

Inhaltsverzeichnis

7 G. ULRICH GROSSMANN Vorwort des Herausgebers

*I. Ausgewählte Vorträge der Tagung: Nürnberger Buchmalerei der Renaissance.
Albrecht Dürer und die Miniaturisten seiner Zeit*

II CHRISTINE SAUER Vor den Glockendons.
*Nürnberger Buchmalerei aus der zweiten Hälfte
des 15. Jahrhunderts in der Inkunabelsammlung
der Stadtbibliothek Nürnberg*

39 RANDALL HERZ Buchmalerei in der Offizin Anton Kobergers
(ca. 1472–1504)

65 KATHARINA GEORGI Was Vorlagen verraten.
Einem fränkischen Buchmaler auf der Spur

81 URSULA TIMANN Es muss nicht immer Dürer sein.
Neues zur Nürnberger Buchmalerei um 1500

*II. Ausgewählte Vorträge der Tagung: Der berechnende Dürer.
Albrecht Dürer und die mathematischen Wissensfelder seiner Zeit*

105 SIBYLLE GLUCH *Geometria und ars pictoria theorica:*
Albrecht Dürer zwischen Theorie und Praxis

115 ELENA FILIPPI »Ein Maß gibt eine gute Gestalt, und nit allein im Gemäl«.
Dürers Maßverständnis zwischen Theorie, Praxis und Ethik

125 BERTHOLD HINZ »Maß und Messen« –
Dürers Zahlenwerk zur menschlichen Proportion

139 GIOVANNI MARIA FARA La ricezione italiana della
Unterweisung der Messung di Albrecht Dürer fra XVI e XVII secolo.
Modelli di lettura

157 CHRISTIAN RING Dürers Proportionslehre und ihre Rezeption
im »Trattato dell'arte della pittura« des Giovanni Paolo Lomazzo (1584)

173 SVEN HAUSCHKE Albrecht Dürers Perspektivische
und ihre Nachfolger im 16. Jahrhundert

- 193 HARTMUT SCHOLZ »Sind überauß schöne Stückh gewiß AD Invention, wie auch das Leben Benedicti uff solche arth im Creutzgang, ao. 1501 gemahlt«. *Zur Überlieferung des Benediktzyklus in den Kreuzgangsfenstern des Nürnberger Egidienklosters*
- 227 THOMAS SCHAUERTE »... so es der natur entgegen ist so ist es böß« *Das Madrider Gemälde »Christus unter den Schriftgelehrten« und seine Stellung zum Werk Albrecht Dürers*
- 259 ANNE FRITSCHKA Die Urheberschaft und Datierung der »Holzshuherschen Beweinung« von Albrecht Dürer und ihr Bezug zur motivgleichen Tafel in Sankt Sebald
- 275 CHRISTINE SAUER Eine kunsttechnologische Handschrift aus dem Besitz Albrecht Dürers

»Maß und Messen« –

Dürers Zahlenwerk zur menschlichen Proportion

BERTHOLD HINZ

MITTELS TABELLEN UND FIGUREN publizierte Dürer in seiner »Proportionslehre« Tausende Messdaten der menschlichen Körper-topographie. Die enorme Datenmenge wird oft als Resultat empirischer Körpervermessungen am lebenden Menschen fehl gedeutet. Der Beitrag weist nach, dass Dürers Proportionsarbeit keineswegs aus dem Abmessen von Körpern bestand. Unter »Messen« verstand Dürer nicht das passive Abbilden vorher in der Natur ermittelter Körperdaten, sondern subjektives Zuweisen von Maßen an ein Körpermodell auf dem Papier – oder das nachträgliche Abmessen solcher zeichnerisch entwickelter Körpermodelle: ein mit Maß und Zahl operierendes, aktives Studium der Gestalt, zugleich ein Freibrief für einen schöpferischen Umgang mit ihr.

IN HIS »FOUR BOOKS ON HUMAN PROPORTION«

Dürer published thousands of measurements pertaining to human anatomy, which he presented with the help of tables and figures. The enormous abundance of information is often misconstrued as the result of empirical measurements from living models. This essay demonstrates that Dürer's work on proportion by no means consisted of taking live measurements. For Dürer, »measurement« did not consist in the passive copying of anatomical data gleaned from the observation of nature. Rather, the artist understood it as the subjective allocation of measurement to a figural model on the page – or a retroactive application of measurements to figural models produced by graphic means. »Measurement« thus functioned at once as an active study of the human form that operates with proportion and numbers, at the same time allowing Dürer to take creative licence in its interpretation.



»[Polyklet] sagte nämlich, daß das Gelingen mittels vieler Zahlenverhältnisse zustande kommt. Und Kleines gibt dabei den Ausschlag«¹. Diesen durch Philon von Byzantion überlieferten Satz des Polyklet möchte man der Dürer'schen Proportionsarbeit als Maxime unterstellen, wenn man sich mit dieser vertraut gemacht hat. Allerdings dürfte dem Nürnberger mehr und weiteres über Polyklet als die Kunde von dessen Urheberschaft eines (verlorenen) Figurenkanons nicht bekannt gewesen sein, also wohl auch nicht dieser (damals anscheinend unbekannt) Ausspruch.

Immerhin geht es bei Dürer nicht nur um viele, ja überviele Zahlenverhältnisse, sondern gleichermaßen um kleine, ja kleinste Differenzen, mit denen er den einschlägigen Positionen seiner Zeitgenossen zur menschlichen Proportion massiv widerspricht². Diese hatten, gestützt auf die bekannte Vitruv-Stelle³, eine mehr oder minder differenzierte, auf jeden Fall ideale Proportion des Mannes (!) postuliert – eine Position, von der Dürer nach Rückkehr von seiner zweiten Venedig-Reise, also gegen 1507/1508, Abstand genommen hatte. Damals gab er seine Versuche auf, die menschliche Gestalt mittels Zirkel und Richtscheit, also auch mittels Quadrat und Kreis zu konstruieren, die seit Vitruv gleichsam zur Folie des Menschen als »pulcherrimum absolutissimumque Dei opus« avanciert waren⁴.

Der Verzicht auf die geometrische Methode bedeutete letztlich nichts weniger als die Abkehr von der metaphysischen Begründung menschlicher Schönheit und gilt als Hinwendung zur Empirie. An die Stelle der geometrischen Konstruktion trat jetzt die Zahl, und die Praxis mit der Zahl, also das arithmetische Procedere, bezeichnete Dürer fortan mit dem Worte »messen« und ihr Ergebnis »die Maß«.

Im Folgenden soll dieses »Messen«, seine Technik, Quantität, Qualität und Dürers Umgang mit den Re-

sultaten näher betrachtet werden, um die bislang vertretenen Bewertungen der Dürer'schen Proportionsarbeit zu präzisieren wenn nicht zu korrigieren.

Zunächst die Technik des »Messens«: Dürer benutzt zwei Methoden bzw. Instrumente: in Buch I seiner Proportionslehre den »Teiler«, in Buch II den »Meßstab«.

1. Der »Teiler«, unter Nr. 277.2⁵ abgebildet, umfasst die Länge der zu messenden Figur (*Abb. 1*). Dürer versteht ihn auf »fünffzig oder hundert Teile«, also Bruchteile unterteilt⁶, wobei der kleinste von ihm de facto mitgeteilte Wert $1/80$ beträgt⁷. Auffällig ist die Bevorzugung von Stammbrüchen (Zähler = 1), Brüche mit dem Zähler 2 sind in der Minderheit, die Zähler 3 und 4 treten nur je einmal auf. Differenziertere Maßangaben erscheinen als Addition zweier Brüche mit verschiedenem Nenner, was vom Autor mit dem Zweck größtmöglicher Genauigkeit begründet wird. So werden größere Nennerwerte vermieden, es heißt also z. B. $1/10 + 2/21$ statt $41/210$.

Man müsste allerdings dabei die betreffende zu messende Strecke ein- oder zweimal zwischenmarkieren, um sie mit der jeweils anderen Bruchstelle des »Teilers«, also gestückelt, abzugreifen. Im übrigen benötigte man für jedes zu messende Modell, soweit deren Längen nicht identisch wären, ein je eigenes Instrument.

2. Das »Meßstab«-Verfahren. Der »Meßstab« hat zwar dieselbe Funktion wie der »Teiler«, misst aber die Abschnitte einer gegebenen Länge nicht als deren Teile, sondern als Vielfaches eines aus dieser Länge abgeleiteten Moduls, also nicht in Bruchteilen, sondern in natürlichen Zahlen.

Der »Meßstab«, der $1/6$ der Höhe einer Figur ausmacht (im Gegensatz zum »Teiler«, der sie in Gänze umfasst), wird seinerseits in zehn »Zall« ($1 \text{ »zall«} = 1/60$ der Gesamtlänge), der »Zall« in zehn »Teil« ($1 \text{ »teil«} = 1/600$), das »Teil« nochmals in Drittelteile unterteilt, die Dürer »Trümlein« nennt ($1 \text{ »trümlein«} = 1/1800$). Für diese Maße werden vier spezielle Zeichen (»character«) eingeführt. Das Aussehen des »Meßstabs« bleibt jedoch gegenüber dem »Teiler«, den Dürer immerhin schematisch illustrierte, im Dunklen. Man hätte ihn sich wohl als ein Lineal mit Einteilungen im Dezimalsystem (abgesehen von den »trümlein«) zu denken, dessen Länge (und Maßstab) allerdings – ebenso wie der »Teiler« – von der Länge der zu messenden Figur abhängig wäre. Dieses Lineal müsste also ebenfalls für jede Länge eigens neu gefertigt werden.

Alberti, aus dessen Schrift »De statua« Dürer zweifelsfrei dieses Verfahren übernahm, hatte eine detaillierte Beschreibung seiner Hexempeda (etwa: Sechsfuß) – das ist seine Bezeichnung dieser Meßmethode – mitgeteilt⁸. Der Italiener spricht denn auch von einem Lineal oder einer Latte (»ligna«), und zwar in der Länge der zu messenden Figur, worauf 6 Fuß, 60 Zoll und 600 Minuten eingetragen seien, damit würde man aufrechte Figuren messen. Für die horizontalen Daten bietet er ein gleichermaßen unterteiltes, wenn auch naturgemäß kürzeres Winkelmaß an, mit dem man unter Beteiligung eines zweiten Winkels – nach Art und Weise einer Schublehre – die gewünschten Distanzen in der Breite und Tiefe abgreifen könne.

Alberti lässt keinen Zweifel, dass er mit diesen beiden, ursprünglich fürs Kopieren von Statuen geschaffenen Instrumenten lebende Menschen vermessen hat. In der Tat würde die geschilderte Technik dieses – wie exakt auch immer – erlauben, und seine anschließend vorgelegte Tabelle der Maße eines Mannes scheint dieses auch zu bestätigen. Denn Alberti misst sämtliche Körperlängen stets von der Fußsohle aufwärts, was naheliegend ist, wenn man die Hexempeda neben dem Probanden senkrecht aufpflanzt.

Der Dürer'sche »Meßstab« umfasst dagegen nur $1/6$ der zu messenden Länge, er kann also, außer auf dem Boden, wo er dann bis zur Wade reichen würde, nirgends sicher aufgesetzt werden⁹. Dürer misst allerdings nicht von der Sohle aufwärts, sondern immer abwärts, dieses jedoch wiederum nicht, wie Alberti, stets in einem Zuge, sondern in fünf Etappen (Scheitel, Halsgrube, Taille, »Endt des hindern«, Kniemitte), wobei es nirgendwo einen Messanschlag gäbe¹⁰. Auch die Breitenmaße würde der »Meßstab« nicht ohne weiteres meistern, denn diese überragen ihn im Bereich des Rumpfes bei den meisten Figuren an den meisten Stellen. Hier müsste man mit einem zweiten »Meßstab« zu Hilfe kommen und komplizierte Anstückungen vornehmen.

Nach alledem wächst der Zweifel an der Praxistauglichkeit von »Teiler« und »Meßstab«, die wir denn wohl eher als rein arithmetische Vorgehensweisen verstehen möchten. Selbstverständlich hätte Dürer mit dem ihm eigenen Ingenieurs-Verstand ein hierfür brauchbares Instrumentarium entwickeln können, wie er denn sogar ein Gerät zum Zeichnen der Muschellinie (274.39) zu entwerfen wusste. Dass er sich jedoch hier, zumal in einer Schrift, deren didaktischer Zweck ihm erklärtermaßen am Herzen lag, über das Procedere des Messens in Schweigen hüllt, ist schwer verständlich, es sei denn, Dürers »Messen« wäre mit anderem »Maß zu messen«.

III

Kritisch hinzu kommt die Aussagekraft der Messdaten, zunächst deren pure Menge: Eine jede der 29 Figuren des gedruckten Buchs – dreizehn Männer, fünfzehn Frauen, ein Kind – weist der Länge, Breite und Tiefe nach, unter Einschluss des separierten Arms, zwischen etwa 90 und etwa 100 Messeinträge auf: Gemittelt gibt das eine Summe von ca. 2.750 Einträgen¹¹, deren eine jede irgendwie (mit »Teiler«?, »Meßstab«?) gemessen sein will. Und wenn wir noch die – nahezu durchweg untereinander

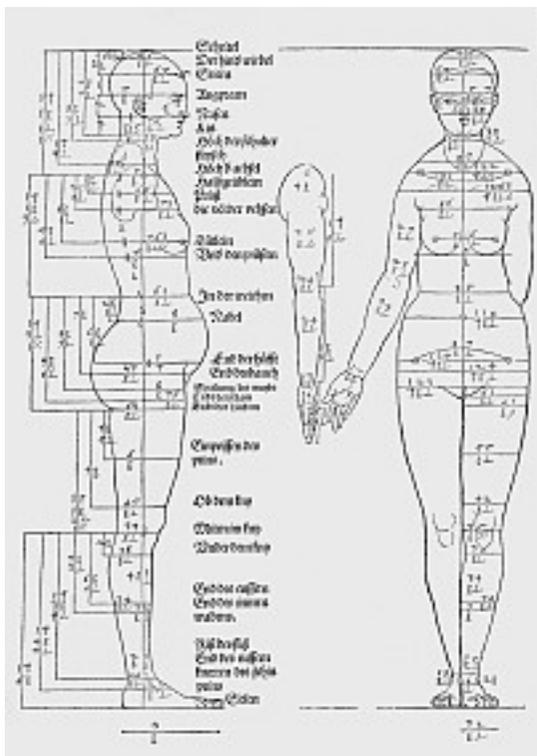


Abb. 2 Albrecht Dürer: Seiten- und Vorderansicht einer schlanken Frau: Wechsel des Schriftgrades im Intimbereich, Holzschnitt-illustration aus der »Proportionslehre« (wie Abb. 1, fol. H5v)

differierenden – Daten in den erhaltenen Manuskripten hinzuzählen, vermehrt sich deren Anzahl überschlüssig ins Fünfstellige.

Wie denn die quantitative Dimension der Messungen alle Vorstellungen sprengt, so führt auch ihre qualitative Seite rasch an die Grenzen des Nachvollziehbaren. Das betrifft zuerst die Messstellen des potentiellen Modells vor allem in der Vertikalen. Die minutiöse Bestimmung der Längenabschnitte des Körpers gleichsam in Millimeterschritten suggeriert eine Exaktheit, welche die Topografie des menschlichen Körpers bei den weitaus meisten Mess-Positionen gar nicht hergibt. Die Ebenen »in der weychen« (Taille) und »endt der hüfft« – um ein beliebiges Beispiel zu geben – besitzen nicht annähernd die anatomische Punktgenauigkeit, die es erlauben würde, den Abstand zwischen ihnen etwa bei der Figur Nr. 277.57 mit 6 »Zall«, 2 »Teil«, bei der folgenden Figur Nr. 277.63 mit 6 »Zall«, 1 »Teil« zu messen, eine Dif-

ferenz von ca. 2,8 mm (bei einer unterstellten Figurenlänge von 170 cm), deren sachliche Berechtigung bereits im Ansatz in Frage gestellt werden kann.

Die in den Einträgen ausgedrückte Messpräzision bewegt sich bei angenommener Lebensgröße nach der »Teiler«-Methode im engen Millimeter-Bereich und unterschreitet nach der »Meßstab«-Methode die Millimeter-Grenze alsbald. Da die Messdaten aufgrund kleinster Einheiten nicht die Ausnahme sondern die Regel im Proportions-Ceuvre sind, dem gedruckten wie dem ungedruckten, wird man ebenso regelmäßig konkrete Messvorgänge in Frage stellen können¹².

Nach alledem brauchen wir wohl die in der Dürer-Literatur nach wie vor umgängige Auffassung, der Meister habe seine Erhebungen an zahlreichen, ja Hunderten lebender Modelle gewonnen¹³, nicht näher zu beleuchten. Es reicht, sich klar zu machen, dass die meisten Messpunkte in den normalerweise bekleideten Körperzonen gelegen und dass die betreffenden Messdaten durchweg in Millimeterschritten kalibriert sind, wobei gerade der Intimbereich besonders dicht dokumentiert wird, so dicht, dass der Setzer des Buchs aus Raumnot hier gelegentlich zu einem kleineren Typengrad greifen musste (Abb. 2)¹⁴. Es dürfte auch heute noch kein Leichtes sein, auf seriösem Wege in großem Umfang an derartiges Zahlenmaterial zu gelangen¹⁵.

Zu der irrigen Einschätzung von Dürers Messtätigkeit hat das ständig von ihm wiederholte Verb »messen« nicht unwesentlich beigetragen (»will ich einen anderen Mann messen«, »meß ich die Länge der Glieder«), das hier nicht meint, ein Maß zu nehmen, abzumessen,¹⁶ sondern, nach Maß zuzuteilen, zuzumessen, was übrigens nach Grimms Wörterbuch die ursprüngliche Wortbedeutung von messen ist¹⁷.

IV

Ein Einblick in Dürers tatsächliche Datengewinnung verspricht indes die Sichtung der sich in den Zahlen darstellenden Varianten. Dürer hatte früh, um 1513, begonnen, seine diversen Proportions-

figuren mit Signaturen zu unterscheiden, um die Übersicht nicht zu verlieren. Zunächst bezeichnete er die Vertikalen der drei Körperansichten des Mannes und der Frau von acht Kopflängen oben mit a, unten mit b, Varianten nannte er aa und bb. Es kamen in dieser Funktion und Lage weitere Buchstaben des kleinen und des großen Alphabets hinzu, weitere Doppelbuchstaben, Buchstabenverbindungen mit Ziffern sowie allerlei Marken (nach Art von Bauhüttenzeichen), kleine Klee- und Lindenblätter. Diese, allerdings nicht durchgehend konsequent verwendeten Signaturen ermöglichen es wenigstens teilweise, die verschiedenen Figurentypen als solche zu erkennen, zu sortieren und ihre Modifikationen zu verfolgen.

Es ergeben sich, soweit man sieht, lediglich kleine und kleinste Veränderungen zwischen den einzelnen Blättern und Stadien eines Typs, die uns schwer erkennen lassen, dass es sich dabei nicht um Neuaufnahmen,

sondern um Variationen handelt. Oft wird dieses klar ausgesprochen, zum Beispiel bei jenem Mann von acht Kopflängen auf der Linie dd ee: »Item ich will disen negst for beschriben man awff der linj dd ee noch ein mall machen, aber jn etlichen teilen endern.«¹⁸ Es wird hier etwa ein Drittel der vorigen Einträge geändert, in der Länge z. B.: »aws der weichen« (Taille) bis »zent des pawchs« $1/9$ zu $2/19$ (Differenz bei 180 cm: ca. 1,05 cm); in der Tiefe z. B.: beim Nabel umgekehrt $2/19$ zu $1/9$; in der Breite z. B.: über »prust vnd axsell« $1/9 + 1/8$ zu $1/4$ (Differenz: 2,5 cm). Im übrigen heißt es: »Sunst bleiben dy andern teil all in jren forbeschriben massen.«¹⁹ Das Ergebnis ist im frontalen Umriss kaum wahrnehmbar: Allenfalls scheint die Gestalt infolge der etwas merklicher verbreiterten Brust eine Spur athletischer geworden zu sein.

Besonders auffällig ist die neuerliche Überarbeitung der bereits von Pirckheimer für den geplanten Druck

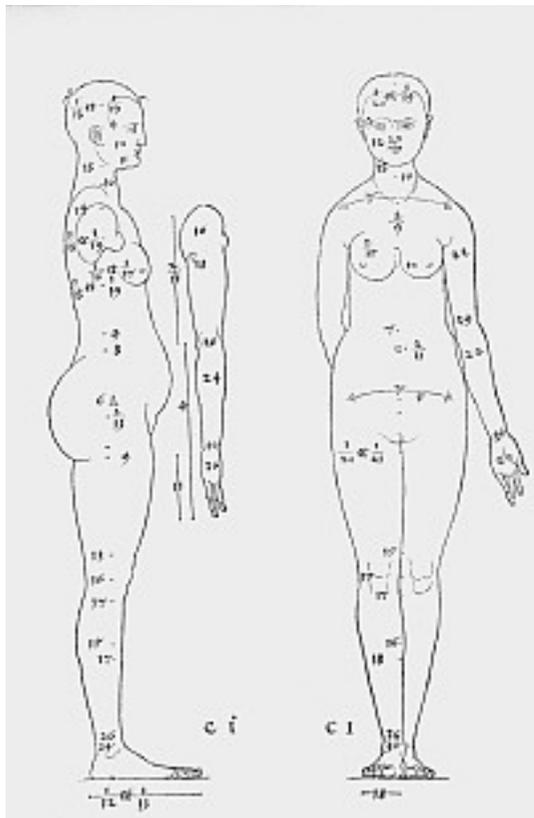


Abb. 3 Albrecht Dürer: Seiten- und Vorderansicht der schmalen Frau von 8 Kopflängen (Typ C1), Holzschnittillustration aus der »Proportionslehre« (wie Abb. 1, fol. C3v)

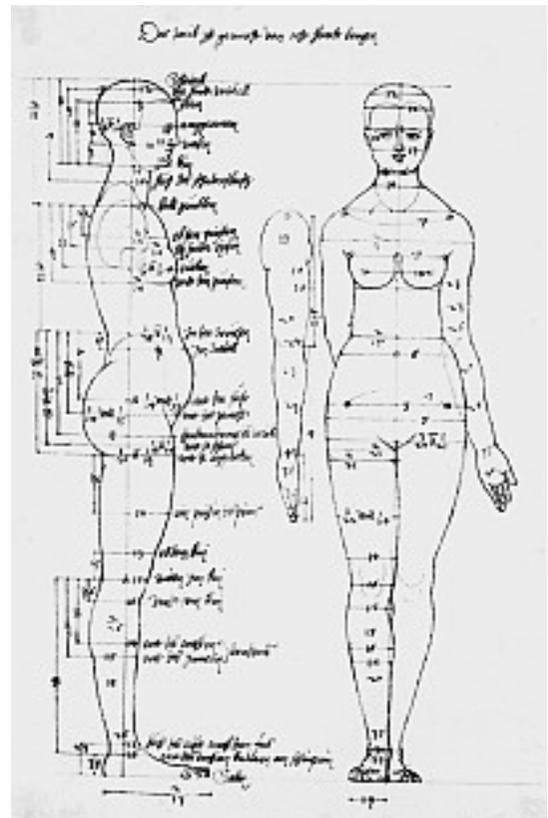


Abb. 4 Albrecht Dürer: Frau von acht Kopflängen, Federzeichnung aus dem sog. Dresdner Skizzenbuch, fol. 39r (Abb. nach Dürer/Rupprich, Bd. 3, Abb. 162)

1523 redigierten Reinschrift von Buch I, aus der immerhin acht Figuren in den Druck von 1528 einfließen. Auch sie wurden durchweg nochmals modifiziert, in den Längenmaßen meist nur minimal, bei den Breiten und in der Profilsansicht, also bei den Tiefen, signifikant ausgeprägter.

So ist die Frau CI aus dem Druck (Buch I, Nr. 277.14) gegenüber der korrespondierenden Figur in der Reinzeichnung von 1523²⁰, beide von acht Kopflängen, in den Tiefenmaßen (Profil) bis unter die Brust moderat reduziert, während sie abwärts, vor allem beim Bauch und Gesäß, deutlich zunimmt (Abb. 3, 4). Bei den Breiten (Enface) erkennen wir dagegen keine durchgängige Tendenz, sondern sehen die Messdaten in kurzen Distanzen zwischen minus, plus und gleichbleibend changieren. Dementsprechend schwillt der Figurenkontur gelegentlich an, verjüngt sich oder bleibt gleich.

In eben dieser Weise dürfte Dürer auch bei der Masse seiner Varianten nicht jeweils weitere Modelle konsultiert, sondern mit dem vorliegenden Material »gespielt« haben.

V

Unter den Hunderten erhaltener Entwurfs-, Studien- und Reinzeichnungen finden wir zahlreiche Beispiele, die erkennen lassen, dass vielen dieser Variationen eine einschlägige Arbeitsweise Dürers zugrunde liegt. Er liebte es nämlich, fertige oder

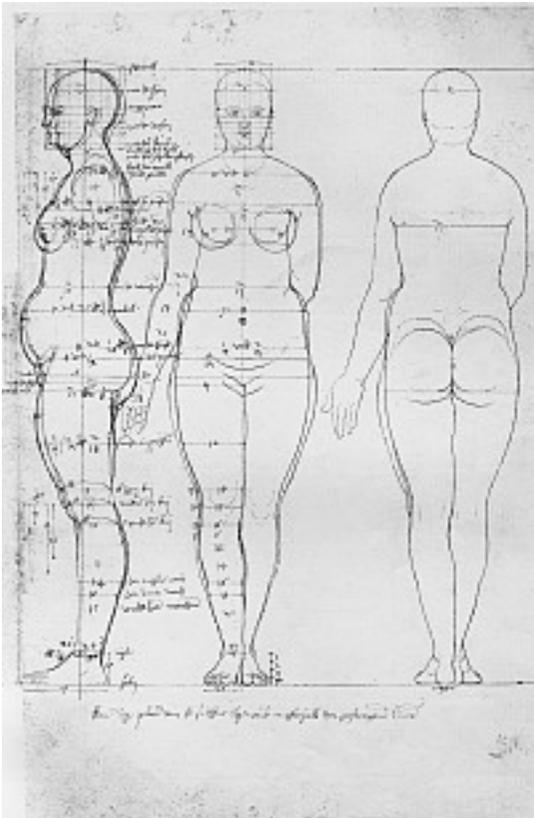


Abb. 5 Albrecht Dürer: Frau von acht Kopflängen, Federzeichnung aus dem sog. Dresdner Skizzenbuch, fol. 152r (Abb. nach Bruck 1905, Taf. 93)

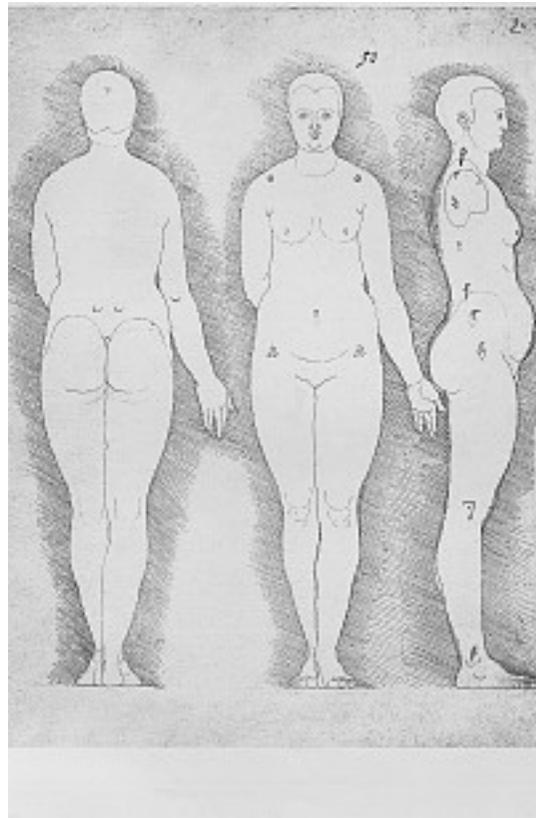


Abb. 6 Albrecht Dürer: Frau von acht Kopflängen, Federzeichnung aus dem sog. Dresdner Skizzenbuch, fol. 152v (Abb. nach Bruck 1905, Taf. 94)

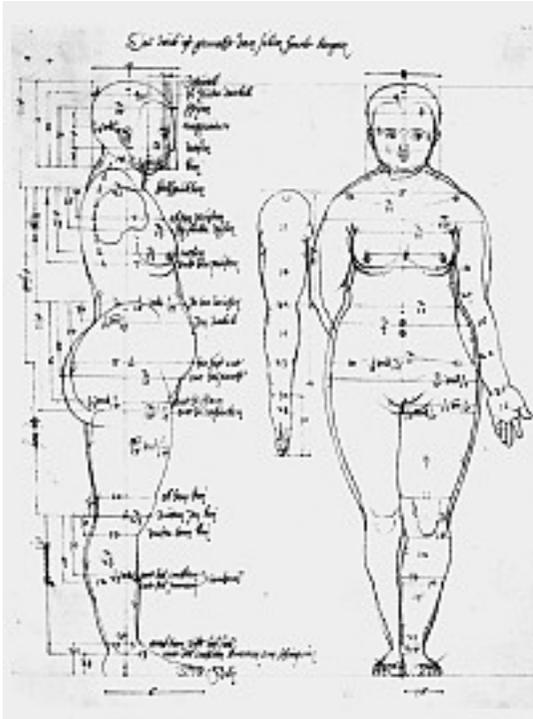


Abb. 7 Albrecht Dürer: Frau von sieben Kopflängen, Korrektur der Reinzeichnung von 1523 aus dem sog. Dresdner Skizzenbuch, fol. 20r (Abb. nach Dürer/Rupprich, Bd. 3, Abb. 154)

scheinbar fertige Körperkonturen, also seine »Gestaltlinien«, alternierend zu bearbeiten, indem er sie hier und da oder in Gänze mit zusätzlichen Linien mehr oder minder veränderte. Es handelt sich in der Regel nicht um gestrichelte, »suchende« Umrandungen, sondern um präzise lineare Abweichungen. Zur besseren Sichtbarkeit wurden diese Korrektur- oder Alternativ-Linien mit der Feder gezogen, wobei gegebenenfalls die ursprüngliche Bleistiftzeichnung stehen blieb bzw. – bei alleiniger Feder – die aufgegebene Linienführung mit kleinen Strichlein ausgestrichelt wurde.

So erkennen wir auf einem Blatt des Dresdner Skizzenbuchs von etwa 1513, wie die zunächst schlankere Fassung einer Frau von acht Kopflängen von einer korpulenteren überlagert ist (Abb. 5)²¹. Dabei wurden neben die bereits bestehenden Maße die neuen vermehrten Werte hinzugefügt, mehrfach mit dem Wörtchen »oder« verbunden, etwa im Oberschenkel (Profil) »2/19 oder 2/18«, bzw. in anders geeigneter Weise als Varianten kenntlich gemacht. Die spiegelbild-

liche Reinzeichnung vor schraffiertem Grund auf der Rückseite des Blattes gibt indes die schlankere Version wieder (Abb. 6)²², sei es, dass sie bereits in dieser Weise zuvor realisiert war, sei es, dass Dürer sich am Ende für sie entschied.

Dieser sogar bei mehreren Reinzeichnungen für das besagte Projekt von 1523 geübte Usus dürfte zu guten Teilen den Hintergrund der enormen Figurenmenge und der überbordenden Datenfülle bilden (Abb. 7). Dürer pflegte also die einmal gefundenen bzw. entwickelten Figuren freihändig zu variieren und den gezeichneten Varianten anschließend plausible Maßvarianten zuzuteilen. Es ist allerdings nicht sicher zu entscheiden, ob er stets so verfuhr, oder ob er nicht auch gelegentlich den Zahlen den Vortritt ließ.

VI

Die Variationen der Umriss- und der davon betroffenen Maße lassen Dürers Prioritäten bei der Proportionsarbeit erkennen. Er ließ sich offenbar vornehmlich vom Auge leiten, bevor er die Daten fixierte. Dem entspricht – umgekehrt – seine Aufmerksamkeit, die er dem Reißer der »Gestaltlinien« entgegenbrachte, sowohl in seinen Beschreibungen als auch in Form expliziter Anleitung der Lernenden. Zu diesem Zweck empfiehlt er denn wiederholt die Hinzuziehung eines lebenden Modells: »ziehe ich die Gestalt nach meinem Gutdünken mit Linien darein oder, wenn ich es haben kann, stelle ich einen entsprechend dimensionierten (»gleichmessigen«) Menschen vor mich und ziehe die Linien nach seinem Vorbild« (fol. A5v).

So verlangt insbesondere die Zeichnung des seitlichen (Profil-)Umrisses besondere Kompetenz – wenn nicht eben ein lebendes Modell. Denn die Messdaten in der Tiefe besitzen, anders als die symmetrischen Breitenmaße, keine fixe Justierung um eine Mittelachse, sondern müssen freihändig in der Horizontalen verortet werden, bevor man sie umreißen kann, d. h. der Umriss sollte bereits vor der Justierung der Tiefenmaße bekannt sein. Merkwürdigerweise wurde dieses gene-

relle (Profil-)Problem der vorliegenden Vermessungsmethodik weder von Alberti noch von Dürer angesprochen²³.

In eben dieser Weise – also freihändig und sicherlich auch unter Verwendung von Reproduktionen (Pausen) – dürfte Dürer an die große Mehrzahl seiner Proportionsfiguren gelangt sein, also nicht in Lebensgröße, sondern im Format seines Papiers. So wird man weitgehend Abstand nehmen müssen von der Vorstellung, es handle sich um »objektive« Proportionen, Proportionen des »Objektes«, stattdessen geht es um Proportionen, denen man, mit einer Formulierung Panofskys, das Adjektiv »faktural«, künstlerisch berechnet und gestaltet, zuordnen könnte²⁴.

Dieses würde zugleich bedeuten, dass die Bezugsgröße der Maßangaben vom Lebensformat aufs Papierformat wechselte, womit sich der zur Anwendung kommende Maßstab nochmals immens verkleinerte und zwar mit der Folge – in der dokumentierten numerischen Präzision – weder messtechnisch handhabbar, noch vom Zeichner und Formschneider grafisch beherrschbar zu sein²⁵. Möglicherweise wollte Dürer seinem Vorbild Alberti nicht nachstehen, was den Eindruck metrischer Genauigkeit angeht, ihn vielmehr mit der Einführung der »Trümlein« noch übertreffen.

Wiederholt mahnt Dürer, dem selbstverständlich klar ist, dass die Daten allein noch keine gute Gestalt machen, zu größter Sorgfalt bei der Ziehung der Umrisse (»die alle eigentümlicher Linien bedürfen, die nach keiner Regel, sondern von Punkt zu Punkt zu ziehen sind«)²⁶, die denn sogar bei strikter Einhaltung der Maßvorgaben viel zeichnerischen Spielraum für Könner – und Nichtkönner lassen. Dabei betont er wiederholt die erworbene Kompetenz, die »ein geübter Künstler« besitze, der »nicht für jedes Bild lebender Vorbilder bedarf« (fol. T3v), womit er nicht zuletzt zweifellos sich selbst meint. Dieser Kompetenz, so dürfen wir vermuten, verdankt sich denn auch die Masse seiner Figurenumrisse.

VII

Ebensowenig wie die vielen Risse und Daten empirische Erhebungen repräsentieren, geben sie offenbar einen Querschnitt und eine gezielte Auswahl einer größeren Population wieder, wie es Alberti von seiner (einzig) Proportionsfigur behauptet. Dürer hat nicht den Durchschnitt, sondern bis hin zu den Extremen verschiedene Modi gesucht, an denen er allerdings bis zur Drucklegung 1528 unablässig gefeilt hat. Zudem scheint das Erscheinungsbild der uns im Proportionszusammenhang bekannten Figuren von vornherein mehr oder minder festgelegt, es wandelt sich in anderthalb Jahrzehnten nicht wesentlich. Überdies erkennen wir nicht nur zahlreiche oft wiederkehrende, mithin wider den Anschein als Vorgaben zu wertende Maße, sondern auch eine generelle »Familienähnlichkeit« der Figuren, die durch »dick und dünn« geht.

Dazu zählt bei beiden Geschlechtern die Beinlänge (messbar an der »Spaltung«), die nahezu durchgängig überdimensioniert ist²⁷. Sie beträgt meistens, wenn auch nicht bei den »Dicken«, die Hälfte der Körperlänge oder mehr. Bei den Frauen häufen sich die dürertypischen Eigenheiten: die stets zu schmalen und zu abschüssigen Schultern, das übergroße Gesäß, dem – im Profil – ein überbordender Bauch wie zum Ausgleich dient, der flache, sich kaum im Körperkontur abzeichnende Busen. Dass dieses eine persönliche Entscheidung ist, belegt Dürers frühe »Nemesis«²⁸, die Ahnfrau der weiblichen Seitenrisse jedweder Statur – aus einer Zeit, als Dürer mit den »Messungen« noch gar nicht begonnen hatte. Und auch die Männer, sieht man einmal vom Vierschröter (Typ A) ab, kreisen immerwährend um das früh gefundene Ideal Adams im Kupferstich von 1504, bei dem freilich nicht die Messung, sondern die Geometrie Pate gestanden hatte²⁹.

Vollends sind, wiederum bei beiden Geschlechtern, die Gesichter schematisiert und zwar nicht nur in ihrer physiognomischen Erscheinung, sondern auch in ihren

Maßverhältnissen³⁰. Dass Mund und Nase, wie bei Dürer, die gleiche Breite besitzen, was in der Natur kaum vorkommt, war jedoch nicht unüblich in der spätgotischen Kunst – sowohl in der Malerei wie der Plastik. Leonardo hatte allerdings für das Maß des Mundes einen plausibleren Wert, nämlich die Spanne zwischen Lippenspalt und Kinn angesetzt³¹. Auch dass die Ohren auf die Länge der Nase reduziert sind und dass der Abstand *zwischen* den Augen *ein* Auge misst, sind willkürliche Vorentscheidungen (die nunmehr wieder im Einklang mit Leonardo stehen).

VIII

Die Indizien reichen aus zur Annahme, dass nicht eine einzige der uns bekannten Proportionsfiguren gänzlich oder auch nur zu Teilen auf erhobenen Messdaten beruht³². Dagegen lassen sich auch nicht die wenigen Aussagen des Autors ins Feld führen, deren Wortlaut nach einer persönlichen Modellbegegnung klingt, weil die beigegebenen Daten eindeutig für eine Musterfigur sprechen³³.

Dass die Dürer'sche Proportionslehre als empirisch zu charakterisieren sei, wie meist vorschnell behauptet, ist mit den geschilderten Beobachtungen nicht oder nicht ohne weiteres in Einklang zu bringen. Wie denn, wenn überhaupt, dieses »weitere« aussehen könnte, soll, gestützt auf eine Aussage des Autors, im folgenden verhandelt werden, wenn man sich auch klar sein sollte, dass Dürer-Zitate für oder gegen dies oder jenes fast nach Belieben verfügbar sind.

Wie der Autor sein »Messen« verstanden wissen wollte und wie man es, nach unseren jüngsten Einsichten, auch verstehen dürfte, hat er in der Reinschrift von 1523 im Zusammenhang mit dem »Teiler«, also gleich zu Beginn, programmatisch mitgeteilt³⁴:

»Aber all dj massen, die jch hÿ hernach beschreib vnd awffreis, dofan will jch mit nÿmant disputiren, ob man solch menschen find oder nit. Ich mach sÿ aber dorum also, das jch hoff, jch wöll ursach sein, das jr fill kumen werden, dj do werden

durch disen weg antzeigen, wÿ dj menschen gestalt sind, vnd wÿ sÿ müsen sein vnd wÿ sÿ möchten (könnten, Verf.) sein. Dorum such ein jlicher hiraws dj warheit vnd nutz der natur oder kunst vnd schönheit, oder sein eigen wolgefalln, wortzw jn dan sein begird tregt«.

Hier wird die Frage nach der Generierung der Maße aus der Natur gar nicht erst zugelassen, stattdessen darauf abgehoben, dass es sich um Material handle, aus dem dessen Nutzer die je eigenen Zugänge zur Befriedigung seiner künstlerischen Bedürfnisse schöpfen könne, ob diese denn der Naturtreue, der Schönheit (aber auch – wie wir wissen – der »Ungestalt«) oder – wie auch immer – dem eigenen »Wohlgefallen« gewidmet seien. Diese offene Zielbestimmung seiner Proportionsarbeit setzte variationsfähige Basisfiguren voraus, die es erlaubten, die jeweils eigenen »Gestalt«-Bedürfnisse zu befriedigen. Dafür hat Dürer in jahrelanger Arbeit Modelle entwickelt und entworfen, von denen er endlich 28 publizierte, die ihrerseits gleichermaßen nicht als Ziel, sondern nur als Durchgangsformen gelten können. Sie sind im Zuge ungezählter Veränderungen entstanden und sind tendenziell unendlich zu ändern – in Analogie zur Natur.

Demnach sollten Naturtreue, Schönheit, Idealität, Norm und Abnorm – allesamt Themen und Termini des Ästhetischen Exkurses, die Dürer *nebeneinander* bespricht – nicht *gegeneinander* oder exklusiv in Stellung gebracht werden. Sie beinhalten allesamt nicht nur tagtägliche künstlerische Anforderungen, sondern zugleich auch Optionen von anthropologischem Zuschnitt, Optionen des subjektiven Wohlgefallens und Bedürfnisses, also dessen, »wortzw jn dan sein begird tregt«.

Überhaupt wird man von der Seite des potentiellen die Proportionen speisenden »Objektes«, also des menschlichen Modells, zu der des Subjektes, also des Künstlers wie des potentiellen Anwenders, wechseln müssen, um den Sinn der gigantischen Proportionsarbeit erklärlich zu machen. Deren Zweck scheint demnach zu sein, Figuren so zu konditionieren, dass sie für alle weiteren Bedürfnisse konditionierbar sind. Die empirische Natur, nicht in ihrer messtechnisch ermittelten individuellen Konkretheit, sondern in ihrer grafisch verallgemeinerten Abstraktion, ist dabei der Rahmen und die Voraussetzung, derer sich jeder Adept der Proportionslehre zu versichern hat: der die Menschen

zu kennen hat, »wie sie müssen sein«, bevor er sich anschickt, sie zu zeichnen, »wie sie könnten sein« – oder mit Dürers Worten: »So offenbart sich aus der Messung die Natur der menschlichen Gestalt«³⁵: »Messung« – wohlgemerkt: nicht *Abmessung* –, sondern das mit Maß und Zahl operierende aktive Studium der Gestalt zum Zweck anschließender persönlicher »Maß-Gabe«.

Zwar kann es, wenn wir abschließend aus dem Zeitalter der elektronischen Datenverarbeitung zurückblicken, nicht darum gehen, den Künstler mit seiner immensen Datenmenge kurzschlüssig oder wohlfeil als einen Pionier unserer datendominierten Jetztzeit zu vereinnahmen. Dennoch läßt die aberwitzig große, wohl größte im frühen Buchdruck publizierte und in der Frühen Neuzeit produzierte in Zahlen ausgedrückte Datenmenge zum vergleichenden Blick auf modernes elektronisches Datenmanagement ein, weil daraus gewisse Rückschlüsse zu erwarten sind.

So dürften Dürers Daten, die ja wohl keine Erhebungsdaten sind, als eingegebene »Spiel«-Daten eines Benutzers zu interpretieren sein. Dieser würde sie, mit Hilfe eines dafür geeigneten Programms, blitzschnell in Figuren – frontale, seitliche und rückansichtige – verwandeln und durch weitere Eingaben permanent minutiös oder großzügig verändern, sodann gegebenenfalls dreidimensional³⁶ bearbeiten können. Er würde auch die Figuren selbst unter Beibehaltung ihrer programmierten »Natur« (»Familienähnlichkeit«) nach »Gutdünken« in beliebigen Abstufungen und in beliebiger Anzahl manipulieren oder, wie wir es oben nannten, konditionieren, d. h. auf bestimmte Bedürfnisse zuschneiden können. Die vielen Daten Dürers wären unter dieser Perspektive, anstatt als naturwissenschaftlich begründet zu gelten, als Exempla einer gedachten oder denkbaren, also virtuellen Daten- bzw. Formenvielfalt verständlich gemacht, an deren Wert und Wesen eine Veränderung der Quantität, ob man diese denn verdoppelte oder halbierte, nichts ändern würde.

IX

In dieser Weise, wie hier post festum charakterisiert, konnte Dürers Arbeit in den Augen seiner Zeitgenossen – und von ihm selbst – naturgemäß nicht wahrgenommen werden. Dürer war sich sicher, mit Zahl und Maß einen fundamentalen Beitrag zur Erkenntnis der menschlichen Physis zu leisten, mit dem er die Malerei – im Sinne Albertis und Leonardos – als Wissenschaft fundieren wollte, wie er denn gleichermaßen auf Geometrie als Garanten der »Wahrheit« bei der Beschreibung alles Physischen setzte (z. B. fol. T2v).

Bezeichnend für seine Selbstsicht ist eine mehrfach in den Vorarbeiten zum Proportionswerk wiederholte Aussage, welche die Qualifizierung der künstlerischen Darstellung aufgrund von Maß und Zahl als Organon der wissenschaftlichen Erkenntnis zum Gegenstand hat – und zwar mit dem Blick auf geografische und astronomische Leistungen: »Dy messung des ertrichs, wasser vnd der stern ist verstantlich worden durch daz gemell vnd würt noch menschen vill künt durch antzewung der gemell«, wobei »gemell« als zeichnerische Darstellung verstanden ist³⁷.

Dürer scheint sich hier auf eine Passage in Pomponius Gauricus' »De sculptura« zu beziehen, wo es mit Blick auf die menschlichen Maßverhältnisse heißt: »Ist es denn nicht die höchste Torheit, daß der Mensch sowohl die Länder als auch die Weiten des Meeres und die Höhe des Himmels ausmisst und sein eigenes Maß nicht kennt?«³⁸ Dieses, das dem Menschen eigene Maß, ist denn auch Dürers ureigenes Thema, doch anders als Pomponius verstand er die Messung der Erde, des Meers etc. nicht als abseitigen Spleen, der dem entgegen zu setzen wäre³⁹. Er verstand die Erforschung des Makrokosmos vielmehr als herausragende Errungenschaft seiner Zeit, der er mit der Messung der menschlichen, im Mikrokosmos wurzelnden Gestalt Vergleichbares und Ebenbürtiges an die Seite zu stellen suchte. Nichts anderes will der schon vorhin zitierte, bis in die Wortwahl vergleichbare, nun im originalen Wortlaut wiedergegebene Satz aus dem Ästhetischen Exkurs

zu verstehen geben: »Also kumbt aus der messung, das die natur auß der gestalt des menschen kuntlich wirdet« (fol. T2r).

Er sieht sich also mit seiner Arbeit in einer Reihe mit den neuartigen, auf Messung beruhenden kartografischen Leistungen seiner Epoche, deren Zeuge er war. Neben den Erd- und Himmelskarten, an denen er zum Teil selbst mitgewirkt hatte⁴⁰, war ihm sicherlich auch Barbaris Venedig-Plan von 1500 bekannt als ein Paradebeispiel der wissenschaftlichen Vermessung von Land, Stadt und Wasser, die erst durchs »gemell«, die grafische Wiedergabe, zur Ansicht und »Verständlichkeit« gebracht werden konnten⁴¹. Auch hier muss eine Unzahl an – topografischen – Erhebungen vorausgegangen sein, die in eine bis dato nicht gesehene grafische Vision einfließen.

Gegenüber Barbaris vielteiliger Vedute war Dürers Gegenstand, der Mensch, selbst so vielgestaltig, dass der Autor nicht nur viele, ja ungezählte Gestalten im »gemell« für erforderlich hielt, sondern, für deren Fixierung und Unterscheidung, auch der Zahl – er nennt es »Messung« – bedurfte. Nur im Medium der Zahl konnte er seine Gestalten in beliebiger Menge und beliebiger Variation ebenso eindeutig wie universell durchspielen und definieren: und zwar in ihrer Dreidimensionalität, wie man es zuvor – das wurde in der »Unterweisung der Messung« gelehrt – nur mit geometrischen Körpern zu besorgen wusste.



Anmerkungen

- 1 »Τὸ γὰρ εἶ παρα μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν ἔφη γίνεσθαι«. Nach Norbert Kaiser: Schriftquellen zu Polyklet. In: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausst. Kat. Frankfurt a. M., Liebieghaus Museum alter Plastik. Frankfurt a. M. – Mainz 1990, S. 48–78, bes. S. 50–51.
- 2 Das gilt in gewisser Hinsicht sogar für den Empiriker Leonardo, der sich zur menschlichen Proportion zwar höchst detailliert, jedoch mit invariablen Analogie-Daten mitteilte.
- 3 Vitruvius, De architectura libri decem, III, 1.
- 4 So Dürers Zeitgenosse Agrippa von Nettesheim in »De occulta philosophia« (1510), nach der Ausgabe Lugduni (Lyon) 1531, S. 190; im Anschluss folgt die Behandlung des vitruvischen Quadrat- und Kreismannes.
- 5 Albrecht Dürer: Hierinn sind begriffen vier Bücher / von menschlicher Proportion. Nürnberg 1528. – Die Illustrationen des Proportionswerks werden nach der Zählung der Gesamtausgabe zitiert: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. 3 Bde. München 2001–2004, bes. Bd. 3, S. 319–474, Nr. 277.1–277.150 (B. Hinz).
- 6 Der abgebildete »Teiler« (wie Anm. 5, Bd. 3, Nr. 277.2) zählt, wohl aus Gründen der Übersichtlichkeit, nur von 1/1 bis 1/10. In der Reinschrift von 1523 (Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, R 147 f., fol. 7v) hatte Dürer die Illustration des »Teilers« noch in der Spannweite von 1/1 bis 1/50 vorgesehen; Dürer. Schriftlicher Nachlaß. Bd. 3: Die Lehre von menschlicher Proportion: Entwürfe zur Vermessungsart der Exempeda und zur Bewegungslehre; Reinschriftzyklen; Der Ästhetische Exkurs; Die Unterweisung der Messung; Befestigungslehre; Verschiedenes. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin 1969, Abb. 149.
- 7 An der Figur wie Anm. 5, Bd. 3, Nr. 277.13.
- 8 Leon Battista Alberti: De Statua, 7–9. – Das Standbild. Die Malerei. Grundlagen der Malerei. Hrsg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin. Darmstadt 2000, S. 152/153–154/155.
- 9 Wieso Dürer in diesem für die Praxis entscheidenden Sachverhalt von Alberti abweicht, ist nicht erklärlich, zumal er den der Hexempeda verwandten »Klafter von St. Lorenz«, eingeteilt in sechs Nürnberger Werkschuh, täglich an der Kirchenfassade sehen konnte, der noch dazu als Normmaß für die Grablänge diente und damit gleichfalls die Länge eines Menschen repräsentierte. Der Autor dankt Thomas Eser für betreffende Informationen.
- 10 Das gilt auch schon für die erste Methode.
- 11 Alberti, der seine Messmethode einleuchtend beschreibt, kommt gerade einmal auf 58 Einträge (die er allerdings als mittleren Querschnitt einer Auswahl sehr vieler Körper ausgibt).
- 12 Es haben sich übrigens nirgendwo im umfangreichen Manuskriptmaterial zur Proportion gängige, absolute Längen repräsentierende Maßeinheiten auffinden lassen.
- 13 So zuletzt noch Oskar Bätschmann in Alberti/Bätschmann (Anm. 8), S. 54; auch: Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist. Ausst. Kat. London, British Museum. London 2002, Nr. 172.
- 14 Dritte Frau (wie Anm. 5, Bd. 3, Nr. 277.42) in Buch II: »End des bauch, Spaltung des weybs, Endt der scham, Endt des hindern«; die oberste und die unterste dieser vier Ebenen liegen etwa 9,4 cm auseinander.
- 15 Pomponius Gauricus berührt dieses Thema kurz: Er wolle sich nicht darum kümmern, wie man die männlichen und weiblichen Genitalien ausmesse, zumal diese »immer, außer bei Kindern, den Blicken ehrbarlich entzogen zu bleiben« pflegen; De sculptura von Pomponius Gauricus. Übersetzt und hrsg. von Heinrich Brockhaus. Leipzig 1886, S. 134–135.
- 16 Wie selbst der Germanist Rupprich missverstand: z. B. Dürer/Rupprich (Anm. 6), Bd. 3, S. 48.
- 17 Jacob Grimm–Wilhelm Grimm: Das Deutsche Wörterbuch. 32 Bde., Leipzig 1854–1960, Bd. 6 (L-M), Leipzig 1885, Sp. 2115.
- 18 Änderung der Figur in Cod. 5230, fol. 114r gegenüber jener Cod. 5230, fol. 29r (beide Handschriften London, British Museum, Sloane Collection); Dürer/Rupprich (Anm. 6), Bd. 3, S. 24–26 sowie S. 26–28; Zitat S. 27.
- 19 Dürer/Rupprich (Anm. 6), Bd. 3, S. 28.
- 20 Frau von 8 Hauptlängen, Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, R 147f., fol. 36r–39r. Dürer/Rupprich (Anm. 6), Bd. 3, S. 185, Abb. 161, 162.
- 21 Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, R 147f., fol. 152v, 152r. – Das Skizzenbuch Albrecht Dürers. Hrsg. von Robert Bruck. Straßburg 1905, Taf. 93, 94. – Dürer. Schriftlicher Nachlaß. Bd. 2: Die Anfänge der theoretischen Studien; Das Lehrbuch der Malerei; Von der Mass der Menschen, der Pferde, der Gebäude; Von der Perspektive; Von Farben; Ein Unterricht alle Mass zu ändern. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin 1966, S. 270, Taf. 36. – Albrecht Dürer. The Human Figure. The Complete »Dresden Sketchbook«. Hrsg. von Walter L. Strauss. New York 1972, Nr. 35, 36.

- 22 Fol. 152v (wie Anm. 21): »Ker daz plat vm, so sichstw daz weib awsserhalb der gestragten linien«. Hier hat Dürer erneut an der Profilfigur gefeilt.
- 23 Alberti behandelt freilich ein weiteres Instrument, das »finitorium« (»Begrenzer«), mit dem die Distanzen zwischen beliebigen Punkten der Körperoberfläche zu einer senkrechten Mittelachse abgelesen werden können, das insofern auch für den Profillumriss nutzbar wäre. Es dient vor allem zum Kopieren von Statuen und dürfte für Lebendmessungen wenig tauglich sein. Alberti, Statua, 11–15. – Alberti/Bätschmann (Anm. 8), S. 158/159–166/167.
- 24 Erwin Panofsky: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (1921). Nachdruck in: Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze. Hrsg. von Karen Michels und Martin Warnke. Bd. 1, Berlin 1998, S. 31–72, bes. S. 32.
- 25 Bei der üblichen Figurenlänge der Proportionszeichnungen und Holzschnitte von knapp 22 cm misst ein »Zall« ca. 3,6 mm, ein »Teil« ca. 0,36 mm, ein »trümlein« ca. 0,12 mm.
- 26 Dürer/Rupprich (Anm. 6), Bd. 3, S. 293–294 (fol. T2v). Hier bezüglich des Kopfes.
- 27 Bezeichnend ist, dass lediglich bei den mit dem »Fälscher« aus der Proportion gebrachten Figuren Nr. 277.105 und 277.106 (wie Anm. 5, Bd. 3) einigermaßen erfahrungsnormale Werte zustande kommen.
- 28 »Nemesis« (wie Anm. 5, Bd. 1, Nr. 33), hier um 1501 datiert, gilt als die erste geometrisch konstruierte Figur Dürers, erkennbar an der Vorzeichnung (W 266).
- 29 Zu Dürers männlichen »Modellen« vgl. Berthold Hinz: Dürers »Nackett Bild«: Affekt und Abwehr. In: Albrecht Dürer. Hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath. Ausst. Kat. Wien, Albertina. Wien 2003, S. 57–67, bes. S. 60–62.
- 30 Walter Thomae: Dürers Proportionstheorien. In: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 65, 1931/32, S. 200–207, bes. S. 205.
- 31 Leonardo da Vinci: Tagebücher und Aufzeichnungen. Hrsg. und übersetzt von Theodor Lücke. Berlin 1952, S. 124.
- 32 Vielleicht ist davon auszunehmen eine auf London und Dresden verteilte Gruppe illustrierter Manuskripte, die eine fett-leibige junge, singular charakterisierte Frau zum Gegenstand haben. Doch auch hier arbeitet Dürer mit variierenden »Gestaltlinien« und standardisierten Maßen; zwei Blätter datiert 1508. Dürer/Rupprich (Anm. 21), Bd. 2, S. 233–239.
- 33 Beispielsweise: »Item ein proporcen von einem weib genumen, einer fast langen persan, dy ein langen schönen leib hett und fast ein klein hawbt, gleich unmglich [wohl: gleichermaßen ungewöhnlich, Verf.].« Die beigefügten Maße (in Bruchteilen) »verkörpern« jedoch überwiegend lapidare Normwerte (Kopf = 1/9, Beinlänge = 1/2, obere Hälfte wird gedrittelt usw.); London, British Museum, Sloane Collection, Cod. 5230, fol. 75r, 75v, um 1512. – Dürer/Rupprich (Anm. 21), Bd. 2, S. 254–255. Rupprich, der die Stelle für eine der »auch für den Anthropologen interessanten Modellabmessungen« hält, verbindet das Londoner Autograf mit der Zeichnung Dresden/Bruck (Anm. 21), Taf. 68 (fol. 118r, 118v), wobei er allerdings geringe Differenzen zwischen den Daten des Textes und des Bildes unterschlägt. – W. L. Strauss (Anm. 21), Nr. 67, 68.
- 34 Dürer/Rupprich (Anm. 6), Bd. 3, S. 170.
- 35 Dürer/Rupprich (Anm. 6), Bd. 3, S. 293–294 (fol. T2r).
- 36 Hierfür bedürfte es freilich der Querschnitte, die nur im IV. Buch »angeschnitten« werden.
- 37 J. Grimm–W. Grimm (Anm. 17), Bd. 4.2: Gefoppe–Getreibs. Leipzig 1897, Sp. 3160 (Gemälde).
- 38 Gauricus/Brockhaus (Anm. 15), S. 132–133.
- 39 Gauricus wiederum zitiert hier einen Satz Pindars (lat.: »Terras tractusque maris coelumque profundum«), der als Zitat in Platons »Theätet« überliefert ist: »(des Heerführers Geist) schweift, mit Pindar zu reden, überall umher, misst die Tiefen der Erde und ihre Flächen, erforscht die Bahnen der Sterne oben am Himmelszelt und ergründet jegliche Beschaffenheit jeder Gattung des Seienden, ohne sich einzulassen auf das, was ihn unmittelbar umgibt«, Theätet, 24. Vgl. Platon, Sämtliche Dialoge. IV. Übersetzt von Otto Apelt. Hamburg 1988, S. 82.
- 40 Stabius' Weltkarte und Himmelskarte, 1515; Armillarsphäre, 1525 wie Anm. 5, Bd. 2, Nr. 242, 243, 244 sowie 275.
- 41 Verlegt von dem Nürnberger Kaufmann Anton Kolb. Vgl. Gian-domenico Romanelli–Susanna Biadene–Camillo Tonini: A volo d' ucello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell' Europa del Rinascimento. Ausst. Kat. Venedig, Museo Correr di Venezia. Venedig 1999.
- Abbildungsnachweis: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (1, 2, 3). – Sämtliche anderen Abbildungen aus dem Dürer-Archiv des GNM.

La ricezione italiana della *Unterweisung der Messung* di Albrecht Dürer fra XVI e XVII secolo

Modelli di lettura

GIOVANNI MARIA FARA

BEREITS KURZ NACH SEINEM TOD mit der Italianisierung seines Namens zu »Alberto Duro« vereinnahmt, wurde Dürers Autorität seitens italienischer Mathematiker und Kunstgelehrter überraschend früh und kontinuierlich anerkannt. Namhafte Autoren, wie der Alberti-Herausgeber Cosimo Bartoli, der Vitruv-Übersetzer Giovanni Battista Bertani oder der Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio verehrten Dürer als »uomo veramente di grande et sottile ingegno« (Serlio). Der Beitrag erfasst dieses Dürer-Lob in der Traktatliteratur, ergänzt um neue, über Besitzervermerke gesicherte Funde zur italienischen Leserschaft von Dürers Büchern. Als Beispiel werden die Dürer-Marginalien des Sienser Arztes und Architekturkritikers Teofilo Gallaccini erstveröffentlicht.

AS DULY SIGNALLED BY THE ITALIANIZATION of Dürer's name to »Alberto Duro« immediately after the artist's death, Dürer's authority was acclaimed by Italian mathematicians and scholars of art with surprising immediacy and endurance. Notable authors, such as the Alberti publisher Cosimo Bartoli, the Vitruvius translator Giovanni Battista Bertani, or the Architectural theorist Sebastiano Serlio, revered Dürer as »uomo veramente di grande et sottile ingegno« (Serlio). This essay traces such praises of Dürer in the treatise literature. Using owners' commentaries as documentary evidence, Fara makes new contributions to the list of Italian readers of Dürer's books, such as the Siense doctor and architectural critic Teofilo Gallaccini, whose Dürer marginalia are published here for the first time.

