

# Struktur- und Umrissmodelle ...

PIRKKO RATHGEBER

## Struktur und Umrissmodelle als schematische Bilder der Bewegung

*Over the centuries, the abstract representation of human beings played a crucial role in the drawing apprenticeship. Within the proportion and movement studies artists developed basic structures or outlines of the figures that depict proportion, measure and movement. This article follows the alternating relation between image and model within a figurative reduction. It explores the interplay between an abstract representation as model and representing a figure with the means of a model. It takes a closer look at structure and contour models of schematic images representing movement in the Renaissance Art and today to show the simplicity of stick figures as a coherence of model and image.*

In der Zeichenlehre werden seit Jahrhunderten abstrakte Darstellungen des Menschen entwickelt, die über die mimetische Abbildung der Wirklichkeit hinaus konstruktive und umrisshafte Strukturen des Körpers bestimmen und als Mittel zur Erkenntnis und im Sinne eines Musters zur Anwendung von Proportion, Mass und Bewegung dienen. Dieser Aufsatz verfolgt die wechselseitige Beziehung von Bild und Modell einerseits in der bildlichen Reduzierung der Figur auf eine abstrakte Darstellung als Modell, andererseits untersucht er Bilder, die mit dem Mittel eines Modells eine Figur darstellen.

Spätestens in der Proportions- und Bewegungslehre der Renaissance werden aus der Anschauung, Vermessung und mathematischen Konstruktion des Menschen abstrakte Darstellungen gewonnen, die in der Kunstliteratur in ihrer vielfältigen Anschaulichkeit für die Lehre Niederschlag gefunden haben. [1] Diese Darstellungen des Menschen sind in ihrem Abstraktionsgrad oftmals bis an die Grenze des Erkennens geführt und veranschaulichen gerade in ihrem auf das Äusserste reduzierten Grundgerüst oder den Umrisslinien der Figur proportionale Massverhältnisse. Damit sind einige Voraussetzungen für den Begriff des Modells und des Bildes am Beispiel der figürlichen Darstellung der Bewegung mit der Balance folgender Verhältnisse angedeutet: Abstraktion und Reduktion, Wahrnehmen und Erkennen, Kontext und Praxis, Anschauung und Anschaulichkeit.

Die bewegte Figur als Modell kennzeichnet sich durch Abstraktion als etwas, «das von der Wirklichkeit bzw. von der gegebenen Erfahrung absieht» und durch Reduktion, als etwas, das in der «Zurückführung», im Reduzieren auf das richtige Mass liegt. [2]

Abstraktion und Reduktion sind nicht allgemein als Eigenschaften von Modellen fassbar, jedoch mit Blick auf diese Beispiele als modellhaft zu denken, als sie Ausdruck der künstlerischen Suche in der Proportions- und Bewegungslehre nach dem richtigen Verhältnis von Proportion, Mass und Bewegung in der darzustellenden Figur sind.

Struktur- und Umrisslinien sind aus der Anschauung und Vermessung generierte Konstanten, die als schematisches Muster für die bewegte Figurdarstellung dienen. Die Entwicklung der schematischen Figur ist bestimmt durch gezielte Selektion bestimmter Faktoren im Hinblick auf die Verwendung als Modell. So kann mit Gottfried Boehm dem Begriff des Modells ergänzend die «Selektion von Eigenschaften, und damit Wahrnehmungslenkung, sowie Interpretationsspielräume» zugeordnet werden. [3] In der Anwendung des Modells in der Zeichnung werden diese Interpretationsspielräume in der «Wiedererkennung» [4] in Bezug auf die Variabilität des Modells und der Möglichkeit einer stetigen Abänderung des Musters als Bild der Bewegung produktiv.

Im Verständnis der Reduktion und Abstraktion als Modellhaftigkeit liegt zunächst auch die Abgrenzung zum Bild. Paradoxiertweise liegt in dieser Simplizität der Modelle der Proportions- und Bewegungslehre auch der «Spielraum», der die Merkmale des Modells zur spezifischen Anschaulichkeit des Bildes entwickeln kann. Mit der Frage, wie diese simplen Beispiele als Struktur- und Umrissmodelle für die bewegte Figurdarstellung in der Zeichenlehre für Künstler und Handwerker angewandt werden können, werden hier die Effekte der Bilder anhand der Bewegungsdarstellung als einem «permanenten Übergang» von Stabilitätsvorgabe und Bewegungslatenz untersucht und daraufhin betrachtet werden, wie die visuellen und konzeptuellen Qualitäten der Linie Bewegungswahrnehmung auslösen. [5] Umgekehrt soll gefragt werden, wie die mechanische Bewegung im Darstellungsmodell selbst konstruiert wird, und warum die Bewegung auf der Grundlage der strukturellen und umrisshaften Darstellung als Eindruck der Bewegung sichtbar werden kann? In welchem Verhältnis stehen hierzu die verschiedenen Schattierungen der Abstraktion der Figurdarstellung?

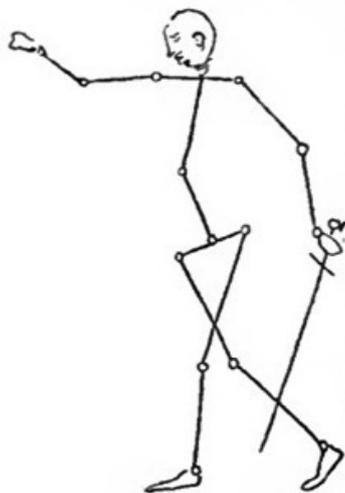
Mit einer Gegenüberstellung der Begriffsverwendung der Künstler zu jener der kunsthistoriographischen Rezeption, sowie aktueller systematischer Studien werden Ersatzbegriffe für Bild und Modell anhand von Bildbeispielen der Deutschen Kunstbücher [6] diskutiert, die Gemeinsamkeiten und Differenzen dieser Konzepte aufzeigen. Für die gedruckten Ausgaben dieser Kunstbücher sind jeweils Zeichnungen erhalten, die das Suchen des Künstlers nach dem geeigneten Modell veranschaulichen.

So ist der Ausgangspunkt dieses Aufsatzes eine besondere Zeichnung aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die in der kunsthistorischen Forschung unter Vorbehalt Erhart Schön (1491-1542) aus dem Dürerumkreis zugeschrieben wird und hier in der Argumentation in Austausch mit Beispielen der Kunstbücher und der dazugehörigen Zeichnungen von Albrecht Dürer (1471-1528) und Heinrich Lautensack (1522-1568) gebracht wird.

Die Zeichnung Schöns zeigt Bewegungsfiguren mit simplen (Achs-)Linien (Grundgerüst), aber auch Figuren mit der Gleichzeitigkeit von (Achs-)Linien (Grundgerüst) und Umrisslinien (Kontur), die den unmittelbaren Eindruck von Bewegung in der Wahrnehmung hervorrufen. Diese Bildbeispiele werden im historischen Kontext untersucht und dienen als Grundlage für die Diskussion des graduellen Übergangs von Modell und Bild. Mit Beispielen von Dürer und Lautensack wird die Besonderheit des unmittelbaren Bewegungssehens an diesem Blatt der mechanischen Konstruktion von Bewegungsdarstellung als Modell für die Entwurfszeichnung gegenübergestellt. Ein Exkurs am Schluss des Aufsatzes gibt am Beispiel der *Stick Figure*-Serie des amerikanischen Künstlers Matt Mullican (geb. 1951) einen Ausblick auf ein in der Kunst der Gegenwart breit angelegtes Konzept des Modells als Bild.

### **Die schematisierte Bewegungsfigur aus dem Nürnberger Dürer Kodex: Schattierungen von Modell und Bild**

1920 hält der Kunsthistoriker Erwin Panofsky seine Probeerlesung im Zusammenhang mit seiner Habilitation in Hamburg, für die er von der Fakultät das Thema *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der allgemeinen Stilentwicklung* erhält. [7] Die Vorlesung wird im darauf folgenden Jahr mit einem leicht veränderten Titel in den Monatsheften für Kunstwissenschaft veröffentlicht. [8] Panofsky unternimmt mit dieser Studie den Versuch, die Proportionslehre «universalhistorisch» [9] zu betrachten, indem er nach dem «ob» und «wie» der Lehren fragt, um nicht nur «die in ihnen gegebene Lösung, als vielmehr die in ihnen enthaltene Fragestellung» für ein Verständnis des Ausdrucks des «Kunstwollens» anzuführen. [10] In diesem Aufsatz ist eine erstaunlich leicht bewegte Figur durch einzelne Striche dargestellt, der in ihrer abstrakt-reduzierten Bildlichkeit etwas Modellhaftes innewohnt, um das es im Weiteren gehen soll. Diese Figur, deren Hauptstriche die einzelnen Glieder darstellen, welche durch Ringe als Gelenkpunkte miteinander verbunden sind, befindet sich in bewegter Schrittstellung, den rechten Arm nach vorne erhoben, in der linken Hand ein Schwert fassend, dessen Klinge annähernd parallel zum linken Bein gehalten ist. Der Kopf ist knapp umrissen und gibt ein Gesicht im Profil mit streng geradeaus gerichtetem Blick frei (Abb. 1).



**Abb. 10. Schematisierte Bewegungsfigur aus Mitte 16. Jahrhundert. (Erhard Schön?). Stadtbiblioth. Nürnberg, cod. Cent. V. App. 34 as, fol. 82. (nach einer d. Verf. von der Stadtbibliothek Nürnberg frdl. übermittelten Pause).**

Abb: 1 >

Panofsky versteht diese mit dem Untertitel «Schematisierte Bewegungsfigur aus Mitte 16. Jahrhundert. (Erhard Schön?)», darunter ergänzt er in Klammern «nach einer d. Verf. von der Stadtbibliothek Nürnberg frdl. übermittelten Pause». [11] Diese Figurenpause ist heute vielen Kunsthistorikern aus ersten Studienjahren vertraut, denn Panofsky übertrug seinen Aufsatz aus der frühen Hamburger Lehrtätigkeit selbst mit einigen Veränderungen ins Englische [12] und integrierte diesen Artikel 1957 in sein erstes in den USA veröffentlichtes Buch – der heute berühmten Aufsatzsammlung *Meaning in the Visual Arts*, die erst zwanzig Jahre später in Deutschland erschien und das Grundstudium vieler Studierender der Kunstwissenschaft noch heute prägt. [13] Weniger bekannt jedoch ist, dass diese einzelne Figur als Detail einem Blatt, das recto zwölf Figuren und verso (Abb. 2) eine einzelne Figur auf der oberen rechten Blattseite aufweist, entnommen ist. [14] Panofskys Pausfigur bezieht sich auf jene Figur, die auf der Vorderseite in der mittleren Reihe an dritter Stelle von links zu sehen ist.



Abb: 2 >

Seit 1835 besitzt die Stadtbibliothek zu Nürnberg aus dem Nachlass Johann Albert Colmars, des Erben von Chr. G. v. Murr, einen umfangreichen Band Dürer-Handschriften. [15] Der Kodex hat Kleinfolio-Format, umfasst 148 Blätter und ist in drei inhaltliche Teile gegliedert. Der zweite Teil mit der Überschrift *Von menschlicher Proportion* [16] enthält Kopien Dürerscher Proportionszeichnungen und Entwürfe zur Proportionslehre zu dem von Dürer geplanten Malerbuch *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, das 1528 posthum veröffentlicht wurde. [17] Hans Rupprich, dem Herausgeber von Dürers schriftlichem Nachlass zufolge stammen u.a. vier Blätter (Murr'sche Nummerierung 31-35, Folio 82-85) nicht von Dürer, sondern wurden «von ihm selbst oder nach seinem Tod von jemand anderem dem Nachlass beigelegt». [18] Folio 85 zeigt zehn Brustbilder, die als Vorzeichnungen zu Erhart Schöns *Vnnderweisung der proportzion vnnd stellung der possen* [19] ausgewiesen sind; diese Zuschreibung gilt aufgrund des am unteren rechten Blattrand befindlichen Monogramms, den ineinander verschlungenen Buchstaben E und S, als gesichert signiert. [20] Dieses Blatt sei auch deshalb erwähnt, weil ihm drei undatierte und nicht signierte Blätter vorausgehen, die bei Rupprich 1966 als die «drei Blätter mit Figürchen» aufgeführt und mit folgender Bemerkung versehen sind: «Die Zeichnungen stammen nicht von Dürer, sondern wohl aus späterer Zeit.» [21]

Panofsky schrieb das Blatt, zwar mit Fragezeichen versehen, dennoch Erhart Schön zu und brachte es in Zusammenhang mit dem signierten Blatt Schöns. [22] Auch ein im Nürnberger Manuskript hinterlegter Brief von 1914 zeugt von kontroversen Debatten um die Zuschreibung des Blattes. [23] Jenseits der Diskussion um die Autorschaft, die an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden soll, ist festzustellen, dass die drei unsignierten Blätter unterschiedliche Techniken der Herstellung aufweisen. Das erste, Nr. 82, entfaltet zwölf mit Tusche gezeichnete schematische Bewegungsmotive gleichmässig auf dem Blatt in drei übereinander angeordneten Reihen (Abb. 2 linke Hälfte). Diesem Blatt folgen zwei, Nr. 83 und 84, mit dem gleichen Motiv, wobei es sich hierbei jeweils um Drucke handelt.

Im Zentrum unserer Betrachtung steht das Blatt Nr. 82 mit seinen lebendigen Bewegungsfiguren aus schwarzer Tusche, die in ihren vielfältigen Konstruktions- und Bewegungsdarstellungen die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Modell in besonderer Masse aufwerfen, da bestimmte, der oben genannten Merkmale wie Abstraktion und Reduktion, der Selektion von Eigenschaften und dem damit verbundenen unmittelbaren Bewegungssehen der Figur sich herauskristallisieren. Wieso können hier bei einigen Figurenbeispielen Argumente sowohl für das Bild als auch für das Modell angeführt werden? Die Figuren setzen sich jeweils aus wenigen Strichen als lineare Struktur zusammen. Die Achslinien konstruieren die Figur in ihrem Grundgerüst, die Umrisslinien umschreiben diese in ihrer Kontur. In einzelnen Partien der Figuren geben sich Überlagerung und Verschneidung dieser Linienarten zu erkennen. Ist es so, dass sich im Verschneiden der verschiedenen Linienstrukturen ein gradueller Übergang von Modell und Bild ankündigt? An diesen Punkten, so die Überlegung, verknüpft die Gleichzeitigkeit der Strukturen Modell und Bild. Diese Verbindung kann anhand der Sichtbarkeit der Linienfiguren im Verhältnis zur Unsichtbarkeit der Linienlatenz erhellt werden: Inwiefern stellt hier die transparente Sichtbarkeit die Strukturdarstellung zur besseren Bewertung der Gliederlage dar und evoziert zugleich das Unsichtbare im Prozess der Bewegungsdarstellung?

Schauen wir uns die lebendigen Figuren näher an. Diese können bei näherer Betrachtung als sitzende und gestikulierende Figur, konzentriert fechtende Figur, mit einem Stock im äussersten Moment des Ausholens dargestellte oder aber laufende Figur charakterisiert werden. Die meisten der Figuren sind in ihren Darstellungen auf Gliedmasse und Gelenkpunkte reduziert, die mit einfachen Achslinien und «Ringlein» [24] wiedergegeben sind. In den Figuren der oberen Reihe wird diese abstrakte Darstellungsweise weiter mit ergänzenden Umrisskonturen des Oberkörpers ausdifferenziert, die die Binnengliederung mit Andeutungen der Brust und zentraler Brust- und Bauchmuskelstränge anzeigen.

Zwei Figuren (die zweite von links in der ersten Reihe und die vierte von links in der dritten Reihe) werden mit ihrer gesamten Körperkontur umrissen und enthalten zugleich Achslinien. An mehreren Stellen sind diejenigen Figurenzeichnungen, welche nur aus Achslinien bestehen mit Umrisslinien aus Bleistift ergänzt (z.B. dritte Figur der zweiten Reihe), wobei im Vergleich zu den fein aus Tusche ausformulierten Umrisslinien anderer Figuren (z.B. Figuren der ersten Reihe) zu bezweifeln ist, ob die eher plumpen Bleistiftlinien von der ursprünglichen Hand stammen. Auch finden die Hüllquadrate Anwendung, die auf die Stereometrisierung in der Proportionsystematik Dürers zurückgehen, als Kopfersatz an der ersten Figur in der ersten Reihe, wie in allen vier der untersten Reihe, wobei die beiden letzten Figuren einen Verschnitt von Quadrat und Oval als Kopfform aufweisen.

Für die Fragestellung, ob und wie diese abstrakten Bilder der Proportionslehre als Strukturmodelle in der Darstellung dienen, ist interessant, dass einige dieser Figuren (die zweite von links in der ersten Reihe und die vierte von links in der dritten Reihe) aus Achs- und Umrisslinien aufgebaut sind. Mit der Gleichzeitigkeit dieser beiden Prinzipien der Figurenzeichnung, der äussersten Linearität der Achsen und der strengen Kontur des Körperumrisses, ereignet sich über die blossе Anschauung und Konstruktion hinaus eine besondere Anschaulichkeit der Darstellung, die den Eindruck lebendiger Bewegung evoziert. Warum ist das hier so? Führen also, so die leitende Fragestellung einige dieser Bewegungsfiguren die Pole Bild und Modell an eine Grenze der Unterscheidbarkeit? Inwiefern kann hier der visuelle Eindruck von Bewegung der Figuren zwischen den Konzepten von Modell und Bild changieren, gar zusammenfallen?

Die zweite Figur in der ersten Reihe und die dritte Figur in der zweiten Reihe sind im Moment der Bewegung gegeben. In beiden Figuren sind Stand- und Spielbein nicht eindeutig auszumachen. Anschaulich wird ein Spiel mit der für die Bewegung charakteristischen Stabilitätsvorgabe und Bewegungslatenz, das sich als ein Bewegungsprozess entfaltet. Deutlich ist der Schwerpunkt der Figur asymmetrisch über die Diagonale des Körpers hinweg verlagert und versetzt sie dadurch in eine spannungsreiche Bewegung. Für den Bewegungseindruck werden die geraden Linien der Achsstruktur teilweise durch leicht gebogene Linien ersetzt. Der Einsatz der gebogenen Linie im Verhältnis zur geraden Linie unterstützt den bewegten Eindruck der ausdrucksstarken Figurenkonstruktion. So wird die gezielte Abweichung vom proportionalen Verhältnis der Glieder mit unterschiedlich langen Gliedmassen zugunsten des lebendigen Bewegungseindrucks eingesetzt.

Um die Besonderheit der lebendigen Figurendarstellung dieser Zeichnung über die Funktion eines Modells hinaus als Bild vor dem Hintergrund der Proportions- und Bewegungslehre herauszustellen, aber auch, um die Fragen aus dem historischen Kontext heraus differenzierter beantworten zu können, werfen wir einen Blick auf weitere Beispiele aus Lehrbüchern nördlich der Alpen mit ihren Bildern und Begriffen.

### **Die Bücher der Proportions- und Bewegungslehre: Die Simplizität der Bilder und ihre Begriffe**

Nördlich der Alpen setzt die Kunstliteratur mit Albrecht Dürers umfangreichem Schriftwerk an der Wende des 15. Jahrhunderts zum 16. Jahrhundert ein. Kennzeichnend ist nicht nur die Verbindung von Kunst und Theorie, sondern der Wille zur Vermittlung seiner Studien und Erkenntnisse in Lehrschriften für die breite Künstler- und Handwerkerschaft. Einerseits lagen die Grundlagen für sein Proportionswerk noch in der mittelalterlich-biblischen Überzeugung, dass der Welterschöpfer alles mit Mass, Zahl und Gewicht geordnet habe, andererseits, dass der verständige Künstler vom Geiste Gottes erfüllt sei und die Gleichheit zum Weltenschöpfer hiermit gegeben sei. [25] So fasst Rupprich für Dürers Hauptwerk zusammen: «Die Kunst der Messung, d.h. eine Gestalt mit Zirkel und Richtscheit im richtigen Zahlenverhältnis sinnreich zu konstruieren, ist daher auch der <recht grund> aller Malerei.» [26] Die Messungskunst als Lehre war ein Suchen und Erkennen der richtigen Mass- und Zahlproportionalitäten, die anhand der menschlichen Gestalt erprobt wurde. Diese Bücher stellten Unterweisungen und Anleitungen dar, wie die Figur in ihren Proportionen und Bewegungen zu entwerfen sei. Sie geben einen Einblick in die Lehre der Konstruktion und der Darstellung der Figur, ihrer Masse und Spezifikation. Aus der Anschauung und der Vermessung erhaltener Zahlenverhältnisse werden die abstrakten Figurdarstellungen zu der «Anschaulichkeit dienende[n] Sinnbilder[n]». [27] Die Bilder wurden aus der Reduktion und Konstruktion, aber wesentlich durch Abstraktion erreicht, sie sind nach streng geometrischen Regeln gewonnene Darstellungen menschlicher Proportion und (mechanischer) Bewegung. Dabei brachte Dürer in seiner Proportions- und Bewegungslehre die geometrische Figur nicht als Resultat empirischer Vermessung des Körpers am lebenden Menschen hervor, sondern, wie Berthold Hinz dargelegt hat, entwickelte Dürer Verfahren, die das Zuweisen von Massen an ein Körpermodell oder das nachträgliche Abmessen der zeichnerisch entwickelten Modelle darstellen. [28]

Die Bücher der deutschen Kunstbuchliteratur in der Tradition von Albrecht Dürer sind als «nützliche Anweisung zur Zeichenkunst» [29] unter Titeln wie Reissbüchlein [30], Kunstbüchlein [31], Kunstbuchliteratur [32], Musterbücher [33] oder Kunstbücher [34] betitelt und versammeln verschiedene Themen wie Proportion, Perspektive, Fecht- und Jagdkunst oder Tierdarstellungen. [35] Sie stellten den Versuch dar, die Ausführungen Dürers in leicht verständlicher Sprache der breiten Künstlerschaft zu vermitteln. [36]

In diesen Büchern werden Begriffe wie Bild [37], Figur [38], Gestalt [39] und Bildnis [40] für die Beschreibung abstrakter Darstellungen des Menschen verwendet. In der kunsthistoriographischen Rezeption werden diese abstrakten Darstellungen oftmals als geometrische oder schematische Figur beschrieben. [41] In systematischen Untersuchungen tauchen Ersatzbegriffe zur näheren Beschreibung dieser abstrakten Darstellungen auf, wie beispielsweise Diagramm [42], Schema [43] oder Modell [44]. In der jüngsten Übertragung von Dürers Schrift der menschlichen Proportion werden Begriffe wie Bild und Figur als Synonyme verwendet. [45] Wie können also angesichts dieser Fülle von Begriffen die abstrakten Bilder menschlicher Darstellung im Verhältnis zu den Kategorien Bild und Modell näher charakterisiert werden? Helfen dabei Begriffe wie Schema, Muster, Figur oder kombinierte Begriffe wie figürliches Modell, geometrische Figur, schematisches Bild oder modellhafte Figur, um dem Verhältnis von Bild und Modell näher zu kommen?

Der Brockhaus Wahrig unterscheidet für das Schema einerseits die Bedeutung von «Muster, das einer Sache zugrunde liegt» und führt andererseits eine «auf die wesentlichen Merkmale beschränkte zeichnerische Darstellung, Skizze» an. [46] Seinen terminologischen Sinn erhält Schema jedoch in der Beschreibung Werner Stegmaiers, der es als «die Vorzeichnung von etwas» bezeichnet, um das Schema als «Mittel des Begreifens» zu bestimmen, das auch auf die «Grenze des Begreifens» verweist. [47] Diese zwei Punkte scheinen mit Blick auf die abstrakten Darstellungen der Proportionslehre wichtige Argumente einerseits für das Bild als Modell zu liefern, denn Dürers «gestruckt[e]» [48] Bilder sind als gezeichnete Muster zugleich Modelle für eine Entwurfszeichnung; andererseits sind diese Bilder mit ihrer abstrakten Darstellung auf ein Grundgerüst des «Modellseins» [49] reduziert und damit als Träger und Mittel des Begreifens zugleich auch an der Grenze ihrer begreifbaren und fassbaren Darstellbarkeit angesiedelt. Diese Überlegungen zum Schema weisen Gemeinsamkeiten zum Begriff des Modells auf. So führt das Grimmsche Wörterbuch zuerst «Musterform» als Synonym für Modell an. [50]

Der Brockhaus Wahrig bietet die Synonyme «Vorbild, Muster, Urform, musterhaftes Beispiel» an und führt Modell als eine Darstellung aus, «die nur die als wichtig angesehenen Eigenschaften eines Vorbildes in übersichtlicher Form ausdrückt». [51] Angewandt auf das Modell der Bewegungsfigur zeichnet sich diese durch eine Übersicht der Zusammenstellung massgeblicher Faktoren der Proportion und Bewegung aus, die ihre Bedeutung erst in der spezifischen Selektion sichtbar werden lässt. Das Konzept des Modells lässt sich «allgemein als konkrete, wegen <idealisierender> Reduktion auf relevante Züge, faßlichere oder leichter realisierbare Darstellung unübersichtlicher oder <abstrakter> Gegenstände» umschreiben. [52]

Über den lateinischen Ausdruck «modus», auf dem der Begriff Modell beruht, ist auch das Diminutivum von «modus», das Mass, mit im Spiel, denn einerseits benannte in der Antike der modus die ideale Proportion eines Gebäudes, andererseits war damit ein umfassendes, universales Mass gemeint: Das Mass sollte in seinen Symmetrien im Mikro- wie im Makrokosmos, im Kleinen (dem Menschen) wie im Grossen (der Welt) seine Umsetzung finden. [53] Insofern stellt die Suche nach einem gültigen Modell des Menschen in seinen Proportionen und Bewegungen einen wichtigen Fluchtpunkt der Proportionsstudien dar. So liesse sich resümieren, dass Modelle ein Mittel darstellen, um «Gesetze greifbar und begreifbar zu machen» [54] und so den jeweiligen Kanon der Proportionslehre veranschaulichen. Dies wiederum heisst auch, dass Modelle auf ihren jeweiligen Kontext bezogen sind und der Gebrauch in der praktischen Anwendung der Zeichenkunst die Modelle überhaupt erst als solche ausweist und fruchtbar macht. Als Instrumente sind sie für den Künstler eine Hilfestellung für die praktische Konstruktion (Umriss- und Strukturmodell) und ideelle Umsetzung (Erinnerungs- und Sinnbilder) der Entwurfszeichnung. Paradoxerweise ist es die abstrakte Darstellung des Menschen, die als konkrete Figur spezifischere Bedeutungen der Strukturen offenlegt. Erst mit der abstrakten Figurendarstellung werden anschauliche Phänomene, die der Wahrnehmung eines natürlichen Bewegungsablaufs entgleiten, konstruktiv vor Augen gestellt. Hierbei begründen sich die Strukturen je nach Hervorkehrung der Merkmale jeweils als Modelle des Menschen in Proportion, Mass und Bewegung und ihrer wechselseitigen Verschränkung. Gerade in ihrer Anschaulichkeit offenbart sich die Beschreibung der abstrakten Darstellung des Menschen daher als schematisches wie modellhaftes „Bild“ der Proportion und Bewegung. Diese Verwendung des Bildbegriffs geschieht auch in Anlehnung an den freien Gebrauch der Begriffe wie «pildnus» (f. A3r) «figur» (f. V1v), «bild» (f. A3r), «pild» (f. A2r), «gestalt» (f. A5v), «wolgestalt» (f. E5r), die Dürer in seinem Buch über die menschliche Proportion zur Beschreibung seiner Konstruktions- und Darstellungsverfahren anwendet.

In diesem Zusammenhang ist Ernst Gombrich zu erwähnen, der 1959 in seinem Buch *Kunst & Illusion* herausstellte, dass «jede Naturwiedergabe eines Werkstoffs und eines Schemas bedarf, die umgestaltet und angepasst werden können» [55] und weiter daran erinnerte, dass die Griechen ihre Schemata «Kanon» nannten und dass der Kanon für die «gesetzmässigen Massverhältnisse, [und für] deren Kenntnis zur Gestaltung lebenswahrer Figuren notwendig ist». [56] Die Proportion und Bewegung der Figur kann nach Gombrich mit den abstrakten Bildbeispielen als «die einfachste Struktur des Gegenstandes» veranschaulicht beschrieben werden. [57] Diese Struktur ist nach ihm das «abstrahierende Ordnungsprinzip» [58] und, so ist zu ergänzen, illustriert «Formgebung und Maßgabe» wie «Beugung oder Wendung» in der Bewegungsdarstellung der Figur. So dient nach Gombrich das Schema dem Künstler als «Gerüst für die Darstellung seiner Erinnerungsbilder und wird von ihm nach und nach so lange abgeändert, bis es mit dem, was er darstellen will, übereinstimmt». [59]

Der Exkurs in die Geschichte der Proportions- und Bewegungslehre und ihrer Begrifflichkeit hat gezeigt, dass die Darstellung der Figur in Bewegung als schematische Figur ein Modell ist, insofern es abstrakt eine Übersicht der maßgeblichen Faktoren darstellt, die Gesetze greifbar und begreifbar und in Form idealer Reduzierung zugleich relevante Züge veranschaulicht. Als Zwischenresümee kann festgehalten werden, dass die schematische Figur als Struktur und Umrissmodell einer ideellen Umsetzung als Erinnerungs- und Sinnbild für die praktische Anwendung in der Entwurfszeichnung oder im Gemälde dient. Vorgestellt wurden auch bestimmte Modelltypen, die über die Funktion des Musters hinaus besondere visuelle Qualitäten besitzen und damit als Bild sichtbar werden.

### **Albrecht Dürer: Biegungslinien als abstrakte Modelle der Bewegung**

Im vierten und abschliessenden Buch seiner Proportionslehre widmet sich Albrecht Dürer der «Lehre zur Darstellung menschlicher Bewegungen» über die «Biegung», in der er anzeigt, «wie vnd wo man die for beschrybnen bilder biegen soll» [60]. Dürer spricht hier von Bildern und meint die figürlichen Darstellungen, die im folgenden zur Darstellung von Bewegung gebogen werden. Hier wird im Weiteren aufgezeigt, wie diese von Dürer genannten Bilder als abstrakte Modelle zur Anschauung von Bewegung eingesetzt werden. In seiner Lehre definiert Dürer sechs verschiedene Arten der Körperbiegung:

«Unnd darumb was dem biegen zu gehört vnd anhangt das vernym recht in // deinem gebrauch / Zu solchem merck dise sechs nachfolget vnderschyd / vnd nym diser wör // ter in allen biegen wol acht. // Diß sind die vnderschyd // Gebogen // Gekrümbt // Gewent // Gewunden // Gestreckt / Gekrüpfft // Und Geschoben. // Dise ob gemelte sechs wörter werden alle in einem menschen gethon mehr oder minder // darnach er sich bewegt / Und dise sechserley vnderschyd wie ich ein nedliche meyn / nnd // wie sie zu versten sey / wil ich durch linien zu versten geben wie hernach folgt.» [61]

Diese Biegungsarten, das Biegen, Krümmen, Wenden, Winden, Strecken / Stauchen und Schieben, illustriert Dürer anhand von Liniendarstellungen. Entscheidend ist hier die Isolierung der Biegungslinien aus der Figurdarstellung als abstrakteste Form von Bewegungsmodellen. Dürer unterscheidet auf einer bildlichen Ebene wechselnde Biegungen des Strukturgerüsts ohne Kontur und macht damit die Erzeugung von Bewegung bildlich und modellhaft zugleich fassbar (Abb. 3).

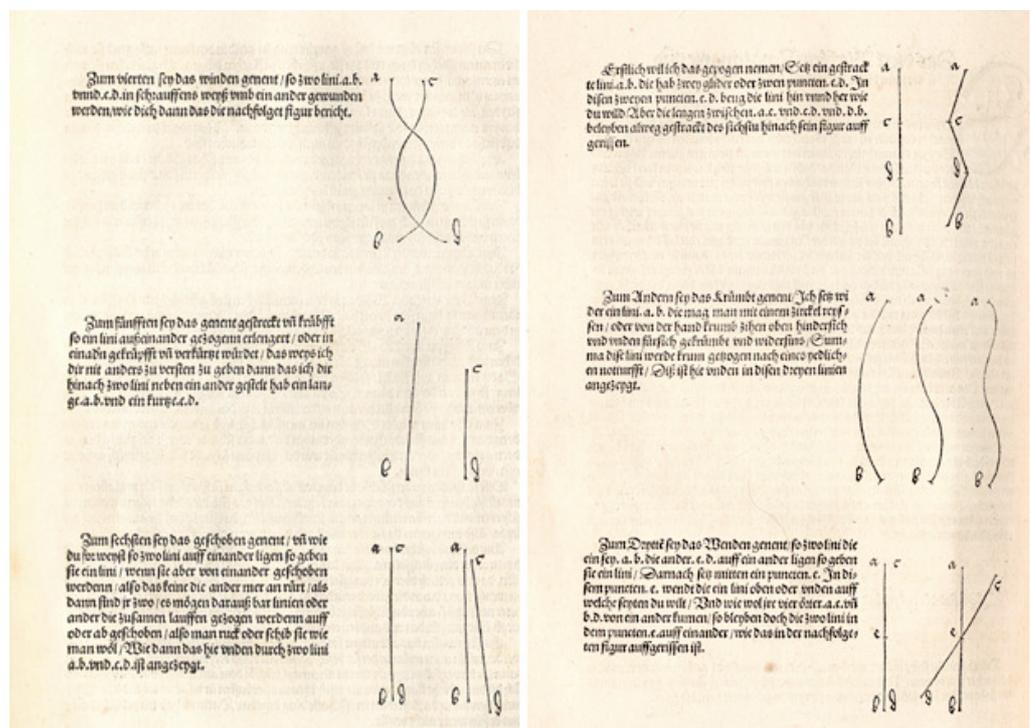


Abb: 3 >

Hier sei die erste Art, das Biegen, kurz erläutert, welche Dürer in Folio V1v oben links mit einer beschreibenden Handlungsanweisung aufführt und mit einem Modell ergänzt: Eine gerade Linie a b («gestrackte lini») hat nach Dürer zwei Punkte («puncten») oder zwei Glieder («glider»).

An diesen Punkten, so die Anweisung, werden die Linienabschnitte hin und her bewegt. Die Linienzeichnung auf der rechten Seite legt klar, wie diese Abschnitte selbst gerade bleiben, aber die Bewegung durch das Biegen in den Punkten erzeugt wird.

In einem nächsten Schritt greift Dürer auf die bereits entwickelten abstrakten Darstellungen des Menschen im ersten Teil seines Buches zurück, um hier die Biegearten in der Bewegungslehre zu veranschaulichen. Mittels der Parallelprojektion stellt er die Bewegung in ihrer Grundmechanik des Körpers in verschiedenen Ansichten dar. Die Konstruktionszeichnung der Frau aus dem Dresdener Skizzenbuch für sein Buch der menschlichen Proportion und Bewegung zeigt die Kongruenz von Seiten- und Frontalansicht aus Umrisslinien und belegt wie die Technik der Parallelprojektion die eine oder andere Figur als Ausgangsmodell für die Konstruktion der anderen verwendet (Abb. 4). An diesem Blatt wie auch an der späteren gedruckten Version (Abb. 5) illustriert Dürer die erste oben beschriebene Biegungsart im Oberkörper (entlang der Vertikalen).

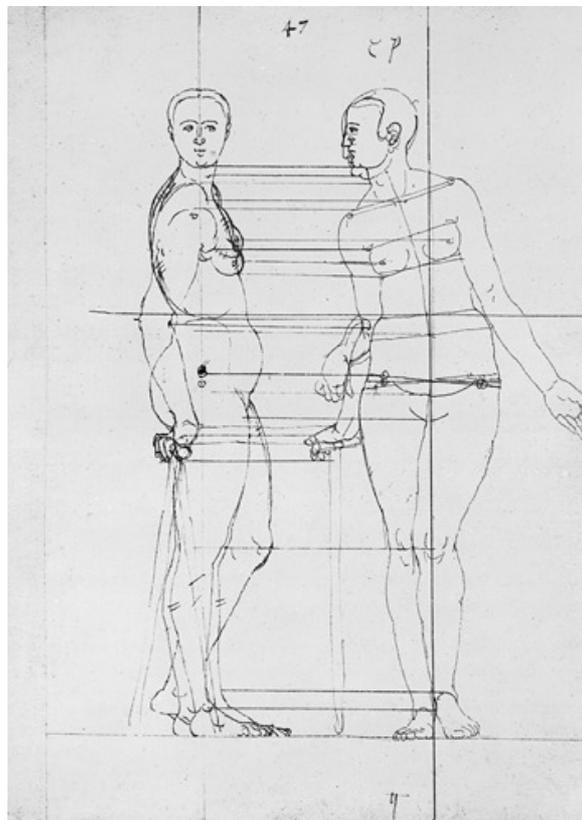


Abb: 4 >

In der Bewegungslehre verweist Dürer den Leser auf die graduelle Anpassung seiner Bilder in der praktischen Anwendung, indem er an verschiedenen Stellen den Gebrauch der Regeln betont und an die variable Ausbildung seiner Bilder in der zeichnerischen Umsetzung erinnert. Diese Anweisung zur praktischen Anwendung seiner Lehre wirft auch Licht auf die Verwendung der Musterbücher. Dürer kündigt in seinem Buch an, sich auf die mechanische Konstruktion der Bewegung zu konzentrieren: «Ich wil auch mit diser meiner vnderricht allein von den eusseren linien der form vnd pilder / vnd wie die von punct zu punct gezogen sollen werden / schreibenn / aber von den innerlichen dingen gar nit.» [62] Hinz erläutert in seinem Kommentar, dass dieser deshalb «ausschließlich Umrißlinien ohne modellierende Binnenzeichnung» benötigt. [63] Um diese Umrisslinien des Modells soll es im Folgenden anhand der Technik des parallelen Übertrags bei Dürer gehen. Dieses Verfahren kann als Beispiel für den Wechsel von einer musterhaften Zeichnung, die im Lehrbuch als gedrucktes Modell dem Künstler zur Entwicklung der Entwurfszeichnung oder des Gemäldes dient angeführt werden.

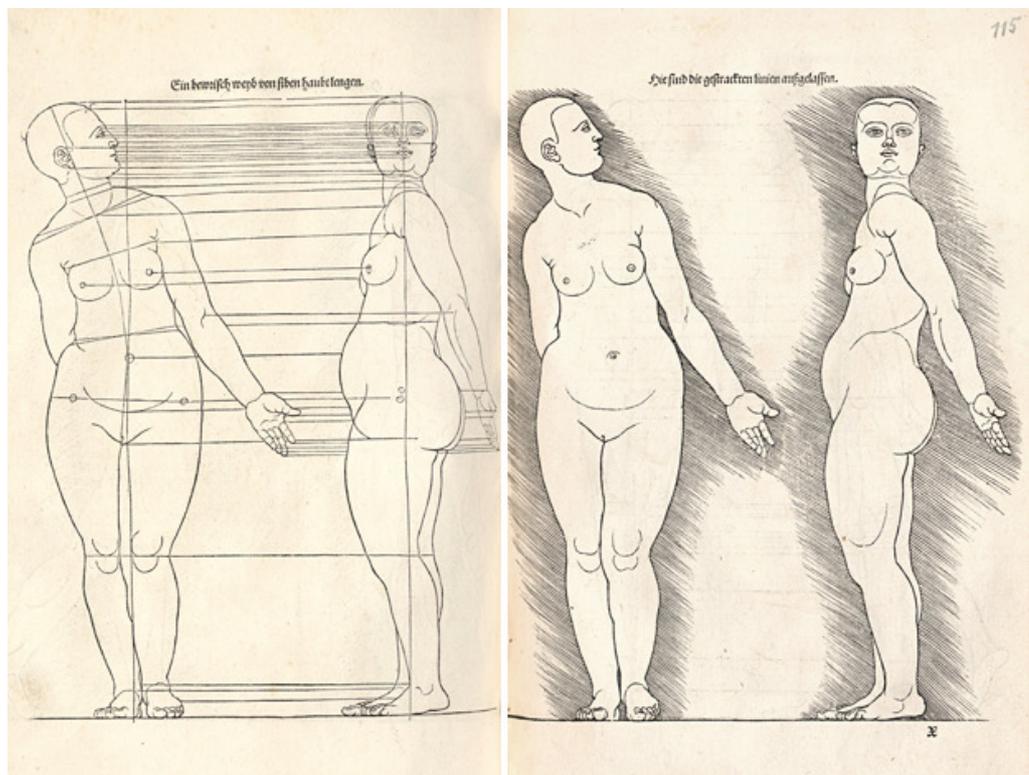


Abb: 5 >

Während die Musterzeichnung eine Umrissstruktur im Sinne eines Modells für das anzufertigende Bild darstellen kann, stellt die Entwurfszeichnung eine modifizierte Umsetzung der Regeln aus der Lehre dar. [64] Wie im Weiteren zu sehen sein wird, entscheidet sich der Übergang von Musterzeichnung / Musterdruck zu Entwurfszeichnung / Gemälde in der Umsetzung der mechanischen Grunddisposition einer Bewegungsdarstellung als Modell – das Dürer als verschiedene Bewegungsmodi konstruierte – in die Übertragung der Bewegungsdarstellung in einen organischen Prozess der Bewegung, der notwendig die für das Modell charakteristische Massstäblichkeit im Moment der Bewegung negieren muss, um Bild zu sein. Panofsky führt in diesem Zusammenhang neben dem «Einfluß der organischen Bewegung» den «Einfluß der perspektivischen Verkürzung» und die Notwendigkeit der «Rücksicht auf den visuellen Eindruck des Beschauers» an, die hier als visuelle Faktoren ihre Wirkung entfalten.

[65]

Folio 151 aus dem Dresdener Skizzenbuch veranschaulicht eine Frau von acht Kopflängen, die auf der linken Blattseite in der Seitenansicht stehend aufgerissen wurde, auf der rechten Seite ist die Frau, so Hinz, «freihändig in eine gebeugt sitzende Situation gebracht». [66]

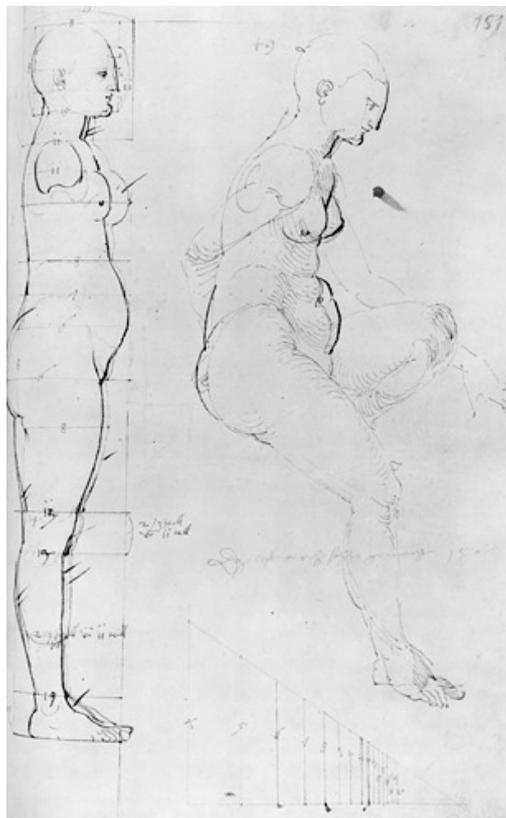


Abb: 6 >

Hinz verweist weiter darauf, dass derartige anatomische Konsequenzen der Bewegung in den Illustrationen des vierten Buchs strikt vermieden sind, wo «ausschließlich die mechanische Komponente der Bewegung zum Tragen kommt», und folgert: «Mit dieser Einschränkung bietet Buch IV ein neues, mit Bewegungsposen ausgestattetes Figurenbild, das jeweils im rechten Winkel zur Bildebene drehbar ist und dadurch überraschende Effekte bewirkt.» [67] Diese Effekte, auf die hier angespielt wird, stellen sich erst in der zeichnerischen Umsetzung durch die angewandten Mittel der perspektivischen Verkürzung, die deren anatomische Konsequenzen für die Darstellung der Figur zur Konsequenz haben, ein. Diese «abändernden Faktoren» sind es, die in der Anwendung des Modells eine freie Entfaltung in der Zeichnung entwickeln und die Bewegung als Prozess zugunsten dessen darstellen, was richtig erscheint. [68] Das Dürersche Blatt stellt die verlebendigte Frau in der zeichnerischen Umsetzung anschaulich der in einfacher Umrisslinie gegebenen arithmetisch berechneten Proportionsfigur gegenüber. Hinz verweist auch auf die Reduktion der Bewegung auf die Mechanik als einer «Folge der Erkenntnis, dass jegliche Massstäblichkeit im Moment der Bewegung verschwindet und nur durch die hier angebotene Technik gerettet werden könne». [69] Dürer selbst schreibt zu diesem Problem: «Es ist zu wissen das alle meyne for beschrybne bildnüssen so sie hin vnd wider gebogen werden nit in allen teylen in der for beschrybnen dicke vnd breyten beleyben an allen enden dann die beweglickeyt nymbt etwan einem teyl vn gibt dem andern zu / darumb verkeren sich die ding / solchs klar zu erlernen geschicht am aller basten in vil ab machens lebendiger menschen / dann da sicht man wie sich alle ding begeben / Darumb hab ein nedlicher acht das er sein werck nicht verfür.» [70] Um einen Menschen bewegt ins Bild zu setzen, ist nach Dürer Aufmerksamkeit in der Hinsicht geboten, dass die (Achs-)Linien- und Umrissmodelle wie auch das dritte Modell der Stereometrisierung, das hier nicht weiter diskutiert werden soll, genau zu studieren und in der Technik der Ausführung – und das ist hier der interessante Punkt – die Modelle in freier Weise nach der Anschauung in der Natur zu interpretieren. So lautet die entscheidende Stelle ins Hochdeutsche übertragen, dass der Künstler «nicht in allen ihren Teilen [unverändert] bei den vorgegebenen Tiefen- und Breitenmaßen bleiben [solle]; denn die Beweglichkeit nimmt gegebenenfalls dem einen Teil und gibt dem anderen zu. Darum verändert sich die Erscheinung («ding».)» [71] Der Künstler hat also die Aufgabe, das Modell des Dürerschen Buches so lange abzuändern bis es die gewünschte Beweglichkeit in der (Bild-) Erscheinung erreicht hat. Nach Dürer ist der Künstler angehalten, dies zu erkennen und zu erlernen, indem er durch das Abzeichnen vieler «lebendiger Menschen» sieht, wie sich die Bewegungsdarstellung tatsächlich verhält.

Damit sind die drei Strukturmodelle Linie (Achsstuktur), Fläche (Konturlinien) und Raum (Volumen) für die Konstruktion des Menschenbildes angeführt, die eine Anwendung nach Dürer möglich machen. Eine Anmerkung sei noch hinzugefügt: Das Blatt aus Dürers Lehre legt auch dar, wie der Künstler in der gedruckten Version die Achs- und Umrisslinien der Figur ohne Hintergrund der Umrissfigur ohne Achslinien gegenüberstellt, die durch die Schraffur um die Figur erst hervortritt (Abb. 5). Das vergleichende Mittel der Gegenüberstellung wird auch von dem im Folgenden besprochenen Heinrich Lautensack angewandt, um Struktur- und Umrissmodelle für die Darstellung von Bewegung zu nutzen.

### **Heinrich Lautensack: Hauptstriche und Blindrisse als Modell**

Der Goldschmied und Maler Heinrich Lautensack unternimmt 1564 mit seinem Buch *Des Cirkels und Richtscheyts... Proportion der Menschen und Rosse kurtze doch gründliche Underweisung* [72] den Versuch, die Lehre von Vitruv und Dürer vereinfachend darzustellen und für den Unterricht in der Werkstatt anwendbar zu machen. [73] In Folio 36v bezieht sich Lautensack auf den von Leon Battista Alberti formulierten Rat zur Komposition der Glieder der menschlichen Figur. So soll, um hierbei das notwendige Massverhältnis einzuhalten, zuerst das Knochengestänge angelegt, danach die Muskeln hinzugefügt und zum Schluss das Ganze mit Fleisch überzogen werden: «Wie man den Menschen erstlich nackt zeichnet und ihn erst dann mit der Gewandung umgibt, so mögen wir, wenn wir den nackten Körper malen, mit der Lagerung der Knochen und Muskeln beginnen und diese dann erst mit Fleisch bedecken, damit es nicht schwierig sei, die Lage jedes Muskels darunter zu erkennen» [74] (Abb. 7, vgl. Abb. 8).

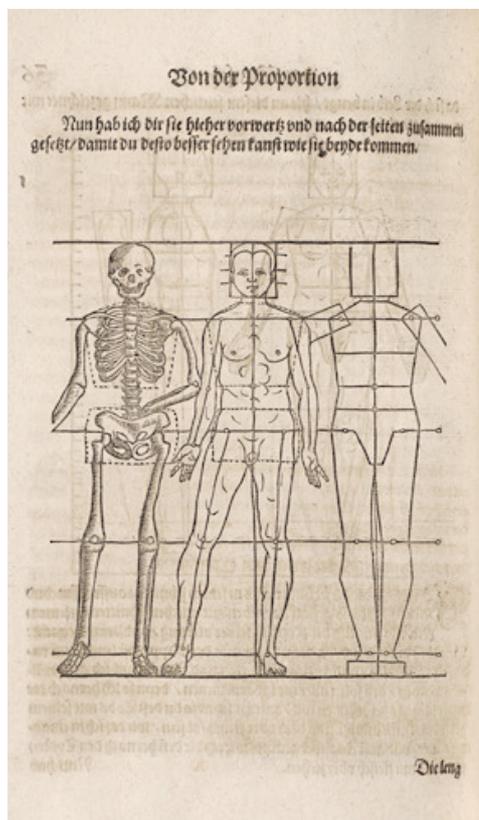


Abb: 7 >

Das Besondere an Lautensacks Darstellungen ist, dass der Torso mit Hüllquadraten um das Skelett stereometrisiert und an den Gelenkpunkten mit Linien, die Extremitäten darstellen, verbunden wird. Diese Kombination der Strukturdarstellungen wird im Blatt 48v weiter auf eine Strichfigur reduziert und der aus Umrissen geformten Figur gegenübergestellt (Abb. 8).

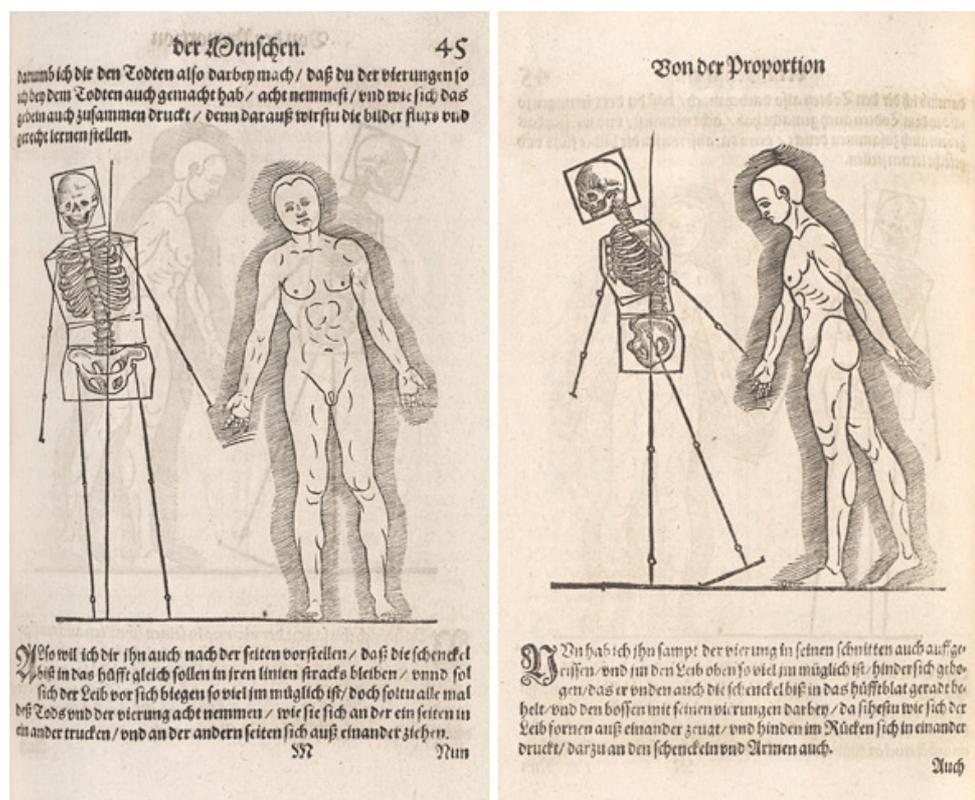


Abb: 8 >

In Folio 48v ist rechts eine weibliche Figur zu sehen, die in ihrer Umrissstruktur gegeben ist und entlang der Vertikalen im Oberkörper gebogen ist (Abb. 9). Diese Figur ist, wie wir das von Dürer kennen, von einem schraffierten Hintergrund umgeben. Die Schraffur unterstützt durch den stärkeren Kontrast die Kontur der Figur und damit das Schematische der Figur im Unterschied zur Zeichnung des Menschen mit erkennbarem Umriss als Linie und einfacher Binnengliederung der Oberfläche. In der Gegenüberstellung zur linken Figur, die auf ihre Achslinien reduziert ist und sich als Strichfigur nur aus «Hauptstrichen» zusammensetzt, erscheint der Übergang von Bild und Modell aus heutiger Sicht graduell.

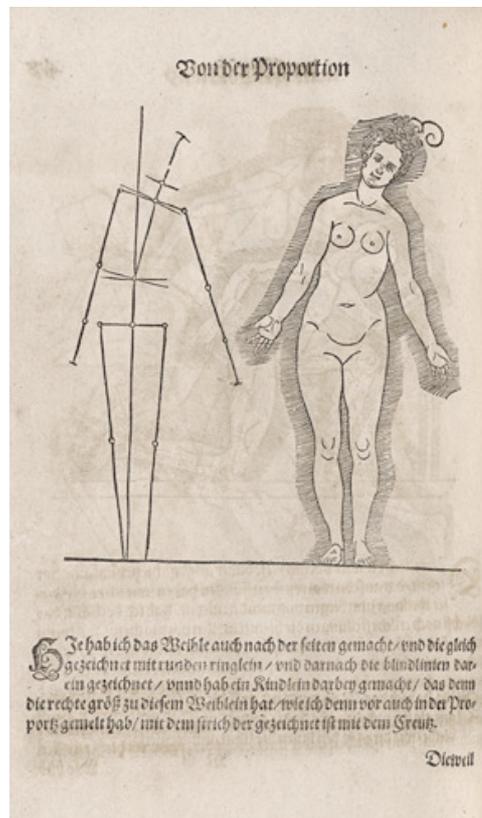


Abb: 9 >

Vergleichbar der Schön zugeschriebenen Zeichnung und den Blättern Dürers und Lautensacks, die mit der äußersten Reduzierung und Abstraktion der Darstellung des Menschen als Strichfigur arbeiten, wird mit dem Beispiel der *Stick Figure* bei Mullican über die visuelle Analogie hinaus eine Position aus der Kunst der Gegenwart die Bildarbeit mit dem Modell veranschaulicht.

### **Matt Mullican: Bildarbeit mit dem Modell**

Das Werk des amerikanischen Künstlers Matt Mullican ist geprägt von einem «modellhaften Denken». [75] Anhand seiner *Stick Figure*-Arbeiten erläutert er seinen Ansatz:

«Wenn das Einzige, was ich sehe, Lichtmuster sind, wo ist dann das Leben darin? Anstatt zu behaupten, ein Bild sei eine physikalische Begebenheit mit physikalischen Grenzen, deute ich es so, als wäre es das, was es darstellt. Ich kann in meiner Vorstellung in das Bild hineingehen und den gegebenen bildlichen Zusammenhang geistig betrachten; ich kann das, was dargestellt wird, riechen, hören, fühlen. Ich wollte beweisen, dass Strichmännchen ein Leben führen, dass sie geboren werden, alt werden und sterben.

Ich habe daher ein Bildstudio erfunden mit einem Bildkünstler, der darin Bildarbeit betreibt. Er hat sich körperlichen Experimenten unterzogen und damit bewiesen, dass er fähig ist, sowohl körperlich als auch seelisch zu empfinden.» [76]

Zeichnend entwirft Mullican für seine in den frühen siebziger Jahren entwickelten *Stick Figure*-Serie zunächst ein Atelier mit einem Künstler, der sich darin aufhält (Abb. 10).

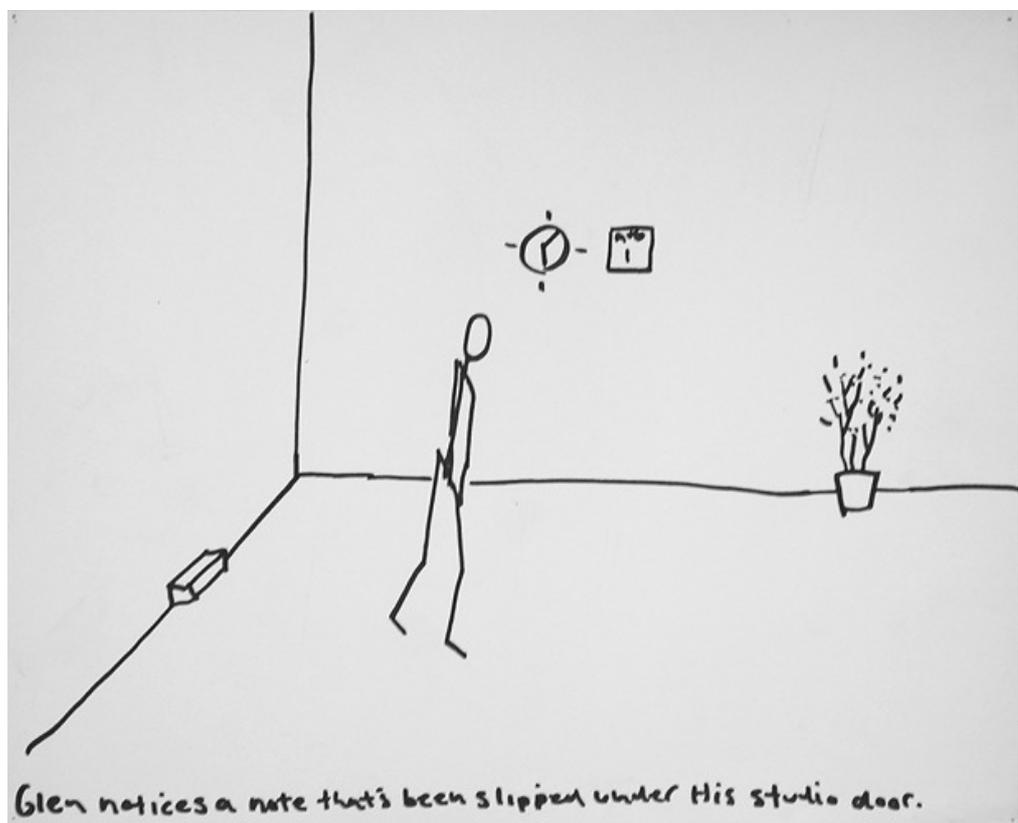


Abb: 10 >

Glen, so der Name seines fiktiven Alter Egos, befindet sich in einem durch wenige Linien perspektivisch angelegten Raum, der charakterisiert ist durch eine Wanduhr, einen Kalender und einen Blumentopf. Hier betreibt der «Bildkünstler» Glen «Bildarbeit» und befindet sich fortwährend in unterschiedlich vorstellbaren Empfindungs- und Lebenszusammenhängen. Wofür steht die Strichfigur? Inwiefern kann sie als Modell für unterschiedliche Bildtypen gelten?

Mullican verortet seine Strichfiguren oft in einem Rahmen, teilweise ist dem noch ein Horizont hinzugefügt. Diese räumlichen Achsen geben der dargestellten Figur eine (An-)Ordnung, innerhalb der die Handlung sich vollzieht, – so beschreibt er mit der *Framed Stick Figure* eine Rahmung mit einem fiktionalen Ausblick auf eine vorstellbare alltägliche Situation. Die mit einem Untertitel versehenen Zeichnungen liefern dem Betrachter nähere Charakterisierungen zur Darstellung der Strichfigur. Im Erfassen des Bildlichen stellt sich so ein besonderes Sehen ein, ein abwechselndes Sehen, Lesen und Imaginieren.

Die Abstraktion der Figur, die Mullican ursprünglich über das Durchpausen fotografischer Darstellungen von Menschen fand, setzt sich aus wenigen Strichen für die Glieder und einem Oval für den Kopf zusammen. Die Gelenkpunkte sind nicht eigens eingezeichnet. Durch das An- und Absetzen des Tuschestifts vermitteln diese ihre Anwesenheit über das Mehr an Farbe – sichtbar als Schulter, Ellbogen, Knie- oder Fussgelenk. Mit der Abkehr von einer mimetischen Darstellung des Menschen entsteht ein Moment der Distanz auf der Seite der Konstruktion des Bildes wie in der Wahrnehmung. Diese Distanz vermittelt sich sowohl durch die Technik der Pause als auch in der Anschauung der abstrakten Figur. Umgekehrt entfaltet sich in der abstrakten Darstellung gerade darin ein Potenzial der Anschaulichkeit, das in ihrer Abstraktheit unmittelbare Nähe als Projektionsfläche suggeriert. Abstraktion und Reduktion stehen bei Mullican im Vergleich zu den schematischen Figuren der Renaissance nicht in einer Beziehung zu Regeln der Proportions- und Massverhältnisse, vielmehr sind Mullicans Strichfiguren in der Paustechnik geschaffene und der Wirklichkeit entlehnte abstrakte Figuren. Die Abstraktion und Reduktion seiner Figur als Modell wird zum Anlass für Projektionen und die Beseelung des Bildes genommen. Wolfram Högrefe führt mit Blick auf die Diskussion des Bildes als Modell und seinem offenen Charakter aus: «Wer autonomer Kunst begegnet, muss beseelen können wie die Kinder, die mit ihren hölzernen Puppen sprechen. Wer in diesem Sinne nicht animieren kann, für den bleibt die moderne Kunst tot. Solche animierenden Energien können schon im Wahrnehmen, im Hören und Sehen wirksam sein.» [77] Dem Betrachter wird die Kompetenz der visuellen Sinnstiftung zugeordnet, die zugleich die Fähigkeit zur Animierung erfordert, das Vermögen, mit bloßem Auge ein Bild zu schaffen.

An dieser Schnittstelle wird der «bloß zeichenhaften Darstellung von Wirklichkeit» selbst eine Realität zugeschrieben, [78] beispielsweise, wenn wir uns den vier *Stick Figure*-Arbeiten nähern und unmittelbar eine rennende Strichfigur erkennen, die beim Lesen des Untertitels «Running very fast» noch mehr Tempo in der Bewegung erhält; oder wenn eine Figur die Arme vor dem Gesicht verschränkt und mit dem Untertitel noch deutlicher wird, dass sie ihre nicht gezeichneten Augen verdeckt, die in diesem Moment und nur durch diese Bewegung für den Betrachter verblüffend sichtbar werden (Abb. 11).

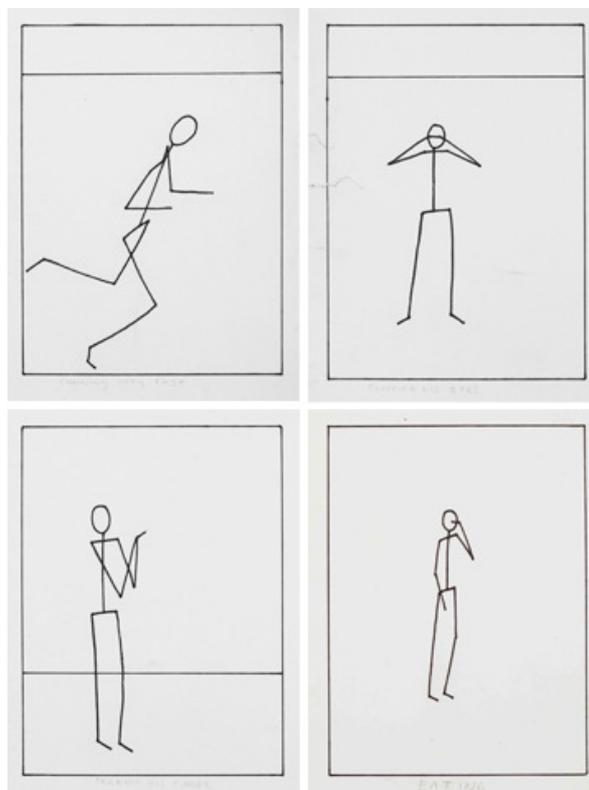


Abb: 11 >

Inwiefern steht die Strichfigur als Modell an der Nahtstelle von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit? Und könnte hier weiter mit Boehm die Strichfigur als Scharnier formuliert werden, welches das «Abstrakt-Unsichtbare mit dem Konkret-Sinnlichen flexibel verschränkt»? [79] Diese Fragen führen ins Zentrum von Mullicans Bildwelt. So scheint es, als ob Mullican mit seinem Konzept, «das Bild als einen Spiegel» [80] zu betrachten, oder aktiv noch forcierter «in das Bild hineinzugehen» [81], dem Betrachter einen Einstieg in das Bild zu ermöglichen sucht, um Bewegung vielfältiger Art darzustellen. Anhand seiner *Stick Figure* setzt der Künstler nicht nur konkrete Körperbewegung als Ortsveränderung ins Bild, sondern auch subjektive Gefühls- und Emotionsbewegungen.

Mit den verschiedenen Arten der Bewegung bringt Mullican einen wechselseitigen Austausch mit dem abstrakt Dargestellten in Gang, der Spielräume eröffnet.

So gesehen ist seine Strichfigur nicht nur ein Modell, das wie bei Dürer die mechanische Bewegung in knapper Darstellung zu fassen sucht und das Abstrakte mit dem Imaginativen möglicher Entwurfsideen in Verbindung bringt. Vielmehr ist es als Konzept umfassender angelegt, indem es die Mitgegebenheit von Charakterzügen, Emotionen und Ausdruck im Eindruck des menschlichen Gangs zum Thema macht. Im Unterschied zur Konstruktion der Strichfiguren als Modelle bei Dürer oder Lautensack, die in der Tradition der Zeichenlehre als Mittel zur Anschauung und Umsetzung für Erinnerungsbilder entstanden sind, lässt sich die *Stick Figure* bei Mullican gleichzeitig als Modell und Bild erkennen. Sie ist Modell für die Darstellung des Alter Ego des Künstlers in der Welt des Ateliers und Modelle für die konkrete visuelle Bilderfahrung. Zugleich ist die *Stick Figure* Bild, das mit seiner spezifischen Linienzeichnung aus Tusche ein Grundgerüst der menschlichen Figur suggestiv in einen Rahmen mit unterschiedlichem Horizont platzieren und mit der Sichtbarkeit der abstrakten Figur ein stetiges Wechselspiel zwischen der Lektüre des Untertitels und dem Imaginieren des Unsichtbaren auslöst. In diesem Prozess der Wahrnehmung wird die Figur verlebendigt und in stetiger Bewegung gehalten, die sich in der Serie der Strichfiguren fortwährend in unterschiedliche Situationen weiter entwickelt.

*Pirkko Rathgeber, Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin, München und Fribourg. Seit 2009 Stipendiatin bei eikones, NFS Bildkritik in Basel. Dissertation über die Darstellung von Bewegung in Zeichnung, Zeichentrickfilm und Animation. Davor tätig in Museen (Georg Kolbe Museum, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Museum Franz Gertsch, Kunstmuseum Stuttgart), Kunsthalle (Kunsthalle Bern), Galerie (Galerie Daniel Blau) und Unternehmen (Kunstsammlung Münchener Rückversicherungs-Gesellschaft).*

## Fussnoten

Seite 130 / [1]

---

Vgl. Villard de Honnecourt, Bauhüttenbuch: Livre de portraiture, MS. fr. 19093, Bibliothèque Nationale Paris, Leonardo da Vinci, Codex Huygens, 1560-1590, Pierpont Morgan Library, New York, Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, Bayerische Staatsbibliothek München, Erhard Schön, Vnnderweisung der proportzion vnnd stellung der possen, Nürnberg 1540, Stadtbibliothek Nürnberg, Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurze und gründliche Unterweisung des rechten Gebrauchs... für Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Steinmetze usw., Frankfurt a. M. 1564, Bayerische Staatsbibliothek München.

Seite 130 / [2]

---

Vgl. Begriff der Abstraktion: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), Enzyklopädie Philosophie, 3 Bde., Hamburg 2010, Bd. 1, 2010, Stichwort: Abstrakt / Konkret, S. 17. Vgl. Begriff der Reduktion: Jürgen Mittelstraß (Hg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, 4 Bde., Stuttgart / Weimar 1995, Bd. 3, 1995, Stichwort: Reduktion, S. 517.

Seite 131 / [3]

---

Gottfried Boehm, Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell, in: ders., Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 114–140, hier S. 116.

Seite 131 / [4]

---

Ebd.

Seite 131 / [5]

---

Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Ders. und Hans-Georg Gadamer (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a. M. 1978, S. 444–471, S. 450. Der Terminus «permanente Übergang» ist der Konzeption Boehms entlehnt, der mit Blick auf die bildlichen Qualitäten von einem «permanenten Übergang» spricht, «der alles was im Bilde <ist>, in Erscheinung überführt.»

Seite 131 / [6]

---

Vgl. Anm. 1.

Seite 132 / [7]

---

Horst Bredekamp, Ex nihilo: Panofskys Habilitation. Appendix Gustav Paulis Habilitationsgutachten, in: Bruno Reudenbach (Hg.), Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992, Berlin 1994, S. 31–51, hier S. 35.

Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 14, 1921, S. 188–219.

Karen Michels, Martin Warnke (Hg.), Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze, 2 Bde., Berlin 1998, Bd. I, S. 72.

Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre (Anm. 8), S. 188.

Ebd., S. 216.

Michels, Warnke, Erwin Panofsky (Anm. 9), Bd. I, S. XII.

Vgl. Erwin Panofsky, The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles, in: ders. (Hg.), Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History, New York 1957, S. 55–107; ders., Die Entwicklung der Proportionslehre (wie Anm. 8).

Das Blatt wurde bisher abgebildet in: Friedrich Wilhelm Ghillany, Index rarissimorum aliquot librorum manuscriptorum saeculoque XV typis descriptorum quos habet Bibliotheca publica Noribergensis, additis quibusdam autographorum exemplis et picturis, Noribergae 1846, S. 15 und in jüngerer Zeit in: Ulrike Maria Bonhoff, Das Diagramm. Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit, Münster 1993, S. 150.

Vgl. Hans Rupprich (Hg.), Dürer. Schriftlicher Nachlass, Zweiter Band, 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, Berlin 1966, S. 12.

Ebd., «Folia autographa Alberti Düreri ad opus Symmetriae, s. Von menschlicher Proportion etc. Inliegend fol. I-69».

Ebd.

Ebd., S. 15.

Erhart Schön, Vnnderweisung der proportzion vnnd stellung der possen, Nürnberg 1540, Stadtbibliothek Nürnberg.

Rupprich, Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 15), S. 15: «Neun seiner Einteilungen zu zehn Köpfen in verschiedenen Wendungen finden sich in Schöns Buch auf dem zweiten Holzschnitt.»

Ebd.

Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (wie Anm. 8), S. 216.

Cod. Cent. V. App. 34aa, Stadtbibliothek Nürnberg, darin eingelegt: Brief 1914. Hier werden «Urteile einiger Gelehrter über das eine Blatt (schematische Bewegungsmotive)» mitgeteilt: Professor Springer aus dem Kupferstichkabinett Berlin sieht dieses Blatt «auf keinen Fall von Dürer» und ordnet es mit der «spielerische[n] Art» an den «Anfang des achtzehnten Jahrhunderts». Der Verfasser von «Dürer's schriftlicher Nachlaß», Ernst Heidrich, der seit 1910 Ordinarius der Baseler Universität ist, ordnet es in die Dürerzeit. Wilhelm Waetzoldt, der damals noch als Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Halle an der Saale wirkte, bevor er Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen wurde, ist zurückhaltender zitiert: «Das Blatt mit den Figürchen hat auch mich zunächst an Erhard Schön und seine <Unterweisung> von 1540 denken lassen. Dagegen spricht aber wohl der zeichnerische Stil (Fuhse), der auf spätere Zeit hinweist.»

Albrecht Dürer bezeichnete die Biegungsstellen der Vorderansichten der Figur als «Ringlein».

Vgl. Rupprich, Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 15), S. 7.

Ebd.

Bonhoff, Das Diagramm (Anm. 14), S. 63.

Berthold Hinz, «Maß und Messen» – Dürers Zahlenwerk zur menschlichen Proportion, in: G. Ulrich Großmann (Hg.), Dürer Forschungsband 2: Buchmalerei der Dürerzeit. Dürer und die Mathematik. Neues aus der Dürerforschung, Nürnberg 2009, S. 125–138.

Werner Gerlind, Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst. Illustrierte Lehr- und Vorlagenbücher aus den Beständen der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1980, S. 2.

Ebd., S. 5.

Julius Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 242f.

Robert Keil, Proportionslehre und Kunstbuchliteratur als künstlerisches Lehrmaterial im 16. Jahrhundert, Phil. Diss. ungedrucktes maschinenschriftliches Exemplar, Wien 1983; Robert Keil, Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, hg. vom Bundesdenkmalamt Wien und vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Bd. XXXVIII, Wien 1985, S. 133–150.

Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Berlin 2006, S. 135f.

Gerlind, Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst (Anm. 29), S. 6. Gerlind weist darauf hin, dass die Kunstbücher im 16. Jahrhundert reine Vorlagenbücher hiessen.

Vgl. Ebd.

Keil, Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts (Anm. 32), S. 133.

Vgl. Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits (Anm. 1), fol. 32v.

Vgl. Erhart Schön, Vnnderweisung der proportzion vnnd stellung der possen (Anm. 1), fol. Aiiij.

Vgl. Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 1), fol. A5v.

Ebd., fol. A3r.

Keil, Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts (Anm. 32).

Vgl. Bonhoff, Das Diagramm (Anm. 14); Steffen Bogen, Felix Thürlemann, Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagrammatischen, in: Alexander Patschovsky (Hg.): Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religionspolitischer Programme im Mittelalter, Ostfildern 2003, S. 1–22; Steffen Siegel, Vom Bild zum Diagramm. Bildmediale Differenzen in Heinrich Lautensacks «Gründlicher Unterweisung», in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006, S. 115–131.

Vgl. Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (Anm. 8).

Bernd Mahr, Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs, in: Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hg.), Bild –

Schrift – Zahl, München 2003, S. 59–86; Bernd Mahr, Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), Visuelle Modelle, München 2008, S. 17–40.

---

Seite 139 / [45]

Vgl. Berthold Hinz (Hg.), Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte, Berlin 2011, S. 21: Wenn Dürer von «Bild/Bildern» spricht, sind «nahezu ausschließlich Figuren, insbesondere die der Proportionslehre gemeint».

---

Seite 139 / [46]

Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch, 6 Bde., Wiesbaden/Stuttgart 1982–1984, Bd. 5, 1983, Stichwort: Schema, S. 538.

---

Seite 139 / [47]

Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Lizenzausgabe Darmstadt 1971–2007, Bd. 8, 1992, Stichwort: Schema, Schematismus, Sp. 1246–1261, Sp. 1246.

---

Seite 139 / [48]

Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 1), fol. V1r.

---

Seite 139 / [49]

Mahr, Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell (Anm. 44), S. 25.

---

Seite 139 / [50]

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 33 Bde., Leipzig 1854–1984, Bd. 13, 1889, Stichwort: Modell, S. 2439.

---

Seite 140 / [51]

Brockhaus Wahrig, Bd. 4, 1982 (Anm. 39), Stichwort: Modell, S. 707.

---

Seite 140 / [52]

Jürgen Mittelstraß (Hg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, 4 Bde., Stuttgart/Weimar 1995, Bd. 2, 1995, Stichwort: Modell, S. 911.

---

Seite 140 / [53]

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), Die Wirklichkeit visueller Modelle, in: dies. (Hg.), Visuelle Modelle, München 2008, S. 9–13, S. 9.

Seite 140 / [54]

---

Reichle, Siegel, Spelten (Hg.), Visuelle Modelle (Anm. 53), S. 9.

Seite 140 / [55]

---

Gombrich, Kunst und Illusion (Anm.33), S. 126.

Seite 140 / [56]

---

Ebd.

Seite 140 / [57]

---

Ebd.

Seite 140 / [58]

---

Ebd.

Seite 140 / [59]

---

Ebd.

Seite 140 / [60]

---

Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 1), fol. V1r.

Seite 141 / [61]

---

Ebd.

Seite 143 / [62]

---

Ebd., fol. A2v.

Seite 143 / [63]

---

Hinz (Hg.), Albrecht Dürer (Anm. 45), S. 22.

Seite 144 / [64]

---

In Anlehnung an die Unterscheidung von Muster- und Entwurfszeichnungen in der Architektur: Ulrich Coenen, Die deutschen Werkmeisterbücher des 15. und 16. Jahrhunderts, Köln 1984; Bonhoff, Das Diagramm (Anm. 14), S. 69.

Seite 144 / [65]

---

Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (Anm. 8), S. 214.

Berthold Hinz, Albrecht Dürer. Die Proportionslehre, in: Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (Hg.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, München 2004, Bd. 3, Buchillustrationen, S. 319–474, S. 322.

Ebd.

Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (Anm. 8), S. 214.

Hinz, Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 45), S. 315.

Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 1), fol. V2v.

Hinz, Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 45), S. 239.

Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits (Anm. 1). «Mit vill schönen Figuren aller anfahenden Jugent und anderen liebhabern dieser Kunst als Goldschmidn, Malern, Bildhavern, Steinmetzten, schreineren, und eigentlich fürgebildet vormals in Truck nie gesehen sondern jeztz under erstmals von neuwem an tag gegeben. Durch Heinrich Lautensack Goldschmid un Maler 1564.»

Gottfried Bammes, Das zeichnerische Aktstudium. Seine Entwicklung in Werkstatt, Schule, Praxis und Theorie, Leipzig 1968, S. 65f.

Hubert Janitschek (Hg.), Leon Battista Alberti. Drei Bücher über die Malerei, Wien 1877, S. 110.

Stephan Schmidt-Wulffen, Modelldenken, in: Stella Rollig (Hg.), Matt Mullican. Model Architecture, Ostfildern 2006, S. 6–13, S. 8 [Katalog zur

Ausstellung Matt Mullican. Model Architecture, Lentos Kunstmuseum Linz, Linz].

Seite 150 / [76]

---

Matt Mullican, in: documenta 7, 2 Bde., Kassel 1982, Bd. 1, S. 383 [Katalog zur Ausstellung documenta, Museum Fridericianum, Neue Galerie, Orangerie, Auepark, Kassel 1982].

Seite 151 / [77]

---

Wolfram Hogrebe, Echo des Nichtwissens, Berlin 2006, S. 182.

Seite 152 / [78]

---

Schmidt-Wulffen, Modelldenken (Anm. 75), S. 8.

Seite 152 / [79]

---

Boehm, Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell (Anm. 3), S. 121.

Seite 152 / [80]

---

Ulrich Wilmes (Hg.), Matt Mullican Works 1972-1992, Köln 1993, S. 55 [Katalog zur Ausstellung Matt Mullican Works 1972-1992, Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Portikus Frankfurt a.M., Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Stichting De Appel, Amsterdam, 1990/1991]. «Meine Idee war, nicht auf das Objekt der Arbeit zu achten, sondern vielmehr auf das Subjekt der Arbeit. Ich meine, statt mich mit dem Kontext der Oberfläche zu befassen, wollte ich in das Bild hineingehen, was gewissermaßen heißt, durch den Spiegel hindurch vom Objekt zum Subjekt gehen. Du analysierst die Oberfläche, du zerteilst sie, und an einem bestimmten Punkt mußt du den Spiegel vergessen und dich damit befassen, was der Spiegel reflektiert, also gewissermaßen durch den Spiegel hindurchgehen. Und auf diese Weise habe ich meine eigenen Arbeiten betrachtet.»

Seite 152 / [81]

---

Mullican, in: documenta 7 (Anm. 76).

## Abbildungen

Seite 133 / Abb. 1

---

Schematisierte Bewegungsfigur, aus: Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. XIV, 1921, S. 188-219, S. 216.

Seite 134 / Abb. 2

---

Cod. Cent. V. App. 34aa, Stadtbibliothek Nürnberg, f. 82r und 82v.

Seite 141 / Abb. 3

---

Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, f. V1v, V2r. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Rar 612.

Seite 142 / Abb. 4

---

Albrecht Dürer, Frau seitlich und von vorn mit Proportionsangaben, 1511-1519, Zeichnung aus dem Dresdener Skizzenbuch, Robert Bruck, Taf. 97 (Bl. 149r); Str. 83. Foto: Waltraud Rabich, 1970. Sächsische Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Deutsche Fotothek.

Seite 143 / Abb. 5

---

Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528, f. V6v, X1r. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Rar 612.

Seite 144 / Abb. 6

---

Albrecht Dürer, Stehende Frau ohne Arme seitlich mit Proportionslinien und Sitzende seitlich, Zeichnung aus dem Dresdener Skizzenbuch, Robert Bruck, Taf. 86 (Bl. 151), Str. 16. Foto: Regine Richter, 1993, Sächsische Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Deutsche Fotothek.

Seite 147 / Abb. 7

---

Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurze und gründliche Unterweisung des rechten Gebrauchs ... für Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Steinmetze usw., Frankfurt am Main 1564, f. 36v. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Res/2A.gr.b. 543.

Seite 148 / Abb. 8

---

Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurze und gründliche Unterweisung des rechten Gebrauchs ... für Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Steinmetze usw., Frankfurt am Main 1564, f. 45r, 46r. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Res/2A.gr.b. 543.

Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurze und gründliche Unterweisung des rechten Gebrauchs ... für Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Steinmetze usw., Frankfurt am Main 1564, f. 48v. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Res/2A.gr.b. 543.

Matt Mullican, Untitled (Glen Notices a Note That's Been Slipped under His Studio Door), 1973, Tinte, Bleistift auf Papier. Courtesy Mai 36 Galerie, Zürich.

Matt Mullican, Untitled (Running Very Fast, Covering His Eyes, Eating, Pricking His Finger), 1974, Tinte auf Papier. Courtesy Mai 36 Galerie, Zürich.