

Zeitschrift: Scholion : Bulletin
Band: 4 (2006)

Artikel: Théorie de la figure humaine [...]
Autor: Gampp, Axel Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-719997>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

THÉORIE
DE LA FIGURE HUMAINE,
CONSIDÉRÉE DANS SES PRINCIPES,
SOIT EN REPOS OU EN MOVEMENT.

OUVRAGE TRADUIT DU LATIN DE PIERRE-PAUL RUBENS, AVEC
XLIV PLANCHES, GRAVÉES PAR PIERRE AVELINE, D'APRÈS LES
DESSEINS DE CE CÉLEBRE ARTISTE.

A PARIS, RUE DAUPHINE,
CHEZ CHARLES-ANTOINE JOMBERT, PERE, LIBRAIRE
DE L'ARTILLERIE & DU GÉNIE.

M.DCC.LXXIII.

AVEC APPROVATION ET PRIVILEGE DU ROI.

Axel Christoph Gampp

Im Jahre 1772 ersteigerte der französische Druckgraphikhändler Jacques Chéreau bei der Nachlassversteigerung von Gabriel Huquier in Paris ein illustriertes Manuskript sowie 44 Druckplatten, die der französische Stecher Pierre Aveline (1702–1760) nach den Illustrationen angefertigt hatte. Ob Chéreau, dessen Tochter mit dem Sohn des Verstorbenen verheiratet war, aus wirtschaftlichen Eigeninteressen handelte oder in fremdem Auftrag, lässt sich nicht eruieren.¹

Jedenfalls ging das Ersteigerte sehr rasch in die Hände des Pariser Verlegers Charles-Antoine Jombert (1712–1784) über. Dieser legte schon im folgenden Jahr, 1773, ein Buch mit dem Obertitel *Théorie de la figure humaine* vor, für das die 44 gestochenen Tafeln Verwendung fanden. Im Untertitel nennt das Frontispiz den Namen des Künstlers, der die Illustrationen gezeichnet haben soll: Es ist kein geringerer als Peter Paul Rubens.²

Diese knappe Angabe von historischen Fakten und Namen ist in jede Richtung auszuweiten. Zum einen muss ein Blick auf die komplexe Geschichte des zugrunde liegenden Manuskriptes geworfen werden, womit die Frage der Autorschaft unmittelbar verbunden ist. Zum anderen bedürfen die beteiligten Personen einer genaueren Betrachtung, allen voran der Verleger Charles-Antoine Jombert. Zweck und Absicht, die sich mit der Reproduktion

tion eines illustrierten Manuskriptes verbinden lassen, gewinnen dadurch an Kontur. Die komplexe Editions-geschichte trägt hierzu das Ihrige bei.

Um mit der Geschichte des Manuskriptes zu beginnen: Dank Michael Jaffé und neuerlich dank Anne-Marie Logan kann kein Zweifel daran bestehen, dass Jomberts Edition auf einem Manuskript basiert, das sich in der Sammlung de Ganay in Paris befindet.³ Es ist in lateinischer Sprache geschrieben und mit Illustrationen versehen, die jenen von Aveline in der Edition Jombert genau entsprechen, wenngleich die Kupferstiche seitenverkehrt wiedergegeben sind.

Die Stiche nennen – wie das Frontispiz – jeweils als Autor Rubens. Wie allerdings Anne-Marie Logan, basierend auf der Studie von Michael Jaffé, nachweisen konnte, kommt der flämische Künstler als Zeichner nicht in Betracht. Verschiedene Gründe sprechen dagegen, deren gewichtigster ist, dass Illustrationen auf der ersten Ausgabe von Leonardos *Trattato della Pittura* basieren, die erst 1651, also 11 Jahre nach Rubens Tod, in Paris erschien.⁴

Unzweifelhaft hat allerdings ein Skizzenbuch Rubens' existiert. Bellori erwähnt es in der Vita des Künstlers,⁵ und Michael Jaffé ist die genaue Rekonstruktion seiner Geschichte zu verdanken.⁶ Rubens' Skizzenbuch ist demnach in den Besitz Roger de Piles' übergegangen, schliesslich in die Hände des königlichen Ebenisten André-Charles Boulle gelangt und bei einem Brand von dessen Ateliers 1720 grösstenteils zerstört worden. Roger de Piles hatte Teile von Rubens' eigenhändigen Kommentaren aus jenem Buch publiziert in seinem *Cours de Peinture par Principes* (Paris 1708) und zwar "De Imitatione (Antiquarum) Statuorum".⁷

Den wenigen historisch gesicherten Angaben zu Rubens' Skizzenbuch lässt sich nicht zweifelsfrei entnehmen, ob der Künstler selbst eine Veröffentlichung mit didaktischer Absicht verfolgte. Geeignet war es dafür, enthielt es doch Beobachtungen zur Optik, Symmetrie, Proportionslehre, Anatomie, Architektur, sowie eine Sammlung von Affekten und Bewegungen, basierend auf literarischen Vorlagen namentlich antiker Autoren.⁸

Auf dieses verloren gegangene Original gehen drei bekannte Kopien zurück. Zum einen jenes erwähnte Manuskript in der Sammlung de Ganay, zum anderen das so genannte MS Johnson⁹ und zum dritten jenes Skizzenbuch aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire, das Michael Jaffé Rubens' Schüler Anthony van Dyck zuschreibt.¹⁰

Während das Van Dyck-Skizzenbuch auch Darstellungen zu Symmetrie und Proportionslehre sowie zur Architektur enthält, die sämtliche im MS de

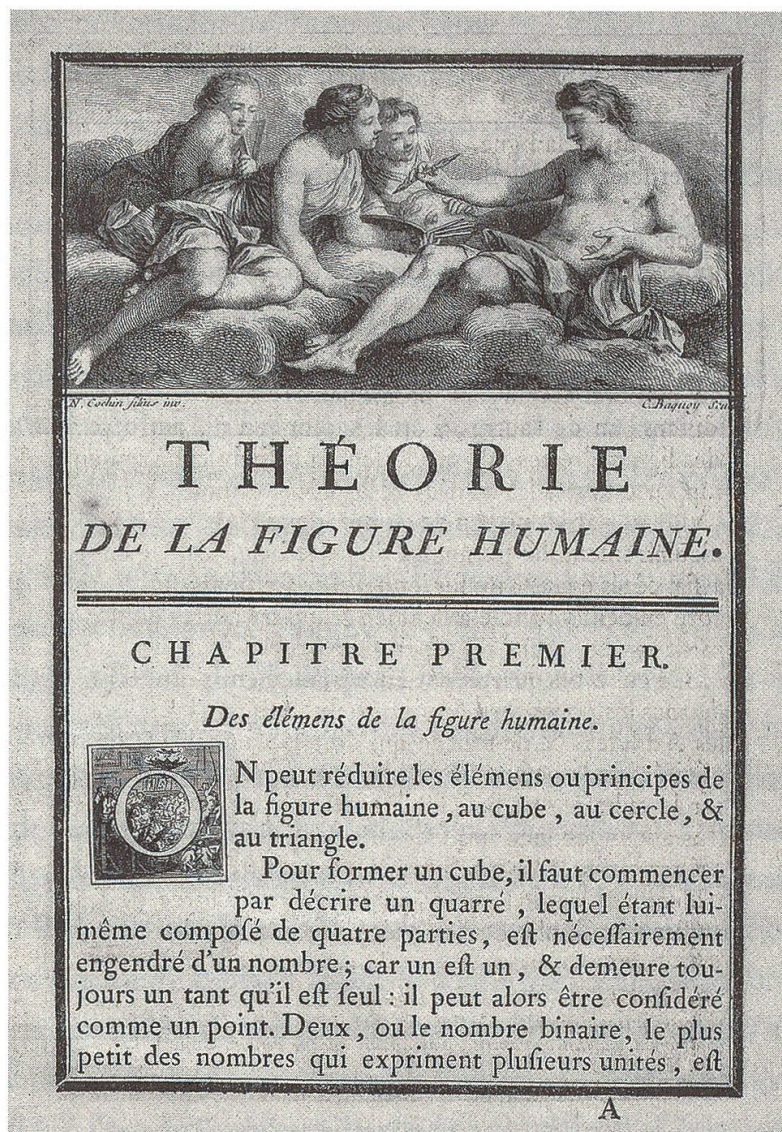


Pierre Aveline, Portrait von P.-P. Rubens, in: *Théorie de la Figure Humaine ...*,
 ... Ouvrage traduit du latin de Pierre-Paul Rubens, ..., Paris 1773, Frontispiz

Ganay und folglich auch in Jomberts Edition fehlen, ist das MS de Ganay durch jene Zeichnungen nach der Ausgabe von Leonardos *Trattato della Pittura* von 1651 angereichert. Damit wird einem Desiderat des dazugehörigen Kommentars Rechnung getragen, der tatsächlich auf Leonardos Beobachtungen zur Körperhaltung und -bewegung verweist.

Möglicherweise ist der Kommentar eng verwandt oder sogar identisch mit demjenigen aus Rubens' verbranntem Skizzenbuch. Denn dass Rubens auf seiner Italienreise Pompeo Leoni besucht und die in dessen Besitz befindlichen Leonardo-Manuskripte konsultiert hat, ist bei Roger de Piles belegt.¹¹

Jedenfalls scheint das MS de Ganay bereits im 17. Jahrhundert nach dem Original kopiert worden zu sein, wobei eine Publikationsabsicht erkennbar



1. Kapitel der Théorie de la Figure Humaine ...,
Paris 1773

wird. Um ihr Genüge zu tun, wurden jene Textpassagen, die auf Leonardo verweisen, durch entsprechende Abbildungen aus dessen gedrucktem *Trattato della Pittura* illustriert. Dabei wurde aber versucht, die Handschrift Rubens' beizubehalten und nicht der von Poussin entworfenen Vorlage zu folgen.¹² Logan hat den Autor dafür im unmittelbaren Rubens-Umkreis gesucht und schlägt entweder Rubens' ältesten Sohn Albert oder Erasmus Quellinus vor.¹³

Das Manuskript – ebenso wie Jomberts gedruckte Edition – wird dem im Titel vorgetragene Anspruch allerdings nur zum Teil gerecht. Zu einer Theorie der menschlichen Figur (Theorie de la figure humaine) fehlen gewichtige Aspekte, etwa Aussagen zu einem Proportionskanon, die jede derartige Theorie in der Regel einleiten. Verhandelt werden die Beziehung des

menschlichen Körpers zu geometrischen Grundformen, nämlich Kreis, Dreieck und Pyramide. Sodann kommt der Autor auf eine Physiognomienlehre in der Nachfolge des Giovanni della Porta zu sprechen, bei der das menschliche Haupt mit Tierköpfen verglichen wird.¹⁴

Es folgen Angaben zur Darstellung von Körperhaltungen und -bewegungen, deren Nähe zu Leonardo ausgewiesen ist. Schliesslich geht die Aufmerksamkeit zu den antiken Statuen (die in der Tat auch im Kommentar von Rubens Skizzenbuch behandelt wurden und von dort in jene erwähnte Publikation de Piles eingeflossen sind), um schliesslich auf die spezifischen Unterschiede in der Wiedergabe von Männern, Frauen und Kinder einzugehen.

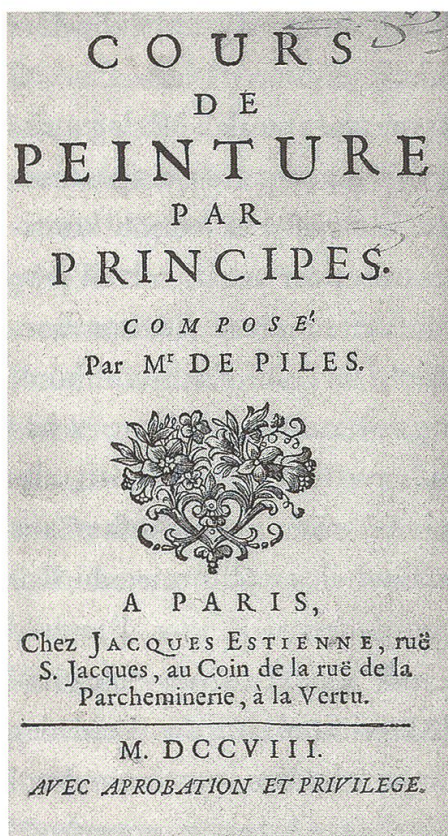
Es dürfte bei dieser Inhaltsübersicht deutlich werden, dass die angeschnittenen Themen vornehmlich Künstler interessieren. Die gesamte Problematik von Körperhaltung und -bewegung etwa gehört in der älteren Kunsttheorie zu jenem Bereich, der hauptsächlich auf die ästhetischen Eigenmittel von Malerei und Skulptur bezogen und von jeglichen inhaltlichen Konnotationen zunächst frei ist. Tatsächlich betont der Verleger Jombert im Vorwort zu seiner Ausgabe auch verschiedentlich, dass sein Zielpublikum die Künstler selbst seien.¹⁵ Wahrscheinlich dürfte darin auch der Grund zu suchen sein, dass Jombert den lateinischen Kommentar des MS de Ganay ins Französische übersetzte¹⁶ und ihn bei dieser Gelegenheit noch ausweitete.¹⁷ Und hier sah Jombert auch die Möglichkeit, für die 'Amateurs' einen zweiten Band zu planen. Wie er nämlich bemerkt, enthält die *Théorie de la figure humaine* ... nur einige "réflexions particulieres de Rubens".¹⁸ Um die daraus resultierenden Mängel zu beheben, sollen im zweiten Band die Prinzipien der Zeichnung im Hinblick auf die Praxis erläutert werden, gefolgt von anatomischen Studien und einer Menge akademischer Zeichnungen sowie Anschauungsmaterial aus der zeitgenössischen französischen Malschule.¹⁹ Dass die beiden Bände separat zum Verkauf angeboten werden, geschieht ausdrücklich "pour la commodité des Amateurs",²⁰ die dadurch vom Kauf des offensichtlich für sie uninteressanteren ersten Bandes, der *Théorie de la figure humaine* ... entbunden waren.

Diese Entscheidung wirft ein Licht auf die Verlagspolitik Jomberts und die Rolle, die die 'Théorie' darin spielte. Würde es sich nämlich dabei um die zwar seitenverkehrte, aber gleichwohl authentische Wiedergabe von Rubens-Zeichnungen handeln, müssten zumindest die französischen Kenner als Zielpublikum angesprochen werden. Doch diese waren vom künstlerischen Wert des Manuskriptes nicht zu überzeugen gewesen. Der wohl bedeutendste Kenner von Handzeichnungen der damaligen Zeit, Pierre Jean

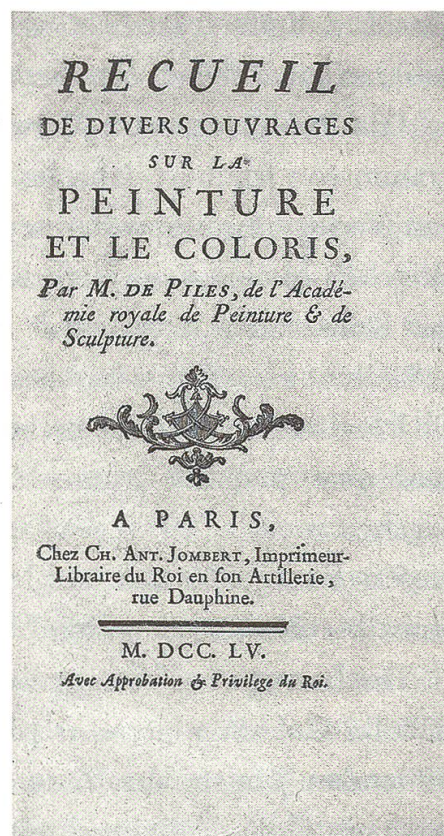
Mariette, hatte anlässlich der Versteigerung des MS de Ganay 1772 die Urhebererschaft Rubens' dezidiert abgelehnt.²¹

Die Publikation mit Verweis auf Rubens passte aber in das Verlagsprogramm von Jombert. Charles-Antoine Jombert, der aus einer alt eingesessenen Verlegerfamilie stammte, lenkte das ererbte Verlagshaus jedoch kontinuierlich in eine neue Richtung. Schon früher waren dort vereinzelt Werke zur Kunst oder Architektur erschienen.²² Doch hatten diese Bücher vornehmlich Handbuchcharakter und richteten sich an ein Fachpublikum. Charles-Antoine schien geeignet, diese Richtung fortzuführen, denn er begann eine Ausbildung zum Militär-Ingenieur, die er allerdings vorzeitig abbrechen musste.²³ Das Verlagsprogramm nahm nun aber auch Bücher aus diesem Fachgebiet auf, und Jombert erhielt den Titel eines "Libraire du Roi pour l'Artillerie et le Génie".²⁴

Doch wegen seiner persönlichen Freundschaft zum Stecher Charles-Nicolas Cochin weitete er parallel dazu seine Aktivitäten auf das Feld der Bildenden Künste aus. Zum ersten Mal überhaupt wurden in seinem Verlagshaus Oeuvrekataloge mit einer chronologischen Ordnung vorgelegt: 1770 derjenige seines Freundes Cochin, gefolgt 1772 von demjenigen Stefano della Bellas und schliesslich 1774 jener von Sébastien le Clerc.²⁵ Für letzteren hatte Jombert bereits intensiv mit dem Stecher und Sammler Huquier zusammengearbeitet, der ein Grossteil des graphischen Werkes von le Clerc besass. Bei dessen Tod erwarb Jombert nicht nur das hier im Zentrum stehende MS de Ganay, sondern auch das Oeuvre le Clercs. Diese Grossprojekte, die erheblichen Aufwand an Zeit und finanziellen Mittel erforderlich machten, liessen Jombert allerdings eher als einen Kenner des Kupferstiches und weniger als einen der Zeichnung erscheinen. Warum er also im Nachlass Huquier jenes MS de Ganay erwarb, ist erklärungsbedürftig. Zwei Möglichkeiten scheinen denkbar zu sein: Zum einen war neben den teuren Projekten hier ein Werk, das erst noch mit dem prestigeträchtigen Namen Rubens verbunden war, relativ kostengünstig vorzulegen, zumal die Druckplatten alle schon bereitstanden. Der Geschäftsgang, der in den Jahre 1750–1770 so günstig verlaufen war, zeigte in den 1770er Jahren Einbrüche, so dass das Rubens-Projekt umso willkommener erscheinen musste.²⁶ Zum anderen passte das Werk aber auch in Jomberts weiteres Verlagsprogramm, insbesondere hinsichtlich eines Punktes: 1755 und 1756 hatte er zwei Werke von Roger de Piles wiederaufgelegt. 1755 erschien die Zweitausgabe des *Receuil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, 1756 jene des *Cours de peintures par principes*.²⁷ Im letztgenannten findet sich der einzige erhaltene

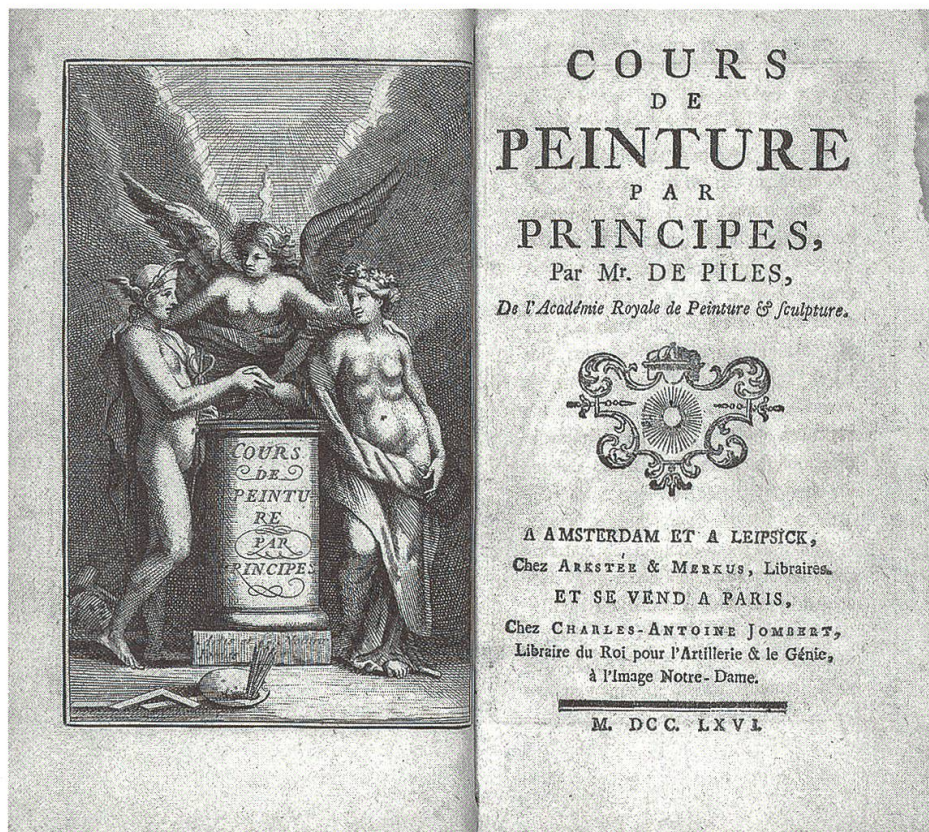


Roger de Piles, Cours de Peinture par Principes, Paris 1708, Titelblatt



Roger de Piles, Recueil de divers Ouvrages sur la Peinture et le Coloris, Paris 1755, Titelblatt

Auszug aus Rubens' Skizzenbuch, jene "De Imitatione (Antiquarum) Statuorum". Die *Théorie de la figure humaine* ... musste zu diesem Band als wertvolle Ergänzung erscheinen, jedenfalls fügte sie sich nahtlos ins Verlagsprogramm ein. Es erstaunt aber, dass ein Kenner der Druckgraphik wie Jombert so rasch bereit war, die Zeichnungen für eigenhändige Zeichnungen Rubens' zu halten. Vorstellbar ist, dass Huquier als erster Herausgeber dafür verantwortlich war, die insgesamt doch eher mittelmässigen Zeichnungen als solche von Rubens auszugeben und von Pierre Aveline stechen zu lassen. Huquier, der auch Kupferstiche verfertigte, hatte sich selbst eine Sammlung von Handzeichnungen angelegt, die teilweise stark gegen das Dekorative tendierten und deren Wert häufig in ihrer Verwendbarkeit für die Druckgraphik bestand.²⁸ Gleichwohl war darin das Interesse an einer druckgraphischen Umsetzung von Handzeichnungen schon angelegt. Diesem wiederum kam der Stecher Pierre Aveline entgegen, der auf diesem Feld schon früher Erfahrungen gesammelt und sich darin ein gewisses Renoméé erworben hatte.²⁹ Gleichwohl dürfte bei beiden der Wunsch nach einer inhaltlichen Verbreitung des illustrierten Traktates über dem Bemühen gestanden haben,



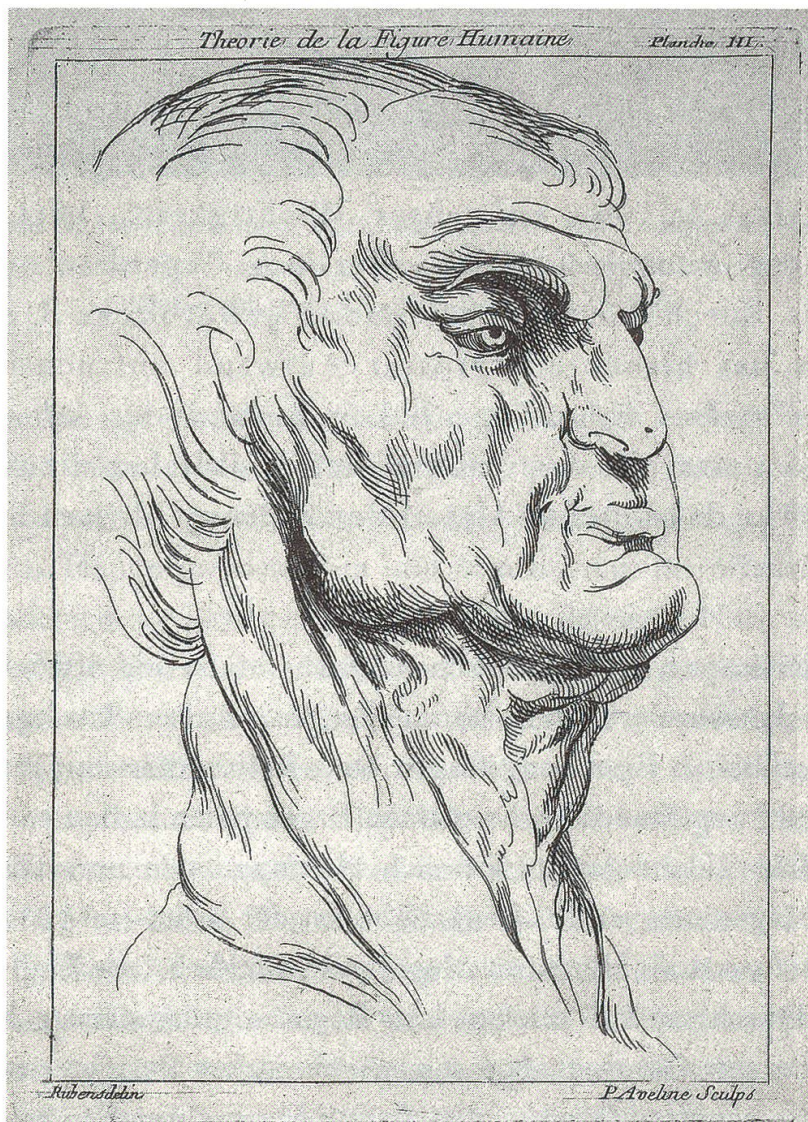
Roger de Piles,
Cours de Peinture par Principes, Amsterdam/Leipzig,
Ausgabe von 1766

die authentische Handschrift Rubens zu erfassen. So lernte denn im Falle der *Théorie de la figure humaine* ... der rezipierende Künstler zweifelsfrei einige Aspekte klassischer Kunsttheorie, nicht jedoch die 'Manière' Rubens' kennen. Wahrscheinlich dürfte dieses Resultat auch der Gewichtung von Inhalt und Illustration innerhalb des Traktates entsprechen, der deswegen kaum zu den bedeutendsten Äusserungen auf dem Gebiet der druckgraphischen Reproduktion von Handzeichnungen zu zählen ist.

- 1 Zu Huquier siehe Roger Portalis/Henri Béraldi, *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, New York 1970 (Reprint der Ausgabe Paris 1880), Bd. 2, S. 443–450: auf S. 449 die verwandtschaftlichen Beziehungen zu Chéreau; "Dictionnaire des éditeurs", S. 165f., Chéreaus Spezialität waren Drucke religiösen Inhaltes, die er v. a. auf der iberischen Halbinsel verbreitete.
- 2 Siehe zu den historischen Eckdaten v. a. Michael Jaffé (Hg.), *Van Dyck's Antwerp Sketchbook*, London: Macdonald 1966: S. 21 und 26 sowie 304–305; Logan 142–143.
- 3 Dazu Jaffé, *op. cit.*, S. 37 und 305; Anne-Marie S. Logon, "Leonardo, Poussin, Rubens and the MS de Ganay", in: *Essays in northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Doornspijk: Davaco 1983, S. 142–147., S. 142 u. ö. Dem Verf. ist nicht bekannt, ob die Besitzverhältnisse unverändert die gleichen geblieben sind.

- 4 Siehe Logan, *op. cit.*, S. 144.
- 5 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma: Mascardi 1672, S. 247.
- 6 Jaffé *op. cit.*, S. 16–17 sowie 301–302.
- 7 Zur Kunsttheorie Rubens siehe Jeffrey M. Muller, "Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art", in: *The Art Bulletin*, Vol. LXIV, Nr. 2, Juni 1982.
- 8 Bellori, *op. cit.*, S. 247: "... essendosi veduto un libro di sua mano, in cui si contengono osservazioni di ottica, simmetria, proportioni, anatomia, architettura, & una ricerca de' principali affetti, ed attioni cavati da descrittioni di Poeti, con le dimostrazioni de' pittori."
- 9 Heute als Teil der Princes Gate Collection im Courtauld Institute in London.
- 10 Auf die komplexen Interdependenzen der Manuskripte kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, sie werden ausführlich dargestellt in Jaffé, *op. cit.*
- 11 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres*, Paris: Nicolas Langlois 1699, S. 94–95; siehe Logan, *op. cit.*, S. 143, Anm. 7.
- 12 Logan, *op. cit.* S. 144.
- 13 Ead., S. 147.
- 14 Der Ursprung dieser Physiognomielehre lag zweifelsohne in der Antike, wurde aber muster­gültig und für die kommenden Zeiten vorbildlich durch Giovanni della Porta in dessen Werk: *Fisonomia naturale*, Padua 1627, bearbeitet.
- 15 Etwa Avertissement, p. vi: "Cependant, comme tout ce qui vient d'un grand artiste doit être précieux pour ceux qui suivent la même carrière, je me suis déterminé à faire part au Public de ces fragmens des études de Rubens ..."
- 16 "Avertissement", p. v, beschreibt Jombert, dass den Druckplatten von Aveline bereits eine französische Übersetzung beigegeben gewesen, diese jedoch so schlecht gewesen sei, dass er eine neue habe anfertigen müssen.
- 17 Siehe Logan, *op. cit.*, S. 145, die die Kommentare des MS de Ganay und der Edition von Jombert verglich und bemerkte: "... we find that large sections are added in the publication of 1773. These additions actually are close translations into French of the Latin inscriptions found on the drawings themselves that Aveline had reproduced but without these very texts."
- 18 "Avertissement", p. x.
- 19 "Avertissement", p. xf., "... on donne dans un second volume, qui sert de supplément à celui ci, les principes du dessein appliqués à la pratique, suivis d'une grande quantité d'exemples de toutes les parties du corps humain, de diverses figures d'Académies, & de beaucoup d'autres estampes d'après les meilleurs maîtres de notre Ecole Française moderne."
- 20 "Avertissement", p. xi. Um welches Buch es sich dabei wirklich handelte, ist dem Verf. nicht bekannt. Jombert verlegte bereits 1755 ein dem Inhalt nach ähnliches Werk, das er zugleich selbst edierte: Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessein, où l'on donne les Règles générales de ce grand Art, & des préceptes pour en acquérir la connoissance, & s'y perfectionner en peu de temps*, Paris: Jombert 1755. Dass allerdings mit der *Théorie de la figure humaine* ... zusammen tatsächlich ein weiterer Band erschienen ist, lässt sich dem Verkaufskatalog der Sammlung Jombert von 1776 entnehmen, wo sich auf S. 70 als Nr. 15 der Eintrag findet: "Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, par Pierre-Paul Rubens, in-4°. gr. pap. Paris 1773, avec la suite contenant les principes du Dessein; le tour relié en un vol. in-4° veau fauve, doré sur tranche"; siehe Catherine Bousquet-Bressolier, *Charles-Antoine Jombert (1712–1784). Un libraire entre sciences et arts*, in: *Bulletin du bibliophile* 2 (1997), S. 299–333, S. 326.
- 21 Jaffé, *op. cit.*, S. 35, zitiert die Anmerkung Mariettes in dessen Exemplar des Versteigerungskataloges Huquier: "Il faut manquer absolut de goût & de Connoissance pour faire Rubens auteur de ce mauvais Manuscript. Et les desseins & les discours sont indignes de lui."

- 22 Bousquet-Bressolier, *op. cit.*, S. 301 und 303.
 23 Genauer: zum ingénieur du génie; Bousquet-Bressolier, S. 304. Der Grund für den Abbruch der Ausbildung war der Tod beider Eltern 1735.
 24 Bousquet-Bressolier, *op. cit.*, S. 306.
 25 Ead., *op. cit.*, S. 317–320.
 26 Ead., *op. cit.*, S. 320.
 27 Der Verf. stützt sich in seinen Angaben auf die Exemplare der Universitätsbibliothek Basel.
 28 Portalis/Béraldi, *op. cit.*, Bd. 2, S. 444f. Huquier besass u. a. 100 Zeichnungen von Offenord mit Ornamenten und Theaterdekorationen. Er war an der Ausbreitung des Roccoco französischer Prägung in Europa massgeblich beteiligt. Siehe dazu auch "Dictionnaire des éditeurs", S. 165.
 29 Aveline hatte schon Zeichnungen von Watteau und v. a. von Boucher gestochen. Siehe etwa *L'Oeuvre gravée de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre*, Paris: Editions du Louvre 1978, S. 79–90 (Kat. Nr. 203–253). Bei den Stichen nach Boucher steht zweifelsohne auch der dekorativ-ornamentale Wert über dem Versuch, die Handschrift des Meisters zu erfassen. Siehe dazu auch Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 5, München und Leipzig: Saur 1992, S. 721.



Physiognomiestudie, Stich von Aveline nach Rubens, in: *Théorie de la Figure Humaine ...*, Paris 1773, Planche III