

26. Gérard Audran: Die Vermessung des antiken Idealkörpers (1683)

Que peut donc faire un Dessignateur au milieu de tant de difficultez? Je ne vois que l'antique en quoy l'on puisse prendre une entiere confiance. Les Sculpteurs qui nous ont laissé les belles Figures qui nous restent, se sont heureusement tirez de cét embarras. Quelques-unes de ces difficultez n'estoient pas difficultez pour eux, & ils ont sceu parfaitement surmonter les autres.

[...]

On peut avancer hardiment qu'ils ont en quelque sorte surpassé la nature; car bien qu'il soit vray de dire qu'ils n'ont fait veritablement que l'imiter, cela s'entend pour chaque partie en particulier, mais jamais pour le tout ensemble, & il ne s'est point trouvé d'homme aussi parfait en toutes ses parties que le sont quelques-unes de leurs Figures. Ils ont imité les bras de l'un, les jambes de l'autre, ramassant ainsi dans une seule Figure toutes les beautez qui pouvoient convenir au sujet qu'ils representoient, comme nous voyons qu'ils ont rassemblé dans l'Hercule tous les traits qui marquent la force, & dans la Venus toute la délicatesse & toutes les graces qui peuvent former une beauté achevée. Ils ne plaignoient ny le temps ny les soins; il s'en est trouvé tel qui a travaillé toute sa vie en vuë de produire seulement une Figure parfaite.

Gérard Audran, *Les Proportions du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris 1683, Préface, o. P. (S. 2)

Was kann also ein Schöpfer inmitten so vieler Schwierigkeiten tun? Wie ich es sehe, können wir nur in die Antike volles Vertrauen setzen. Die Bildhauer, die uns die schönen, uns verbleibenden Figuren hinterlassen haben, haben sich glücklicherweise aus dieser misslichen Lage befreit. Einige dieser Schwierigkeiten waren für sie keine Schwierigkeiten, und sie haben genau gewusst, wie sie die anderen überwinden konnten.

[...]

Wir können kühn die These wagen, dass sie [die antiken Künstler] in gewisser Weise die Natur übertroffen haben; denn auch wenn es richtig ist zu sagen, dass sie diese eigentlich nur nachgeahmt haben, trifft dies auf jeden einzelnen Teil zu, aber niemals auf das Ganze, und man hat keinen Mensch gefunden, der in allen seinen Teilen so perfekt ist, wie es einige ihrer Figuren sind. Sie

haben von dem einen die Arme, von dem anderen die Beine nachgeahmt und auf diese Weise in einer einzigen Figur alle Schönheiten versammelt, die zu dem von ihnen dargestellten Sujet passen konnten. So erkennen wir, dass sie in Herkules alle Eigenschaften versammelt haben, die die Kraft kennzeichnen, und in Venus alle Feinheit und alle Anmut, die eine vollendete Schönheit ausmachen können. Sie beklagten weder den Zeitaufwand noch die M hen; es fand sich unter ihnen jener, der sein ganzes Leben lang mit dem Ziel arbeitete, nur eine perfekte Figur zu schaffen.

Übersetzung: Laura Gronius

Kommentar

Die Kenntnis der Proportionen des menschlichen Körpers, so Gérard Audran (1640–1703) zu Beginn seines Traktats über *Les Proportions du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité* von 1683, sei für jeden Künstler unerlässlich, um keine „entstellten und monströsen Figuren“ (*figures estropi es & monstrueuses*) zu kreieren.¹ Die Künstler setzten diese Maxime allerdings nach verschiedenen Regeln um, die sowohl durch ihre Herkunft als auch durch ihr Gemüt geprägt seien.² Dabei scheine eine einheitliche Lösung dieser Aufgabe auf den ersten Blick so greifbar nahe, da doch gemeinhin die Natur als Vorbild der Kunst angesehen werde. Wieso diese naheliegende Möglichkeit wenig Beachtung finde, erklärt sich für Audran durch den Umstand, dass nur wenige natürliche Körper, vielleicht sogar keine, in allen ihren Teilen die perfekten Proportionen aufweisen.³

Zur Bewältigung der sich daraus ergebenden Schwierigkeiten r t Audran in der eingangs zitierten Passage zum Rückgriff auf die Antike. Schon allein hinsichtlich ihrer Abstammung hätten die antiken Künstler die besten Voraussetzungen gehabt – sowohl Griechenland als auch Italien seien mit dem „Schönen“ (*beau*) und dem „Besonderen“ (*rare*) in besonderer Weise bedacht gewesen, und darüber hinaus hätten die Kunstschaffenden dieser Regionen ihre „Leidenschaften“ (*passions*) derart beherrscht, dass diese keinerlei Auswirkungen auf ihre Werke gehabt hätten.⁴ Nach diesen Überlegungen bringt Audran die in seinen Augen k hne These vor, dass die Künstler der Antike die Natur nicht nur nachgeahmt, sondern sogar übertroffen hätten, indem sie – gemäß der von Cicero auf Zeuxis zurückgeführten Methode⁵ – von realen Körpern die jeweils schönsten Teile kopiert und in ihren Figuren zu einem neuen, schönen Ganzen

vereint hatten.⁶ Als Beispiele nennt er im Anschluss den antiken Heros Herkules und die Götting Venus, in denen sich die Schönheit, unter Berücksichtigung ihres unterschiedlichen Geschlechts, zum einen in der „Kraft“ (*force*) und zum anderen in der „Feinheit“ (*délicatesse*) und „Anmut“ (*grace*) manifestierte.⁷ Die an diesen beiden, aber auch an anderen Figuren greifbare *superatio* bzw.  bersteigerung der Natur macht die antike Kunst für Audran zum idealen Vorbild für die Werke seiner Zeitgenossen.

Mit antiken Bildwerken wie jenen des Herkules und der Venus war Audran spatestens seit seinem Aufenthalt in Rom von 1666/67 bis 1669 aus eigener Anschauung vertraut. Nach seiner Ausbildung zum Grafiker, die er zunachst bei seinem Vater Claude, dann bei seinem Onkel Charles und schließlich bei dem Maler Charles Le Brun absolvierte, hielt sich Audran für ca. zwei Jahre in der Tiberstadt auf und pflegte dort Kontakt zu Künstlern wie Carlo Maratta und Ciro Ferri.⁸ Auf Wunsch Jean-Baptiste Colberts, der sich durch die Übernahme verschiedener amter seit 1661 zum wichtigsten Minister im Umkreis Ludwigs XIV. entwickelt hatte,⁹ kehrte Audran 1669 nach Paris zurück und gelangte dort an den königlichen Hof.¹⁰ Ludwig XIV., der schon 1643, im Alter von vier Jahren zum König ernannt worden war, hegte seit der Übernahme der Regierungsgeschafte 1661 ein gesteigertes Interesse für die grafischen Künste. Diese erschienen ihm und seinem ersten Minister Colbert aufgrund ihrer größeren Zirkulation als besonders geeignete Mittel der Bildpropaganda.¹¹ Am Hof Ludwigs XIV. wurde Audran vor allem für die grafische Reproduktion von Le Bruns Gemaldezyklus zu den *Schlachten Alexanders des Großen* (1661–1673) bekannt, die er ab 1670 zusammen mit Gérard Edelinck in Angriff nahm und die ahnlich monumental ausfiel wie ihr Vorbild.¹² Aber auch seine besondere grafische Technik – eine Kombination von Kupferstich und Radierung – wurde von Zeitgenossen und spateren Kunstliteraten sehr geschatzt.¹³ 1674 wurde Audran zum Vollmitglied der seit 1648 bestehenden *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* ernannt und 1681 zu einem ihrer Ratsmitglieder befördert.¹⁴

Les Proportions du Corps Humain erschien, als Audran bereits hoch angesehenes Mitglied der königlichen Kunstakademie in Paris war. Das Studium der Antike gehörte dort, ahnlich wie schon früher an den Akademien von Florenz, Bologna und Rom, zum festen Kanon.¹⁵ Malern ebenso wie Bildhauern wurden Lektionen zu ausgewahlten antiken Bildwerken erteilt.¹⁶ Von besonderem Interesse waren dabei – neben den in ihnen besonders kunstvoll zum Ausdruck gebrachten Emotionen und körperlichen Bewegungen¹⁷ – auch die an den Figuren ablesbaren Proportionen des Körpers.¹⁸

Audran war nicht der erste im Kontext der *Académie Royale*, der der Praxis, Proportionen am antiken Körperbild und nicht am lebenden Körper zu studieren, eine schriftliche Form verlieh. Schon Abraham Bosse, der dort ab 1648 bis zu seinem Ausschluss 1661 als Professor die Perspektive lehrte,¹⁹ hatte in seiner Abhandlung über die Darstellung verschiedener menschlicher Figuren (*Repr sentations de diverses figures humaines*, 1656) vier antike Statuen ins Zentrum seiner Analyse gestellt. Im Untertitel gibt er an, diese selbst in Rom vermessen zu haben (*avec leurs mesures prises sur des antiques qui sont de pr sent   Rome, recueillies et mises en lumière par A. Bosse*), was Georg Kauffmann allerdings widerlegen konnte.²⁰ Bosse griff in seinem Traktat vielmehr auf Studien und entsprechende Messergebnisse Roland Fr art de Chambrays und Charles Erards zurück.²¹ Neben einem kurzen Vorwort besteht der schmale Band aus 20 Kupferstichen, auf denen der *Herkules* aus dem Garten des Palazzo Farnese, ein im Palazzo Pichini aufbewahrter *Meleager*, der *Apoll von Belvedere* aus dem Vatikan und eine zunächst in der römischen Villa der Medici ausgestellte *Venus pudica* (*Venus Medici*) je zweimal von vorn sowie je einmal von hinten und von der Seite gezeigt werden.²² Diese reduzierten Umrisszeichnungen sind mit Eintragungen der Längen- und Breitenmaße versehen.²³ Neben den ganzfigurigen Schemata, denen nur im Fall von *Apoll* und *Venus* bereits einzelne Details von Fuß, Ges   und Wade zugeordnet wurden, ist Tafel 18 allein solchen Ausschnitten vorbehalten: Hier finden sich ein Fuß und eine Hand der *Venus*  ber einem Fuß des *Apoll* und dem Kopf des *Meleager*.²⁴

Auch Henri Testelin, seit 1648 zunächst einfaches Mitglied, ab 1650 Sekretär und ab 1656 schließlich Professor an der *Académie Royale*,²⁵ griff in seinen Überlegungen zu den Grundlagen der Malerei auf antike Bildwerke und deren Maße zurück, um seinen Schülern und Lesern die Bedeutung körperlicher Proportionalität näher zu bringen.²⁶ Seine Wahl fiel dabei in nur einer Figur mit jener Bosses zusammen: dem *Apoll von Belvedere*. Darüber hinaus behandelte Testelin den *Herkules Commodus* aus dem Vatikan, einen tanzenden Faun aus Florenz, den *Herkules Farnese* aus Neapel und einen nicht genauer bestimmten *Ganymed*.²⁷ Die Konturzeichnungen dieser Statuen versah er auf Tafel 5 seiner Schrift über die begabtesten Maler seiner Zeit – *Sentimens des plus habiles peintres du tems, sur la pratique de la peinture et sculpture* (1680) – mit nur wenigen, dezent eingetragenen Maßeinheiten. Der weibliche Körper fand bei dieser visuellen Gegenüberstellung keine Berücksichtigung. Auf die körperlichen Proportionen der Frau geht Testelin nur kurz in der vorausgehenden Texttafel 4 ein, auf der neben den beiden Geschlechtern auch die Lebensalter Erw hung finden.²⁸ Diese Diskrepanz von Schrift- und Bildteil legt nahe, dass er die Maße

des Frauenkörpers nicht von antiken Werken ableitete, sondern diese allein in Relation zum männlichen Körper bestimmte.²⁹

Audran unterscheidet sich von seinen Vorgängern schon hinsichtlich der Auswahl antiker Bildwerke. Im Anschluss an das Vorwort widmet er sich auf den Tafeln 1 bis 4 zunächst der Figur des Laokoon aus der berühmten, im Vatikan aufbewahrten *Laokoon-Gruppe*, und dies von allen vier Seiten.³⁰ Die Tafeln 5 bis 7 zeigen dann den *Herkules Farnese* von vorn, von links und von hinten,³¹ die Tafeln 8 und 9 zwei Ansichten einer Gallierfigur bzw. des *Paetus* aus dem Garten der Ludovisi in Rom.³² Auf Tafel 10 wird der Kanon antiker Bildwerke durch eine ägyptische Terme kurz unterbrochen, auf den Tafeln 11 und 12 mit dem *Antinoos von Belvedere* aber unmittelbar weitergeführt, der von allen vier Körperseiten dargestellt ist.³³ Es folgen eine als „Frieden Griechenlands“ (*Paix de Grecq*) bezeichnete Figur in Vorder- und Seitenansicht auf Tafel 13,³⁴ die *Venus Kallipygos* von hinten gesehen auf Tafel 14 und die *Venus Medici*, die auf den Tafeln 15 und 16 in vier Ansichten erscheint (Abb. 14).³⁵ Vier Tafeln (17 bis 20) fallen anschließend dem *Apoll von Belvedere* zu.³⁶ Auf Tafel 21 ist ein von vorn und von der Seite dargestellter Knabentorso zu sehen und auf den Tafeln 22 und 23 ein weiterer Gallier aus dem Besitz der Ludovisi.³⁷ Auf den beiden folgenden Tafeln werden die beiden Söhne Laokoons für sich, losgelöst aus der *Laokoon-Gruppe*, behandelt und auf Tafel 26 ein Putto, der Wasser aus einem Behältnis gießt. Die letzten vier Tafeln fallen formal leicht aus dem Rahmen: Sie enthalten Gesichtsdetails des *Apoll von Belvedere* (Abb. 15) und der *Venus Medici* (Tafel 27 und 28) sowie am Schopf gepackte Krieger- und Gefangenenk pfe nach Werken des italienischen Künstlers Raffael (Tafel 29 und 30).³⁸ Mit Ausnahme der beiden letzten Tafeln sind alle Ganzfiguren und Körperteile mit gestrichelten Linien und mit Maßeinheiten, die mit diesen verbunden sind, versehen. Letztere erachtet Audran selbst für weitaus exakter als die seiner – von ihm allerdings nicht genauer genannten – Vorgänger.³⁹

Wie dieser Überblick zeigt, erfuhren die antiken Exempel ideal proportionierter Körper bei Audran im Vergleich zu Bosses und Testelins Schriften einen enormen Zuwachs. Anstelle von vier antiken Statuen behandelt Audran elf verschiedene Werkgruppen, wobei er aus diesen teils einzelne Figuren herauslöst und gesondert vermisst, so im Fall der *Laokoon-Gruppe* und der *Galliergruppe Ludovisi*. Neben dem kraftvollen männlichen Körper finden so der alte, der kindliche und der weibliche Körper ebenso bzw. sogar größere Beachtung. Wie Bosse integriert auch Audran auf manchen Tafeln Detailanalysen von Armen, Beinen, Füßen und Händen (Abb. 14), zugleich aber unterzieht er die Gesichter

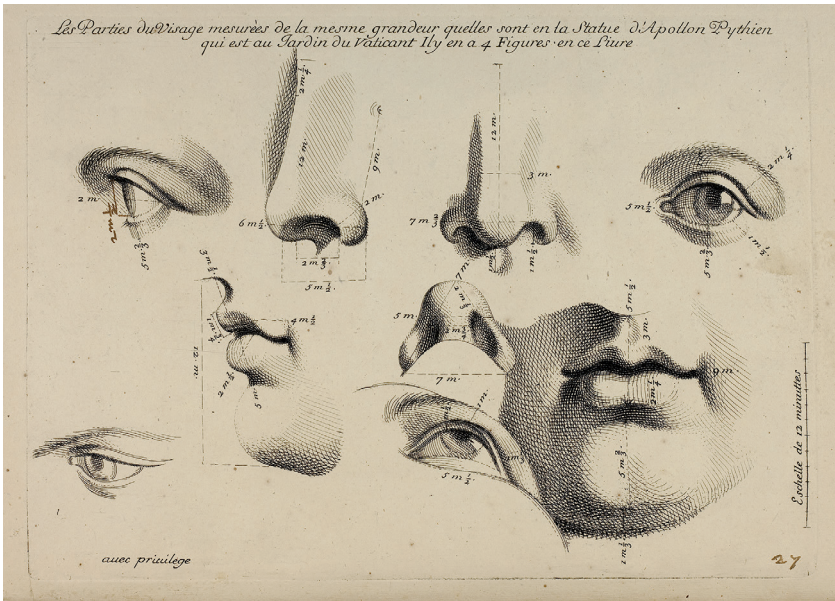


Abb. 15

Teile des Gesichts des Apoll von Belvedere, in: Gérard Audran, *Les Proportions du Corps Humain*, Paris 1683, Tf. 27. Heidelberg, Universitätsbibliothek

einzelner Statuen vergleichbar detaillierten Messungen und zerlegt diese dazu in ihre aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigten Einzelteile (Abb. 15).

Ein weiterer Zugewinn im Vergleich zu den früheren Traktaten ergibt sich aus Audrans Vorrede. Hier findet er im Verweis auf die Fehler der Natur und die vorbildliche Methode des Zeuxis nicht nur eine Rechtfertigung für den Rückgriff auf die Antike zur Ermittlung der idealen Proportionen des menschlichen Körpers.⁴⁰ Darüber hinaus legt er auch die Kriterien seiner Wahl von Werkbeispielen dar, die die folgenden Bildtafeln füllen. Schon in der Antike habe es unter den Künstlern wahre Meister, aber auch mittelmäßige Schüler gegeben; nicht jedes antike Werk sei aufgrund seiner Herkunft automatisch gut. Aus diesem Grund, so Audran weiter, habe er von den erhaltenen Werken nur solche berücksichtigt, denen allgemein eine große Wertschätzung zuteil werde.⁴¹

Selbst vermeintliche Fehler, die ihm bei der Vermessung der Statuen aufgefallen seien, bringt Audran im Vorwort zur Sprache:⁴² Die linken Beine von

Laokoon, *Apoll* und *Venus* fielen allesamt länger aus als die rechten Beine der Figuren. Trotz dieser Unstimmigkeiten hege er aber eine große Bewunderung für die antiken Werke. Derartige Deformationen seien von den antiken Künstlern nämlich bewusst eingesetzt worden, so Audrans Begründung, um ihre Figuren bestimmten Standorten anzupassen und entsprechend auf bestimmte Betrachtersituationen auszurichten.⁴³ Während Charles Perrault in einem Vortrag an der *Académie française* im Jahr 1687, also kurz nach der Veröffentlichung von *Les Proportions du Corps Humain*, die Vorbildlichkeit der Antike für seine Gegenwart im Verweis auf ähnliche Fehler grundsätzlich in Frage stellen sollte,⁴⁴ sieht Audran in den unterschiedlich langen Beinen also vor allem ein Problem der künstlerischen Darstellung, mit dem die antiken Künstler produktiv umzugehen wussten.⁴⁵ Eben dies sei bei der Übertragung von Proportionsverh ltnissen vom Bildwerk auf den realen Körper zu beachten.

Auf die Rezeption von Audrans Proportionslehre wirkten sich Perraults Fundamentalkritik und der mit ihr einsetzende „Streit der Alten und der Neuen“ (*Querelle des anciens et des modernes*) nicht unmittelbar negativ aus. Ins Deutsche, Englische und Spanische übersetzt,⁴⁶ wurde die reich gebildete Schrift bis weit ins 19. Jahrhundert hinein aufgegriffen – sogar außerhalb des europäischen Kontinents in Mexiko-Stadt, wo 1783 unter der Leitung von Jer nimo Antonio Gil eine königliche Kunstakademie eröffnet wurde.⁴⁷

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Gérard Audran, *Les Proportions du Corps Humain Mesur es sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris 1683, o. P. (S. 1).
- 2 Die nationale Abstammung und der eigene Charakter br chten „verschiedene Vorstellungen von Schönheit“ (*différentes idées de beauté*) hervor. Ebd.
- 3 Ebd.: „Cela paroît d'abord fort aisé: car puisque toute la perfection de l'Art consiste à bien imiter la nature, il semble qu'il ne faille point consulter d'autre Maistre, & qu'on n'ait qu'à travailler d'après les modelles vivans; toutefois si l'on veut approfondir la chose, on verra qu'il ne se trouve que peu ou point d'hommes dont toutes les parties soient dans leur juste proportion sans aucun default.“
- 4 Ebd., o. P (S. 2). Von Audrans Zeitgenossen wurde die Darstellung von Leidenschaften, deren Zurücknahme er hier gutheißt, aber als eine wichtige Aufgabe erachtet. Vgl. hierzu grundlegend Thomas Kirchner, *L'expression des passions'. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991.
- 5 Zu dieser ‚Methode‘ siehe auch den Cicero-Kommentar im vorliegenden Band.

- 6 Eine ähnliche Auffassung wird bereits von Giorgio Vasari dem norditalienischen Künstler Andrea Mantegna zugesprochen: *Le vite de' pi  eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 3, 1971, S. 549. Vgl. Valeska von Rosen, Nachahmung, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2011 (zuerst: 2003), S. 295–299, hier S. 297 f.; Ulrike M ller-Hofstede, Zur Rezeption von antiken Statuen in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit, in: Ursula Rombach/Peter Seiler (Hg.), *'Imitatio' als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der frühen Neuzeit*, Petersberg 2012, S. 87–94.
- 7 Zur Qualität der Anmut siehe den Kommentar zu Benedetto Varchi in diesem Band.
- 8 Zu Audrans Ausbildung und seinem Romaufenthalt, für dessen Zeitpunkt und Dauer in der Literatur jedoch leicht variierte Angaben gemacht werden: Georges Duplessis, *Notice sur la vie et les travaux de Gérard Audran, graveur ordinaire du roi*, Lyon 1858, S. 3–11; Emmanuel B n zit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Neuaufll., hg. v. Jacques Busse, 14 Bde., Gründ 1999, Bd. 1, S. 540; Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte, Organisation, Mitglieder*, Norderstedt 2010, S. 267. Eine zweite Romreise folgte um 1675.
- 9 Hierzu etwa Alexandra Bettag, *Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Weimar 1998, bes. S. 59–63.
- 10 Duplessis (wie Anm. 8), S. 11; B n zit (wie Anm. 8), S. 540.
- 11 Hierzu allgemein: Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992; und mit besonderem Fokus auf die grafischen Künste: Peter Fuhring et al. (Hg.), *A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715*, Ausst.-Kat., Los Angeles 2015, und darin vor allem die Beiträge von Thomas W. Gaechtgens, *The Arts in the Service of the King's Glory*, S. 1–8, und Maxime Pr aud, *Printmaking under Louis XIV*, S. 9–14.
- 12 Die letzte Reproduktion wurde 1678 abgeschlossen. Zur Zusammenarbeit von Le Brun und Audran, die bereits 1666 zu großformatigen, mehrteiligen Grafiken führte und sich nach Abschluss des Alexanderzyklus fortsetzte: Louis Marchesano/Christian Michel (Hg.), *Printing the Grand Manner: Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, Ausst.-Kat., Los Angeles 2010. Zum Bildzyklus Le Bruns außerdem: Alescha Thomas Birkenholz, *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun. Historische und stilistische Untersuchungen der Werkentwicklung*, Frankfurt a. M. 2002; Jean Vittel/Pierre Vallaud (Hg.), *La tenture de l'histoire d'Alexandre le Grand*, Ausst.-Kat., Paris 2008, jeweils mit weiterführender Literatur.
- 13 Audrans Technik wurde schon von Claude-Henri Watelet gerühmt: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 2 Bde., Paris 1792, Bd. 2, S. 580 f. Hierzu s. Louis Marchesano, *On the Critical Fortune of Girard Audran and Gérard Edelinck*, in: Fuhring et al. (wie Anm. 11), S. 45–51.
- 14 Valerius (wie Anm. 8), S. 267. Als Aufnahmest ck reichte Audran laut Duplessis die aus der Alexanderfolge stammende *Schlacht bei Arbelles* ein. Vgl. Duplessis (wie Anm. 8), S. 18, der Audrans Beförderung zum *conseiller* außerdem als „die offizielle Auszeichnung seines Talents“ (*la sanction officielle de son talent*) erachtet. Allgemein zur (leicht verzögerten) Aufnahme von Grafikern an der *Académie Royale*: Christian Michel, *Les graveurs   l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVII^e siècle*, in: Peter Fuhring et al., *L'estampe au Grand Siècle.  tudes offertes   Maxime Pr aud*, Paris 2010, S. 483–492; Pr aud (wie Anm. 11), S. 10. Zur

- Geschichte und Organisation der *Académie Royale* etwa: Valerius (wie Anm. 8); Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l' cole Française*, Genf 2012.
- 15 Allgemein zur Bedeutung des Antikenstudiums in Kunstakademien: Gudrun Valerius, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die Decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1992, S. 107–113; dies. (wie Anm. 8), S. 235–254; Michael W. Cole, Akademie, in: Pfisterer (wie Anm. 6), S. 11–14, bes. S. 13, mit weiterführender Literatur.
 - 16 Valerius (wie Anm. 15); Ursula Ströbele, *Die Bildhaueraufnahmest cke der Académie Royal de Peinture et de Sculpture in Paris 1700–1730*, Petersberg 2012, S. 143–158. Valerius spricht dem italienischen Künstler Gian Lorenzo Bernini, der sich 1665 am Hof Ludwigs XIV. aufhielt und währenddessen Kontakt mit der *Académie Royale* aufnahm, entscheidende Impulse für die Rückbesinnung auf die Antike zur Darstellung des menschlichen Körpers zu (S. 111 f.). Zu Bernini siehe auch den entsprechenden Beitrag im vorliegenden Band
 - 17 Vgl. Hans Willem van Helsdingen, Laocoön in the Seventeenth Century, in: *Simiolus* 10, 1978/79, S. 127–141; ders., Michel Anguier's voordracht over de Hercules Farnese, Parijs 1669, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 33, 1982, S. 75–118.
 - 18 Siehe z. B. Charles Le Brun, ‚La Manne dans le d sert‘ de Poussin [5. November 1667], in: Jacqueline Lichtenstein/Christian Michel (Hg.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Teil 1: *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648–1681*, 2 Bde., Paris 2006, Bd. 1, S. 156–174, bes. S. 162–166; Sébastien Bourdon, Les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique [5. Juli 1670], in: ebd., S. 374–377. Vgl. Valerius (wie Anm. 15), S. 34–36; Ströbele (wie Anm. 16), S. 153.
 - 19 Valerius (wie Anm. 15), S. 141; dies. (wie Anm. 8), S. 274. Zu Bosses Rolle an der *Académie* zuletzt: Sophie Join-Lambert, Bosse et l'Académie royale. ‚La Raison sur Tout‘, in: dies./Maxime Pr aud (Hg.), *Abraham Bosse savant graveur. Tours, vers 1604–1676*, Paris, Ausst.-Kat. Paris/Tours, Paris 2004, S. 64–70; Tatiana V. Senkevitch, *The Printmaker's Perspectives: Abraham Bosse and the Pedagogic Debates at the 'Académie de Peinture et de Sculpture'*, Univ. Diss. Ann Arbor 2005, beide mit weiterführender Literatur.
 - 20 Der Autor deutet diesen Zusammenhang im Vorwort nur vage an: Abraham Bosse, *Repräsentation de diverses figures humaines, avec leurs mesures prises sur des antiques qui sont de pr sent   Rome*, Paris 1656, Préface, o. P. (S. 1). Vgl. Valerius (wie Anm. 15), S. 141 f.
 - 21 Georg Kauffmann, Poussin und das Problem der Proportion, in: ders., *Poussin-Studien*, Berlin 1960, S. 15–35, bes. S. 19–22. Kauffmann datiert diese Zeichnungen auf 1640 und spricht Nicolas Poussin eine zentrale Rolle bei deren Entstehung zu (S. 19). Peter Gerlach, *Proportion, Körper, Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln 1990, S. 21 f., 27 und 170, f hrt Audrans Proportionsstudien, darauf aufbauend, bis auf Poussin zurück. Valerius (wie Anm. 15), S. 150 f., äußert sich diesbezüglich verhaltener und erwägt die Möglichkeit, dass Audran in Rom mit Personen aus dem Umkreis Poussins in Kontakt gekommen sein könnte.
 - 22 Zur Auswahl vgl. auch den Kommenar zum Antikenstudium von Peter Paul Rubens im vorliegenden Band.
 - 23 Bosse (wie Anm. 20), Tf. 1–17, allein der *Venus Medici* sind fünf Tafeln gewidmet.
 - 24 Die verbleibenden Tafeln 19 und 20 enthalten die auf Striche reduzierten Darstellungen einer sich bewegenden Figur sowie des Apoll in perspektivischer Verkürzung.
 - 25 B n zit (wie Anm. 8), Bd. 13, S. 553; Valerius (wie Anm. 8), S. 345.

- 26 Diesem Thema widmete sich Testelin bereits 1678 in einem Akademievortrag, 1680 fand es dann auch Eingang in seine Schrift *Sentimens des plus habiles peintres du tems*. Vgl. Gerlach (wie Anm. 21), S. 172; Valerius (wie Anm. 15), S. 151 f.
- 27 Henri Testelin, *Sentimens des plus habiles peintres du tems, sur la pratique de la peinture et sculpture*, Paris 1680, Tf. 4 f. Der 1684 von Roger de Piles publizierte Traktat *Les premiers elemens de la peinture pratique*, den Jean Baptiste Corneille mit Bildtafeln zu Proportionsfiguren bereicherte, greift in der Auswahl der Werke und in den zusätzlich zu den Gesamtansichten gezeigten Details unmittelbar auf Bosse zurück. Vgl. Gerlach (wie Anm. 21), S. 173; Valerius (wie Anm. 15), S. 194, Anm. 3.
- 28 Dazu sowie zu Testelins Rezeption der Proportionslehren Leonardo da Vincis und Giovanni Paolo Lomazzos: ebd., S. 152–159.
- 29 Ebd., S. 159. Damit steht Testelin, folgt man Gerlach (wie Anm. 21), S. 143, in der Tradition der Proportionslehren des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihrem Fokus auf den männlichen Körper. Ein frühes Beispiel für die Berücksichtigung des weiblichen Körpers in diesem Zusammenhang liefert Albrecht Dürer mit seinen *Vier Büchern menschlicher Proportion* (1528). Siehe hierzu den entsprechenden Kommentar im vorliegenden Band.
- 30 Zu diesem Werk: Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, Kat.-Nr. 52, S. 243–247.
- 31 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 46, S. 229–232.
- 32 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 68, S. 282–284, mit den verschiedenen Identifikationen der zweifigurigen Skulptur. Audran verzeichnete die M nnerfigur noch als Pyramus.
- 33 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 4, S. 141–143.
- 34 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 19, S. 173–175.
- 35 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 83, S. 316–318, Kat. 88, S. 325–328.
- 36 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 8, S. 148–151.
- 37 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 44, S. 224–227.
- 38 Für einen Überblick  ber die von Audran besprochenen Werke siehe auch Gerlach (wie Anm. 21), S. 173, und Valerius (wie Anm. 15), S. 236 f.
- 39 Audran (wie Anm. 1), o. P. (S. 3): „On a fait differens Livres sur cette matiere; il me paroist que plusieurs de ceux qui en ont traité ont affecté de se faire Chefs de Secte, en donnant des mesures comme il leur a pleu, sans s’appuyer d’aucune autorité. Je croy qu’ils ont erré; c’est à vous d’en juger, faites le parallele de leurs proportions avec les miennes, dessignez une mesme Figure suivant les differentes regles, & vous en verrez l’effet.“ Bei manchen Autoren liege aufgrund ungenauen Arbeitens eine gewisse Diskrepanz zwischen den gezeichneten Figuren und den eingetragenen Ma einheiten vor. Audran selbst habe versucht, diesen Fehler zu vermeiden. Ebd., o. P. (3 f.).
- 40 Zur Rezeption der Zeuxismethode im Kontext der Akademie: Elizabeth C. Mansfield, *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis/London 2007, S. 57–74.
- 41 Audran (wie Anm. 1), o. P. (S. 2 f.). Darüber hinaus war es seine Absicht, verschiedene Charaktere zu zeigen, sodass für jeden Anlass in seiner Schrift eine passende Vorlage zu finden sei. Ebd., o. P. (S. 4).
- 42 Erste Anklänge für eine solche Reflexion über Fehler an antiken Statuen finden sich mit Blick auf die *Laokoon-Gruppe* bereits bei Testelin (wie Anm. 27), Tf. 4.
- 43 Audran (wie Anm. 1), o. P. (S. 3).
- 44 Charles Perrault, *Les Siècle de Louis le Grand* [1687], in: Anne-Marie Lecoq (Hg.), *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris 2001, S. 256–273. In den von 1688

- bis 1692 publizierten Banden der *Parallèle des Anciens et des Modernes* verscharfte Perrault seine Kritik. Ebd., S. 361–380. Hierzu allgemein: Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spatklassik bis zum Ende der Aufklarung*, Düsseldorf 1972, S. 41–52; Marc Fumaroli, Les abeilles et les araignées, in: Lecoq (wie oben), S. 7–220; Paddy Bullard/Alexis Tadi  (Hg.), *Ancients and Moderns in Europe: Comparative Perspectives*, Oxford 2016, mit weiterer Literatur.
- 45 Dies zeigt sich nicht zuletzt auch an Audrans anschließender Reflexion über die Vorzüge und Nachteile der für den Band gewahlten zweidimensionalen Umrisszeichnung. Audran (wie Anm. 1), o. P. (S. 3).
- 46 *Des menschlichen Leibes Proportionen, von den vortrefflichsten und allerschönsten Antichen genommen und mit Fleiß abgemessen durch Mr. Audran, Professeur der kgl. Mahler-Akademie zu Paris*,  bers. v. Joachim von Sandrart, Nürnberg 1685 (?); *The Proportions of the Human Body, Measured from the Most Beautiful Antique Statues*,  bers. v. John Sturt (?), London 1718. Hierzu sowie zu weiteren Ausgaben: Valerius (wie Anm. 15), S. 234 f.
- 47 Eduardo Baez Mac as, *Jer nimo Antonio Gil y su traducci n de Gérard Audran*, Mexiko 2001. Zur breiten Rezeption von Audrans Schrift innerhalb Europas: Gerlach (wie Anm. 21), S. 183, 190 f., 193, 196 f., 203 f., 206 f., 211, 217, 219, 224 f., 229 f., 232 f., 236 f., 239 und 243; Valerius (wie Anm. 15), S. 145 f.