auf seinen wohlgestalteten Körper sehr stolz gewesen sein soll, fast dem Erstickungstode nahe. Von diesem Modell ist eine Zeichnung der Rückenansicht überliefert. Der Haltung und Statur nach kommt diese Wiedergabe dem »*Antinous*« in der Haltung durchaus nahe, wenn auch hier das Spielbein weit nach vorne gesetzt ist (Abb. 9-293).

In seinen Vorträgen formulierte Hay seine Vorstellungen von einem idealen mittleren Maß, das den empirisch ermittelten Werten der Statistiker weit mehr ähnelt als der Modus-Tradition französisch-akademischer Prägung, für die Haydon ziemlich deutlich nurmehr Unverständnis auszudrücken vermag, weil ihm nur an dem mittleren Modus gelegen zu sein schien.

Als ein entschiedener Gegner des anthropometrischen Verfahrens zur Ermittlung von angemessenen Proportionsmaßen positionierte sich der österreichische Historien- und Landschaftsmaler Anton Ritter von Perger. In dem von ihm verfassten Anleitungswerk zur Anatomie für Studierende der bildenden Kunst von 1848 tritt er mit einem Messverfahren an antiken Statuen auf, mit dem er an diesen die Maße des Knochengerstes erfasst haben will, ohne auf die zuvor immer wieder von Kollegen erwähnten Schwierigkeiten bei der Festlegung der exakten Messpunkte an Statuen einzugehen. Seine Position deckte sich, von ihm nicht zur Kenntnis genommen, indessen mit den Positionen mathematisch-anthropozentrisch orientierter Autoren (vgl. u. Wampe 1834/1864). Peger schrieb:

„[...] Ueberhaupt können wir hier, wenn wir von Wuchsverhältnissen (Proportion) sprechen, nicht so wie die neuesten französischen Anatomen, nur von dem Resultate einer größeren oder kleineren Anzahl von selbst gemachten Messungen ausgehen, sondern müssen unsrer künstlerischen Richtung wegen, an jene der höchsten Zweckmäßigkeit, d. h. dem Idealen, am nächsten kommende Gestalten und Formen halten. Und eben diese künstlerisch schönen Grundformen und Verhältnisse des menschlichen Körpers sind schon seit undenklichen Zeiten erkannt worden, und teils besser, als man sie in unseren hochkultivierten Tagen erkennen könnte, wo fast alle natürliche Entwicklung und Bewegung des Körpers von der ersten Jugend an gehemmt wird.

Die frühesten Regeln über die Verhältnisse der menschlichen Gestalt finden sich wohl in „Silpi-Sastri“ (Grundsätze der schönen Künste), einem uralten Sanskritwerke. Von den Indern gingen zugleich mit Kunst und Wissenschaft auch deren Regeln auf die Ägypter, und von diesen / auf die Griechen über, was sich deutlich zeigt, wenn man die Maße des Apollo vom Belvedere mit denen in der Silpi-Sastri und denen der ägyptischen Gestalten vergleicht. Ich habe, wie schon angedeutet, viele Antiken und zwar bis ins Kleinste gemessen, und dadurch gefunden, daß die Griechen nicht nur nach Geschmack, sondern nach entschiedener Norm (Kanon) arbeiteten, denn die Knochenmaße finden sich beim farnesischen Herkules, beim Diskobol, dem Apollon, beim **Antinous**, beim borghesischer Fechter und anderen, ja selbst bei der medizinischen Venus (welche letztere nur am Becken um 1/100 breiter ist) beinahe vollkommen gleich, obwohl sich diese Statuen durch ihre äußere Charakteristik so sehr von einander unterscheiden.

Durch das Aufbauen der Grundlinien, deren Längen stets durch Knochen bestimmt werden, erhält die Gestalt das Regelmäßige des Wuchses, durch verschiedenartiges Auftragen der Muskeln, die bald zierlicher, bald derber, bald stark hervorragend, bald von mehr Fett umhüllt dargestellt werden, entsteht aber das Eigenthümliche der Gestalt, durch welches wir selbst von dem Bruchstücke eines Armes sagen können, ob es der Statue einer Venus, eines Herkules, eines Fechters oder **Antinous** angehöre. [...].“

Leider hielt er es nicht für angebracht dem Leser mitzuteilen, welche Statue eines *Antinous* – oder einen Gipsabguss nach ihr – er vermessen hat. Auch teilt er die Messergebnisse im Detail nicht mit und unterließ es auch zu erläutern, wie er denn an der Marmor- oder Gipsoberfläche die entscheidenden Punkte, nach denen er seine Maße ermittelte, festgelegt hatte. Das aber sollten die Studierenden wohl auch nicht lernen, sondern sich zum „Ideal“ überreden lassen - das kann nur ein klassizistischer Stil gewesen sein !

Allen diesen Mängeln trat nun in ausführlicher Breite – eingeschlossen auch das, was 1755 der französische Anatom Sue in einem Vortrag bereits dargelegt hatte, – ein 30jähriger deutscher Mediziner, Physiologe, als Vorstand des physiologischen Kabinetts in München, Emil Harleß, entgegen. Seine dreibändige Veröffentlichung reflektiert diese Mängel und immer genau bei diesen setzte er an, dafür die modernste Technologie – die Photographie – nutzend, um beispielsweise das Problem der Ermittlung genauer Messpunkte zu lösen. „[...] Kapitel V. Die Proportionen des menschlichen Körpers.“ Er äußert über seine Position, sie sei eine „naturwissenschaftliche“. Damit sei ein auf empirische Messungen basierendes System bezeichnet, das aus einer Reihe der an „wirklichen“ Menschen gewonnenen Maße und „ideal erscheinenden Schöpfungen der Kunst“ zusammengetragen sei. Danach legte er ausführlich dar, wie die Messpunkte zu bestimmen seien, damit sie wiederholt nachprüfbar seien.

Da dies aber bisher nicht geschehen sei, weichen die vorliegenden verschiedenen Messergebnisse nicht unerheblich von einander ab. 7,69 KL ist der Durchschnittswert bei griechischen Statuen, 7,48 der bei einem 24½ jährigen Probanden, zum Vergleich verweist er auf Zeising: 7,54. Der von Harleß selbst ermittelte Mittelwert liege bei 7,46. Nun stelle sich aber heraus, daß bei aller Unterschiedlichkeit der absoluten Werte, die an Männern unterschiedlichen Alters und aus unterschiedlichen Nationen gewonnen wurden, „die Uebereinstimmungen allerdings viel grösser [seien], als man von vornherein hätte erwarten können. [...]“ In der Tabelle IV. listete er u.a. die Maße des *Phytischen Apoll* [vom Belvedere, Spalte 1 - 3] und die des »**Antinous**« (6. Spalte) auf (Abb. 9-303). Deren Körpergröße schwankt zwischen 8, 7,81, 7,87 beim *Apoll* und 8 x die Kopfhöhe beim »**Antinous**«, ein Maß, das dieser mit der *Venus Medici* teilt. Damit scheint die Statue des »**Antinous**« weiter vom Durchschnittswert damaliger Probanden entfernt zu sein als etwa der *Apoll*, also relativ größer, was das Verhältnis von Kopfhöhe zur gesamten Körpergröße betrifft. Nun aber bleibt noch die entscheidende Frage offen: Für welches Alter ist denn dieses relative Maß der mehrfachen Kopfhöhe gültig ? Eher bei einem 18jährigen Jüngling oder bei einem 20 – 24jährigen Mann?

Dieses Verhältnis hatte er nach Zeising (1854) und eigenen Messungen in Mittelwerten für alle Körperteile vom Neugeborenen bis zum Erwachsenenalter in ihren jährlichen Veränderungen in 1000tel festgehalten

(Tabelle VI.). Aus den Werten dieser Tabelle ergibt sich rechnerisch für den durchschnittlichen europäischen 17jährigen Jüngling eine Kopfhöhe von $1000:130 = 7,6923 = > 7\frac{1}{2}$, annähernd das Maß des »*Antinous*« bei Audran (7 t., 2 p. = $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen). Als entsprechender Wert für den erwachsenen Mann durchschnittlicher Größe ergibt sich aus dieser Tabelle, 1. Reihe, 10. Spalte: $1000:138 = 7,24 = 7\frac{1}{4}$ Kopfhöhen auf die Gesamtlänge (Abb. 9-303). Daraus folgt: Je größer der relative Wert, desto kleiner ist also der Kopf im Verhältnis zur Gesamtgröße einer menschlichen Gestalt.

Wie deutlich ein solcher Unterschied von $\frac{1}{4}$ der Höhe des Kopfes in der Wahrnehmung der Größenverhältnisse an einem lebenden Menschen – auch bei einer Statue – sich geltend machen könnte oder nicht, bespricht Harleß noch im weiteren Verlauf seines Textes. Dabei kommt er zu dem durchaus nicht überraschenden Ergebnis, daß in unserer Wahrnehmung die messbaren Unterschiede weit weniger eine Rolle spielten als in fast allen kunsttheoretischen Einlassungen unterstellt worden sei. Gestik und Haltung, Ausdruck des Gesichts und Körpertypik (also: schlank, muskulös etc.) seien entscheidender für die subjektive Einschätzung einer ästhetischen Anmutung. Die Feinheit einer minimalen proportionalen Differenz könne indessen die durch die anderen Qualitäten bestimmten Anmutungsgrade verstärken bzw. mindern. Daher besage die Bestimmung des Verhältnisses von Gesamtlänge zu Kopfhöhe zunächst nicht allzu vieles, denn die Unterschiede dieses Wertes seien auch bei antiken Statuen eher geringfügig.

Mit diesem Hinweis bekam die zu Poussins Zeiten aufkommende Moduslehre der Kunsttheorie eine Bestätigung, als die Künstler selber bereits begannen, sich vom traditionellen Abbildungsverhalten entscheidend zu lösen. Theorie bestätigt einmal mehr das von den Künstlern schon Praktizierte erst im Nachhinein, wie schon immer zuvor und bis heute!

Damit wäre die erste der eingangs dieses Kapitels gestellt Frage nach der sprachlichen Konvention einer je als angemessen bevorzugten Bezeichnung der Altersstufe, die der Statue des *Hermes*-»*Antinous*« vom *Belvedere* zugeordnet wurde, beantwortet: Es läuft nach 300 Jahren und Ansätzen aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Richtungen auf *Jüngling*, die Bezeichnung für den 14 – 19 jährigen männlichen Heranwachsenden hinaus. In der sich als universitäre wissenschaftliche Disziplin etablierenden Archäologie wurde und wird bis heute diese Bezeichnung nicht verwendet. Sie grenzt sich damit schon auf sprachlicher Ebene nachhaltig von der Anthropologie ab. Diese Grenzziehung betrifft weiterhin schon im XIX. Jahrhundert einen weiteren Lebensbereich: Den der beginnenden industriellen Produktion von konsumierbarer Massenwaren, die nicht ausschließlich zum erforderlichen Bedarf erworben werden kann.

Einen in diesem thematischen Zusammenhang bemerkenswerten Schritt unternahm ein Mathematik-Professor, Ph. D. Heinrich Friedrich Wampe, der auch das Handwerk des Schneidermeisters erlernt hatte. Er verfasste 1834 eine Anleitung zum Erlernen der Kunst des Zuschneidens. Darin stellt er seine Überlegungen dar, wie sich die dreidimensionale Oberfläche des zu bekleidenden Menschen in eine maßgenaue zweidimensionale Projektion übertragen ließ. Dieses Problem hatte die Kartographie mit der sogenannten Segmentkarte von Martin Waldseemüller (1507) bereits vorgeführt. Hier nun lag der Fall komplizierter, da die Oberfläche keine geometrisch einfache Gestalt hatte. Wampe löste das Problem aber offensichtlich so überzeugend, daß sein Buch nach der ersten Auflage in Hamburg, zweimal in London und nachfolgend zweimal in Chicago aufgelegt wurde.

Zur historischen Belegung seiner drei Modi von Standard-Proportionen für schlanke, normale und füllige Menschen, die er in der Formel ($h > b$, $h = b$, $h < b$) fasste, verfasste er einen fünf-seitigen Exkurs über das System der Proportionierung antiker Statuen im Anhang seines Fachbuches (Abb. 9-300). Darin formulierte er seine These von der Anwendung der drei Modi in der antiken bildhauerischen Praxis am Beispiel des *Laokoon*, des *Herkules Farnese*, des *Apollino* und des »*Antinous*«:

„This Part as an Appendix contains miscellaneous Articles and Examples of Anthropometrie, some of which are connected with antique Sculpture.

§ 1. - Part 1 and 2 contain the systematic and scientific mode of proportioning the integral parts of the different kinds of human forms, and their developed surfaces, (development); this third part [...] will contain only a small detached articles and investigations belonging to the sphere of anthropological science. But as it is not to be considered as appertaining to the systematic body of the work itself, some of these articles may be permitted to extend occasionally rather beyond the strict bounds of anthropometry. However it is hoped that although so extended the matter brought forward may be instructive and agreeable to the inquiring student. Farther, it has been said in the preface of this work that the results from the study of nature have been compared with those revealed to us in ancient art; and for this reason it may here be pointed out that, most assuredly, the ancients had an anthropometrical science, containing the laws by which they simply and plainly defined those fascinating and harmonious proportions of their figures.

§ 2. - The *Laocoon* (see Frontispiece) shall first be the object of our analysis [...]. This like most others of the Grecian sculptures is undoubtedly a result, not of a blind imitation of nature, but rather of a profound knowledge of the science of anthropometrie,

deduced from nature before that group was sculptured. [...]. Besides this, if we consider the progressive steps in art deduced from Egyptian remains, through the Assyrian, and thence to the Grecian, it shows clearly that the progress was mathematically scientific; because the artists of those early nations undoubtedly measured the human body, and that measurement must by a progressive development have / become the geometrical science of the human form, thus to have enabled them from any given height and breadth, normally and harmoniously to proportion the parts. This means in other words, art grew and was carried on upon the base of science, the intellectual and physical element were blended to express ideally refined the beauties of nature. [...].

1.) It may be mentioned that according to mythology Laocoon suffers death with his two sons from the serpents which rise out of the sea, as a punishment for his rashness and impiety. [...]. And thus the principle (quite purely) is a wise one to hold up to man illustrating in all times the consequences which follow his deeds. [...].

2.) But what had these three great masters in view beyond that of representing the Laocoon group in accordance with the state policy ? [...] or had they equally the object in view to display at the same time the science of their art, and the greatest / which art could achieve with the help of science? This appears to be the most probable; [...] This would favour the supposition that the artists of the Laocoon created it free, or at least were desirous of manifesting the highest science in their art.

3.) We may see if this presumption can be made stronger: [...]. However the two sons of Laocoon are not children; the one on the right side of the father is a youth of *slender proportions*, perhaps 16 years old; the one on the left apparently about 24, and this importance for the sculptor, then indeed it is more than probable that the great masters of the Laocoon displayed, in the of *middle proportion*. The father alone is of *broad proportion*. [...]. It was then doubtless the geometry of the human figure which guided the Grecian sculptors in the production of their wonderful statues. [...] / [...]. If so, that Anthropometrical science was of same time that they embodied the idea of the myth, the fundamental and scientific principles of their art in that group. In this case, as to science, the masters have represented the three kinds of forms, the slender ($h > b$), broad ($h < b$), and the middle proportion ($h = b$), and at the same time each one perfectly normal in all its parts; and afterwards the *proportions being all normally correct*, consistent with the sentiment of the myth, put them into attitude and expression. [...].

§ 3. - We will turn to some other examples of statuary, as for instance the Farnese Hercules. [...]. The Farnese Hercules after direct measurement is a figure of broad proportions ($h < b$) and belongs to that category of form [...]. This being accomplished, the mental element (sentiment or expression) can only be introduced through the attitude or position. And thus all elements taken in union produce an art result on the base of science. [...] / [...].

An example of a middle proportioned human form in the antique may now be brought forward, for which we choose **Antinous**. This cannot be said to belong to either broad or slender proportions for its measurement is found to be $8h - 8b = 0$, or $8b - 8h = 0$; thus there is neither a degree of slenderness nor of breadth, but simply a middle proportion ($h = b$). All the human forms possible ($h > b$, $h < b$, $h = b$), in art as in nature must hence necessarily fall into one of these three kinds of form, because the mathematical axiom, ($>$, $<$, $=$) admits of no other possible case. It will be now clear to the student that the art creations of moderate and refined nature were easily and simple, carried on by the ancients up to perfection on the base of science; (see Parts 1 and 2); and not by mere blindly imitating nature or by superstitious inspirations or revelations, to be brought to such a perfect normality in all the parts in every kind of form as they have come down to us.

With views deduced from these example of ancient art, measured by the science treated of in Parts 1 and 2, it is clear that the Laocoon group contains the three kinds of human forms: $h > b$, $h < b$, $h = b$, each perfectly normal in all its parts; and thus three individuals, each of completely harmonious parts are brought in one group to express a sentiment caused by external influence, namely the serpents. [...].“

Ihnen allen – Zeising und Wampe - vorangegangen war der belgische Astronom Quételet. Um einen Vergleich zwischen den Körperproportion der zu seiner Zeit lebenden Belgier und denen von ausgewählten antiken Statuen zu berechnen nutzte er die Tafeln von Audran und die von Schadow zwölf Jahre zuvor dargelegten Ergebnisse, auf die er wiederholt in Anmerkungen einging, da sie sich mit seinen Resultaten deckten.

„[...] L'ouvrage d'Audran donne les proportions du *Laocoon* et de ses enfans, de l'*Hercule* Farnése, de *Petus*, d'un *Terme* égyptien, de l' **Antinoüs**, de la *Paix des Grecs*, de l' *Apollon* pythien, d' un fragment antique, de *Mirmille* mourant et de deux femmes (1) Je n' ai point fait usage des proportions d' *Hercule*, de *Laocoon* ni de *Mirmille*, du premier, à cause de sa constitution exceptionnelle, et des deux derniers, à cause de la position des membres, dont les grandeurs sont fortement altérées, Quand au *Terme*, il en sera question en comparant nos mesures à celles qu' on retrouve dans les ouvrages égyptiens. J' ai voulu savoir d' abord, que est le degré de confiance, que méritent les mesures d' Audran. J' ai, à cet effet, mesuré moi-même avec soin les statues de l' *Apollon* et de l' **Antinoüs** qui se trouvent dans les collections de l' Academie royal de dessin et de peinture de Bruxelles. Ces statues ont à peu près exactement, la première sept pieds et la seconde six pieds de hauteur. [...].

(1) Quelques-unes de ces statues ont à la vérité été construites à Rome; mais on peut les rapporter à l' art grec.“

Er hatte Differenzen zwischen den Maßangaben bei Audran und den Ergebnissen der eigenen Messungen an Gipsabgüssen feststellen müssen. Dazu versuchte er auf den nächsten drei Seiten für sich eine einleuchtende Erklärung zu finden, die sehr nachvollziehbar ausfiel.

„[...] Les / valeurs trouvées pour l'*Apollon* et l'**Antinoüs** figurent, à la vérité, deux fois; mais l'importance de ces belles statues et la discordance des mesures justifient en quelque sorte ce double emploi; je ne voudrais pas, en effet, me prononcer sur les nombres qu'il faut rejeter, n'ayant pas sous la main les moyens de les vérifier.

Une dernière colonne reproduit les nombres moyens obtenus pour l'homme adulte en Belgique. Il résulte des comparaisons qu'on peut établir avec l'antique, que toutes les différences, pour les mêmes parties, sont très-faibles et pourraient à la rigueur être attribuées à des erreurs d'observation; quelques-unes cependant sont exception et pourraient, jusqu'à un certain point, être caractéristiques. Ainsi, pour ce qui concerne la tête, la distance du vertex à la ligne horizontale menée au-dessous du nez est la même des deux parts; mais l'intervalle qui sépare le nez de la bouche semble être véritablement un peu plus grand pour l'homme de nos climats.

[...]. Pour ce qui concerne la distance du vertex à la naissance des cheveux, sa valeur est tout à fait incertaine: je ne conçois pas même comment Audran a pu la déterminer pour la statue d'**Antinoüs**, chez qui les cheveux ombragent la totalité du front. [...].“

Auf den folgenden abschließenden Seiten gelangte er dann konsequent zu der für ihn unumgänglichen Schlussfolgerung:

„[...] C'est donc à tort que l'on croit que l'homme de nos climats differe essentiellement de la structure que l'on observe dans les statues grecques. La finesse et la beauté des traits, l'expression de la physionomie, l'élégance des formes peuvent ne pas être les mêmes, sans que les proportions soient différentes. Tout tend à établir, ou contraire, que le *type humain, dans nos climats, est identique / avec celui qu'on deduit de l'observation des plus belles statues anciennes.* [...]“

Reduziert auf schlanke Zahlenkolonnen, links stehend, überlebte so die Statue des »*Antinous*« nicht nur als Gipskopie in den Sammlungen der europäischen Akademien für bildende Kunst – neben den zahlreichen Marmorkopien in fürstlichen Parks –, sondern nunmehr als maßgebender, nennen wir ihn ab jetzt: europäischer »*Normmensch*«, so wie er im XVIII. Jahrhundert bereits angedacht und dargestellt worden war. Nun aber tändelte er nicht mehr vergnügt im feudalen Park bei einer Schaukel umher, sondern sah sich von jetzt ab von der anstehenden industriellen Massenproduktion vereinnahmt (Abb. 9-303, 304).

So als wolle man sich versichern, daß hinter allen diesen Kolonnen von reinen Vermessungswerten auch noch eine sinnlich erfassbare, sichtbare Figur stehe, veröffentlichte der Brockhaus Verlag 1849 in der Neunten Abtheilung – *Bildende Kunst* - der Abbildungsbände zum *Conversations-Lexikon* eine Tafel, die der Ikonographie der bildenden Künste zum gleich lautenden Artikel gewidmet war. Darin trifft man auf eine Abbildung des »*Merkur-Antinous*« – 1849 sogar mit ergänztem Penis - in oberster Reihe mit der Nummer 1, im Gegensatz zum *Antinous vom Kapitol*, der in der Achten Abtheilung – *Religion und Cultus* - zuvor auf der Tafel VIII, A.b.I., der unter der Nummer 16 mit einem Blatt vor der Scham ergänzt abgebildet ist (Abb. 9-295). Diese Umrissgraphik ist neben der des *Herkules Commodus* (5) und über der des *Apoll vom Belvedere* (2) und der des *Laokoon* (7) auf der rechten Seite des Blattes angeordnet. Unumgänglich schien es auch hier den Herausgebern zu sein, das Thema der Proportion nicht übergehen zu können. Ein nun fest etablierter, modischer, aus juristischen Gründen 18 (und nicht 17) - 20jähriger »*Norm-Mann*« kam auch da in der gleichen Abtheilung IX., im Kontrapost vorgeführt, fein heraus.

Proportionstheorie wird in dem Buch des aus Leipzig stammenden Mediziners und Landschaftsmalers Carus in einer Weise historisiert, daß man mit Fug behaupten kann: Der Gestus seines Vortrages nimmt an doktrinärer Schärfe zu, je mehr er die Argumente für sein System durch historische Vergleiche relativiert. Gegen die traditionellen Autoritäten - Vitruv, Leonardo, Audran oder, eingeschränkter zwar, Dürer, die bei französischen und italienischen Autoren noch unbestritten in Geltung blieben - und eine göttlich-kosmologische Begründung setzte er auf die Autorität *Natur/Naturgesetzmäßigkeit*. Das macht sich in der Wahl des »organischen« Moduls bemerklich - dem Drittel des Rückgrats -, der zuvor lediglich einmal durch ten Kate (1724) ins Spiel gebracht worden war. Carus gelang der Nachweis, daß dieser Modul auch während der verschiedenen Phasen des Wachstums gleichbleibend seine Gültigkeit unter Beweis stellt. Die Illustrationen beschränkten sich auf Vorderansichten, in denen Carus jeweils einen altersneutralen Prototypen abbildete, diese Vorderansichten jegliche Spur von künstlerischer Phantasie vermissen lassen. Dokumentation von einem Wissenschaftler gezeichnet eben. Nur bei einem Arm - und durch den angedeuteten Kontrapost in der Haltung - ließ er zu, daß der männliche Prototyp ansatzweise so etwas wie Lebendigkeit signalisierte (Abb. 9-297).

Seine Arbeit wurde von Anthropologen kritisch rezipiert, in der kunsttheoretischen Literatur aber völlig übergangen. Der Grund ist naheliegend: Sein System hatte mit anschaulicher, darstellbarer Evidenz nun überhaupt nichts mehr gemein. Bei ihm war die Gestalt des Menschen zu einer nur noch in Zahlen bezeichnenbaren Erscheinung geworden. In seinem Buch wird nur das in Abbildungen anschaulich unterstützt, was ihm an seiner Theorie bedeutsam erscheint, nicht aber das, was in den früheren oder zeitgenössisch-konkurrierenden Lehren von seinen Einsichten abwich.

Auf die zahlreichen tabellenträchtigen Bücher, die sich aktuell mit dem Wachstum beschäftigten, ging der aus Berlin nach Basel geflüchtete Philologe, Wilhelm Wackernagel, überhaupt nicht erst ein, als er 1862 einen Vortrag in überarbeiteter Form als Buch herausbrachte.

„Die nachfolgenden Blätter [...] sprechen von den Altersstufen, über welche das Leben des Menschen abläuft, von den Lebensaltern. Nicht auf physiologische Weise: das stünde mir nicht zu; sondern vom antiquarisch-historischem Standpunkt aus: ich möchte versuchen in schnellen Zügen zu entwerfen, wie die vorzeitliche Anschauung des deutschen und derjenigen Völker, die mit beständiger Einwirkung uns die nächsten sind, sich das Leben gegliedert und Schritt für Schritt von der Geburt an bis zum Tode in ihm selber abgegrenzt hat. Es liegt in diesem Theil der Alterthumskunde eine reiche Fülle von gemüthlichen Bezügen, er hat Bedeutung zugleich für Sitte und Recht, für Sprache und Dichtung und bildende Kunst [...]“

Von antiken Statuen ist in seiner philologischen Ausrichtung nirgends die Rede, wohl aber von spätmittelalterlichen Holzschnitten. Das Ergebnis insgesamt bleibt enttäuschend, denn er unterlässt es

geflissentlich, den zeitgenössischen Gebrauch von sprachmanifesten Altersunterscheidungen mit der in der von ihm auf 64 Seiten ausschließlich abgehandelten griechischen, hebräischen, römischen und spätmittelalterlichen Literatur zu konfrontieren. So hilft es dann auch wenig lesen zu dürfen, daß:

„Kind, Knabe, Knappe, Knecht, Degen, Bube, Bursche, Jünger, [...] haben alle zuerst das Kind, den Knaben, den Jüngling [...] bedeutet und erst dann den / Diener [...].“

Denn bereits zuvor hatte er eingestanden: „Indessen auch da, wo man so der Lebensalter drei oder viere zählt, wiederholt sich unbeantwortet die Frage nach deren Grenzen. [...] jedenfalls deutet schon der unsichere Wechsel der Benennungen, den wir im Lateinischen wahrgenommen haben, auf eine entsprechende Unsicherheit über Anfang und Schluss der Zeiten selbst. [...]“

Dabei ließ er es bewenden. Das aber hatte sich bereits zu Anfang dieses Teils der Erzählung knapp und deutlicher vorführen lassen (Abb. 9-245).

Disziplinär eng begrenzt blieb die übrige Wissenschaft in gleicher Weise, jedenfalls nach Zeugnis des nachlesbar Gedruckten. Ein beredtes Beispiel dafür verfasste J. J. Trost in Wien. Umfänglich referierte er die seit Fischer (1823) erschienene tabellenhaltige Literatur, die sich mehr oder weniger offenkundig der Rekonstruktion eines vermuteten antiken „*Kanons*“ verschrieben hatte. Seine Hauptzeugen waren Dürer und das »Musée ...« Claracs. Aufwand – und nicht zu knapp – verwandte er auf die Umrechnung der unterschiedlichen Maßeinheiten, um sie alle auf die von ihm bevorzugten 600-teilige herunterzubrechen (Abb. 9-301).

„[...] Nach dem Kopfmaße bestimmt hätte die mediceische Venus einen grösseren Fuss als der Merkur vom Belvedere (**Antinous**), da doch ihr Fuss zu jenem des Letzteren sich wie 85 zu 93 verhält, wenn die Gesamtlänge 600 als Maasstab gilt. Noch weniger zulässig wird man die Anwendung der Kopflänge als Maasstab finden, [...]“

„Es ist nun dieser Kanon das genaue Ergebniss des Mittels von zehen der vorzüglichsten Statuen, von denen wohl keine für sich allein als Kanon gelten könnte, die aber in ihrer Gesamtheit und Vereinigung gewiss einem möglichen Kanon, und dem verloren gegangenen der Griechen, am nächsten stehen. Zugleich ist es sehr bemerkenswerth, dass das Mittel aus sämtlichen männlichen Statuen (die drei des Knabenalters bleiben unberücksichtigt) nahe ganz dasselbe Resultat geben, wodurch nicht nur ein Kanon im Allgemeinen, sondern auch dieser im Besonderen gerechtfertigt erscheint.“

Bei der Auflistung der Einzelmaße der antiken Statuen stellte er fest, daß abweichende Ergebnisse zumeist aus deren unterschiedlichen Stellungen und Haltungen herrühren.

„[...] Wir kommen nun zu jenen Statuen, die nur für einige Körpertheile auf der Grenze des Maximums oder Minimums stehen, die auch in der Reihenfolge der Tabellen, wo die Statuen nach der Anzahl der Kopflängen in der Gesamtlänge geordnet sind, zumeist in die Mitte fallen. Dreimal finden sich solche extreme Maße bei Antinous vom Capitol [...]. Einmal nur [beim] Menelaus, Apollo Sauroktonos (grösstes vom Darmbeinkamme bis ober die Kniescheibe links *KD*); Merkur vom Belvedere, Poussin's Musterstatue (kleinstes, fast gleich dem der Venus von Medicis, im Profil bei der Rippenwölbung *II*); [...]“

„Tabellen enthaltend die Maasangaben nach Antiken. Seite 32. [...]. Verzeichnis der gemessenen Statuen, mit Angabe der Tabellen, worauf deren Längen, Breiten und Profilmäasse vorkommen. [...] Merkur vom Belvedere Länge Tabelle II [= S. 51, 5. Spalte: „(**Antinous**) Merkur vom Belvedere“] Breite Tabelle VI [= S. 55, 6. Spalte: „(**Antinous**) Merkur vom Belvedere“], Dicke Tabelle X [=S. 59, 6. Spalte: „(**Antinous**) Merkur vom Belvedere“]. [...]“

Bei aller unfreiwilligen Vorarbeit für den zu dieser Zeit schon mit ersten Versuchen beschäftigten Industrie-Normenausschuss war u.a. auch ihm bei seinem Thema etwas sehr Naheliegendes entgangen. Karl Friederichs hatte vier Jahre zuvor in der Archäologischen Gesellschaft in Berlin einen Vortrag gehalten, der von dieser im darauf folgenden Jahr gedruckt herausgegeben worden war. Sein Thema: »*Der Doryphoros des Polyklet*.« Die Statue im Neapler Museum hatte Clarac im 5. Tafelband von 1851, auf der Planche 858 B., unter der No. 2175 A. mit der bis dahin üblichen Bezeichnung „*ATHLÈTE*“ abgebildet. Friederichs zeigte sich überzeugt, daß diese 1797 in Herculanum gefundene Statue eine Kopie des „*Kanon*“ des Polyklet sei – bis heute unwidersprochen !

Doch auch andere Autoren, wie der englische Ägyptologe und Bildhauer Bonomi, spekulierten systematisch über eine Rekonstruktion des „*Kanon*“. Dabei unterliefen ihnen naheliegende Irrtümer: Die als Beweismaterial zitierten historischen Dokumente basierten ihrerseits auf dem zu Beweisenden. Das Ergebnis war dennoch erstaunlich zu diesem Zeitpunkt: Bonomis Zeichnung stellte eine männlich jugendliche Gestalt im Kontrapost vor, die durchaus nach der Neapler Skulptur hätte konzipiert worden sein (Abb. 9-298). Kannte er diese etwa ? Doch weder vom Kontrapost noch über eine denkbaren Vorlage erwähnt er irgendetwas in seinem Buch. Die Wahrscheinlichkeit, daß hier der „*Antinous vom Capitol*“ Pate gestanden hatte, ist um einiges höher, wiewohl selbst die Vertauschung von Kopfwendung, Armhaltung und Stand-Spielbein gegenüber beiden Statuen für eine solche Vorbildrolle spricht.

1880 erschien in einem Anatomiebuch erneut eine Proportionslehre für Künstler. Aus dem Titelblatt erfährt der Leser, daß der Autor – ein Dr. August von Frohriep - Professor der Anatomie und Direktor der anatomischen Anstalt an der Universität Tübingen gewesen sei. Die zweimal vier Tafel zeichnete Richard Helmert. Im Text sind die Proportionen des menschlichen Körpers auf den S. 125 - 134 abgehandelt, dem

Alter nach angeordnet: Den wachstumsbedingten Änderungen der Proportionen des menschlichen Körpers wird hier in nur vier listenmäßigen Erläuterungen zu den Tafeln vorrangig Aufmerksamkeit gewidmet. Es handelt sich also um eine Proportionslehre, die - entgegen der Behauptung im Titel - weder 1880 noch 1922 beim Erscheinen der 6. und letzten nachgewiesenen Auflage - für bildende Künstler von einem besonderen Interesse gewesen sein dürfte. Vielmehr werden hier Angaben ausgeführt, die vor allem die Konfektions-Industrie interessiert haben müssten, die es im Umkreis von Tübingen (Balingen, Hechingen etc.) zahlreich gab. Wenn Froiep also „Künstler“ ansprechen wollte, dann wohl *Auszubildende* für den Entwurf industriell anzufertigender Kleidung oder *Modezeichner*.

Das aber hätte bei diesen leidenschaftlich von Zahlenkolonnen Überzeugten, vom Ansatz her Rückwärtsgewandten, kaum einen anderen Blick auf die bildende Kunst bewirken können, die ihren endlichen Weg gegangen war. Der belgische Astronom Quételet veröffentlichte 1870 erneut eine schon 1835 von ihm bekannt gemachte Wachstumskurve. Diesmal ergänzte er sie durch eine Gaußsche Kurve, auf der er die Häufigkeitsverteilung der mittleren Größe von Erwachsenen - zwischen 1,33 m und 2,00 m - ablesbar machte. Dabei berücksichtigte er Werte aus Frankreich, USA, Italien und Belgien. Die Ergebnisse fielen untereinander und - wie er in seinem Kommentar betonte - gegen die „Erwartungen der Autoren“, erstaunlich analog aus. Vergleicht man diese Werte mit den von Trost in seinen Tabellen eingetragenen: 166,5 m = Mittelwert, dann stimmt diese Feststellung. Quételet führte die Gaußsche Verteilungskurve ein, um den Nachweis zu erbringen, daß auch die positiven und negativen Abweichungen von einem Mittelwert einer Regel unterliegen (Abb. 9-304). Und er stellte nur fest, daß die 1870 lebenden Belgier ihren Maßen nach sich kaum von denen der antiken Statuen unterschieden.

Der erkonservative, antidarwinistisch orientierte französische Bildhauer und Maler Charles Rochet fasste in einem 1877 erschienen Buch seine 12 Gesetze der Regeln der Maße der menschlichen Spezies zusammen, die sich als umformulierte Regeln der Vitruvianischen „*homo bene figuratus*“ erwiesen. In einer Reihe von Vorträgen bei der *Académie des Beaux-Arts de l'Institute* und der *Société d'anthropologie de Paris* versuchte er immer wieder seiner Konzeption Gehör zu verschaffen. Die Ausführung seiner Proportionslehre ist banal. Nur als Titelillustration des Buches von 1877 verwendete er eine interessante Abbildung: „*Adam und Eva bei den Affen.*“ (Abb. 9-306). Damit hatte er ein Paar zur Illustration auserwählt, deren virtueller „Sohn“ wenige Jahre später weitaus populärer im angehenden neuen Jahrhundert auftreten sollte: »*Tarzan bei den Affen.*« (Abb. 9-307)!

»*Antinous*« – der vergangene Name einer prominenten römischen Statue im Belvedere des Vatikan – war zu einem sinnfernen Nichts zerronnen. Wie um diesem flüchtigen Inhalt für die zu dieser Zeit Lebenden ein schimmerndes Andenken einzurichten, schrieb ein französische Astronom in einem populärwissenschaftlichen Lexikon zur Himmelsgeographie einen Absatz, der da lautet:

„Chapitre X. L'Aigle et **Antinoüs**. [...]. Dès le temps de Ptolémée, la figure de L'oiseau de Jupiter ne couvrait qu' une partie de la constellation de l'Aigle, et les étoiles / australes étaient réunies sous le nom d' **Antinoüs**, jeune homme d' une grande beauté qui se noya de Nil l' an 131 de notre ère, et que l' empereur Adrien regretta si tendrement, qu' il alla jusqu' à lui faire élever des autels, comme à un nouveau dieu, et à fonder une ville sous son nom. Ptolémée étant mort l' an 135, c' est donc entre l' an 131 et l'an 135 que le nom d' Antinoüs a été placé pour la première fois au ciel, et l' on aurait le droit de reprocher cette flatterie au savant auteur de l' *Almageste*, si, pour juger les hommes, nous ne devions avant tout nous placer nous-mêmes au milieu de leur siècle et de leurs mœurs, ce qui est toujours pur le philosophe un voyage plain d' étonnements et de surprises. Quoique le corps d' **Antinoüs** ait été dessiné, à côté de celui de l' Aigle, sous la forme la plus distincte, cependant on n' en a pas fait une constellation absolument séparée, et Bayer a distribué les lettres de l' alphabet grec comme s' il s' agissait d' un seul canton de la géographie céleste. Ce sont les étoiles η , θ , ι , χ , λ , ν qui forment le corps du favori d'Adrien, enlevé au ciel par l'Aigle qui le tient fortement dans ses serres. L'analogie des figures et du symbole a quelquefois changé **Antinoüs** en Ganymède emporté par l'oiseau de Jupiter. [...] fig. 161.“

Davon blieb gleichsam nur noch als ein kleines Lichtpünktchen am fernen Sternenhimmel der auf wenige Zeilen reduzierte Eintrag zum Stichwort „*Antinous*“: „s. Rückseite der Sternkarte“ (Abb. 9-305).

Historische Reflektion oder auch nur eine den philologisch orientierten Antiquaren abgelauschte Erzählweise von historischer Übersicht über das bisher zum Thema gedruckt Auffindbare wurde zum überwiegenden Inhalt derjenigen Schriften, in denen die Statue des *Hermes-Merkur* »*Antinous*« des vatikanischen *Belvedere* hinsichtlich seiner Proportionierung einer Erörterung für würdig erachtet wurde. Engländer, Franzosen und auch Italiener druckten Älteres zum Thema meist unkommentiert nach. Deutsche kommentierten ausgiebig ihre Vorväter, um ihrem eigenen Konzept munter einen weiteren Irrtum hinzuzufügen: Unbeirrbarer Fortschrittsglaube war ihr Antrieb im Angesicht der Einsicht, was uns doch die Alten für Irrtümer lehrten. Zur Überraschung stellt sich dann im Nachhinein auch jenseits der

Proportionslehren heraus, daß sie doch recht behalten sollten: Die Drei-Modus-Typen-Lehre kann noch heute jeder in der Kleidungsabteilung eines jeden Kaufhauses bestätigt finden. Bis auf Sondergrößen bleibt es bei S, M, L und X. Alleine Schadow machte im Begleittext zum »Polyclet« von 1834 den Anfang, indem er 71 Vorgängertitel auf 16 Prozent von 86 Seiten des Textes vorgestellte. Dahinter blieben seine Nachfolger nur in der Anzahl der durchgesprochenen Titel, nicht aber im prozentualen Textanteil zurück. Bei Trost 1866 sind es dann fast das vierfache an Umfang, bei nur 19 besprochenen Texten auf 42, also 60% historisch-kritischer Reflexionen von insgesamt 70 Seiten.

Außerhalb ihrer akademisch getrüben Welt nahmen sie nicht wahr, daß in den Modejournalen und anderen Bereichen der großstädtischen Unterhaltungsindustrie – etwa als Dandy oder Gigolo - der von ihnen konstruierte jugendliche „*Norm-Europäer*“ eine rege Präsenz auslebte. Noch im Jahre 1911 diente ein Zeitschriften-Foto der Statue des in der Unterschrift noch immer als »*Antinous*« vom *Belvedere* bezeichneten Statue als Beispiel für die „seitliche harmonische Stellung“.

Was sich im olympischen Gedanken und in den Jahnschen Turner-Bünden auftat, darauf kann hier abschließend nur andeutend hingewiesen sein. Es waren andere, nicht mehr tabellenmäßig, sehr wohl aber statistisch erfassbare Maßstäbe, die dort zugrunde gelegt wurden. Es ging dabei um die je individuell gelebten Eigenrechte eines Lebensalters. Deren weitere Geschichte, von den studentischen Bünden über die Wandervogel-Bewegung, die Hitlerjugend bis hin zu den in enge Jeans gezwängten, revoltierenden, politisch orientierten Studentengruppierungen der 60er Jahre des XX. Jahrhunderts, den Hippies und den parallel dazu agierenden Musikerbands, gehört unter den Aspekt der industriell-kommerzialisierten Seiten des modern Lifestyles, deren negative Pendants etwa in der Statistik der Selbstmordraten von Studenten und den zur fundamentalistischen Islamistenbewegung sich bekennenden Jugendlichen zu finden sind. Darin spiegelt sich die mathematisch beschreibbare Vermessung einer je typischen Haltung in einem Lebensalter als Teil der gesellschaftlichen Realität wieder.