

Heide Klinkhammer

KUNST UND NATUR, PRODUKTION UND REZEPTION  
KUNSTTHEORIEN IM 18. JAHRHUNDERT

Im achtzehnten Jahrhundert treten zwei Traditionen von Kunsttheorien einander gegenüber: zum einen die ganz am klassischen Schönheitsideal orientierte Produktionstheorie, die sich aus den Mustersammlungen, die in jeder Werkstatt angefertigt wurden, entwickelt hatte und als Anleitung und Hilfestellung für den Künstler diente. Ein in der neueren Literatur vernachlässigtes Beispiel dieser Produktionstheorien ist Preisslers »Theoretisch-practischer Unterricht im Zeichnen«.<sup>1</sup> Zum anderen sind seit Lomazzo Rezeptionstheorien bekannt, die Kunstwerke kritisierend beschreiben und sich vermittelnd zwischen Betrachter und Objekt stellen.<sup>2</sup> Ein Werk dieser Art, das sich selbst als naturkundliche Arbeit versteht, sind Robinets – ebenfalls in der neueren Literatur wenig beachteten – »*Considérations philosophiques sur la gradation naturelle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*«,<sup>3</sup> in denen die Natur selbst als Künstlerin beschrieben wird. Dieses Werk kann als Führer durch die »Kunst- und Wunderkammern« aufgefaßt werden, indem es die Tableaus, die die Natur »unter den Augen der Menschen bildet«, jene »Bruchstücke der großen Fläche der lebenden Arten«<sup>4</sup> ausführlich erklärt.

*Der »Theoretisch-practische Unterricht im Zeichnen« von Johann Daniel Preissler*  
Die erste Vorlagensammlung Johann Daniel Preisslers erschien 1733 unter dem Namen »Die durch Theorie erfundene Praktik« in Nürnberg. 1843 besorgte P. C. Geissler die vierte Neuauflage, da das »Zeichenwerk der Familie Preissler im Buchhandel fast verschollen« sei, aber im »Antiquariat als fast unentbehrlich und in vielen seiner einzelnen Abtheilungen durch neuere Werke noch nicht ersetzt, zu theuren Preisen und selten vollständig« gekauft werde. Das Werk des »ehemaligen Directors der Nürnberger Malerschule« und seiner Söhne sei »über ein Jahrhundert lang« die »erste Bildungsschule vieler der ausgezeichnetsten Künstler« gewesen.<sup>5</sup> Die zerstreuten Blätter des ganzen Werkes hat Geissler für die »Neuherausgabe« gesammelt und den Text »an wenigen Stellen« – die er nicht im einzelnen benennt – ergänzt, ihn im übrigen aber »zeitgemäß im Sinne des früheren, von den alten Künstlern selbst niedergeschriebenen« bearbeitet, um dem »angehenden Künstler ein vollständiges klassisches Ganzes« zu geben. Ein Hinweis für die allgemeine didaktische Wertschätzung, die das Preisslersche Werk erfuhr, war die Tatsache, daß es von C. B. Natrop 1804 in der Diskussion, ob Zeichenunterricht an Stadtschulen gehalten werden solle, als Zeichenvorlage empfohlen wurde.<sup>6</sup>

Das Vorlagenbuch der Familie Preissler wendet sich an diejenigen, die durch »fleißiges Üben« zum Künstler werden wollen. Das pädagogische Konzept geht davon aus, daß es möglich sei, durch »Üben« einen gewissen Vollkommenheitsgrad zu erlangen – es geht weniger um angeborene Fähigkeiten,<sup>7</sup> als um prinzi-

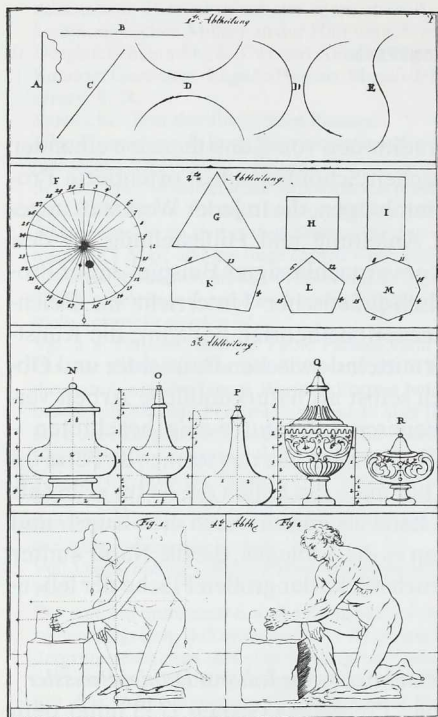


Abb. 1: Preissler, 1. Buch, 1. Blatt  
 »Das ABC der Zeichenkunst«

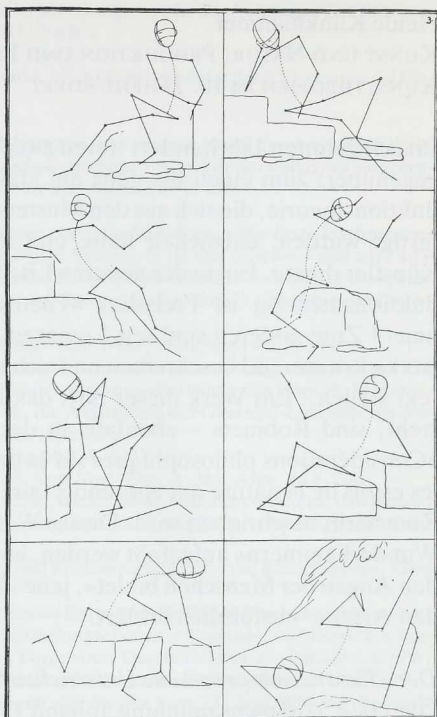


Abb. 2: Preissler, 2. Buch, 3. Blatt  
 »Mittellinien für Kopf, Körper, Arme und Beine«

pielle Erlernbarkeit von Kunst und die Möglichkeit, sich durch Fleiß und Ausdauer stufenweise zum Künstler zu entwickeln. Der Schüler soll seine Hand, sein Auge, seinen Geist ausbilden und, indem er mechanisch eine neue Qualität der handwerklichen Fertigkeit erlernt, höhere Stufen des Wahrnehmens und Erkennens erreichen.

Das erste Blatt der Vorlagensammlung bildet vorab eine kurze Zusammenfassung der Theorie des gesamten Werkes. Es beginnt mit dem »ABC der Zeichenkunst«, der Erklärung, daß jeder Gegenstand, jede Zeichnung sich aus den Grundlinien entwickle: der Senkrechten, der Waagerechten, der Diagonalen, verschiedener Kreissegmente und der Schlangenlinie.

»Diese Linien in den verschiedenartigsten Nüancen zu verwenden, daß aus ihnen die Formen, welche der Künstler nachbilden will, sich möglichst treu gestalten, ist die Aufgabe des Zeichners.«<sup>8</sup>

In drei weiteren Abteilungen wird die Verwendung dieser »einfachen Linien zu mathematischen Formen«, zur Erfassung von Proportionen und schließlich zur Darstellung einer menschlichen Gestalt gelehrt. Jede Abteilung soll der Schüler

immer wieder so lange nachzeichnen, bis er die Vorlage »genau begriffen und wiedergegeben hat« und auf keinen Fall vorher zu einer anderen Abteilung übergehen.

»Nur gründliches und beharrliches Studium, stufenweise begonnen und fortgesetzt, leitet über die vielen Schwierigkeiten, welche dem angehenden Künstler sich entgegenstellen.«<sup>9</sup>

Die Forderung, das Zeichenstudium mit dem Studium der darstellenden Geometrie zu beginnen, folgt einer Tradition, die in Alberti, Leonardo oder Dürer bedeutende Vertreter hat. Leonardo ging es um den Beweis der Wissenschaftlichkeit der Malerei.<sup>10</sup> Bei Preissler ist dieser Aspekt untergeordnet. Er betrachtet das Nachzeichnen einfacher geometrischer Formen als Vorstufe zum Kopieren seiner Vorlagen. Das häufige Wiederholen der gleichen Übungen empfiehlt er, »damit die Hand gehorsam sey«.<sup>11</sup>

Die Preisslersche Vorlagensammlung steht offensichtlich in der Tradition des im Carracci-Kreis entstandenen Vorlagentypus. Die Carracci-Schule suchte der »Idee« oder »Inventio« des Künstlers in synthetischem Verfahren nahezukommen. »In strengem Nacheinander« lehrte dieser Vorlagentypus, »Teile des Gesichts, das ganze Gesicht, Gliedmaßen, den ganzen Körper, nackt und bekleidet, schließlich antike Statuen bzw. Figuren freier Erfindung oder nach Meistern der Hochrenaissance« zu zeichnen.<sup>12</sup> Preissler beginnt seine Ausführungen mit Augen-, Ohr-, Hand-, Fußdarstellungen, darauf folgt der Kopf in Vorder- und Profilsansicht und der nackte Körper. Schattierungen und Gewandstudien folgen in weiteren Schritten, die letzte Stufe der Ausbildung ist der Antikenkopie vorbehalten.

Wenn die »einzelnen Theile des menschlichen Körpers in seinen Proportionen, Formen und Bewegungen« beherrscht werden, soll die »Zusammenstellung derselben am ganzen menschlichen Körper« erfolgen.<sup>13</sup> Dieses synthetische Verfahren will Preissler erleichtern mit seiner Anweisung, der Anfänger solle in jedem Falle mit der Darstellung der »Mittellinien für Kopf, Körper, Arme und Beine« beginnen, »welche die Lage der zu zeichnenden Figur bestimmen.«<sup>14</sup> Die schematischen Entwürfe für die nachfolgend ausgeführten acht Figuren sind reine Bewegungsstudien, ohne den »Ballast« der ausführlichen Zeichnung, in denen die Verkürzungen der Glieder geometrisch verdeutlicht werden. Derartige stereometrische Bewegungsfiguren sind selten, allerdings führt Heinrich Lautensack 1564 ein nahezu identisches didaktisches Prinzip vor: In »Des Circels und Richtscheys . . . Unterweysung« bildet er tanzende Putti in zwei Ausführungen ab, zuerst als Skelett – Brustkorb, Becken und Kopf sind als Knochen angeben, Wirbelsäule, Schultern, Hüften, Arme und Beine dagegen als einfache Mittellinien mit Drehpunkten als Gelenk – und dann als ausführliche Zeichnung.<sup>15</sup>

Zum Proportionsstudium empfiehlt Preissler »vor allem des großen Albrecht Dürer's herrliches Werk«.<sup>16</sup> Weibliche Proportionen bezeichnet Preissler traditionell in Relation zu den männlichen – nicht als eigenständige Größe. Das von Preissler vorgestellte synthetische Verfahren eine Figur zu konstruieren, als auch seine Ausführungen über die Proportionen des Kindes und den »Wachstums



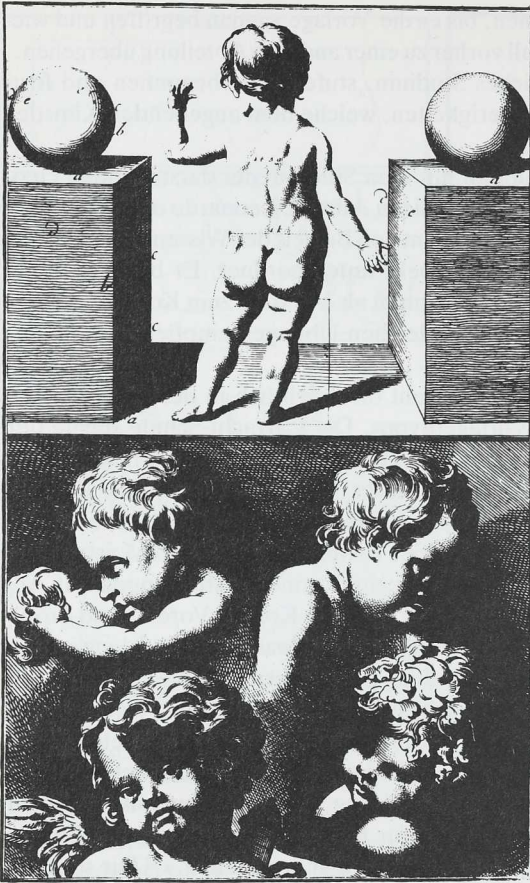


Abb. 3: Preissler, 4. Buch, 4. Blatt  
»Die Proportion des Kindes«

strahl« lassen auf ein Weltbild schließen, das Leben und Wachsen nach mechanischen Prinzipien erklärt. Die Welt als Ganzes wird als mechanischer Apparat begriffen, in dem alle Bereiche meßbar, konstruierbar und mathematisch erklärbar sind.<sup>17</sup> Preissler nimmt eine Norm an, nach der das dreijährige Kind halb so groß sei, wie der erwachsene Mann von vierundzwanzig Jahren. Das Kind wird inmitten einfacher geometrischer Figuren dargestellt. Haltung und Muskeln sind die eines kleinen Erwachsenen, eher die eines Zwerges, als die eines dreijährigen Kindes, jedenfalls ganz auf die Vergleichbarkeit zu den daneben gestellten geometrischen Körpern gerichtet.<sup>18</sup> Das Wachsen definiert Preissler als lineare Gesetzmäßigkeit. Die Größe des Kindes ist eine Funktion seines Alters. Sprünge und Abweichungen werden – nach der traditionellen Vorstellung, daß die Natur keine Sprünge macht<sup>19</sup> – vernachlässigt zugunsten einer Konstruierbarkeit des Wachsens mit dem Strahlensatz.



»Nehmen wir das 3jährige Kind als halb so groß wie der erwachsene Mann im 24. Jahre an, so bestimmen wir die Linie AB für den letzteren, die Linie CD für das Kind. Diese beiden Figuren setze man in beliebiger Weite, je nachdem man viel oder wenig Figuren von verschiedenem Alter zu zeichnen gedenkt, voneinander und bilde ein Dreieck. Man setze deshalb AB als die Grundlinie mit BE in einen rechten Winkel, auf welchen man die Linie CD, die Größe des dreijährigen Kindes setzt, und so erhält man durch die Verbindung beider Höhen die 3te Linie zu dem Dreieck, ABD. Den Raum theile man nun in 21 gleiche Theile, welchen man noch 2 zusetzt. Von diesen Punkten 24 senkrechte Linien gezogen, geben die verschiedenen Größen der 24 Jahre . . . «<sup>20</sup>

Preissler wiederholt mehrfach, daß die angegebene Reihenfolge des Studiums unbedingt eingehalten werden müsse. Seine eigenen Blätter seien zunächst für den Anfänger bestimmt.

»Zur weiteren Ausbildung gehört das Studium der gefeierten Meister, eines Rafael, Mickel Angelo, Carracci, Lanfranco, Domenichino u. a. sowie das der Antiken. (Bildwerke aus der classischen Zeit der Griechen).«<sup>21</sup>

Dieses Studium dürfe aber nicht »im gedankenlosen Nachzeichnen dieser gefeierten Werke« bestehen, sondern müsse sich »im Verstehenlernen derselben aussprechen«. Wenn sich der Künstler – erstmals nennt Preissler den Schüler so – durch das Nachzeichnen »vorzüglicher Muster« so weit gebildet habe, daß er seine »eigenen Gebilde« wiedergeben könne, »genügen ihm nicht mehr die mechanischen Hilfsmittel«, er ist jetzt so weit gelangt, daß er zur Weiterentwicklung eine neue Qualität des Studiums sucht. Er »bedarf des gründlichen Studiums der Hilfswissenschaften – unter denen die Anatomie oben an steht.«

Das Maß der Schönheit ist für Preissler die »Natürlichkeit der Antiken, vor allem der griechischen, die noch nicht wieder erreicht« sei und der nur einige der »vorzüglichsten Maler der Renaissance«<sup>22</sup> nahe kämen. Preissler spricht nicht von idealisierten Formen, aber genau das muß gemeint sein, wenn er Antikenstudium über Aktstudium – also Naturstudium, das an keiner Stelle erwähnt wird – stellt. Sulzer definiert dieses klassische Ideal etwa vierzig Jahre nach dem Ersterscheinen von Preisslers Vorlagensammlung:

»Man kann die Künstler in Absicht auf das Genie in drey Classen eintheilen. Die erste, oder unterste Classe enthält die, welche sich genau an die Natur halten und die Gegenstände, die sie nötig haben, ohne Wahl des Besseren nehmen, sowie sie sich darbieten. In der Malerei gehören die meisten holländischen so wie die meisten brabantischen und die alten deutschen Mahler hierher. In der zweyten Classe stehen die, welche zwar sich an die Natur halten, aber in derselben mit Überlegung und Geschmack das Beste wählen, wie es die Mahler der römischen und der bolognesischen Schule gethan haben. Zur dritten und höchsten Classe gehören die, denen die Natur nicht mehr Genüge leistet, die deßwegen ihr Genie anstrengen, in den Gegenständen der Natur das, was zu ihrem Zweck nicht dienet, wegzulassen, das was ihnen dienet allein herauszusuchen und aus diesen Elemen-

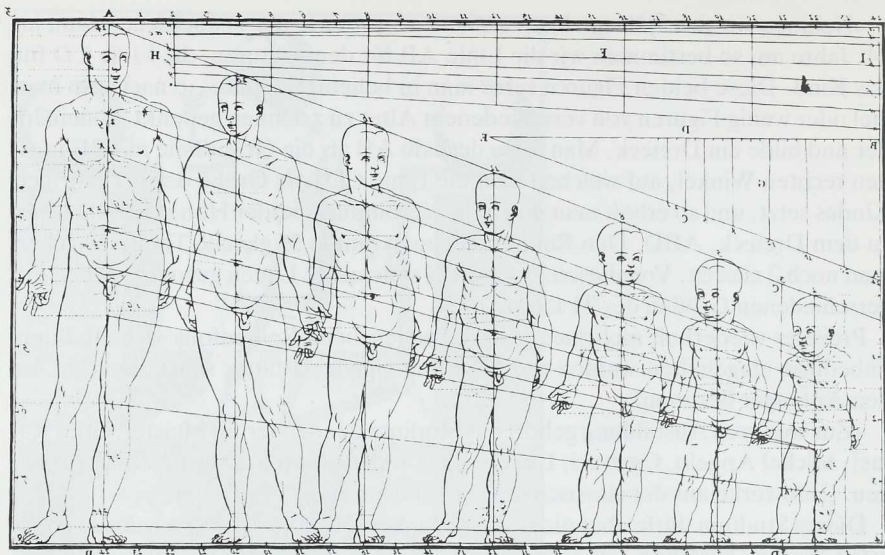


Abb. 4: Preissler, 5. Buch, 3. Blatt »Die Proportionen in den verschiedenen Altern«

ten durch die schöpferische Kraft ihres Genies eigene idealische Formen zu bilden: dieses thaten die besten Künstler des Alterthums.«<sup>23</sup>

Die Ansicht, durch Nachahmung – »Imitatio« – der Natur würden neue Kenntnisse über sie vermittelt, geht auf Aristoteles zurück<sup>24</sup> und wurde von Descartes<sup>25</sup> aufgegriffen. Nachahmung der idealen Antiken ermöglicht – im Sinne einer Kunstauffassung, wie Preissler sie vertritt – gewissermaßen eine tiefere Naturerkenntnis, da die »Fehler«<sup>26</sup> der Natur vermieden werden.

Das mechanistische Weltbild Preisslers wird zwar nicht eindeutig angesprochen, wohl aber impliziert durch sein pädagogisches Konzept, daß der Schüler sich mechanisch zum Künstler entwickeln könne, durch das synthetische Verfahren, die einzelnen Körperteile um die Mittellinien herum zusammenzufügen, den »Wachstumsstrahl«, aber auch durch seinen Schönheitsbegriff, nach dem Schönheit meßbar und Natürlichkeit konstruierbar sei.

Die bei Preissler nur zwischen den Zeilen lesbare Weltsicht wird bei Robinet und anderen Zeitgenossen theoretisch ausgeführt. Preissler stellt die Anwendung von Theorien vor, wie etwa Robinet sie formuliert.

#### *Die »Philosophischen Betrachtungen« des Jean Baptiste René Robinet*

Etwa dreißig Jahre nach der ersten Auflage von Preisslers »Durch Theorie erfundene Praktik« erschien in Amsterdam der erste Band der vierbändigen Naturgeschichte – »De la Nature« – von Jean Baptiste René Robinet.<sup>27</sup> Bis 1768 folgten drei weitere Bände und die »Considérations philosophiques sur la gradation natu-



relle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme«, die allgemein als fünfter Band der Naturgeschichte betrachtet wurden. »De la Nature« wurde mehrmals neu aufgelegt, in Paris sogar ohne Robinets Genehmigung.<sup>28</sup> Die »Considérations Philosophiques« wurden nicht mehr aufgelegt. Offensichtlich war der Anstoß, den man daran nahm, zu groß. Bereits der erste Band von »De la Nature« hatte einigen Wirbel erregt, den Robinet erwartet, wenn nicht beabsichtigt hatte, denn selbstbewußt richtete er in der »Vorrede« zur deutschen Ausgabe einen provozierenden Hinweis an den Leser:

»Mein Buch ist nicht für die Menge der tändelnden Menschen, welche das Nachdenken nicht lieben. Ich will es ihnen voraussagen, es wäre ein Gift für sie. Wenn sie einen Geschmack daran fänden, so verlöhrn sie sicherlich den Geschmack, den sie an ihren angenehmen nichtsbedeutenden Dingen finden. Und welcher Gewinnst könnte ihnen diesen Verlust ersetzen? Aber weil sie nicht den mindesten Begriff von metaphysischen und physischen Sachen haben, welchen sie doch haben müßten, wofern sie mich verstehen wollen, so werden sie ohne allen Zweifel schon auf der ersten Seite einen Ekel vor meinem Buche bekommen. Desto besser! *Procul este profani!*

Amsterdam, den 24. Juni 1764.«<sup>29</sup>

Der Kernpunkt in Robinets Ausführungen ist die Annahme eines gleichen Wirkungsprinzips von Natur und Kunst. Wie eine Künstlerin übt sich die Natur in verschiedenen Materialien, verwirft mißlungene Versuche, lernt und verbessert sich.

Robinet postuliert einen Entwurf – entsprechend der »Idee« des Künstlers –, nach dem die Natur arbeitet. Ziel und Prototyp dieses Entwurfs ist der Mensch, auf dessen Entwicklung die Natur zusteure. Mittels der spiralenbildenden Lebenskraft<sup>30</sup> übt sich die Natur – wie der Künstler – zuerst an einfachen, dann an komplizierteren Formen.

»Der Prototyp ist ein Modell, das das Wesen (l'être) auf seine einfachsten Ausdrücke beschränkt darstellt: das ist eine Grundlage unerschöpflich an Variationen. Jede realisierte Variation ergibt ein Wesen und zieht vielleicht die Metamorphose des Prototyps oder vielmehr seine erste Verwirklichung nach sich. Der Prototyp ist ein intellektuelles Prinzip, das sich nur verändert als Realisation in der Materie.«<sup>31</sup>

Gott ist die »Ursache der Erscheinungen, deren Ganzes die Natur ist.«<sup>32</sup> Robinet betrachtet das Wirken der Natur »sozusagen aus dem Blickwinkel der Evolution«,<sup>33</sup> allerdings vollzieht sich diese Evolution nicht in Begriffen der Zeit.<sup>34</sup> Die Metamorphose der Gestalten ist eine Folge des Kontinuitätsprinzips, der Vorstellung, daß die Natur keine Sprünge macht. Dem einen grundlegenden Plan folgend sind die Unterschiede zwischen Stein, Eiche, Pferd, Affe und Mensch<sup>35</sup> gradueller Art – Variationen des Prototyps, der begonnen hat, sich zu entwickeln gemäß dem ihm innewohnenden Prinzip.

»Man findet im Stein und in der Pflanze die gleichen essentiellen Lebensprinzipien wie in der menschlichen Maschine, der ganze Unterschied besteht in der



Kombination der Prinzipien, der Zahl, der Proportion, der Ordnung und der Form der Organe.«<sup>36</sup>

Alle »Individuen«, Stein, Pflanze und Tier, »welche Namen man Ihnen auch gegeben hat«, entwickeln sich hin zum Menschlichen, zur inneren wie äußeren menschlichen Form oder zum physischen Menschen und dann zu Wesen einer höheren Ordnung – zu vernunftbegabten Menschen.<sup>37</sup> Grundlage dieser Sichtweise ist das Prinzip der Kontinuität, »das alle Teile dieses großen Ganzen« bindet.<sup>38</sup> Robinet erklärt dieses Prinzip als Mechanismus, der sich zunächst auf diejenigen Mechanismen auswirke, mit denen er direkt verzahnt sei. Die Gesamtheit der Mechanismen wiederum sei auf den Menschen als Resultat gerichtet.<sup>39</sup> Die »Leiter der Dinge«<sup>40</sup> bricht nicht ab, wenn sie ihren irdischen Höhepunkt, die Schaffung des Menschen erreicht hat. Robinet klammert den metaphysischen Bereich aus seinen Beschreibungen zwar aus, berichtet aber von der Möglichkeit des Menschen Vernunft zu erwerben und durch Vernunft über den Sündenfall hinauszuwachsen.<sup>41</sup> Die »Physik der Empfindung«<sup>42</sup> ermöglicht mechanisch die »Entwicklung der empfindenden zur vernünftigen Seele«.<sup>43</sup> Auch Erkenntnisprozeß und Analogschlüsse vollziehen sich mechanisch.<sup>44</sup>

Folglich will Robinet das Wirken der Natur durch Analogschlüsse aus der Betrachtung der Kunst ablesen:

»Die Kunst, der Affe der Natur, wird uns erkennen helfen, wie die einfachsten und grobsten Formen, indem sie sich perfektionieren, die zusammengesetztesten und elegantesten Formen annehmen können, Formen, die keinerlei Analogie mit den ersteren zu haben scheinen, in einem Wort, Formen, die der Erscheinung nach die Gegensätzlichkeiten sind. . .

Welche Analogie entdeckt man zwischen den ursprünglichsten Rudimenten eines Marmorblocks, der sich im Schoß der Erde zu entwickeln beginnt und den schönen Formen, die ihm die Hand eines Phidias geben wird. ?«<sup>45</sup>

Der Bildhauer »erlöst« den Marmor, indem er ihm menschliche Form gibt, und ihn seiner Bestimmung auf der Stufenleiter der Dinge näher bringt. Durch Kunst wird die Natur erlöst. Allerdings vollzieht sich auch diese Erlösung mechanisch. Robinet verweist auf Winckelmanns Kunstgeschichte, der die Entstehung der ersten Kunstwerke in Griechenland und Ägypten beschreibt: zuerst seien Idole geschaffen worden, indem man nur geringe Veränderungen an dem natürlichen Material Holz oder Stein vorgenommen habe. Die Standbilder des Castor und Pollux in Sparta seien ursprünglich zwei unbehauene Holzblöcke gewesen. Im Laufe der Zeit habe man plump entworfene Häupter darauf gesetzt und aus dem unteren Teil dieser ungeformten Massen habe man Beine gebildet.<sup>46</sup> Auch die Kunst unterliegt der von Robinet definierten »Evolution«, hat sich vom naturähnlichen Urzustand zu den Formen hin entwickelt, wie sie »die Hand eines Phidias« schaffen konnte. Menschliches Können ist keine konstante Größe, sondern an diese »Evolution« gebunden.

Preisslers Anweisungen für den Schüler gehen von einer Grundhaltung aus, die

der bei Robinet formulierten »Evolutionstheorie« der Kunst sehr ähnlich ist. Das anfängliche Einüben einfacher Linien, um Hand und Auge zu schulen, das darauf folgende Nachzeichnen einfacher geometrischer Figuren und schließlich der Vorlagen in genau bedachten, sich steigernden Schwierigkeitsgraden, impliziert die Ansicht, künstlerische Fähigkeiten entwickelten sich nach einer klar erkennbaren Systematik.

Das systematische Studium, das Preissler seinen Schülern empfiehlt, erkennt Robinet in den »verworfenen Versuchen« der Natur. Die Natur hat seiner Ansicht nach unterschiedliche Materialien mit dem menschlichen Prinzip verbunden, um festzustellen, welches Material das geeignete sei, den Menschen zu bilden. Ihre Versuche in Stein(Fossilien) sind in Fülle vorhanden. Vereinzelt werden Versuche in vegetabilem Material und Zwischenwesen zwischen Mensch und Tier gefunden. Die Methode der Natur ihre Kunstwerke zu schaffen ist das Gebären und wachsen-lassen:

»Die Analogie der Natur erfordert, daß alle Wesen von dem untheilbarsten Theilchen an, das nicht sichtbar ist, bis zu der feurigen Kugel, der Quelle des Lichts, sich auf einerley Art wieder hervorzubringen. Wir werden sehen, wie alle Naturreiche, alle Arten, alle Gattungen auf die Einheit dieses Gesetzes zu bringen sind. Mit Beyhülfe einer richtigen Logik und einer guten Anzahl gesammelter Begebenheiten, wird die einförmige Erzeugung der Wesen, dieses scheinbare Paradoxum, mehr als wahrscheinlich werden können.«<sup>47</sup>

Der Stil Rocaille<sup>48</sup> des achtzehnten Jahrhunderts erscheint wie ein Versuch, die von Robinet vorgetragenen Gestaltprinzipien der Natur durch bildliches Nachahmen klarer zu fassen. Die Idee vom Beginn des Lebens in unbelebter Materie wird visuell erfahrbar: aus Muschelwerk werden vegetabile Gebilde, die sich in metamorphotischer Bewegung zu Architektur wandeln, zu Ruinen werden und wieder vergehen. Natur wird zu Kunst geläutert, Kunst verfällt wieder zu Natur.

Die Vorstellungen, der »Initialwirbel des Lebens«<sup>49</sup> sei versteinert in der Gestalt der Muschel, war im achtzehnten Jahrhunderts offenbar so weit verbreitet, daß Rousseau den Begriff der »Konchiliomanie«, der »Muschelkrankheit« prägte, die viele seiner Zeitgenossen befallen hätte, die in der ganzen Welt nur noch Muschelsand sähen.<sup>50</sup> Athanasius Kircher hatte 1655 die Ansicht geäußert, wenn man eine zu Staub zerriebene Muschel mit Meerwasser benetze, könne sie ihre spiralenbildende Lebenskraft wiederfinden.<sup>51</sup>

Robinet lädt den Leser in die Kabinette der »Kuriösen Antiquare« ein, in denen Menschenkunst und Naturkunst gleichermaßen aufbewahrt werden. Seine These von der Natur als Künstlerin steht in der Tradition der letzten beiden Jahrhunderte. Ein Flugblatt von 1556 weist auf die »Wunderbarliche ware Abcontrofacter dreyer Steinen / die in einem Wasser / Thölz genant / nit weit von einem Stettle Winterthur fließende / in Zürcher Biet im Schweitzerland liegende / gefunden worden sind.«<sup>52</sup> Ulisse Aldrovandi führt in *Musaeum Methallicum* (1648) eine Katze und die Bildnisse eines Eremiten und eines anderen Mannes an, die von der Natur

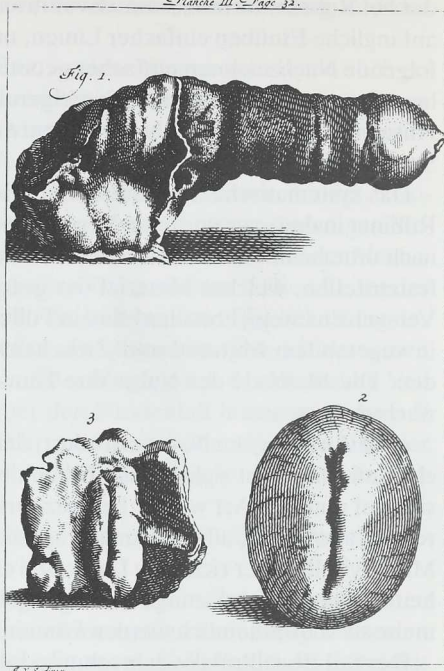
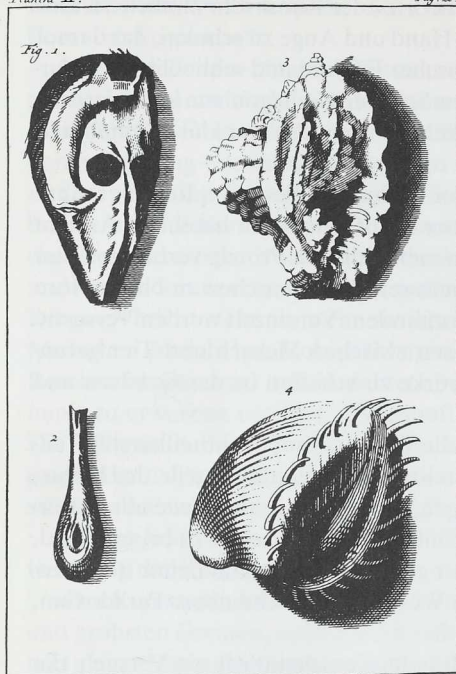


Abb. 5: Robinet, *Considérations Philosophiques*, Tafel 2, S. 20 »1. Hypocephaloide, 2. Nerv olfactoire, 3. Auris marina, 4. Concha Venera«

Abb. 6: Robinet, *Considérations Philosophiques*, Tafel 3, S. 32, »1. Priapolithe, 2., 3. Histerapetrae«

in den Felsen skulptiert worden seien.<sup>53</sup> Auch Athanasius Kircher kennt »nicht von Menschenhand geschaffene Kunstwerke«, Steine, Muscheln oder ähnliches mit Tieren, Heiligenbildern oder einer Kreuzigung.<sup>54</sup>

Robinet's »*Considérations Philosophiques de la Gradation naturelle des Formes de l'Être ou les Essais de la Nature qui apprend à faire l'Homme*« sind illustriert mit Tableaus der bemerkenswertesten Versuche der Natur den Menschen zu bilden und leiten durch die Kuriositätenkabinette, indem sie die Objekte genau erklären. Robinet ist sehr bemüht um genaues Arbeiten. Er gibt an, wo, wann und von wem die beschriebenen Versuche der Natur gefunden oder gesehen wurden, ob er sie selbst gesehen oder nur davon gelesen oder gehört habe. Allerdings stehen in seinen Ausführungen Fabel, Dokument und Beobachtung gleichwertig nebeneinander.

Eines der zahlreichen Tableaus bildet einen fossilen Pferdeschädel (1), eine fossile Nervfaser (2), ein Meeresohr (3), das Robinet selbst gesehen haben will, und eine »Venusmuschel« (4) – eine »Concha Venera« ab, die die Vulva einer Frau darstelle. Robinet beschreibt diese Muschel eingehend: rund um die leuchtend roten Schamlippen und die deutlich sichtbare Klitoris seien verletzende Dornen ange-





ihnen entsprechenden Formen in den Bereichen der Pflanzen, der Insekten, der großen Tiere und schließlich der Menschen.«<sup>57</sup>

Robinet beruft sich auf »Naturlehrer (Avicenna, Albertus, Magnus, Paracelsus, Cardanus, Talopius de Clave, Ferrante Imperato, Tournefort, Colonne)«, die »den Steinen eine animam vegetativam« zugeschrieben hätten. Wie sie ist Robinet der Überzeugung, daß »Steine Steine erzeugen« und daß »flüssige Keimlein oder Saamen«<sup>58</sup> in Steinen vorhanden seien. Allerdings will Robinet weitergehen, als die von ihm zitierten Naturlehrer. Er dehnt die Sexualisierung auf den gesamten Kosmos aus:

»Was anbelanget die Gleichförmigkeit der Erzeugung. . . auch selbst im Planetensystem, so habe ich mehr gewaget, als jemals ein Naturforscher vor mir gethan hat. Keiner, so viel ich weiß, hat die Gleichförmigkeit bis auf die Elemente und die Sterne ausgedehnet.«<sup>59</sup>

Die Lebenskraft der Fossilien ist nach Robinet eine kaum merkliche, denn sie stehe im umgekehrten Verhältnis zur Masse des Körpers, während die vegetative Kraft der Pflanzen offensichtlich sei.<sup>60</sup> Auf einem weiteren Tableau sind Versuche der Natur den Menschen in vegetabilem Material zu schaffen abgebildet.<sup>61</sup> Eine weiße Rübe in Gestalt einer Frau sei 1677 in Weiten, 2 km von Jülich auf dem Weg nach Bonn gefunden worden. Diese Information entnimmt Robinet dem Journal des Savans aus dem gleichen Jahr:

»Ich für meinen Teil bewundere diese Irrtümer der Natur, wenn man sagen kann, daß sie manchmal irrt. Ihre Verirrungen sind für uns eine Wissensquelle. Man kann sagen, wenn man diese eigenartige Produktion betrachtet, daß die Natur versuchen sollte, ob die menschliche Form sich mit der pflanzlichen Substanz verbinden ließe und wie sie gemeinsam erscheinen.«<sup>62</sup>

Diese Rübenfrau steht in der Tradition der mittelalterlichen Mandragora- oder Moly-Darstellungen<sup>63</sup> und an anderer Stelle erwähnt Robinet Funde dieser Wunderpflanzen: 1687 habe Ludwig XIV eine Mandragora in Frauengestalt gekauft.<sup>64</sup>

Die zweite Figur dieser Tafel – Robinet entnimmt Bild und Beschreibung dem Journal des Savans von 1678 – sei ein Champignon, der sechs menschliche Figuren darstelle. 1661 habe ein Bauer im Wald von Altdorf diesen Champignon gefunden. Bei einer der sechs Figuren seien Auge, Nase, Ohr, Und und Kinn deutlich zu erkennen »wie von einer geübten Hand gefertigt«. <sup>65</sup> Robinet lobt diese Versuche der Natur, für den Anfang seien sie gut.<sup>66</sup>

Der perfektteste Versuch der Natur, menschenähnliche Wesen zu bilden, ist ein Wassermann. Robinet druckt den Brief eines Mr. Chrétien aus Martinique an einen Freund an der Sorbonne<sup>67</sup> ab, der von einem Wassermann berichtet, den er am 23. Mai 1671 gesehen habe, als er mit seinen schwarzen Dienern an einem See rastete. Dieser Wassermann habe die Gestalt eines etwa fünfzehnjährigen Jungen gehabt, einen Fischschwanz und graumeliertes glattes Haar, so arrangiert, als sei es gekämmt. Auch der Bart sei völlig gleichmäßig gestutzt. Die Natur ist ihrem Ziel den Menschen zu bilden in diesem Beispiel in doppelter Hinsicht nahe



gekommen: das Äußere des Wassermannes ist menschenähnlich, zudem hat er menschliche Gewohnheiten – das Kämmen und Rasieren. Das dieser Episode zugehörige Tableau bildet drei Stufen menschlichen Lebens ab: den Wassermann als Zwischenwesen zwischen Mensch und Tier, die »Wilden« und den »Zivilisierten«. <sup>68</sup>

Zwischenwesen zwischen Mensch und Tier gibt es nach Robinet auch auf dem Lande in Wäldern und Urwäldern. In den indischen Wäldern lebe ein Wesen, das die Einheimischen Orang-Utan, »Waldmensch« nennen:

»Der Orang-Utan ist nicht wirklich ein Mensch, kommt ihm aber sehr nahe. Er ist auch weder Affe noch Äffin, denn er unterscheidet sich von diesen wesentlich mehr als vom Menschen. Man kann ihn für ein Zwischenwesen halten, das den Übergang vom Affen zum Menschen bildet, und so wollen wir ihn auch betrachten.« <sup>69</sup>

Dem Prinzip der Kontinuität folgend unterscheidet Robinet verschieden entwickelte Menschenrassen: die Physiognomie der »wilden Nordländer Europas, Asiens und Amerikas« <sup>70</sup> stehe zwischen Orang-Utan und »geselligem Menschen«. Mit dieser Ansicht steht Robinet nicht allein im achtzehnten Jahrhundert. Petrus Camper illustriert diesen Gedanken in seiner Studie »Transition de l'ange facial du singe jusqu'à Apollon«, in der er geometrisch – durch Verschiebung des Gesichtswinkels – die Zwischenstellung des »Negers und des Eskimos« zwischen Apollon und Affen nachzuweisen sucht. <sup>71</sup>

Rassistische Ideologien des neunzehnten Jahrhunderts finden hier Vorläufer, die sich scheinbar logisch aus dem Kontinuitätsprinzip ergeben. Robinet nimmt allerdings Abstand von Höher- oder Minderbewertung der einzelnen Entwicklungsstufen der Natur auf dem Wege zum Menschen, da »ein jeglicher Grad Güte einen gleich großen Grad des Uebels mit sich führet.«

»Also sage ich: im Menschen sey die Summe des vielen Guten 110, und die Summe der Übel auch 1100;  
dieses giebt

$$H = 1100 - 1100 = 0.$$

Bey der Fliege sey das Gute gleich 2, das Böse ebenfalls gleich 2; daher ist

$$M = 2 - 2 = 0.$$

Und dann  $0 = 0$ : folglich  $H = M$ , oder  $M = H$ .

Dieses ist der Ausdruck der natürlichen Gleichheit zwischen dem Menschen und der Fliege: und diese Formel läßt sich auf alle besonderen Sammlungen der Wesen anwenden.« <sup>71</sup>

Diese kuriose Gleichsetzung von Mensch und Fliege weist noch einmal deutlich auf Robinets Anliegen hin: den Versuch, nachzuweisen, daß der Unterschied zwischen dem Menschen und der übrigen Schöpfung nicht ein qualitativer sei, sondern »in der Kombination der Prinzipien, der Zahl, der Proportion, der Ordnung und der Organe« <sup>72</sup> bestehe. Robinet steht mit dieser Ansicht De La Mettrie sehr nahe, der in seinem 1748 in Leiden erschienenen Traktat »L'Homme Machine«



Tieren die gleiche Fähigkeit zu denken zuschreibt wie dem Menschen, wenn sie dazu angehalten würden und das Gehirn die gleiche Beschaffenheit, Menge der flüssigen und festen Teile und den gleichen Umfang wie das menschliche Gehirn habe.<sup>73</sup> Der Sensualist Condillac geht 1751<sup>74</sup> noch weiter als De La Mettrie. Er beschreibt eine fiktive Marmorstatue, die durch einen übergeordneten Tastsinn zum Leben erweckt wird, indem der dem Intellekt am weitesten entfernte Sinn, der Geruchssinn, angeregt wird und sich daraus alle weiteren Sinne entwickeln.

Robinet und De La Mettrie bezeichnen den Menschen als Maschine, die sich in dem großen mechanischen Apparat, dem Universum bewegt. DeLaMettrie sieht sich in der Nachfolge Lockes und grenzt sich gegen Descartes ab,<sup>75</sup> der zwar Tiere als Maschinen bezeichnete, den Menschen aber als Ebenbild Gottes höher bewertete. Der Gottesbeweis, den Descartes in seinem Werk zu erbringen suchte, interessiert weder Robinet noch DeLaMettrie. Die äußeren Umstände zwingen wohl auch nicht mehr dazu. Beide wenden sich zwar nicht gegen die Möglichkeit einer Schöpfung, ihr eigentliches Anliegen sind aber naturkundliche Untersuchungen, die den Bereich des Metaphysischen weitgehend<sup>76</sup> und allein die »Maschine Welt« betrachten.

Die Vergleichbarkeit der klassischen Produktionstheorie Preisslers und der naturkundlichen Rezeptionstheorie Robinets ist bedingt durch dieses – beiden gemeinsame – mechanistische Weltbild. Das aus diesem Weltbild resultierende Kontinuitätsprinzip und die Vorstellung, daß die Natur keine Sprünge macht, führen bei Preissler zur Theorie vom Wachstumsstrahl, bei Robinet zu der ununterbrochenen Metamorphose der Gestalten.

Preissler und Robinet zeichnen sich beide weniger durch markante Abweichungen von zeitgenössischen Anschauungen aus, als dadurch, daß sie Aspekte eines mechanistischen Weltbildes ausleuchten, das in den Grundzügen in den letzten beiden Jahrhunderten entstanden ist. Preisslers synthetisches Verfahren steht in der Tradition der Carracci-Schule, während Robinets Gedanken zur »Leiter der Dinge« oder zur Natur als Künstlerin bei Athanasius Kircher oder Ulisse Aldrovandi vorgeprägt sind.<sup>77</sup>

Preisslers didaktische Anweisungen für den Schüler nehmen die theoretischen Ausführungen Robinets, DeLaMettries oder Condillacs vorweg, die Entwicklung und Ausbildung des Menschen als mechanischen Prozeß beschreiben und den naturphilosophischen Hintergrund für Preisslers pädagogisches Konzept und seine praktische Anwendung liefern.

Das »Üben« ist gewissermaßen das Pendel, die Unruh,<sup>78</sup> das die Maschine Mensch in Gang hält und so mechanisch zur Vervollkommnung führt. Die »Evolution« ist das »Üben« der Natur. Die Natur geht nicht anders vor als der Künstler. Auch sie kann »lernen«.

Weder bei Robinet noch bei Preissler geht es um »ingeniöses Schaffen«, sondern um die Möglichkeit zu lernen, in kleinen Schritten ein vollkommenes Ganzes zu bilden. Der »göttliche Plan«, nach dem die Natur arbeitet, steht in Analogie zur

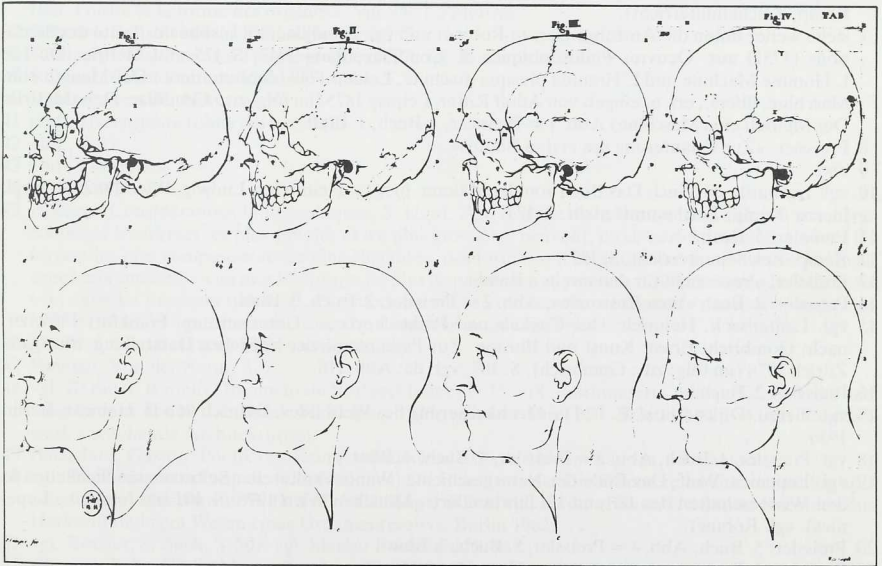
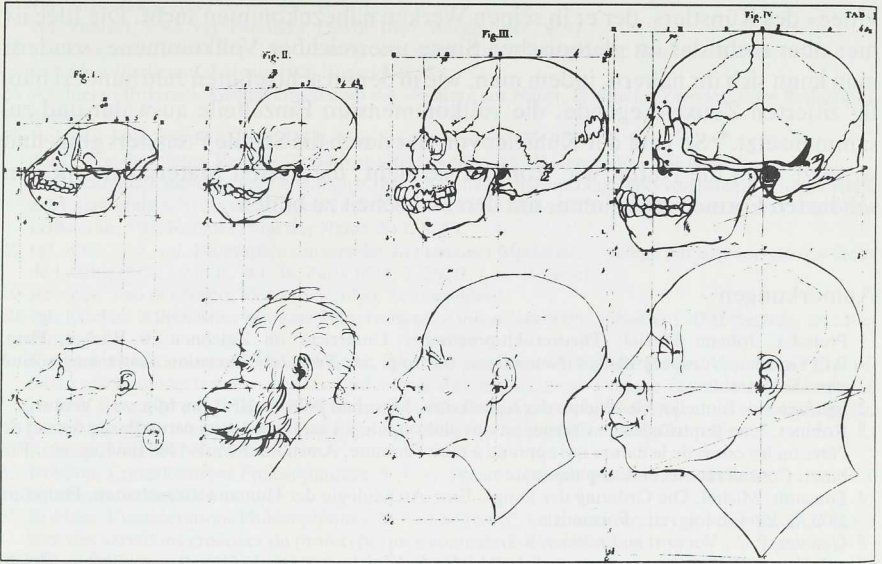


Abb. 9 (oben) und Abb. 10: Camper, Transition de l'ange facial du singe jusqu'a Apollon

»Idee« des Künstlers, der er in seinen Werken nahezukommen sucht. Die Idee ist hier aber nicht das im platonischen Sinne unerreichbar Vollkommene, sondern man kann sich ihr nähern, indem man, wie in der im achtzehnten Jahrhundert häufig zitierten Zeuxis-Legende, die vollkommensten Einzelteile auswählt und zusammensetzt.<sup>79</sup> So geht der Künstler vor, der durch die Schule Preisslers ging, und so setzt auch die Natur, wie Robinet sie sieht, die besten Materialien mit den schönsten Formen zusammen, um den Menschen zu bilden.

## Anmerkungen

- 1 Preissler, Johann Daniel: Theoretisch-practischer Unterricht im Zeichnen, 6 Bücher, Hrsg. P.C. Geissler, Nürnberg 1843, 4. Neuauflage, (im folg. zit.: Preissler); Preisslers Anweisungen sind ohne Seitenzahlen.
- 2 vgl. Venturi, Lionello: Geschichte der Kunstkritik, München 1978, S. 115ff (im folg. zit.: Venturi).
- 3 Robinet, Jean Baptiste René: Considérations philosophiques sur la gradation naturelle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme, Amsterdam/Paris 1768 (im folg. zit.: Robinet: Considérations Philosophiques).
- 4 Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt 1971, S. 195 (im folg. zit.: Foucault).
- 5 Geissler, P. C., Vorwort zu Preissler, S. 1.
- 6 vgl. Kemp, Wolfgang: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch. Frankfurt 1979, S. 132 (im folg. zit.: Kemp, Zeichenunterricht).
- 7 siehe weiter unten die Ausführungen zu Robinet und vgl. Condillac, M. L'abbé de: Traité des Sensations (1751) aus: Oeuvres Philosophiques de Condillac, Paris 1947, S. 175 und Mettrie, De La: L'Homme Machine und L'Homme plus que machine, Leiden 1748 (deutsch: ders.: Der Mensch eine Maschine, übers., erl. u. eingel. von Adolf Ritter, Leipzig 1875 (im folg. zit.: Condillac; DeLaMettrie: Der Mensch eine Maschine) Abb. 1 = Preissler, 1. Buch, 1. Blatt.
- 8 Preissler: »Zur Erläuterung des ersten Blattes«.
- 9 ebd.
- 10 vgl. Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei, hrsg. v. Heinrich v. Ludwig, Wien 1882, S. 1; vgl. hierzu: Kemp, Zeichenunterricht, S. 127.
- 11 Preissler: 5. Buch.
- 12 Kemp, Zeichenunterricht, S. 132.
- 13 Preissler: »Vorbericht für den zweiten Band«.
- 14 Preissler: 2. Buch »Vom Entwürfe«, Abb. 2 = Preissler, 2. Buch, 3. Blatt.
- 15 vgl. Lautensack, Heinrich: Des Circfels und Richtscheyts ... Unterweisung. Frankfurt 1564, zit. nach: Gombrich, Ernst: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart, Zürich 1978 (im folg. zit.: Gombrich), S. 187, vgl. da: Abb. 118.
- 16 Preissler: 2. Buch.
- 17 vgl. hierzu: Dijksterhuis, E. J.: Die Mechanisierung des Weltbildes. Deutsch von H. Habicht, Berlin 1956.
- 18 vgl. Preissler, 4. Buch, Abb. 3 = Preissler, 4. Buch, 4. Blatt.
- 19 vgl. Lepenies, Wolf: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München/Wien 1976, S. 40f (im folg. zit.: Lepenies), vgl. Robinet.
- 20 Preissler: 5. Buch, Abb. 4 = Preissler, 5. Buch, 3. Blatt.
- 21 Preissler, 5. Buch.
- 22 ebd.
- 23 Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt, Leipzig 1792–1794 (reprogr. Nachdruck Hildesheim 1970), Bd. 2, Leipzig 1792<sup>2</sup> (im folg. zit.: Sulzer), s. v. »Ideal«. Vgl. hierzu auch Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1788, zit. n. Pochat, Götz: Der Symbolbegriff, Köln 1983, S. 18.



- 24 vgl. Aristoteles, *Ars Poetica*, IX, 1–33 ff.  
vgl. Venturi, S. 48, vgl. Panofsky, Erwin: *Idea*, Berlin 1960<sup>2</sup>, S. 9f.
- 25 vgl. Descartes, René: *Regel zur Leitung des Geistes*. In: *Philosophische Werke*, Bd. 26 a, hrsg. u. erl. v. Arthur Buchenau, Leipzig 1906, *Regel VII*, 4.
- 26 vgl. hierzu Robinets Ausführungen über die »Fehler« der Natur, Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 59.
- 27 Robinet, Jean Baptiste Réné: *De la Nature*, Amsterdam 1761–1768; ders.: *Von der Natur*, Leipzig, Frankfurt 1764 (im folg. zit.: Robinet, *Von der Natur*).  
Wahrscheinlich hatte sich der ehemalige Jesuit bereits zu diesem Zeitpunkt von seinem Orden distanziert, jedenfalls scheute er sich nicht, das Werk von katholischen Heiligen (St. Blasius, St. Thomas) zu kritisieren. Vgl. Robinet, *Von der Natur*, S. 4, S. 54.
- 28 vgl. ebd., S. 4, vgl. *Biographie universelle Ancienne et Moderne ... redigé par une société des Gens de Lettres et de Savants*, Bd. 38, Paris 1824, S. 262ff, s. v.: Robinet.
- 29 Robinet, *Von der Natur*, »Vorrede« (ohne Seitenzahlen).
- 30 vgl. Kircher, Athanasius: *Mundus Subterraneus*, Amsterdam 1665, 8. Buch, S. 48ff (im folg. zit.: Kircher).
- 31 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 6: »Le prototype est un modèle qui représente l'Être réduit à ses moindres termes: c'est un fond inépuisable de variations. Chaque variation réalisée, donne un Être & peut être appelée une métamorphose du prototype ou plutôt de sa première réalisation. Le prototype est un principe intellectuel, qui ne s'altère qu'en se réalisant dans la matière.«
- 32 Robinet, *Von der Natur*, S. 23.
- 33 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 7: »... pour-ainsi-dire par voie d'évolution«.
- 34 vgl. Foucault, S. 201.
- 35 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 7: »une pierre, un chêne, un cheval, un singe, un homme sont des variations graduées du prototype qui a commencé à se réaliser.«
- 36 ebd.: »On trouve dans la pierre & dans la plante les mêmes principes essentiels à la vie, que dans la machine humaine: toute la différence consiste dans la combinaison des principes, le nombre, la proportion, l'ordre & la forme des organes«. Vgl. *De La Mettrie*.
- 37 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 7.
- 38 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 7, vgl. Foucault, S. 191f.
- 39 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 7.
- 40 Robinet, *Von der Natur*, S. 34.
- 41 ebd., »Nachricht« (ohne Seitenzahl).
- 42 ebd., S. 11.
- 43 ebd., »Vorrede«, S. 6.
- 44 ebd., S. 442.
- 45 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 12: »L'Art, le singe de la Nature nous aidera à concevoir comment les formes les plus simples et les plus grossières peuvent, en se perfectionnant, amener les formes les plus composées & les plus élégantes, des formes qui ne paraissent avoir aucune analogie avec les premières, en un mot les formes les plus disparates en apparence... Quelle analogie découvret-on entre les premiers rudimens d'un block de marbre qui commence à croître dans les entrailles de la terre, & les belles formes que saura lui donner la main d'un Phidias?«
- 46 Robinet, *Considérations Philosophiques*, ebd.
- 47 Robinet, *Von der Natur*, S. 5.
- 48 vgl. Berliner, Rudolf: *Ornamentale Vorlageblätter des 15.–18. Jahrhunderts*. Mappe IV, Rokoko und Klassizismus des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1925, vgl. dort Tafel 359; 393, 1; 398, 1–4 (aus Muschelwerk entstehende Architekturen).
- 49 Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, München 1975, S. 145 (im folg. zit.: Bachelard).
- 50 vgl. Rousseau, Jean Jacques: (*Confessions*) *Die Bekenntnisse. Die Träumereien eines einsamen Spaziergängers*. München 1978, II. Teil, VIII. Kap., S. 368, vgl. hierzu: Bauer, Hermann: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornamentmotivs*. Berlin 1962.
- 51 vgl. Kircher, 8. Buch, S. 50f, vgl. hierzu: Bachelard, S. 145.
- 52 zit. nach Fehrer, Hans: *Massenkunst im 16. Jahrhundert*. Flugblätter aus der Wichiana, Berlin 1924, S. 45. Den Hinweis verdanke ich R. Mertzénich.
- 53 vgl. Aldrovandi, Ulisse: *Musaeum Metallicum*, Bologna 1648, S. 746–749, zit. nach: Bredekamp, Horst: *Antikenschnusht und Maschinenglauben*, in: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol, Berlin 1982, S. 515 (im folg. zit.: Bredekamp).
- 54 vgl. Kircher, 8. Buch, S. 50f, vgl. Baltrušaitis, Juris: *Aberations*, Paris 1957, S. 47ff.

- 55 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 73f: »On ne doit pas être surpris de l'attention de la Nature à multiplier les modèles des parties de la génération vu l'importance de ces parties.« Abb. 5 = Robinet, 2, S. 20.
- 56 ebd., S. 22: »Comme j'ai vu ce Priapolithe, je puis insister sur la fidélité de la figure & de la description.« Abb. 6 = Robinet, 3, S. 32.
- 57 ebd., S. 17: »Persuadé que les fossiles vivent, sinon d'une vie extérieure, parcequ'ils manquent peut-être des membres; & des sens, ce que je n'oserois pourtant assurer, au moins d'une vie interne, enveloppée, mais très réelle en son espèce, quoique beaucoup au dessous de celle de l'animal endormi, & de la plante, je n'ai garde de leur refuser les organes nécessaires aux fonctions de leur économie vitale; & quelque forme qu'ils aient, je la conçois comme un progrès dans les grands animaux, & finalement dans l'homme.«
- 58 Robinet, *Von der Natur*, »Vorrede«, S. 4f, vgl. S. 92ff. vgl. Kircher, 12. Buch, S. 329f.
- 59 Robinet, *Von der Natur*, »Vorrede«, S. 4, vgl. hierzu den Begriff »LOGOS SPERMATICON« der Stoa. Der Logos Spermaticon geht »wie eine Kette oder ein Band durch alle Menschen und durch das Weltall.« Preisigke, s. v. Logos, in: Pauly's Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaften, 25. Halbband, Stuttgart 1926, S. 1069.
- 60 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 11.
- 61 ebd., S. 59, Abb. 7 = Robinet IV, 54.
- 62 ebd., S. 59: »Pour moi, j'admire les erreurs de la Nature si l'on peut dire qu'elle se trompe quelquefois. Ses écarts sont pour nous une source d'instructions. On diroit, en contemplant cette production singulière, que la nature voulut essayer si la forme humaine pourroit s'allier avec la substance végétale & comment elles figureroient ensemble.«
- 63 vgl. Rahner, Hugo: *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1966.
- 64 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 60ff.
- 65 ebd., S. 59: »... exactement travaillés qu'ils pourroient l'être par une main habile.«
- 66 ebd., S. 58: »... On voit qu'elle n'a pas mal réussi pour un premier essai.«
- 67 vgl. Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 116ff, Abb. 8 = Robinet, VII, S. 115.
- 68 vgl. Bitterli, Urs: *Die »Wilden« und die »Zivilisierten«*. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München 1976, S. 339, »Vom Ursprung der Rassen« (im folg. zit.: Bitterli).
- 69 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 151f: »L'Orang-Outan n'est pas un homme mais il en approche de très près. Il n'est pas non plus un singe ou une quenon, car il en diffère beaucoup plus qu'il ne diffère de l'homme. On peut donc le prendre pour une espèce intermédiaire qui remplit le passage du singe à l'homme & c'est ainsi que nous l'envisagerons.« Vgl. hierzu: Bitterli, »Das fehlende Glied«, S. 333ff.
- 70 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 185f.
- 71 Camper, Petrus: *Transition de l'ange facial du singe jusqu'à Apollon, 1791*, zit. nach: Moravia, Sergio: *Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*. München 1973, S. 45; vgl. Baltrušaitis, S. 32, vgl. die Äußerung Rousseaus: »Unsere Reisenden machen ohne alle Umstände aus jenen Wesen, welche die Gelehrten der Antike als Satyrn, Faune oder Waldmenschen bezeichneten, Tiere, welche sie mit Namen wie Pongo, Mandrill und Orang-Utan bezeichnen. Und vielleicht wird man eines Tages ... feststellen, daß es sich dabei um Menschen handelt.« J. J. Rousseau: *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. S. 210, in: *Œuvres Complètes*, Bd. III, Paris 1964, zit. n. Bitterli, S. 335.
- 72 Robinet, *Von der Natur*, S. 206.
- 73 Robinet, *Considérations Philosophiques*, S. 7.
- 74 vgl. De La Mettrie, *Der Mensch eine Maschine*, S. 31.
- 75 vgl. Condillac, S. 175.
- 76 vgl. Robinets Äußerung, Offenbarungen nur zur Erklärung von Dingen heranzuziehen, »die nicht aus der Natur erklärt werden können.« *Von der Natur*, S. 3, vgl. De La Mettrie, S. 18: »Wenn es einen Gott giebt, so ist er der Urheber der Natur wie der Offenbarung. Er hat uns die eine gegeben, um die andere damit zu erklären und es ist Aufgabe der uns außerdem verliehenen Vernunft, Natur und Offenbarung miteinander in Einklang zu bringen.«
- 77 vgl. Kircher, Titelblatt zu *Mundus Subterraneus*, Aldrovandi, zit. n. Bredekamp, S. 515.
- 78 vgl. den häufigen Vergleich der Welt mit einer Uhr, z. B. De La Mettrie, S. 67f.
- 79 zur Zeuxis-Legende vgl. C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde*, Lateinisch-deutsch, Hrsg. u. übers. von Roderich König und Gerhard Winkler, München 1978, Buch 35, 60 und zum 18. Jahrhundert: Sulzer, s. v. Ideal.