

13. Albrecht Dürer: Die Vielfalt des menschlichen Körpers (1528)

So wir aber fragen wie wir ein schön bild sollen machen / werden etlich sprechen nach der menschen urteyl / so werdens dann die andern nit nachgeben / und ich auch nit an ein recht wissen wer will uns dann des gewiß machen / Dann ich glaub das kein mensch leb der da inn der minsten lebendigen creatur sein schönsten endt möcht bedencken / ich geschweyg dann in einem menschen der da ein besunder geschöpff Gottes ist dem ander creaturen unterworfen sind / Das gib ich nach das einer ein hübschers bild bedracht und mach / und des gut natürlich ursach anzeygen der vernunfft eynfellig dann der ander / aber nit pyß zu dem ende das es nit noch hübscher möchte sein / dann solchs steygt nit in des menschen gemüt / Aber Got weyß solchs allein / wem ers offenbarte der west es auch / Die warheyt helt allein innen welch der menschen schönste gestalt und maß kinde sein und kein andre.

Albrecht Dürer, *Hjerinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, III, fol. 107 r

Wenn wir aber fragen, auf welche Weise wir Schönheit im Bild erzielen, werden manche sagen: nach Urteil der Menschen. Dem werden jedoch andere nicht zustimmen, auch ich nicht. Wer soll uns darüber ohne ein rechtes Wissen Gewißheit verschaffen? Denn ich glaube, daß es keinen Menschen gibt, der bei der geringsten Kreatur das Höchstmaß der Schönheit erdenken könnte, geschweige denn bei einem Menschen, der da ein besonderes Gottes-Geschöpf ist, dem die anderen Kreaturen untertan sind. Ich gebe es zu, daß jemand ein hübscheres Bild entwirft und realisiert und dessen gute natürliche Ursache der Vernunft verständlicher machen kann als ein anderer. Dieses aber nicht bis zu dem Schluß, daß es nicht noch ein hübscheres geben könnte. Denn dieses [Wissen um maximale Schönheit] gelangt nicht in des Menschen Geist. Das weiß Gott allein; wem er es offenbarte, der wüßte es auch. Gott, die Wahrheit, behält sich das Wissen über die schönste Gestalt des Menschen und seine Maße vor.

Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte*, hg., komm. u. in heutiges Deutsch übertr. v. Berthold Hinz, Berlin 2011, D Buch III, fol. T2 r (S. 226)



Abb. 6

Albrecht Dürer, Studie eines Frauenakts, 1500. Feder, braune Tinte, grüne Lavierung auf Papier, 33 x 43,6 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. SL,5218.184 v

Kommentar

Albrecht Dürers (1471–1528) *Vier Bücher von menschlicher Proportion* sind das Resultat jahrzehntelanger Studien zur „Metrisierung“ des menschlichen Körpers.¹ Diese begannen mit den Aktstudien am weiblichen Körper während seiner Wanderjahre und in Auseinandersetzung mit den Antikenstudien italienischer Kollegen wie etwa im sogenannten *Poynter Apoll*.² In dieser ersten Phase von Proportionsstudien experimentierte Dürer auf der Grundlage geometrischer Grundformen mit der Darstellung von Mann und Frau. Der Kupferstich *Adam und Eva* (1504) summierte die bis dato gewonnenen Erkenntnisse vorläufig zu einem „Modell menschlicher Schönheit“.³ Die Konstruktions- und Messlinien auf der Rückseite

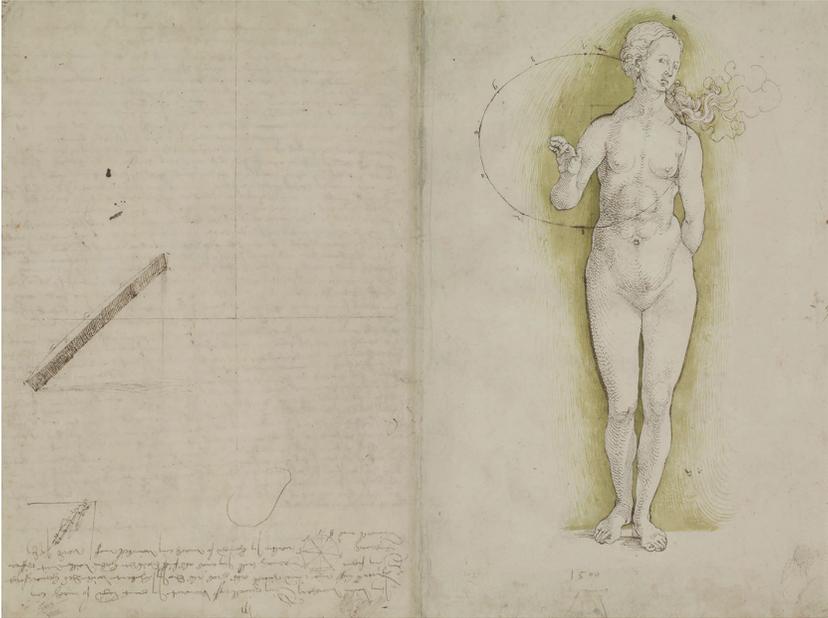


Abb. 7

Albrecht Dürer, Studie eines Frauenakts, 1500. Feder, braune Tinte, grüne Lavierung auf Papier, 33 × 43,6 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. SL,5218.184 r

der zur selben Zeit entstandenen Studie einer nackten Frau in Frontalansicht mit erhobenem rechtem Arm im British Museum lassen die Anlage der Figur mit Zirkel und Richtscheit nachvollziehen; die verschiedenen Positionen des Spielbeins bezeugen Dürers Denkprozess im Zeichnen des Kontrapost (Abb. 6). Das Ergebnis pauste Dürer auf die Recto-Seite des Blattes und modellierte Muskeln und Schattierungen mit feinen Schraffuren (Abb. 7).⁴ Die Konturen lavierte er grün und verlieh der Figur dadurch Plastizität. Das lange, gelockte Haar der Frau, das den nach rechts geneigten Kopf umspielt, löst sich nach rechts wieder in Linien auf: Trotz minutiösester Konstruktionsarbeiten blieben Dürers Proportionsstudien stets die erste Stufe eines Entwurfsprozesses, in dem sich künstlerische Freiheit und Erfindungsgabe aus einem gut geschulten Bildergedächtnis entfalten sollten.⁵

Nach Perspektiv- und Proportionsstudien während und nach der zweiten Italienreise (1505–1507) änderte Dürer seinen Ansatz zugunsten eines anthropometrischen Maßsystems, das der Vielfalt der körperlichen Erscheinungen gerecht werden sollte; im Rückblick formulierte er dazu in *Vier Bücher von menschlicher Proportion*: „Die menschliche Gestalt kann nicht mit Richtscheiten und Zirkeln umzogen werden, sondern sie wird [...] von Punkt zu Punkt gezeichnet. Und ohne rechtes Maß wird niemand etwas Gutes erzielen.“⁶ Dürer verknüpft die Maßhaftigkeit des Menschen mit Leon Battista Albertis euklidischer Definition des Ursprungs der Malerei im Punkt, aus dem die Linie hervorgeht.⁷ Dieses Verständnis liegt seiner Suche nach der Darstellbarkeit des menschlichen Körpers zugrunde und ist ohne Dürers Kenntnis von Schriften der italienischen Kunstliteratur des 15. Jahrhunderts wie den Traktaten von Alberti, Leonardo da Vinci, Luca Pacioli, Pomponio Gaurico und anderen nicht verständlich.⁸

Für Alberti hatte die Fähigkeit, den Menschen (*homo*) in seiner genuinen Erscheinung darstellen zu können, erste Priorität für die bildenden Künste.⁹ Auf der Grundlage traditioneller Proportionslehren, wie sie von Vitruv und Cennino Cennini rezipiert wurden, legt Alberti in seiner Schrift *De Statua* (1434/35) ein Konstruktionssystem für den menschlichen Körper vor, das Praxistauglichkeit beanspruchte.¹⁰ Der kurze Traktat über die Statuen behandelt die Proportionen des menschlichen Körpers und die richtige Messung von Skulpturen in ihren Längen und Durchmessern sowie die Möglichkeiten der skalierten Übertragung der errechneten Maße. Damit präsentierte *De Statua* eine Methode, mit der sich der Körper in seiner ganzen Dreidimensionalität erfassen ließ. Zusätzlich gab Alberti vor, nach dem Vorbild des antiken Malers Zeuxis, der für die ganz anders gelagerte Aufgabe, ein Bild vollendeter Schönheit zu schaffen, die schönsten Körperteile von weiblichen Modellen auswählte und zu einem Bildnis der Venus neu zusammenfügte, „sehr viele Körper“ (*plurima corpora*), die als besonders schön (*pulcherrima*) galten, vermessen zu haben, um „Mittelwerte“ (*mediocritates*) zu erhalten.¹¹ Das Resultat, eine Tabelle über die Normmaße des männlichen Körpers (*tabulae dimensionum hominis*), nahm sich Dürer zum Vorbild für seine eigene, wiederum vorgeblich empirische Erhebung.¹² Er übertrug Albertis Maßsystem ins Deutsche und verfeinerte es. Berthold Hinz weist nach, dass der von Dürer erhobene empirische Anspruch wie bei Alberti rhetorisch ist. Seine Messdaten stellen weniger das Ergebnis einer quantitativen Erhebung dar als vielmehr das Resultat „ästhetischer Entscheidungen“ auf der Grundlage traditioneller Proportionssysteme (Kopfhöhen- oder Fußsatz).¹³

Vier Bücher von menschlicher Proportion war ursprünglich als Teil eines umfassenden Lehrbuchs der Malerei konzipiert. Die konkreten Publikationspläne

begannen wohl um 1508 nach der Rückkehr von Dürers zweitem Italienaufenthalt. Er arbeitete bis 1511/13 daran – als er beschloss, sich zunächst ganz auf die Proportionslehre zu konzentrieren und ihr eine eigene Studie zu widmen.¹⁴ Die für 1523 geplante Drucklegung verzögerte sich, da Dürer inzwischen noch ein von ihm für die Proportionsstudien grundlegend erachtetes Buch über die Messtechniken (*Underweysung der Messung*, Nürnberg 1525) sowie einen Traktat über Befestigungstechnik (*Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken*, 1527) vorbereitet und veröffentlicht hatte. Während der Drucklegung seines Hauptwerkes, der *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, ist Dürer überraschend verstorben. Er selbst überarbeitete noch das erste Buch für das Manuskript und schuf die Holzschnitte für die Illustrationen; im Auftrag seiner Witwe Agnes Dürer veröffentlichte Hieronymus Andreae das Manuskript 1528 posthum in Nürnberg.¹⁵ Noch 1528, 1532 und 1534 erschien in Nürnberg die lateinische Übersetzung der einzelnen Bücher durch den Bamberger Philologen Joachim Camerarius. Nach dieser lateinischen Ausgabe wurden 1557 eine französische und eine spanische, 1591 eine italienische und 1622 eine niederländische Übersetzung gedruckt.¹⁶

Vier Bücher von menschlicher Proportion stellt die Maße verschiedener Prototypen für die Darstellung von Männern, Frauen und einem Kleinkind in Wort und Bild zur Verfügung. Insgesamt stellt der Traktat 28 verschiedene Modellfiguren in einfachen Linienholzschnitten, wie sie für Lehrbücher bekannt waren, in höchster Qualität dar.¹⁷ Er gilt damit als das erste anthropometrische Werk, das mit Illustrationen versehen war.

Bei der Erforschung des rechten Maßes geht es Dürer nicht um die Suche nach einer Idealfigur, wie er in einer kunsttheoretischen Reflexion am Ende des dritten Buchs feststellt, die als Ästhetischer Exkurs bekannt geworden ist und aus der die oben zitierte Passage stammt:¹⁸ Denn das Wissen und Urteil über absolute körperliche Schönheit sei Gott vorbehalten. Der Gottesebenbildlichkeit des Menschen (Gen 1) gemäß sei auch körperliche Schönheit göttlichen Ursprungs. In einem Entwurf zur Einleitung seines unvollendet gebliebenen Lehrbuchs der Malerei beschreibt Dürer in einer einzigartigen christologisch-historiografischen Geschichte der Bilder, wie im Altertum Apoll als Vorbild für die männliche, Venus für die weibliche Gestalt gedient hätten; analog dazu verkörperten die „zierliche Gestalt“ (*tzirlich gestalt*) der Jungfrau Maria und Christus, „der schönste aller welt“, idealschöne Körper.¹⁹ Im Bereich des Menschenmöglichen situiert Dürer die Suche nach der „Schönheit einzelner Körperteile“ (*die hübscheyt eins teyls*) und die Darstellbarkeit relativer Schönheit.²⁰ Die Proportionslehre biete dafür eine seit dem verlorenen Kanon Polyklets etablierte Vorgangsweise:²¹

Der Mensch ist das Maß, aber auch Mittel und Zweck, um den Kanon des ewig Gültigen und Schönen zu finden; die diesbezügliche Methode dazu wurde für antike Denker wie Euklid, Archimedes und Pythagoras in der Mathematik bereitgestellt. Da Dürer dazu in der Gelehrtenliteratur nicht fündig wurde, widmete er sich, der Tradition folgend, selbst dem Thema, nämlich einem Entwurf zur Proportionslehre.²² Wiederum in Anlehnung an den antiken Maler Zeuxis beansprucht Dürer von „vielen lebenden Personen Maß zu nehmen“ (*vil lebendiger menschen dein maß nemest*), um ein Mittelmaß zu finden.²³ Daraus sei die Vielfalt der menschlichen Erscheinungen abzuleiten – Normfiguren für dicke, dünne und durchschnittliche Männer und Frauen sowie für ein Kleinkind. Auf der Grundlage dieser Konstruktionen ließen sich die Figuren in einem weiteren Schritt an die verschiedenen Lebensalter, Temperamente und Ausdruckstypen anpassen. Die Faszination des menschlichen Körpers liegt für Dürer in der Vielfalt der menschlichen Erscheinungen begründet, jeder Variante könne Schönheit innewohnen.²⁴ Aufgrund dieses bemerkenswert offenen Schönheitsbegriffs vermag Dürer nicht nur verschiedene Stile, sondern auch die Bilderzeugnisse der Neuen Welt wertzuschätzen.²⁵

Anders als Alberti konzipiert Dürer für *Vier Bücher von menschlicher Proportion* alle Figuren als Paare und zeigt jeweils eine Seiten-, Vorder- und Rückansicht von Frau und Mann sowie eine Seitenansicht des rechten Arms. Der Autor führt dabei in zwei verschiedene, arithmetische Messverfahren ein, eine Bruchteilmethode im ersten und ein Modularsystem im zweiten Buch. Das erste Buch bietet Proportions schemata für die verschiedenen Figurentypen, wobei eine genormte Körperlänge entlang einer senkrechten Körperachse in bestimmte Teilstücke unterteilt ist („Teiler“). Das zweite Buch führt ein Messmodul ein: den auf Albertis System der *Hexempeda* (Sechsfuß) gründenden Messstab, der der Figur ein Dezimalsystem zugrunde legt. Der Messstab funktioniert wie der Teiler. Anstatt der Teile eines Streckenabschnitts misst er das Vielfache eines Moduls, das aus der Länge abgeleitet wird. Die auf dem Umschlagbild dieses Bandes abgebildete Vorder- und Rückansicht einer Frau zeigt zum Beispiel die Schemata einer „durchschnittlichen“ Frau in Vorder- und Rückansicht aus Buch 2.²⁶ Die nackte Frauenfigur ist frontal gezeigt, ihr Körper durch eine vertikale Achse geteilt, die durch horizontale Linien an Scheitel und Sohle begrenzt und durch ebenfalls horizontale, mit Zahlen und Symbolen versehene Messlinien untergliedert ist. Zuerst wurden die Konstruktionslinien gezogen, und dann wurde die Figur „säuberlich“ (*seyberlich*) hineingezeichnet (*zeuch*).²⁷ Die Rückfigur ist eine Pause der Vorderansicht. Eine dazugehörige Tabelle (fol. 69 v) gibt die Längen-, Tiefen- und Breitenmaße der einzelnen Körperabschnitte an, die

zunächst in einer weiteren Ansicht der rechten Seite und des rechten Arms ins Bild übertragen sind (fol. 70 r), wie Dürer in der Einleitung zu Buch 2 ausführt.²⁸ Die Querlinien der Rücken- und Vorderansicht auf dem Umschlagbild zeigen die Breitenmaße mit den Abmessungen der einzelnen Körperabschnitte, von der „Breite des Hauptes in Höhe des hinteren Haarwirbels“ (*im haupt auf der lini des hindern wirbels breyt*) unterhalb des Scheitels über die Breite „bei Ende des Bauchs“ (*bey end des bauchs*) bis zur Fußbreite in den²⁹ – von Alberti abgeleiteten – Maßeinheiten.³⁰ Die Frau streckt ihren rechten Arm seitlich nach oben. Die Spitze ihres Zeigefingers berührt einen mit dem Zirkel gezogenen Kreisbogen, der die Figur jeweils auf ihrer rechten Seite umfängt und seinen Mittelpunkt im Nabel hat. Diese Kreisbogen haben keinen Bezug zur Proportionslehre, sondern sind Referenzen auf den vitruvianischen *homo ad circumum*.³¹ Noch Cennino Cennini hatte in seiner Beschreibung der (byzantinischen) Proportionslehre erklärt, dass Frauen im Gegensatz zu Männern keine Maßhaftigkeit besäßen, die als Richtschnur dienen könne (*nessuna perfetta misura*).³² Seiner Vorstellung des Menschen als Paar von Mann und Frau entsprechend, hat Dürer die Figur erstmals als ‚*femina ad circumum*‘ dargestellt, aber um das Dekoratum zu wahren auf das bei den Männerdarstellungen gespreizte Bein verzichtet. Stattdessen ist das linke Bein in einem leichten Kontrapost zur Seite gestellt.³³

In Dürers Maßsystemen müssen die Figuren aufrecht dargestellt sein, um messbar zu sein. Dadurch wirken sie leblos und starr. Das dritte Buch greift dieses Problem auf, indem es Variationen der Figurenschemata aufzeigt und beschreibt, wie man Figuren – oder vielmehr das Grundschema – nach der Proportionslehre mittels verschiedener Werkzeuge („Verkehrter“, „Wähler“, „Zwilling“, „Zeiger“, „Fälscher“) verändern kann: mit Streckungen, Stauchungen, Achsenverschiebungen. Das wohl unvollendet gebliebene vierte Buch überträgt diese Körpertypen mittels Parallelprojektion auf bewegte Menschen.³⁴ Dabei sind sechs Modi des Biegens unterschieden, wie die Krümmung oder die Drehung. Diese Modi können auf die Körperachse oder auf verschiedene Glieder angewendet werden. Dürer versucht die Darstellung verschiedener Bewegungen zu erleichtern, indem er ein als „Kubenverfahren“ bekannt gewordenes System entwickelt, das den Körper in verschiedene stereometrische Einheiten zerlegt: Würfel, Quader und Pyramidenstumpf.³⁵ Damit sollen die starren Typen der ersten Bücher in Bewegung versetzt werden. Dieser Fokus auf die Darstellbarkeit des lebendigen, beweglichen Körpers spiegelt sich auch in Leonardos kinetischen Studien. Anders als jener hatte Dürer aber aufgrund seines fehlenden organischen Wissens keine Vorstellung kontinuierlicher Körperbewegungen oder der Veränderung der Gelenke, der Muskeln und der Haut bei Drehungen und Biegungen – was auch Dürers italienische Kollegen in

der Rezeption seiner Proportionslehre als Manko formulieren sollten.³⁶ Stattdessen stellte Dürer Bewegung mechanisch als Abfolge einzelner, voneinander getrennter Bewegungsabläufe vor und dar – ähnlich, wie sie zustande kommen, wenn eine Gliederpuppe in die Positionen einer bestimmten Bewegungsfolge gebracht wird.³⁷

Nichtsdestotrotz legte Dürer mit den *Vier Büchern von menschlicher Proportion* die erste kunsttheoretische Schrift nördlich der Alpen vor, und auch sprachlich ging er neue Wege. Nach dem Vorbild der italienischen Kunstliteratur und für sein Zielpublikum, die des Lateinischen in der Regel nicht kundigen Künstler und Handwerker, schrieb er auf Deutsch. Anders als in Italien, wo Dantes *Divina Commedia* eine Hochsprache etabliert hatte, gab es dafür im deutschsprachigen Raum noch keine Vorbilder außer Martin Luthers Bibelübersetzung (NT 1522). Dürer musste sich eine eigene Terminologie für die Maße und Proportionen des Körpers erarbeiten und lernen, wie er seine Routinen des Sehens, Maßnehmens und Zeichnens verbalisieren konnte. Anatomische Fachbegriffe waren seit Mondino dei Luzzi (*Anathomia*, Ms. 1316) in lateinischer Sprache verfügbar, aber nicht in den Volkssprachen. Anders als seine italienischen Kollegen hatte Dürer auch keine anatomischen Kenntnisse.³⁸ Dürers Maßstellen sind deshalb nicht die eines Mediziners, sondern die eines Künstlers. Sie decken sich nicht mit der organischen Struktur des Körpers, mit Knochengestalt, Muskeln und Fettgewebe, sondern sind ästhetisch motivierte Ausdrücke wie etwa „Schulterhöhe“ (*höch der achsel*) oder „innere Wade unten“ (*end des eussern wadens*).³⁹

Dürers elaborierte Proportionslehre erwies sich für den Werkstattgebrauch letztlich als zu komplex und akademisch, um praxistauglich zu sein. Die Autorität des Namens ‚Dürer‘ und die vorzügliche Qualität der Holzschnitte ließen die *Vier Bücher von menschlicher Proportion* jedoch in Gelehrten- und Sammlerkreisen in ganz Europa rasch Verbreitung finden.⁴⁰ Peter Paul Rubens kopierte daraus,⁴¹ Nicolas Poussin versah 1640 im Zuge der Vermessung antiker Statuen in Rom ein Exemplar mit Anmerkungen;⁴² Velazquez' Lehrer Francisco Pacheco empfahl jungen Künstlern Dürers Figuren zum Studium.⁴³ Auseinandersetzungen mit Dürers Schemata finden sich etwa in der Zeichenschule des holländischen Stechers Crispijn de Passe von 1643, im Lehrbuch der Kunst und Architektur von Juan Andrés Ricci von 1659 und in satirischer Absicht noch in Blatt 1 von William Hogarths *Analysis of Beauty*.⁴⁴ Dürers Figurentypen wurden als Kanon rezipiert und sollten dem neuzeitlichen Kunstunterricht und der Anthropometrie als Referenzwerke dienen.

Anmerkungen

- 1 Siehe Berthold Hinz: Dürer: ‚Natürlicher‘ Akt versus Mensch ‚aus der Maß‘, in: Andreas Tacke/Ingrid-Sibylle Hoffmann (Hg.), *Menschenbilder. Beiträge zur Altdutschen Kunst*, Petersberg 2011, S. 17–31, hier S. 17.
- 2 Albrecht Dürer, Studie eines stehenden Mannes mit Bogen (*Poynter Apoll*), 1501/03. Feder, braune und schwarze Tusche auf Papier, 21,9 x 14,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 63.212. Außerdem sind Studien in London, British Museum, in Zürich, Kunsthau sowie in Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz bekannt. Vgl. Walter Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 Bde., New York 1974, Bd. 2, Kat.-Nr. 1501/08, S. 582 f. sowie zuletzt mit weiterführender Literatur Jochen Sander (Hg.), *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., München (u. a.) 2013, Kat.-Nr. 5.13, S. 144. Die Apoll-Zeichnungen gelten als Vorstudien für Dürers Adam. Zu Dürers Aktstudien siehe mit weiterführender Literatur: Anne-Marie Bonnet, *Albrecht Dürer. Die Erfindung des Aktes*, München 2014; zum Antikenstudium, insbes. im Kontakt zu Jacopo de' Barbari, siehe mit weiterführender Literatur, u. a. Simone Ferrari, Dürer e Jacopo de' Barbari. Persistenza di un rapporto, in: Sybille Ebert-Schiffner/Kristina Herrmann-Fiore/Marieke von Bernstorff (Hg.), *Dürer, l'Italia e l'Europa*, Cinisello Balsamo 2011, S. 39–46; Beate Böckem, *Jacopo de' Barbari. Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 109–134.
- 3 Albrecht Dürer, *Der Sündenfall*, 1504. Kupferstich, 24,9 x 19,2 cm. Albrecht Dürer, *Das druckgraphische Werk*, hg. v. Rainer Schoch/Matthias Mende/Anna Scherbaum, 3 Bde., Nürnberg 2001–2004, Bd. 1, 2001, Kat.-Nr. 39, S. 110–113; zu den Vorstudien, siehe Strauss (wie Anm. 2), Bd. 2, Kat.-Nr. 1504/11–17, S. 750–761. Grundlegend: Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, Hamburg 1995 (zuerst: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1943), S. 113–117, 346–354, hier S. 114; zuletzt mit weiterführender Literatur Sander (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 5.14–5.18, S. 146–153, zum Kontext süddeutscher Architekturtraktate: Jaya Remond, Norm, in: Daniel Hess/Thomas Eser/Beate Böckem (Hg.), *Der frühe Dürer*, Ausst.-Kat., Nürnberg 2012, S. 499–501.
- 4 Albrecht Dürer, Studie eines Frauenakts, 1500. Feder, braune Tinte, grüne Lavierung auf Papier, 33 x 43,6 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. SL.5218.184. Strauss (wie Anm. 2), Bd. 2, Kat.-Nr. 1500/29–30, S. 548–551, vgl. auch die zahlreichen ähnlichen Studien, ebd., Nr. 1500/13–34, S. 528–559 sowie mit weiterführender Literatur: Eckhard Schaar, A Newly Discovered Proportional Study by Dürer in Hamburg, in: *Master Drawings* 36, 1998, S. 59–66; Stijn Alsteens/Freyda Spira (Hg.), *Dürer and Beyond. Central European Drawings in the Metropolitan Museum of Art, 1400–1700*, Ausst.-Kat., New York 2012, Kat.-Nr. 7, S. 17–19; Stephanie Porras, Folds, Traces and Holes: Dürer's Ideal Bodies, in: Ulrich G. Großmann/Petra Krutisch (Hg.), *The Challenge of the Object*, 4 Bde., Nürnberg 2013, Bd. 3, S. 1012–1015. Vgl. die Diskussion der Studie eines nackten Mannes (1528) im British Museum (Inv.-Nr. SL.5218.186) von Markus Rath, Vermessung des Körpers – Verortung der Seele. Die künstlerische Erkundung des Menschen in der Dürerzeit, in: Wolfgang Meighörner (Hg.), *Nur Gesichter? Porträts der Renaissance*, Ausst.-Kat., Innsbruck 2016, S. 220–240, hier S. 221–223.
- 5 Vgl. Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin 2017, S. 102–104. Zu Dürers Zeichenpraxis: Stephanie Porras, ‚eine freie hant‘. Autonomie, Zeichnen und der junge Dürer, in: Hess/Eser/dies. (wie Anm. 3), S. 245–259.

- 6 Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), hg., komm. u. in heutiges Deutsch übertr. v. Berthold Hinz, Berlin 2011, S. 233. Ders., *Hjerinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, III, fol. 109 v: „Dann die menschlich gestalt kann nit mit richtscheyten oder zirckelen umbzogen werden/aber von puncten zu puncten werde die gezogen wie for gemelt/und ausserhalb rechter maß werde keiner nichts gut machen.“ Für den vorliegenden Beitrag wurde das Exemplar in der Staatsbibliothek Bamberg, Signatur JH.Inc. typ.IV.340 verwendet. Siehe mit weiterführender Literatur: Dürer, *Das druckgraphische Werk* (wie Anm. 3), Bd. 3, 2004, Kat.-Nr. 277, S. 319–474; ders., *Vier Bücher* (wie oben), S. 268; Almut Pollmer-Schmidt, Von allen Seiten. Mensch und Maß bei Dürer, in: Sander (wie Anm. 2), S. 121–125.
- 7 Leon Battista Alberti, *De Pictura. Die Malkunst*, in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, übers., hg., eingel. u. komm. v. Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, 2. Aufl., Darmstadt 2011 (zuerst: 2000), S. 193–333, hier I, § 2, S. 194 f. Vgl. auch die Einleitung von Bätschmann/Schäublin, in: ebd., S. 13–140, bes. S. 60–62.
- 8 Siehe zuletzt mit weiterführender Literatur: Beate Böckem, Der frühe Dürer und Italien. Italien-erfahrung und Mobilitätsprozesse um 1500, in: Hess/Eser/dies. (wie Anm. 3), S. 52–64; Andrew Morrall, Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance, in: Sander (wie Anm. 2), S. 169–173; Ulrich Pfisterer, Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen, in: Sander (wie Anm. 2), S. 377–381; sowie die Beiträge von Perry B. Brooks (S. 84–109) und John S. Hendrix (S. 11–31) in: Ingrid Alexander-Skipnes (Hg.), *Visual Culture and Mathematics in the Early Modern Period*, New York/London 2017.
- 9 Alberti (wie Anm. 7), II, § 37, S. 260 f.
- 10 Ders., *De Statua. Das Standbild*, in: ders. (wie Anm. 7), S. 142–191. Zur strittigen Datierung siehe Bätschmanns und Schäublins Diskussion in der Einleitung (wie Anm. 7), S. 26–31, mit einer Datierung um 1434/35. Vgl. zur Datierung auch den Vorschlag auf um 1445: Ulrich Pfisterer, Leon Battista Alberti ‚De Statua‘. Zu Oskar Bätschmanns und Christoph Schäublins Neuausgabe von Albertis kleineren kunsttheoretischen Schriften, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, 2003, S. 533–545. Zur ‚klassischen‘ Proportionslehre siehe Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 14, 1921, S. 169–204, hier S. 193–198; zu Cenninis Kapitel über die Proportionslehre Cennino Cennini, *Il libro dell' arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vincenza 2003, Kap. 70, S. 117; zum weiteren Kontext mit weiterführender Literatur: Jane Andrews Aiken, Leon Battista Alberti's System of Human Proportions, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43, 1980, S. 68–96; Pfisterer (wie oben), S. 539 f.
- 11 Alberti (wie Anm. 10), § 17, S. 169. Grundlegend: Panofsky (wie Anm. 10); mit weiterführender Literatur: Andrews Aiken (wie Anm. 10); in Bezug auf eine Ideengeschichte der Normmaße und eine ähnliche Proportionstabelle in Michele Savonarolas *Speculum physionomie*: Pfisterer, *Leon Battista Alberti* (wie Anm. 10), S. 539 f.; Paola Salvi, L' ‚Uomo Vitruviano‘ di Leonardo, il ‚De Statua‘ di Alberti e altre proporzioni del corpo umano, in: Annalisa Perissa Torrini (Hg.), *Leonardo da Vinci, l'uomo universale*, Ausst.-Kat. Venedig, Florenz 2013, S. 40–57. Zu Zeuxis siehe den Kommentar zu Cicero im vorliegenden Band.
- 12 Dürer kannte Albertis *De Pictura* seit 1511/12, vielleicht auch *De Statua*. Bätschmann/Schäublin (wie Anm. 7), S. 54, 106.
- 13 Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 289. Zu den Proportionssystemen siehe Panofsky (wie Anm. 10), hier S. 177–183.

- 14 Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hg. v. Hans Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956–1969, Bd. 2, 1966, S. 8.
- 15 Ders., *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), fol. 129 v (Koloophon).
- 16 Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 1–3. Zur lateinischen und italienischen Ausgabe siehe auch: Marcello Pezza, *Albrecht Dürer e la teoria delle proporzioni dei corpi umani*, Rom 2007.
- 17 Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 6.
- 18 Zum ästhetischen Diskurs siehe mit weiterführender Literatur: Dürer (wie Anm. 14), Bd. 3, 1969, S. 267–306; Fedja Anzelewsky, Dürers ‚ästhetischer Exkurs‘ in seiner Proportionslehre, in: Friedrich Mielke (Hg.), *Kaleidoskop. Festschrift für Fritz Baumgart*, Berlin 1977, S. 70–78; Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 308–313; zum Schönheitsbegriff Dürers im Verhältnis zu Alberti: Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915, S. 205–209; zu Dürers philosophischem und kunsttheoretischem Verständnis siehe u. a. Friedrich T. Bach, *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996; Marco Bussagli, Albrecht Dürer e i modelli del rinascimento. Canone inverso, in: *Art e dossier* 25, 2010, S. 20–25; James Hutson, Renaissance Proportion Theory and Cosmology: Gallucci’s ‚Della Simmetria‘ and Dürerian Neoplatonism, in: *Storia dell’arte* 125/126, 2010, S. 25–61; Elena Filippi, *Denken durch Bilder. Albrecht Dürer als ‚philosophus‘*, Münster 2013, bes. S. 148–151; Peter Parshall, Graphic Knowledge: Albrecht Dürer and the Imagination, in: *The Art Bulletin* 95, 2013, S. 393–410.
- 19 Entwürfe zur Einleitung in das *Lehrbuch der Malerei*, Nr. 2, um 1512/13. Dürer (wie Anm. 14), Bd. 2, 1966, S. 104. Zum darin implizierten christologischen Bezug der Malerei, insbesondere in Dürers Selbstbildnis in der Alten Pinakothek München, grundlegend: Rudolf Preimesberger, ‚... proprijs sic effingebam coloribus...‘ Zu Dürers Selbstbildnis von 1500, in: Herbert L. Kessler/ Gerhard Wolf (Hg.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998, S. 279–300.
- 20 Dürer, *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), III, fol. 108 r: „Unn das wir aber zu einer guten maß möchten kumen dardurch die hübscheyt eins teyls in unser werck bringen / Darzu beduck mich am allerdienstlichsten sein / das du von vil lebendiger menschen dein maß nemest / aber such leut dazu die da hübsch geacht sind / und der art mach mit allem fleyß ab. Dann auß vil manicherley menschen mag durch ein verstendigen etwas guts zusamen gelesen werden durch alle teyl der glider / dann selten find man ein menschen / der da alle glidmaß gut hab / dann ein yedlicher hat ein mangel.“ Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 228: „Um zu guten [Körper-]Maßen zu gelangen und dadurch die Schönheit eines [Körper-]Teils in unser Werk zu bringen, scheint es mir am zweckmäßigsten, von vielen lebenden Menschen die Maße zu nehmen. Aber suche Personen dazu aus, die als hübsch erachtet werden und nimm von diesen mit allem Fleiß die Maße auf. Denn aus einer großen Anzahl unterschiedlicher Menschen kann durch einen Verständigen hinsichtlich aller Körperteile etwas Gutes zusammen gelesen werden. Selten nämlich findet man einen Menschen, dessen sämtliche Körperteile gut [gestaltet] sind, denn jeder Mensch hat einen Mangel.“
- 21 Peter Gerlach, Proportionslehre, in: Manfred Landfester (Hg.), *Der Neue Pauly*, Stuttgart 1996–2003, Bd. 15/2: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, 2002, Sp. 568–573.
- 22 Dürer an Willibald Pirckheimer, Nürnberg 1523, mit einem Entwurf zur Proportionslehre, Dürer (wie Anm. 14), Bd. 1, Nr. 47, S. 103 f., hier S. 103, sowie ähnliche Formulierungen u. a. in den Entwürfen zur Einleitung in das *Lehrbuch der Malerei*, ebd., Bd. 2, Nr. 2, S. 103–104, Nr. 5, S. 109, S. 113.

- 23 Siehe Anm. 20.
- 24 Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 223 f. Berthold Hinz, Zu Dürers Wissenschaftsverständnis von der menschlichen Proportion (1528), in: Johanna Aufreiter (Hg.), *KunstKritikGeschichte. Festschrift für Johann Konrad Eberlein*, Berlin 2013, S. 301–312, hier S. 305 f.
- 25 Pfisterer (wie Anm. 8), S. 379.
- 26 Albrecht Dürer, Vorder- und Rückansicht einer durchschnittlichen Frau. Holzschnitte, je 23,7 x 17,2 cm, in: *Hjerinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, fol. 70 v–71 r. Bamberg, Staatsbibliothek, Signatur JH.Inc.typ.IV.340. Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), Kat.-Nr. 277.67–68, S. 156, 296; zuletzt mit weiterführender Literatur Sander (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 524–525, S. 164 f.
- 27 Dürer, *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), fol. 69 v: „So nun diese leng / dicke und breytten allbeschryben unnd auffgerissen sind / als dann zeuch ich die weiblichen gestalt mit iren linien seyberlich darein.“ Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 155.
- 28 Ebd., S. 86 f.
- 29 Ders., *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), fol. 69 v. Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 154 f.
- 30 Der „Meßstab“ hat 1/6 der Figur, der „Zoll“ (*Zall*) und der „Teil“ (*Teyl*) jeweils 1/10 davon und der kleinste Teil, das „Trümlein“, 1/3 des „Teils“. Ders., *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), fol. 69 v. Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 154 f. Vgl. Albertis Verfahren (wie Anm. 10), S. 152 f.
- 31 Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch und deutsch*, übers. u. komm. v. Curt Fensterbusch, 6. Aufl., Darmstadt 2008 (zuerst: 1964), III, S. 138 f. Der Passus ist im Kommentar zu Girard Thibault im vorliegenden Band zitiert. In gleicher Weise zeigt Dürer auch Schemata von Frauen und Männern, die in Anlehnung an den vitruvianischen *homo ad quadratum* in ein Quadrat eingeschrieben sind. Zu Dürers Vitruv-Rezeption siehe Dürer (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 163–165; ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 290–296, hier S. 290. Vgl. Carlo Pedretti, *Uomo vitruviano, anche donna*, in: ders., *Leonardo & io*, Mailand 2008, S. 210–227, hier S. 217–227; sowie den Kommentar zu Agnolo Firenzuola im vorliegenden Band.
- 32 Cennini (wie Anm. 10), S. 117. Vgl. dagegen die Einschätzung Michele Savonarolas, der Frauen ein – wenn auch nach anderen Regeln gestaltetes – „Mittelmaß“ zugesteht: Johannes Thomann: *Studien zum ‚Speculum physionomie‘ des Michele Savonarola*, Univ. Diss. Zürich 1997, S. 82 f., sowie den Kommentar zu Leon Battista Alberti in diesem Band.
- 33 Vgl. Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 294 f.
- 34 Ebd., S. 323 f.
- 35 Panofsky (wie Anm. 18), S. 56–61, zum Verfahren der *quadrature* bei Gaurico und Lomazzo, S. 58 f., Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 325.
- 36 Franz-Joachim Verspohl, Die Entdeckung der Schönheit des Körpers – Von seiner maßästhetischen Normierung zu seiner bewegten Darstellung, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, Ausst.-Kat. Völklingen, Wien/Köln 1998, S. 139–157, hier S. 141–145; zu Michelangelos Dürerlektüre mit weiterführender Literatur: Jan Białostocki, *Dürer and his Critics, 1500–1971*, Baden-Baden 1986, S. 23; zu Proportionsstudien südlich der Alpen: Matthew Landrus, *Mathematical and Proportion Theories in the Work of Leonardo da Vinci and Contemporary Artist/Engineers at the Turn of the Sixteenth Century*, in: Alexander-Skipnes (wie Anm. 8), S. 52–68.

- 37 Den Einsatz von Gliederpuppen im Entwicklungsprozess der Zeichnungen belegen die vorbereitenden Skizzen zu Buch 4 im Dresdner Studienbuch (Robert Bruck, *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königlichen öffentlichen Bibliothek in Dresden*, Straßburg 1905, bes. Nr. 62, fol. 143 r), siehe Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 324; Sander (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 5.21, S. 156–159; zu den Gliederpuppen, die ihrerseits Idealtypen verkörpern in Bezug zu Dürers Proportionslehre, siehe Rath (wie Anm. 4), mit weiterführender Literatur.
- 38 Panofsky (wie Anm. 18), S. 64–69, hier S. 66; Dürer (wie Anm. 14), Bd. 1, Nr. 69, S. 126.
- 39 In Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 14 f., legt Hinz eine Konkordanztafel über die Messstellen bei Dürer, Camerarius, Alberti und in der modernen Übertragung vor. Zu Dürers Sprache Panofsky (wie Anm. 3), S. 326 f.
- 40 Zur Wirkungsgeschichte siehe mit weiterführender Literatur: Jürgen Fredel, Ideale Maße und Proportionen. Der konstruierte Körper, in: Ilsebill Barta Fliedl/Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Ausst.-Kat. Wien, Salzburg 1992, S. 11–42, hier S. 34–42; Dürer, *Das druckgraphische Werk* (wie Anm. 3), Bd. 3, 2004, S. 326–328; ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 355–363; zur Rezeption in Italien siehe Juliana Barone, ‚Those Lines and Circles‘. Geometry and Proportion in Leonardo, Dürer and Talpino, in: Ebert-Schiffere/Herrmann-Fiore/von Bernstorff (wie Anm. 2), S. 9–24; zur Rezeption in Proportionslehren bis ins 19. Jahrhundert Peter Gerlach, *Proportion – Körper – Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln 1990.
- 41 Catherine H. Lusheck, *Rubens and the Eloquence of Drawing*, London/New York 2017, S. 181.
- 42 Fredel (wie Anm. 40), S. 35 f.
- 43 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla 1649, S. 272. Vgl. Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 358.
- 44 Crispijn van de Passe, *Della luce del dipingere et disegnare. Van't Light der teken en schilder konst*, Amsterdam 1643–1644; Juan Andrés Ricci, *La pintura sabia*, hg. v. Fernando Marias/Felipe Pereda, Toledo 2002. Vgl. Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 359–361.