An engraving depicting a sculptor in the center, surrounded by his apprentices. One apprentice on the left is painting a figure on a wall. Another apprentice on the right is holding a book. A third apprentice is seated in the foreground. The scene is set in a studio with a large window on the left.

Nino Nanobashvili

Das ABC des Zeichnens.

DIE AUSBILDUNG VON
KÜNSTLERN UND DILETTANTI

MICHAEL IMHOF VERLAG

Für meine Eltern

GEDRUCKT MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG

der FAZIT-STIFTUNG,
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein,
der Tavolozza Foundation und
der Richard Stury Stiftung

NINO NANOBASHVILI

Das ABC des Zeichnens.

DIE AUSBILDUNG VON
KÜNSTLERN UND DILETTANTI

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALTSVERZEICHNIS

I. DIE ENTSTEHUNG DER LEHRPROGRAMME	6
1. Ein gemaltes Programm: Prolog	6
2. Zeichnerische Ausbildung von Künstlern und <i>Dilettanti</i> : Einleitung	12
II. DIE ERSTEN SCHRITTE DER KÜNSTLERISCHEN AUSBILDUNG	20
1. (Un)Bekannte Manuskripte von Alessandro Allori	21
1.1 Die fünf Fassungen der Manuskripte	21
1.2 Paola Barocchi und die Folgen für die Forschung	23
1.3 Die Entstehung eines florentinischen <i>disegno</i>	25
2. Ausbildungsmethoden in den <i>Ragionamenti delle Regole del disegno</i>	35
2.1 Die ABC-Methode: Die ersten Schritte der Ausbildung	35
2.2 Der aristotelische Weg: Aneignung der gedruckten Köpfe und Augen	42
2.3 <i>Lingua disegnata</i> : Zeichnen (und Schreiben) mit der Feder	46
2.4 Proportion: Regeln zum Zusammenbauen	48
2.5 Anatomie: Das höchste Ziel	57
2.6 Alloris Vorhaben aus zeitgenössischer Perspektive	68
3. Das Erbe Pontormos: Die Ausarbeitung der Druckfassung	72
III. DAS ERFASSEN DES KÖRPERS ALS GANZES	81
1. Der analytische Weg zum Erfassen des Körpers	82
1.1 Die Aneignung des Körperinneren: Passarottis Lehrbuch	83
1.2 Das ABC des Körpers: Zeichenbücher aus Bologna (?) nach 1600	86
2. Das Körperstudium an der Carracci-Akademie	95
2.1 ‚Wissenschaftlicher‘ Weg: Anatomie für Künstler	96
2.2 Künstlerische ‚Neuanfänge‘ durch Naturnachahmung: Aktzeichnen	101

IV. DER NACKTE KÖRPER: EIN ANSPRUCHSVOLLER STUDIENGEGENSTAND ... 109

1. Filippo Esengren und die Mappen in Padua und Venedig 111
 - 1.1 *FATO NEL'ACADEMIA*: Aktzeichnungen aus einer Akademie 111
 - 1.2 Der Maler und Antiquar Filippo Esengren / Ferroverde 115
 - 1.3 Die Praxis des Aktzeichnens 121
 - 1.4 Zeichnen wie ein Goldschmied und Gelehrter 129
2. Das Studium der Posen 143
 - 2.1 *Imitatio auctorum* in Verbindung mit *imitatio naturae* 144
 - 2.2 Antiquarische Kenntnisse: Das Studium von Cartaris Antike 150
 - 2.3 Die Ambiguität der Posen und deren vielfältiger Einsatz 157
 - 2.4 Der Wissensaustausch an einer informellen Akademie 166
3. Bücher für Künstler und *Dilettanti*: Der Verlag von Tozzi 176

V. RÜCKKEHR ZUM ZEICHNEN: RESÜMEE 185

DANK 189

LITERATURVERZEICHNIS 191

PERSONENREGISTER 201

ABBILDUNGSNACHWEIS 205

IMPRESSUM 207

I.

DIE ENTSTEHUNG DER LEHRPROGRAMME

1. EIN GEMALTES PROGRAMM: PROLOG

Eine systematische Künstlerausbildung wird heute ausschließlich mit den Kunstakademien in Verbindung gebracht. Wie die vorliegende Studie verdeutlichen wird, gingen die Lehrprogramme aus der Werkstattpraxis hervor und etablierten sich erst im Laufe des 16. Jahrhunderts an unterschiedlichen Akademien. Programmatisch für diese Prozesse ist das Altarbild von Alessandro Allori mit Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian,¹ das er um 1560, in der Gründungsphase der *Accademia del Disegno*, ausführte (Abb. 1). Damit präsentierte er vor der Entstehung der Programmschriften mehrere Ausbildungsmethoden auf der bildlichen Ebene.

Auf dem Altarbild ist mittig auf einem erhöhten Podest der auferstandene Christus mit Kreuz zu sehen. Er wird von zwei Schutzheiligen der Ärztezunft flankiert. Der heilige Cosmas zu seiner Linken hat ein aufgeschlagenes Buch in der Hand, auf dessen Seiten die Zeichnungen eines Skeletts und eines Muskelmanns

zu sehen sind (Abb. 2). Der heilige Damian hält eine Büchse, einen Spachtel und einen Spieß in seiner rechten Hand.

Erst bei näherer Betrachtung fällt auf, dass dem Altarbild eine durchdachte Komposition zugrundeliegt: Alle drei Personen sind in derselben Pose aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt. Ihre Köpfe sind leicht zur rechten Schulter gewendet; die linke Hand ist jeweils angewinkelt und die rechte hängt nach unten, während der linke Fuß vorangestellt ist. Es entsteht der Eindruck, dass Allori diese Pose an einem lebenden Modell (oder einer Kleinplastik) studiert und sie ohne Änderungen in das Gemälde aufgenommen hat.² Diese Figuren erscheinen nicht nur als Wiedergabe des Zeichenprozesses eines Motivs, sondern sie präsentieren sich selbst als beispielhafte Studienobjekte. Darüber hinaus sind nicht nur die Körper, sondern auch die detailliert ausgearbeiteten Köpfe, Hände und Füße in drei Ansichten (Profil, Frontal- und Dreiviertelansicht) als mustergültig zu verstehen. Vergleichbare Darstellungen variabler Körperteile und Köpfe waren die ersten Vorlagenbeispiele, welche von den Lehrlingen anfänglich abgezeichnet wurden.³ Außer-

¹ Zum Altarbild siehe Lecchini Giovannoni 1988, S. 16; Lecchini Giovannoni 1991, S. 218, Nr. 10; Kornell 1992, S. 166-182; Rabbi-Bernard 2003, S. 160-161.

² Zu dieser Praxis, siehe Kapitel IV.4.1.

³ Siehe Kapitel II.2.1.

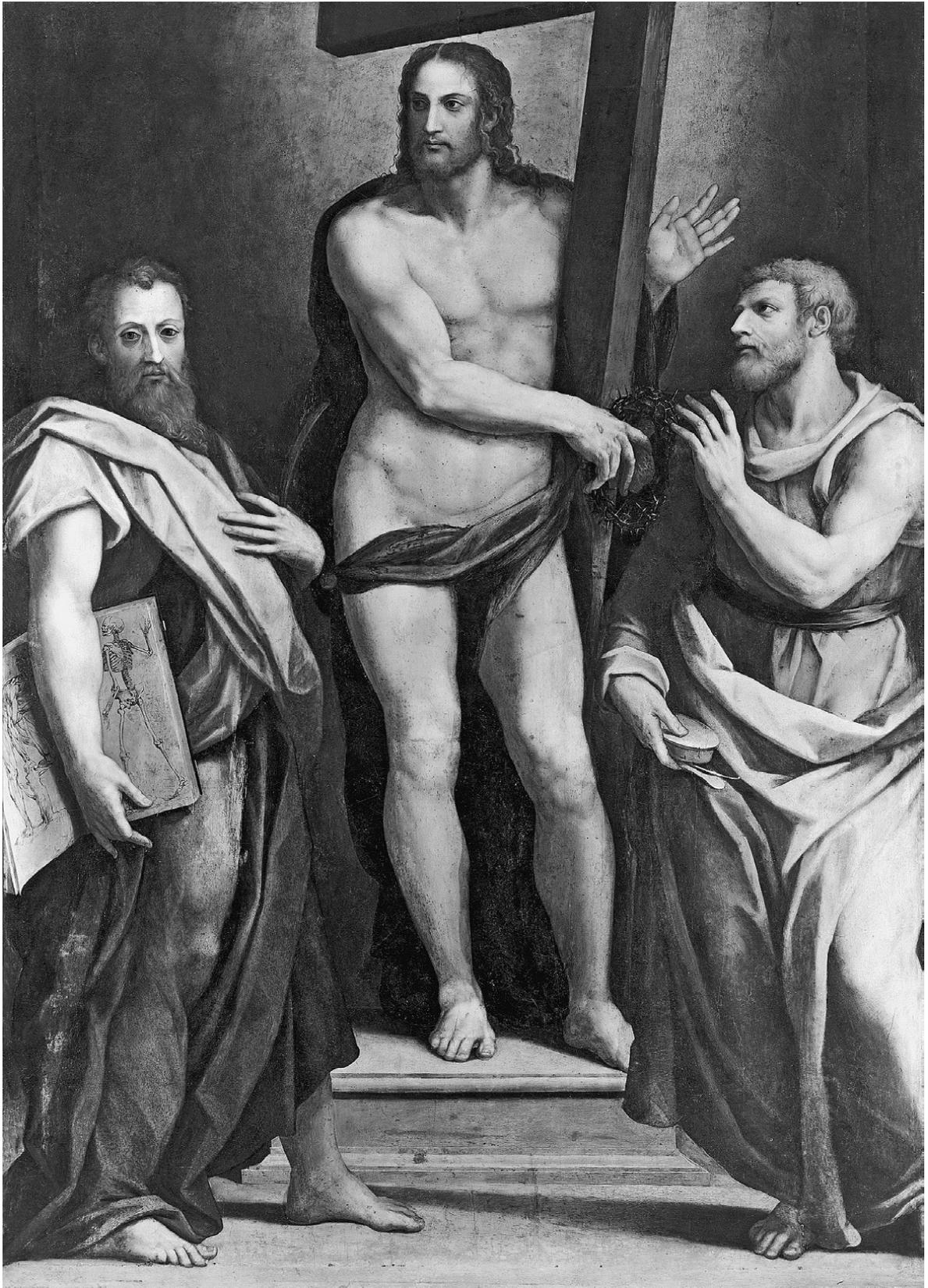


Abb. 1 | Alessandro Allori, Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian, um 1560, Öl auf Holz, 229 x 166 cm, Musées royaux des beaux-arts, Brüssel



Abb. 2 | Detail von Abb. 1

dem wird in dem Altarbild der anatomische Weg zum künstlerischen Aufbau des Körpers von innen nach außen thematisiert, der ebenfalls zum Ausbildungs-

programm gehörte:⁴ Die ersten beiden Lehrstufen sind in Form von einem Skelett und ‚eingekleideten Knochen‘ – als Muskelmann – auf den aufgeschlagenen Buchseiten in der Hand des heiligen Cosmas abgebildet (Abb. 2). Als Akt veranschaulicht Christus den dritten Schritt dieses Prozesses, während die bekleideten Heiligen für die letzte Stufe des darzustellenden Körpers stehen.

Von Allori wird hier nicht nur das Ausbildungsprogramm – die ABC-Methode⁵ sowie das Körperstudium von innen und außen – präsentiert, sondern zugleich wird eine Bewertung dieser Lehrinhalte vorgenommen. Während die anatomischen Themen aus einem Buch ‚hervorgehen‘, steht der lebensgroße Akt auf einem erhöhten Podest über allen weiteren Körper-Darstellungen als die höchste künstlerische Herausforderung und das eigentliche Ziel des Studiums.⁶

Die Darstellung der heiligen Cosmas und Damian mit einem anatomischen Buch verweist auf die Medizin als eines der zentralen Themen des Altarbildes. Die Ikonographie lässt sich aber auch anders interpretieren, wenn die Gegenstände in der Hand des heiligen Damian als malerische Utensilien – die Büchse als Träger der Farbpigmente neben Spachtel und Stab als Stift – gedeutet werden.⁷ Folgt man dieser Lesart, stehen die beiden Heiligen für die zentralen künstlerischen Wissensfelder: Anatomie und Malerei. Durch deren Vereinigung ‚entsteht‘ der mittig positionierte perfekte Körper. Da an dieser Stelle nicht ein einfacher Akt, sondern der auferstandene Christus wiedergegeben wurde, ist die Bildaussage folgendermaßen zu verstehen: Durch das Zusammenführen der malerischen

4 Siehe Kapitel II.2.5 und III.2.1.

5 Die ersten Schritte der Ausbildung wurden spätestens seit dem 16. Jahrhundert als ABC – abgeleitet vom Schreibunterricht – genannt. Aus diesem Grund wird die Lehranweisung in der Folge allgemein als ABC-Methode bezeichnet. Dazu Barr 2006, S. 72, Fußnote 213.

6 Die Darstellung des nackten Körpers galt als die höchste künstlerische Herausforderung. Auch Allori spricht die Komplexität in seinem Manuskript an: „trattandosi dello ignudo, che mi par la più bella e forse la più difficile imitazione che si faccia da noi;“ Manuskript E, Fol. 3r; Manuskript D, Fol. 57v; Allori / Barocchi 1973, S. 1947. Siehe dazu auch: Bambach 2010, S. 39.

7 In vergleichbaren Büchsen wurden in den Apotheken (wie auf der Darstellung *Panacea* aus der Kupferstichserie der Berufe von Philips Galle)

Farbpigmente verkauft. Bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde sie als offener Pigmentkasten als Attribut der heiligen Cosmas und Damian abgebildet: Darunter die Darstellung der beiden Heiligen mit der Muttergottes in der Sakristei der Kirche S. Martin in Caldarola von Durante Nobili (um 1535), sowie in dem *Beinwunder* im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart. Die Tafel wird einem unbekanntem Meister aus Dinzingen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zugeschrieben. Ebenso bemerkenswert ist die Darstellung der beiden Heiligen mit Malutensilien in der Altartafel von Jacopo Tintoretto in der Kirche SS. Cosma e Damiano in Venedig. Zur Rolle des Apothekers als Farbhändler im 16. Jahrhundert, siehe Weddigen / Weber 2010, S. 51.

und anatomischen Kenntnisse kann der Körper ‚(wieder)belebt‘ werden.⁸

So entsteht der Eindruck, dass Allori ein höchst programmatisches Altarbild geschaffen hat, das zentrale Lehrinhalte und zugleich die künstlerische Praxis präsentierte.⁹ Da das Bild in der Forschung nur wenig Beachtung fand, wurden bisher weder die genannten Aspekte noch der Entstehungszeitraum und das Ziel eindeutig geklärt.¹⁰ Beide Fragen sind für die vorliegende Studie relevant und werden im Folgenden untersucht.

In dem Gemälde rezipierte Allori die Werke von Michelangelo Buonarroti und Agnolo Bronzino. Er ori-

enterte sich am Altarbild seines Lehrers Bronzino, das dieser 1555 für den Dom von Pisa ausführte.¹¹ Neben der Anordnung der Figuren – ausgerichtet auf den mittig platzierten Christus mit Kreuz –, waren darin auch die verschiedenen Stufen der anatomischen Körperdarstellungen enthalten.¹² Die Haltungen der Figuren übernahm Allori von den Skulpturen Michelangelos: Von dem Christus in Santa Maria sopra Minerva in Rom¹³ sowie von den heiligen Cosmas und Damian in der neuen Sakristei in Florenz.¹⁴ Auf Buonarroti bezog sich Allori darüber hinaus bei der Wiedergabe der Anatomie des bewegten Körpers.¹⁵ Wegen der unmittelbaren

8 Eine vergleichbare Aussage im Zusammenhang mit der Ikonographie von Cosmas und Damian ist in einem weiteren Gemälde von Giovanni Battista Tinti zu finden (Giovanni Battista Tinti: *Madonna mit dem Kind und den heiligen Cosmas und Damian*, vor 1594, Öl auf Leinwand, 221 x 138 cm, Nationalgalerie, Parma). Dargestellt ist auch hier die Ikonographie des sog. Beinwunders, das sich ereignete, als Cosmas und Damian nach ihrem Martyrium einen Soldaten heilten und somit ihn im übertragenen Sinne wieder zum Leben erweckten. Dazu Rossi 1998, S. 280; Fulvio / Olmi 2004, S. 250–51. Die Belebung des Körpers war ein zentrales Thema des künstlerischen Schaffens. Durch die Wiedergabe der Auferstehung im Zusammenhang mit dem anatomischen Weg der künstlerischen Ausbildung wurde die „Wiederbelebung“ des Körpers thematisiert. Auch Elizabeth Pilliod hatte darauf hingewiesen, dass Allori mit seinem Altarbild auf die Auferstehung der Toten aus dem Fresko von Pontormo in San Lorenzo referiert. Pilliod 2001, S. 264–65, Fußnote 50. Zum Zusammenhang von künstlerischem Schaffen und Auferstehung siehe Kapitel II.3.

9 Mit diesem Altarbild sprach Allori sicherlich nicht nur die Maler, sondern auch die Bildhauer an, da er die Skulpturen Michelangelos rezipierte. Die Skulptur wird hier durch die malerischen Mitteln ‚verlebendigt‘ dargestellt und kann somit im Kontext des Paragone gelesen werden.

10 Die bisherige Forschung hat sich vor allem für die Darstellung der Ärzteheiligen Cosmas und Damian zusammen mit den anatomischen Zeichnungen in dem Buch interessiert und ausgehend davon das Bild im Kontext der anatomischen Interessen Alloris besprochen. Kornell 1992, S. 166–182; Stoichita 2013.

11 Das Altarbild für den Pisaner Dom wurde am Ende des 16. Jahrhunderts durch Regen beschädigt (oder zerstört) und durch eine Kopie ersetzt. Erhalten sind zwei Fragmente mit den Darstellungen der knienden Heiligen, welche heute in Rom in der *Accademia di San Luca* aufbewahrt werden. Eines davon enthält die Signatur Bronzinos sowie das Datum. Falciani / Natali 2010, Kat. VI.8–9; Pontabry 1992. Insbesondere in der Vorzeichnung von Allori für das Altarbild *Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian* wird augenfällig, dass er Bronzinos Komposition aus dem Pisaner Dom rezipierte. Auch Allori positionierte auf seinem Entwurf den Christus auf einem ähnlich runden Podest zwischen den Heiligen (Alessandro Allori, Vorstudie für das Altarbild, Kohle auf Papier, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Inv. DN 117/14).

12 In dem Altarbild bildete Bronzino zwar kein Skelett ab, aber die weiteren Stufen – ein Muskelmann (als heiliger Bartholomäus), ein Akt (als Chris-

tus) sowie die Bekleideten (alle weitere Heiligen) – waren darauf wiedergegeben, wie im Bild von Allori.

13 Zu der Rezeption von Michelangelo in dem Bild von Allori zuletzt: Stoichita 2013, S. 93–99. Bei näherer Betrachtung sieht Alloris Ausführung des auferstandenen Christus mehr nach der Skulptur in San Vincenzo in Bassano Romano als nach jenem in Santa Maria sopra Minerva aus. Wenn man aber entsprechend der These von Luitpold Frommel annimmt, dass die Skulptur in San Vincenzo nicht die Erstfassung Michelangelos ist, sondern erst nachträglich entstand, wäre zu überlegen, ob sich der Bildhauer an der Rezeption Michelangelos – möglicherweise an dem Altarbild Alloris – orientierte. Dazu Frommel 2010. Die Skulptur Michelangelos aus der Santa Maria sopra Minerva war in der nachfolgenden Zeit so gefragt, dass deren Kopien in Kleinplastik kursierten. Gerade in den 1560er Jahren, als Allori sein Altarbild ausführte, erwähnt auch Tizian in einem Brief an seinem Sohn Orazio von 17. Juni 1559 die Existenz einer vergleichbaren Kleinplastik in Rom. Vecellio [Puppi] 2012, S. 220–221.

14 Die Figuren in der Rotterdamer Vorzeichnung Alloris sind den Skulpturen Michelangelos näher als die endgültige Ausführung. Ebenso übernahm Allori die Form der Büchse.

15 Allori zeigt in der Hand des heiligen Cosmas seinen eigenen Zeichnungsband. Denn zeitgleich mit der Entstehung des Gemäldes – um 1560 – zeichnete er Skelette und Muskelmänner in vergleichbaren Haltungen. Die in dem Buch wiedergegebenen Zeichnungen sind zwar nicht erhalten; es sind aber die Pendants dazu zu finden (Abb. 3–4): ein auf ähnliche Weise schreitender Muskelmann (Pendant zu dem Skelett in Florenz, GDSU, 10255F) sowie das stützende Skelett (Pendant zum Muskelmann, Louvre, Inv. 13). Während Kornell darauf hingewiesen hat, dass Allori auf der Tafel seine eigenen Studien präsentiert, ist bis heute die Meinung – u.a. durch Lecchini Giovannoni – verbreitet, dass hier die Abzeichnungen aus dem Anatomietraktat von Juan Valverde zu sehen sind. Kornell 1992, S. 177–182; Lecchini Giovannoni 1991, S. 218. Alloris Zeichnungen sollen am Beispiel Michelangelos entstanden sein. Laut Condivi hatte Michelangelo vor, ein anatomisches Werk über die Bewegungen des Körpers zu verfassen. Condivi 2009, S. 45–46; ebenso Vasari 1568, S. 774. Die Studien Michelangelos sind zwar nicht erhalten, aber auch Sebastiano del Piombo (?) präsentierte in einem Gemälde eine Referenz auf das Vorhaben des Künstlers. Siehe Plackinger 2015, S. 228–232. So ist das Altarbild Alloris auch in dieser Hinsicht als Rezeption Michelangelos zu verstehen.

Rezeption der beiden Künstler sowie aufgrund der Gestaltungsart der Figuren lässt sich die Arbeit Alloris zu Beginn seiner Karriere (um 1560) einordnen.¹⁶

In dem Altarbild zitierte Allori Werke mit florentinischem Bezug.¹⁷ So liegt es nahe, dass die Tafel an einen Betrachter aus der Arnostadt adressiert war.¹⁸ Bemerkenswerterweise wurden in Florenz etwa zeitgleich zwei bedeutende Arbeiten mit den Darstellungen der Schutzheiligen der Medici präsentiert: 1559 wurden die Skulpturen der heiligen Cosmas und Damian aus der Werkstatt Michelangelos in der Neuen Sakristei aufgestellt; 1561 führte Vasari ein Altarbild mit den beiden Heiligen für den Palazzo Vecchio aus.¹⁹ So liegt es nahe, dass die Medici in diesen Jahren die Identifikation mit diesen Heiligen in besonderem Maße anstrebten und das Gemälde Alloris möglicherweise vor diesem Hintergrund für Florenz entstand. Für welchen Ort könnte aber ein so programmatisches Bild als Kommentar zur künstlerischen Tätigkeit ausgeführt worden sein?

Die ersten Versuche, künstlerische Ausbildung und Arbeitsweise systematisch zu fassen und in den Kunst-

werken zu thematisieren, wurden in Florenz an der *Accademia del Disegno* unternommen.²⁰ Zur Gründung dieser Institution im Jahr 1562 wurde die Kapelle in der SS. Annunziata eingeweiht, um als Grablege und Versammlungsort der Künstler zu dienen.²¹ Bemerkenswert an deren 1571 abgeschlossenem Programm ist, dass neben Malerei, Bildhauerei und Architektur ein für die Künste entscheidendes Studienfach, nämlich die Anatomie, fehlte.²² Wie konnte gerade jenes Thema vernachlässigt werden, welches in den Gründungsjahren der Akademie auf allen Programmbildern im Zusammenhang mit der künstlerischen Tätigkeit wiedergegeben wurde?²³ Möglicherweise war die Darstellung der Anatomie an einem anderen Ort eingeplant oder sogar vorhanden.

Das Studium der Anatomie fand laut Statuten der neu gegründeten Akademie in der Ospedale der S. Maria Nuova statt.²⁴ Die Mitglieder der *Compagnia dei Pittori* – der Vorgänger-Gemeinschaft der *Accademia del Disegno* – trafen sich bereits in der Kapelle des heiligen Lukas, die in demselben Ospedale angesiedelt war, bevor sie ihren Versammlungsort in die

16 Nach der Lehre bei Agnolo Bronzino ging Allori nach Rom und kehrte erst um 1560 zurück. Gerade in diesen Jahren entstanden Werke, in denen er die Elemente von Bronzino und Michelangelo in seinen Gemälden vereinte. Diese Arbeiten zeichnen sich durch die Betonung der Körperlichkeit sowie der klaren Konturen aus.

17 Die Skulpturen von Cosmas und Damian wurden erst 1559 in der neuen Sakristei aufgestellt, sodass Allori auch durch ihre Rezeption seinen aktuellen Wissensstand betonte. Der in der Santa Maria Sopra Minerva befindliche Christus wurde in Florenz (für Rom) angefertigt. Darüber hinaus hatte Allori die Komposition des Pisaner Altars von Bronzino aufgegriffen, welcher dem lokalen Betrachter ebenfalls bekannt gewesen sein sollte. Zu den Skulpturen von Cosmas und Damian: Verellen 1979; Waźbiński 1987, I, S. 80–84.

18 Ausgehend von den florentinischen Bezügen in dem Altarbild schlägt Lecchini Giovannoni indes vor, dass es für einen florentinischen Auftraggeber in Rom – kurz vor der Abreise Alloris nach Florenz, also vor 1560 – entstanden sein soll. Als Auftraggeber kämen entweder die Medici selbst oder die Familie Montauto (für die Kirche San Giovanni Fiorentini) in Frage. Außerdem verweist Lecchini Giovannoni auf die Aufschrift auf der Rückseite des Bildes „Andrea Card. Doria“, welches wohl ebenfalls für die römische Herkunft spricht. Lecchini Giovannoni 1988, S. 16; Lecchini Giovannoni 1991, S. 218, Nr. 10.

19 Zur programmatischen Bedeutung der heiligen Cosmas und Damian für die Medici insbesondere um 1560, als Cosimo I. de' Medici an die Tradition des Cosimo del Vecchio anknüpfte, siehe: Cox-Rearick 1984, S.

248–250. Zur Ausführung der Skulpturen von Cosmas und Damian nach den Anweisungen Michelangelos durch Giovanni Angelo Montorsoli und Raffaello da Montelupo und zu den unterschiedlichen Berichten der Zeitgenossen siehe: Verellen 1979; Waźbiński 1987, I, S. 80–84.

20 Barzman 1985, Kapitel I sowie S. 182–186; Barzman 2000, S. 143–180.

21 Waźbiński 1987, I, S. 111–154; Barzman 2000, S. 23–59; Baroni / Meijer 2015.

22 Die Malerei war in der Künstlerkapelle in SS. Annunziata durch das Fresko *Lukas malt die Madonna* von Giorgio Vasari vertreten, die Architektur durch die gegenüberliegende Darstellung der *Errichtung des Tempels* von Santi di Tito, die Bildhauerei durch die Skulpturen mehrerer Künstler. Den Auftrag für das Hauptaltarbild mit der Darstellung der heiligen Trinität erhielten Bronzino und sein Gehilfe Allori. Darin referierten sie auf das Werk Michelangelos; die Pose von Christus entstammte aus seiner Zeichnung für Vittoria Collona. Dazu Waźbiński 1987, S. 124–127; Pilliod 2001, S. 114ff. Zu den einzelnen Skulpturen in der Kapelle: Summers 1969.

23 Die zentrale Positionierung der Anatomie ist u.a. auf dem Gruppenbildnis der Künstler, das Alessandro Allori für die Ausschmückung der Porta al Prato 1565 für die Hochzeit der Johanna von Österreich und Francesco de' Medici malte sowie auf der Zeichnung mit dem Idealbild der Akademie von Giovanni Stradano (um 1570) zu finden. Weitere Beispiele zur Inszenierung der Anatomie im Zusammenhang mit den künstlerischen Aktivitäten um 1565 in Florenz siehe Kapitel II.2.5 und II.2.6, sowie Waźbiński 1982, I, S. 183–196.

24 Dazu Barzmann 2000, S. 233.



Abb. 3 | Alessandro Allori, Anatomische Studie, Schwarze Kreide auf Papier, Louvre, Paris, Inv. 13

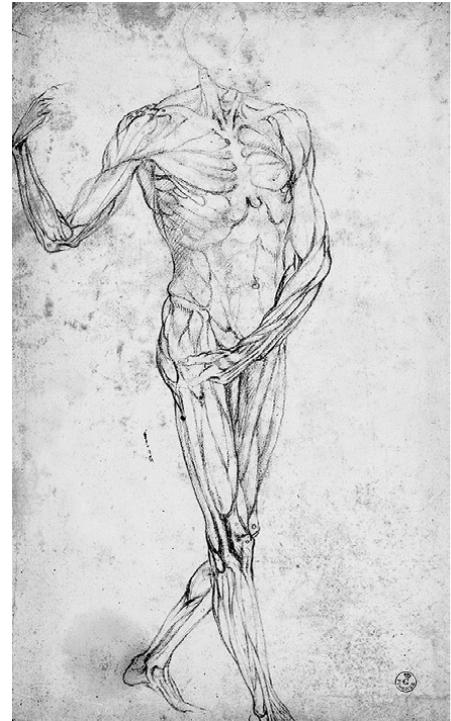


Abb. 4 | Alessandro Allori, Anatomische Studie, Schwarze Kreide auf Papier, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv. 10255 F

SS. Annunziata verlegten.²⁵ Das Krankenhaus hatte somit eine aktuelle aber auch historische Relevanz für die Akademie. Durch die Anbringung des Altarbildes von Allori an diesem Ort wäre die Verbindung der künstlerischen und anatomischen Fähigkeiten noch mehr hervorgehoben worden.

Bemerkenswerterweise war der Leiter dieses Krankenhauses von 1544 bis 1573 Isidoro Montauto. Der *spedalingo* gehörte einer prominenten florentinischen Familie an, die Alessandro Allori in seinen jungen Jahren mit ersten großen Aufträgen versorgte und dabei an der Rezeption der Werke Michelangelos interessiert war.²⁶ Besonders augenfällig ist die Nähe des Altarbildes zu der Ausmalung der Montauto-Kapelle in der

SS. Annunziata. So liegt der Schluss nahe, dass auch das Altarbild mit den heiligen Cosmas und Damian im Auftrag dieser Familie insbesondere für die Studierräume der *Accademia del Disegno* im Krankenhaus der S. Maria Nuova entstanden ist.²⁷ Das Ospedale war wie die Akademie den Medici untergeordnet, sodass die Darstellung ihrer Schutzheiligen Cosmas und Damian ihre Machtansprüche hervorgehoben hätte.²⁸ Wegen der zahlreichen Umbauten des Krankenhauses sind jedoch weder die ursprünglichen Räumlichkeiten noch die Kapelle des heiligen Lukas rekonstruierbar. Der Anbringungsort des Altarbildes kann somit nicht zweifelsfrei geklärt werden. Diesen Umbauten kann auch die Tatsache geschuldet sein, dass

25 In den Statuten beschreibt Vasari, dass sich die Mitglieder der *Compagnia* in der Kapelle des heiligen Lukas trafen, bevor sie von dem *spedalingo* Isidoro Montauto vertrieben wurden und die *Compagnia* sich somit beinahe auflöste. Allerdings bemerkt Pilliod, dass die Anmerkung Vasaris eher als eine Dramatisierung der Lage und der Anfeindung gegenüber der Montauto-Familie und Bronzino zu verstehen ist. Trotz dessen wurden Prozessionen ausgehend von der Ospedale abgehalten; auch das Anatomiestudium fand weiterhin hier statt. Die Statuten siehe in Waźbiński 1982, II, S. 424–425. Pilliod 2001, S. 185.

26 Lecchini Giovannoni 1991, S. 218–219 (Kat. 9–11); Pilliod 2001, S. 148–185; Natali 2006.

27 Besonders augenfällig ist die Ähnlichkeit des heiligen Damian auf dem Altarbild mit dem Apostel Johannes in den Fresken in SS. Annunziata. Lecchini Giovannoni 1988, S. 16.

28 Über die Rolle und Interessen der Medici in Bezug auf das Krankenhaus der Santa Maria Nuova siehe Sandri 2005, S. 145; Sandri 2012, S. 195.

die Tafel ihrer ursprünglichen Funktion beraubt und möglicherweise verkauft wurde.²⁹

Die Vernachlässigung des Altarbildes in den Akademiestatuten kann außerdem auf Vasari zurückgeführt werden, der aufgrund seines Konkurrenzkampfes die entscheidende Rolle der florentinischen Künstlergenealogie – Pontormo, Bronzino und Allori – in den Viten vollkommen ausblendete.³⁰ Die Gründung der *Accademia del Disegno* und die Einweihung der neuen Künstlerkapelle in der SS. Annunziata waren nämlich unmittelbar mit der Begräbniszeremonie Pontormos verbunden, in dessen Tradition sich Bronzino und sein Schüler Allori stellten.³¹ Die nähere Betrachtung des Altarbildes mit den heiligen Cosmas und Damian ermöglicht somit eine neue Lesart der Geschichte, die von Vasari umgangen wurde und bis heute kaum Beachtung fand.³²

2. ZEICHNERISCHE AUSBILDUNG VON KÜNSTLERN UND *DILETTANTI*: EINLEITUNG

Der Fokus der vorliegenden Studie liegt auf den Grundlagen der zeichnerischen Ausbildung, darunter auf den drei anfänglichen Ausbildungsschritten zur Aneignung des menschlichen Körpers: ABC, Anatomie und Aktzeichnen. Diese Auswahl lässt sich durch die Vernachlässigung dieser Themen in der Forschung für die Zeit zwischen 1560 und 1630 erklären.³³ Gerade für die genannten Bereiche liegt umfangreiches Quellenmaterial vor, das kaum bearbeitet wurde und entscheidende neue Erkenntnisse liefert. An exemplarischen Beispielen werden Lehrmethoden, ihre Herkunft und ihre Praktikabilität analysiert, die für die nachfolgenden 300 Jahre fast unverändert blieben.³⁴ Ein besonderes Augenmerk liegt darauf, das Verhältnis zwischen verschriftlichten Vorgehensweisen und Studienblättern zu untersuchen. Denn manche Vermittlungsansätze lassen sich nur ausgehend von dem gezeichneten Material rekonstruieren.

29 Es ist möglich, dass nach dem Tod von Isidoro Montauto 1573 das Altarbild Alloris an den römischen Zweig der Familie ging, da Don Vito Buonaccolti den Posten des *spedalingo* an dem Ospedale in Florenz übernahm. Er förderte Allori zwar weiterhin, war aber vermutlich an dem Bild nicht mehr interessiert.

30 Pilliod beschreibt die Rivalität Vasaris gegenüber Allori und Bronzino, wie der Aretiner ihre Genealogie in den Viten aufzubrechen versuchte und sie aus dem Kreis der Medici verdrängte. Dazu Pilliod 2001, S. 1–10, 145–208; Pilliod 2003. Die frühen Quellen zur Akademie sind außerdem nicht vollständig publiziert, sodass die dortige Nennung des Altarbildes nicht auszuschließen ist.

31 Der Leichnam Pontormos wurde aus dem Langhaus der SS. Annunziata am 24. Mai 1562 in die von dem Bildhauer Giovanni Angelo Montorsoli an die Künstler vermachte Kapelle überführt und dieser Ort zugleich im Namen der heiligen Trinität eingeweiht. Pontormo war zwar bereits 1557 verstorben, galt aber als Hauptvertreter der prominenten florentinischen Künstlergenealogie (mit seinem Meister Andrea del Sarto und dem Schüler Bronzino). Er hatte den Medici treu gedient und wurde als das florentinische Pendant von Michelangelo wahrgenommen, sodass seine Bestattung in der neuen Künstler-Kapelle programmatische Bedeutung hatte. Erst nach dem Tod Vasaris 1574 fügte Allori die Porträts von Pontormo und Bronzino in das Trinitätsbild in der Künstlerkapelle in der SS. Annunziata ein und schuf damit das einzige Monument für diese Künstler. Vasari 1568, S. 489, 622–624; Lecchini Giovannoni 1991,

S. 229, Nr. 31; Pilliod 2001, S. 113–114, 118, Fußnote 11. Zu Pontormo und Michelangelo siehe Kapitel III.2. Zur Kapelle siehe: Waźbiński 1987, I, S. 111–154; Barzman 2000, S. 23–59; Baroni / Meijer 2015.

32 Bereits Elizabeth Pilliod hat angemerkt, dass das Altarbild mit den heiligen Cosmas und Damian sowie der Trinitätsaltar ein Stück florentinischer Geschichte enthielten, welche durch das Bestreben Vasaris in Vergessenheit gerieten. Pilliod 2001, S. 185. Zum Altarbild von Allori *Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian* und seinem Kontext ist ein Aufsatz von Ulrich Pfisterer und Nino Nanobashvili in Vorbereitung.

33 Das Studium der Antike sowie der Proportion des menschlichen Körpers sind weitgehend untersucht. Diesen Aspekten werden nur einzelne Kapitel gewidmet und nicht näher vertieft. Im Gegensatz dazu erschienen zwar auch zu den anatomischen Fragen umfangreiche Forschungen, allerdings werden einige davon hier kritisch hinterfragt und der differenzierte Blick der Künstler auf die Anatomie herausgearbeitet. Am meisten vernachlässigt wurden in der Kunstgeschichtsschreibung zum einen die ABC-Methode und zum anderen das Aktzeichnen, welche im 16. Jahrhundert aktiv ausgeübt wurden. Für das Studium nach den Skulpturen und insbesondere der Antike siehe u.a.: Price 1984; Rosenberg 2000; Brooks 2007, S. 71–93.

34 In den jüngsten Ausstellungen über die Zeichenbücher wurde verdeutlicht, dass neben der ABC-Methode auch einige weitere Vorgehensweisen in ganz Europa bekannt waren und gleichermaßen über 300 Jahre praktiziert wurden. Dazu Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014 und Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015.

Das Gemälde von Alessandro Allori (Abb. 1) steht einleitend, da sich daran die in der Arbeit besprochenen Themen aufzeigen lassen. Die Relevanz der drei zentralen Aspekte in dem Bild – die Gliederung des Ausbildungsprogramms, der Fokus auf den menschlichen Körper sowie die Hervorhebung der Zeichenkunst – soll im Weiteren erläutert werden:

- 1) Das von Allori dargestellte Ausbildungsprogramm umfasste die ABC-Methode, die Anatomie sowie das Studium des Akts in unterschiedlichen Ansichten. Spätestens seit dem 16. Jahrhundert wurden sowohl die angehenden Künstler als auch Kunstliebhaber in diesen drei Bereichen geschult. Ziel war es, den Studiengegenstand vom Einfachen zum Komplexen zu steigern. Die Lehre begann mit dem Erfassen der Körperteile in zweidimensionaler Form, gefolgt vom Studium des gesamten Körpers an vollplastischen Beispielen.³⁵ Die einzelnen Schritte unterschieden sich jedoch, je nachdem ob es sich um Künstler oder *Dilettanti* handelte. Während sie gleichermaßen mit der ABC-Methode begannen,³⁶ beschäftigten sich die Künstler intensiver mit der Anatomie und dem dreidimensionalen Körper als die Kunstliebhaber.³⁷
- 2) Durch die mittige Positionierung Christi intendierte Allori hervorzuheben, welche große Herausforderung die Wiedergabe eines Akts darstellte und wie bedeu-

tend die hierfür notwendigen Kenntnisse waren. Denn die Darstellung eines gelungenen menschlichen Körpers galt als Beleg für künstlerisches Können. Aus diesem Grund strebten Maler, Bildhauer, Architekten und Goldschmiede danach, durch das stetige Studium fundierte Kenntnisse über den Körper zu sammeln.³⁸ Im Vergleich dazu interessierten sich die Kunstliebhaber zumeist für die theoretische Dimension des Körpers, da er dem Mikrokosmos gleichgesetzt und auf diesem Weg weitere Bereiche erfasst werden konnten.³⁹ In einem ähnlich theoretischen Kontext wurde auch die Anatomie verortet, sodass das Verständnis des komplexen ‚Apparats‘ sowohl für Künstler als auch für *Dilettanti* gleichermaßen an Bedeutung gewann.⁴⁰

- 3) Die Zeichenkunst thematisiert Allori in dem aufgeschlagenen Buch des heiligen Cosmas. Das darin skizzierte Skelett und der Muskelmann stehen nicht nur für die anatomischen Inhalte, sondern für das Zeichnen selbst, das während der Ausbildung als ein grundlegendes Instrument von allen Künstlern gleichermaßen geübt wurde. Spätestens seit dem 16. Jahrhundert wurde außer dem praktischen Nutzen zunehmend auch die Theoretisierung der Zeichenpraxis angestrebt: Im Zuge dessen wurde die Zeichnung unter dem Begriff des *disegno* als Aus-

35 Siehe zu den Anfängen u.a. Armenini 1584, Buch I, Kapitel VII.

36 Die Ähnlichkeit der Lehrinhalte und Methoden des ABC sind insbesondere in den Zeichenbüchern augenscheinlich, welche sowohl für Kunstliebhaber als auch für Künstler produziert wurden und die Werkstattpraxis auf der visuellen und systematischeren Ebene zusammenfassten. Darüber hinaus wird diese These dadurch gestärkt, dass die Zeichenbücher ab dem 18. Jahrhundert ebenso an den Akademien verwendet wurden. Siehe Kapitel II.2.1. Zusammenfassend siehe dazu die Beiträge in Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014; Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015. Diese Meinung teilt ebenso Dickel 1987, S. 51–64. Allerdings finden sich in der Literatur auch entgegengesetzte Meinungen, welche für die Verwendung der Zeichenbücher ausschließlich von den Kunstliebhabern, wegen der vereinfachten Methoden, plädieren. Diese Forschungen konzentrieren sich aber nur auf die Beispiele aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im italienischen Raum, sodass sie den methodischen Vergleich mit der Werkstattpraxis sowie die Widmungen der nordalpinen Bücher an die Lehrlinge nicht berücksichtigen. Dazu u.a.: Ciardi 1971; Whistler 2015 (Aufsatz), S. 123–124.

37 Insbesondere am Aktzeichnen, welches im Rahmen der informellen Akademien stattfand, waren die Kunstliebhaber sowie Künstler gleichermaßen beteiligt. Siehe dazu Kapitel IV.4.1. Für die Anatomie haben sich jedoch auch die *Dilettanti* interessiert. Das für die Kunstliebhaber

verfasste Zeichenbuch Alloris hatte einen anatomischen Schwerpunkt. Außerdem waren bei den anatomischen Theatern sowohl Ärzte und Künstler als auch wohlhabende Gesellschaft anwesend.

38 Für die Bedeutung der Zeichnung für Bildhauer siehe die jüngsten Publikationen: Cole 2014; van Gastel 2015. Die Relevanz für die Aneignung des Körpers war für die Architekten ebenso bedeutend wie für andere Künstler, welche an figürlichen Darstellungen arbeiteten. Dies kann u.a. gerade mit der Bedeutung der Proportionslehre sowie mit der Parallele zwischen Anatomie und Architektur begründet werden. Zum letzten Aspekt mit weiterführender Literatur siehe: Burioni 2005.

39 Die Vorstellung geht auf die vitruvianische Ordnung zurück, in dem der menschliche Körper durch ihre Proportionen den Kosmos wiedergibt. Dazu: Zöllner 1987, insb. S. 123ff. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist aber ebenso der umgekehrten Vorstellung zu begegnen, den Kosmos im weiteren Sinne als Körper aufzufassen: Kemp 1996. Zusammengefasst werden diese beiden Gedanken von Leonard Barkan, welcher die Vorstellung bis zur antiken Naturphilosophie zurückführt: Barkan 1975.

40 Dabei ist das Verständnis des Körpers im anatomischen Sinne als ein komplexer „Apparat“ gemeint, mit dem sich Mediziner, Künstler und Laien beschäftigten. Dazu Cazort 1996, darin die einleitenden Beiträge von Cazort (S. 11–42) und Kornell (S. 43–70).

drucksmittel des Intellekts erklärt.⁴¹ Die Künstler konnten daher auf dem zeichnerischen Weg ihre Handfertigkeit sowie ihr geistiges Wissen unter Beweis stellen. Für die *Dilettanti* gehörte die Zeichenkunst entsprechend der aristotelischen Tradition neben der Sprache, Gymnastik und Musik zur höheren Bildung.⁴² Die Beherrschung der Zeichnung befähigte sie, sich graphisch zu äußern und durch die Übung ihre Urteilskraft zu schulen.⁴³

Die genannten Bereiche nahmen in der Ausbildung der Künstler und *Dilettanti* als zentrale Wissensfelder entscheidende Bedeutung ein. Damit sind sowohl theoretische als auch handwerkliche Kenntnisse gemeint, da in der Frühen Neuzeit die künstlerische Tätigkeit als intellektuelle Ausdrucksform wahrgenommen wurde. Die Analyse dieser Wissensfelder erlaubt somit die Klärung grundlegender Fragen.

Forschungsstand

Der Forschungsstand zur zeichnerischen Ausbildung für die Zeit zwischen 1560 und 1630 ist recht umfangreich, allerdings sind manche Aspekte ausführlicher behandelt worden als andere. Insbesondere wurde

bisher die Trennung zwischen der Lehre von Künstlern und Kunstliebhabern unternommen, sodass Gemeinsamkeiten und Gewinn durch eine Gegenüberstellung dieser beiden Bereiche unbeachtet blieben.

Die künstlerische Ausbildung wurde in den Überblickswerken am häufigsten aus der sozialgeschichtlichen und aus der praxisbezogenen Perspektive aufgearbeitet.⁴⁴ Als sozialgeschichtlich sind die Geschichten der Kunstakademien in der Tradition von Nikolaus Pevsner zu verstehen, die im Zusammenhang mit den Institutionen deren Programmschriften analysieren.⁴⁵ Die größte Aufmerksamkeit erhielten dabei die etablierten Akademien in Florenz und Rom sowie die informelle Akademie der Carracci in Bologna.⁴⁶ Der Fokus auf diese Orte war durch die ausführliche Quellenanalyse sowie erhaltenes Material bedingt, die die Grundlage für die archivgestützte Forschung lieferten. Durch diese Narration entstand jedoch der Eindruck, als hätten Florenz sowie später Bologna als Ausgangspunkt für mehrere Entwicklungen fungiert.⁴⁷ Im Folgenden wird versucht, einige dieser Vorstellungen kritisch zu betrachten.⁴⁸ Arthur Efland verfasste darüber hinaus eine Geschichte der künstlerischen Ausbil-

41 Hier sind die unterschiedlichen Denkmodelle der *disegno*-Theorie zu nennen. Eine Zusammenfassung bietet Kemp 1974. Sowie zu der Parallele zur Schreibkunst siehe Kapitel II.2.3.

42 In der *Politik* schreibt Aristoteles (VIII, 3, 1337f): „Es sind gewöhnlich vier Gegenstände, in denen man die Jugend zu unterrichten pflegt: Lesen und Schreiben, Leibübung, musische Kunst und viertens noch, obwohl nicht allgemein üblich, Zeichnen, und zwar sieht man das Lesen und Schreiben sowie das Zeichnen dabei als vielfach brauchbar und nützlich für das Leben an.“ Dazu Legler 2011, S. 15. Ulrich Pfisterer verdeutlicht mehrfach, dass dieser Gedanke in den Erziehungstraktaten des 15. Jahrhunderts wieder aufgegriffen wurde. Pfisterer 2007 (Zeichner), S. 51; Pfisterer 2003, S. 118ff. Über die Zeichnung in anderen Fächern im 15. Jahrhundert siehe: Musolff 1997, S. 82ff; Müller 1984, S. 123–139. In Folge der großen Nachfrage im 16. Jahrhundert für die autodidaktische Ausbildung der *nobili* in diesen vier Bereichen werden zahlreiche Manuale gedruckt. Auch Henry Peacham zitiert einleitend zu seinem Buch *The Art of Drawing with the Pen* Aristoteles *Politik* und zählt die vier Bereiche als Argument dafür, warum sein Buch über die Zeichenkunst für die Kunstliebhaber interessant sein sollte. Peacham 1606, o.S. [Einleitung].

43 Das zeichnerische Können war beispielsweise für die Herrscher von Bedeutung, um die Strategiepläne sowie Festungsdarstellungen verstehen und möglicherweise selbst wiedergeben zu können. Neben Castiglione empfehlen später sowohl Giulio Mancini als auch Henry Peacham dem Leser – einem gebildeten Adligen – die Zeichenkunst zu beherrschen, um ein Urteil über die Kunstwerke (über das Maß und Proportion) fällen

und das richtige Vokabular beherrschen zu können. Darunter Castiglione 1528; Dolce 1557; Peacham 1622; Mancini 1956 [1621].

44 Die spezielle Literatur zu den konkreten Forschungsobjekten wird in dieser Arbeit einleitend zu den jeweiligen Abschnitten ausführlich besprochen.

45 Grundlegend für die Forschung über die Akademien ist immer noch der Beitrag von Nikolaus Pevsner, auch wenn viele seiner Thesen durch neue Erkenntnisse erweitert und neu gedeutet wurden. Pevsner 1940.

46 Die grundlegenden Schriften zu *Accademia del Disegno* in Florenz: Barzman 1985; Waźbiński 1987; Barzman 2000; Meijer / Zanghieri 2015; sowie zu *Accademia di San Luca* in Rom Lukehart 2009. Die zahlreiche Schriften zu Giorgio Vasari und Federico Zuccari werden hier nicht im Einzelnen genannt. Einen entscheidenden Beitrag zum sozialen Status der Künstler im Kontext der Akademie: Roettgen 1999. Die Literatur zu der Carracci Akademie wird im Kapitel III.2 thematisiert.

47 Diese Kritik betrifft die Art einer Meistererzählung, wie sie beispielsweise Alexander Perrig in dem Aufsatz über die künstlerische Ausbildung verfolgt, in dem er die meisten ‚Fortschritte‘ und ‚Erkenntnisse‘ an dem Geschehen um Leonardo und Michelangelo festmacht. Perrig 2007.

48 Dies bezieht sich insbesondere auf die ABC-Methode, zu dessen Ausgangspunkt Florenz erklärt wurde, die sich aber um 1520 in ganz Italien fassen lässt. Ebenso wurde die Carracci-Akademie als Ausgangspunkt für die Zeichenbücher und Aktzeichnen erklärt, auch diese Narration steht in Frage. Siehe dazu Kapitel II.2.1 sowie das gesamte Kapitel III.

dung über Jahrhunderte hinweg in einem geistesgeschichtlichen Kontext.⁴⁹ Sein Ansatz wurde u.a. von Ames-Lewis mit einem Fokus auf die Renaissance sowie in einem jüngeren umfangreichen Sammelband über das theoretische Wissen der Künstler weiter vertieft.⁵⁰

Die Werkstattausbildung der Künstler wurde im Hinblick auf praktische Fragen weniger in den Überblickswerken, sondern in Einzelstudien und Sammelbänden thematisiert.⁵¹ Dies kann insbesondere mit dem nur punktuell erhaltenen Material erklärt werden. Eine der Ausnahmen stellt die Geschichte des Zeichenunterrichts von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert von Wolfgang Legler dar. Er widmete darin jedoch nur einen kleinen Teil den praktischen Fragen und thematisierte dagegen die Zeichnung als intellektuelles Instrument in der *disegno*-Tradition.⁵² Auf die Renaissance begrenzte Überblickstexte lieferten Carmen Bambach und Alexander Perrig, aber auch sie konzentrierten sich lediglich auf ausgewählte Aspekte und nicht auf den gesamten Umfang der Lehre.⁵³

Darüber hinaus wurde bisher versucht, die künstlerische Ausbildung im Zusammenhang mit Zeichenbüchern zu erfassen. Ausgehend von den dort beschriebenen Methoden strebten die Autoren an, die

Lehrprozesse insbesondere auf der regionalen Ebene zu rekonstruieren und Traditionslinien aufzuzeigen.⁵⁴ Für die vorliegende Arbeit sind zwar auch die untersuchten sozialgeschichtlichen Ansätze relevant, die Zeichenbücher werden aber insbesondere als Informationsträger in Gegenüberstellung mit Zeichnungen und Texten analysiert. Die Forschungen aus den 1970er und 1980er Jahren zu den Zeichenbüchern enthalten außerdem einige unpräzise Aussagen, die auf der problematischen Datierung einzelner Publikationen basieren.⁵⁵ Dies kann mit einem unüberschaubaren Material erklärt werden, da die Forscher von nur wenigen Ausgaben ausgingen und die zahlreichen Nachdrucke nicht berücksichtigten. Aufgrund der Zugänglichkeit der Inhalte in Datenbanken sowie durch die Existenz von Digitalisaten können heute neue Erkenntnisse herausgearbeitet werden.⁵⁶

Wie einleitend erwähnt, entstand eine separate Forschung, die sich mit der Ausbildung von Laien auseinandersetzte. Die entscheidenden Beiträge stammen aus den 1970er Jahren: Roberto Ciardi beschrieb die aufkommende Laienkultur des Zeichnens in Florenz in einem grundlegenden Aufsatz.⁵⁷ Wolfgang Kemp lieferte erstmals ein umfangreiches und zuvor kaum erfasstes Material zu den Lehranweisungen in unter-

49 Das erste Kapitel des Buchs widmet Arthur Efland der künstlerischen Ausbildung von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Darin wird parallel zu der humanistischen Ausbildung der Stellenwert der Zeichnung besprochen, in dem ebenso der Schwerpunkt auf der Ideengeschichte sowie auf praktischen Fragen liegt. Efland 1990.

50 Ames-Lewis 2000. In der Einleitung zu dem Sammelband *The Artist as Reader* hatten die Autoren die bisherige Literatur zum künstlerischen Wissen und deren Kenntnissen der Bücher zusammengefasst: Damm / Thimann / Zittel 2013.

51 Müller 1984; Lukehart 1993. Die Überblickswerke sind vor allem bezüglich der zeichnerischen Praktiken insbesondere in der Tradition von Joseph Meder (Meder 1923) zu finden.

52 Legler 2011.

53 Carmen Bambach konzentrierte sich auf die Techniken der *spolvero*. Alexander Perrig bemühte sich hingegen, die Anfänge der systematischen Ausbildung anhand von Persönlichkeiten wie Alberti, Leonardo und Michelangelo festzumachen. Bambach 1999; Perrig 2007.

54 Als Überblickswerke zur Forschung der Zeichenbücher sind insbesondere drei Autoren zu nennen: Hans Dickels Schwerpunkt lag auf den Zeichenmanualen aus Deutschland. Er versuchte in zwei einleitenden Kapiteln die theoretischen Grundlagen (ausgehend von den Titelblättern) und praktischen Anweisungen (basierend auf Werkstattpraxis) zusam-

menzufassen. Im Gegensatz dazu konzentrierte sich Jaap Bolten auf die in den Zeichenbüchern verbildlichten Methoden und thematisierte die Vorgehensweisen, wie sie in den Bänden vorkommen. Jüngst verfolgt ebenso Alexandra Greist den Ansatz, ausgehend von der Ausbildung der Künstler die italienischen Zeichenbücher des frühen 17. Jahrhunderts zu analysieren. Dickel 1987; Bolten 1985; Greist 2011.

55 Ganz besonders bezieht sich diese Kritik auf die Forschung zu den frühen Zeichenbüchern aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in denen diese Bücher als Anfänge der Gattung und den Carracci die Autorität zugesprochen wurde: Maugeri 1982; Amornpichetkul 1984; Pigozzi 2001. Der Aufsatz von David Rosand (Rosand 1970) ist ebenso in diese Reihe zu stellen, allerdings wurde seine tiefgründige Forschung stark rezipiert und die Kritikpunkte in neueren Beiträgen genauer herausgearbeitet, was im Falle der anderen drei Autorinnen kaum geschehen ist. Siehe dazu ausführlicher Kapitel III.1.2.

56 Auch hier konnten zwar nicht alle problematische Zuschreibungen und Datierungen gelöst werden, trotzdem wurde versucht für einzelne Beispiele die Editions geschichten zu rekonstruieren und deren Rezeption zusammenzutragen. Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014 und Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015.

57 Ciardi 1971. Zu der Kritik siehe Kapitel II.1.2.

schiedlichen Gesellschaftsschichten und Methoden. Den Schwerpunkt legte Kemp allerdings auf die sozialgeschichtliche Analyse und beschäftigte sich weniger mit der künstlerischen Praxis.⁵⁸ Die jüngeren Beiträge beziehen sich auf die lokale Ausbildung der Kunstliebhaber: England bildet hier – ausgehend von dem reichen Material der Gentlemanliteratur – einen geographischen Schwerpunkt.⁵⁹

In der vorliegenden Arbeit werden die bisher gewonnenen Erkenntnisse zu der Ausbildung von Künstlern und *Dilettanti* zusammengeführt. Eine gemeinsame Auswertung der beiden Bereiche eröffnet die Möglichkeit zu neuen Schlüssen zu gelangen.

Methodisches Vorgehen

Für die Analyse der ersten Schritte der künstlerischen Ausbildung werden neben den bisher besprochenen gedruckten Programmschriften insbesondere Handschriften und Zeichnungen herangezogen. Ausgehend von der Beschreibung von deren Entstehungsprozessen wird versucht, das Wissen der Urheber sowie die Hintergründe der eingesetzten Methoden zu rekonstruieren.

Einen Arbeitsprozess, der in den Werken nachvollziehbar wird, beschreibt Valeska von Rosen als einen *poietischen* Akt.⁶⁰ Andreas Beyer fasst den Begriff allgemein als das ‚Tun‘ zusammen, das nach Aristoteles als der Schöpfungsprozess und in den frühneuzeitlichen Schriften insbesondere im Zusammenhang mit dem *Mimesis*-Begriff als ein intellektueller Weg der Entstehung charakterisiert wird.⁶¹ Die Thematisierung

der Vorgehensweise als einen *Poiesis*-Akt ermöglicht zugleich – so von Rosen – die Materialität der Werke genauer in den Blick zu nehmen und ausgehend davon zu weiteren Erkenntnissen zu gelangen. Auch wenn die Forschung im Zusammenhang mit diesem Begriff insbesondere die vollendeten Meisterstücke analysiert,⁶² können die darunter subsumierten drei Aspekte „Konzipieren, Produzieren und Reflektieren“ an weiteren Objekten – wie Manuskripten und Arbeitsskizzen – untersucht werden.⁶³

Die Thematisierung des *Mimesis*-Konzepts ist sowohl in Verbindung mit der *Poiesis* als auch für den Ausbildungskontext relevant. In dieser Arbeit werden vor allem zwei Aspekte der Nachahmung und nicht das gesamte Konzept aufgegriffen.⁶⁴ Erstens beschränkt sich die vorliegende Studie auf die Grundlagen der zeichnerischen Ausbildung, nämlich auf die einfache Wiedergabe des Gesehenen. In diesem Zusammenhang wird die basale Stufe der *Mimesis* thematisiert, wie sie beispielsweise Vincenzo Danti mit *ritrarre* bezeichnete.⁶⁵ Ein Teilaspekt dieser einfachen Nachahmung ist ebenso das „dokumentarische“ Zeichnen, welches insbesondere für die Analyse der Studien Filippo Esengrens relevant ist.⁶⁶ Zweitens ist in dieser Arbeit die Nachahmung der Naturprozesse unter dem Aspekt der *Imitatio* relevant. Bereits während der Ausbildung verfolgten die Künstler das aristotelische Prinzip der *natura naturans*, indem sie die Naturprozesse in der eigenen Arbeitsweise reflektierten.⁶⁷

58 Kemp 1974. Er widmet ein Kapitel zwar den Ausbildungsmethoden (S. 121–147), allerdings werden vor allem das 18. und 19. Jahrhundert präzise beschrieben. Für die Zeit davor werden eher in einem Überblick einige Meilensteine aufgezählt.

59 Exemplarisch sind folgende Titel zu Italien zu nennen: Einen Überblick zu der Ausbildung der Laien um 1520 in dem Kreis von Michelangelo bietet Schumacher 2007. Mareike Bernstorff befasst sich mit dem Geschehen in Rom um 1600: Bernstorff 2010, insbesondere S. 75–96. Zu England mit weiterführender Literatur: Birmingham 2000; Sloan 2000.

60 Von Rosen 2013, S. 9–41. Valeska von Rosen liefert einen ausführlichen Beitrag mit weiterführender Literatur zum präzisen Verständnis des Begriffs.

61 Eine ausführliche Begriffsgeschichte siehe von Rosen 2013; sowie Beyer 2014, S. IX–X.

62 Darunter sind nicht nur vollendete Werke, sondern häufig selbstreflexive Arbeiten gemeint, in denen das künstlerische „Machen“ und „Arbeiten“ thematisiert wird. Siehe dazu die Aufsätze in Beyer 2014; Burioni 2006, S. 78–93; Pfisterer 2003 (Aufsatz).

63 Von Rosen 2013, S. 30–31.

64 Zu den Nachahmungstheorien in der frühen Neuzeit siehe: Von Rosen 2011, S. 295–299; Costa Lima / Fontius 2002, S. 84–121; Irle 1997.

65 Unter *ritrarre* versteht Danti die direkte Wiedergabe des Gesehenen, während unter *imitare* die Perfektionierung dessen gemeint ist. Zu Danti siehe Summers 1981; Preimesberger 1999. Ausführlicher zu Danti im Kapitel II.2.2.

66 Der dokumentarische Zeichenprozess wurde von Michael Thimann insbesondere im Zusammenhang mit dem naturwissenschaftlichen Zeichnen beschrieben. Thimann 2007, S. 15–30.

67 Dazu Kapitel II.2.2.

Auch ein anderer methodischer Ansatz für die Erschließung der graphischen Prozesse ist von zentraler Bedeutung. Die Linienführung wird dabei ausgehend von den Ansätzen von Alexander Perrig und David Rosand betrachtet. Perrig versuchte die Zeichnung als Bewegung der Hand systematisch zu erfassen.⁶⁸ Er charakterisierte nicht nur die Eigenart des Künstlers, sondern die verschiedenen Zustände und Vorgehensweisen.⁶⁹ Die Methode Perrigs wird in der Folge insbesondere bei der Beschreibung der Aktzeichnungen aus dem Umkreis von Esengren angewendet, um die Differenzen und Ähnlichkeiten unter den Zeichnern herauszuarbeiten. Ebenso dient die Arbeit von Rosand als Vorbild, der die Charakterisierung der Linien weiterführte.⁷⁰ Die Zeichnung wurde von ihm als Verkörperung des künstlerischen Wissens sowie ihrer Dynamik beschrieben.⁷¹ Im Folgenden wird am Beispiel Rosands versucht, das Wissen der Urheber zu fassen. Dabei ist beispielsweise die von Allori immer wieder unverändert beschriebene und gezeichnete ABC-Methode gemeint, die seine fundierten Kenntnisse dieser Vorgehensweise verdeutlichen.⁷² Auch in den Aktzeichnungen sind vermeintlich souverän platzierte Objekte oder Posen zu finden, welche die Einsicht der Zeichner in verschiedene Theoriefelder veranschaulichen.⁷³ Dynamische Linienführung ist in den Manuskripten Alloris besonders augenfällig, sodass dadurch seine Auseinandersetzung mit den Inhalten herausgearbeitet werden kann.⁷⁴ Die beiden Ansätze von Perrig und Rosand hat jüngst Nicola Suthor in einem Aufsatz über die Zeichnungen Guercinos zusammengefasst, in dem sie den Gedankengang des Künstlers und die Arbeitsschritte bei der Entstehung einer Figur thematisiert.⁷⁵ So wird im Folgenden am Beispiel von Suthor versucht, die

Entstehung der Textabschnitte, deren Illustrationen sowie Zeichnungen zu rekonstruieren und ausgehend von der Prozessbeschreibung neue Schlüsse zu ziehen.

Bemerkenswerterweise entstanden im Zuge der Theoretisierung des Zeichenprozesses im 16. und 17. Jahrhundert mehr Schriften zur intellektuellen Leistung des *disegno* als zu praktischen Fragen.⁷⁶ Die programmatische Überschrift von Carl Goldsteins Carracci-Studie *Visual Fact over Verbal Fiction* bildet einen Ausgangspunkt für den weiteren Ansatz, die Erkenntnisse primär von den handschriftlichen Arbeiten abzuleiten und diese den gedruckten Texten gegenüberzustellen.⁷⁷ Diese Vorgehensweise erlaubt einige neue Praktiken anhand der graphischen Beispiele herauszuarbeiten, welche in den frühneuzeitlichen Publikationen nicht zu finden sind und aus diesem Grund bisher kaum Beachtung fanden.

Gliederung der Arbeit

Der Untersuchungszeitraum wird auf die Jahre 1560–1630 beschränkt, da in dieser Periode – u.a. im Zusammenhang mit der Gründung der Künstlerakademien – in Italien die ersten Schrift- und Bildbeispiele zu einer systematischen Ausbildung erschienen. So lasen sich in diesem Zeitraum die Klassifizierung der Inhalte und ausgehend davon die Entstehungsprozesse der Ausbildungsprogramme am deutlichsten verfolgen. Denn seit der Mitte des 17. Jahrhunderts erscheint die Suche nach den Vorgehensweisen abgeschlossen und der Umgang mit den bereits etablierten Methoden durchdacht, sodass ab der zweiten Hälfte des Seicento neue Fragestellungen erforderlich sind.

Die drei Künstlerkreise, welche diesen Zeitraum ebenfalls eingrenzen und die zugleich exemplarisch

68 Perrig 1976.

69 Perrig musste allerdings auch feststellen, dass dieser Prozess nur ein Versuch der Systematisierung und keine absolute Lösung darstellte, da die Arbeiten der Künstler aus unterschiedlichen Zeiten und Zuständen stammen. Perrig 1976, S. 78ff.

70 Rosand 2002. Allerdings ist an dieser Stelle nicht das naturphilosophische Wissen gemeint, wie es beispielsweise Pamela Smith thematisiert, sondern das allgemein verbreitete Wissen, über das zahlreiche Künstler verfügten. Smith 2004.

71 Rosand 2002, S. 13–14, sowie darin Kapitel III.

72 Siehe dazu Kapitel II.2.

73 Siehe dazu Kapitel IV.2.1.

74 Besonders relevant ist die Beschreibung von Alloris Schriftarten im Kapitel II.2.5.

75 Nicola Suthor nennt die Beschreibung dieses Prozesses „schöpferisches Denken.“ Suthor 2016.

76 Das Problem wird u.a. von Rosen (2013, S. 25) thematisiert.

77 Goldstein 1988. Diese Problematik und der Ansatz von Goldstein werden im Kapitel III.2 vertieft.

für die oben beschriebenen Themenbereiche stehen, wurden wegen ihrer Aktivitäten sowie aufgrund der erhaltenen Objekte gewählt. Das Ausbildungsmaterial (Zeichnungen, Vorlagen und Anweisungen) ist aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert nur vereinzelt erhalten, was insbesondere mit geringem Interesse der Sammler erklärt werden kann.⁷⁸ So bilden die vorliegenden drei Materialgruppen Ausnahmen für die Themenfelder. Durch ihren Vergleich mit anderen vereinzelt Beispielen kann ihr exemplarischer Charakter herausgearbeitet und auf ähnliche Prozesse an anderen Orten Italiens sowie nördlich der Alpen verwiesen werden.

Durch die Analyse der Manuskripte von Alessandro Allori in Florenz können im ersten Teil über die ABC-Methode und die anfänglichen Schritte neue Erkenntnisse gewonnen werden. Der Vergleich der unterschiedlichen Fassungen erlaubt an vielen Stellen die Herkunft der Methoden zu rekonstruieren. Ebenso wird die bisherige These bezüglich der Datierung in Frage gestellt, welche zur besseren Einordnung der Ausbildungsprozesse dienen soll. Im zweiten Teil wird die am besten erforschte informelle Akademie der Carracci in den Blick genommen und die beiden bekanntesten Praktiken der Bologneser thematisiert. Zum einen soll im Vergleich zu Alloris Manual verdeutlicht werden, dass die Zuschreibung der Zeichenbücher zum Carracci-Kreis einer kritischen Revision bedarf. Zum anderen wird das Studium des Körpers in Bologna näher analysiert und das in der Forschung zusammengetragene Wissen dem dritten Beispiel – den Zeichnungen von Filippo Esengren aus Venedig – gegenübergestellt. Während heute zu den Carracci zahlreiche Berichte über das Studium des lebenden Modells, aber nur vereinzelte – aus dem Kontext herausgelöste – Blätter existieren, sind von Esengren über 300 zusam-

menhängende Darstellungen des lebenden Modells erhalten. So lässt sich das theoretische Wissen über die Arbeitsweise in Bologna mit den praktischen Erkenntnissen aus Venedig vergleichen und die Beziehung zwischen Theorie und Praxis überprüfen. Diese unbeachtete Zeichnungssammlung ermöglicht es darüber hinaus, die bisher unbekanntes Aneignungsmethoden beim Aktstudium zu rekonstruieren.

Jede der drei Künstlergruppen steht nicht nur stellvertretend für einen Ausbildungsbereich, sondern sie repräsentieren zugleich drei Generationen. Die Auswahl der Künstler wird ebenso durch ihre ähnlichen Tätigkeitsfelder gerechtfertigt: Allori, die Carracci und Esengren bewegten sich im Kreis der (informellen) Akademien; sie arbeiteten an Ausbildungsprogrammen und waren am vertieften Erfassen des Körpers anatomisch sowie am lebenden Modell interessiert. Durch die Auswahl der Beispiele soll aber keinesfalls die Stadt Florenz zum Ausgangspunkt aller Prozessen erklärt werden, wie es bisher häufig der Fall war.⁷⁹ Der Fokus auf diese Künstler und auf ihre chronologische Anordnung ist vor allem durch das erhaltene Material bedingt. So ist es nur ein Versuch, den auf Florenz und Rom basierenden Kanon zu erweitern und die Bedeutung der Zeichenpraktiken an anderen Orten parallel dazu aufzuzeigen.⁸⁰

Auch wenn in dem Untersuchungszeitraum zwischen 1560 und 1630 zwei zentrale Institutionen – die *Accademia del Disegno* in Florenz (1563) und die *Accademia di San Luca* in Rom (1577/1593) – gegründet wurden, wird das Geschehen an diesen Akademien in der vorliegenden Studie kaum thematisiert. Denn das Anliegen einer solchen Vereinigung war es vor allem, den Mitgliedern die theoretischen Inhalte zu vermitteln und intellektuelle Debatten zu führen, um dadurch ihr Wissen sowie ihr Ansehen zu

78 Die meisten Sammler aus allen Jahrhunderten interessierten sich für Vorstudien einer bekannten Komposition oder für die Arbeiten eines bekannten Künstlers. Aus diesem Grund sind Studienbeispiele entweder durch Zufall oder durch den Ankauf der gesamten Werkstattbestände überliefert. Vergleichbare Ausbildungszeichnungen in den Graphischen Sammlungen zu finden stellt eine Herausforderung dar. Außerdem wurden sie in vielen Sammlungen nachlässig behandelt und in die Konvolute mit unbekanntes Blättern zusammenge-

legt, sodass ihre Einordnung heute ebenso große Schwierigkeiten bereitet.

79 Die Gründung der Akademie in Florenz wird häufig als Beginn der systematischen Künstlerausbildung betrachtet, u.a. in Dickel 1987, S. 76.

80 Die lange Tradition des Zeichnens in Venedig, wie beispielsweise in den Werkstätten von Tintoretto und Veronese, verdeutlicht Catherine Whistler in ihrer jüngsten Publikation und fasst darin die bisherige Literatur zusammen. Whistler 2016.

erhöhen.⁸¹ Die grundlegenden Kenntnisse erlernten die Künstler nicht an den Akademien, sondern – nach dem Besuch der Elementarschulen zum Lesen und Schreiben – in den Werkstätten⁸² und *Dilettanti* meist im Privatunterricht. Die Gründung der Kunstinstitutionen ist aber aus einem anderen Grund für die vorliegende Arbeit relevant: In ihrem Umfeld wurden erst-

mals Versuche unternommen, die Ausbildungsprogramme zu systematisieren und zu verschriftlichen. Im Folgenden wird sich zeigen, dass auch die Lehrmethoden keineswegs an den Akademien entwickelt wurden, sondern nur in ihrem Umfeld und häufiger bereits vor deren Gründung entstanden.

81 Darüber hinaus war es möglicherweise auch eine Art Zusammenschluss der Künstler, welcher das Zusammentreffen von Auftraggeber und Künstler vereinfachen sollte. Über die kritische Lage der Künstler sowie die Rolle der Akademie: Feigenbaum 2011; Williams 2007; Roettgen 1999.

82 Zu der grundlegenden (schulischen) Ausbildung der Künstler: Levy 1984, S. 20–27. Zu der Ausbildung der Maler und Bildhauer: Bleeke-Byrne 1984; Dawson 1984; Efland 1990, S. 26–35. Sowie allgemein zur Ausbildung an den Schulen vor 1600: Grendler 1989.

II.

DIE ERSTEN SCHRITTE DER KÜNSTLERISCHEN AUSBILDUNG

Um 1600 schrieb Karel van Mander im *Schilder-Boek*, dass es doch wünschenswert wäre, wenn sich ein Meister die Mühe machen würde, ein „ABC-Buch“ zu den künstlerischen Grundlagen zu verfassen.⁸³ Seine Aussage verdeutlicht, dass ihm keine vergleichbaren Manuale dieser Art bekannt waren, die Nachfrage danach aber existierte. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Formierung sogenannter ABC-Lehrbücher. Dabei stellt sich die Frage, wie die ersten Schritte der zeichnerischen Ausbildung in dieser Zeit vermittelt wurden und welche Art der Anweisung im 16. Jahrhundert bekannt war.

Alessandro Alloris Manuskripte aus Florenz liefern zu den oben genannten Fragen einen entscheidenden Beitrag und stehen im Mittelpunkt dieses Kapitels. Darin führt er in der Dialogform die ersten Lehrschritte des Zeichenunterrichts vor. Das Gespräch wird zwar mit einer theoretischen Darlegung des Begriffs *disegno*

eingeleitet. Diesem folgt aber ein äußerst detaillierter praktischer Teil, indem Allori die Grundlagen der zeichnerischen Ausbildung erstmals in Italien verschriftlichte.

Von Alloris Lehrbuch sind fünf handschriftliche Fassungen erhalten. Sie eröffnen die Möglichkeit, Schritt für Schritt zu verfolgen, wie er mit den bekannten Vermittlungsmethoden im Zeichenunterricht umging und welche Vorgehensweisen er neu entwarf. Durch die Analyse der Manuskripte kann nicht nur Wissen über die Lehrbücher und -anweisungen zum Zeichnen im 16. Jahrhundert in Florenz, sondern in Italien sowie nördlich der Alpen, gewonnen werden. Dieses Kapitel gliedert sich in drei Themenbereiche: Einleitend werden die Manuskripte kontextualisiert sowie deren Datierung vorgenommen (II.1). Danach folgen die detaillierte Analyse der Ausbildungsbereiche und -methoden (II.2). Der letzte Abschnitt widmet sich dem formalen Aufbau des Manuskripts (II.3).

83 „Nun wäre einem grossen Meister sehr zu danken, der ein ABC-Buch mit Stichen über den Beginn unserer Kunst zu eurem Vorteil, liebe Jugend, herausgibt.“ Van Mander 1916, S. 56ff. Zitiert nach Pfisterer, Ulrich:

Was ist ein Zeichenbuch, in: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 1–10, hier S. 6.

1. (UN)BEKANNTE MANUSKRIPTE VON ALESSANDRO ALLORI

1.1 Die fünf Fassungen der Manuskripte

Um den Überblick über die fünf erhaltenen Fassungen zu behalten, werden die Manuskripte entsprechend ihrer Entstehung mit den Buchstaben von A bis E bezeichnet.⁸⁴ Wie diese Anordnung entgegen der in der Forschung verbreiteten Meinung zustande kommt, wird in den folgenden Kapiteln im Einzelnen dargelegt.⁸⁵ Zunächst werden die Handschriften formal beschrieben und die einzelnen Veränderungen durch den Autor hervorgehoben.

Alle Fassungen sind in einer Mappe in folgender Reihenfolge eingebunden (Abb. 5): E (groß), D² (groß), B (klein), D¹ (groß), A¹+A² (klein), C (groß). Dem Binder war die Entstehungsreihenfolge der Fassungen wohl vertraut, da er große und kleine Formate ab-

wechselnd von hinten nach vorne ordnete und die Fassung D aus inhaltlichen Gründen in zwei Teile trennte.⁸⁶ Zur Bindung kann wegen einer bisher fehlenden konservatorischen Untersuchung nichts Genaueres gesagt werden.⁸⁷

Die fünf Fassungen sind in zwei Gruppen zu unterteilen, die sich inhaltlich wie formal unterscheiden. Die Handschriften A und B wurden auf kleineren Blättern verfasst. Da das Papier dasselbe Wasserzeichen trägt, ist ihre zeitnahe Entstehung zu vermuten.⁸⁸ Der Dialog verläuft hier zwischen Alessandro Allori und fünf Adligen aus bedeutenden florentinischen Familien: Andrea di Ruggeri Minerbetti, Tomaso d'Agostino del Nero, Simone di Donato Tornabuoni, Cosimo di Palla Rucellai sowie Vincentio di Carlo Acciaiuoli.⁸⁹ Die Fassung A besteht aus vier Kapiteln, aus deren Überschriften hervorgeht, wer bei den beschriebenen sonntäglichen Treffen anwesend war.⁹⁰ In der Fassung B wurde eine wiederholende Kopfzeile „Ragionamenti delle Regole

84 Die Manuskripte werden heute in der Biblioteca Nazionale in Florenz unter der Signatur Fondo Palatino E.B.16.4 aufbewahrt. Die unterschiedlichen Fassungen werden im Folgenden mit den Buchstaben gekennzeichnet:

A: Fol. 66–73; 42 x 28,5 cm; Dialog zwischen Allori und fünf *nobili*.

A²: Fol. 74–79; 42 x 28,5 cm; Fortsetzung der A1, entstanden in Folge der ersten Überarbeitung.

B: Fol. 33–55; 43,5 x 29 cm; Dialog zwischen Allori und fünf *nobili*, zweite Überarbeitung.

C: Fol. 80–92; 45 x 33 cm; Dialog zwischen Allori und Bronzino.

D¹: Fol. 56–65; 45 x 33 cm; Dialog zwischen Allori und Bronzino, erste Überarbeitung.

D²: Fol. 21–31; 45 x 33 cm (Fortsetzung von D¹, an einer anderen Stelle eingebunden).

E: Fol. 1–20; 44 x 33 cm; Dialog zwischen Allori und Bronzino, zweite Überarbeitung, Reinschrift. Die Größe des Einbandes: 47,5 x 36 x 3,5 cm.

85 Siehe zur Anordnung der Manuskripte im Hinblick auf die Datierung Kapitel II.1.3 sowie zu den methodischen Fragen Kapitel II.2. Die Debatte in der Forschungsliteratur über die Anordnung der Handschriften wird im folgenden Kapitel II.1.2 näher besprochen.

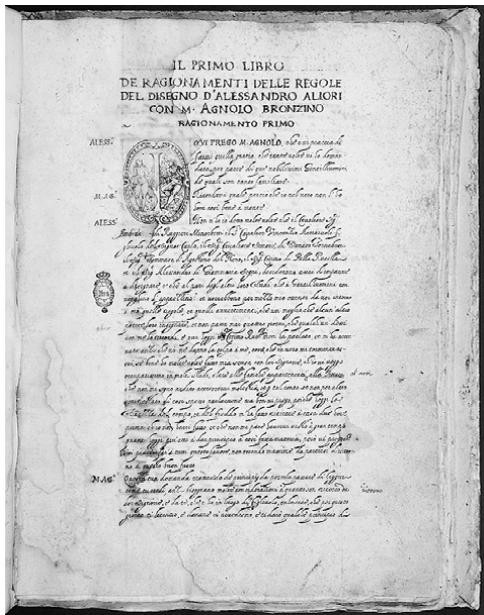
86 Die zweite Hälfte der Fassung D (hier D² genannt) ist wie eine Fortsetzung der Fassung E zu lesen. Da die Fassung E nicht zu Ende abgeschlossen ist, wurde D² von ihrer eigentlichen Einleitung getrennt und am Ende der Fassung E angebunden. Die Inhalte von den Fassungen D und E werden im Kapitel II.2.5 ausführlich erläutert.

87 Furno hat vermutet, dass der Einband noch original ist. Die Bindung kann allerdings aus einer späteren Zeit rühren. Von Allori kann diese verwirrende Anordnung kaum stammen. Bezeichnend ist dabei, dass die ersten Seiten der Manuskripte D¹ und E – im Vergleich zu allen anderen Seiten und Fassungen – stark verschmutzt sind, sodass sie möglicherweise über einen längeren Zeitraum getrennt voneinander ungebunden aufbewahrt wurden. Furno 1902, S. 112.

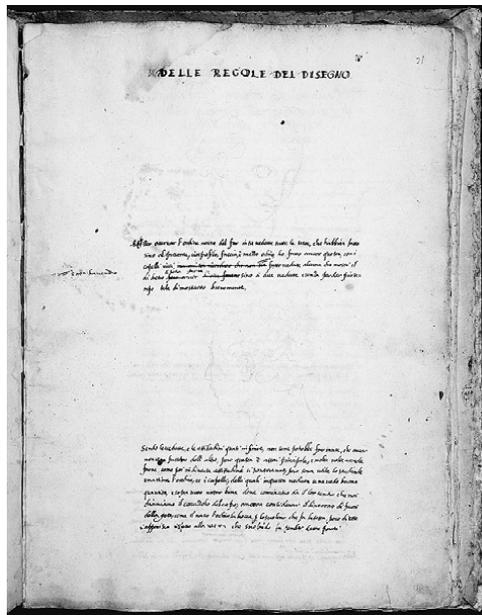
88 Die Fassungen A und B weisen beide das Wasserzeichen in Form einer Lilie im Kreis auf; die Fassungen C und D zeigen ein Wasserzeichen mit einer Krone mit einem Stern an der Spitze. In der Fassung E ist das Wasserzeichen schwer zu erkennen; es scheint sich um einen Mönch mit einem Kreuz in der Hand zu handeln. Vergleichbare Wasserzeichen der Manuskripte sind zwar in den Handbüchern (u.a. von Briquet und Piccard) zu finden; sie sind aber nicht genau zu datieren. Sie helfen vor allem, die zusammenhängenden Manuskripte zu identifizieren. Zu der Schwierigkeit, Wasserzeichen aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu datieren sowie zu den Verweisen auf alle bisher zugänglichen Datenbanken, siehe: Koll 2014, S. 35–58, insb. S. 45–49.

89 Einzig in der Fassung E wird Alessandro Giammaria Segni als Dialogpartner hinzugefügt. Die Benennung der Adligen wird hier aus der Ergänzung in der Fassung D¹ (Fol. 56r) übernommen. Manche der genannten Adligen gehörten dem Florentiner Senat, die anderen dem Gericht der Staat Florenz, an. Sie waren prominente Mitglieder der *Accademia Fiorentina* und Mitbegründer der *Accademia degli Alterati*. Zu Lebensdaten und Herkunft der von Allori genannten Adligen siehe: Ciardi 1971, S. 277; Reilly 1999, S. 37–39.

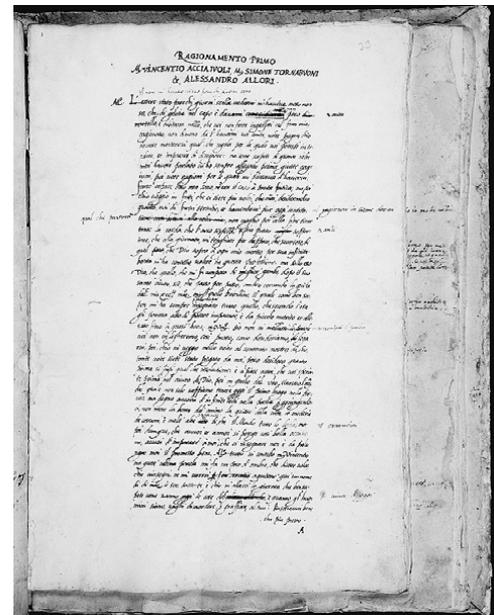
90 Die ersten drei Kapitel sind mit *Dialogo* und das vierte mit *Ragionamento* betitelt. Helen Barr betont, dass Allori durch die Veränderung *Ragionamento* – die Bezeichnung einer intellektuellen Auseinandersetzung – für eine Handschrift verwendete. Siehe dazu Barr 2006, S. 58ff. Die Überschriften der Fassung A unterscheiden sich voneinander: Fol. 66r: „Dialogo Primo: M. S[im]one : M. Vin[cent]zio; et Alex[ander]o“. Fol. 67r: „Dialogo Terzo. S[ign]or Cav[aliere]. M. Tom[ma]so: M. Vin[cent]zio : M. S[im]one e Alex[ander]o“ (Hier scheint die Überschrift nachträglich und falsch gesetzt zu sein). Fol. 70v: „Dialogo terzo e domenica seconda. S[ign]or Cav[aliere]. M. S[im]one M. Cos[im]o : M. Vin[cent]zio : Tom[ma]so e Alex[ander]o“. Fol. 76r: „Ragionamento III: Domeni[ca] III. S[ign]or Cav[aliere]. M. Vin[cent]zio : M. Cos[im]o M. S[im]one e Alex[ander]o“. Dabei ist zu erkennen, dass Allori erst beim Verfassen des letzten Kapitels die Überschrift von *Dialogo* zu *Ragionamento* änderte.



Manuskript E



Manuskript D²



Manuskript B

Abb. 5 | Anordnung der fünf Manuskript-Fassungen von Alessandro Allori in ihrer Mappe, Biblioteca Nazionale, Florenz, Inv. Palat. E.B.16.4

del Disegno Libro Primo“ eingefügt.⁹¹ Sie weist darauf hin, dass ein Projekt mit mehreren Büchern (*Libri*) begonnen wurde. Die Fassung B besteht allerdings nur aus fünf Kapiteln und bricht danach ab.

Die weiteren Fassungen C, D und E wurden auf Blättern im Folio-Format verfasst. An dem Dialog sind Allori und sein Lehrer Bronzino beteiligt, während die oben genannten Adeligen nur noch erwähnt werden. Die Manuskripte C und die beiden geteilt eingebundenen Hefte der Fassung D weisen dasselbe Wasserzeichen auf und deuten somit ebenfalls auf eine zeitnahe Entstehung.⁹² Ab der Fassung C wird außerdem die Kapitelunterteilung verworfen und veränderte Inhalte

werden ohne Unterbrechung niedergeschrieben.⁹³ Die Fassung D ist doppelt so lang wie alle bisherigen Versionen und verdeutlicht am besten die Vorhaben Alloris.⁹⁴ Auch sie wurde als durchlaufender Text begonnen. Während der Überarbeitung entschied sich Allori doch noch für eine Kapitelunterteilung und fügte im ersten Buch zwischen den Zeilen die Überschriften – *Ragionamenti* – ein. Die abschließende Fassung E unterscheidet sich von allen anderen Manuskripten durch eine sorgfältige Handschrift und ist auf einer vollkommen anderen Papierart niedergeschrieben.⁹⁵ Die Kohlezeichnungen im Text sind teilweise mit Feder nachgezogen und die Titelbuchstaben mit Bildern verziert,

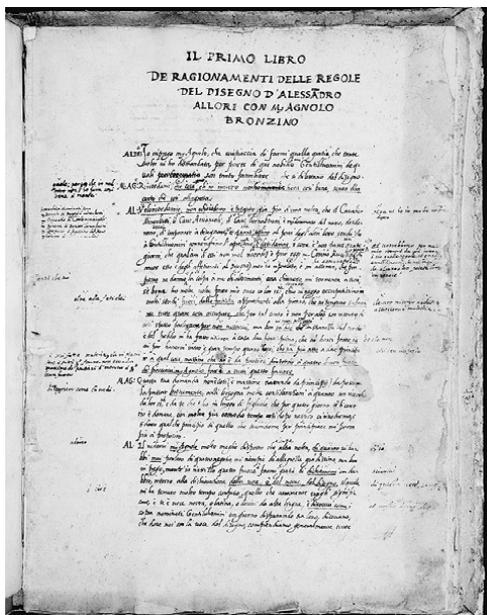
91 In der Fassung B werden die Kapitel einheitlich mit *Ragionamento* überschrieben. Die Sprecher werden in den jeweiligen Überschriften mit ihren Familiennamen, ausführlicher als in der Fassung A, genannt: Fol. 33r: „Ragionamento Primo. M. Vincentio Acciavoli, M. Simone Tornabuoni & Alessandro Allori.“ Fol. 34r: „Ragionamento II. Il Cavalier’ Minerbetti, M. Tommaso del Nero, M. Simone Tornabuoni, M. Cosimo R[u]cellai, M. Vincentio Acciavoli, & Alessandro Allori.“ Fol. 38v: „Ragionamento terzo. Cavaliere, M. Tomaso, M. Simone, M. Vince[n]tio, M. Cosimo & Alessandro.“ Fol. 45r: „Ragionamento IIII. Il Cavaliere, M. Simone, M. Vincentio, M. Cosimo, M. Tommaso & Alessandro.“ Fol. 50r: „Ragionamento quinto. Il Cavaliere, M. Vincentio, M. Cosimo, M. Tommaso, M. Simone & Alessandro.“

92 Das Wasserzeichen der Fassungen D¹ und D² zeigt eine Krone mit einem Stern darüber.

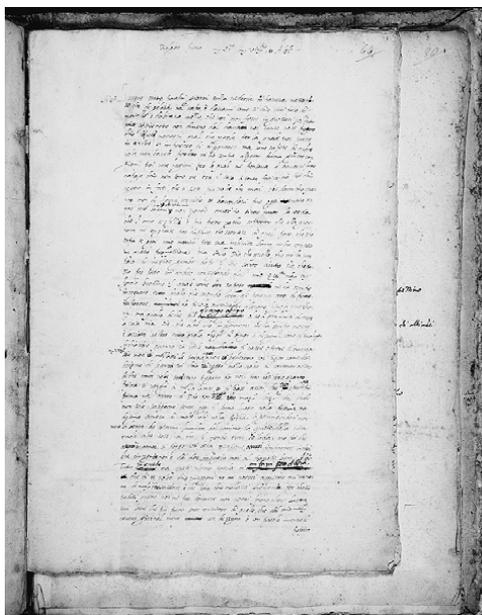
93 Fassung C wird mit der einzigen Überschrift auf Fol. 80r eingeleitet: „Il Primo Libro de Ragionamento delle Regole del Disegno d’Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino“.

94 Die Fassung D besteht aus zwei Hefen, die an unterschiedlichen Stellen eingebunden wurden. Bereits Barocchi (Allori / Barocchi 1973) vermutete, dass die Fassung D² (die von ihr als F bezeichnet wurde), an einen anderen Ort gehöre. Wenn man die letzte Seite des Manuskripts D¹ mit den Wendungen des lockigen Kopfes betrachtet, wird klar, dass die Fassung D² gerade daran anschließt. Die Fassung D² wurde aber vermutlich nach der Fassung E gebunden, da der Besitzer ihren Inhalt sorgfältig studierte und eine sinnvolle Fortsetzung der unterbrochenen Fassung E zumindest mit diesem Anhang aufzeigen wollte.

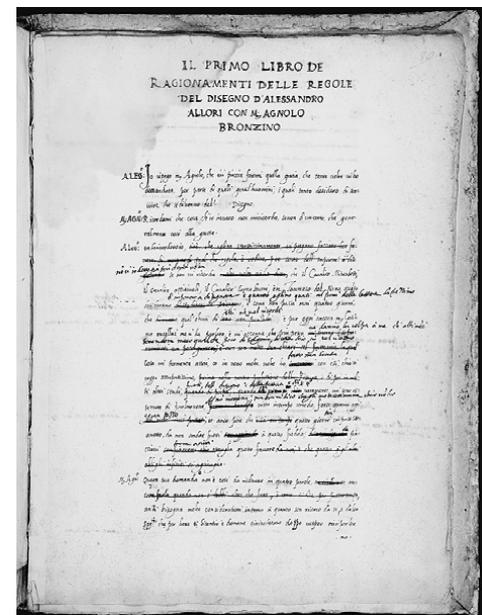
95 Auf den ersten Seiten sind die Einkerbungen für die Linien sowie für die Eingrenzung des Schreibfeldes zu erkennen. Allerdings werden diese Einkerbungen an den folgenden Seiten immer seltener verwendet, bis sie schließlich vollkommen verschwinden. Diese Vorgehensweise, den Schreibprozess sorgfältig zu beginnen und im Laufe der Ausarbeitung immer nachlässiger zu werden, ist in allen Manuskripten gleichermaßen zu bemerken, sodass auch diese Fassung E Allori zuschreiben ist. Dem widersprechend vermutete Detlef Heikamp wegen der sorgfältigen Ausführung, dass sie von einem Schreiber ausgeführt wurde. Heikamp 1956, S. 38.



Manuskript D



Manuskript A



Manuskript C

sodass der Eindruck einer Reinschrift entsteht.⁹⁶ Da einige Illustrationen spiegelverkehrt angelegt wurden, wird im Weiteren die Frage nach der Vorbereitung für die Drucklegung diskutiert.⁹⁷

1.2 Paola Barocchi und die Folgen für die Forschung

In der heutigen Forschung ist das Manuskript von Allori insbesondere durch die Transkription von Paola Barocchi bekannt. Sie publizierte 1973 die Reinschrift E neben weiteren Kunsttraktaten des 16. Jahrhunderts in den Sammelbänden *Scritti d'arte del Cinquecento*.⁹⁸ Im Folgenden werden die Rolle der Transkription Barochis für die Bekanntmachung des Manuals sowie die entscheidenden Forschungsbeiträge zu der Handschrift diskutiert.

Die früheste Analyse sowie die Datierung der Manuskripte stammen von Albertina Furno (1902). In ih-

rer Bronzino-Biographie wurden die Manuskripte vor allem wegen der Einbeziehung des Künstlers aufgenommen. Den Handschriften widmete sie zwar nur wenige Zeilen und eine kurze Beschreibung im Appendix; ihre Anordnung und Datierung ab 1565 zeugt von eingehender Beschäftigung mit den Fassungen.⁹⁹ Detlef Heikamp verfasste 1956 die erste Dissertation über Alessandro Allori. Darin widmete er ein ganzes Kapitel der Handschrift, in dem er viele entscheidende Aspekte ansprach. Die etwas verwirrende Bindung der Fassungen führte ihn aber dazu, dass er sie recht undifferenziert behandelte.¹⁰⁰ Roberto Ciardi befasste sich 1971 in einem Aufsatz intensiv mit der Datierung der Manuskripte.¹⁰¹ Sein Fokus lag auf der aufkommenden künstlerischen Ausbildung der *nobili* um 1560 in Florenz. Gerade in diesem Zusammenhang ordnete er die Entstehung des Zeichenmanuals von Allori ein und erklärte die (eigentlich späteren) Fassungen C bis E zu anfänglichen Versionen. Er ging weder auf die einzelnen Fassungen noch auf die Korrekturen ein,

96 Die Überzeichnungen sind allerdings mit unsicheren Linien und kaum gekonnten Schraffuren umrissen, sodass zu vermuten wäre, dass sie nicht von Allori stammen. Möglicherweise wurden sie zu einem späteren Zeitpunkt nachgezogen, da die mit heller Kreide angelegten Formen zu verschwinden begannen. Die unsichere Ausführung könnte der Grund sein, warum u. a. Detlef Heikamp die Ausführung der Fassung E von einem Schreiber vermutete.

97 Darauf hatte bereits Heikamp hingewiesen. Über die mögliche Publikation siehe Kapitel II.1.3. Heikamp 1956, S. 38; Reilly 1999, S. 160.

98 Allori / Barocchi 1973, S. 1941–1981; Borghini 1584, S. 630.

99 Furno 1902, S. 35–36, 112.

100 Heikamp 1956, S. 34–53.

101 Ciardi 1971. Ciardi benennt die Fassungen entsprechend ihrer Einbindung von vorne nach hinten. Somit wird die ganz oben eingebundene Version mit A und die letzte mit F gekennzeichnet.

sondern beschränkte sich auf die Analyse der Reinschrift E. Ciardi kam es vor allem darauf an, die Entstehung der Schrift Alloris mit Laienkultur um 1560 zu parallelisieren. Mit den originalen Handschriften setzten sich erneut Monique Kornell (1992) und Patricia Reilly (1999) auseinander. In ihrer Dissertation widmete Kornell ein Kapitel den anatomischen Studien in Florenz.¹⁰² In unterschiedlichen Fassungen untersuchte sie Alloris anatomisches Wissen und seine Bezugnahme auf zeitgenössische Debatten. Reilly beschränkte sich in ihrer Analyse vor allem auf die Fassungen A und B im Hinblick auf die florentinischen intellektuellen Kreise. Dabei ordnete sie die Fassungen entgegen der bis dahin gängigen Datierung Ciardis erneut und lieferte zusätzliche Fakten zu den genannten „noblen Herren“.¹⁰³ Die beiden unpublizierten Dissertationen wurden in der nachfolgenden Literatur indes kaum rezipiert, sodass bis heute von der Autorität Ciardis ausgegangen wird. Für die vorliegende Studie sind die Erkenntnisse beider Autorinnen von entscheidender Bedeutung.

Für die Forschung war die kommentierte Transkription von Paola Barocchi von 1973 prägend. Die Bekanntmachung des Textes war einerseits ein großer Gewinn, da der Inhalt auch außerhalb von Florenz einer breiten Öffentlichkeit zugänglich wurde. Andererseits konzentrierte sich die Forschung nach dieser Zeit erst recht auf die gedruckte Fassung E, auch wenn Barocchi in den umfangreichen Fußnoten auf die Existenz der anderen Fassungen verwies. Häufig wurden weder der fragmenthafte Charakter der transkribierten Fassung noch die von der Autorin am Ende des Textes recht zusammenhangslos eingeordneten Zeichnungen bemerkt.

Nach 1973 wurde das Lehrbuch von Allori in Überblickswerke aufgenommen, welche sich auf die Publikation Barocchis stützten. Wolfgang Kemp nahm das Manual Alloris in seinen entscheidenden Beitrag

zum Zeichenunterricht der Laien als Beispiel für die Geburt dieser Gattung auf.¹⁰⁴ Sein Vergleich der Fassung E (entsprechend Barocchi) mit dem Traktat von Cellini führte aber zu dem Schluss, dass beide Autoren entgegengesetzte Vorstellungen vom Studium der Anatomie hätten.¹⁰⁵ Diese These soll im Folgenden überprüft werden. Hans Dickel erwähnte in seinem Überblick über die deutschen Zeichenbücher des Barock das Manual Alloris beiläufig und ordnete es recht unpräzise im Kontext der neu gegründeten Akademie und neben den ein halbes Jahrhundert später publizierten Zeichenlehrbüchern ein.¹⁰⁶

Zuletzt sollen zwei weitere wichtige Forschungsarbeiten zu Allori erwähnt werden. Simona Lecchini Giovannoni publizierte 1991 das Werkverzeichnis des Künstlers, das wegen der Fülle an fundierter Forschung zu den einzelnen Kunstwerken und der Zusammenfassung der bisherigen Positionen als Standardwerk gilt. Den Schwerpunkt legte sie darin aber auf die Gemälde; dem Manuskript wurde nur eine abschließende Katalognummer gewidmet. In dem Eintrag beschrieb sie nur den formalen Aufbau aller Fassungen und übernahm die Datierung sowie die Anmerkungen von Roberto Ciardi.¹⁰⁷ Damit trug Lecchini Giovannoni zur weiteren Verbreitung der fehlerhaften Einordnung Ciardis bei. Eine andere Fragestellung nahm sich Helen Barr in ihrer Dissertation von 2006 vor. Sie beschäftigte sich mit den Ereignissen in Florenz um 1560 sowie mit der Beziehung Bronzinos zu seinen Schülern.¹⁰⁸ Auch sie konzentrierte sich hier nur auf die transkribierte Fassung E und folgte der Datierung Ciardis. Hervorzuheben sind in ihrer Forschung die Parallelen zu anderen zeitgenössischen Lehrschriften sowie die Zusammenfassung der bisherigen Forschung zu Allori. Allerdings ist auch ihre Doktorarbeit aufgrund des Fokus auf die transkribierte Fassung E problematisch.

Die genannten Positionen stellen entscheidende Beiträge zur Kontextualisierung der Manuskripte und

102 Kornell 1992.

103 Reilly 1999.

104 Kemp 1979, S. 121–131.

105 Über die Anatomie und die entgegengesetzten Aspekte zu Cellini siehe Kapitel II.2.2 sowie 2.2.5. Kemp 1979, S. 125–26. Diese Gegenüberstellung

sowie die Schlussfolgerung sind ebenso in der nachfolgenden Literatur zu finden: Waźbiński 1987, I, S. 183–188; sowie Barr 2006, S. 82–83.

106 Dickel 1987, S. 76–77.

107 Lecchini Giovannoni 1991, S. 309–310.

108 Barr 2006, 53–107.

insbesondere zur Fassung E dar. Wie es aufgezeigt werden konnte, haben sich die meisten Autoren mit der Transkription Barocchis beschäftigt und die Existenz der anderen Fassungen außer Acht gelassen. Ihre Bedeutung für die bessere Einordnung des Manuals soll in den nächsten Kapiteln verdeutlicht werden.

1.3 Die Entstehung eines florentinischen *disegno*

Wie anhand des Forschungsstandes gezeigt wurde, herrscht bisher Übereinstimmung bezüglich der Datierung der Manuskripte. Die These basiert jedoch weniger auf der fundierten Analyse aller Fassungen, sondern auf einigen Vorannahmen der Autoritäten. So sollen entsprechend der Deutung Ciardis die Fassungen C bis E um 1560 wegen des didaktischen Aufbaus im Zusammenhang mit der aufkommenden Laienkultur entstanden sein, während die Fassungen A und B wegen ihrer Theorielastigkeit im Kontext der *Accademia Fiorentina* vor 1569 eingeordnet wurden.¹⁰⁹ Auf den ersten Blick erscheint dies plausibel und wurde von der Forschung – zumal in der Publikation Barocchis nur die Fassung E vorkommt – kaum in Frage gestellt. Im Folgenden wird eine neue Anordnung vorgeschlagen. Die einzelnen Fassungen werden im Verhältnis zueinander und in ihrem Entstehungskontext besprochen. Dabei wird eine neue Lesart der Manuskripte angeboten. Zur besseren Strukturierung der Argumente wird dieses Kapitel nach Entstehungsjahren der jeweiligen Fassungen unterteilt. Der Schwerpunkt liegt dabei

auf dem formalen Aufbau der Manuskripte sowie der *disegno*-Theorie Alloris; die Ausarbeitung der praktischen Lehrmethoden werden im folgenden Kapitel ausführlich behandelt.

1565 (Manuskript A)

Die früheste Fassung A besteht aus zwei getrennten Teilen. Der erste Teil – hier A¹ genannt – ist ausschließlich theoretischer Natur, während sich der zweite (A²) mit dem dort illustrierten Zeichenunterricht befasst (Abb. 6). Im Haupttext der Fassung A¹ über das Wesen des *disegno* wird die praktische Anweisung nicht erwähnt, sondern erstmals in die nachträgliche Randbemerkung auf der letzten Seite eingefügt (Abb. 7).¹¹⁰ Somit ist zu vermuten, dass Allori das Schreiben dieser ersten Fassung mit einem rein theoretischen Dialog begann und ihm der Gedanke, einen praktischen Zeichenunterricht zu integrieren, erst nach der Überarbeitung kam.

Im Manuskript A¹ werden zwei Ereignisse genannt, die das Gespräch zwischen Allori und den fünf adligen Herren zeitlich einordnen lassen. Zum einen werden die „in diesem Jahr“ gereinigten Fresken Masaccios in der Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Carmine erwähnt.¹¹¹ Zum anderen wird von jenem Karneval gesprochen, der drei Jahren zuvor stattfand.¹¹² Der Karneval wurde in Florenz 1562 veranstaltet und die Restaurierung der Fresken 1565 durchgeführt, sodass die Handlung des Dialogs ebenfalls im Jahr 1565 einzuordnen ist. Außerdem erwähnt Allori nebenbei, dass noch keiner der Anwesenden das 30. Jahr erreicht habe und somit nicht im angemessenen Alter (mit 40 Jahren) für

109 Diese Datierung ist in Ciardi 1971, S. 276 ff; Lecchini Giovannoni 1991, S. 309–310; Barr 2006, S. 54 ff zu finden. Eine entgegengesetzte – wie von mir geteilte – Anordnung und Datierung ab 1565 liefern Furno 1902, S. 35; Gentilini 1980, S. 172; Reilly 1999, S. 156–169. Allori / Barocchi 1973, S. 1941–42 machte zwar keinen Datierungsversuch, aber auch ihre Anordnung scheint an Furno angelehnt zu sein.

110 Fol. 72v. Siehe dazu ausführlicher im Kapitel II.2.5. Außerdem ist zu vermuten, dass die ersten zwei Seiten des Heftes A² fehlen. Denn alle weiteren Papierlagen bestehen aus 8 Folios (A¹ hat 8 Folios; Fassung B besteht aus 3 Heften, je 8 Folios), während dieser Teil nur 6 Folios aufweist. Möglicherweise war auf dieser Seite eine weitere kurze Einleitung oder Überleitung des Abschnitts A². Es ist nicht ausgeschlossen, dass nicht nur ein Blatt, sondern eine ganze Papierlage verloren gegangen ist, welche die Überarbeitung des ersten Teils beinhaltete. Interessanterweise

ist am Ende der gesamten Fassung A eine Briefadresse „Almolto Mag.co Mess. Alaman [?]“ angebracht. Ob die erste didaktische Fassung an jemanden verschickt oder auf der freien Seite einfach Notiz gemacht wurde, ist nicht nachzuweisen.

111 Alessandro: „i frati l'anno fatta lavare, ch'in vero molto meglio si vede, che prima non faceva.“ Manuskript A¹, 66v. Die Reinigung der Fresken Masaccios hatte tatsächlich im Jahr 1565 stattgefunden. Dazu siehe Ciardi 1971, S. 276; Reilly 1999, S.40; Jonietz 2011, S. 783.

112 „[...] carnevole, non è ancora tre annu finiti, cioè l'anno salute MDLXII“ Manuskript B, Fol. 39r. Im Manuskript A¹ (Fol. 71r.) ist es ein kürzerer Eintrag ohne Datum: „carnevole [als Ergänzung über die Zeile] non è ancora tre anni finiti.“ Weder Reilly noch Lecchini Giovannoni geben richtigen Seitenangaben für das Manuskript B an, auch der Vergleich mit der Fassung A fehlt. Reilly 1999, S.40; Lecchini Giovannoni 1991, S. 309.

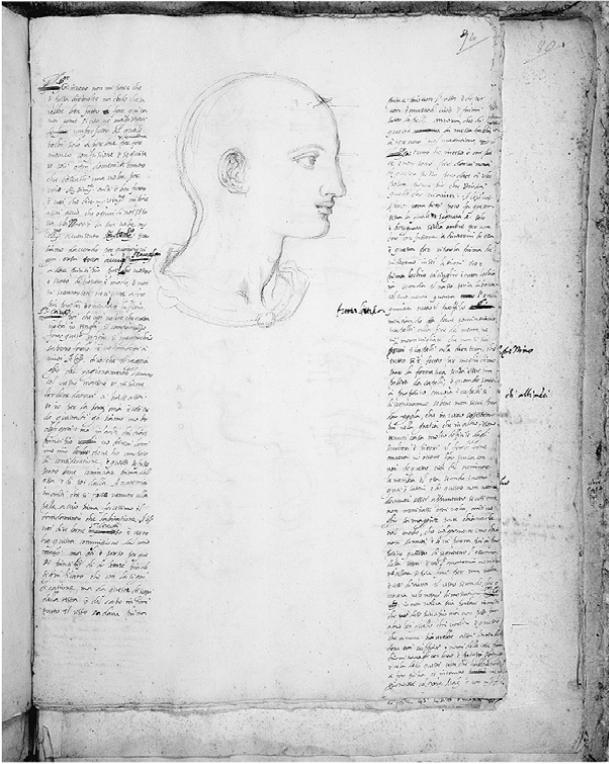


Abb. 6 | Alessandro Allori, Manuskript A², Fol. 74r

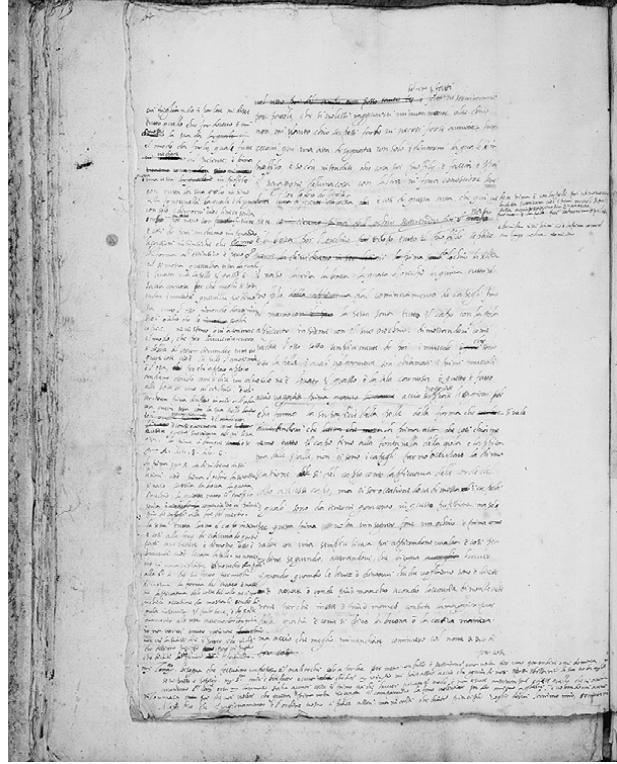


Abb. 7 | Alessandro Allori, Manuskript A¹, Fol. 72v

die Bewunderung der Fresken sei.¹¹³ Von manchen der adligen Herren ist das Geburtsdatum zwar nicht bekannt, da Allori aber 1535 geboren wurde, sollte dieses Gespräch spätestens auf 1565 datiert werden.

In der Fassung A¹ befasst sich der anspruchsvolle Dialog im ciceronischen Stil ausschließlich mit theoretischen Fragen des *disegno* im historischen Kontext,

welche an zwei Punkten veranschaulicht werden sollen:¹¹⁴ 1) Der *disegno* wird hier als eine einfache Linie und als Grundlage der Malerei charakterisiert.¹¹⁵ Zugleich führt Allori eine Differenzierung ein und betont, dass eine Linie mit Licht und Schatten ein Relief bilde und dadurch zur Malerei werde.¹¹⁶ An dieser Stelle fügt er ein, dass er die Meinung seines Meisters (Agnolo)

113 Manuskript A¹, Fol. 67r: „Che dire vuole il suo mae[st]ro bisogna passar quaranta anni à voler gustar l'opere di Massacio pero poi che nessuno di noi non arriva à trenta, aspetteremo con piu giuditio di haverne piu piacere.“ Kornell verweist auf exakt dieselbe Stelle aus dem Manuskript B (Fol. 34f). Da sie aber die Datierung von Ciardi übernimmt, ordnet sie diese Fassung im Gesamtkontext unpräzise ein. Kornell 1992, S. 172.

114 Reilly zählt dazu sechs Punkte auf, die dem Aufbau entsprechen: 1) die Sprechenden sind historische Personen – die Existenz von allen noblen Herren kann nachgewiesen werden; 2) sie haben alle höheren Status – die Sprecher waren Angehörige der höchsten Klasse von Florenz; 3) historische Präzision – es werden tatsächlich stattgefundenere Ereignisse genannt; 4) Schwerpunkt auf *Decorum* – in dem Allori die Regeln der Kunst erklärt; 5) Zeit und Ort sind mit den Sprechern übereinstimmend; 6) während des Gesprächs wird eher das Bekannte besprochen, als das

Neue entdeckt. Die Regeln wurden zusammengefasst von Cox 1992, dazu: Reilly 1999, S. 36–44.

115 Das Manuskript A¹ scheint an Maler gerichtet zu sein (Fol. 69r und insbesondere 69v und 71v). *Disegno* wird hier nur in Bezug auf Malerei besprochen. Skulptur oder auch die Architekturgezeichnungen werden nur zur Differenzierung herangezogen. Die Zeichnung als eine einfache Umrisslinie wurde vor Allori von Alberti in *De Pictura* mit Bezug auf Apelles übernommen, wie von Francesco Bocchi in *Discorso sopra delle opere del Sarto, Pittore Fiorentino* (1567). Dazu Faietti 2015, S. 41.

116 Manuskript A¹, Fol. 69r–70r; diese Charakterisierung wird ebenso in der Fassung B übernommen, Fol. 37r–38r. Allerdings ist es keine knappe und klare Aussage in einem Satz – wie es in den Fassungen C–E –, sondern die Diskussion über die Beschränkung des *disegno* auf eine Linie wird auf drei Seiten ausgeweitet. Dazu Reilly 1999, S. 67–70.

wiedergebe.¹¹⁷ Eine vergleichbare Gegenüberstellung hatte Bronzino tatsächlich in seiner Antwort auf Benedetto Varchis Umfrage zum Paragone von 1547 geliefert: Die Malerei (wie die Skulptur) würde nur das Relief der Natur übernehmen. Im Vergleich dazu bestehe der wahre künstlerische Anspruch darin, die Natur mit einer (Umriss-)Linie nachzuahmen.¹¹⁸ Seit der Umfrage Varchis waren zwar fast 20 Jahre vergangen, 1564 hatte aber Vincenzo Borghini die Diskussion über den Paragone wieder aufgeworfen.¹¹⁹ Gerade die unvollendete Stellungnahme Bronzinos könnte Allori dazu angeregt haben, an seine Position anzuschließen und diese mit weiteren Argumenten zu bereichern.¹²⁰ 2) Der Dialog beginnt bemerkenswerterweise in der Brancacci-Kapelle vor den Fresken Masaccios in S. Maria del Carmine. Bereits in der ersten Ausgabe der *Viten* (1550) hatte Vasari Masaccio zum herausragenden florentinischen Maler und dem Vater der zweiten Maniera erklärt, welcher für die nachfolgenden Generationen und sogar Michelangelo als Vorbild diene. In dieser Kapelle fanden traditionell Treffen verschiedener Akademien und Wettstreite der Künstler statt, bei denen häufig die florentinische Herkunft thematisiert wurde. Allori wollte seinen Dialog gerade an diesem Diskurs anknüpfen.¹²¹ Den zweiten Teil des Textes verlagert Allori an einen ebenfalls bedeutenden Ort, nämlich in den Garten der Familie

Rucellai. Der *Orto Rucellai* wurde seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit den Treffen der *Accademia Platonica* und in den 1520er Jahren mit dem gelehrten Kreis um Palla Rucellai¹²² und Niccolò Machiavelli verbunden.¹²³ Mit der Einführung dieser beiden Stätten präsentierte Allori seine *disegno*-Theorie im künstlerischen und intellektuellen Kontext von Florenz.

In demselben Jahr, in dem sich wohl der Dialog ereignete – also 1565 –, wurde Alessandro Allori zum Mitglied der literarischen Akademie der Stadt Florenz, der *Accademia Fiorentina*, ernannt.¹²⁴ Für die Aufnahme in diese Institution war die Vorlage eines selbstständig verfassten Textes erforderlich. Von Allori ist kein weiteres Schriftstück außer seinem Manual überliefert. In der Forschung werden häufig *Ragionamenti* und davon meistens die bekannteste Fassung E als Bewerbungstext diskutiert.¹²⁵ Es ist jedoch anzunehmen, dass Allori den Dialog in der Fassung A¹ nicht nur fiktiv im Jahr 1565 verortete, sondern dem Text im selben Jahr verfasste. Somit kann die Fassung A¹ als mögliche Bewerbungsschrift betrachtet werden. Denn die weiteren Manuskripte entstanden erst nach der Überarbeitung in den folgenden Jahren, wie es zu zeigen sein wird.

Es sprechen auch andere Argumente für diese Einordnung: Gemeinsam mit Allori trat auch der Bildhauer Vincenzo Danti vermutlich nach der Vorlage seines Propor-

117 „non voglio disputai cotesto, ma ben vi dico che quest'io mi ricordo havere sentito quei che voler parlar al mio maestro, che egli è messer Vincentio mi parete, che sieno d'una medesima oppenione circa alla disputa che fareste sopra alla deffinition del nome del disegno.“ Manuskript B, Fol. 38r; inhaltlich ist die Stelle kaum verändert im Manuskript A¹, Fol. 70r zu finden. Zitat auch in Reilly 1999, S. 70.

118 Bronzino bringt zugunsten der Malerei das Argument vor, dass nur die Linie die wahre Kunst darstelle, da es gerade die Malerei und weniger die Bildhauerei sei, in der die Linie enthalten ist. Der Text ist unvollendet und wird an dieser Stelle unterbrochen. Bronzinos Aussage ist in Bezug zur Position Pontormos zu verstehen, der ebenso die Linie lobt und die Zeichnungen sowie die Malerei Michelangelos als die höchste Kunst anerkennt. Bronzinos Antwort siehe in: Varchi 1549, S. 127–131, zur Linie S. 131. Dazu auch Reilly 1999, S. 71.

119 Barr 2006, S. 35, Fußnote 76.

120 Über die unvollendete Stellungnahme Bronzinos, Barr 2006, S. 33, Fußnote 72; Varchi 2013, S. 37–39.

121 Hier trafen sich die informellen Akademien, wie *Compagnia della Cazzuola* und der *Compagnia del Paiuolo*. Ebenso fand dort der Wettstreit von Perino del Vaga statt, der durch seine römisch-raffaeleske Malweise

die florentinische Tradition der Fresken Masaccios übertreffen wollte. Auch der Streit zwischen Torrigiani und Michelangelo soll sich laut Cellini in dieser Kapelle ereignet haben. Zur Kontextualisierung und zu den Ereignissen in der Brancacci-Kapelle, siehe: Jonietz 2011.

122 Außerdem war Palla Rucellai der Vater des in dem Dialog mit Allori und anderen noblen Herren beteiligten Cosimo Rucellai.

123 Siehe dazu: Reilly 1999, S. 42–43; Barr 2006, S. 54–55.

124 In den Einträgen der Tagebücher der *Accademia Fiorentina* wird Allori in der Liste unter den Anwesenden erstmals am 26. September 1565 genannt. Darüber hinaus nahm er am 15. Februar 1565 an einer Abstimmung teil (bei dieser Aufzählung ist der florentinische Jahreswechsel am 25. März zu berücksichtigen). Die Tagebücher werden in Florenz, in der Biblioteca Marucelliana als *Atti dell'Accademia Fiorentina* (hier Bd. 54, Fol. 14v und 15r), aufbewahrt.

125 Als Erstes erwähnt Luciano Berti in der Auflistung der Dokumente unter dem Jahr 1565, dass Allori die Arbeit an seinem Manuskript begann, dank dem er wohl an der *Accademia Fiorentina* aufgenommen wurde. Leider führt Berti keine Fußnoten oder jegliche Hinweise für seine Angaben auf. Berti 1967, S. 279.

tionstraktats in dieselbe Akademie ein.¹²⁶ Sowohl Dantis Text als auch Alloris Fassung A¹ sind in ihrem Umfang sowie in ihrer theoretischen Ausrichtung vergleichbar. Beide Autoren versuchten darin ihre schriftstellerischen Fähigkeiten zu demonstrieren und verorteten ihre Themen im florentinischen Kontext. Darüber hinaus wählte Allori für seinen Dialog ganz im Sinne der Akademie, die sich für die Pflege und Entwicklung der Sprache verantwortlich fühlte, den ciceronischen Stil, welcher als adäquater Ausdrucksmodus der *lingua fiorentina* galt.¹²⁷

1565–1569 (Manuskript B)

In der darauffolgenden Fassung B wurden die theoretischen und die praktischen Teile zu einem heterogenen Text zusammengeführt. In den fast unveränderten Inhalt fügte Allori Jahreszahlen ein, welche weitere Anhaltspunkte für die Datierung bieten. Auf der dritten Seite des Manuskripts B ist am Rand das Jahr 1565 angegeben und darunter 1566 gestrichen.¹²⁸ Diese Angabe ist weniger als Datierung der jeweiligen Stelle zu verstehen, wie es von der Forschung bisher wahrgenommen wurde.¹²⁹ Vielmehr sollte damit die zuvor erwähnte Reinigung der Fresken Masaccios genauer definiert werden, da die Textstelle unverändert geblieben war.¹³⁰ Gegen Ende des Manuskripts sind weitere Jahresangaben am Rand eingetragen und mit Linien

mit einer konkreten Textstelle verbunden. Laut dieser Randbemerkung hätte der Autor am 4. März 1566 das Schreiben an der markierten Stelle aufgehört und erst am 19. November 1569 wieder fortgesetzt.¹³¹

Auch wenn Allori die meisten theoretischen Ansichten von der Fassung A¹ übernahm, präzierte er einige Positionen. Während der *disegno* ursprünglich nur als Grundlage der Malerei bewertet wurde, erfuhr er nun entsprechend Vasaris Deutung eine Aufwertung hin zum Vater der Malerei, Skulptur und Architektur sowie von allen Dingen.¹³² In dieser Zeit – insbesondere nach der Gründung der Künstlerakademie 1563 – wurde intensiv über die Bedeutung des *disegno* und seine Darstellung im Siegel der Institution diskutiert.¹³³ Alloris veränderte Bewertung des *disegno* kann möglicherweise durch den Austausch mit Vincenzo Borghini begründet werden: Für die Festdekoration für die Hochzeit von Johanna von Österreich und Francesco de' Medici im Dezember 1565 wurde er gerade von Borghini beauftragt, eine dreiköpfige *disegno*-Skulptur – als Vereinigung der drei Künste – auf der Porta al Prato aufzustellen.¹³⁴

Darüber hinaus fügte Allori einen weiteren Kommentar in Bezug auf Varchis Stellungnahme hinzu, der in der Fassung A¹ nicht vorhanden ist. Der Mensch sei laut Allori der schönste und edelste Gegenstand der Natur, welcher vom *disegno* nachgeahmt werden solle.¹³⁵

126 In zwei Jahren gelang es Danti zumindest, das erste Buch seiner Schrift zu publizieren: Danti 1567. Zum Traktat siehe: Davis 1982.

127 Gerade in dieser Zeit wurde an der Akademie über die florentinische Sprache diskutiert. Zum Ciceronischen Stil sowie zur Verortung der Fassung in dieser Zeit, siehe Reilly 1999, S. 36–44.

128 Auf der rechten Seite neben dem Text ist zu lesen „l'anno 1565, incirca ~~ad 1566~~“. Manuskript B, Fol. 34r.

129 Ciardi hatte u.a. vermutet, dass diese Angabe auf die historische Gegenwart verweisen würde. Ciardi 1971, S. 276.

130 Manuskript B, Fol. 34r: „Che dir vuole il suo mae[st]ro, che bisogna havere ò passar' quarant' Anni, à voler' gustar l'opere di Masaccio, per poi, che nessuno di noi non erriva à trenta.“

131 „Restovi allo 4 di Marzo 1566“ und darunter „Ricomincia alli 19 di Novembre 1569“ Manuskript B, Fol. 50r. Dazu Reilly 1999, S. 77.

132 „Come tu sai, chio vi ho molte volte detto, ti replico di che chi vuole in questa nostra professione della pittura, come della scultura, camminare per la buona e luminosa strada gli bisogna da prima far i fondamenti suoi sopra il disegno padre in[?] universale non solamente della pittura e scultura et architettura, ma di tutte le cose se non principale, almeno è buono haverlo, per compagno, pero di questo andremo[?] ragionando e massime, che questo e quello, che principalmente per loro ornamento

desiderano questi gentiluomini.“ Manuskript B, Fol. 39v; Reilly 1999, S. 61. Zu Vasaris *disegno*-Theorie siehe Pfisterer 2016.

133 Aus dieser Zeit sind die Entwürfe Cellinis erhalten, die eine vollkommen andere Position zum *disegno* aufzeigen. Dazu: Kemp 1974; Nova / Schreurs 2003, insb. Aufsätze von Daniela Bohde (S. 99–122) und Victoria von Flemming (S. 161–169); Vezzosi 2015, S. 175–183; Pfisterer 2016.

134 Zur Beschreibung der Festdekoration: Mellini 1566, S. 24–25. Sowie Vasari 1568, S. 882 ff, insb. S. 890. In dem Brief verfasst Vincenzo Borghini an Allori eine Anweisung zur Bildgestaltung: Bottari / Ticozzi 1822–1825, hier 1822, I, S. 222–225. Petrioli Toffani 2015, S. 477–498. Darüber hinaus zur dreiköpfigen Darstellung im Kontext der Viten, siehe: Burioni 2008, S. 57–58. Diese Passage ist wahrscheinlich vor 1568 entstanden und nicht, wie Reilly vermutet, 1569. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, hatte sie die Notizen auf den Blättern verwechselt. Reilly 1999, S. 61–62.

135 „parlando ora per l'imitatione dell'uomo, come cosa più bella e più nobile [...]“ Manuskript B, Fol. 39v. Reilly hatte an dieser Stelle von Barocchi „inventione“ anstatt „imitatione“ übernommen. Reilly 1999, S. 63. In der Fassung A¹ ist die Nobilitierung des menschlichen Körpers ausgelassen und die Diskussion wird gleich auf die Anatomie gelenkt, die laut Allori ebenso entscheidend für die Maler und Bildhauer sei. Manuskript A, Fol. 72r.

Benedetto Varchi hatte in den Vorlesungen über den Paragone die Poesie, aufgrund ihrer Fähigkeit die menschlichen Regungen wiedergeben zu können, höher als die Malerei eingeordnet. Indem Allori dem *disegno* gleichermaßen die Fähigkeit zuschrieb, den Menschen nachahmen zu können, versuchte er den Rang der Künste aufzuwerten und die *lingua disegnata* mit der *lingua parlata* bzw. *lingua scritta* zu parallelisieren.¹³⁶ Diese Passage ist möglicherweise durch die Diskussionen an der *Accademia Fiorentina* über die Sprache angeregt worden, sodass Allori seine These bestärken und den *disegno* gleichberechtigt zur Schrift erheben wollte.¹³⁷

Wenn man neben den angeführten Argumenten auch den am Rand eingefügten Jahreszahlen Glauben schenkt, wäre als Zwischenfazit folgendes Szenario zur Entstehung der Manuskripte A und B vorzustellen: Allori legte zur Aufnahme an der *Accademia Fiorentina* eine theoretische Abhandlung – Fassung A¹ – im September 1565 vor. Möglicherweise wurde er gerade dort durch die Nachfrage der *nobili* nach dem zeichnerischen Unterricht angeregt, seinem Traktat einen praktischen Teil – Manuskript A² – hinzuzufügen. Die Fassung B entstand nach der Medici-Hochzeit im Dezember 1565 und vor dem 4. März 1566. Es ist anzunehmen, dass Allori nicht etwa eineinhalb Jahre lang an seinem Text arbeitete (Jahreswechsel nach dem florentinischen Kalender war der 25. März), sondern eher am Ende des Jahres (Februar–März) 1566 zum Manuskript zurückkehrte. Da inzwischen über ein Jahr nach der genannten Reinigung der Fresken vergangen war, erschien es ihm wichtig, das Datum dieses Ereignisses am Texttrand hinzuzufügen.

Im März 1566 legte Allori nach vier *Ragionamenti* den Stift zur Seite. Im November 1569 kehrte er zu-

rück zur Fassung B. Ein aktuelles Ereignis kann ihn dazu angeregt haben: Im August desselben Jahres wurde das vollendete Fresko von Bronzino in San Lorenzo in Florenz enthüllt.¹³⁸ Am linken Rand stellte sich der Maler zwischen Pontormo und Allori dar. Trotz der tiefen Verbundenheit Bronzinos zu Allori, den er nicht nur als Schüler und späteren Gehilfen, sondern auch als seinen Sohn betrachtete, ist diese Positionierung ungewöhnlich.¹³⁹ Denn in den vergleichbaren Darstellungen wurden zwar häufiger die künstlerische Herkunft, aber selten eigene Erben abgebildet. Somit scheint bereits Agnolo in dieser Zeit darum bemüht gewesen zu sein, die Fortsetzung seiner genealogischen Reihe durch seinen Nachfolger zu bestärken.¹⁴⁰ Gerade drei Monaten nach Enthüllung der Fresken nahm Allori die Arbeit an dem Text auf, was möglicherweise von dem Wunsch angeregt wurde, auch von seiner Seite die Beziehung zu Bronzino festigen zu wollen. Allerdings fügte er nur noch fünf Seiten über das Anatomiestudium zur Fassung B hinzu und unterbrach den Schreibprozess nach zahlreichen Korrekturen. In dem Kapitel II.2.5 wird erläutert, welche Schwierigkeiten Allori die anatomischen Inhalte bereiteten.

Die Unterbrechung nach wenigen Seiten könnte neben den inhaltlichen Herausforderungen (in Bezug auf die Anatomie) auch formale Gründe gehabt haben. Unter den genannten Adligen wurden 1567 außer Andrea Minerbetti ebenso Vincenzo Acciaiuoli und Simone Tornabuoni zu Ordensträgern ernannt, sodass es notwendig wurde, auch sie in dem Dialog mit *Cavaliere* anstatt allgemein mit *Messer* anzusprechen.¹⁴¹ Möglicherweise erkannte Allori darüber hinaus, dass diese Dialogform für eine Lehrschrift ungeeignet war und Veränderungen erforderte.

¹³⁶ Dazu: Reilly 1999, S. 73–74.

¹³⁷ Siehe Kapitel II.2.3.

¹³⁸ „A di X d'agosto, giorno proprio di S. Lorenzo, che venne in mercoledì, si scoperse la storia e di martirio di S. Lorenzo, la quale è verso il chioostro, e la dipinse maestro Angelo detto Bronzino, che la condusse in anni 3.“ Lapini 1900, S. 164. Zur Enthüllung des Freskos und der Genealogie, siehe Barr 2006, S. 12–21.

¹³⁹ Zur Beziehung zwischen Bronzino und Allori, siehe Pilliod 2001, insbesondere S. 97–112.

¹⁴⁰ Der Wunsch, eigene Genealogie hervorzuheben, kann besonders durch den Streit um das Erbe Pontormos erklärt werden. Während Bronzino als der künstlerische Nachfolger Pontormos bald nach seinem Tod 1557 erklärt wurde und seine unvollendeten Werke abschließen durfte, ging der Streit um den Besitz, darunter auch Zeichnungen, über mehrere Jahre. Dazu Pilliod 2001, S. 113–144.

¹⁴¹ Sie wurden 1567 zu Rittern des Ordens St. Stefano ernannt. Schon dieses Argument schließt die Annahme der bisherigen Forschung aus, dass die Fassungen C, D und E (vor A und B) in den Jahren zwischen 1560 und 1565 verfasst wurden. Ciardi 1971, S. 277; Reilly 1999, S. 156–160.

Nach 1572 (Manuskript C)

In der darauffolgenden Fassung C wurde nicht nur der Titel der Adligen, sondern die gesamte Textstruktur geändert. Der Dialog findet nur zwischen Alessandro Allori und seinem Lehrer im Haus des letzteren statt. Das Zwiegespräch ist nicht im ciceronischen Stil sondern nach dem Vorbild Senecas gestaltet, das im 16. Jahrhundert auch in einigen kunsttheoretischen Traktaten angewendet wurde.¹⁴² Entsprechend der gewählten Form werden hier keine konkreten Ereignisse genannt (oder Jahreszahlen eingefügt), welche zur zeitlichen Einordnung dienen könnten.¹⁴³

Die Anordnung der beiden Themenblöcke (theoretische Debatte über den *disegno* und praktischer Zeichenunterricht) blieb auch nach der Änderung des Gesprächs und trotz der Überarbeitung einiger Aussagen mit den vorherigen Fassungen vergleichbar. Die Deutung des *disegno* als einer einfachen Linie ohne Licht und Relief wurde beibehalten und zugleich dessen Wortherkunft thematisiert: Der *disegno* sei im Lateinischen und Griechischen enthalten, man könne ihn aber nur in der eigenen (italienischen) Sprache präzise

und wahrhaftig als eine einfache Linie definieren.¹⁴⁴ Mit der Parallelisierung des *disegno* mit dem Begriff *dintorni* wurde eine zusätzliche Deutungsebene eingeführt.¹⁴⁵ Zum einen hatte Vasari diese Bezeichnung zuvor für die Darstellungen des Körperinneren verwendet,¹⁴⁶ zum anderen wurden von den Zeitgenossen die Zeichnungen Michelangelos mit *dintorni* beschrieben.¹⁴⁷ Beide Aspekte scheinen für Allori für die Wahl der Begrifflichkeit relevant gewesen zu sein. Dadurch konkretisierte er den nachahmungswürdigen Gegenstand des *disegno* (also des Körperinneren) und stellte außerdem seine Theorie in die Michelangelo-Tradition.

Wann und mit welcher Intention veränderte aber Allori seinen Text? Laut Patricia Reilly ist die neue Fassung Alloris als Gegenposition zu Vasaris *disegno* zu lesen. Allori fühlte sich um 1570 wohl aus dem Kreis der Medici herausgedrängt und versuchte eine neue Stellung zu finden.¹⁴⁸ Auch wenn dies ein Grund gewesen sein mag, liefert Reilly keine Antwort auf die Frage, ob er die neue Fassung C unmittelbar 1569 oder einige Jahre später begann.

142 Wie Gauricus (*De Sculptura*, 1504), Paolo Pino (*Dialogo della Pittura*, 1548), Lodovico Dolce (*Aretino*, 1557). Natürlich gab es den Unterschied, dass der Traktat Alloris bebildert war. Dazu Reilly 1999, S. 90–91.

143 Wie Reilly für die Ciceronische Form festhielt, sollte die Handlung mit den erwähnten Ereignissen übereinstimmen. Da die neue Fassung nach dem Vorbild Senecas gestaltet war, fiel dieser Anspruch weg. Reilly 1999, S. 36–44.

144 In den Fassungen D', Fol. 56v sowie Fassung E, Fol. 1v (Allori / Barocchi 1973, S. 1944) wird die Passage gleichermaßen formuliert: „E ti dico che è vero che i Greci et i Latini, ma molto piu Greci, hanno voci che significano quale pianta di quasi voglia edificazione e quale elevazione dalla pianta [...] ma questo disputino quelli che si dilettono di dichiarazione del nostro volgare. Ma in vero mi scuso per sentirmi men atto a queste dispute che a cosa alcuna dov'io travagli. A me pare che noi vogliamo inferire con questa sola voce disegno di avere espresso et imitatione si la pianta com'il proffilo, la prospettiva, i paesi, tutte gli animali in tutte le vedute e parimente ancora gli uomini, tanto ignudi quanto vestiti. Ma questo poi non molto rilieva, che dalla voce del disegno derivano; veggiamo quali von questa voce sola si possono chiamare i veri disegni, e sopra questo fermianci, lasciando l'altre dispute da parte. E ti dico brevemente che per il disegno intend'io tutte quelle cose che si possono formare con il valore o forza delle semplici linee.“ Da die griechischen Begriffe in der Architektur angewendet werden, der wahre *disegno* aber nicht vom Griechischen abgeleitet wird, wird die Architektur auch in diesen Fassungen aus den Künsten des *disegno* ausgeschlossen. In dem vorherigen Manuskript C, Fol. 81r ist die Passage mit wenigen Änderun-

gen zu finden: [Agnolo] „[...] si riducono tutte à una principale intentione, è venghiamo alla dichiarazione di che mi ricerchi, è prima quanto al derivar questa voce disegno da altra lingua, ò che ella sia in altra lingua, non l'ho mai inteso da altri, ne trovato ancora da me stesso, che ella sia altro che nostra, o sia fiorentina, ò toscana, ò italiana, chiamala come tu vuoi, che se bene tra i Latini si trova qual che volta, non è per che serva ad un medesimo soggetto che, si facci à noi, che oggi chiamano disegnatori soli ò i pittori ò gli scultori, ò gli Architettori (o altri simili); è pero risponderti inbreve, quello che mi pore inte[?], che sia disegno, dico per disegno intend'io una *dimostrazione* imitatione ne espressiva di tutte quelle cose, che sipossono formare, con la forza delle semplici linee.“ Siehe dazu Reilly 1999, S. 94–96.

145 „[...] si possono formare con il valore e forza delle semplici linee. Per linee, intend'io come noi diciamo dintorni, et in somma tutte quelle cosa che non hanno ne ombre, ne lumi.“ Manuskript C, Fol. 81r; Manuskript D', Fol. 56v; Manuskript E, Fol. 1v. Allori / Barocchi 1973, S. 1944. Dieser Begriff wird bereits in der ersten Fassung neben *linee* und *lineamenti* nebenbei genannt. In der Überarbeitung werden die Linien außerdem explizit *dintorni* bezeichnet.

146 Zu Vasaris Verwendung der Begriffe für das Körperinnere *lineamenti* / *dintorni*, entgegen dem Begriff *contorni* für die Umrisse, siehe Reilly 1999, S. 96–98.

147 Die Bezeichnung der Zeichnungen Michelangelos als *dintorni* ist in den Traktaten von Vincenzo Danti und Lodovico Dolce zu finden. Dazu Reilly 1999, S. 105–115, insbesondere S. 107.

148 Reilly 1999, S. 76–127.

Bei näherer Betrachtung der Dialogstruktur fällt auf, dass Bronzino hier alle entscheidenden Aussagen übernimmt und fast einen Monolog führt. Allori als Autor erscheint an dieser Stelle wie sein Schriftführer, der die Gedanken des Lehrers über die Theorie und Praxis festhält. Dabei stellt sich die Frage, ob Allori das Verfassen einer verherrlichenden Schrift und einer Art *memoria* des Meisters zu seinen Lebzeiten oder möglicherweise erst nach dessen Tod 1572 begann. Die Veränderung der Dialogform könnte zum einen aus praktischen Gründen erfolgt sein: Die Lehrinhalte ließen sich unter zwei Teilnehmern klarer vermitteln als unter sechs Sprechern.¹⁴⁹ Zum anderen fällt der prominente Auftritt Bronzinos auf. In dem Dialog werden seine Gedanken und Ideale für die nachfolgenden Generationen festgehalten, in dem sich Allori als sein Erbe und Chronist präsentiert. Die Gemälde Alloris aus den Jahren 1570–80 verdeutlichen dieselbe Einstellung: Darin zitiert er nicht nur das Formvokabular von Bronzino (neben jenen von Michelangelo und Bandinelli), sondern signiert explizit als sein Schüler und Nachfolger.¹⁵⁰ Ebenso ist es bezeichnend, dass er in dem Altarbild der heiligen Trinität in der Künstlerkapelle in SS. Annunziata gerade nach 1574 die Bildnisse seines Lehrers gemeinsam mit Pontormo hinzugefügt haben soll, sodass er auch auf diesem Weg die Genealogie zu verewigen suchte.¹⁵¹

Wenn die vorgeschlagene Datierungsthese zutrifft, sind die neuen *Rigionamenti* ab der Fassung C als eine

Wiederbelebung der Zeit um 1560 zu lesen, als die darin erwähnten Personen wie Simone Martini († 1561) und Benedetto Varchi († 1565) noch am Leben waren. Die Verlagerung der Handlung in die Vergangenheit würde darüber hinaus erklären, warum einige damals relevanten Themen nach zehn Jahren wieder aufgegriffen wurden. Die bisherige Forschung hat sich gerade des Argumentes bedient, dass der Dialog die historische Gegenwart reflektiere und aus diesem Grund in den 1560er Jahren entstanden sei. In dieser Arbeit wird hingegen ein bewusster Rückbezug Alloris auf die vergangenen Jahre angenommen, wie die bisherigen Argumente zur florentinischen Genealogie verdeutlichen sollten.¹⁵²

1572–1590 (Manuskripte D und E)

In den weiteren Fassungen D und E arbeitete Allori vor allem an den praktischen Aspekten und deren Vermittlungsmethoden. Die theoretischen Aussagen wurden zumeist aus der vorherigen Fassung C übernommen. So soll an dieser Stelle nur auf eine entscheidende inhaltliche Präzisierung hingewiesen werden. Vor der Charakterisierung des *disegno* als einer Linie schrieb Allori noch in Fassung C, dass zwischen der Beschreibung des Begriffs in der Volkssprache (*volgare*) und dem „wahren“ Weg zu differenzieren sei. In den Fassungen D (und E) spitzte er seine Aussage zu und änderte die allgemeiner bezeichnete „Volkssprache“ in jenes „korrumpierte Vokabular“ (*vocabolario corotto*), dessen sie sich bedienen würden.¹⁵³ Daran anschließend begann

149 Auf diese praktische Veränderung hatte bereits Heikamp in seiner Dissertation verwiesen, auch wenn er die Fassungen zeitlich nicht ganz eindeutig einordnete. Heikamp 1956, S. 36.

150 Datunter fallen insbesondere die Werke: *Cristo al Limbo* in der Galleria Colonna (datiert 1578), *Christus im Haus von Maria und Martha* (datiert 1578), die Fresken im Palazzo Salviati (abgeschlossen 1580). Siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 53, Nr. 59, 69, 70. Seit dem Auftrag in Capella Montauto in 1560er Jahren signierte Allori am häufigsten mit der Endung BRONZINI ALUMNUS; auch nach dem Tod seines Lehrers kommt diese Signatur in den 1570er Jahren sehr häufig vor. Ab den 1580er Jahren wird am häufigsten eine andere Signatur ALESSANDRO BRONZINO ALLORI in unterschiedlichen Formen aufgeführt, in denen sich Allori als Vertreter von Bronzino präsentiert. Dazu Barr 2006, S. 106–108.

151 Siehe zu den Bildnissen von Pontormo und Bronzino im Trinitätsaltar von Allori: Lecchini Giovannoni 1991, S. 229, Nr. 31; Pilliod 2001, S. 113–114, 118; sowie Kapitel I.1 in dieser Arbeit.

152 Obwohl Allori um 1575 ein fiktives – wohl um 1560 stattfindendes – Gespräch entwirft, werden die Sätze Bronzinos in der Literatur häufig als seine tatsächlichen Aussagen zitiert. Beispielsweise Carmen Bambach nahm nicht in Betracht, dass es sich hierbei um die Interpretation Alloris handelte und griff die Sätze Bronzinos als seine eigene Meinung auf. Bambach 2010, S. 35–50.

153 „Differenza sarra, se noi vogliamo oggi ragionare secondo la vulgare opinione, ò veramente secondo per quanto conosco mi porre la verita della cosa.“ Manuskript C, Fol. 81r. Diese Passage wird folgendermaßen geändert: „Differenza sarra senoi vogliamo oggi ragionare secondo corotto vocabolario diche ciserviamo generalmente, ò pur' per quanto io intenda, andar' cercando della verita della cosa, e facendoci alquanto più lontano [...]“ Manuskript D¹, Fol. 56v. Im Manuskript E werden nur noch einige Wörter präziser ausgeschrieben, Weiteres wird identisch übernommen: Manuskript E, Fol. 2r; Allori / Barocchi 1973, S. 1945. Dazu Reilly 1999, S. 93–105.

er eine eigene – „richtige“ – Theorie darzulegen und verwies auf eine Stelle aus der *Naturalis Historia* mit genauen Kapitelangaben: Schon in den frühen Zeiten hätte man als Erstes zur Imitation der Natur den Schatten der Dinge mit einer Linie nachgezogen.¹⁵⁴ Spätestens seit der Veröffentlichung der zweiten Ausgabe der Viten Vasaris 1568 war eine alternative Deutung des *disegno* sowie ein anderer Textausschnitt über den Ursprung der Umrisszeichnung aus *Naturalis Historia* – die Liebesgeschichte der Tochter des Korinthischen Töpfers – bekannt. Unter der „heute bekannten korumpierten Meinung“ verstand Allori vermutlich gerade Vasaris *disegno*-Theorie, der er eine eigene Position gegenüberstellen wollte.¹⁵⁵ Die von Allori gewählte andere Plinius-Stelle verortete den *disegno* ausschließlich im Kontext der Malerei und implizierte nicht die Geburt der Skulptur, wie es in den Viten Vasaris und später auch von Raffaello Borghini durch Einbeziehung

der Dibutades-Geschichte geschah.¹⁵⁶ So sind die letzten Fassungen D und E als Versuche zu lesen, den etablierten Thesen Vasaris Alternativen entgegenzustellen.

In der Fassung E nennt Allori neben Benedetto Varchi und Simone Martini eine weitere prominente Persönlichkeit, Dante; sie alle hätten die Zeichenkunst beherrscht. Sie sollten dem Leser als Beispiel dienen und die Bedeutung der Zeichnung unter Kunstliebhabern hervorheben.¹⁵⁷ Die Einbeziehung dieser in ganz Italien bekannten Namen sowie die Präzisierung einzelner Inhalte verdeutlicht, dass die Reinschrift E für die breitere Rezeption – möglicherweise auch außerhalb von Florenz – vorbereitet wurde. Neben den oben genannten Gelehrten wurden die Adligen mit ihrem vollständigen Namen genannt; Alessandro Giammaria Segni wurde ergänzt.¹⁵⁸ Über seine Stellung in Florenz und seine Beziehung zu Allori ist wenig bekannt. Da er erst 1602 – einige Jahrzehnte nach den anderen Adligen – verstarb, war er

154 „[...] che volsero cominciar con l'arte a immitare dalla natura, cominciarono a dintornar le cose con una linea sola, o per via dell'ombra che fanno le cose battute dal sole, o sì veramente quelle [che] derivano dal lume ordinario di candela o lucerna, ricevuta che sia sopra parete o muro o altra cosa piana; e questo è quello ch'io chiamo disegno. [...] veggia Plinio nel xxxv libro al quatro capitolo, il quale ne si tratta si degli antichi avanti a lui come di quelli che furoni ne' suoi tempi maestri eccellenti.“ Manuskript D', Fol. 57r; Manuskript E, Fol. 2r–2v; Allori / Barocchi, S. 1945. In den italienischen Ausgaben des 16. Jahrhunderts ist eine vergleichbare Stelle im dritten und nicht im vierten Kapitel des 35. Buchs von *Naturalis Historia* zu finden (in modernen Ausgaben 35.V [14–15]). Zum Vergleich wird hier eine aktuellere Übersetzung der von Allori gemeinten Stellen von Plinius angeboten, da die Wortwahl in den Ausgaben von *Naturalis Historia* zwischen 1534 und 1580 entscheidend variiert und nicht festgestellt werden kann, auf welche Quelle (schriftliche oder mündliche Überlieferung) sich Allori stützte: „Sugli inizi della pittura regna grande incertezza e del resto la questione dal compito nostro. Egizi dicono che fu inventata da loro seimila anni prima che passasse in Grecia; vana pretesa, come è di per sé chiaro. I Greci dicono, alcuni che fu trovata a Sicione, altri a Corinto, tutti però concordano nel dire che nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea. Pertanto la prima pittura fu così: la seconda fu a colori unici, detta poi monochromatos quando già era in uso quella più complicata, a vari colori. [...] La pittura lineare – quella del contorno all'ombra – sarebbe inventata la Philokles Egizio o da Kleantes Conrinzio; la esercitarono per primi Arideikes Corinzio e Telephanes Sicionio, ancora senza l'uso di alcun colore, ma disseminando delle linee entro il contorno; c'era pertanto l'abitudine di scrivere anche il nome delle persone rappresentate.“ Zitiert nach Allori / Barocchi 1973, S. 145ff., Fußnote 3.

155 Zu der vehementen Abgrenzung Alloris von Vasari sowie zur Bedeutung des *vocabolario corrotto* und was darunter zu verstehen ist, siehe Reilly 1999, S. 93–105.

156 Vasari und Borghini bezeichnen den Töpfer gemäß der zeitgenössischen Ausgaben als Dibutades, der in dem 12. Kapitel des 35. Buchs beschrieben wurde (in modernen Ausgaben 35.XLIII [15]). Vasari erwähnt den Mythos in dem einleitenden Brief des Giovanni Battista Adriani in der zweiten Ausgabe der Viten. Raffaello Borghini erwähnt ihn in *Il Riposo*. Borghini 1584, S. 255. Zu den beiden Stellen bei Plinius siehe: Stoichita 1999, S. 11–20; Über die Bedeutung von Plinius in den frühneuzeitlichen kunsttheoretischen Traktaten, siehe: Blake McHam 2013, über die Bedeutung von Plinius für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts S. 255–287, die Auflistung der Künstlergeschichten S. 322–345.

157 [Bronzino]: „E tu questa sera torna il piu presto che puoi, ché credo verranno a cena con esso noi il nostro messer Benedetto Varchi e l cortesissimo messer Luca Martini, che credo che piglieranno piacer grandissimo nel sentire che cotesti signori hanno sì nobilissimo concetto dell'attendere al disegno, come già fecero nella gioventù loro, e sentirai forse trattare di alcuni passi sopra il nostro stupendissimo poeta Dante, il quale ancor egli si vede per le sue meravigliose opere che aveva inteso e dat'opera ancor egli al disegno.“ Manuskript E, Fol. 10v. Allori / Barocchi, S. 1965. Die Namen von Varchi und Martini tauchen zum ersten Mal in der Korrektur auf der rechten Seite neben dem Fließtext in der Fassung D' auf Fol. 62r auf. Sowohl Benedetto Varchi als auch Luca Martini waren Freunde und Förderer Bronzinos (Siehe Lecchini Giovanni 1991, S. 309). Die zeichnerischen Fähigkeiten Dantes werden etwa zeitgleich auch von Lodovico Dolce beschrieben: „et anco il nostro Dante imparò al disegnare.“ Dolce 1557, S. 17, dazu: Allori / Barocchi 1973, S. 1965, Fußnote 2. Das erwähnte Abendessen zwischen Bronzino, Varchi und Luca Martini fand vermutlich in der Mansarde Agnolo statt, wie es bereits im Manuskript B genannt wird. Manuskript B, Fol. 39v. Dazu Heikamp 1956, S. 51.

158 In der Fassung D' (Fol. 56r) findet man am Rand eine im Zuge der Korrektur eingefügte Liste mit vollständigen Namen (Nachname und Name des Vaters) der Adligen. Hier fehlt einzig der Name des Vaters von Cosimo Rucellai, die in der Fassung E nachgetragen wird.

möglicherweise jünger und knüpfte einen engeren Kontakt zu Allori erst in den 1570er oder 1580er Jahren.¹⁵⁹

Die Annahme, dass die Manuskripte C, D und E in den Jahren um 1575 entstanden sind, gewinnt an Plausibilität, wenn man Alloris zeitgleich entstandene Kunstwerke berücksichtigt. Wie in den folgenden Kapiteln zu sehen sein wird, arbeitete Allori in den Manuskripten C und D intensiv an der Vermittlung der Augenanatomie und nahm dasselbe Motiv – ein seziiertes Sehorgan – in dem Gemälde *Jungfrau Maria mit Johannes dem Täufer und anderen Heiligen* von 1575 auf (Abb. 50).¹⁶⁰ Darüber hinaus befinden sich in der letzten Fassung E neben den Textstellen figürliche Elemente in den Titelbuchstaben, die den Freskenprogramm Pontormos in San Lorenzo entnommen sind. Etwa zeitgleich nahm Allori auf dieselben Sujets in den Fresken für das Krankenhaus S. Maria Nuova Bezug.¹⁶¹ Diese Beispiele verdeutlichen, dass er sich parallel zum Schreibprozess mit ähnlichen Fragestellungen in seinen Bildwerken auseinandersetzte.

Ob Allori die Arbeit an der Fassung E in den folgenden Jahren fortsetzte, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Einen Hinweis auf den Zustand der Handschrift vor 1584 liefert die Beschreibung von Raffaello Borghini in *Il Riposo*: Allori habe ein Buch in Dialogform verfasst, in dem er das Zeichnen der Figuren – von den kleinsten Teilen des Kopfes und bis zum gesamten Körper – vermittele.¹⁶² Er lobt die de-

tailreichen Zeichnungen mit den anatomischen Darstellungen einzelner Nerven und Knochen sowie die herausragend ausgeführten nackten Körper. Abschließend wünscht sich Borghini diese Schrift einmal gedruckt zu sehen, da Künstler und noble Herren davon profitieren würden. In diesem Bericht überwiegt zwar die Begeisterung des Autors für die Anatomie,¹⁶³ trotzdem entspricht seine Beschreibung insbesondere dem Inhalt der vorletzten umfangreichsten Fassung D. Denn einzig in dieser Version thematisierte Allori neben den einzelnen Gesichtsteilen und dem Schädel auch die Anatomie des gesamten Körpers.¹⁶⁴ Aus der Schlussbemerkung von Borghini ist zu schließen, dass um 1584 die Pläne für die Drucklegung und somit die Fassung E noch nicht existierten oder zumindest in der Entstehung waren.¹⁶⁵ Zuletzt verdeutlicht die Aussage Borghinis die Arbeitsweise Alloris. Die groben, in den Manuskripten angebrachten Skizzen hätten ihn kaum zum Schwärmen gebracht, sodass zu vermuten ist, dass der Künstler die Zeichnungen für sein Lehrbuch an einer anderen Stelle sauber ausgearbeitet hatte und im Manuskript nur Platzhalter einfügte.

Aus den nachfolgenden Jahrhunderten sind insbesondere zwei weitere Berichte von Filippo Baldinucci und Pellegrino Antonio Orlandi bemerkenswert, die in der folgenden Zeit neben Borghini fast wörtlich zitiert wurden.¹⁶⁶ Der Florentiner Baldinucci erwähnte Ende des 17. Jahrhunderts eine fragmentarische Handschrift

159 Es ist anzunehmen, dass in den Jahren, als Allori an den Fassungen D und E arbeitete, einige der genannten Adligen nicht mehr am Leben waren: Vincenzo Acciaiuoli (1543–1572), Tommaso Nero († 1572), Cosimo Rucellai (lebte noch 1585), Donato Tornabuoni († 1571), Andrea Minerbetti († 1597). Zu den Lebensdaten siehe Ciardi 1971, S. 277; Reilly 1999, S. 37–39.

160 Siehe dazu Kapitel II.2.5.

161 Die Fresken im Krankenhaus Santa Maria Nuova sind ebenso um 1575 entstanden. Sie werden im letzten Kapitel II.3 thematisiert.

162 „E'lo Allori molto studioso, e diligente nell'arte sua, & ha composto un libro in dialogo, dove mostra l'arte del disegnare le figure, cominciandosi dalle piccioli particelle delle membra, e venendo à poco à poco à formare tutto il corpo humano: e si vedranno in disegno tutte quelle cose sopra il quale egli discorre, & io ho veduto gra[nd] parte di detti disegni, e mi son meravigliato di tanta diligenza, perche egli v[er] ritrovando ogni nervo, ogni vena, ogni osso, & ogni muscolo: & ha fatto molte belle Notomie in diversi attitudini, e molte figure con la pelle di tutto bellezza; Talche io mi so à credere che questa sua opera, la quale egli tosto spesa mandare in luce, sia per essere di gran profitto agli studiosi dell'arte, di

gran piacere a'Gentilhuomini, che si diletano del disegno.“ Borghini 1584, S. 630.

163 Auch in der Vita Passarottis werden sein Anatomiebuch und insbesondere die Zeichnungen gelobt. Borghini 1584, S. 566. Siehe dazu: Kornell 1998, S.172–188.

164 Möglich ist aber auch, dass die Fortsetzung von Fassung E vorhanden war, aber verloren gegangen ist. Alle anderen Fassungen werden bei der Abhandlung der Kopfanatomie abgebrochen, während der Text am Ende der Fol. 20r (Fassung E) mitten im Satz endet.

165 Heikamp 1956, S. 38; Reilly 1999, S. 160.

166 In nachfolgenden Jahrhunderten hatte vermutlich kaum jemand die Handschrift Alloris gesehen, sondern es wurden Berichte Borghinis und Orlandis rezipiert. Baldinucci fand hingegen kaum Beachtung. Inhaltlicher Bezug auf Borghini findet man in Ruffo 1722, S. 15. Wörtliche Übernahme von Orlandis Angaben ist in Mazzuchelli 1753 (Vol. I, Parte I, Buchstabe A), Murr 1770 (Kapitel X, Buchstabe A) und Haym 1803 (Vol. IV, S. 129) zu finden. Murr macht außerdem als Einziger die Angaben zum Format.



Abb. 8 | Umkreis von Alessandro Allori, Studie, Kreide auf Papier, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv. 10298 F

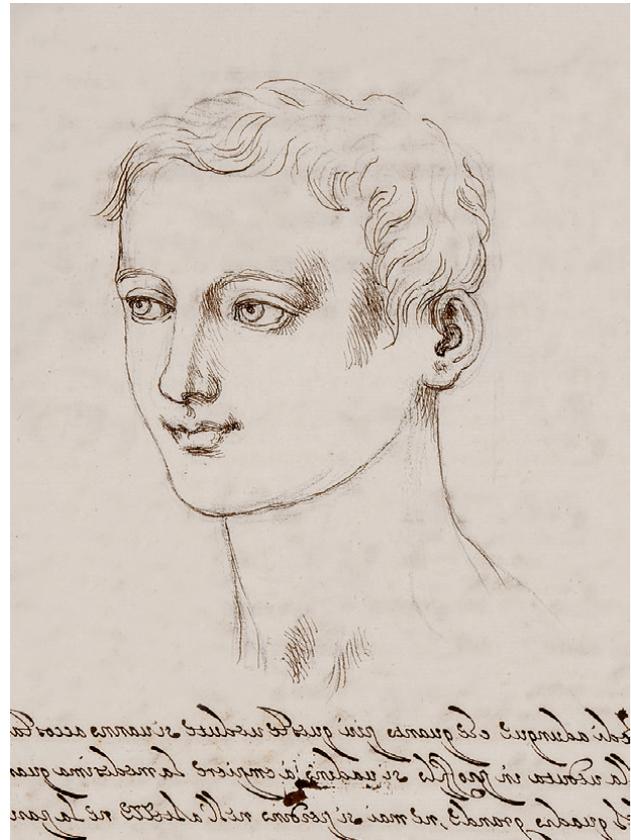


Abb. 9 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 13v, spiegelverkehrt

Alloris, welche mit der Zeichnung der Augen begann und mit der Darstellung des Kopfes als Skelett, Muskeln und Haut fortgesetzt wurde.¹⁶⁷ Die Manuskripte charakterisierte er als unüberschaubar. Wegen der präzisen Aufzählung der Bilderfolge ist zu vermuten, dass er sich nicht auf Borghinis Bericht stützte, sondern die Handschriften selbst sah. Da seine Beschreibung am ehesten der heute oben eingebundenen Fassung E entspricht, wäre zu überlegen, ob ihm eine mit dem heutigen Zustand vergleichbare Bindung vorlag. Im Gegensatz zu Baldinucci behauptete einige Jahre später Orlandi, dass

167 „E finalmente diedesi a comporre un certo libro in forma di dialogo, del quale, non ha molto, vengo sotto l'occhio nostro alcuni frammenti di sua propria mano scritti, e volle in esso lobto tutto pieno d'esemplari, disegnate pure di sua mano, diligentemente incominciarsi dall'occhio, e seguitarsi fino al rimanente delle parti e delle membra, prima mostrandolo in ischeletro, poi in notomia, e finalmente in carne e pelle. Non sappiamo già dire, se l'opera rimanesse copita, e messa, come diciamo, al

Alloris Buch über die Anatomie und den menschlichen Körper 1590 in den Druck gegangen sei.¹⁶⁸ Worauf sich Orlandi dabei stützte, ist nicht zu rekonstruieren. Sein beschreibender Titel erweckt aber den Eindruck, dass er eher die Überlieferung über die geplante Publikation aufnahm als ein fertiges Buch vor sich hatte.

In diesem Kontext ist einzig eine schülerhafte – Allori zugeschriebene – Zeichnung aus der graphischen Sammlung in Florenz bemerkenswert (Abb. 8). Sie zeigt spiegelverkehrt einen Kopf in Dreiviertelansicht, der identisch ist mit einer Darstellung im Manuskript E

pulito; giacche quel che a noi e riuscito vedere, non transcende le parti della testa con poco piu, ed e la prima bozza de'disegni e del dialogo antidetto, dal quale pure si raccoglie quel fusse sua intenzione intorno al condurloa sua sine.“ Baldinucci 1681–1728, hier 1702, V, S. 185–186.

168 „L'anno 1590. Diede alle stampe un Libro, nel quale mostrò l'arte del disegnare le figure, principiando dalli muscoli, nervi, ossa, membra, e corpo umano.“ Orlandi 1704, S. 66.

(Abb. 9).¹⁶⁹ Diese Zeichnung könnte zwar verdeutlichen, dass einem Lehrling derselbe Kopf wie in der Handschrift zum Studium in spiegelverkehrter (gedruckter?) Form vorlag. Dieses Indiz ist aber weniger ein Beleg dafür, dass die Veröffentlichung der Manuskripte jemals erfolgte, sondern eher dafür, dass Allori mit ähnlichen Vorlagen unterrichtete.

2. AUSBILDUNGSMETHODEN IN DEN *RAGIONAMENTI DELLE REGOLE DEL DISEGNO*

Nach der oben besprochenen *disegno*-Theorie widmete Allori einen entscheidenden Teil seines Textes dem praktischen Zeichenunterricht. Durch den detaillierten Vergleich seiner Korrekturen sowie Problemlösungen in allen Fassungen sollen die von ihm verwendeten Methoden herausgearbeitet werden.

Die Themenabfolge wird im Folgenden entsprechend der Aufteilung in den *Ragionamenti* geordnet, die in allen Manuskripten unverändert blieb: Auf die theoretische Einleitung folgte der erste praktische Schritt, nämlich das Zeichnen der Gesichtsteile Linie für Linie (II.2.1–II.2.3). Anschließend wurde das Zusammenbauen dieser Einzelteile mithilfe eines Rasters und geometrischer Regeln eingeübt (II.2.4). Der letzte Teil war dem Aneignen der Anatomie gewidmet (II.2.5). Diese drei grundlegenden Schritte des Zeichenunterrichts – ABC,¹⁷⁰ Geometrie, Anatomie – werden in diesem Kapitel aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet.

2.1 Die ABC-Methode: Die ersten Schritte der Ausbildung

Den praktischen Zeichenunterricht leitete Allori in allen Fassungen mit der Wiedergabe des menschlichen Kopfes im Profil ein. Nach einer einfachen Erläuterung des Profils folgten entsprechend der ABC-Methode die Darstellungen der Augen, der Nase, des Munds und des Ohres. Die Vermittlung dieser Formen bestand in allen Manuskripten gleichermaßen darin, sie zuerst im Ganzen und dann in mehreren Schritten von der ersten bis zur letzten Linie zu erläutern.

Die Abfolge der Gesichtsteile ist in allen Fassungen gleich, jedoch wird der Vermittlungsweg der einzelnen Formen mehrmals verändert: In dem frühesten Manuskript A² sind sowohl die Bilder als auch die einzelnen Linien akribisch mit Buchstaben gekennzeichnet (Abb. 10). Dadurch entstehen aber Wiederholungen von mehreren Angaben, sodass trotz der detaillierten Erläuterungen im Text die Doppelungen verwirrend wirken. In der darauffolgenden Abschrift B werden für eine bessere Verständlichkeit die Gesichtsteile mit Buchstaben und die einzelnen Linien mit Zahlen markiert (Abb. 11). Diese Beschriftungsart wird in der Fassung C beibehalten (Abb. 12). Nach einer weiteren Überarbeitung werden im Manuskript D nur noch die einzelnen Bilder mit einer Zahl gekennzeichnet (Abb. 13). Schließlich verschwinden in der Abschrift E jegliche Markierungen (Abb. 14).

Diese Veränderungen sind im Zusammenhang mit dem Text-Bild-Verhältnis zu betrachten: In der Fassung A² sind die Abbildungen von zwei Textkolumnen flankiert, sodass die in der Mitte gruppierten Darstellungen klare Hinweise benötigen (Abb. 10).¹⁷¹ In den Fassungen B bis E sind die Bildchen einzeln in dem dazu-

169 Die Zeichnung (Nr. 10298 F) wird Allori zugeschrieben, kann aber auch wegen des unsicheren Strichbildes als eine Studie des Lehrlings verstanden werden. Der identische Kopf ist nur in der Fassung E zu finden, Fol. 13v. Die Dreiviertelansicht kommt zum ersten Mal im Manuskript D' vor und ist dort nur mit dem Bleistift auf Fol. 64r–64v angedeutet. Von der Forschung wurde diese bisher nicht in die Diskussion einbezogen.

170 Laut Helen Barr ist die Bezeichnung „ABC“ als ein verallgemeinerter Begriff für jegliche Anfänge zu deuten. Denn auch die Manuale zu den anfänglichen Schritten wurden (sowohl zum Schreiben als auch für andere

Bereiche) *Abecedario* genannt. Dazu Barr 2006, S. 72, Fußnote 213. Ebenfalls Karel van Mander meint im *Schilder-Boeck* unter einem „ABC-Buch“ ein Manual mit den ersten Schritten der Ausbildung. Van Mander 1973, S.100–101, dazu: Pfisterer, Ulrich: Was ist ein Zeichenbuch, in: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 1–10, hier S. 6.

171 Vergleichbare komplexe Beschriftungsmethoden hatte Steffen Bogen für die Maschinenbücherdarstellungen der Frühen Neuzeit analysiert und diese Vermittlungsmethode im Sinne von Reviel Netz *lettered diagram* genannt. Zur Anwendung des *lettered diagram* siehe: Bogen 2005, S. 122, zum Begriff nach: Netz 1999.



Abb. 10 | Alessandro Allori, Manuskript A², Fol. 74r

gehörigen Textabschnitt eingebettet. Dadurch erscheint der Zusammenhang zwischen dem Text und der Illustration selbstverständlich, sodass der Autor im Zuge der Überarbeitung die Überflüssigkeit der Markierungen erkennt (Abb. 11–14).

Die Entwicklung von detaillierten Annotationen bis zum vollständigen Verzicht darauf war aber keineswegs selbstverständlich für Allori. Denn er benötigte mehrere Korrekturläufe, um dies zu erkennen. Bereits bei diesem Vergleich der Veränderungen in den

Fassungen A bis E ist sichtbar, wie Allori sein Manual mit langen Beschreibungen und komplexen Markierungssystemen begann und erst im Laufe der Zeit eine knappe Sprache mit verständlichen Illustrationen herausarbeitete.

Zusammenfassend lässt sich auf Basis der gewonnenen Erkenntnisse festhalten, dass Allori selbst für die grundlegenden Lehrinhalte über unterschiedliche Kenntnisse verfügte. Da die thematische Abfolge der ersten Schritte sowie deren Unterteilung in Linien in keiner der Fassungen variiert, verdeutlicht dies die Kenntnisse Alloris von den Lehraufgaben. Deren Verschriftlichung machte ihm aber Schwierigkeiten, sodass er in jeder Abschrift einen neuen Weg ausprobieren musste.

Woher kannte aber Allori diesen mit den Gesichtsteilen eingeleiteten Ausbildungsweg, den er ganz selbstverständlich als Grundlage für seine Ragionamenti übernahm? Über die Nützlichkeit der zeichnerischen Aneignung einzelner Körperteile wurde seit einigen Jahrhunderten – etwa bei Cennino Cennini – gesprochen.¹⁷² Entsprechend der Werkstattausbildung stellten die Meister für ihre Lehrlinge Musterbücher mit Vorlagensammlungen bereit. Die heute erhaltenen Vorlagen sind heterogen und zeichnen sich durch Strukturlosigkeit in der Motivabfolge aus.¹⁷³ Das früheste bemerkenswerte Beispiel mit den Zeichnungen der Gesichtsteile, welche mögliche Regeln nach der ABC-Methode verdeutlichen, ist das Skizzenbuch aus der Werkstatt von Francesco di Simone Ferrucci. Es ist um 1487–88 entstanden und wurde bisher zur Untersuchung der strukturierten Ausbildung im Cinquecento nicht herangezogen.¹⁷⁴ Auf den überlieferten Blättern aus diesem Skizzenbuch sind unsystematisch zahlreiche Motive, wie Figurenstudien, die Suche nach ihren Haltungen, Kopien nach anderen

172 Cennini beklagte zwar, dass durch das endlose Kopieren die Schüler die Lust verlieren würden. Zugleich empfahl er die verschiedenen Fragmente sich möglichst gut anzuzeigen, um das Gesehene im richtigen Moment durch das Zusammenführen der Elemente wiedergeben zu können. Cennini, *Das Buch der Malerei*, Kapitel VIII. Dazu Perrig 1997, S. 423. Über die künstlerische Ausbildung in Italien darin: S. 423–430. Diesem Beispiel widersprechend wird in manchen aktuellen Publikationen (u.a. Whistler 2015, S. 123–124) die Meinung vertreten, dass die ABC-Methode wegen ihrer Einfachheit nur für die *Dilettanti* vorgesehen war.

173 Viele von diesen Büchern werden in der Publikation von Albert Jan Elen unter dem Begriff „Drawing-Books“ zusammengefasst und im Einzelnen beschrieben. Elen 1995.

174 Die 28 von beiden Seiten gezeichneten Blätter sind heute in verschiedenen Sammlungen verteilt. Wegen ihrer Größe und demselben Wasserzeichen werden sie als Teile eines Skizzenbuchs betrachtet, das unter dem Namen „das Skizzenbuch Verrocchios“ bekannt wurde. Die Datierung geht aus den Jahresangaben auf zwei Seiten hervor. Zuletzt wurden sie am ausführlichsten beschrieben und alle Seiten abgebildet in: Pisani 2007, insbesondere S. 82–87 und Abb. 158–209. Die Zuschreibung wird nicht von allen Kunsthistorikern anerkannt: Corvi 2005, S. 243–247.

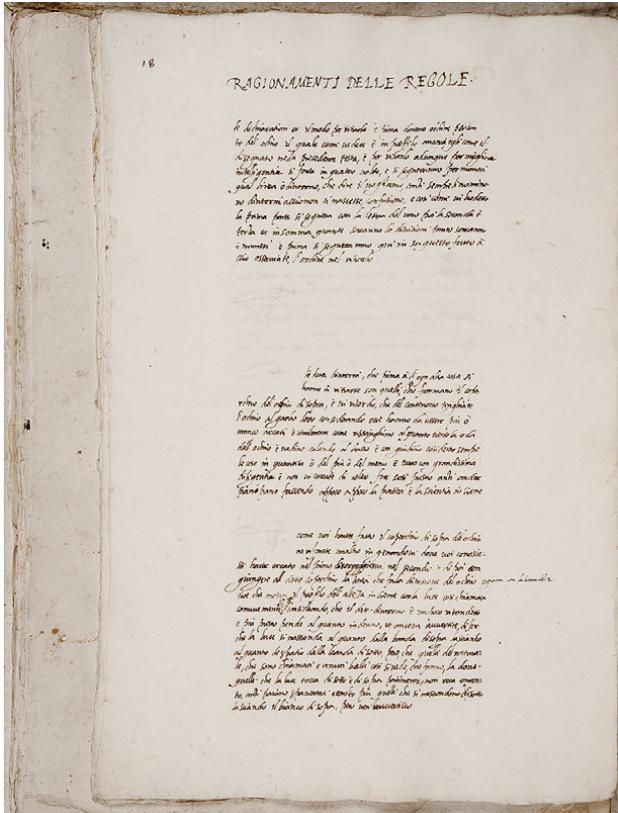


Abb. 11 | Alessandro Allori, Manuskript B, Fol. 13v

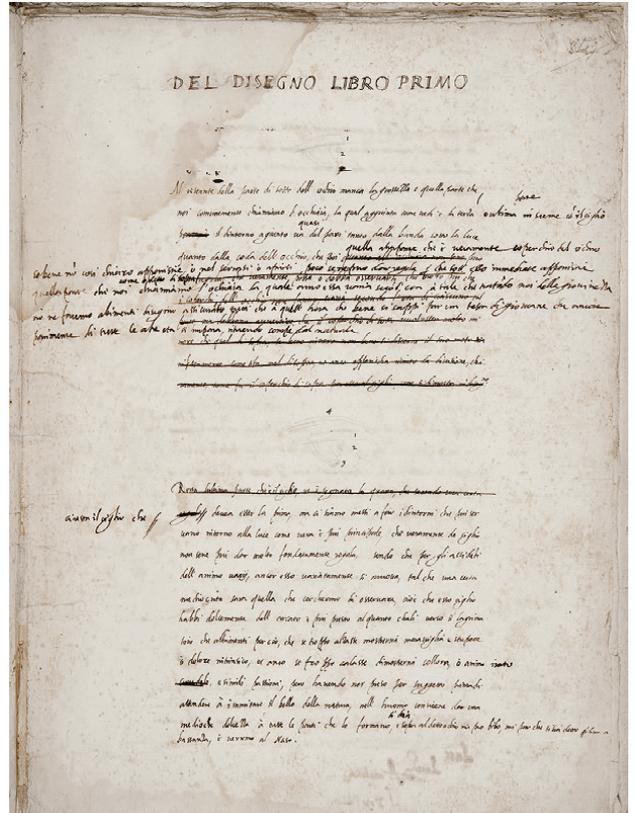


Abb. 12 | Alessandro Allori, Manuskript C, Fol. 80r

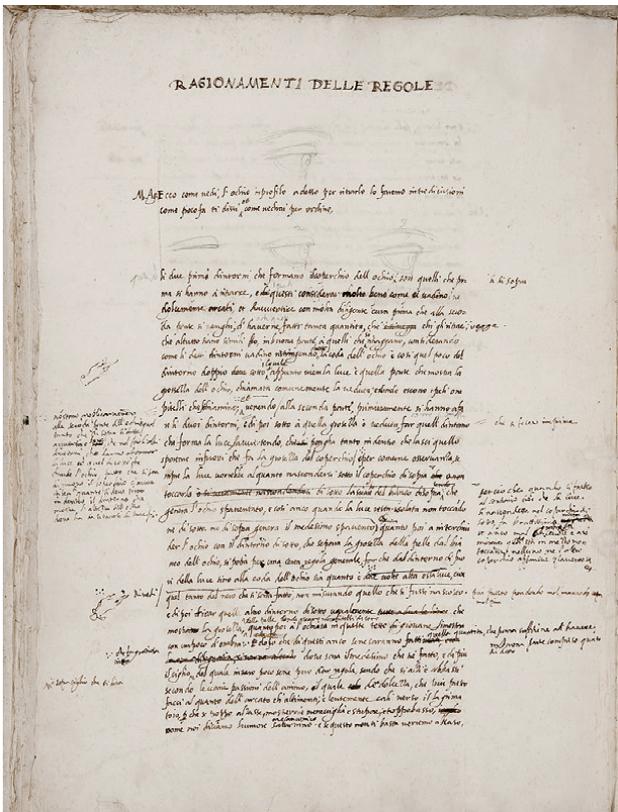


Abb. 13 | Alessandro Allori, Manuskript D', Fol. 58v

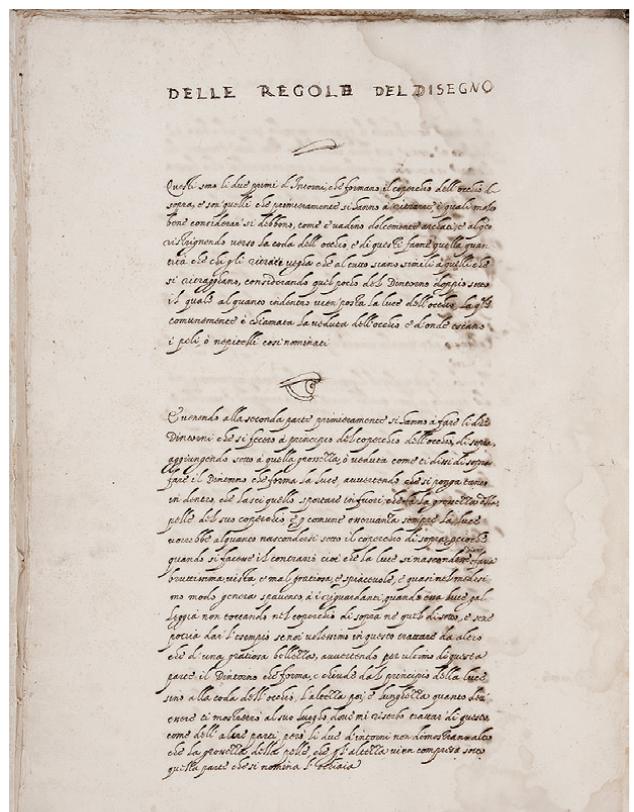


Abb. 14 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 4v



Abb. 15 | Francesco di Simone Ferrucci, Studienblatt, Kreide und Tusche auf Papier, The British Museum, London, Inv. 1875,0612.16

Kunstwerken und antiken Gemmen, sowie einzelne Körperteile zu sehen. Neben sicheren Skizzen findet man Schüler-Zeichnungen mit geringerer Beherrschung der Linien.¹⁷⁵ Auf der Rückseite eines Blattes sieht man in

der linken Ecke zusammenhangslos nebeneinander gezeichnete Darstellungen des Mundes, der Nase und des Auges (Abb. 15). Diese Art der Zeichnung kann nicht – im Gegensatz zu anderen Skizzen – als Ausarbeitung eines wenig gelungenen Fragments betrachtet werden, sondern als eine konzentrierte Studie dieser Gesichtsteile.¹⁷⁶ Da die Linienführung unplastisch und zu geregelt erscheint, kann man auf eine Schülerzeichnung schließen. Als eine Angabe zum weiteren Vorgehen erscheint die Notiz am oberen Blattrand – gerichtet an einen Michele –, „diese Figuren tausend Mal“ zu wiederholen.¹⁷⁷ Linda Pisani vermutete, da die besondere Art der Augen in Stein gehauene Form nachahme, seien sie beim Abzeichnen einer Skulptur entstanden.¹⁷⁸ Diese konkrete Studie sieht aber vielmehr nach einer standardisierten Form aus, vergleichbar mit den Darstellungen in der Handschrift Alloris sowie in den späteren Zeichenbüchern. So kann dieses Blatt als ein (erster?) Nachweis für das Studium nach der ABC-Methode betrachtet werden.

Die frühesten erhaltenen Zeichnungen mit detaillierten Studien einzelner Gesichtsteile stammen von dem Schüler Michelangelos Antonio Mini.¹⁷⁹ Etwa zeitgleich – um 1520 – wurde auch Benvenuto Cellini ausgebildet. In einem fragmentarischen Text erinnerte er sich kritisch an den Beginn seiner Lehre, die entsprechend einer verbreiteten Praxis mit dem Zeichnen eines Auges begann.¹⁸⁰ Cellini setzte dem entgegen,

175 Zum Skizzenbuch im Hinblick auf die Händescheidung, siehe Ames-Lewis 1985, S. 213–217.

176 In diesem Skizzenbuch findet man auch weitere Studien der fragmentierten Gesichtsteile. Allerdings sind diese im Zusammenhang mit vollendeten Figuren zu betrachten, in dem weniger gelungene Elemente – wie ein Auge oder ein Ohr – gesondert nachgezeichnet wurden.

177 Inschrift am oberen Seitenrand: „Michele mio io mi ti richomando per le mille volte mandoti queste figure.“

178 Pisani 2004, S. 273.

179 Auf der Zeichnung aus dem Ashmolean Museum mit mehreren Augen, Profilen und Lockenstudien wurden sowohl die Hand des Lehrers als auch die Nachzeichnungen Minis erkannt (Antonio Mini und Michelangelo (?): Mehrere Studien, schwarze und rote Kreide, 25,4 x 33,8 cm. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Parker 323). Hier ist zwar die Abfolge der Schritte unklar, dennoch kann an dieser Stelle das Erlernen der Darstellung eines Sehorgans in einer besonders frühen Phase der Ausbildung festgehalten werden. Dazu: Perrig 1997, S. 15–18; Schumacher 2007, Abb. 42–43, S. 91ff.

180 „Sicchè a me pare che e' sia stato un grande inconveniente per infino a oggi, per quanto io ho veduto, li maestri mettere innanzi a i poveretti tenerissimi giovani per il loro principij a imitare e ritrarre un occhio umano; e perchè il simile intervenne a me nella mia puerizia, così penso che agli altri avvenuto sia.“ Cellini / Barocchi 1973, S. 1934–35. „Deshalb scheint mir die Gewohnheit, die man bis auf den heutigen Tag beibehält, sehr unschicklich, dass Meister ihren armen zarten Knaben gleich zu Anfang ein menschliches Auge zu zeichnen und nachzuahmen geben. Dasselbe ist mir in meiner Jugend begegnet, und ich denke, es wird anderen auch so gegangen sein.“ Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe, zitiert nach Perrig 1997, S. 276. Eine Zeichnung von Cellini in Hamburg würde seine Aussage unterstreichen, dass er gerade mit dieser Methode ausgebildet wurde (Cellini: Skizze mit Linienstudien, Gesichtsteilen und Profilen, Feder auf Papier, 20,5 x 25,4 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. 21904). Dazu: Perrig 1997, Kat. Nr. 39; Schumacher: 2007, Nr. 82, dazu S. 88ff.

dass es für einen Schüler einfacher sei, zunächst einen Beinknochen als die komplexe Form des Auges zu zeichnen. Obwohl er hier als Gegner der ABC-Methode aufzutreten scheint, wird ihm eine Musterzeichnung mit den Darstellungen von Augen in Profil- und Frontalansicht, einer Nase, einem Fuß und einem Ohr zugeschrieben (Abb. 16).¹⁸¹

Ebenso selbstverständlich wird die ABC-Methode in dem Buch von Antonio Tagliente über die Stick- und Nähanweisung für Damen von 1527 genannt. Bemerkenswert an seiner Anmerkung ist die Erwähnung der ersten Schritte in derselben Abfolge – Auge, Nase, Ohr – wie sie in den späteren Lehrprogrammen vorkommt.¹⁸²

Die genannten Beispiele aus den 1520er Jahren verdeutlichen, dass der Beginn der Ausbildung mit einzelnen Gesichtsteilen und insbesondere mit dem Auge in dieser Zeit weit verbreitet war.¹⁸³ In diesem Kontext soll abschließend ein Gemälde von Giovanni Francesco Caroto – entstanden um 1523 – näher betrachtet werden (Abb. 17).¹⁸⁴ Zu sehen ist ein rothaariger Junge in Dreiviertelansicht, der dem Betrachter stolz ein Blatt mit seiner Kritzelei vorzeigt. Darauf sind ein Männchen neben einem unvollendeten Kopf sowie ein Auge im Profil zu sehen. Das Auge ist zwar gekonnter als das Männchen gezeichnet, dennoch sieht auch hier die Linienführung steif und unsicher aus. Die Darstellungen auf dem Blatt können als Übungen des Jungen interpretiert werden, welche auf zwei Phasen seiner Ausbildung verweisen: Das gekritzelte Männchen ist als ein autodidaktischer Versuch und Nachweis seiner



Abb. 16 | Benvenuto Cellini, Studie mit Körperfragmenten, Schwarze Kreide auf Papier, Musée des beaux-arts, Besançon, Inv. 3117

181 Perrig schreibt das Blatt sicher Cellini zu und beschreibt es als die einzige erhaltene Musterzeichnung aus der Zeit Michelangelos, die für die Lehrlinge entstand. Cellini würde hier gleich zu Beginn die Körperteile entgegen ihrer natürlichen Anordnung abbilden, um die Fantasie des Zeichnenden zu fördern. Dazu Perrig 1997, Kat. 41; Schumacher 2007, Nr. 83, dazu S. 88ff.

182 „Tutti gli famosi maestri, & illustri inventori de ogni arte & scienza conchiudono, che chiunque vuol dar cominciamento allo imparare di cadauna honesta industria & disceplina, come sarebbe a dire, uno vuol imparare a leggere, in prima ha mestieri dar principio a conoscere la lettera A, & dopo la lettera B, & così dal principio infin al fine bisogna seguire, similmente quelli, che vuogliono imparare a disegnare una figura intiera innanzi che egli si porga a tirar fuori detta figura intiera, li fa bisogno imparar a disegnar un occhio, un orecchia, una mano col braccio, un pie, una testa integra, & poco a poco tutte le membra del

corpo humano, legnai sapendo ben disegnare, potra etiandio trasportare, & lo corpo intiero proportionatamente formare.“ Tagliente 1527, Fol. [28v]. Diese Passage wird gänzlich zitiert, da bezeichnenderweise das Aneignen der Technik des Zeichnens hier mit dem Lesen und nicht mit dem Schreiben verglichen wird. Für den Hinweis auf diese wenig beachtete Publikation danke ich Susanne Thürigen.

183 Ob die Einführung der ABC-Methode und somit die Festlegung der Abfolge um 1520 oder bereits früher geschah, soll hier offen bleiben. Perrig hatte die Geburt der ABC-Methode in Florenz mit der Ausbildung Cellinis in Verbindung gebracht. Bereits Schumacher vermutete aber, dass die Anfänge viel früher zu suchen wären, was die bisher genannten Beispiele bestätigen würden. Perrig 1997; Schumacher 2007, S. 89.

184 Zum Bild im Ausbildungskontext, siehe Pfisterer 2003, S. 276–283; Wittmann 1997.

Frühbegabung zu verstehen.¹⁸⁵ Die Darstellung des Auges würde in diesem Zusammenhang den Beginn seiner künstlerischen Ausbildung markieren.¹⁸⁶ Besonders häufig sind vergleichbare Darstellungen eines jungen Schülers mit einer Augenzeichnung – stellvertretend für die anfängliche Lehrstufe – seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu finden: Beispielsweise ist in der Druckgraphik *Die Erfindung der Ölmalerei* von Giovanni Stradano der in der rechten Ecke sitzende jüngste Schüler mit dem Zeichnen der Augen auf einem Täfelchen beschäftigt.¹⁸⁷ Auf dem Deckenfresko der *Sala del Disegno* im Palazzo Zuccari ist der kleinste Lehrling gerade dadurch auszumachen, dass er ein Blatt mit der Zeichnung eines Auges, eines Ohres und



Abb. 17 | Giovanni Francesco Caroto, Knabe mit einer Zeichnung, um 1523, Öl auf Leinwand, Museo del Castelvecchio, Verona

eines Mundes vorzeigt.¹⁸⁸ Auch auf einem Kupferstich von Pier Francesco Alberti präsentiert am linken Rand ein besonders junger Schüler einem älteren Künstler Studien mit Augen (Abb. 18).¹⁸⁹ Darüber hinaus bezeugen die zahlreichen nach 1600 gedruckten Manuale dieselbe Abfolge (mit Auge, Nase, Mund usw.) beim Zeichenunterricht, die gerade mit dem Studium der Augen eingeleitet wurde.¹⁹⁰

So verwundert es kaum, dass die bereits um 1520 verbreitete ABC-Methode Allori bekannt war. Möglicherweise wurde auch er nach diesem Vorgehen ausgebildet oder verwendete sie beim Einweisen seiner Lehrlinge sowie seiner (adligen) Schüler.¹⁹¹ Trotzdem stellt sich die Frage, ob dies zu Beginn des 16. Jahrhunderts der einzige Weg war. Der oben genannte Vorschlag Cellinis, die Zeichenausbildung einfacherhalber anstatt mit dem Auge mit einem Beinknöchel zu beginnen, wurde bisher als ein ironischer Gedanke interpretiert.¹⁹² Etwas später – nach Cellinis Aussage – entstanden zwei programmatische Darstellungen der florentinischen und der römischen Akademien von Giovanni Stradano.¹⁹³ Auf dem Blatt zu Florenz (Abb. 19) sind die jüngsten unter den Dargestellten im Vordergrund nicht – wie in den oben genannten Beispielen – mit dem Zeichnen der Augen, sondern mit dem Kopieren des Fragments einer Skulptur beschäftigt. Auf der Darstellung für Rom (Abb. 20) haben die jüngsten Schüler zwei unterschiedliche Aufgaben

185 Zur Frühbegabung, siehe Pfisterer 2003.

186 In vielen Publikationen wurde das Auge häufig als Vorzeichnung des Meisters und das Männchen als misslungene Umsetzung des Jungen aufgefasst. Auch wenn der Rothaarige, wie Kemp schreibt, für eine Ausbildung noch zu jung erscheint, wäre es als eine programmatische Darstellung denkbar. Zur Bedeutung des Auges im Ausbildungskontext, siehe Reilly S. 136; Kemp 1979, S. 25. Die Kontextualisierung des Auges als Vorzeichnung des Lehrers in dem Bild Carotos: Rubin 1984, S. 17; in einer jüngeren Publikation werden die Kritzeleien als ein fragliches Rätsel gedeutet: Campbell / Faus 2008, Kat. 87.

187 Die Darstellung *Die Erfindung der Ölmalerei* wurde erstmals 1591 gedruckt und gehörte seit 1636 zu der Serie *Nova Reperta*. Dazu Baroni / Sellink 2012, S. 300–306.

188 Zu der Ausmalung im Palazzo Zuccari, siehe weiterführende Literatur: Kliemann 2013.

189 Die Datierung des Blattes ist nicht genau zu bestimmen; sie wird zwischen 1610 und 1625 vorgenommen. Die Ähnlichkeit mit dem Lehrplan der *Accademia di San Luca*, sowie die Verbindung Pier Francesco Albertis

zu der Akademie zeigt, dass das Blatt wahrscheinlich im Umkreis dieser Institution entstanden ist. Dazu: Roccasecca 2009; Lukehart, Peter: *The Practice and Pedagogy of Drawing in the Accademia di San Luca*, in: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. 45–57.

190 Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014. Durch die Gegenüberstellung des Materials aus vier Jahrhunderten ist zu erkennen, dass die ABC-Methode bis ins 18. Jahrhundert fast unverändert angewendet wurde.

191 Vasari beschreibt, dass Allori die Kunstliebhaberin Lucrezia Quistelli um 1559 in Zeichnung und Malerei unterrichtete. Elisabeth Pilliod konnte dies anhand von einem Dokument nachweisen. Pilliod 2001, S. 128.

192 „Ora considera se sia più facile il ritrarre un solo osso, per cominciare, o si veramente il ritrarre un occhio umano.“ Cellini / Barocchi 1973, II, S. 1935. „Nun betrachte, ob es nicht leichter sei, einen Knochen zum Anfang zu zeichnen, als einen Auge?“ Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe, zitiert nach Perrig 1997, S. 276.

193 Zu den Nachstichen, siehe zuletzt Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, Kat. 54 (Nanobashvili).



Abb. 18 | Pier Francesco Alberti, *Accademia d'pitori*, Kupferstich, Getty Research Institute, Los Angeles

zu bewältigen: Während der eine am linken Rand die Augen zeichnet, studiert der andere in der rechten Ecke den Oberschenkel-Knochen von dem Skelett. Es scheint so, als würde hier Stradano zwei mögliche Vorgehensweisen – die ABC-Methode und den anatomischen Weg – einander gegenüberstellen.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass die ABC-Methode zu Beginn des 16. Jahrhunderts zwar verbreitet war, aber auch Alternativen zur Debatte stan-

den. Selbst Allori nannte die ABC-Methode – insbesondere in den Manuskripten A und B – eine „wenig erfreuliche“ Übung und sprach der Anatomie die höchste Bedeutung zu.¹⁹⁴ Alle Fassungen begann er aber dennoch mit dem Zeichnen einzelner Gesichtsteile. Möglicherweise hatte er hierfür auch andere Gründe, als nur auf die damals verbreitete Methode zurückzugreifen. Diese sollen in den folgenden zwei Kapiteln thematisiert werden.

194 Das Verhältnis von der ABC-Methode und der Anatomie wird zu Beginn des Kapitels II.2.5 näher erläutert.



Abb. 19 | Giovanni Stradano, Programmatische Darstellung der florentinischen Akademie, um 1570-1578, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg, Inv. Z 5425

2.2 Der aristotelische Weg: Aneignung der gedruckten Köpfe und Augen

Wie zuvor herausgearbeitet wurde, stellte Stradano in seiner Zeichnung zwei Konzepte der Ausbildung gegenüber (Abb. 20): Das Studium sollte entweder mit dem Zeichnen der Knochen (Cellini) oder der Augen

(Allori) beginnen. Während man nicht nachweisen kann, ob die erste Vorgehensweise umgesetzt wurde, praktizierte man die zweite spätestens seit 1520 bis ins 19. Jahrhundert. Im Folgenden stellen sich bezüglich der oben beschriebenen Ansätze folgende Fragen: Auf welche Vorstellungen gehen diese beiden Lehrkonzepte zurück? Warum begann die ABC-Methode ausgerechnet mit dem Sehorgan? Und schließlich: Wie sollte das Kopieren von vermeintlich starren und schematischen Gesichtsteilen in die Wiedergabe des gesamten Körpers mit einem lebhaften Ausdruck münden?¹⁹⁵

Die beiden Ausbildungskonzepte können – abseits von pragmatischen Gründen – auch theoretisch erklärt werden. Denn Cellinis Vorschlag, die Zeichenausbildung mit dem Studium der Knochen zu beginnen, war im Vergleich zur ABC-Methode nicht nur der Einfachheit halber erstrebenswert. Gemäß der zeitgenössischen Vorstellung wurde der Mensch von der Natur von innen nach außen geformt, sodass die Künstler diesen Weg in ihrer künstlerischen Arbeit reflektieren und den Körper imaginativ vom Knochen bis zur Haut ‚aufbauen‘ sollten. Auch Cellini selbst strebte an, den Gießprozess seiner Plastiken an diese Schöpfungsmythen anzupassen.¹⁹⁶ Die Vermittlung dieser anatomischen Vorgehensweise gleich zu Beginn der Ausbildung bedeutete, dass der Lehrling bereits mit den ersten Versuchen einen Weg beschritt, der den Prozessen in der Natur glich.

Auch die ABC-Methode, die mit dem Zeichnen der Elemente des Gesichts begann, ist in einem größeren Kontext zu betrachten. In der aristotelischen Tradition entwickelte sich als Erstes der Kopf des Kindes im Mutterleib,¹⁹⁷ sodass mit dem anfänglichen Studi-

195 Dieser Zweifel an der Methode zeigt sich insbesondere im Hinblick auf die Zeichenbücher, die im 17. und 18. Jahrhundert in der Forschung gerne als vereinfachtes Material für die Kunstlaien besprochen werden. Dabei wurde häufig übersehen, dass die Methode des Abzeichnens fragmentierter Körperteile als erster Schritt auch in den Statuten der Akademien Erwähnung fand, sowie vergleichbare Bücher im Kontext der Akademien entstanden. Zur Anwendung und Verbreitung der Zeichenbücher siehe Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014 sowie Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015.

196 Cellini selbst reflektierte den Weg der Verlebendigung während des Erschaffungsprozesses, indem er die Materialien beim Gießen seiner ei-

genen Skulpturen mit Skelett, Erde und Blut verglich. Siehe dazu Cole 2002, S. 43–78. Zur Vorstellung, dass die Künstler den Körper von ‚innen‘ nach ‚außen‘ aufgebaut haben, siehe Kapitel II.2.5.

197 „Die oberen Partien des Körpers bilden sich beim Embryo zuerst, die unteren folgen nach geraumer Zeit. In einem frühen Stadium sind diese Teile zunächst wie in Umrisslinien angelegt, später erhalten sie ihre Farbe, Weichheit und Härte – gerade so wie wenn an ihnen ein Maler zugange wäre und dieser Malerei ist die Natur. Denn Maler wissen, legen ihre Figuren zuerst in Umrisslinien fest und bringen dann erst die Farbe auf.“ Aristoteles: *De generatione animalium*, Buch II, Teil 6. Dazu Pfisterer 2005, S. 48–49; sowie Pfisterer 2014, S. 69–71.



Abb. 20 | Giovanni Stradano, Programmatische Darstellung der römischen Akademie, 1573, The British Museum, London, Inv. SL,5214.2

um der Kopffragmente eine andere Art des Kreativektes verfolgt wurde. Dieses Motiv wurde in Kunstwerken des 16. Jahrhunderts im Vergleich zum anatomischen Drei-Schritte-Modell seltener wiedergegeben. Dennoch findet man einige Darstellungen von Künstlern, die das Kind in ihren Werken gerade vom Kopf her ‚erschaffen‘.¹⁹⁸ In einem Kupferstich von Giulio Bonasone ist dies besonders gut nachzuvollziehen (Abb. 21):¹⁹⁹ Die *Pittura* zeichnet – und ‚zeugt‘ zugleich – gemeinsam mit Apoll ein Kind auf der Leinwand. Bemerkenswerterweise wird dabei zuerst der Kopf des ‚Neugeborenen‘ umrissen und damit die aristotelische Tradition der biologischen Entwicklung eines Embryos reflektiert.²⁰⁰

Möglicherweise ist auch die Frage, warum die ABC-Methode ausgerechnet mit der Darstellung eines Auges eingeleitet wurde, vor dem Hintergrund der Aristoteles-Rezeption zu beantworten. Bisher wurde versucht, dies durch die hierarchisch höchste Stellung des Sehorgans gegenüber anderen Körperteilen²⁰¹ sowie dessen Nobilitierung in der Literatur des 16. Jahrhunderts²⁰² zu erklären. Dass die Augen aber auch den Anfang des Lebens markieren, ist am eindeutigsten in einer Illustration aus der Handschrift *Liber scivias*

von Hildegard von Bingen – etwa vier Jahrhunderte vor Allori – wiedergegeben (Abb. 22):²⁰³ Einleitend zur vierten Vision von Hildegard von Bingen wird im aristotelischen Sinne die Belebung des Embryos in der Gebärmutter (durch das Sperma) mit der Käseherstellung (durch Beigabe des Feigensaftes zur Milch) verglichen. Auf der linken Seite der Buchillustration sind die liegende Mutter mit dem Kind in ihrem Leib und hinter ihr die Käsemacher zur Veranschaulichung dieser Vorstellung abgebildet. Die belebende Kraft ist gerade in Form der Augen wiedergegeben, die durch einen Schlauch zum Kind hinfließen.²⁰⁴ So stehen die Augen in dieser aristotelisch geprägten Illustration für den Beginn des Lebens und liefern eine mögliche Erklärung, warum die ABC-Methode ausgerechnet das Studium des Sehorgans an den Anfang stellte.

So wird in den beiden Lehrkonzepten von Cellini und Allori der Wunsch erkennbar, bereits während des Ausbildungsprozesses die Schaffensprinzipien der Natur zu vermitteln und zu reflektieren.²⁰⁵ Zugleich kann die Einbeziehung des naturwissenschaftlichen Vorgangs in die Lehre als Aufwertung verstanden werden.²⁰⁶ Allerdings ist nicht davon auszugehen, dass sich die Künstler direkt mit den Texten von Aristoteles

198 Exemplarisch sind in diesem Kontext die beiden Gemälde zu nennen: Maarten van Heemskerck: *Der heilige Lukas malt die Madonna*, um 1553. Rennes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; Raphael (Werkstatt): *Der heilige Lukas malt die Madonna*, um 1600. Rom, Accademia di San Luca.

199 Letzte Abbildung aus Giulio Bonasones Serie *Amorosi Diletti degli Die*.

200 Zur Entwicklung des Kopfes: Aristoteles, *De generatione animalium*, Buch II, Teil 6. Zur Geburt: Ders., Buch IV, Teil 9. Zum Stich von Giulio Bonasone und der Aristotelischen Deutung sowie der Verbreitung dieser Gedanken in Italien: Pfisterer, 2005, S. 46–52; Pfisterer 2014, S. 69–70.

201 Der Kopf und darin die Augen nahmen anatomisch betrachtet die höchste Stellung ein. Durch ihre Bedeutung bekamen sie beim Erlernen des Zeichnens den Vorrang vor anderen Elementen, wie dies Cellini und später ebenso Crispijn van de Passe beschreiben. Cellini: „Voi principi, e Signori, che di tali arti vi dilettate, e voi artisti eccellenti, e voi giovani, che apprendere le volete, per certo dovete sapere, che 'l piu bello animale, che mai abbia fatto la umana natura, si è stato l'uomo, e la piu bella parte, che abbia l'uomo imitare gli occhi per essere tali, qiali noi diciamo, è forza, che con assai maggior fatica visi metta, che in altre parti d'esso corpo non faria.“ Cellini / Barocchi 1973, II, S. 1934. „Ihr Fürsten und Herren, die ihr euch an solchen Künsten vergnügt, ihr vortrefflichen Meister und ihr Jünglinge, die ihr euch noch erst unterrichten wollt, wisset für gewiss, dass das schönste Tier, das die Natur hervorgebracht, der Mensch sei, dass das Haupt sein schönster Teil und der schönste und wundersamste Teil des Hauptes das Auge sei.“ Überset-

zung von Johann Wolfgang von Goethe, zitiert nach Perrig 1997, S. 276. Crispijn van de Passe (hier nur die deutschen Abschnitte): „Und weil das Haupt ist vornehmste und Theil des Leibes / Also habe ich daraus unsen Anfanct ziehen wollen [...]“ / „Weil das Auge ist eines der vornehmsten theile des antlizes werde ich anheben davon zu reden / euch anzeigende durch eine leichte Figur [...]“ Van de Passe 1643, S. 18 / S. 22.

202 Darüber hinaus hat Helen Barr in ihrer Dissertation auf die Bedeutung des Auges in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Florenz im intellektuellen Kontext hingewiesen. Es wurde in den Sonetten und Gedichten nobilitiert, als Sehorgan von literarischen bis zu wissenschaftlichen Abhandlungen besprochen und durch das Zusammenwirken mit der Hand ihre entscheidende Rolle zur Wiedergabe des Gesehenen analysiert. Barr 2006, S. 79–81.

203 Hildegard von Bingen: *Liber Scivias*, Rubertsberger Codex, 12. Jahrhundert, I.4, fol. 22. Zu dieser Handschrift sowie zur Deutung der Buchillustration siehe: Fricke [o.J.], darin das Kapitel „Animation of the Fetus – The *Liber Scivias*“.

204 Die in einem Quadrat eingebetteten Augen können ebenso als perfekte geometrische Formen und somit als göttliche Kraft verstanden werden. Die Sehorgane stehen hier aber weniger für die Augen des Schöpfers, sondern für den Anfang des Lebens.

205 Zu vergleichbaren Prozessen, siehe Pfisterer 2005.

206 Pfisterer zufolge diene die wissenschaftlich begründete Vorgehensweise und Kreativität der Künstler dazu, sich selbst als Ausnahmeerscheinlichkeiten aufzuwerten. Dazu Pfisterer 2014, S. 71.



Abb. 21 | Giulio Bonasone, *Pittura und Apoll*, um 1545, Radierung, The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. 62.602.145 (12)

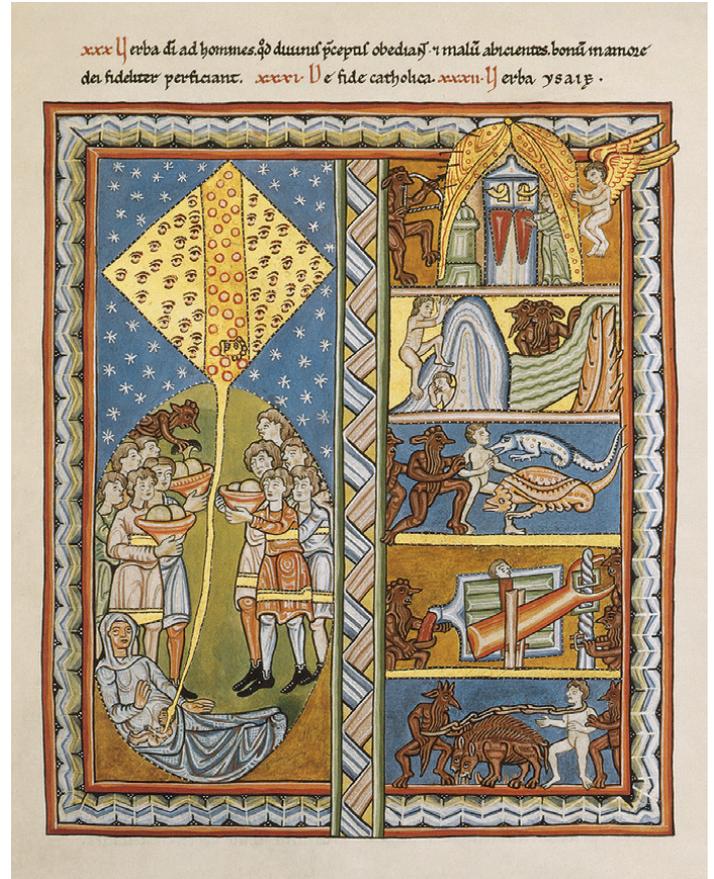


Abb. 22 | Hildegard von Bingen, *Liber Scivias*, Rupertsberger Codex, 12. Jahrhundert, I.4, Fol. 22, verschollen

oder anderen Gelehrten beschäftigt. Vielmehr beriefen sie sich vermutlich auf ein allgemein verbreitetes Wissen. Die beiden Vorstellungen wurden – wie die besprochenen Beispiele zeigen – in zahlreichen Darstellungen aufgegriffen und waren in Künstlerkreisen bekannt.²⁰⁷

Die abschließende Frage betrifft den Ausbildungsprozess: Wie sollte das Zeichnen zweidimensionaler Vorlagen die Lehrlinge befähigen, zu einem späteren Zeitpunkt dreidimensionale und lebensnahe Körper wiederzugeben? Die Frage kann auch anders formuliert

werden: Warum wurde die Lehre nicht gleich durch das Studium dreidimensionaler Beispielen eingeleitet, anstelle von flachen und linearen Darstellungen?

Wenn man die Nachahmungstheorien aus dem künstlerischen Kontext des 16. Jahrhunderts betrachtet, ist die Unterteilung in sukzessive Stufen bemerkenswert: Dabei wurde zwischen der einfachen (der direkten Wiedergabe des Gesehenen) und der komplexeren Imitation (der Übersteigerung) der Vorbilder unterschieden. Je nach Standpunkt der Autoren findet man unterschiedliche Benennungen und Differenzierungen dieser Schritte, sodass hier keine Begrifflich-

207 Dennoch soll dies nicht bedeuten, dass die Künstler ausschließlich auf diese Weise arbeiteten, sondern es soll vielmehr verdeutlicht werden,

dass sich die Idealvorstellungen im Ausbildungskonzept widerspiegeln, in der Praxis jedoch nicht wirklich zur Anwendung kamen.

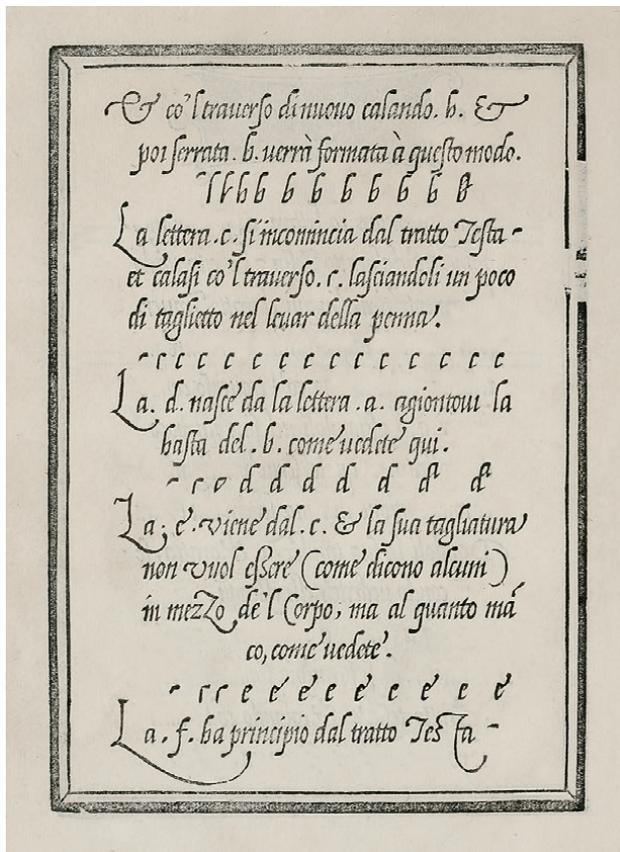


Abb. 23 | Giovambattista Palatino, Libro nel qual s'insegna à scrivere, Rom 1550, Fol. Bii v

keiten eingeführt werden sollen.²⁰⁸ Die anfängliche Nachahmung einer Form bestand darin, die Vorlagen unverändert zu kopieren und sie sich auf diese Weise anzueignen. Die schematischen Elemente des Gesichts sind gerade in diesem Kontext – auf der Ebene der einfachsten Imitationsstufe – einzuordnen. Die Motive sollten Linie für Linie unverändert übernommen und auf diesem Weg verinnerlicht werden. Erst nachdem

208 Vincenzo Danti unterscheidet zwischen *ritrarre* und *imitare*: „Dico primieramente, che ritrarre intendo io che sia fare una cosa a punto, come si vede essere un'altro. E lo imitare medesimamente intendo al proposito nostro che sia fare una cosa non solo in quel modo che altri vede, ma farle come ella harebbe da essere in tutta perfezzione.“ Danti 1567, S. 53. Romano Alberti hingegen unterteilte diesen Prozess in drei Stufen *copiare*, *ritrarre* und *disegnare*. Zu Danti siehe Summers 1981, S. 279–282;

man sie mehrmals gezeichnet und sich die Form möglichst gut eingepägt hatte, wurde es den Schülern erlaubt, das Gelernte zu variieren.

Die Beschränkung der anfänglichen Schritte auf zweidimensionale Vorlagen lässt sich mit der Sehvorstellung erklären, welche ebenfalls in der Tradition Aristoteles' stehend weit über das 16. Jahrhundert hinaus rezipiert wurde:²⁰⁹ Die Sinneswahrnehmung sei einem Siegelabdruck auf einer Wachstafel zu vergleichen.²¹⁰ Wenn das Sehen wie das Sammeln von Abdrücken funktionierte, könnte das wiederholende und intensive Zeichnen der Vorlagen im übertragenen Sinne als das Produzieren der fundierten ‚Einprägungen‘ verstanden werden. Gerade für diesen Vorgang eigneten sich die zweidimensionalen Druckgraphiken und Zeichnungen am besten, um als ‚Gedächtnissiegel‘ zu fungieren und tiefe ‚Abdrücke‘ im Geist zu erzeugen.

2.3 *Lingua disegnata*: Zeichnen (und Schreiben) mit der Feder

Nach Betrachtung der ersten Ausbildungsschritte innerhalb der Manuskripte Alloris ist zu erkennen, dass dem Autor die ABC-Methode in ihrer Abfolge – Auge, Nase, Mund etc. – vertraut war. Die Gesichtsteile wurden nämlich in jeder Handschrift mit exakt derselben Anordnung der Linien ohne Veränderungen abgebildet. Im Folgenden soll daher die Frage beantwortet werden, worauf diese Methode zurückzuführen ist und warum die Unterteilung der Formen in einzelne Linien von Bedeutung war.

Bereits 1435/36 schrieb Leon Battista Alberti in *Della Pittura*, dass man das Zeichnen in einzelnen Schritten

Preimesberger 1999. Zu Romano Alberti siehe: Roccasacca 2009, S. 126–128.

209 Die Vorstellung nach Aristoteles, dass sich die Sinneswahrnehmungen wie Abdrücke auf einer Wachstafel abzeichneten, war im 16. Jahrhundert in vielen Kreisen bekannt und wurde stark rezipiert. Dazu: Manegold 2004, S. 55–104, insb. S. 73ff; Bolzoni 2001, S. 130ff.

210 Dazu Fowler 2012, S. 110–131, insb. S. 114–118 sowie Fowler 2016.

am Beispiel des Schreibens erlernen sollte.²¹¹ Dabei intendierte er zum einen, den Rang der Zeichnung durch den Vergleich mit intellektueller Tätigkeit zu erheben und zum anderen der Ausbildung eine strukturierte Form zu verleihen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden die ersten Schreibmanuale publiziert, welche die von Alberti benannte Vorgehensweise klar veranschaulichten.²¹² In diesen Lehrbüchern wurde selbst die Wiedergabe von einzelnen Buchstaben in mehrere Schritte unterteilt und dadurch die Abfolge der anzubringenden Linien verständlich gemacht (Abb. 23).²¹³

In den *Ragionamenti del disegno* erwähnt Allori den Schreibunterricht zwar an keiner Stelle; die methodische Ähnlichkeit ist aber offensichtlich.²¹⁴ So wurde z.B. das Auge in drei oder vier Schritten – zuerst die beiden oberen Linien, dann die Pupille sowie die untere Linie und zuletzt die Augenbraue – umrissen (Abb. 10–14). Diese Art der Fragmentierung wurde aber nur zu Beginn des Zeichenunterrichts thematisiert. In Frontal- und Dreiviertelansicht bildete Allori die Augen sowie die anderen Körperteile nur noch im Ganzen ab. Der basale Charakter dieser Methode ist mit dem Schreibunterricht vergleichbar. Denn sie diente der anfänglichen Schulung der Hand und der klaren Vermittlung der Formen.

Die Autoren der ersten gedruckten ABC-Bücher nach 1600 betonten die Parallele zum Schreibunterricht



Abb. 24 | Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti del corpo humano*, Venedig 1608, Fol. A3

auf unterschiedliche Weise. Odoardo Fialetti präsentierte die Wiedergabe der Augen und der Nase ähnlich wie Allori in der unterteilten Linienabfolge (Abb. 24).²¹⁵ Giacomo Franco wiederum thematisierte die Parallele zwischen Schreiben und Zeichnen nur in der Einleitung.²¹⁶ Im 1683 publizierten Zeichenbuch *Alfabeto in Sogno* wurde der Vergleich von Giuseppe Maria Mitelli dadurch verstärkt, dass er jedem Buchstaben einen Ausbildungsschritt bzw. einen Körperteil gegenüberstellte.²¹⁷ Während in den gedruckten Zeichenbü-

211 „Ich will, dass die jungen Leute, die jetzt zu malen beginnen, so vorgehen, wie ich es bei denen sehe, die das Schreiben lernen. Diese werden zuerst gesondert in allen Buchstabenformen unterrichtet, welche die Alten ‚Elemente‘ nennen; dann eignen sie sich die Silben an; anschließend lernen sie, wie alle Sätze gebildet werden. Diese Methode sollen unsere (Schüler) beim Malen befolgen. Als Erstes sollen sie lernen, die Säume der Flächen richtig zu zeichnen; darin sollen sie sich so üben, als seien sie die ersten Elemente der Malkunst; dann sollen sie lernen, die Flächen aneinanderzufügen; anschließend sollen sie sich jede unterschiedliche Form jedes Gliedes aneignen und sich jeden möglichen Unterschied unter den Gliedern im Gedächtnis einprägen.“ Alberti 2002, S. 155 (Nr. 55).

212 Darunter sind insbesondere diese drei Bücher zu nennen: Arrighi [1522]; Tagliente 1524; Palatino 1540. Auch wenn die Methode zum ersten Mal zu Beginn des 16. Jahrhunderts publiziert wurde, findet man auch zuvor Hinweise auf einen vergleichbaren Schreibunterricht. Dazu Kemp 1979, S. 127–128 (insbesondere Fußnote 16); sowie Rosand 2002, S. 139–144.

213 In der Vorgehensweise unterscheiden sie sich aber doch, da die Abfolge der Buchstaben sowie ihre Vermittlung nicht immer gleich ist. Ludovico Arrighi reiht ähnliche Formen aneinander, ohne auf das Alphabet zu achten. Er erklärt, wie a, c, d und g sowie b, d, f, h, k und l mit denselben Punkten und Linien gebildet werden. Tagliente und Palatino gehen in der alphabetischen Abfolge vor, rufen aber in Erinnerung, dass man die Form von den zuvor erlernten Buchstaben ableiten kann.

214 Über den Schreibunterricht und die Parallele zum Zeichenunterricht: Ciardi 1971, S. 279; Allori / Barocchi 1973, S. 1900; Kemp 1979, S. 127–131; Reilly 1999, S. 140–143.

215 Fialetti 1608, Fol. A3 und A7.

216 „E perche in ogni cosa si deve à poco à poco andar cominciando, e si come fanno i maestri di scrivere, che prima insegnano a' principianti à formare caratteri, poi le sillabe, e finalme[n]te le parole intiere; così mi pare, che si debba osservare nel disegnar, prima disena[n]do occhi, nasi, bocche, orecchi, piedi, mani, e poi teste, bracci, gabe, e torsi [...]“ Franco 1611, Einleitung.

217 Mitelli 1583.

chern die Schreibmethode vielfach aufgegriffen wurde, sind in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine bildlichen Nachweise dieser Praxis zu finden. Laut Wolfgang Kemp hätte Allori durch „die Erklärung des graphischen Prozesses“ als Erster mit der Musterbuchtradition gebrochen.²¹⁸ Wie oben erläutert, kann aber das Gegenteil behauptet werden. Da Allori in jedem Manuskript exakt dieselbe Vorgehensweise ohne eine Korrektur übernahm, ist zu schließen, dass ihm die Methode gut bekannt war. Allori kann somit nicht als Erfinder der ABC-Methode gelten. Möglicherweise hat er jedoch als Erster mit der Verschriftlichung der zuvor praktizierten Lehranweisung begonnen.

Die Parallele zum Schreibunterricht intendierte Allori außer auf der methodischen auf zwei weiteren Ebenen: 1) Für jene für die Drucklegung vorbereitete Fassung E wählte er den geschwungenen *Cancelleresca*-Schrifttypus (am ehesten *Cancelleresca Romana*), der gerade in den Schreibbüchern der Zeit verwendet wurde.²¹⁹ 2) Alloris Deutung des *disegno* als einfacher Linie – als Kontur ohne Licht und Schatten – ist ebenfalls vor diesem Hintergrund zu verstehen. Auf diese Weise wurde die Zeichnung formal mit der Schrift in Beziehung gesetzt: In seinem Manual sollten mithilfe der Linien die Körperteile wie die Buchstaben und anschließend der gesamte Körper wie Worte wiedergegeben werden.²²⁰

Wie bereits erwähnt, fügte Allori seinem theoretischen Teil einen Vergleich zwischen der Zeichenkunst und der Poesie bei, welcher durch die Gegenüberstellung von Zeichnung und Schrift verstärkt werden konnte. Möglicherweise intendierte er aber weitaus mehr,

als nur in den Paragone mit der Dichtkunst einzutreten.²²¹ In den *Ragionamenti* entwickelte Allori außer der ABC-Methode auch eine ‚Grammatik‘ zum Zusammenbauen des Körpers.²²² Im übertragenen Sinne könnte sein Vorgehen somit als ein Versuch verstanden werden, ein Manual für die künstlerische ‚Sprache‘ zu entwickeln. Ähnliche Bemühungen lassen sich bei anderen Künstlern erkennen: Etwa zeitgleich entwarf Benvenuto Cellini im Zusammenhang mit dem Siegel für die *Accademia del Disegno* eine andere Art des künstlerischen Alphabets.²²³ Auch Vasari versuchte in seiner Charakterisierung des *disegno*, den Debatten über die Sprache seine eigene künstlerische Position hinzuzufügen.²²⁴ Die Bemühungen dieser florentinischen Künstler veranschaulichen, dass sie parallel zu den Aktivitäten der literarischen Akademie – also parallel zur Etablierung der *lingua fiorentina* – versuchten, eine eigene *lingua disegnatata* zu entwickeln.²²⁵ So wäre Alloris Wahl und die unveränderte Aufnahme der ABC-Methode in allen Manuskripten nicht nur naturwissenschaftlich – als Nachahmung des Schöpfungsaktes –, sondern auch durch deren Ähnlichkeit mit der Sprache zu erklären. Alle diese künstlerischen Strategien dienten letztlich dazu, die Zeichenkunst bereits im Ausbildungsprozess zu nobilitieren.

2.4 Proportion: Regeln zum Zusammenbauen

Der Fokus richtet sich in diesem Kapitel auf den zweiten Schritt der Ausbildung, nämlich auf die Regeln, die zum ‚Zusammenbauen‘ der oben genannten Gesichtsteile dienten. Dabei soll hinterfragt werden, über

218 Kemp 1979, S. 130.

219 Auf die bewusste Wahl der Schriftart wies zum ersten Mal Reilly hin. Sie sah Parallelen zu *Mercantile Fiorentina*, mit dem Argument, Allori wolle in seinem Text das Florentinische auch durch die Schriftwahl zum Ausdruck bringen. Reilly 1999, S. 140–141. Die *Mercantile*-Schriftarten sind jedoch zu geschwungen, um mit dem Manuskript E verglichen zu werden. Das Format von Alloris Manual sieht durch die Gestaltung eher den Schreibbüchern ähnlich aus. So erscheint es sinnvoller, dass er sich an diese orientierte, als dass er eine konkrete Schriftart übernahm.

220 Vgl. Reilly 1999, gesamtes viertes Kapitel.

221 Siehe Kapitel II.1.3, sowie Reilly 1999, S. 63–64.

222 Diese werden im folgenden Kapitel II.2.4 ausführlich dargelegt.

223 Cellinis Intention war es, durch die Einführung des Alphabets einerseits die Werkzeuge der Goldschmiede in den Mittelpunkt zu stellen und diese auf Basis ihrer Form mit den Buchstaben zu vergleichen. Zu dem Siegel siehe: Fleming 2003; Bohde 2003.

224 Burioni veranschaulicht dies anhand des Vergleichs des Vokabulars von Vasari mit den zeitgenössischen Debatten über die Sprache. Vasari hatte *disegno* zum invariablen Prinzip sowie den Stil (*maniera*) zum variablen Prinzip erklärt. Von den Mitgliedern der *Accademia Fiorentina* wurden *volgare* ebenso variabel und die alten Sprachen invariabel aufgefasst. Siehe dazu Burioni 2010.

225 Zur Parallele von *lingua scritta* und *lingua disegnatata* vgl. Reilly 1999, S. 67–74, 104–105.

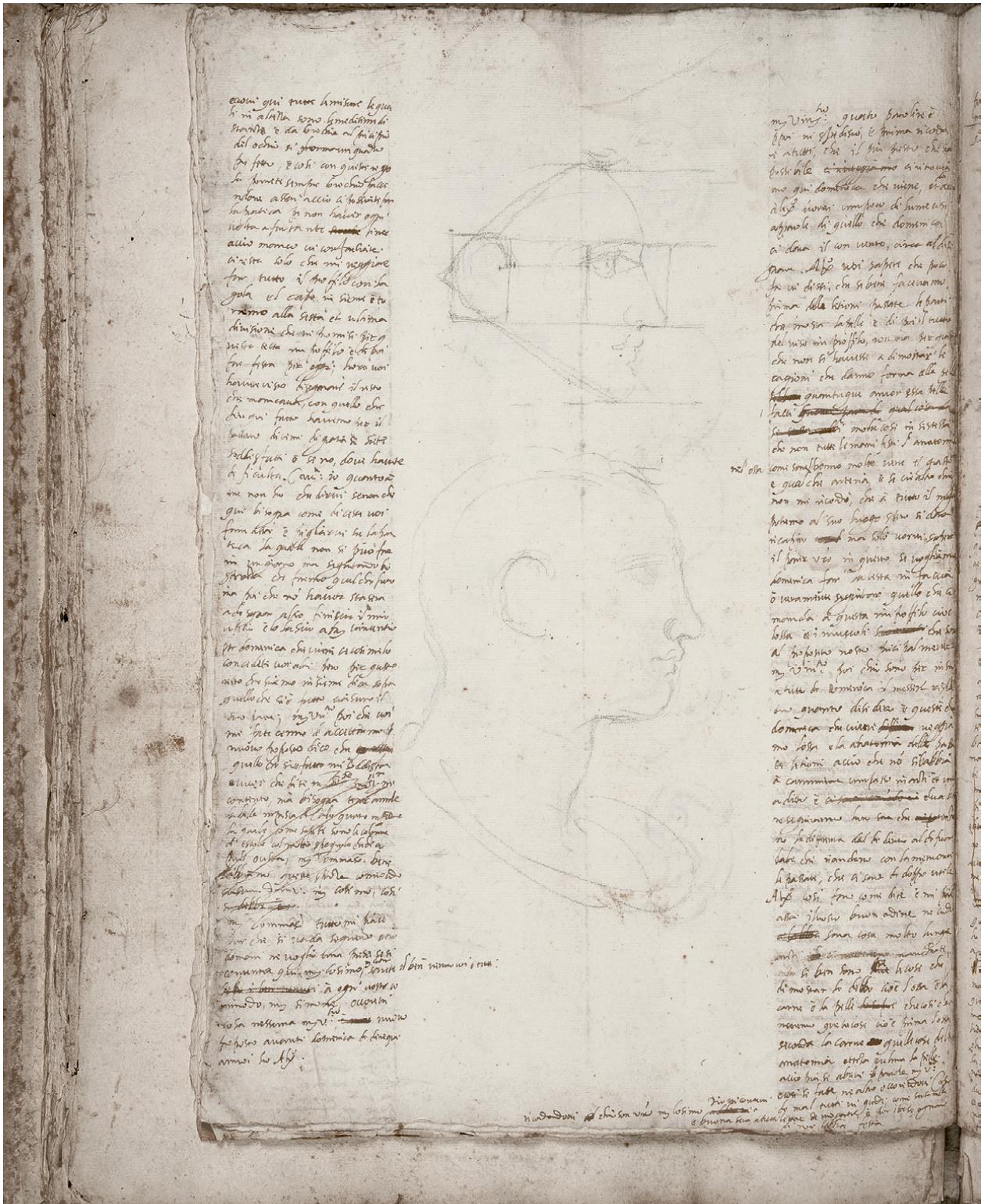


Abb. 25 | Alessandro Allori, Manuskript A², Fol. 75v

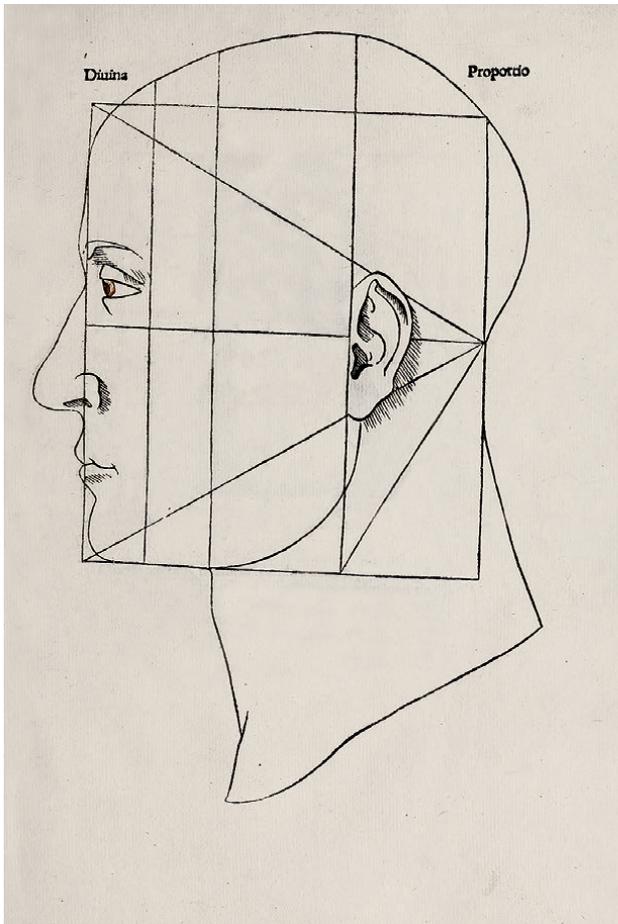


Abb. 26 | Luca Pacioli, divina proportione, Venedig 1509 [Traktat I, Fol. 28r]

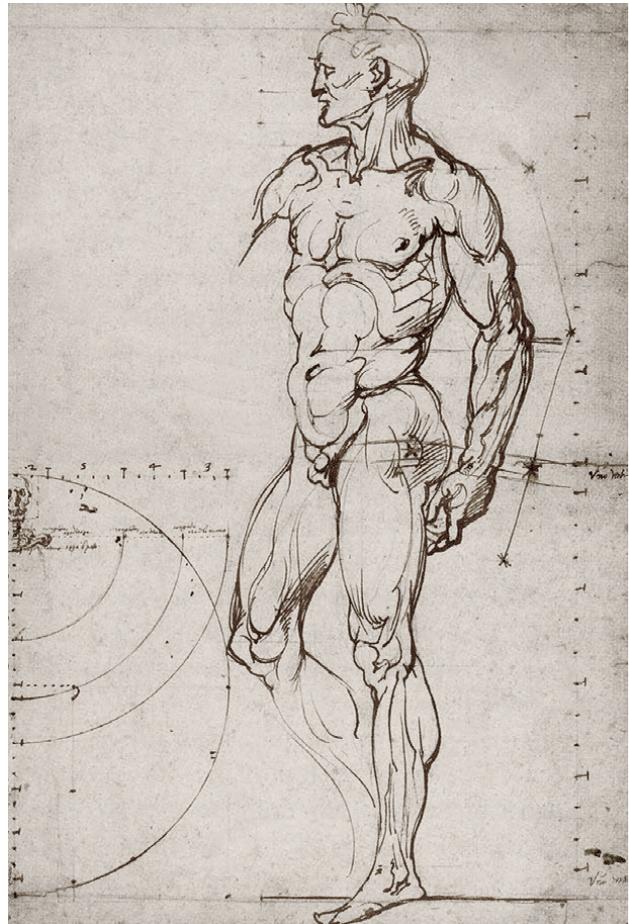


Abb. 27 | Bartolomeo Passarotti, Akt mit Proportionsangaben, Stift, Feder und schwarze Kreide, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv. PD.122-1961

welches Wissen Allori verfügte und wie er bei der Ausarbeitung dieses Themas vorgeht.

In jeder Fassung des Manuskripts folgt auf das Zeichnen der einzelnen Gesichtsteile eine längere Erläuterung zum Zusammenführen der Fragmente. Dieser Vorgang wird in allen Manuskripten mit der Unterteilung des Profils vom Kinn bis zum Haaransatz in drei gleiche Felder begonnen.²²⁶ Die genannte Dreiteilung geht auf Vitruv zurück und fand im 16. Jahrhun-

dert breite Anwendung, sodass sie Allori möglicherweise ebenfalls aus seiner eigenen Ausbildung bekannt war.²²⁷ Auf der Grundlage dieser Gliederung konnten die Positionen der Nase, des Mundes und teilweise der Augen definiert werden. Für die Anbringung des Ohres sowie die Breite des Kopfes wurden aber in jeder Handschrift jeweils unterschiedliche Vorgehensweisen vorgeschlagen. Diese sollen im Folgenden ausführlicher besprochen werden.

226 Manuskript A²: Fol. 75r; Manuskript B: 46v–47r; Manuskript D¹: 60v–61r; Manuskript E: 8r. Im Manuskript C fehlt dieser Schritt.

227 Das Schema ist ebenso in den Album mit Zeichnungen und Skizzen (sog. Bauhüttenbuch) von Villard de Honnecourt (Fol. 36) zu finden. Auch Leonardo griff in den Zeichnungen aus dem *Codex Urbinas* (Fol. 53–54) auf diese Gliederung zurück. In den Traktaten des 16. Jahr-

hunderts wird dieses Vorgehen häufig aber etwas umständlich beschrieben, wie beispielsweise in: Pino 1548; Armenini 1587, S. 94. Zu der Rezeption von Vitruv und seinen Ausgaben: Zöllner 1987. Auch Bronzino soll mit einem Proportionsraster gearbeitet haben, sodass Allori vergleichbare Methoden bereits zuvor in der Werkstatt kennengelernt haben könnte. Dazu: Bambach 2010, S. 41–43.

In der Fassung A² versuchte Allori nach der Dreiteilung des Profils, den Platz des Ohres durch die Einführung von zwei Parametern zu definieren (Abb. 25): Zum einen wurde die Höhe des Hörorgans durch die zwei von der Nase gezogenen Querlinien festgelegt. Dessen Lage markierte zum anderen die Spitze eines Dreiecks, dessen Seiten zum Haar- und Kinnansatz führten.²²⁸ Diese Hilfslinien schienen zum Zusammenbauen des Kopfes für Allori ausreichend, sodass er nach einer kurzen Erläuterung des gesamten Kopfes zu einem neuen Thema (Anatomie) überging.

Das Motiv, das menschliche Profil mit einem Dreieck einzurahmen, ist bereits in mittelalterlichen Bauhüttenbüchern²²⁹ sowie nach 1500 in der *divina proportione* von Luca Pacioli (Abb. 26) und in den Zeichnungen Bartolomeo Passarottis (Abb. 27) zu finden. Die Dreiecke wurden zwar auf unterschiedliche Weisen konstruiert, dienten aber demselben Ziel, die Breite des Kopfes festzulegen und das Ohr darin einzubetten. Die spätere Aufnahme dieses Schemas im Zeichenbuch von Odoardo Fialetti (1608) verdeutlicht darüber hinaus, dass diese Konstruktion ebenso in der nachfolgenden Zeit gerade im Ausbildungskontext zur Verwendung kam (Abb. 28). Eine recht allgemeine Formulierung dieser Regeln durch Allori deutet darauf hin, dass er weniger nach einem konkreten Vorbild suchte, sondern vielmehr auf eine tradierte Anweisung zurückgriff.

Das Vorgehen im Manuskript A² war allerdings aus zwei Gründen problematisch. Dieser Weg erforderte eine lange und umständliche Umschreibung. Außerdem waren viele Parameter wie die Länge der Dreieckseiten sowie dessen Winkel nicht eindeutig festgelegt, sodass die Anbringung des Ohres unterschiedlich ausfallen konnte.

In der folgenden Fassung B wurden gerade diese Stellen des Manuskripts überarbeitet. Die Aufteilung des Profils in drei gleiche Abschnitte erläuterte Allori am Beispiel einer vertikalen Linie zwischen der Nase und dem

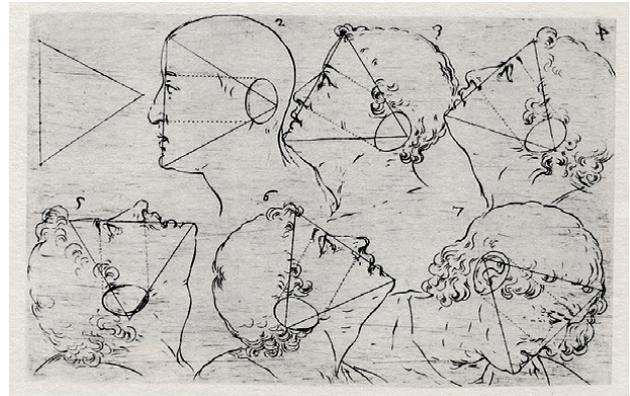


Abb. 28 | Odoardo Fialetti, *Tutte le parti del corpo humano*, Venedig 1608, Fol. B2

Auge, die der Festlegung der Proportionen, aber auch der Positionierung des Auges und der Nasenflügel diente. Im zweiten Schritt führte er ein Raster mit vertikalen und horizontalen Linien in gleichen Abständen ein, sodass darin sechs Quadrate entstanden (Abb. 29).²³⁰ Für das bessere Verständnis nummerierte er die Linien entsprechend ihrer Anbringungsreihenfolge. Abschließend wurde ein Rechteck – in der Größe eines halben Quadrats – in der Mitte angesetzt und darin das Ohr platziert. Durch diese neue Vorgehensweise konnten die vorherigen Probleme gelöst werden: Es wurde ein klarer Parameter – das Drittel des Profils – eingeführt, an dem sich alle weiteren Abstände orientierten. Dadurch entstanden mehrere Kästen für die Einzeichnung von allen Gesichtsteilen. Wie in der Fassung A² markierte Allori auch hier mit hellen Linien ein Dreieck hinter dem Ohr, das aber für diese neue Konstruktionsform überflüssig war.

In der Fassung C fehlt die Auseinandersetzung mit Proportionen. Darin wird im Anschluss an die einzelnen Gesichtsteile sogleich der gesamte Kopf präsentiert. Auch wenn im Text auf die spätere Beschreibung des Konstruktionsschemas hingewiesen wird, bricht er nach wenigen Seiten ohne Erläuterung ab.²³¹

²²⁸ Manuskript A², Fol. 75v.

²²⁹ Villard de Honnecourt: sog. Bauhüttenbuch, Fol. 36.

²³⁰ Manuskript B, Fol. 47r–47v.

²³¹ Manuskript C, Fol. 86v–87r. Vermutlich ließ Allori einige Seiten in der Fassung C unbeschriftet, weil er sich über die Fortsetzung des Textes unsicher war und setzte die Beschreibung gleich mit denen ihm besser

bekanntem Konstruktionsschemata fort. Hierfür spricht die eigenhändige Nummerierung der Blätter – vergleichbar mit den Zahlen im Fließtext –, welche er jeder Fassung beifügte. Denn auch in Fassung C haben sowohl die leeren Seite als auch das letzte Blatt die fortlaufenden Seitennummern.

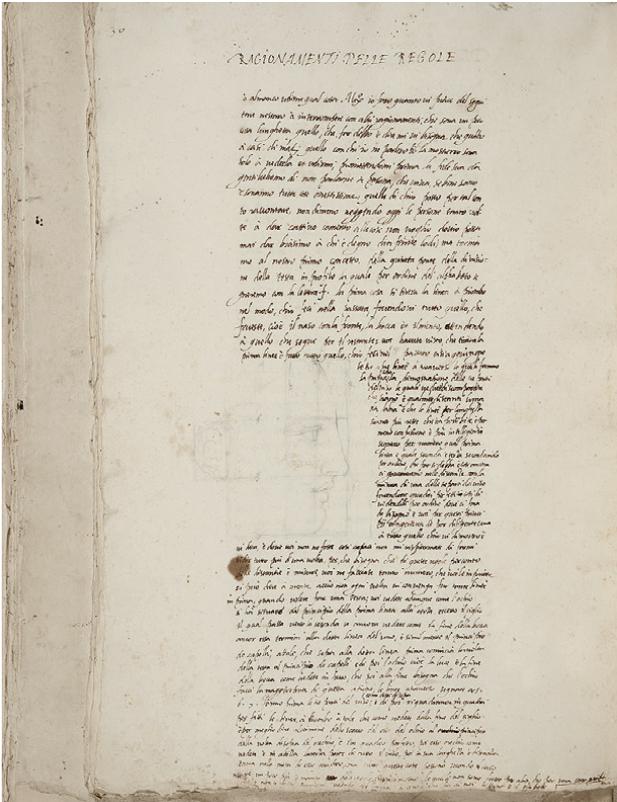


Abb. 29 | Alessandro Allori, Manuskript B, Fol. 47r

Im Manuskript D¹ scheint sich Allori mit dem vorherigen Ergebnis aus der Fassung B begnügt zu haben (Abb. 30). Er übernahm die Vorgehensweise – die Dreiteilung des Profils und den Aufbau des Rasters Linie für Linie – mit nur geringen Veränderungen.²³² Erst während der Überarbeitung dieser Fassung erkannte der Autor ein äußerst einfaches Schema, das mit der Feder neben der bestehenden Kreidezeichnung skizziert wurde. Die bereits existierenden kleinen Quadrate wurden durch das Hinzufügen von zwei weiteren Teilen zu einem großen Quadrat ergänzt.²³³ Dadurch entstand eine geometrische Form mit neun gleichen Segmenten, die den gesamten Kopf einrahmte. Wie einfach diese

232 Manuskript D¹, Fol. 61v.

233 Die beiden letzten Seiten (Fol. 92), die anschließend an das Manuskript C angeklebt wurden und inhaltlich keinem Abschnitt angegliedert werden können, sind sicherlich vor dem Verfassen der Fassung E und nach der Korrektur von D¹ entstanden. Gerade auf diesen Seiten wird das

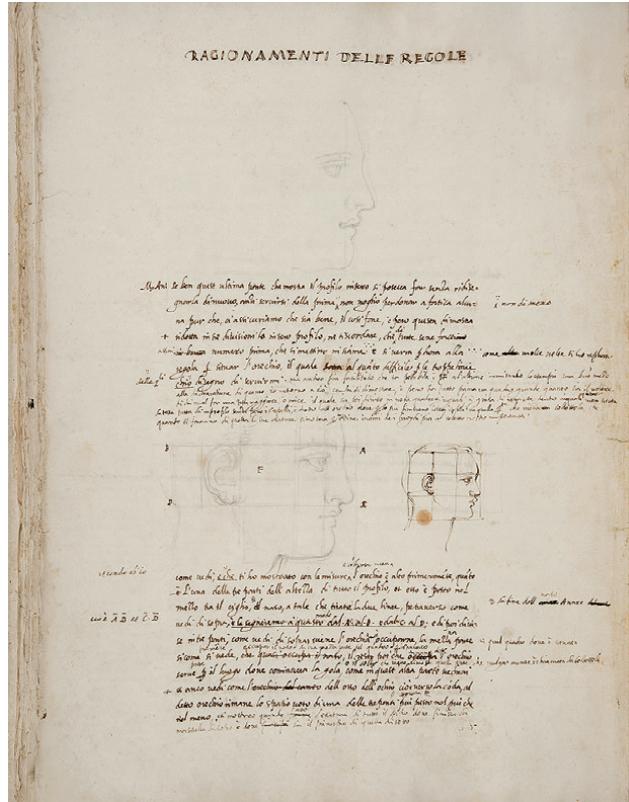


Abb. 30 | Alessandro Allori, Manuskript D¹, Fol. 61v

neue Form zu erfassen war, wurde in der letzten Fassung E demonstriert.²³⁴ Denn die Konstruktion konnte nun mit zwei Abbildungen sowie einem kurzen Text vermittelt werden: Nachdem man die Hauptlinie vom Stirn- zum Kinnansatz gezogen und diese in drei gleiche Abschnitte unterteilt hatte (Abb. 31), sollte davon ausgehend ein in neun gleiche Felder unterteiltes Quadrat als Netz über den Kopf gelegt werden (Abb. 32). Dieses Raster gab die Höhe und Breite des Kopfes sowie die Platzierung von allen Gliedern vor, sodass die Benennung von mehreren Zwischenschritten überflüssig wurde.

Dieses Quadrat wurde in der Fassung E darüber hinaus für die frontale Darstellung (Abb. 33) und andere

Quadrat mit neun Feldern besprochen, das zuvor an keiner Stelle erwähnt wurde. Ob dieses beidseitig beschriebene Folio eine Probeversion oder eine Ergänzung ist, lässt sich nicht erkennen.

234 Manuskript E, Fol. 9r.

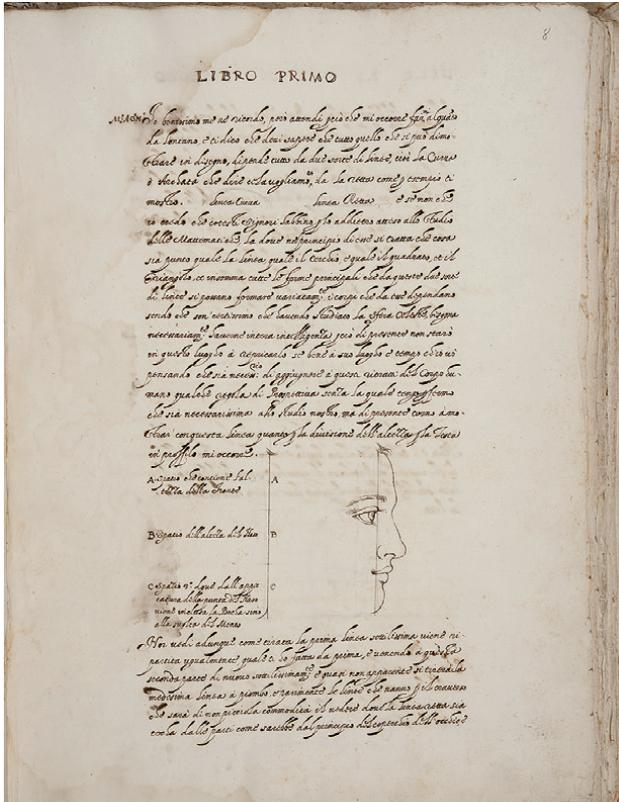


Abb. 31 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 8r

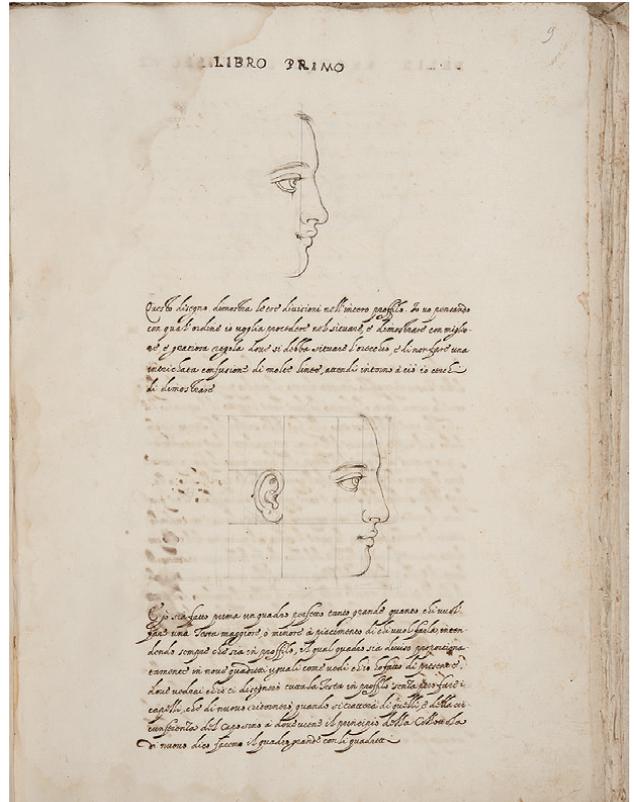


Abb. 32 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 9r

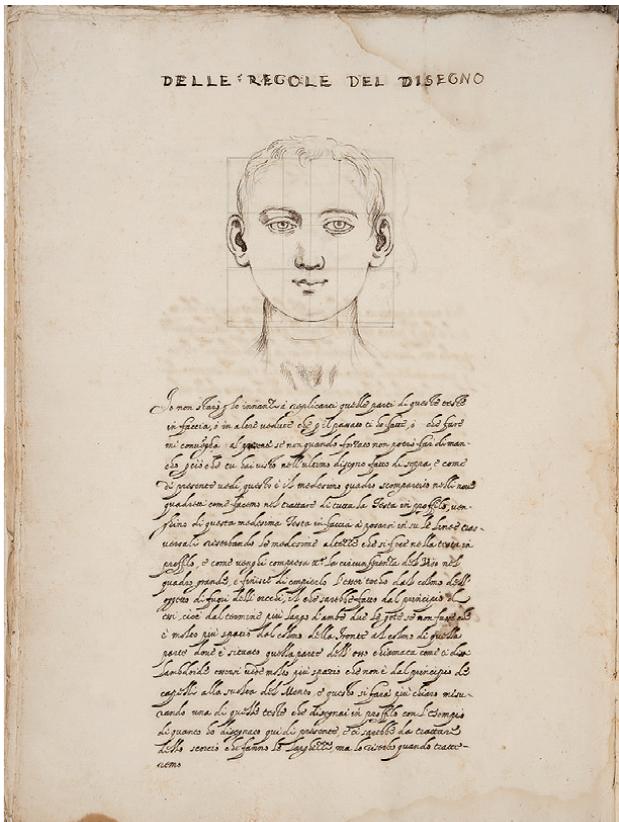


Abb. 33 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 12v

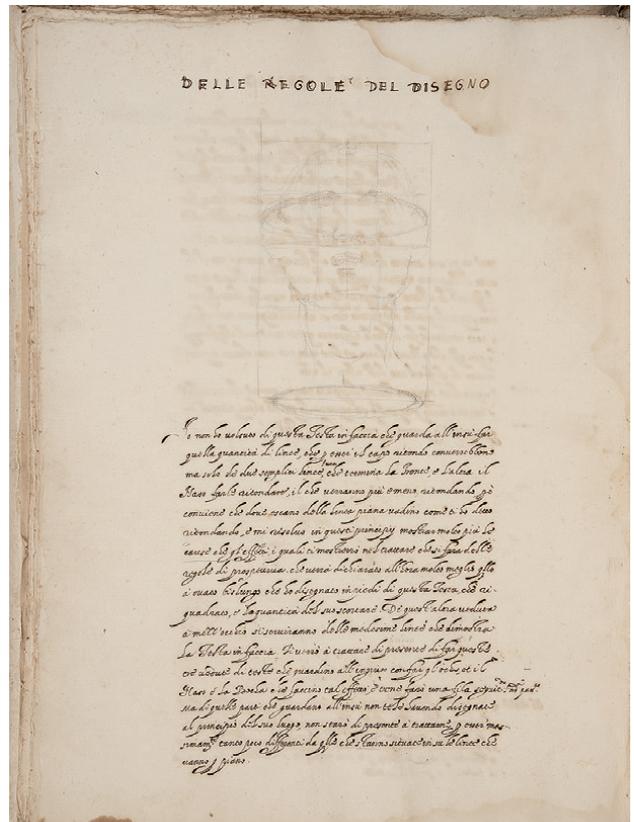


Abb. 34 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 14v

Kopfwendungen als Hilfskonstruktion verwendet. Die verschiedenen Ansichten des Kopfes wurden erstmals im Manuskript D¹ eingeführt und mithilfe unterschiedlicher Konstruktionsschemata (mit Mittel- und Querlinien) wiedergegeben.²³⁵ Das ‚neue‘ Quadrat konnte in der Fassung E für alle Ansichten mit wenigen Ergänzungen eingesetzt werden und erforderte keine umfangreichen Erklärungen.²³⁶ Einzig für die Verkürzung bei der frontalen Kopfwendung nach oben fügte Allori eine zylindrische Form hinzu (Abb. 34).

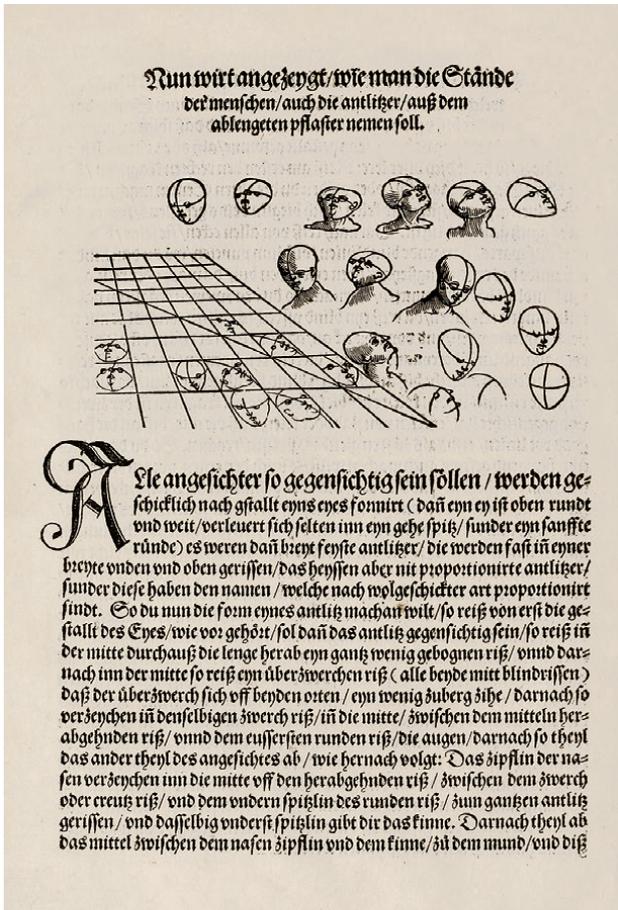


Abb. 35 | [Hieronymus Rodler], Eyn schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens mit dem Zirkel, Richtscheidt oder Linial, Simmern 1531, Fol. Giii v

235 Manuskript D¹, Fol. 63v, 65r.

236 Manuskript E, Fol. 12v (frontale Ansicht des Gesichts), Fol. 13v–14r (Dreiviertelansichten des Gesichts), 14v (Frontale Wendung nach oben).

Bezeichnend ist auch an diesem Abschnitt die Entwicklung von einer textlastigen und komplexen Vorgehensweise in den Fassungen A, B und D zu einer klar verständlichen Form in der Schlussfassung, die knapp zu beschreiben und vielseitig anzuwenden war. Die unterschiedlichen Korrekturschritte verdeutlichen darüber hinaus, dass Allori zum Zusammenbauen des Kopfes keine etablierte Vorgehensweise bekannt war, sodass er sowohl nach der passenden Methode als auch nach deren Vermittlungswegen suchte.

Dabei stellt sich die Frage, auf welches bereits existierende Wissen Allori beim Ausarbeiten dieses Abschnitts zurückgriff. Die Verwendung eines kreuzförmigen Rasters war für die Verkürzungen des Kopfes weit verbreitet, wie zahlreiche Zeichnungen verdeutlichen.²³⁷ Hieronymus Rodler nahm sie außerdem in das Perspektivbuch *Eyn schön nützlich Büchlin* (Abb. 35) sowie später Odoardo Fialetti in sein Zeichenma-

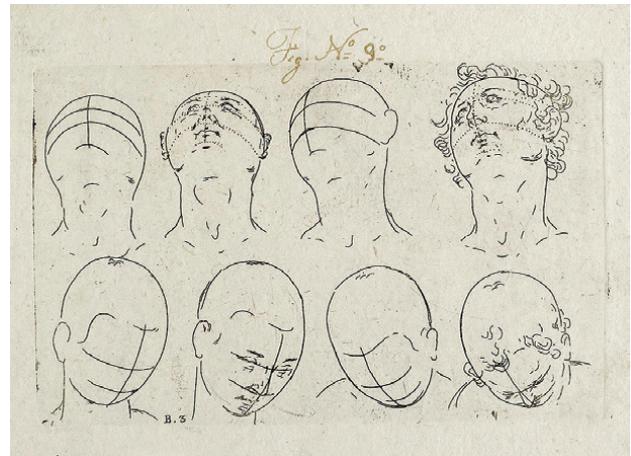


Abb. 36 | Odoardo Fialetti, Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti del corpo humano, Venedig 1608, Fol. B3

237 Greist verweist auf die Zeichnungen von Raphael, Giorgio Vasari und Giulio Cesare Procaccini, die die kreuzförmige Hilfskonstruktion verwendeten. Greist 2011, S. 136.

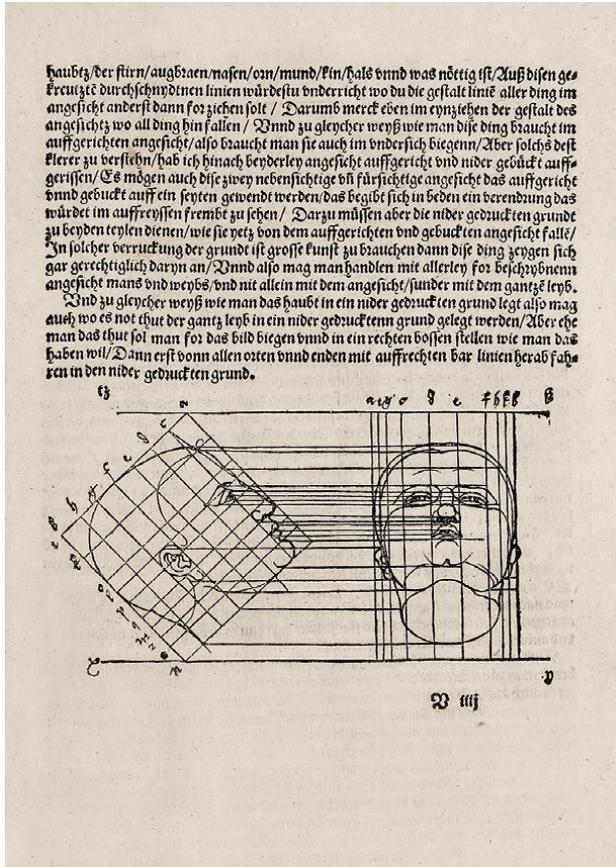


Abb. 37 | Albrecht Dürer, Vier Bücher der menschlichen Proportion, Nürnberg 1528, Fol. Uiii r

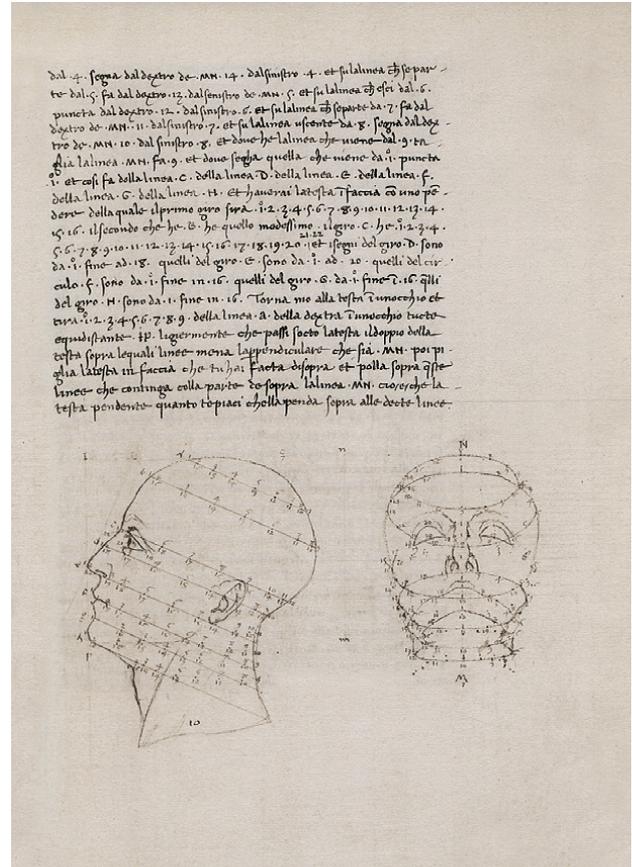


Abb. 38 | Piero della Francesca, De prospectiva pingendi, Biblioteca Panazzi, Reggio Emilia, Ms. Regg. A 41/2

nual (Abb. 36) auf.²³⁸ Zwei weitere Konstruktionsformen, das Rechteck für die Vermessung der Proportionen (wie bei Albrecht Dürer, Abb. 37), sowie die ovalen Horizontallinien für die Kopfwendungen (wie in Piero della Francescas *De Prospectiva Pingendi*, Abb. 38), waren ebenfalls bekannt.²³⁹

Außer von den genannten tradierten Formeln wurde Allori möglicherweise von zwei Publikationen angeregt. 1569 setzte Daniele Barbaro in *La prattica della*

perspettiva die Raster nach Dürer und die Ovale nach Piero della Francesca nebeneinander und lobte die nützliche Erfindung Dürers für die Übertragung der Kopfansichten (Abb. 39).²⁴⁰ Da Allori die beiden Methoden gerade in den nach der Publikation Barbaros entstandenen Fassungen D und insbesondere E verwendete (Abb. 32–34),²⁴¹ konnte er vermutlich sein Traktat. 1552 kam postum *Kunst und Lere Büchlin* von Sebald Beham heraus, in dem er die Praktiken Dürers für

238 Rodler 1531, Fol. VIII v (S. 79); sowie Fialetti 1608, Fol. B3. Vgl. Greist 2011, S. 136. Zu Rodler allgemein siehe Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. Kat. 1 (Maria Heilmann). Bezeichnend bei Rodler ist, dass er schon im Titel beschwört für die Kunstliebhaber und Künstler einen vereinfachten Weg zu bieten.

239 Dürer 1528, Fol. E 2v. Die Handschrift von Piero della Francesca war in Italien durch die Abschriften bekannt. Die Faksimiles von dem Traktat

von Piero della Francesca in: Mussini / Grasselli 2008. Bei Allori ist die vergleichbare Form in den Manuskripten D', Fol. 65r und E, Fol. 14v zu finden.

240 Barbaro 1569, S. 181–182, S. 166 [S. 186].

241 Die Ovale setzte Allori in D', Fol. 65r und in E Fol. 14v ein. Die Verwendung eines Quadrats für die Darstellung der Frontalansicht und des Profils nebeneinander ist zu finden in D', Fol. 63v und E, Fol. 12v.

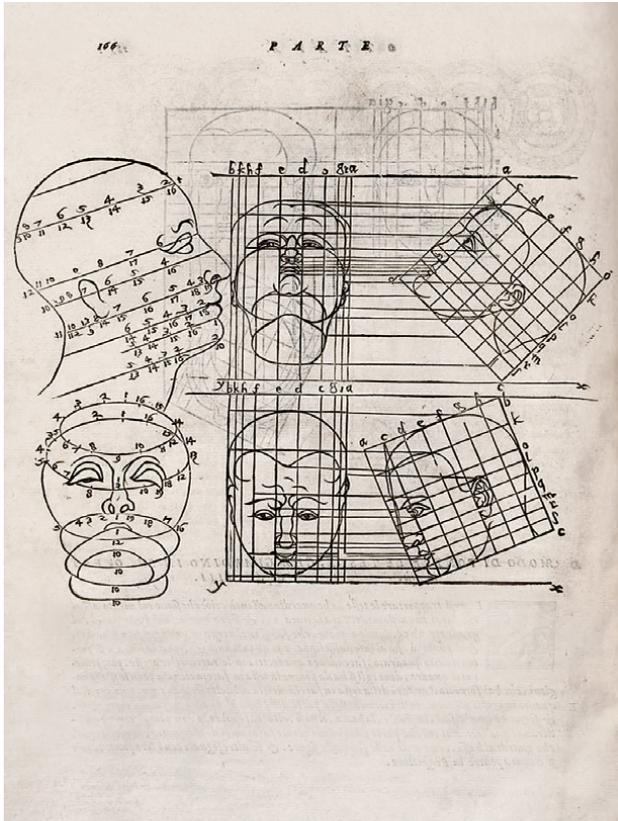


Abb. 39 | Daniele Barbaro, *La practica della prospettiva*, Venedig 1569, S. 166 [186]

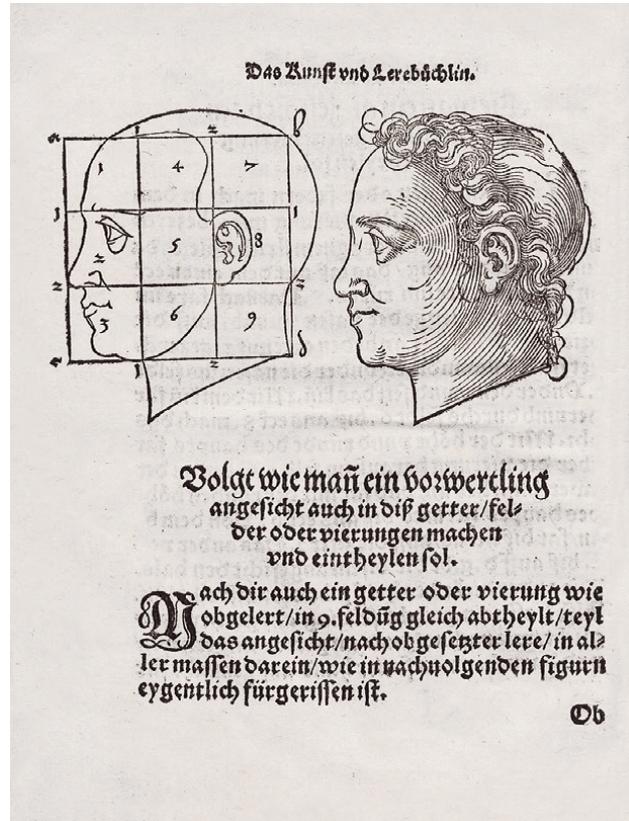


Abb. 40 | Sebald Beham, *Das Kunst und Lere Büchlin*, Frankfurt 1552, Fol. Biii v

die Schüler auf dem einfachen Weg zugänglich machen wollte.²⁴² Einzig bei Beham ist exakt dieselbe Art des Quadrats mit neun Segmenten wie in der Fassung E zu finden (Abb. 40). Darüber hinaus ist der Vermittlungsweg des Nürnbergers mit dem von Allori vergleichbar: Von ihm wurde erstmals die textlastige ‚wissenschaftliche‘ Form in eine knappe Anweisung mit klaren Abbildungen transformiert.²⁴³ Ob in Florenz eine von vielen Ausgaben Behams existierte oder ob sie Allori an

einem anderen Ort sah, ist nicht nachzuweisen.²⁴⁴ Es ist aber bezeichnend, dass gerade die beiden entscheidenden Veränderungen – die Verwendung des einheitlichen Quadrats sowie die Reduzierung des Textes auf ein bildgestütztes Manual – vor allem in diesem nordalpinen Lehrbuch zu finden sind. Inwiefern das neunteilige Quadrat von Beham und Allori aber tatsächlich praktikabel war und auch in der künstlerischen Praxis zum Einsatz kam, ist nicht zu verifizieren.²⁴⁵

242 Beham 1552.

243 Ebenso in der Tradition Dürers nahmen sich zwei weitere Autoren (Schön 1538; Lautensack 1564) den vereinfachten Weg als Ziel vor, allerdings erreichte Sebald Beham eine besonders didaktische Sprache.

244 Zwischen 1552 und 1605 erschienen die sechs Auflagen des Lehrbuchs von Sebald Beham. Dazu Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 148–150 (Polina Gedova). Dass das Buch Behams verbreitet war und gerade im Ausbildungskontext rezipiert wurde, bezeugt die Übernahme desselben Quadrats durch Van de Passe 1543, S. 19.

245 Claudio Pizzorusso vermutete im Gemälde Cristofano Alloris *Katharina und Francesco de' Medici* (1596, heute im Staatlichen Depot in Florenz) die Anwendung dieses neunteiligen Quadrats. Allerdings ist das Beispiel nicht überzeugend, da das Raster im Vergleich zum Kopf der jungen Katharina de' Medici etwas breiter ist und nicht den Vorgaben Alloris entspricht. Zum Gemälde, siehe: Pizzorusso 1982, S. 34–35, Fig. 2a–2b.

2.5 Anatomie: Das höchste Ziel

Abschließend soll der letzte thematische Abschnitt des Manuals – die Anatomie – in den Blick genommen werden. Obwohl es sich um einen der zentralen Abschnitte der *Ragionamenti* handelt, wurde dieser Bereich von der Forschung fast vollkommen vernachlässigt. In der Literatur wird Allori entweder als Autor eines ABC-Manuals erwähnt, das mit anderen Zeichenbüchern verglichen wird oder er gilt als Urheber von anatomischen Zeichnungen. Diese beiden Aspekte wurden jedoch selten gemeinsam behandelt. Warum die Anatomie im *Ragionamenti* wenig Beachtung fand, kann mit der Rezeption Barocchis erklärt werden. In der von ihr transkribierten Fassung E kommt die Anatomie im Vergleich zur ABC-Methode nur kurz zur Sprache. Barocchi publizierte in *Scritti d'arte* ausschließlich die Federzeichnungen (und nicht jene in Kohle) an falschen Stellen, wodurch sich der Zusammenhang zwischen Text und Bild verunklart hat. Aus diesen Gründen haben die Forscher, die sich auf Barocchi stützten, die Bedeutung des Themas für Allori kaum erkannt. Im Folgenden wird aufgezeigt, welchen Stellenwert die Anatomie im Manuskript eigentlich einnahm.

Die Manuskript-Fassung A beginnt mit einer längeren Debatte über allgemeinere Fragen und die Bedeutung des *disegno*. Vor dem praktischen Teil zählt Allori die bevorstehenden Schritte auf: Der Unterricht sollte mit sechs grundlegenden Lektionen eingeleitet werden, nämlich mit dem Studium von Auge, Nase, Mund, Ohr, Profil und des gesamten Kopfes. Danach sollte

die Aneignung des Körpers in drei Stufen – Haut (*pelle*), Muskeln (*muscoli*, später *notomia* genannt) und Knochen (*l'ossa*) – erfolgen.²⁴⁶ Der anschließende praktische Teil orientierte sich an dieser Abfolge. Auf die genannten sechs Lektionen zu den einzelnen Gesichtsteilen – besprochen in drei *Ragionamenti* – folgt der anatomische Abschnitt mit der Beschreibung des Schädels. In diesem Text wird detailliert auf einzelne Elemente und deren Funktion eingegangen und dabei Vesalius gelobt. Nach drei Seiten über anatomische Fragen bricht der Text jedoch ab.

Was Umfang und Themenabfolge angeht, ist die spätere Fassung B mit der vorherigen Version vergleichbar. Bemerkenswert ist die Bewertung der genannten Schritte nach der Überarbeitung des Manuskripts. Das Zeichnen des Kopfes wird nun zur Pflichtübung und wenig erfreulichen Aufgabe erklärt. Das eigentliche Ziel stellt das Studium der Anatomie dar.²⁴⁷ Nach denselben einleitenden Schritten (ABC) werden im anatomischen Teil diverse Knochen und der Aufbau des Schädels beschrieben. Neben dem Lob auf Vesalius übernimmt Allori in dieser Fassung die Begrifflichkeiten aus *De Humani Corporis Fabrica* und verweist dort auf konkrete Stellen. Auffallend ist die neue Themenabfolge, welche den ersten Seiten des anatomischen Traktats von Vesalius entspricht. So entsteht beim Lesen des Dialogs der Eindruck, Allori würde während des Gesprächs mit den Adligen durch *De Fabrica* blättern und die Inhalte Seite für Seite abhandeln.²⁴⁸ Die an Zahl zunehmenden Korrekturen am Ende des Dialogs verdeutlichen jedoch, dass Allori die Ausformulierung immer schwerer fiel; noch während des Schreibens korrigierte er den Text. Die letzten beiden Seiten bestehen

246 „La prima segno A la divideremo in sei letioni cioè prima l'occhio la seconda il naso la terza la bocca la quarta l'orechio la quinta tutto proffilo cominciando al principio di capo degli alla fino del mento. La sesta tutta la testa al capo insieme e così alla fine di ciascuno di quest parte come vedete e dimostro, l'osso e muscoli cioè levata la pelle.“ Manuskript A, Fol. 72v. Diese Stelle wird am Seitenrand im Zuge der Korrektur eingefügt, laut der Allori sich dazu entschließt, auch einen praktischen Abschnitt an den Theorie-Teil anzuhängen. Die Dreiteilung wird auf den nächsten Seiten auch in der umgekehrten Reihenfolge von innen nach außen, von den Knochen bis zur Oberfläche, beschrieben.

247 „[...] la prima cosa, cominciamo dalla testa ò Capo, che dir il vogliamo, è quella prima disegnar in profilo di poi ha mezzo ochio e per ultimo in fac-

cia, et della prima in profilo faremo con la superficie delle pelle per un poco di diletto, è poi seguiremo l'anatomia e l'ossatura, ma da questa prima testa, in fuori voglio, che cominciamo prima dalle ossa e di poi alla Anatomia e per ultimo la pelle [...] ma sopra ci tutte le cose vi prego chio vi pregassi, che se questi primi principij vi paressero al quanto deboli e fastidiosi, che cio con buono animo sopportasse, poi che senta èssi come [...] al suo tempo non si poteva altrimenti fare.“ Manuskript B, Fol. 40r.

248 Laut Reilly sei es kaum vorstellbar, dass für die Lehrlinge seziert wurde. Wahrscheinlicher sei, dass sie die Abbildungen in den Büchern von Vesalius oder Valverde studierten. Aus diesem Grund erscheint es plausibel, dass Alloris Text den Eindruck einer Buchbesprechung vermittelt. Dazu Reilly, S. 132–133.

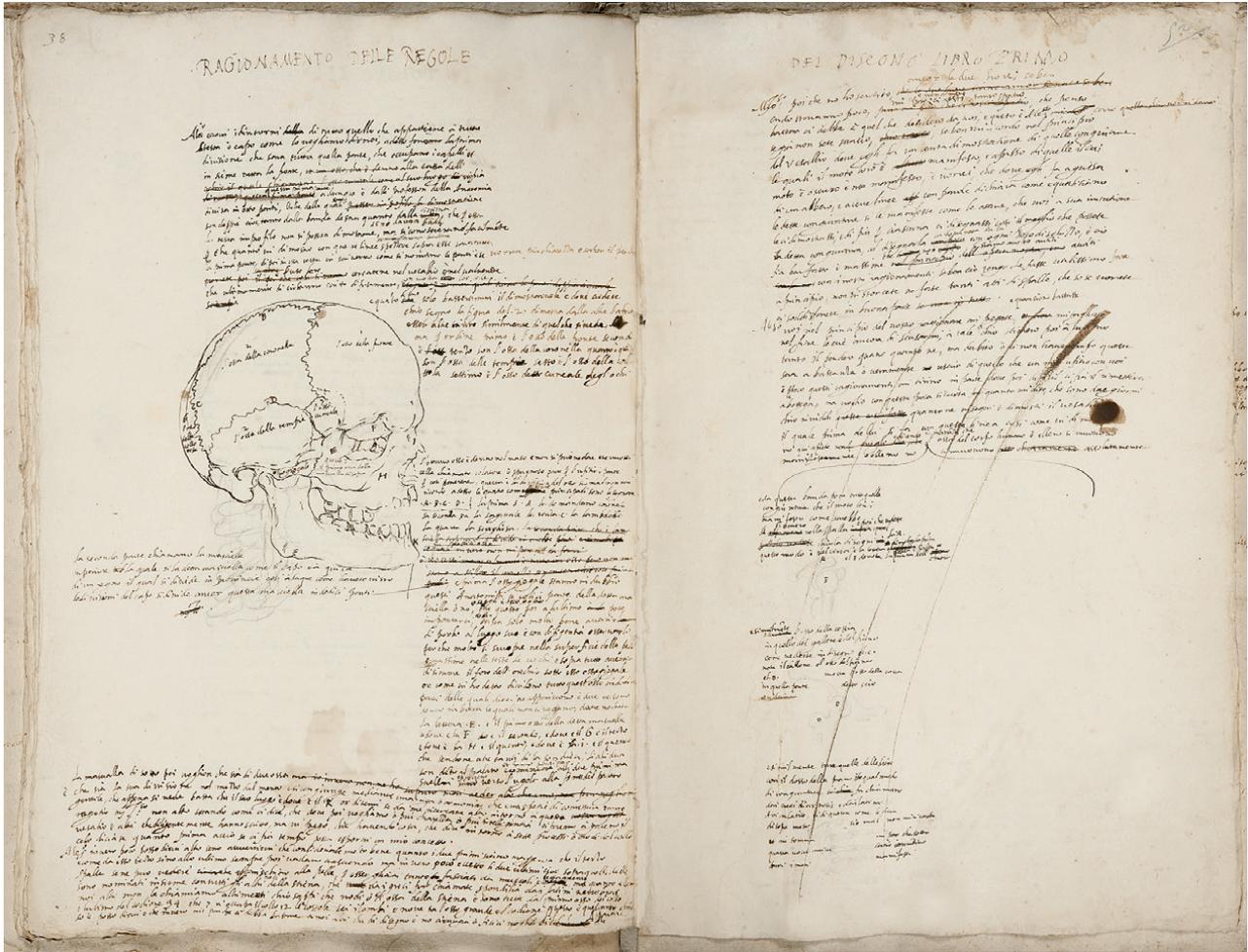


Abb. 41 | Alessandro Allori, Manuskript B, Fol. 51v-52r

nur noch aus fragmentarisch angestückten Textteilen (Abb. 41). An dem abschließend expressiv ausgestrichenen Blatt lässt sich Alloris Unzufriedenheit darüber ablesen, dass ihm die Übertragung der anatomischen Inhalte aus dem Traktat von Vesalius große Schwierigkeiten bereitet hat.²⁴⁹ Vielleicht hatte Allori aber auch andere Gründe, die Ausarbeitung dieser Fassung zu unterbrechen und größere Veränderungen vorzunehmen?²⁵⁰

Wie bereits beschrieben, veränderte Allori in der Manuskript-Fassung C neben der Dialogform auch die Auswahl und Anordnung der anatomischen Themen. Gleich zu Beginn wird das aktualisierte Vorgehen von Bronzino wie folgt beschrieben: Da er sich mit der Anatomie fachlich wenig auskenne, spreche er nicht über den Gebrauch und die Bewegung der Körperteile, sondern nur über allgemeinere Dinge. Der Anatomie-

249 Gerade in den Fassungen A, B und C wird das Schreiben in dem Abschnitt über die Anatomie unterbrochen. Dabei entsteht der Eindruck, der Inhalt sei für Allori nicht zu bewältigen gewesen, wie es bereits Patricia Reilly vermutete. Reilly 1999, S. 129–135

250 Wie aus der erwähnten Randnotiz hervorgeht, führte Allori die anfänglichen Teile des Manuskripts B bis zum Jahr 1566 aus. 1569 setzte er

seine Arbeit mit dem Kapitel über die Anatomie fort, das nach fünf Seiten erfolglos endete. Nach drei Jahren hatte sich zum einen der Status der Protagonisten geändert (zwei von den Adligen wurden zu Cavalieri erhoben), zum anderen erschien vermutlich auch die Form des Dialogs veraltet. Weiteres zur zeitlichen Einordnung der Abschnitte sowie zu den Entscheidungen zur Veränderung, siehe Kapitel II.1.3.

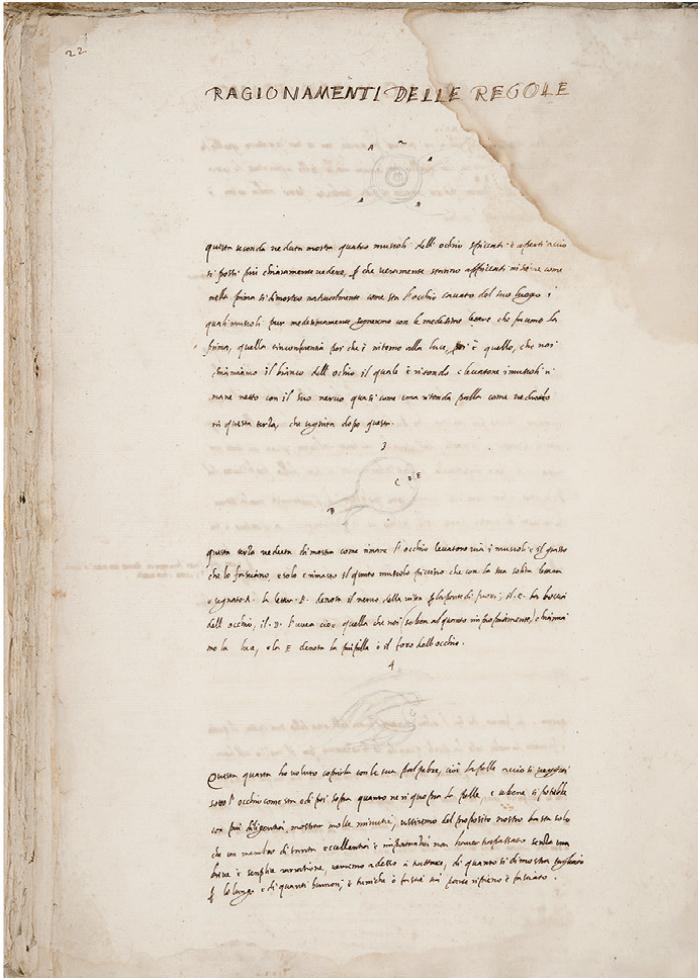


Abb. 42 | Alessandro Allori, Manuskript C, Fol. 88v

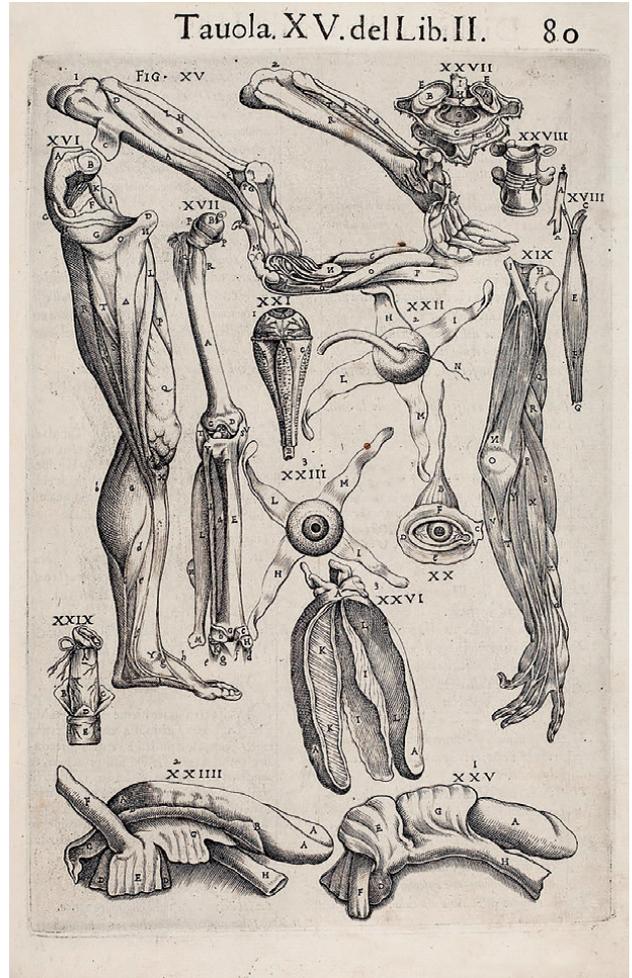


Abb. 43 | Juan de Valverde, Anatomia del corpo humano, Rom 1560, S. 80

unterrichtet solle aus diesem Grund mit dem Auge sowie mit der Beschreibung von allen Knochen des Schädels beginnen und danach mit der Darstellung des Kopfes – mit der Haut, den Muskeln und darunter den Knochen – fortgesetzt werden.²⁵¹ Während Allori in den Fassungen A und B Vesalius lückenlos zu folgen versuchte, übernahm er im Manuskript C aus *De Fabrica* nur noch ausgewählte Inhalte. Besonders ausführlich wid-

mete er sich allein der Abhandlung des Augeninneren.²⁵² Bei der Darstellung der Augenmuskulatur (Abb. 42) orientierte er sich an der *Anatomia del corpo humano* von Juan Valverde (Abb. 43).²⁵³ Die Fassung C wurde nach der Beschreibung der Augenanatomie nicht weitergeführt, sondern mit dem Skizzieren des Schädels unterbrochen. In diesem Manuskript erwähnt Allori Valverde zum ersten Mal neben Vesalius, allerdings

251 „[...] ch'io non so professione di Anatomia, ne dar voglio la ragione di uso delle parti ne à che effetti si muovono, ne quello che le fa muovere, ma di quella chio ragionero, ò disegnerò, si bene dire questa e latal cosa ò latele ò il tal membro, ò il tale, et anco questo delle cose pui principali, ma sono al quanto vi dubbio se sia meglio primamente mostrare l'anatomia dell'ochio cioè le sue tuniche con i suoi humori, e di

poi tutta l'ossatura del capo e bel viso, o pur seguitar per ordine poiche facemo prima la testa con la pelle, venir a dimostrar sotto esse pelle i suoi muscoli e dopo quelli ossatura.“ Manuskript C, Fol. 87v.
 252 Manuskript C, Fol. 88r–89r.
 253 Bei Allori ist auf Fol. 88v (Abb. 42) insbesondere die obere Abbildung gemeint. Valverde 1560, Taf. XV, Buch II, Fol. 80.

nur negativ, nämlich als Kopist von *De Fabrica*.²⁵⁴ Am Ende dieses Kapitels wird zu klären sein, über welche anatomischen Kenntnisse Allori verfügte und welche Position er in Bezug auf die beiden Autoren einnahm.

Die Fassung D zeichnet sich durch ihre Länge in allen Bereichen aus. Die ABC-Methode weitete Allori auf das gesamte erste Buch aus; der Anatomie sollte das zweite Buch gewidmet sein. Da diese beiden Bücher getrennt eingebunden sind, werden sie im Weiteren D¹ und D² genannt.²⁵⁵ Der anatomische Teil (zweites Buch / D²) beginnt mit den bereits bekannten, aber neu geordneten Themen: dem Muskelkopf (Abb. 44), der Augenanatomie und dem Schädel. Allori verändert an dieser Stelle die Wiedergabe der Köpfe und stellt sie am Beispiel der ABC-Methode im Profil, frontal sowie in anderen Ansichten dar. In dem Text geht er nur auf die entscheidenden Elemente ein. Beim Auge beschreibt er am ausführlichsten den inneren Teil, die Kristalline. Daran anschließend erläutert er, dass nach dem Studium des Kopfes die Darstellung der Arme, Beine, des Torso und des gesamten Körpers in Form von Knochen, Muskeln und Haut folgen sollten.²⁵⁶ Im Manuskript ist zwar nur der Abschnitt über das Studium von Händen und Füßen umgesetzt (Abb. 45), aber es ist trotzdem bemerkenswert, dass Allori hier erstmals das weitere Vorgehen – das Erfassen des gesamten Körpers – formuliert. Diese Passage fügte er nach der Abhandlung der bereits bekannten Themen (Anatomie von Kopf und Augen) ein. Dabei entsteht der Eindruck, dass er sich erst nach der gelungenen Ausführung der Bereiche, an denen er zuvor gescheitert war, Gedanken über die Fortsetzung des Manuskripts machte. Zugleich würde dies bedeuten, dass er

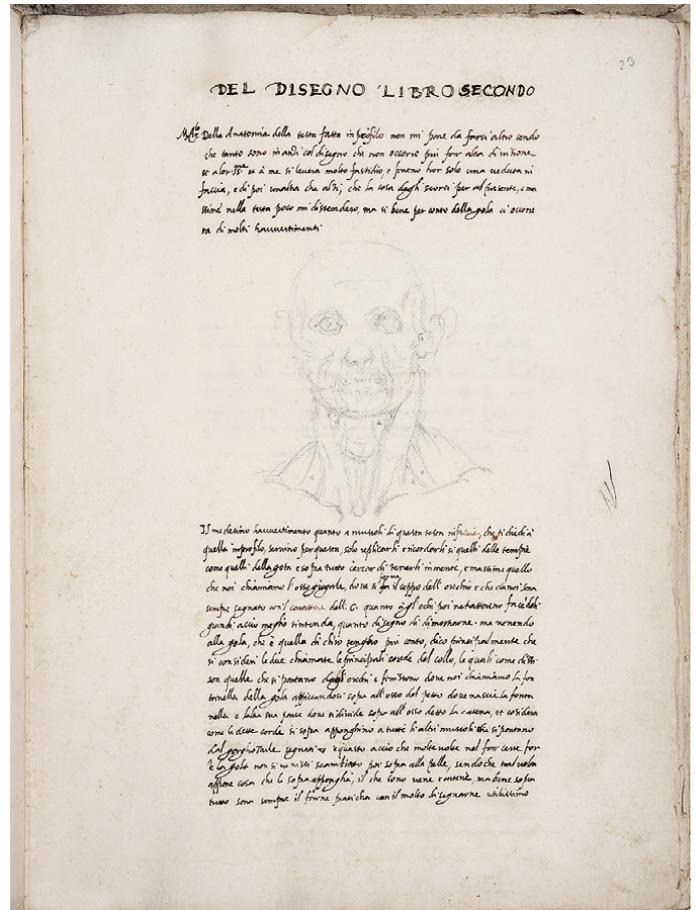


Abb. 44 | Alessandro Allori, Manuskript D², Fol. 23r

den gesamten Umfang seines Textes erst beim Schreiben definierte.

Entscheidend ist der veränderte Umgang mit den anatomischen Inhalten in der Fassung D. Dabei wird nicht versucht, das gesamte Körperinnere – wie in den Fassungen A und B – zu charakterisieren, sondern es

254 „poi che noi cominciamo la prima nostra parte, che fu trattar del modo che tener che vano [?], à ritien l'occhio, tratteremo al presente, così succintamente di che umori si componga è quali; e di poi tratteremo delle tele ò tuniche che lo quoprano et mi questo oltre à quello, chio visto da me stesso seguiremo l'ordine del Vesalio, dove ne tratta, nella sua opera che egli fece della fabrica del corpo humano, tanto piu ancora, che Andrea Valverde ancor lui nella sua opera non si discosta, ò discorda, dal Vesalio mi parte alcuna.“ Manuskript C, Fol. 88r.

255 Das Manuskript D² wurde im Anschluss an die Fassung E eingebunden. Dies lässt sich damit erklären, dass der Binder die fehlende Fortsetzung des Anatomieteils dieser Reinschrift möglicherweise mit der vorherigen Fassung ergänzen wollte. Dies wäre ein weiterer Beleg dafür, dass der

Binder die Inhalte der Manuskripte sehr wohl verstand. Bisher wurden die beiden Teile D¹ und D² nicht zusammen besprochen, obwohl der Zusammenhang sowohl inhaltlich als auch in der Art der Ausführung offensichtlich ist.

256 „Poi che sino à qui tratto di cose apparenti alla testa o capo, mi parrebbe che fusse bene trattar della mano, e poi del piede, e di poi far la mano appicata al braccio, e parimente il piede con la sua gamba e coscia, e questi ancora mi molto vedute, e di poi trattar de torsi o i busti che si chiamino, venendo poi al far figure intere, dove porremo tutte le misure secondo la grandezza della testa, facendo di tutto quello chi anche ne [?] seguendo prima l'ossa, di poi l'Anatomia e l'ultimo la pelle come dissi [...]“ Manuskript D², Fol. 27v.

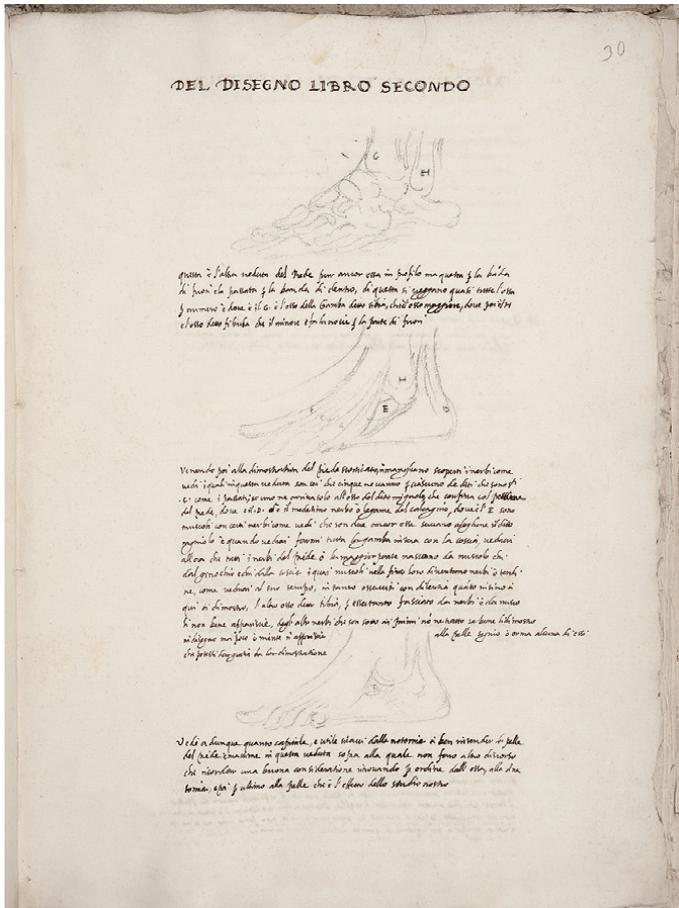


Abb. 45 | Alessandro Allori, Manuskript D², Fol. 30r

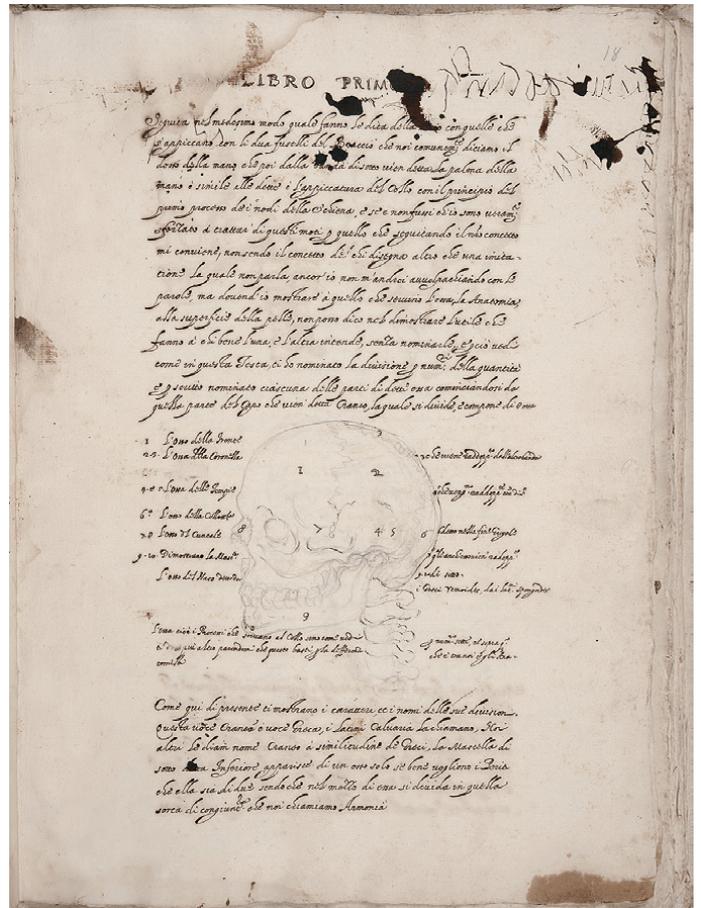


Abb. 46 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 18r

werden nur die auf der Oberfläche sichtbaren und für deren Wiedergabe bedeutenden Teile angesprochen.²⁵⁷

In der späteren Fassung E überdachte Allori die Anordnung der Themen erneut und führte die in den vorherigen Manuskripten dargestellten Erfahrungen zusammen. Das zweite Buch über Anatomie leitet er – wie in den Manuskripten A und B – mit der Beschreibung eines Schädels ein. Hier werden nur die zehn Bereiche des Kopfes sehr knapp aufgezählt (Abb. 46). Der

anschließende Satz verdeutlicht den neuen Ansatz des Autors: Er wolle diesen Abschnitt nicht weiter erläutern, da er schließlich kein Anatom sei.²⁵⁸ Darauf folgen die Darstellungen des Kopfes in Profil-, Frontal- und Dreiviertelansichten, jeweils in den drei Schritten als Knochen, mit Muskeln und Haut (Abb. 47–48). Diese Methode wird bereits in den ersten Fassungen erwähnt und insbesondere am Ende der Fassung D² in verkürzter Form bildlich umgesetzt. Erst nach Überarbeitung

257 Monique Kornell hat darauf hingewiesen, dass die von Allori beschriebenen Halsmuskeln sowohl in seinen anatomischen Zeichnungen als auch in den Gemälden besonders ausgeprägt zu sehen sind, sodass davon auszugehen ist, dass deren Kenntniss für die Künstler tatsächlich von Bedeutung war. Dazu Kornell 1992, S. 174–75.

258 „[...] parendomi che questo basti, per la differenza che è tra noi e gli anatomisti.“ Manuskript E, Fol. 18r. Eine vergleichbare Aussage findet sich in drei weiteren Texten: In der Postille von Annibale Carracci zu Vasaris Viten (um 1592/93), in dem Zeichenbuch von Philips Galle (Galle 1589) sowie in dem Traktat von Juan de Arfe (Arfe 1585). Es ist bezeichnend, dass dieser Gedanke an verschiedenen Orten etwa zeitgleich – um 1590 – aufkommt. Siehe dazu Kapitel III.2.1.

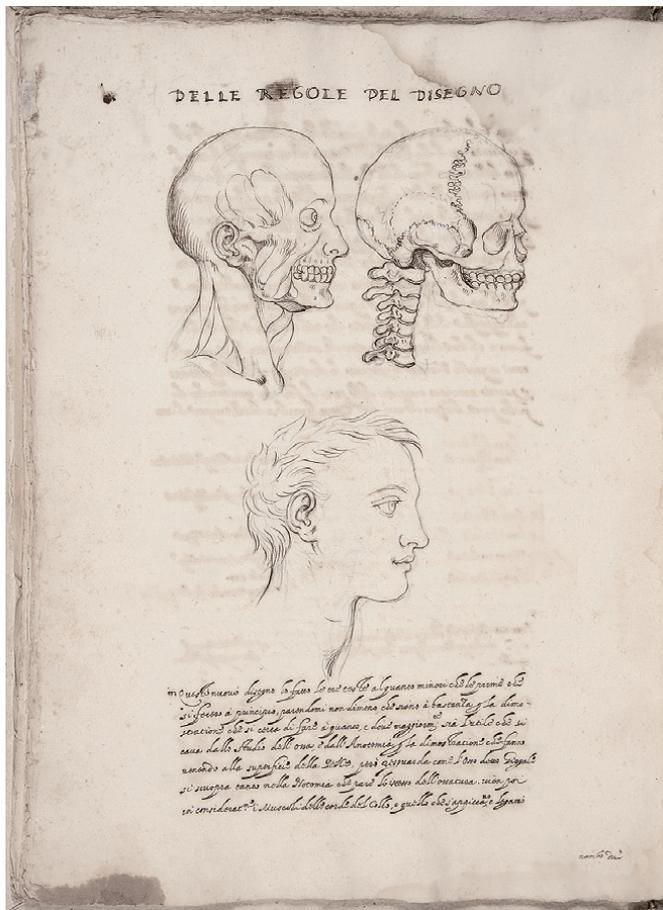


Abb. 47 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 18v

des älteren Manuskripts erkannte aber Allori ihre Möglichkeiten. Mithilfe dieser Vorgehensweise – dem Drei-Schritte-Modell – konnten Körper und einzelne Körperteile von innen nach außen modelliert und der Zusammenhang zwischen den Knochen und sichtbarer Oberfläche visuell veranschaulicht werden. Anders formuliert konnte sich Allori auf diesem Weg nur auf die für die Oberflächengestaltung relevanten Aspekte beschränken. Gerade auf der Grundlage dieses Prinzips baute er den anatomischen Teil des Manuskripts E auf. Der Text ist eher kurz gehalten, sodass die Abbildungen in den Vordergrund rücken.

259 „Così [studio dell'occhio] farò, ma per questo giorno non ti prometto far altro che quello che serve alle vedute del capo, o della testa che dir mi voglia [...]“. Manuskript E, Fol. 19r; Allori / Barocchi 1973, S. 198f.



Abb. 48 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 19v

Auch diese letzte Fassung E endet nach der Darstellung der Köpfe. Allori erwähnt nur, dass er die Anatomie des Auges zu einem späteren Zeitpunkt beschreiben werde.²⁵⁹ Die mögliche Fortsetzung und die Anleitung zur Darstellung des gesamten Körpers unter Verwendung derselben Methode kann auf Basis des Vergleichs mit der früheren Fassung D² rekonstruiert werden.

Die Analyse der fünf Manuskripte macht die intensive Auseinandersetzung Alloris mit den anatomischen Inhalten sichtbar. Wie die Beispiele der ABC-Methode

und der Proportionslehre verdeutlichen, näherte sich Allori auch dem anatomischen Teil mit einem ‚wissenschaftlichen‘ Ansatz und transformierte ihn immer mehr in ein bildgestütztes Manual. Bereits in der Einleitung der vorliegenden Studie wurde deutlich, dass das von Allori abschließend eingesetzte Drei-Schritte-Modell nicht seine eigene Erfindung war.²⁶⁰ Er griff hingegen auf ein bewährtes Muster zurück, erkannte aber im Laufe der Überarbeitung dessen Potenzial für die Lehre. Bereits Alberti empfahl den Künstlern, den Körper von innen nach außen – beginnend mit den Knochen – aufzubauen.²⁶¹ Cellini formulierte denselben Gedanken für die richtige Wiedergabe des Körpers.²⁶² Auch in den anatomischen Schriften seit *De Fabrica* wurde häufig das Prinzip des ‚Einkleidens‘ der Knochen verfolgt.²⁶³

Im Gegensatz zu anderen Künstlern versucht Allori in *Ragionamenti* nicht sein eigenes anatomisches Wissen, sondern jenes aus medizinischen Traktaten zu vermitteln.²⁶⁴ Als Autorität betrachtet er insbesondere Vesalius, den er häufig lobend erwähnt und auf dessen Text er häufig verweist. Ab der Fassung C führt Allori auch Juan Valverde ein, nennt ihn aber immer im Vergleich zu dem Flamen.²⁶⁵ In Manuskript D² wird Valverde sogar nur noch als Kopist von *De Fabrica* eingestuft.²⁶⁶ Die Einschätzung der beiden Autoren ist

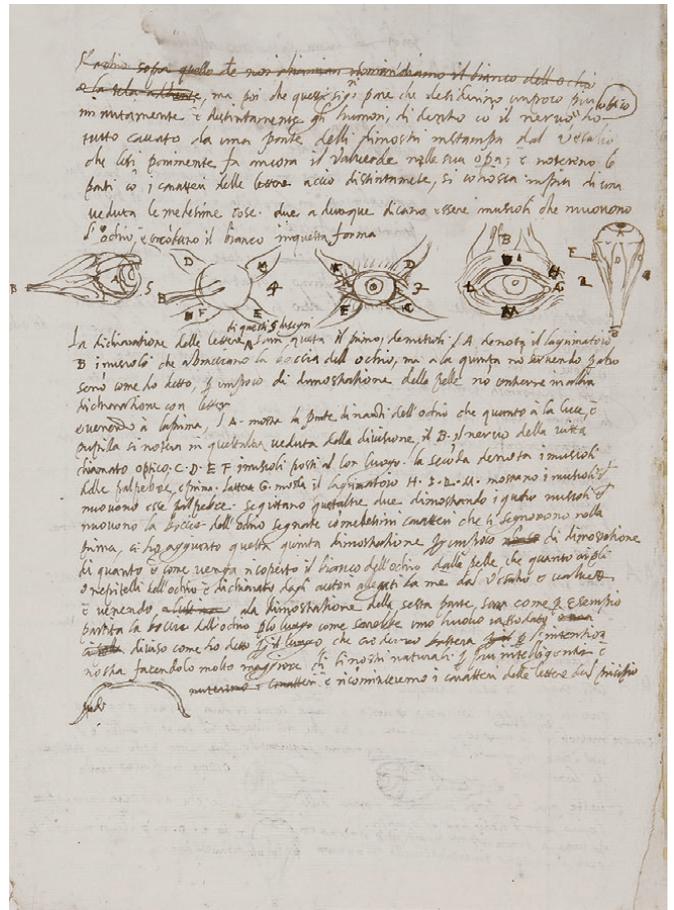


Abb. 49 | Alessandro Allori, Zwischenseite des Manuskripts, Fol. 72a-r

260 Zu dem Drei-Schritte-Modell siehe den grundlegenden Aufsatz von Klaus Krüger (Krüger 2002) sowie Kapitel I.1, II.3 und III.2.1.

261 „[...] come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipignendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno muscolo.“ / „[...] so wie man einen bekleideten Menschen erst nackt zeichnet und ihn dann mit Stoffen umhüllt, so malen wir einen nackten Menschen, indem wir erst seine Knochen und Muskeln festlegen, die wir dann mit Fleisch bedecken, dass man leicht jeden darunter liegenden Muskel erkennen kann.“ Alberti 2002, Abschnitt 36, S. 122–123.

262 „Ora, perché tutta la importanza di queste tali virtù consiste nel fare bene un uomo e una donna ignuda, a questo bisogna pensare che, volendogli poter far bene e ridursegli sicuramente a memoria, é necessario di venir al fondamento di tali ignudi, il fondamento si è le loro ossa: in modo che, quando tu arai recatoti a memoria una ossatura, tut non potrai mai fare figura, o vuoi ignuda o vuoi vestita, con errori; e questo si è un gran dire.“ Cellini / Barocchi 1973, II, S. 1935. „Weil nun das wichtigste eines solchen Talentes immer die Darstellung des nackten Mannes und Weibes bleibt, so muß derjenige, der so etwas gut machen und die Gestalten gegenwärtig haben will, auf den Grund des Nackten gehen, wel-

ches die Knochen sind. Hast du dieses Gebäude im Gedächtnis, so wirst du weder bei nackten noch bekleideten Figuren einen Irrtum begehen, welches viel gesagt ist.“ Übersetzung Johann Wolfgang von Goethe, in Perrig 1997, S. 276.

263 Besonders auffällig ist dieses Vorgehen in den Tafeln der *Epitome* von Vesalius, wo das Skelett auf jeder Seite mit einer weiteren Schicht von Muskeln, Sehnen, Haut bedeckt und das Buch mit der Darstellung eines Aktes abgeschlossen wird. Vesalius 1543 (*Epitome*).

264 Das rege anatomische Interesse zu dieser Zeit wird in diesem Kapitel an späterer Stelle erläutert.

265 „[...] seguiremo l'ordine del Vesalio, dove ne tratta, nella sua opera che egli fece della fabrica del corpo humano, tanto piu ancora, che Andrea Valverde ancor lui nella sua opera non si discosta, ò discorda, dal Vesalio mi parte alcuna.“ Manuskript C, Fol. 88r.

266 „Dal Vesalio nel settimo libro al cap.lo XIII della sua opera della fabrica del corpo humano si tratta diligentissimamente della Anatomia dell'occhio, e da andrea Valverde nel V libro la naratione, e di poi alla dichiarazione nella tavola terza, le dimostra in disegno, ritraendo e copiando tutte le fatiche, che prima il vesalio haveva fatto molti anni neanzi [...]“ Manuskript D², Fol. 25r.



Abb. 50 | Alessandro Allori, Jungfrau Maria mit Christus-Knaben, Johannes dem Täufer und anderen Heiligen, 1575-76, Öl auf Leinwand, Galleria dell'Accademia, Florenz

besonders im Zusammenhang mit den Darstellungen des Auges in den Fassungen C und D² von Bedeutung (Abb. 42–43). Einerseits wird Valverde in diesen Handschriften kritisiert, andererseits übernimmt Allori aus seinem Traktat sowohl die Positionierung der Kristalline im vorderen Augenbereich als auch die Wiedergabe der Sehmuskeln (Abb. 49).²⁶⁷ Wie ist diese Diskrepanz zu verstehen?

Als Allori an seinen *Ragionamenti* arbeitete, wurde in Künstlerkreisen der Aufbau des Auges intensiv diskutiert. In den Fassungen D und E weist er darauf hin, dass sein Lehrer Agnolo den gesamten Körper sowie das Sehorgan seziiert habe.²⁶⁸ Auch Vincenzo Danti konnte – so sein Bruder Ignazio – durch seine Erkenntnisse, die auf mehreren Sektionen des Auges basierten, Vesalius und Valverde korrigieren.²⁶⁹ So ist zu vermuten, dass Danti die Traktate der beiden Autoren kannte und sich auf deren Wissen stützte. Da Allori in demselben Kreis wie Danti verkehrte, könnte er ebenfalls von den beiden Positionen sowie von der Aktualität des Themas erfahren haben. In den Fassungen A und B zitiert er jedoch wortgetreu ausschließlich *De*

Fabrica. Erst in späteren Manuskripten verweist er zwar auf einzelne Stellen aus Valverdes *Anatomia*, allerdings zitiert er den Spanier nicht so präzise und ausführlich wie Vesalius. Daraus kann geschlossen werden, dass Allori *De Fabrica* sehr genau studieren konnte, während ihm das Traktat von Valverde möglicherweise nur aus fragmentarischen Abschriften und mündlichen Überlieferungen bekannt war.

Bemerkenswerterweise griff Allori die Darstellung der Anatomie des Auges um 1575, als er in den Fassungen C und D an demselben Thema arbeitete, in dem Gemälde *Jungfrau Maria mit Johannes dem Täufer und anderen Heiligen* wieder auf (Abb. 50). Die auf dem Tablett liegenden Augen der heiligen Lucia – Attribute ihres Martyriums – sind hier anatomisch korrekt aus zwei Seiten mit allen Muskeln und Sehnen dargestellt. In der Vorzeichnung jedoch bildete Allori die Augen wie aus der Frontalansicht ausgeschnitten entsprechend der üblichen Lucia-Ikonographie ab.²⁷⁰ Da das Gemälde für einen Altar im Frauenkrankenhaus der S. Maria Nuova entstand, scheint die Darstellung für die Auftraggeber geändert worden zu sein.

267 Während Vesalius die Kristalline in die Mitte des Auges verortete, behauptete Valverde – ausgehend von seinen Sektionen –, dass die Kristalline im vorderen Bereich des Auges zu finden sei. Dieser Theorie entsprechen auch die Abbildungen in dem Traktat des Spaniers. Allori gestaltete die ausgebreiteten Augenmuskeln nach dem Vorbild Valverdes. Auf einem Blatt (Fol. 72a recto und verso, Abb. 2.39f–g), das als letzte Seite der Fassung A' eingeklebt wurde und als vorbereitende Skizze zu den Fassungen C und D gelten kann, sind die Darstellungen und selbst Buchstaben nach Valverde (Tafel XV aus dem zweiten Buch) eingetragen. Eine vergleichbare Darstellung ist bei Vesalius nicht zu finden. Zur neuen Positionierung der Kristalline bei Valverde (Valverde 1560, Buch II, Kapitel 7, Fol. 40r) siehe Kornell 1992, S. 176–177. Über die Frage, ob sich Allori bei der Positionierung der Kristalline an Vesalius oder an Valverde orientierte, gehen die Meinungen auseinander. Während sich Frangenberg für den Spanier aussprach, plädierte Kornell eher für Vesalius. Bei genauerer Betrachtung der Fassungen ist aber folgendes zu erkennen: In der Fassung C (Fol. 89r) ist die Positionierung der Kristalline nicht eindeutig und könnte auch so verstanden werden, dass sie in der Mitte des Auges zu finden ist; in der Fassung D² (Fol. 25r) wurde sie eindeutig näher zum Außenbereich – also entsprechend den Erkenntnissen Valverdes – abgebildet. Frangenberg 1988, S. 14–15; Kornell 1992, S. 177.

268 „Tutto sta bene, messer Agnolo, ma ben vi prego, sapendo che e' non è molto che facesti un'anatomia per vostro studio di tutto il corpo umano et in particolare con molto diligenza degli occhi, mostrando il mirabil artificio delle sue tuniche, de' suoi umori e le altre sue appartenenze

tanto de' muscoli quanto de' nervi ottici, et in somma tutto quello che al vedere serve [...]“: Manuskript E, Fol. 3v; Allori / Barocchi 1973, S. 1950. Eine vergleichbare Stelle ist in der Fassung D', Fol. 58r zu finden.

269 „Et questo è la descrizione dell'occhio, tratta da' libro dell'Anatomia di Vincenzo Danti: dove perchè si vede il centro dell'humor Christallino fuor del centro della sfera dell'occhio per la quinta parte in circa del suo diametro; non lascerò in questo proposito di averire, che il Vesalio, & altri, che posero l'humor Christallino concentrico all'occhio, hanno errato; non pure per quello che ho osservato nel Valverde, & in Vincenzo Danti, ma anco per la prova, che ne ha da me stesso fatto in molte Anatomie, che feci altre volte in Firenze, & in Bologna [...]“ Barozzi da Vignola 1583, S. 3. Diese Passage wird dem Bruder und Herausgeber Ignazio Danti zugeschrieben. Dazu Frangenberg 1988, S. 14–15. Allerdings kann auf Basis dieser Beschreibung nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob die Aussage von Ignazio Danti wirklich das Wissen von Vincenzo Danti wiedergibt oder eher als eine Interpretation des Autors zu verstehen ist, die Gelehrsamkeit seines Bruders zu präsentieren.

270 Zur Vorzeichnung in den Uffizien (GDSU 725 F) siehe Lecchini-Giovannoni 1970, S. 29, Abb. 16. Zum Gemälde, siehe Lecchini-Giovannoni 1991, S. 238, Abb. 90; Fabbri 2002; sowie zum anatomischen Kontext, siehe Kornell 1992, S. 168. Etwa zeitgleich stellte beispielsweise Annibale Carracci auf dem Altarbild *Maria mit dem Knaben, Johannes dem Täufer und heiligen Lucia* (um 1587–88, New York, Sammlung Richard L. Feigen) die Augen der Heiligen auf dem Tablett wie Ausschnitte aus dem Gesicht dar. Dazu: Benati / Riccòmini 2006, S. 186, Kat. IV.1.

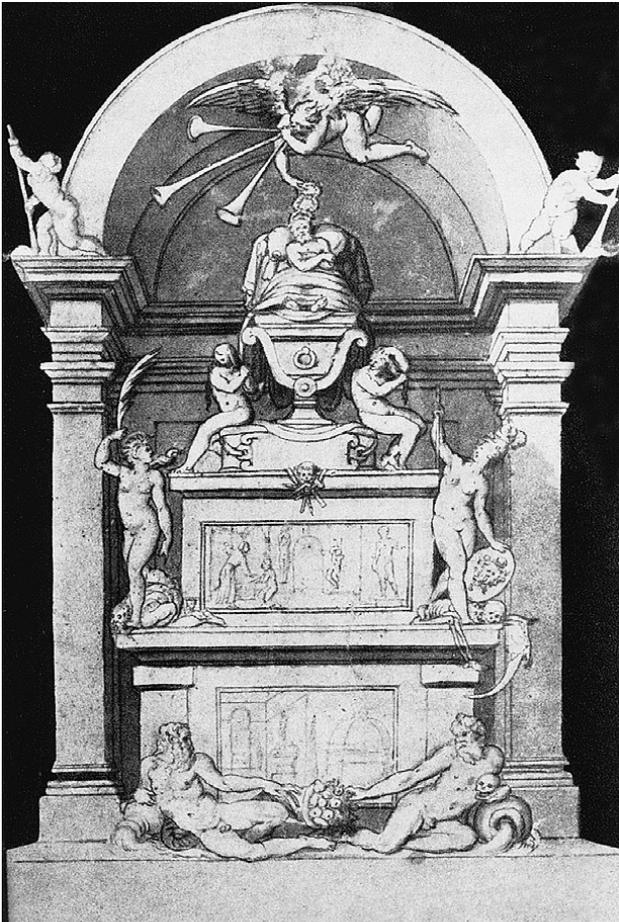


Abb. 51 | Zanobi Lastricati [zugeschrieben], Katafalk Michelangelos, Federzeichnung, 1564, in: *Codex Resta*, Biblioteca Ambrosiana, Mailand

Die Platzierung des Tablett auf der Mittelachse spricht für die Besonderheit dieses Details. So könnte Allori durch den Austausch mit den Ärzten dieses Kranken-

hauses zu neuen Kenntnissen über die Anatomie gelangt sein, die er für die Ausarbeitung seiner Gemälde und ebenso für das Manual nutzbar machen konnte.

Abschließend stellt sich die Frage, warum der Anatomie in den *Ragionamenti* eine so große Bedeutung zugesprochen wird. Als Allori um 1565 die Arbeit an dem Manuskript begann, war die Anatomie in der Tradition Michelangelos eines der zentralen Themen in Florenz, wie eine Auswahl an Beispielen verdeutlicht: 1563 wurden die Sektion von Leichen und das Studium des Körperinneren in das Programm der *Accademia del Disegno* aufgenommen.²⁷¹ 1564 war die Vivisektion – im Zusammenhang mit der Ikonographie des Marsyas-Mythos – auf dem Mittelfeld des Katafalks für das Begräbnis Michelangelos abgebildet (Abb. 51).²⁷² Auf der Festdekoration zur Hochzeit von Johanna von Österreich und Francesco de' Medici 1565 wurde die Auseinandersetzung mit der Anatomie als eine der wichtigsten Aufgaben der Akademiekünstler präsentiert (Abb. 52).²⁷³ Gerade Alessandro Allori hatte die Aufgabe, dieses Künstlerbildnis zur Ausschmückung der Porta al Prato nach den Anweisungen von Vincenzo Borghini anzufertigen.²⁷⁴ Auch im 1567 veröffentlichten Proportionstraktat von Vincenzo Danti überwiegen die anatomischen Themen.²⁷⁵ Am Ende des publizierten ersten Bandes beschreibt er die geplanten vierzehn Teile: Neben den ersten zehn Büchern über Anatomie und Bewegung des menschlichen Körpers sollten weitere vier Bände die Affekte (Charaktere), Kleidung und Drapierung, Historie, Landschaften, Tiere und Proportion der Architektur the-

271 In einer der beiden Statuten aus dem Jahr 1563 ist im zweiten Kapitel zu lesen, dass die im Winter angestellten *Consoli* Sorge dafür trugen, insbesondere die jungen Mitglieder in die Anatomie einzuweisen und mit ihnen in der S. Maria Nuova zu studieren (vermutlich Sezieren). Zum Studium der Anatomie an der Akademie siehe Barzman 2000, S. 163–169, für die Statuten mit der erwähnten Stelle, siehe S. 233.

272 Siehe dazu Plackinger 2016, S. 227ff mit weiterführender Literatur.

273 Von den Festdekorationen sind nur wenige Vorzeichnungen und der Bericht Mellinis überliefert: Mellini 1566, S. 21–22. Sowie Vasari 1568, S. 882ff., insb. S. 890. In dem Brief schreibt Vincenzo Borghini an Allori eine Anweisung zur Bildgestaltung: Bottari / Ticozzi 1822, S.222–225. Zusammenfassender Aufsatz zur Festdekoration: Petrioli Toffani 2015, S. 477–498. Zur Zeichnung: Petrioli Tofani 1983.

274 „Perciocche in questo, si vedeva un grandissimo Cortile [...] dove si faceva notomia per vedere, & mostrare i muscoli; & l'altri parti minute del corpo

humano, agli Scultpri, et à Pittori: & dove infinito stavano, ritraendo col disegnatario, le dette statue, et pitture“ / „Nell'imbasamento di così fatto quadro erano di molti putti, de' quali chi disegnava, chi ritraeva, & chi faceva una figura di terra, ò di gesso, et chi misurava: per mostrar lo studio, che di tutte queste arti, proprissime della nostra Città, hanno i nostri huomini infino da' lor primi anni.“ Mellini 1566, S. 24 / 25. Sowie Vasari 1568, S. 890. Brief von Vincenzo Borghini an Allori: Bottari / Ticozzi 1822, S.222–225. Eine Zeichnung in Florenz soll laut Annamaria Petrioli Tofani (1983) die Puttis auf dem Sockel wiedergeben. Sie wird dem Umkreis von Alessandro Allori zugeschrieben (Abb. 52). Darüber hinaus könnte die Zeichnung von Giovanni Stradano (Abb. 19) mit der programmatischen Darstellung der *Accademia del Disegno* durch diese Festdekorationen ange-regt worden sein.

275 Danti 1567. Zum Traktat von Danti siehe: Summers 1979, S. 292–297; sowie Davis 1982.



Abb. 52 | Werkstatt von Alessandro Allori, Studie für die Festdekoration anlässlich der Hochzeit von Francesco de' Medici und Johanna von Österreich, 1565, Schwarze und rote Kreide, Feder, Aquarell auf Papier, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv. 11617 S

matisieren.²⁷⁶ Diese Aufzählung verdeutlicht, dass auch Danti den Fokus auf die Anatomie richtete und die Gesamtstruktur – wie in den frühen Manuskripten Alloris – eher theoretisch mit nur wenigen Illustrationen anlegte. Ob Allori ein ähnlich umfangreiches Themenspektrum abzudecken plante, ist allerdings zu bezweifeln.

Wie aus den Berichten sowie aus den Studien Alloris zu entnehmen ist, beschäftigte er sich um 1560 intensiv mit der Anatomie.²⁷⁷ In dem einleitend vorgestellten

Gemälde mit dem auferstandenen *Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian* wurde bereits die Bedeutung der Anatomie thematisiert (Abb. 1). Dass er außerdem in dem oben beschriebenen Umfeld auch den Fokus seines Manuskripts auf die Anatomie richtete, erscheint somit wenig überraschend. Allerdings stellt sich die Frage, ob die um 1560 gezeichneten Skelette und Muskelmänner im Zusammenhang mit den *Ragionamenti* stehen, wie in der Forschung vermutet wird.²⁷⁸ Stilistisch sind diese Studien als frühe Arbeiten

276 „Che il primo sarà questo come le proporzioni si trovano in tutte le cose che immitare & ritrarre si possono. Nel secondo si tratterà in particolare del ossa in generale un breve raccolta di tutta la Notomia del'interiore: Nel quatro de Muscoli della testa: Nel quinto de' muscoli che muovono il dorso, il torace, et le abdomine. Nel settimo de' muscoli che muovono la coscia, la gambe, et le piede. Et di tutti questi moscoli si ragiona il numero, il sito, la figura e l'uso. Et in ciascuno di questi libri sono con disegno riportati nel principio d'ogni capitolo le figure loro si segue poi nel ottavi libro l'uso di tutti i membri del corpo humano: Nel nono le cause de le figure di tutte le parti superficiali: Nel Decimo, delle attitudini, ò ver movimenti: Nel undecimo, l'universale de' segni de gli affetti: Nel dodicesimo, dele composizione del Instorie, & panni, & altri abigliamenti: Nel trecidesimo, luniversale de' paesi, & Animali bruti, & bruti, & tutte l'arte cose ch'à paesi si convengono: Nel quattordicesimo delle proporzioni del Architettura cavata de la proporzione dele figura del huomo: Nel quindicesimo della pratica di questa arte in Universale.“ Danti 1567, S. 61–62. Diese Aufzählung ganz zum Schluss des ersten Buchs wirft die Frage auf, ob er die Hoffnung auf die Publikation der weiteren Bände aufgegeben hatte und diese vorerst als Ankündigung festhalten wollte.

277 Die anatomischen Zeichnungen Alloris sind u.a. unter den Inventarnummern in Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi in Florenz zu finden: 6700F, 6709F, 6710F, 6711F, 10237F, 10238F, 10241F, 10242F, 10243F, 10244F, 10245F, 10246F, 10255F, 10256F, 10262F, 10321F. In der Vita von Ludovico Cigoli werden die Sektionen Alloris, dessen Schüler er war, ausführlich geschildert: „Aveva Alessandro Allori alcune stanze per entro il Chiostrò della Venerabil Basilica di S. Lorenzo, ove, come studioso, che egli era della Notomia, introduceva del continuo umani Cadaveri, quegli scorticando, e tagliando e suo biso-

gno, ed al giovanetto Cigoli, non so se per far compagnia al Maestro, o pure per appagare suo gran genio in quegli studij tanto necessarj all'Arte sua, veniva fatto il passare i giorni, e talora l'interè notti fra quelle malinconiche operazioni, quando non potendo a lungo andare sua tenere età far riparo alla violenza, che facevano a' suoi sensi gli odori corrotti, e gli spaventosi aspetti di quei morti, aggiunta l'ommbile siffazione, con che egli gli andava oserando, e disegnando, finalmente gli fu forza il cadere sotto il pero d'una male fanita, che oltre a piu altri travagli, che gli apportava, non solo gl'impediva l'uso della memoria, ma di quando in quando faceva patire di mal caduco, tanto, che egli fu obligato da' Medici.“ Baldinucci 1681–1728, hier 1702, III, Sec. IV, S. 18.

278 Das Drei-Schritte-Modell ist in den Zeichnungen in Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi in Florenz (Inv. 190 S), in Windsor Castle (Inv. RCIN 990216) und im Louvre (Inv. 12) zu finden. Allerdings ist die Zuschreibung der letzten beiden an Allori zu bezweifeln, da sie vielmehr aufgrund des Motivs – das auch bei zahlreichen weiteren Künstlern der Zeit vorkommt –, als anhand des Strichbildes erfolgte. Des Weiteren sind die Skelette und Muskelmänner in denselben Haltungen auf folgenden Studien zu finden: Inv. 10321 F, 10256 F, 6700 F, 6709 F, 6710 F, 6711 F, 10245 F, 10255 F in Florenz sowie Inv. 8, 13, 14 in Paris. Auch in diesen Darstellungen ist die Ausführung sehr unterschiedlich, sodass sie differenzierter betrachtet werden sollen. Sie sind auf großen und kleinen Formaten und sowohl grob als auch präzise umgesetzt. Daher können sie nicht allgemein als zugehörig zum Manuskript verstanden werden, wie es in der folgenden Literatur der Fall ist: Heikamp 1956, S. 43; Lecchini Giovannoni 1991, Abbildungen auf S. 436; Carlino / Ciardi 2009, S. 29, Abb. 92–97; Kornell 1992, S. 177–182.

Alloris einzuordnen.²⁷⁹ Darüber hinaus verweist Allori bereits in dem eingangs beschriebenen Gemälde auf diese Studien (Abb. 1–3).²⁸⁰ Monique Kornell schreibt Allori zwei weitere Gemälde aus derselben Zeit mit der Kreuzigung Christi zu, die ebenso in Verbindung mit diesen anatomischen Blättern stehen.²⁸¹ Die Zusammengehörigkeit der Zeichnungen zu dem Manuskript wird insbesondere von jenen Forschern behauptet, welche die Fassungen C bis E vor 1565 datieren und mit der zeitgleichen Entstehung argumentieren. Wie bereits aufgezeigt wurde, sind diese Manuskripte jedoch erst nach 1570 einzuordnen, sodass die Zeichnungen nicht hierfür angefertigt sein können. Mit dem Drei-Schritte-Modell arbeitete Allori während seiner gesamten Schaffenszeit; ebenso bezog er sich häufig auf die Themen seiner frühen Werke. So ist bezüglich des Zusammenhangs zwischen den Zeichnungen und dem Manuskript vielmehr zu vermuten, dass er während der Entstehung der Textfassungen auf die Inhalte der frühen Studien zurückgriff.²⁸²

2.6 Alloris Vorhaben aus zeitgenössischer Perspektive

In der bisherigen Untersuchung der Konzeption von Alloris Manuskripten ist seine intensive Suche nach den passenden Methoden ebenso wie sein Wissenshorizont deutlich geworden. Bei der Bearbeitung eines Themenbereichs ging Allori in allen Textversionen von einer tradierten Vorgehensweise aus und veränderte die Inhalte auf unterschiedliche Weise: Bei der ABC-Methode blieb er der bekannten Lehranweisung treu; im Falle von Proportionslehre und Anatomie suchte er nach neuen Methoden. Während der Verschriftlichung durchlief er eine ähnliche Entwicklung: Er begann mit einem wissenschaftlichen Ansatz, der sich in längeren Beschreibungen sowie in wenigen Abbildungen zeigt. Im Laufe der Zeit verkürzte er aber die Texte und bereicherte sie mit Illustrationen. In der letzten Fassung E erreichte er die Ästhetik eines bildgestützten Manuals, in dem die Inhalte vor allem mithilfe der Abbildungen vermittelt wurden.

Im 16. Jahrhundert rückten die visuellen Strategien auch in anderen Publikationen in den Vordergrund.²⁸³ An früherer Stelle wurde die Methode der Schreibmanuale erläutert, in denen die fragmentierten Buchstaben von Lehrlingen einzeln wiedergegeben und das

279 Es wurde vermutet, dass Allori diese Darstellungen der Skelette auch in den Illustrationen für das Begräbnis von Michelangelo verwendete. Die Überlegung muss aber wegen der fehlenden bildlichen Nachweise spekulativ bleiben. Die Skelett-Darstellungen Alloris werden in dem Bericht über die Begräbnisfeier folgendermaßen beschrieben: „La pittura delle morti, che in questa honoranza, per tutta la chiesa si vedevano, era si cosi fatta. Una Morte di bellis. e p[er]fetta ossatura, havendo gettata la falce in terra, stava in forma, che pareva, che piangesse, e si dolesse d' essere stata forzata à fare questo danno mondo, & si scusava col motto Coegit dira necessita. Haveva un mondo sopra il quale era nato un giglio, che haveva fiori, & era tronco nel mezzo con bellissima fantasia, & inuentione d'Alessandro Allori sopradetto. Altre morti erano con altra inuentione, e fra l'altre, una era prostrata in terra: & l'eternità con una palma in mano la haveva una de'piedi posto in sul collo, & guardando la con atto sdegnoso, pareva che la dicesse, la sua, ò necesità, ò volontà non haver fatto nulla; perche mal grado di lei viverebbe Mich. in ogni modo, il motto era questo: *Vicit inclyta virtus*. Queste cose fatte morti a vicenda erano sparse per tutta la chiesa ne'vani, dove non erano historie [...]“ Giunti 1564, Fol. E3. Zu den Skeletten siehe: Ciardi / Tomasi 1984, S. 82ff.

280 Das auf dem Gemälde (Abb. 1) dargestellte Skelett und der Muskelmann sind den Zeichnungen (Abb. 2–3) so ähnlich, dass zu vermuten ist, dass

er darin konkrete Studien zitiert. Genaueres zum Gemälde im Zusammenhang mit den Anatomiezeichnungen siehe Kapitel I.1.

281 Von der Kreuzigung Christi mit einem bewegten Skelett zu seinen Füßen existieren zwei Versionen, in Badia in Cava di Tirreni (zugeschrieben an Girolamo Macchietti) sowie in der Privatsammlung in Florenz. Darin hatte Allori einerseits die Haltungen der Skelette (GDSU 6700 F, 6711 F, Louvre 13), andererseits möglicherweise die Studien für die Kreuzigung (GDSU 10309F) eingearbeitet. Dazu Kornell 1992, S. 180–182.

282 Im Kapitel II.1.3 wurde Raffaello Borghinis Beschreibung des Manuskripts und sein Lob der anatomischen Zeichnungen Alloris erwähnt (Borghini 1584, S. 630). Ausgehend von seiner Aussage ist zu vermuten, dass er sich weniger für die Skizzen im Manuskript begeisterte, sondern dass Allori ihm an einer anderen Stelle ausgeführte Studien vorlegte. Dabei könnte es sich um die genannten Zeichnungen aus seiner frühen Schaffenszeit handeln, aber es könnten auch andere, heute verschollene Blätter gewesen sein.

283 Wie das Wissen auf der visuellen Ebene im 16. Jahrhundert in gedruckten Büchern zusammengefasst wurde, siehe: Siegel 2009. Sowie über die Bedeutung der Illustrationen in naturwissenschaftlichen Werken: Kusakawa 2012.

Gesehene Linie für Linie nachgeahmt werden sollte (Abb. 23). Vesalius erkannte die entscheidende Bedeutung der wissenschaftlichen Abbildungen, mit denen er die unsichtbaren Elemente des lebenden Körpers veranschaulichen konnte.²⁸⁴ Auch Allori hatte zwar von Beginn an sein Manuskript mit Illustrationen bestückt, allerdings ging er erst in den späteren Fassungen einen Schritt weiter und erhob die Abbildungen zum zentralen Vermittlungsmedium.

Während bisher Parallelen aus anderen Bereichen zu den Verschriftlichungsmethoden sowie Lernpraktiken gezogen wurden, sollen abschließend die wenigen gedruckten Zeichenanweisungen aus dem 16. Jahrhundert im Hinblick auf den Umgang mit Vermittlungsstrategien näher betrachtet werden: Sebald Beham war einer der ersten, der die komplexe Theorie von Dürer in dem Band *Kunst und Lere Büchlin* (1552) praktikabel zusammenfasste.²⁸⁵ Beham folgte gerade der visuellen Strategie, die Inhalte mit äußerst großen Darstellungen und nur wenigen Textzeilen zu vermitteln (Abb. 40). Der Schwerpunkt seiner Anweisung lag auf dem Zusammenbauen des Kopfes sowie des Pferdes auf der Basis von geometrischen Regeln und mithilfe eines Zirkels. In dieser Tradition der Vereinfachung der Proportionstheorie Dürers ist auch die Anweisung *Des Circkels vuud Richtsscheyts* (1564) von Heinrich Lautensack zu betrachten.²⁸⁶ Dieser argumentierte an vielen Stellen ebenso mit Bildern und stellte im dritten Buch drei Ansichten des Körpers – Skelett, Akt und Proportionskonstruktion – nebeneinander (Abb. 53), um die Zusammenhänge zwischen diesen Darstellungen zu visualisieren.²⁸⁷ Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts erschienen zwei weitere Publikationen, welche die Proportionslehre mit der Anatomie vereinten. Juan de Arfe y Villafane verfasste um 1585 am spanischen Hof ein einflussreiches Lehrbuch, das dem Leser auf

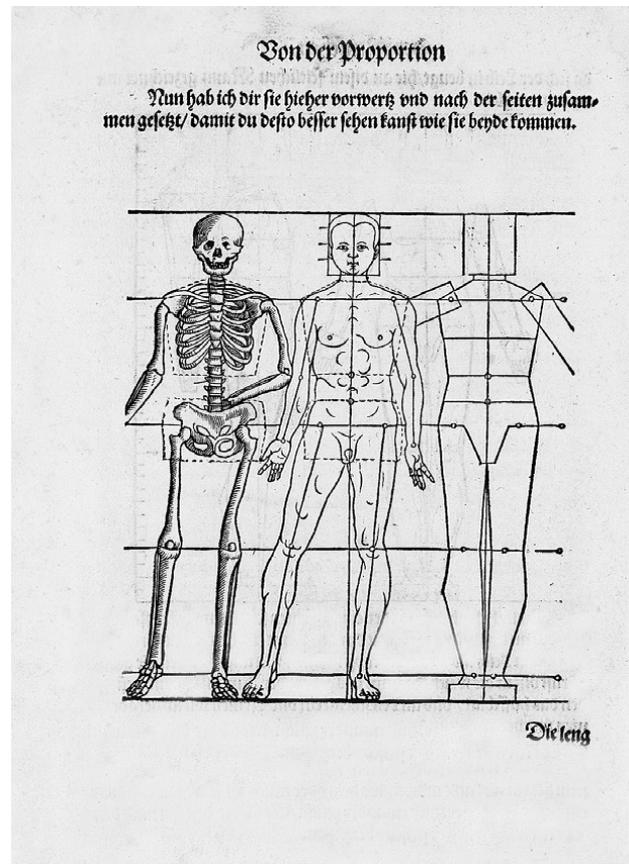


Abb. 53 | Heinrich Lautensack, *Des Circkels vuud Richtsscheyts*, Frankfurt am Main 1564, Fol. 36v

vereinfachtem Weg die Wiedergabe von geometrischen Formen, Menschen und Tieren sowie Architektur vermitteln sollte.²⁸⁸ Auch in seiner Schrift spielen Abbildungen eine zentrale Rolle (Abb. 54), dennoch besteht seine besondere Leistung darin, die Fülle der Themen in einem didaktischen Band zusammenzufassen. 1595 publizierte Jean Cousin einen schmalen Band mit Darstellungen auf der einen und den zugehörigen Textbeschreibungen auf der gegenüberliegenden Seite.²⁸⁹ In den entscheidenden Abbildungen wurden mithilfe der

284 Sachiko Kusukawa beschreibt im Zusammenhang mit den Abbildungen von Vesalius, dass diese auf besonderer Weise die Sehnen und Muskeln veranschaulichten, die während der Sektion nicht sichtbar waren. Dazu Kusukawa 2008, S. 90–91.

285 Beham 1552. Siehe dazu: Müller / Schauerte 2011.

286 Lautensack 1564. Zu Lautensack siehe Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. 171–175 (Maria Heilmann) mit weiterführender Literatur.

287 Über die visuellen Strategien bei Lautensack siehe: Siegel 2006.

288 Arfe 1585. Dazu siehe: Portmann 2014.

289 Cousin 1595. Dazu: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 66–67 (Maria Engelskirchen).

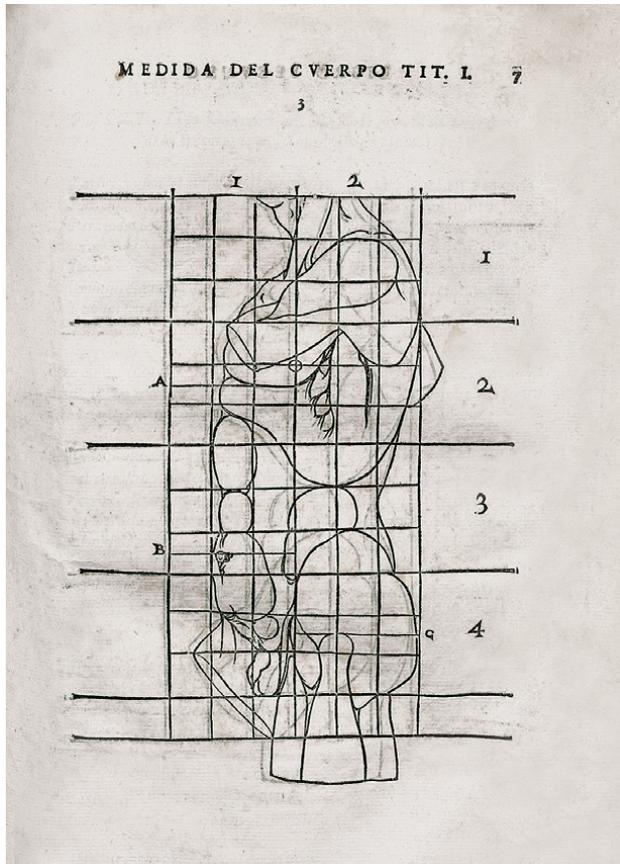


Abb. 54 | Juan de Arfe y Villafane, *Varia Commensuracion*, Sevilla 1585, Buch II, S. 7r

Projektionsmethode Körperteile, Muskelmänner sowie unterschiedliche Haltungen präsentiert (Abb. 55). Sechs Jahre zuvor (1589) druckte Philips Galle zwölf Vorlagen der anatomischen Ansichten des menschlichen Körpers.²⁹⁰ Galle baute seine Publikation auf dem visuellen Argument auf, indem er nach einer einseitigen Einleitung über die Grundlagen der Zeichenkunst die Lehrinhalte einzig durch die Aneinanderreihung der Bildtafeln von Skeletten, Muskelmännern

²⁹⁰ Galle 1589. Siehe dazu: Sellink 1992.

²⁹¹ Lanteri 1557. Bezeichnenderweise ist eine Ausgabe von Lanteri in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig (Signatur D 063D 143 / D 024D 1082) gemeinsam mit Giovanni Battista Zanchis Traktat *Del modo di fortificare le città* von 1556 [1554] gebunden. Beide haben dasselbe Format, sodass zu überlegen ist, ob Lanteri sein Buch passend zur Publikation Zanchis herausgab. So konnte der Besitzer zuerst das Zeichnen der Fes-

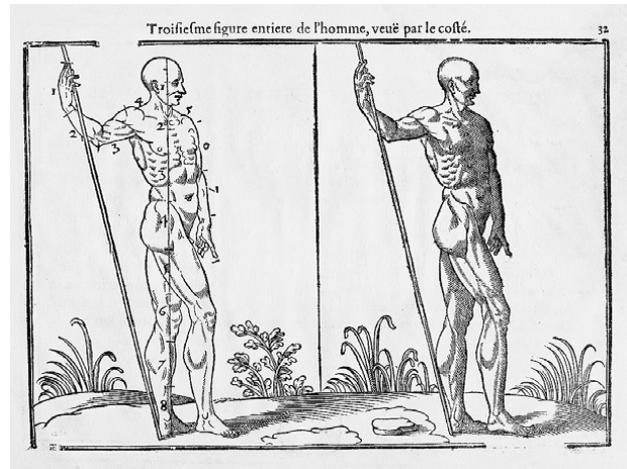


Abb. 55 | Jean Cousin, *La Vraye Science de Pourtraicture*, Paris 1647, Fol. 32

und Akten vermittelte (Abb. 56). Während in den oben genannten Publikationen die Illustrationen eine zentrale Stellung einnahmen, ist die einzige italienische Anleitung zum Zeichnen der Festungsgrundrisse aus dem 16. Jahrhundert theoretisch angelegt: Giacomo Lanteri versucht dem Leser in *Due dialoghi del modo di disegnare le piante delle fortetze* (1557) die Inhalte in didaktischem Ton zu vermitteln.²⁹¹ Die Abbildungen werden darin jedoch nur selten, zur Veranschaulichung der ausführlich beschriebenen Objekte, eingesetzt (Abb. 57).

Diese kurze Auflistung zeigt die vielfältige Formensprache und den Umgang mit den visuellen Vermittlungsformen der existierenden Zeichenlehrbücher zu Lebzeiten Alloris. Auch wenn Alloris Kenntnis dieser Bände nicht nachgewiesen werden kann, ist die zunehmende Anwendung visueller Strategien in allen Bereichen bemerkenswert:²⁹² Sowohl in den Zeichenmanualen als auch in Büchern anderer Gattungen wurde

tungen erlernen und sich anschließend fundierter mit einzelnen Bauten beschäftigen.

²⁹² Möglicherweise kannte Allori die Anweisung von Sebald Beham und dessen Einsatz des Proportionsquadrates (dazu Kapitel II.2.4). Die Übereinstimmung des formalen Aufbaus der Schrift von Lanteri mit dem Manuskript Alloris ist außerdem bezeichnend, denn auch hier ist die Lehre in Dialogform gestaltet.

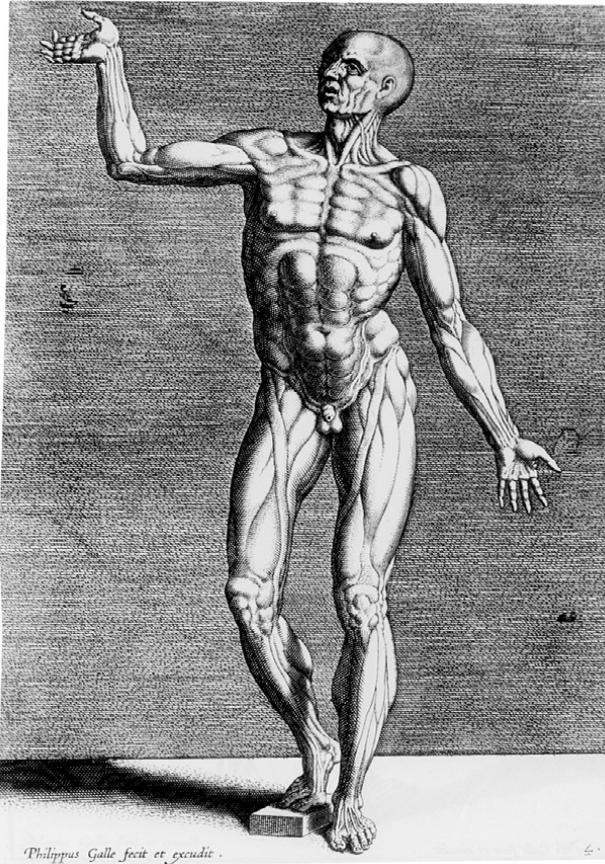


Abb. 56 | Philips Galle, Instruction et fondements de bien pourtraire, Antwerpen 1589, Fol. 4

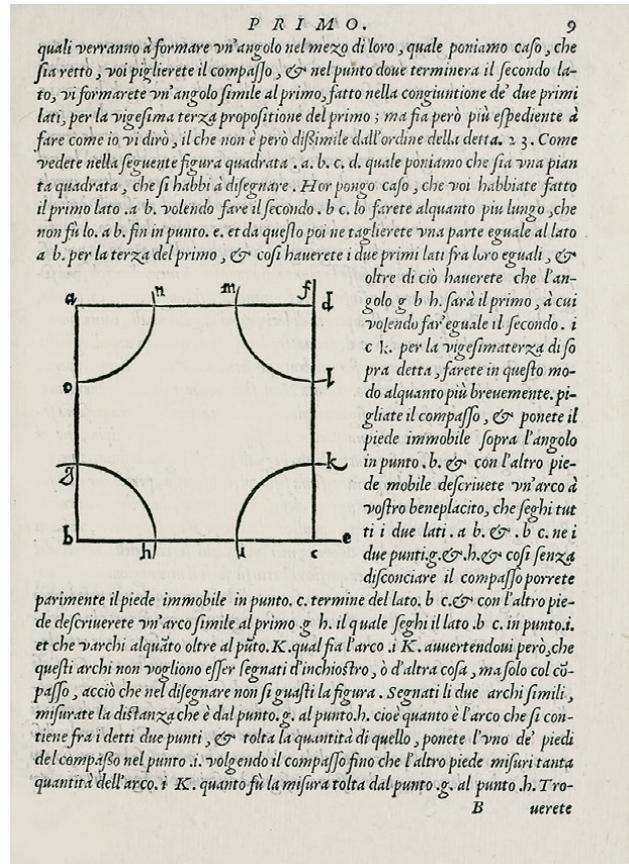


Abb. 57 | Giacomo Lanteri, Due dialoghi del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide, Venedig 1557, Fol. 9

den Abbildungen im Laufe des 16. Jahrhunderts immer größere Bedeutung zugesprochen.²⁹³ Darüber hinaus verdeutlichen die genannten Publikationen ein breites Themenspektrum. Sie vermitteln Inhalte wie Proportionslehre, Geometrie und Anatomie für fortgeschrittene Lehrlinge. Ausgehend von diesen Beobachtungen verwundert das ursprüngliche Vorgehen Alloris wenig. Auch er begann mit einem wissenschaftlichen Ansatz,

da er neben theoretischen Traktaten über keine direkten Vorbilder verfügte.

Außerdem werden nur in den wenigsten Zeichenlehrbüchern des Cinquecento die basalen Schritte charakterisiert. Sie werden entweder mit Punkt und Linie oder mit geometrischen Figuren eingeleitet; in keinem davon kommt die ABC-Methode vor. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum sich Allori in den

293 Das visuelle Material war außer im künstlerischen Umfeld auch in anderen Bereichen gefragt: Nicht nur die wissenschaftlichen Bücher, wie das Proportionstraktat Dürers und das Anatomietraktat von Vesalius, erzielten großen Erfolg wegen reicher Illustrationen, sondern auch im Bereich der Rhetorik und Schrift wurden immer häufiger visuelle Schemata zur Aneignung des Inhalts eingefügt. Diese Tendenz konnte Lina

Bolzoni insbesondere am Beispiel der Publikationen von Orazio Toscanelli und seinen Nachfolgern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufzeigen. Dazu Bolzoni 2001, insb. S. 23–57. Zur Bedeutung der Abbildungen in den schulischen und konfessionellen Lehrbüchern sowie in Bildfibel: Pfisterer 2003, S. 221–229. Zu Illustrationen der naturwissenschaftlichen Arbeiten siehe die Aufsatzsammlung: Lefèvre / Renn 2003.

ersten Fassungen für diesen ungewöhnlichen Auftakt mit der ABC-Methode rechtfertigten musste und warum er bei der Verschriftlichung dieser Vorgehensweise Schwierigkeiten hatte.²⁹⁴ Gerade was die anfänglichen Schritte angeht, war Allori somit der Vorreiter, der die Nachfrage sowie die Relevanz eines ABC-Lehrbuchs erkannte und hierfür eine neue Formensprache erfand.

3. DAS ERBE PONTORMOS: DIE AUSARBEITUNG DER DRUCKFASSUNG

Abschließend soll der formale Aufbau der letzten Manuskript-Fassung E näher betrachtet werden, da er für das Verständnis der zentralen Aussagen Alloris von Bedeutung ist. Nur dieses Manuskript ist sorgfältig –

mit Titelbuchstaben und einer der *Cancelleresca* ähnlichen Schriftart – ausgeführt. Die akkurate Ausarbeitung und spiegelverkehrte Darstellung der Initialen sowie der anatomischen Motive deuten darauf hin, dass diese Fassung E als Vorlage für den Druck dienen sollte. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt aber vor allem auf den Illustrationen der Titelbuchstaben, da Allori einzelne Motive präzise ausführte. Dabei soll die Ikonographie der Initialen sowie Alloris Intention bei der Auswahl der Darstellungen hinterfragt werden.

In italienischen gedruckten Büchern seit 1530 standen die bebilderten Initialen selten in direktem Zusammenhang mit dem Text. Zumeist wurden sie allgemein dem Inhalt angepasst, sodass für die biblischen Themen die christlichen Motive und für die profanen die mythologischen Sujets zum Einsatz kamen.²⁹⁵ Dennoch findet man Bücher (auch nördlich der Alpen) mit individuell gestalteten oder sinngemäß aus dem beste-

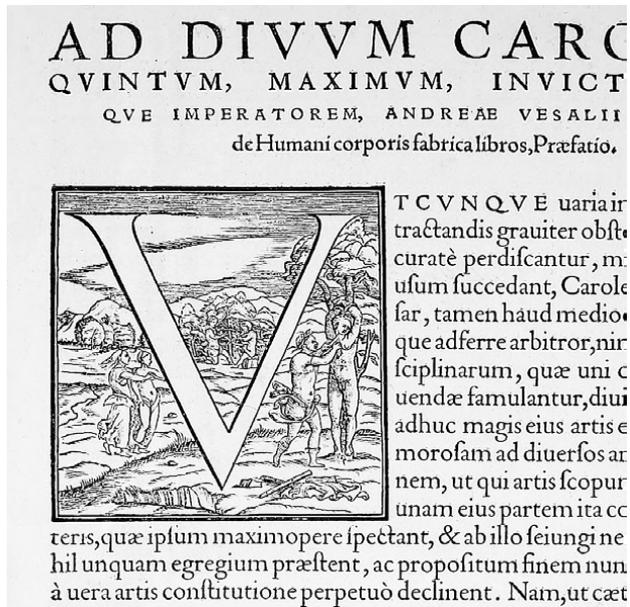


Abb. 58 | Andreas Vesalius, De humani corporis libri septem, Basel 1555, Fol. A 2r (Detail)

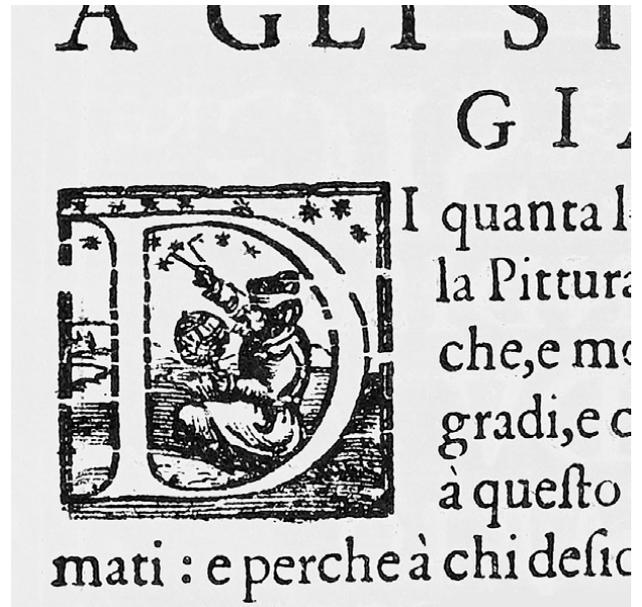


Abb. 59 | Giacomo Franco, Della Nobilità del Disegno Diviso in Due Libri, Venedig 1611, Widmung an den Leser (Detail)

294 Über Einordnung und Wissen über die ABC-Methode, siehe Kapitel II.2.1.
295 Zur vielfältigen Verwendung der bebilderten Initialen siehe die Arbeit von Petrucci Nardelli, in der der Einsatz dieser Titelbuchstaben auf den Venezianischen Verlag von Giovanni Giolito de Ferrara zurückgeführt

wird. Darin wird ebenso darauf verwiesen, dass die Buchstaben nicht nur der Illustration, sondern auch der Mnemotechnik dienen sollten, um die Inhalte memorieren zu können (S. 17). Petrucci Nardelli 1991.

henden Kompendium angepassten Titelbuchstaben. Der bewusste Einsatz dieser Miniaturbilder soll exemplarisch an zwei Beispielen veranschaulicht werden: 1) Die detailliert ausgeführten Initialen, welche das jeweilige Kapitel kommentieren und diverse anatomische Praktiken veranschaulichen, kommen im anatomischen Traktat von Vesalius (1543) vor.²⁹⁶ Dass diesen kleinen Bildern Bedeutung zugesprochen wurde, verdeutlichen die Veränderungen in der zweiten Ausgabe von 1555; dort wurden sie aktualisiert und der allererste Buchstabe durch ein V in Kombination mit dem Marsyas-Mythos ersetzt (Abb. 58). Die neue Initiale sollte programmatisch den Namen des Autors mit dem Sinnbild des Anatomen vereinen.²⁹⁷ 2) Auch in der italienischen Ausgabe des Zeichenbuchs von Giacomo Franco *De Excellentia et nobilitate delineationis libri duo* (1611) wurde die einleitende Initiale des Haupttextes nach inhaltlichen Kriterien ausgewählt: In der Mitte des Titelbuchstaben D ist ein Astronom beim Ausmessen der Sternkonstellation mit dem Zirkel zu sehen (Abb. 59).²⁹⁸ Der Text beginnt mit der Charakterisierung des *disegno*, der als Grundlage von allem galt.²⁹⁹ In Verbindung mit der unmittelbar neben dieser Passage platzierten Initiale bekommt die Aussage eine weitere Bedeutungsebene: So wie der Astronom durch die Sternkonstellation den Kosmos zu verstehen versucht, kann in vergleichbarer Weise durch den *disegno* die ganze Welt erfasst werden.³⁰⁰



Abb. 60 | Ludovico Vicentino Arrighi, *Regola da imparare scrivere*, Venedig 1533, Titelblatt

Durch die Einbettung des Zirkels in die Darstellung – ein Instrument der Künstler und der Wissenschaftler – wird diese Verknüpfung noch verstärkt.³⁰¹ Die Dar-

296 Zu den Titelbuchstaben siehe: Lambert 1952, S. 3–24; sowie Carlino 1999, S. 216–222.

297 Die Erstausgabe von *De Humani corporis Fabrica* von Andreas Vesalius erschien 1543 in Basel; die zweite folgte am selben Ort 1555. Die Ikonographie des Marsyas-Mythos war programmatisch für die Tätigkeit der Mediziner, sodass sie etwa zeitgleich auch im Traktat von Realdo Colombo (*De re anatomica*, Venedig 1559, 5. Buch) neben dem Titelbuchstaben M abgebildet wurde. Die weiteren Initialen sind bei Colombo mit mythologischen Szenen jedoch von geringer inhaltlicher Relevanz. Zur Verbindung vom Marsyas-Mythos zu den anatomischen Themen, siehe Plackinger 2016, S. 208–210 mit weiterführender Literatur.

298 Franco 1611, o.S. [erste Seite des Haupttextes]. Allerdings ist diese Ikonographie nur in der italienischen Erstausgabe zu finden. In der lateinischen Publikation – ebenfalls aus dem Jahr 1611 – ist an dieser Stelle der heilige Georg dargestellt.

299 „[...] e perche à chi desidera venire alla perfettione di così nobil arte è necessarii con il studio, e diligenza affaticarsi nel fondamento di quella, quale è il Disegno, chiamato con altro nome circoscrizione.“ Franco 1611, o.S. [Beginn der Widmung an den Leser].

300 Maurice Saß hat jüngst überzeugend dargelegt, dass spätestens seit dem 15. Jahrhundert die Sternkunde als Teil des *Artes liberales* zu den notwendigen Kenntnissen der Architekten sowie Maler gehörte. Dieses Wissen sollte dazu befähigen, die Natur besser zu verstehen und zu erfassen. Dazu Saß 2016, S. 45ff. Giacomo Franco spielte außerdem im Zusammenhang mit dem Zeichenbuch auf die Vorstellung an, dass der Kosmos als Körper aufzufassen sei. Diese Idee rückte besonders gegen Ende des 16. Jahrhunderts aufgrund neuer astrologischer Erkenntnisse in den Vordergrund. Die Darstellung des Astronoms zu Beginn des Zeichenbuchs bedeutete im übertragenen Sinne, dass der Zeichener der Körper ähnlicher Weise erfasste wie der Astronom den gesamten Universum. Dazu Kemp 1996.

301 Auch wenn Giacomo Franco in seinem Zeichenbuch nur die grundlegenden Schritte abbildet, benennt er in der Einleitung das weitere Vorgehen; die Proportionslehre sollte am Beispiel von Dürers und anhand des Studierens von den Werken anderer Künstler vermittelt werden. Die Darstellung des Zirkels kann auch in diesem Zusammenhang erklärt werden. Zum Zirkel als Zeicheninstrument, siehe Pfisterer 2015; sowie zur Bedeutung des Zirkels als *giudizio dell'occhio* in der Tradition Michelangelos: Summers 1981, S. 368–379.



Abb. 61 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 1r



Abb. 62 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 7v



Abb. 63 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 11r



Abb. 64 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 14r

stellung des Astronomen ist auch in den Schreibweisungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu finden: Auf dem Titelblatt von Ludovico Arrighi (Abb. 60) sowie als Schlussvignette bei Giovanni Anto-

nio Tagliente.³⁰² Auf diese Weise sollte das Erlernen der Schreibkunst als Weg zur Erkenntnis der Welt kenntlich gemacht und aufgewertet werden. Da Franco in dem Text zugleich Zeichnen und Schreiben

302 Arrighi 1533 [1522] sowie Tagliente 1547 [1524]. Auf dem Titelblatt von Arrighi steht der Astronom im Rahmen gegenüber von Mathematik und Geometrie, als wäre seine Tätigkeit der nächste Schritt zur Erkenntnis der Welt. Auch in der Publikation von Tagliente, in der die Darstellung

des Astronoms die gesamte letzte Seite einnimmt, wird eine ähnliche Aussage vermittelt, da zu seinen Füßen eine Tafel mit geometrischen Grundformen, ein Buch sowie ein Zirkel liegen.

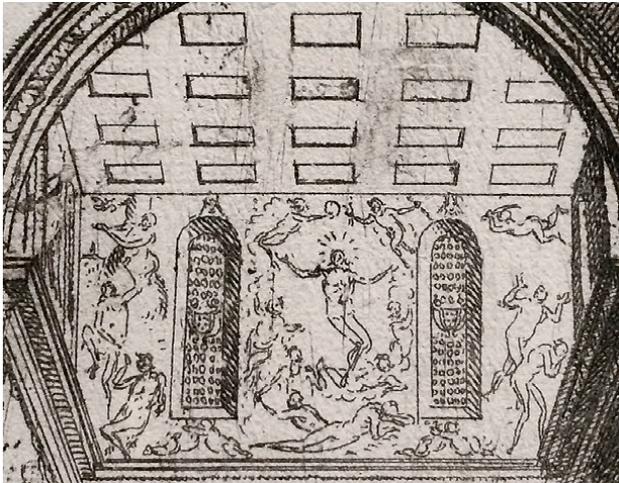


Abb. 65 | [Unbekannt], Totenmesse für Philipp II. von Spanien in der Basilika von S. Lorenzo, um 1598, Albertina, Wien, Inv. DG2014/104/4 (Detail)



Abb. 66 | Pontormo, Auferstehung Christi mit der Erschaffung Evas, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv. 6606 F

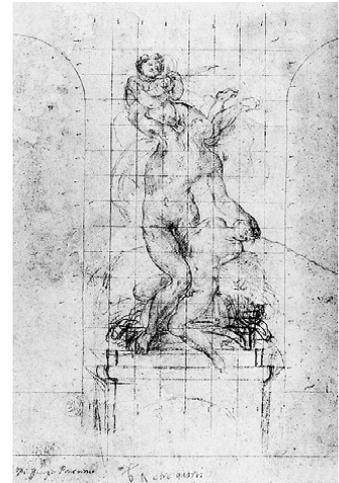


Abb. 67 | Pontormo, Vorzeichnung für die Opferung Isaaks, Accademia Carrara, Bergamo

in einem direkten Zusammenhang brachte und darüber hinaus selbst ein Schreibmanual herausgab, bezog er sich vermutlich bewusst auf das Bildprogramm dieser Buchgattung.³⁰³

Alloris detailliert gezeichnete Initialen erwecken den Eindruck, dass sie für die geplante Publikation entworfen wurden und nicht dem Kompendium eines Verlags angehörten.³⁰⁴ Für das erste Buch des Manuskripts E sind alle vier Titelbuchstaben fast vollständig ausgearbeitet, während für das zweite nur die leeren Kästchen als Platzhalter dienen.³⁰⁵ Im Folgenden soll die Ikonographie der Initialen sowie der Inhalt der dazugehörigen Kapitel zusammengefasst werden: Der erste *Ragionamento* über die theoretische Deutung des *disegno* und des Zeichnens der Gesichtsteile beginnt mit dem Wort „Ich“ (Io). Der Buchstabe I ist in

einer ovalen Kartusche platziert, sodass sich aus dem Zusammenspiel der Formen das gesamte Wort „IO“ ergibt (Abb. 61). Das Schriftzeichen wird von Adam und Eva flankiert.³⁰⁶ Dem zweiten Kapitel über das Zeichnen des Profils ist die Initiale E vorangestellt (Abb. 62). Im oberen Bereich dieses Titelbuchstaben schwebt Gottvater auf den Wolken. Darunter liegt der schlafende Adam, aus dessen Rippe Eva geboren wird. Der dritte *Ragionamento* über die Wiedergabe der Gesichtsteile in Frontal- und Dreiviertelansicht beginnt ebenfalls mit dem Wort „Io“ (Abb. 63). Das Motiv ist hell und kaum erkennbar skizziert und mit „IONA“ überschrieben.³⁰⁷ Die letzte ausgeführte Initiale des vierten *Ragionamento* über die Wendungen des Kopfes ist ein A (Abb. 64). Hinter dem Buchstaben wurde in die Dreieckskomposition die Opferung Isaaks eingebettet; Abraham blickt über seine rechte Schulter zum

303 Franco 1611, o.S. [Erster Absatz der Widmung an den Leser]; Franco 1612.

304 Auch wenn Petrucci Nardelli (1991) auf vergleichbare Motive wie bei Allori hinweist, wurden identische Initialen bisher in keiner weiteren Publikation gefunden.

305 Auf der zweiten Initiale aus dem zweiten Buch (Manuskript E, Fol. 20r) ist ein Abdruck des Wachssiegels zu erkennen, sodass zu vermuten ist, dass Allori an dieser Stelle ein Motiv eingeklebt und wieder entfernt hat.

306 Ein vergleichbares Zusammensetzen von dem Buchstaben I und der Darstellung von Adam und Eva ist beispielsweise in Publikationen aus dem Verlag Victorius Baldinus aus Ferrara zu finden: Pigna 1585, S. 581 (Ausgabe von 1595, S. 511).

307 Auch der Buchstabe I wurde häufig mit der Ikonographie des Jonas verbunden. Dazu Petrucci Nardelli 1991, S. 76.

Engel hinauf.³⁰⁸ Auf den ersten Blick haben die vier nicht in ihrer Reihenfolge angeordneten alttestamentarischen Szenen in den Initialen (Sündenfall, Geburt der Eva, eine Darstellung von „IONA“ (?) sowie Abraham und Isaak) kaum etwas mit den Inhalten der einzelnen Kapitel zu tun. Da Allori die Miniaturszene jedoch sehr genau ausführte anstatt beliebige Motive aus dem Verlagsbestand zu übernehmen, sprach er ihnen vermutlich eine größere Bedeutung zu.

Um 1575, also etwa zeitgleich mit der Entstehung der Fassung E, arbeitete Allori an Gemälden mit vergleichbaren Sujets.³⁰⁹ Für das Krankenhaus der S. Maria Nuova führte er die Fresken mit den Darstellungen der Erschaffung Evas, des Sündenfalls, der Vertreibung aus dem Paradies, von Jonas sowie von anderen Propheten aus.³¹⁰ Außerdem entstand auf einer kleinen Tafel die Opferung Isaaks.³¹¹ Die Anordnung der Figuren unterscheidet sich jedoch in großen Teilen, auch wenn die Auswahl der Themen gleich ist.³¹²

Eine besonders große Ähnlichkeit mit den Darstellungen der Titelbuchstaben weisen hingegen die Fresken Pontormos aus dem Chor der florentinischen Kirche San Lorenzo auf. Diese wurden zwar 1738 zerstört, können aber anhand von Vorzeichnungen sowie auf der Basis von zeitgenössischen Berichten rekonstruiert

werden (Abb. 65).³¹³ Gerade hier sind Übereinstimmungen auf formaler und inhaltlicher Ebene zu finden. Die Anordnung der Figuren in der *Erschaffung Evas* (Abb. 66) sowie bei *Abraham und Isaak* (Abb. 67) in zwei Titelbuchstaben des Manuskripts stimmen mit den Vorzeichnungen Pontormos exakt überein. Auch der Sündenfall war in San Lorenzo zu sehen. Aufgrund der fehlenden Überlieferung ist aber dessen Vergleich mit den Initialen unmöglich. Allori entschied sich, ähnlich wie in den Fresken Pontormos, die Erschaffung Adams auszulassen und nur die Evas zu zeigen. Außerdem kann die unklare Ikonographie des vierten – mit IONA überschriebenen – Titelbuchstaben vor allem durch den Vergleich mit den Fresken herausgearbeitet werden.

Als Pontormo 1557 starb, waren die Fresken in San Lorenzo nicht beendet. Bronzino wurde anschließend als sein künstlerischer Nachfolger anerkannt und mit der Vollendung seines Werks beauftragt.³¹⁴ Allori arbeitete bis zur Fertigstellung der Fresken 1558 als sein Gehilfe, sodass ihm die Ikonographie vertraut war. Diese Fresken vereinen alle von Allori in seinem Manuskript vertretenen Ideale: Das dort dargestellte Jüngste Gericht wurde als florentinisches Pendant zum Vatikan gefeiert und stand somit für *Fiorentinità*. Pontormo seinerseits war der von Michelangelo aner-

308 Die Kombination des Buchstabens A mit der Darstellung von Abraham und Isaak war im Venezianischen Verlag von Gabriel Giolito de Ferrara in den Jahren 1565–1577 verbreitet. Allerdings werden in diesen Publikationen die Figuren um die Initiale A herum anders angeordnet als bei Allori, wie in: Florimonte 1558, *Tavole delle Cose* und S. 112.

309 Allori bildete den Sündenfall sowie die Vertreibung aus dem Paradies bereits um 1560 in der Montauto Kapelle ab. Bei den Fresken handelt es sich um direkte Übernahmen von Michelangelo, außerdem ist die Auswahl weniger mit den Motiven der Initiale vergleichbar. Dennoch sollte auch darauf hingewiesen werden, dass Allori zwischen 1570 und 1580 auf Themen aus seiner frühen Schaffenszeit zurückgriff.

310 Die Auswahl der Themen wurde speziell für das Hospital der S. Maria Nuova getroffen, was die Konzentration auf Eva mit dem Auftraggeber erklärt. Dazu Lecchini-Giovanoni 1991, S. 238–39; Fabbri 2002.

311 Für die nur in Blautönen ausgeführte Tafel kann der Zusammenhang nicht rekonstruiert werden, da das Bild zwar signiert ist, aber erst 1955 wieder bekannt wurde. Es wird im Bestand von Jacopo Salviati zwischen 1578–1580 genannt, sodass es davor entstanden sein müsste. Dazu Lecchini-Giovanoni 1991, S. 233–34.

312 Wenn man aber die Vorzeichnung (GDSU 18473 F) für die Geburt Evas aus Santa Maria Nuova mit dem Titelbuchstaben vergleicht, ist eine größere Ähnlichkeit zu erkennen. Daher ist zu vermuten, dass beide

Kompositionen auf dasselbe Vorbild zurückzuführen sind. Zur Vorzeichnung Lecchini-Giovanoni 1970, S. 33–34, Abb. 17.

313 In der oberen Hälfte des Chores standen Adam und Eva im Mittelpunkt (die Erschaffung Evas in der Mitte unter dem thronenden Christus, rechts der Sündenfall und links die Vertreibung aus dem Paradies). An den Seitenwänden wurde die mühevollen Arbeit (an beiden Seitenwänden außen: Kain und Abel sowie Adam und Eva), das Bewahren des Lebens (Seitenwände in der Mitte: Noah beim Bau der Arche, sowie Abraham und Isaak) sowie die heilige Schrift (Übergabe der Schrift an Moses sowie die vier Evangelisten) thematisiert. Im gesamten unteren Bereich war die Sintflut und die Auferstehung (Links die Segnung Noahs und darunter die Sintflut; in der Mitte die Himmelfahrt der Erlösten sowie das Martyrium des Heiligen Laurentius; rechts die Auferstehung der Toten) wiedergegeben. Die schematische Verteilung der Themen sowie der Forschungsstand zur Anordnung werden veranschaulicht in: Cox-Rearick 1992, S. 239; Firpo 1997, Fig. 2. Die erhaltenen Zeichnungen wurden am ausführlichsten abgebildet und kommentiert in: Cox-Rearick 1981, fig. 338–371.

314 Die Medici vertrauten die Vollendung der Fresken in San Lorenzo ausdrücklich Bronzino an, da er im Streit zwischen den Erben als künstlerischer Nachfolger Pontormos anerkannt wurde. Dazu Pilliod 2001, S. 113ff.

kannte Maler, dem sogar seine Zeichnungen für die Umsetzung der Gemälde anvertraut wurden.³¹⁵ So galt Pontormo auch in dieser Hinsicht als florentinische Entsprechung des göttlichen Künstlers. Da die Fresken in San Lorenzo von ihm begonnen und von Bronzino (mit Hilfe Alloris) vollendet wurden, vereinten sie die bedeutendste Künstlergenealogie der Stadt.³¹⁶ Durch die Rezeption dieser Ausmalung in Form der Initialen konnte Allori in seinem Manual sowohl *Fiorentinità* als auch seine Genealogie noch stärker hervorheben.

Für die Initialen in seinem Zeichenbuch übernahm Allori folglich nur die einzelnen Szenen, aber nicht die Narrative der Fresken.³¹⁷ Aus diesem Grund stellt sich zunächst die Frage, wie die Darstellung von Adam und Eva zu Beginn des Manuskripts zu erklären ist. Mit dem Satz „In principio erat verbum“ begann das Johannes-Evangelium, sodass in zahlreichen mittelalterlichen Bibeln der Titelbuchstabe I gemeinsam mit dem ersten Menschenpaar als Sinnbild für die Schöpfung abgebildet wurde.³¹⁸ Adam und Eva standen darüber hinaus für beispielhafte Proportion und vollkommene Körper, wie in dem Kupferstich von Albrecht Dürer von 1504 sowie in der *Epitome* von Vesalius.³¹⁹ Außerdem wurden die Anfangsbuchstaben I und O von Geoffroy Tory in seinem Proportions-traktat *Champ fleury* zur Grundlage für alle weiteren

Formen erklärt.³²⁰ So stellte Allori seinem Manual ein Piktogramm voran, das sowohl auf die Schöpfung als auch auf die idealen Proportionsfiguren verwies.

Bemerkenswerterweise steht aber diese Darstellung von Adam und Eva nicht im Zentrum der Fresken Pontormos, sondern es handelt sich um eine der Seitenszenen. Auch wenn die Entscheidung Alloris für die Verwendung dieses Motiv programmatisch ist, stellt sich die Frage, ob es auch andere Gründe dafür gab, dass er der Narration Pontormos nicht folgte und nur einzelne Szenen auswählte. Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden die Fresken in San Lorenzo näher betrachtet und deren verschiedene Lesarten diskutiert werden.

Massimo Firpo sprach die problematischen Inhalte dieser Ausmalung Pontormos an, der sich von den häretischen Schriften des Juan de Valdés anregen ließ.³²¹ Firpo fügte indes hinzu, dass sich die folgenden Generationen nicht von den reformatorischen Gedanken stören ließen und ihre Festlichkeiten weiterhin in der Kirche abhielten.³²² Chrysa Damianiki erkannte jüngst im Anschluss an Firpo direkte lutherische Zitate, die von Pontormo offensichtlich eingesetzt und von Cosimo I. de' Medici wohl abgesegnet wurden.³²³ Zugleich merkte sie im Zusammenhang mit Vasari an, dass er in der gegenreformatorischen Zeit die Beschreibung der problematischen Inhalte dieser Fresken in der *Vita Pontormos* vermied.³²⁴ So kann die Veränderung der

315 Dazu Vasari 1568, S. 489 (Milaseni VI, S. 277). Zur Genealogie (Pontormo – Bronzino – Allori), die bis Andrea del Sarto zurückreicht, siehe Barzman 2000, S. 33; Pilliod 2001.

316 Zur Bedeutung von Michelangelo in Florenz und zur aktiven Rezeption der Künstlergenealogie Pontormos, Bronzinos und Alloris, siehe: Pilliod 2003.

317 Die Skizzen lassen erkennen, dass die Erschaffung von Eva und die Opferung Isaaks kompositorisch identisch aufgebaut sind. Für den Sündenfall ist keine Vorzeichnung erhalten; auf dem Kupferstich der Begräbniszere-monie von Philipp II. ist aber zu erkennen, dass Adam und Eva zwar ver-setzt, aber in ähnlicher Haltung wie in dem Titelbuchstaben positioniert waren. Vorzeichnungen und Kupferstich in: Firpo 1997, Abb. 7–9 und 25.

318 Petrucci Nardelli wies außerdem darauf hin, dass die Verwendung des Buchstabens I im Zusammenhang mit Adam und Eva in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts häufig vorkam. Laut Petrucci Nardelli geht diese Zusammensetzung auf die Genesis und die Wörter „In principio creavit Deus.“ zurück. Dazu Petrucci Nardelli 1991, S. 62.

319 Zu Dürer siehe: Schoen 2001, S. 54ff. Vesalius 1543 (*Epitome*), o.S. [Fol. 9v–10r]. Zu den idealisierten Darstellungen von Mann und Frau, die „Adam und Eva“ genannt werden: Jacobs 2005, S. 55–56.

320 Tory 1529, o.S. [Zweites Buch]. Ob das Traktat Torys, das 1549 erneut auf-gelegt wurde, in Florenz bekannt war, kann nicht mit Sicherheit festge-stellt werden. Zu den Initialen bei Tory, siehe Plackinger 2016, S. 300.

321 Firpo 1997. Er sieht hier direkte Parallelen zu den Schriften Valdés, die von Pontormo fast wörtlich übernommen wurden: S. 102–144. Firpo fasst hier die vorherige Literatur sowie zeitgenössische Stimmen zu den Fres-ken zusammen.

322 Firpo 1997, S. 408–423.

323 Damianaki 2009, S. 77–118.

324 Die Aussage Vasaris, er würde die seltsame Auswahl der Szenen in den Fresken Pontormos nicht verstehen, wird entweder als eifersüchtige oder unwissende Position verstanden. Damianiaki hingegen argumentiert, dass die lutherischen Inhalte von Cosimo – der ein sehr aufmerksamer Auftraggeber war – sicherlich befürwortet wurden, sodass Vasari mit seiner Aussage sowohl Cosimo als auch Pontormo in der gegenrefor-matorischen Zeit durch die Verschleierung des Themas in seinen Beschrei-bungen bewusst schützen wollte. Dazu Damianaki 2009, S. 90–91.

Narrative durch die Beschränkung auf nur wenige Motive durch Allori für sein Manual auch als bewusste Verschleierung des Inhalts verstanden werden.

Einen weiteren Deutungsansatz der Fresken von Pontormo stellte Victor Stoichita vor: Die Ausmalung in San Lorenzo könnte in einem aramäischen/etruskischen Kontext – mit Noah als zentralem Protagonisten – gesehen werden.³²⁵ In den aramäischen Schriften, welche in der Arnostadt verbreitet waren, wurde Noah (gleichgesetzt mit Janus) die Gründung von Florenz zugesprochen und mit Cosimo I. de' Medici verglichen.³²⁶ Auch die Entstehung der florentinischen Sprache wurde in diesem Zusammenhang aus dem Aramäischen und Etruskischen abgeleitet.³²⁷ Diese Ge-

danken vertraten Mitglieder der *Accademia Fiorentina*, etwa Giambattista Gelli, Pierfrancesco Ricci und Pierfrancesco Giambullari (zu dieser Zeit Kanoniker von San Lorenzo), die in enger Verbindung zu Benedetto Varchi standen und die reformatorischen Ideen teilten. Da auch Allori in diesen Kreisen verkehrte und in den späteren – um 1600 entstandenen – Werken die sogenannten aramäischen Inhalte rezipierte, waren ihm die zentralen Aussagen der Fresken und deren Bezug auf die Stadt Florenz sicherlich bekannt.³²⁸ Ausgehend davon ist zu bedenken, dass Allori die Ausmalung nicht nur wegen des genealogischen Aspekts zitierte, sondern für ihn gerade die dort angesprochenen Themen – die Gründung der Stadt durch

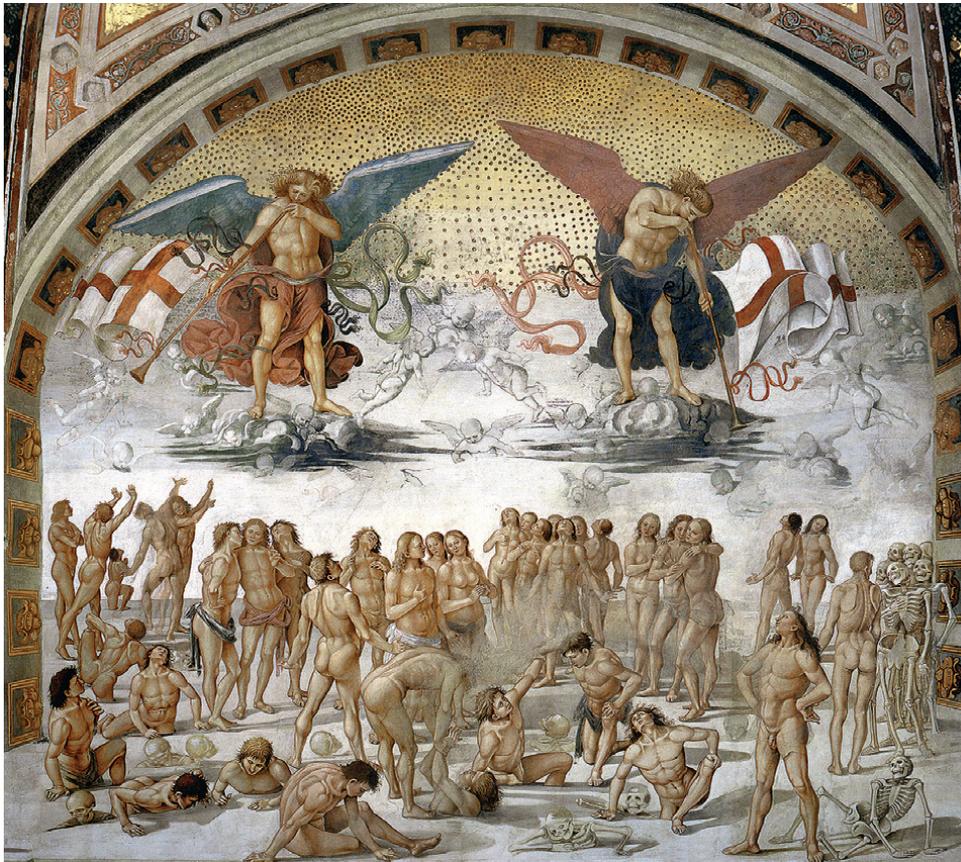


Abb. 68 | Luca Signorelli, Die Auferstehung der Toten, 1499–1504, Fresko, Dom, Orvieto, Capella S. Brizio

325 Stoichita 1988.

326 Stoichita 1988, S. 134ff.

327 Die Abstammung der florentinischen Volkssprache aus dem Aramäischen und Etruskischen wird u.a. in *Dell'origine di Firenze* von Giambattista Gelli (1540–41) beschrieben. Dazu Burioni 2010, S. 156, Fußnote 43–328 Saracino 2004.

Noah/Janus sowie der Ursprung der Sprache – relevant waren.³²⁹

An diese Erkenntnisse anschließend soll – entsprechend der Deutung Stoichitas – der dritte Titelbuchstabe erneut analysiert werden. Wie oben erwähnt, ist die kaum erkennbare Zeichnung mit „IONA“ überschrieben (Abb. 63). Während die weiteren drei Initialen eindeutig auf die Fresken in San Lorenzo verweisen, kommt die Darstellung von Jona (*Iona*) dort nicht vor. Aus diesem Grund ist zu hinterfragen, ob dieser Name möglicherweise nachträglich (fehlerhaft?) hinzugefügt und mit „JANO“ verwechselt wurde.³³⁰ Durch die Einbeziehung von Janus/Noah hätte Allori den Urvater der Arnostadt – entsprechend dem etruskischen Mythos – in seine Schrift aufgenommen und die Bezüge zum Gründungsmythos von Florenz sowie zum Ursprung der Sprache dadurch verstärken können.

Abschließend wird der thematische Zusammenhang der Titelbuchstaben mit dem Text in dem Manuskript E überprüft und ein Vorschlag für die fehlenden vier Motive aus dem zweiten Buch unterbreitet. Die für das erste Buch übernommenen Themen können folgendermaßen gedeutet werden: Die Schöpfung (Adam und Eva), die Zeugung (der Eva, die die Zeugung von Adam impliziert), das Leben-Schenken/Neuanfang (Jonas oder Janus) sowie das Bewahren des Lebens (die Opferung Isaaks). Alle diese Darstellungen sind in der oberen Zone der Fresken platziert und verweisen auf den Ursprung bzw. den Anfang des Lebens. Diese biblischen Themen verdeutlichen zwar keinen direkten, aber dennoch einen Zusammenhang mit dem ersten Buch. So wie Allori mit den anfänglichen Schritten der Künstler-Ausbildung – insbesondere mit der ABC-Methode – auf den Schöpfungsakt anspielte,³³¹ wird in ausgewählten Themen ein Neuanfang thematisiert.

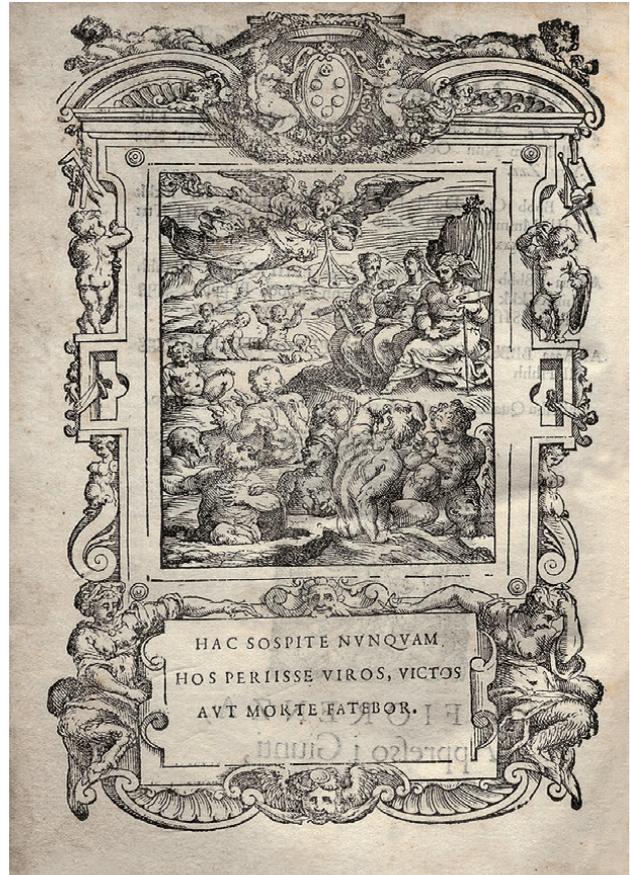


Abb. 69 | Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scuoltori, et architettori*, Florenz 1568, Anfangs- und Schlussvignette

Ausgehend von dieser Beobachtung ist zu vermuten, dass die Motive aus dem unteren Bereich der Fresken für das zweite Buch über die Anatomie vorgesehen waren. Denn die dort abgebildete Auferstehung wurde parallel zum anatomischen Vorgang geschildert: Die aus dem Grab steigenden Skelette werden zuerst mit den Muskeln und dann mit der Haut „bekleidet“.³³² Diese Ikonographie war seit dem Ende des 15. Jahrhunderts weit verbreitet und ging auf die Be-

329 Zum Bemühen Alloris, seine *disegno*-Theorie als ein florentinisches Konzept vorzuzeigen und in diesem Zusammenhang der gesprochenen Sprache gegenüberzustellen, siehe Kapitel II.1.3 sowie II.2.3.

330 Janus wurde in den zeitgenössischen Schriften als „Jano“ oder „Giano“ geschrieben. Die erste Schreibweise ist u.a. in dem Text Pierfrancesco Giambullaris zu finden, den Stoichita zitiert: Stoichita 1988, S. 137, Fußnote 69.

331 Gemeint ist der aristotelische Gedanke, dass die ABC-Methode auf die Geburt eines Kindes anspielt: Die Lehre beginnt mit der Aneignung des Kopfes und der Augen, ebenso wie sich der Embryo im Mutterleib entwickelt. Siehe dazu Kapitel II.2.2.

332 Der „gehätete Berg“ der Auferstehenden in den Fresken Pontormos wird von Borghini 1584, S. 82 erwähnt: „[il Puntormo] ha fatto un gran monte di corpacci, sporca cosa à vedere, dove alcuni mostrano risuscitae, altri sono sisuscitati, & altri morti in dishonesti attitudini si giacciano.“

schreibung desselben Geschehens im Buch Ezechiel aus dem Alten Testament zurück (Abb. 68).³³³ Sowohl in den Fresken Pontormos als auch im Manuskript Alloris wird dieselbe Abfolge der drei Schritte einerseits für die Darstellung der Auferstandenen, andererseits für die Wiedergabe des Körpers auf anatomischem Weg verwendet.³³⁴ Beide Künstler intendierten, am Ende einen vollständigen – ‚belebten‘ – Menschen zu präsentieren. Durch die Referenz der Motive aus dem oberen Bereich auf die Anfänge und aus dem unteren Feld auf die Auferstehung (über die Anatomie) kann die zentrale Aussage Alloris in seinem Manual folgendermaßen zusammengefasst werden: Die angeeignete zeichnerische Fähigkeit sollte die Lehrlinge darauf vor-

bereiten, den menschlichen Körper (wie bei einer Geburt) zu erschaffen und diesen zum Leben zu erwecken.

Dass diese Fähigkeit den Künstlern sowie *Dilettanti* zu einer hohen Anerkennung verhelfen sollte, wird etwa zeitgleich in den Anfangs- und Schlussvignetten zu Vasaris Viten thematisiert (Abb. 69): Darauf sind die drei Künste und darunter die aus der Erde kommenden (wiederbelebten) Meister zu sehen. Einerseits sind die Vignetten vor dem Hintergrund des Bemühens Vasaris zu verstehen, den verstorbenen Künstlern durch seine Schrift neues Leben zu schenken. Andererseits sind sie aber als Reflexion über das künstlerische Können zu deuten, bildliche Darstellungen zu verlebendigen.³³⁵

333 Ezechiel 37, 1–8. Für Pontormo war sicherlich eine vergleichbare Beschreibung der Fresken in der Sixtinischen Kapelle durch Ascanio Condivi relevant: „In quest’opera Michelangelo espresso tutto quel che d’un corpo umano può far l’arte della pittura, non lasciando in dietro atto o moto alcuno. [...] Al suono di queste trombe, si vedono in terra aprire i monumenti, et uscir fuore l’humana spetie, in varii et meravigliosi gesti, mentre che alcuni, secondo la profezia di Ezechiel, solamente l’ossatura hanno riunita insieme, alcuni di carni mezza vestita, altritutta.“ Condivi 2009, S. 40, Fol. 37r–37v. Nach Vasari hat Allori in der Capella Montauto auf einem nicht erhaltenen Feld die Vision von Ezechiel dargestellt, in der die Skelette auferstehen und mit Muskeln bekleidet werden. Vasari 1568, S. 868: „E dirimpetto alla tavola, su in alto è una storia d’Ezechia quando vide una gran moltitudine d’ossa ripigliare la carne, e riuscirsi le membre. Nella quale [das gesamte Fresko] mostro questo giovane quanto egli desidera posseder la notomia del copro humano, e d’haverci atesso, e studiarla, e nel vero con figure di rilievo, & storie dipinte, & dato gran saggio [...]“ Zu den Fresken Alloris, siehe Pilliod 2001, S. 150–151. Das Motiv ist besonders in dem Fresko von Luca Signorelli

im Dom von Orvieto zu finden (Abb. 68). Zu den Darstellungen des Drei-Schritte-Modells im 16. Jahrhundert insbesondere im Zusammenhang mit der Vision von Ezechiel: Krüger 2002.

334 Bezeichnenderweise hatte Allori eine ähnliche Idee bereits in dem Tafelbild *Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian* verfolgt, da auf die zwei anatomischen Schritte – Skelett und Muskelmann – der auferstandene Christus folgt. Siehe zum Altar Alloris Kapitel 1.1 dieser Studie, sowie Cox-Rearick 1984, S. 249. Cox-Rearick verweist darüber hinaus darauf, dass die Verbindung von Medizin und Auferstehung, wie sie Allori in dem Altarbild zeigt, bereits in der unvollendeten Ikonographie der neuen Sakristei von Michelangelo geplant war.

335 Der Gedanke wird knapp von Burioni 2008 (S. 51) zusammengefasst: „Die auch in Michelangelos Sonett thematisierte Erweckung zum Nachleben wird in der Allegorie der Künste und des Ruhmes mit dem Prozeß identifiziert, in dem die Körper eine Wiedererkennbare Form erhalten. Der künstlerische Prozeß der Darstellung von menschlichen Körpern wird somit als Medium des Ruhmes und der Verewigung verstanden.“

III.

DAS ERFASSEN DES KÖRPERS ALS GANZES

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts führten die drei Carracci – Ludovico, Agostino und Annibale – die bis heute bekannteste informelle Akademie. In diesem Zusammenhang wird ihnen die Ausübung und Lehre von einigen für die nächsten Jahrhunderte prägenden Praktiken zugeschrieben. Zum einen hatten sie wohl das sogenannte analytische Erfassen des Körpers in dem erfolgreichen und häufig rezipierten Zeichenbuch *Scuola Perfetta* zusammengefasst und verbreitet. Zum anderen war für die drei das intensive Studium des Akts von großer Bedeutung. Diese zwei Bereiche wurden in der Forschung so ausführlich besprochen, dass die Carracci schließlich als deren Erfinder anerkannt wurden.³³⁶

Den Fokus dieses Kapitels bilden daher die Schriften und Zeichnungen aus dem Umkreis der Carracci, welche als Zeugnisse ihrer Beschäftigung mit dem menschlichen Körper erhalten sind und gerade die oben angeführten Annahmen in Frage stellen sollen. Im ersten Abschnitt

(III.1) werden Zeichenbücher um 1600 thematisiert. Der Fokus liegt auf der sogenannten *Scuola Perfetta*, die vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Manuale betrachtet und deren Zuschreibung an die Carracci hinterfragt wird. Die Erkenntnisse, die die Analyse von Manuskripten Alessandro Alloris im Kapitel II erbrachte, werden hier den um 1600 gedruckten Zeichenbüchern gegenübergestellt. Im zweiten Teil des Kapitels (III.2) steht das Studium des gesamten Körpers sowohl von innen, im Sinne der Anatomie, als auch von außen am lebenden Modell im Fokus. Das abschließende Thema leitet zum IV. Kapitel über, in dem die Aktstudien von Filippo Esengren ausführlich zu analysieren sind. In der Folge werden die drei Carracci häufig ohne Differenzierung genannt, da für die vorliegende Studie insbesondere die Zeit vor 1600 relevant ist, als sie sich gemeinsam an Projekten beteiligten und als eine Gruppe auftraten.³³⁷

Zu den Carracci existiert eine umfangreiche Literatur, die sich insbesondere seit der Mitte des 20. Jahr-

336 Ihr Zeichenbuch wird in Kapitel III.1.2 sowie das Aktzeichnen an der Carracci-Akademie im Kapitel III.2.2 ausführlich behandelt.

337 Die frühe Schaffensperiode der Carracci zeichnet sich gerade durch die Intention aus, als eine Gruppe aufzutreten und eine gemeinsame Marke

zu schaffen. Bei den in dieser Zeit entstandenen Zeichnungen ist die Handschrift häufig nicht eindeutig zu unterscheiden. Dazu Feigenbaum 1990.

hundreds kritisch mit den Quellen befasst und bewusster mit der Mythenbildung umgeht.³³⁸ Etwa seit dem Jahr 2000 verdoppelten sich die Publikationen, welche sich mit konkreten Fragestellungen – z.B. mit Neuheitskonzepten und der sogenannten Carracci-Reform – auseinandersetzen.³³⁹ Die gute Quellen- und Forschungslage zum Carracci-Kreis ermöglicht es, zahlreiche Parallelen zu den Lehrprogrammen an anderen Orten zu ziehen und vergleichbare Austauschprozesse zu erkennen. Den Ausgangspunkt bilden vor allem die Quellenschriften, denen die Zeichnungen gegenübergestellt werden. Da sich das III. Kapitel mit zwei Themenbereichen beschäftigt, wird der Forschungsstand dem jeweiligen Abschnitt vorangestellt.

1. DER ANALYTISCHE WEG ZUM ERFASSEN DES KÖRPERS

Das Erfassen des Körpers erfolgte spätestens seit dem 16. Jahrhundert auf zwei Wegen. Auf der einen Seite waren die Ärzte und Wissenschaftler damit befasst, den Körper zu sezieren und durch das Fragmentieren tiefer in Details vorzudringen.³⁴⁰ Die Künstler auf der anderen Seite verfolgten zwar ebenfalls den Weg des Zergliederns, aber dies diente dem entgegengesetzten Ziel, einzelne Teile durch Addieren wieder zu einem Ganzen zusammenführen zu können.³⁴¹ Daraus ergeben sich gegensätzliche Vorgehensweisen: Der erste

Weg zur Erkenntnis verlief deduktiv, während dem zweiten die Vereinigung der fragmentierten Elemente zu einem Ganzen zu Grunde lag.

Bei der künstlerischen Ausbildung wurde das ‚Zusammenbauen‘ auf unterschiedliche Weisen vermittelt: Die Ausbildung begann mit der Aneignung einzelner (Körper)Teile, die zu einem Körper zusammengefügt werden sollten.³⁴² Außerdem wurde der Körper Schritt für Schritt imaginativ von innen nach außen – von den Knochen und Muskeln bis zur Haut – aufgebaut, eine Vorgehensweise, die auf anatomischen Studien basierte. Diese beiden additiven Vorgehensweisen kommen mit unterschiedlicher Gewichtung in den Lehrprogrammen sowie in den frühen Zeichenbüchern vor, wie im vorherigen Kapitel, in den unterschiedlichen Fassungen von Alessandro Alloris Manuskript zu sehen waren. Bevor die *Scuola Perfetta* – das den Carracci zugeschriebene Zeichenbuch – genauer in den Blick genommen wird, soll zunächst das Geschehen in Bologna vor der Entstehung des Manuals betrachtet werden. Dieses Vorgehen ermöglicht, die Entstehung der Gattung des Zeichenbuchs weiterhin zu verfolgen sowie einige Fehlzuschreibungen und -annahmen zu den Carracci zu korrigieren. Der folgende Abschnitt stützt sich auf die Schriften von Marinella Pigozzi und Roberto Ciardi, die eine große Materialsammlung zu den bolognesischen Künstlern zusammengetragen haben.³⁴³ Allerdings konzentrierte sich Pigozzi vor allem auf die Carracci und bewertete sie als Ausgangspunkt aller nachfolgenden Entwicklungen, sodass ihre Position in der Folge hinterfragt werden soll.

338 Hier sind exemplarisch folgende Schriften zu nennen, die sich zum größten Teil alle mit den Werken von Annibale Carracci beschäftigen: Mahon 1947; Posner 1971; Boschloo 1974; Dempsey 1977; Zapperi 1990; Robertson 2008; Vitali 2011.

339 Keazor 2007; Ebert-Schiffener / Ginzburg 2011. In Pfisterer / Wimböck 2011 siehe die Beiträge: Pfisterer, Ulrich: Erfindung des Nullpunkts. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650, S. 7–86, insbesondere S. 39–44; außerdem sind im selben Band die Beiträge von Sibylle Ebert-Schiffener zur Entwicklung der Genremalerei, von Giovanna Perini Forlani zu den Gemälden Ludovicos im Kontext der Reform sowie von Michael Thimann zum Historienbild relevant.

340 Die grundlegenden Fragen zur Tätigkeit des Anatomen in der Tradition von Galen bis zur Publikation von *De humano fabrica* von Vesalius 1543 sind in den Schriften von Andrea Carlino zusammengefasst, darunter: Carlino 1999.

341 In den jüngeren Bänden wird ein reiches Bildmaterial zur künstlerischen Anatomie zusammengefasst: Carlino / Ciardi 2009; Carlino / Ciardi 2010; Carlino / Ciardi 2011; Laurenza 2012; Stoichita 2013.

342 Siehe Kapitel II.

343 Pigozzi 2001; Ciardi 1993; Pigozzi 2005; Pigozzi 2012.

1.1 Die Aneignung des Körperinneren: Passarottis Lehrbuch

Raffaello Borghini berichtete in *Il Riposo* neben Alessandro Allori von einem weiteren Projekt des bolognesischen Malers Bartolomeo Passarotti: Dieser würde ein anatomisches Lehrbuch mit den herausragenden Darstellungen von Muskelmännern (*notomie*), Knochen und Haut verfassen, um deren zeichnerische Wiedergabe zu vermitteln.³⁴⁴ Das genannte Zeichenbuch ist nicht erhalten und Borghinis Aussage der einzige Nachweis für Passarottis Vorhaben. Es ist nicht bekannt, in welchem Kontext es entstanden sein könnte und wie es zeitlich einzugrenzen wäre. Nur einige lose, auf mehrere Sammlungen verteilte Zeichnungen werden in Zusammenhang mit diesem Zeichenbuch gebracht.³⁴⁵

Da Borghinis Aussage der einzige zeitgenössische Nachweis des Vorhabens von Passarotti darstellt, sollen einige Punkte näher erläutert werden: 1) Die Erwähnung der Zeichnungen durch Borghini spricht für eine reiche Bebilderung des Zeichenbuchs. 2) Die Benennung der anatomischen Inhalte muss nicht unbedingt dafür sprechen, dass sich Passarotti ausschließlich mit der Anatomie befassen wollte. Denn auch bei der Beschreibung des Manuals von Allori deutete der Autor die anderen Abschnitte nur an, während er sich den anatomischen Zeichnungen ausgiebig widmete.³⁴⁶

Somit spricht die Aussage Borghinis mehr für seine Interessen als für den eigentlichen Inhalt des Zeichenbuchs. 3) Zum Zeitpunkt des Verfassens von *Il Riposo* – also vor 1584 – war das Lehrbuch Passarottis noch in Arbeit.

Das Interesse Passarottis, sich mit dem menschlichen Körper intensiv zu befassen, kann einerseits vor dem Hintergrund von Geschehnissen in der Stadt, andererseits in Folge seiner frühen Romreise und Bewunderung für Michelangelo verstanden werden.³⁴⁷ Bologna war neben Padua eine der ersten Städte Italiens, in der die Beschäftigung mit der Anatomie nicht nur auf der theoretischen Ebene, sondern zugleich auch praktisch erfolgte.³⁴⁸ Hier entstanden die beiden frühesten, reich illustrierten Werke von Berengario da Carpi *Commentaria* (1521) und *Isagogae* (1522), die aus den anatomischen Studien von Mondino dei Liuzzi hervorgingen.³⁴⁹

Die Überlieferung bezüglich der anatomischen Studien Passarottis führte zur Einordnung zahlreicher Werke in diesem Kontext.³⁵⁰ Unter den myologischen und osteologischen Zeichnungen auf losen Blättern weisen jedoch die wenigsten einen didaktischen Charakter auf, sodass ihre Zugehörigkeit zum Lehrbuch fraglich ist.³⁵¹ Monique Kornell versuchte – ausgehend von dem wohl zugehörigen Titelblatt – Themenbereiche des Lehrbuchs wie Anatomie sowie Proportionslehre

344 „Fa un libro di notomie, d'ossature, e di carne, in cui vuol mostrare come si dee apprendere l'arte del disegno per metterlo in opera, e si può sperare, che habbia ad essere cosa bella; perche egli disegna benissimo;“ Borghini 1584, S. 566. Siehe dazu: Kornell 1998, S.172–188.

345 Zum Buch siehe: Kornell 1998; Kornell 1992, S. 128–135; Ghirardi 1990, S. 43–44; Höper 1997.

346 Borghini 1584, S. 630. Siehe dazu Kapitel II.2.5.

347 Zur anatomischen Tradition in der Nachfolge Michelangelos siehe die jüngst erschienene Dissertation Plackinger 2016.

348 Zur anatomischen Tradition in Bologna siehe Carlino 1999, S. 2–24. Zu Passarottis Aktivitäten in diesem Kontext: Ghirardi 1990, S. 41ff.

349 Berengario da Carpi 1521; Berengario da Carpi 1522.

350 Neben den zahlreichen Zeichnungen, die als Evidenz für sein intensives Anatomiestudium gelten, wird die Aussage Passarottis bei einer Zeugenbefragung 1574 angeführt. Vor dem Gericht sagte er aus, dass er auf dem Weg nach Miscarella bei einem Arzt gewesen war, um dort einer Sektion beizuwohnen. Dazu: Ghirardi 1990, S. 41. Neben den an Passarotti zugeschriebenen anatomischen Zeichnungen ist die Debatte um

zwei Gemälde von Bedeutung: 1) In der sogenannten Anatomiestunde (Galleria Borghese, Rom) sezieren Michelangelo und Leonardo den Leichnam in Anwesenheit anderer Künstler. Christina Herrmann Fiore stützte sich bei ihrer Zuschreibung an Federico Zuccari auf die Dokumente, während das Gemälde in der Forschung von Marinella Pigozzi und Angela Ghirardi weiterhin als Arbeit Passarottis rezipiert wird. Auch wenn Ghirardi den Vorschlag Herrmann Fiore für möglich hält, schreibt sie die dazugehörige Vorzeichnung (Louvre, Paris, Inv. 8472) weiterhin Passarotti zu. Siehe Ghirardi 1990, S. 44. Zur neuen Zuschreibung siehe: Herrmann-Fiore 2001, S. 83. 2) Ein weiteres Gemälde in der Hamburger Galerie Hans, das Michelangelo mit einem geöffneten Buch zeigt und als Passarottis Werk diskutiert wurde, schreibt jüngst Andreas Plackinger überzeugend Sebastiano del Piombo zu. Plackinger 2016, S. 228–245.

351 Höper zählt in ihrem Aufsatz die meisten anatomischen Zeichnungen Passarottis auf, die ohne zu konkretisieren mit dem Buch in Verbindung gebracht werden: Höper 1997. Diese sind auch in ihrer Dissertation (allerdings ohne Abbildungen) zu finden: Höper 1997. Pigozzi 2012, S. 90.

einzugrenzen. Einige Blätter aus ihrer Auswahl werden im Folgenden näher betrachtet.³⁵²

Auf dem möglichen Titelblatt (Abb. 70) ist in der rechten Ecke der Künstler selbst mit einem Buch in der Hand zu sehen.³⁵³ Hinter ihm stehen scheinbar schwerelos ein Skelett, ein *Écorché* und ein Akt in paralleler Anordnung auf einem Tisch. Bei allen drei Darstellungen ist jeweils der linke Arm erhoben; Venus und Amor sind im Hintergrund zu sehen. Der bühnenartige Charakter wird durch den in der rechten Ecke angebundenen Vorhang verstärkt. Es entsteht der Eindruck, der Künstler erläutere mit dem Redegestus dem Betrachter die modellhaft aufgereihten Figuren. Die Zeichnung wurde auf einem Folioformat aus-

geführt und weist starke Überarbeitungsspuren auf.³⁵⁴ Die Größe des Blattes sowie das Verbergen der Korrekturen sprechen dafür, dass es sich hierbei trotz der flüchtigen Federführung um eine vollendete Darstellung handelt.

Entscheidend ist, dass dieses Blatt das anatomische Drei-Schritte-Modell (in Form der drei stehenden Figuren) des Einkleidens vom Knochen zur Haut veranschaulicht und als programmatisch für das Lehrbuch aufgefasst werden kann. Weitere Studien des von Kornell zusammengestellten Konvoluts verbildlichen diesen Gedanken auf besonders knappe Weise: Auf zwei Blättern (Abb. 71) in London sind je zwei ausgeschnittene Federzeichnungen aufgeklebt, die eine Fron-

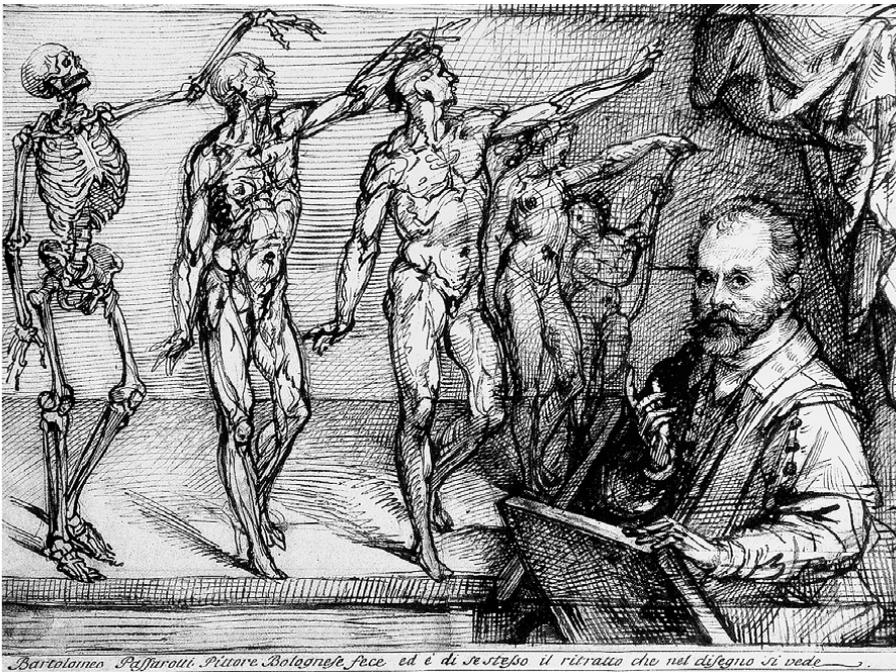


Abb. 70 | Bartolomeo Passarotti, Selbstbildnis mit anatomischen Darstellungen, Feder und Stift auf Papier, Universitätsbibliothek, Warschau, Inv. Zb. Kr. 1113, Fol. 24

352 Neben dem Titelblatt (Universitätsbibliothek, Warschau, Zb. Kr. 1113, fol. 24) ordnete Kornell dem Zeichenbuch nur sechs Blätter zu: Dazu zählte sie zwei ursprünglich an Baccio Bandinelli zugeschriebene Blätter in London (British Library, London, Sog. Sloane Album, Ms Add. 5259, Fol. 18–19), die Zeichnung mit der Skala, die wohl Passarotti nach dem Beispiel Michelangelos angefertigt hat (Fitzwilliam Museum, Cambridge, PD. 122-1961), sowie drei weitere myologische Studien (GDSU Uffizi, Florenz, 12375 F; Nationalmuseum, Stockholm, Inv. 121/1863; Versteigerung bei Christie's 30. Januar 1997, lot 15). Auswahl nach Kornell 1998, S. 176–177.

353 Zur Zeichnung siehe u.a. Kornell 1998; Ghirardi 2004; Biłozór-Salwa 2007, S. 151–152; Plackinger 2016, 222–224.

354 In der Forschung wurde die starke Überarbeitung des Blattes bisher kaum thematisiert. Der rechte Bereich sowie das Porträt sind mit mehreren Papierstücken überklebt. Die Übergänge der geklebten Elemente überdeckte der Zeichner mit intensiveren Schraffuren; der Gegenstand in der Hand des Künstlers wurde folglich erst später zu einem Buch umgewandelt.

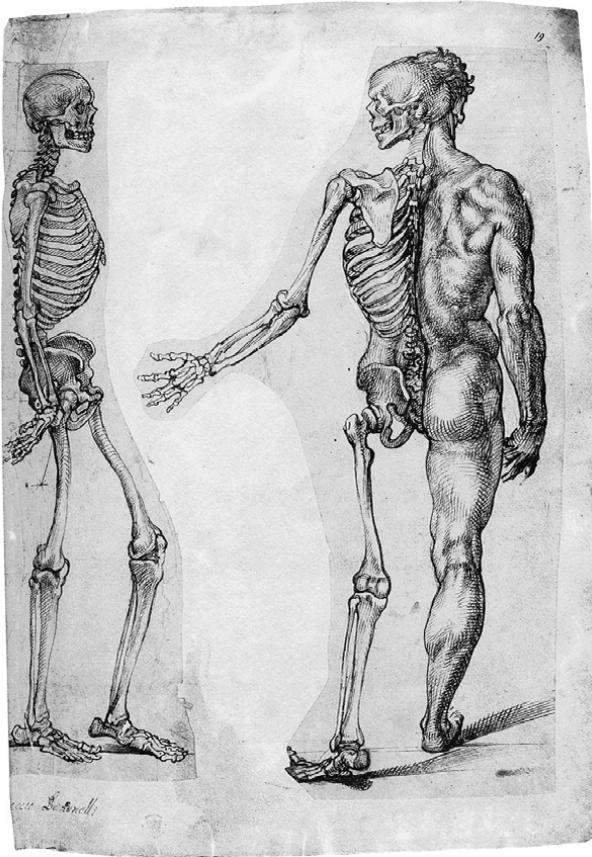


Abb. 71 | Bartolomeo Passarotti, Anatomische Studien, Stift mit brauner Tinte, The British Library, London, MS. Add. 5259, Fol. 19

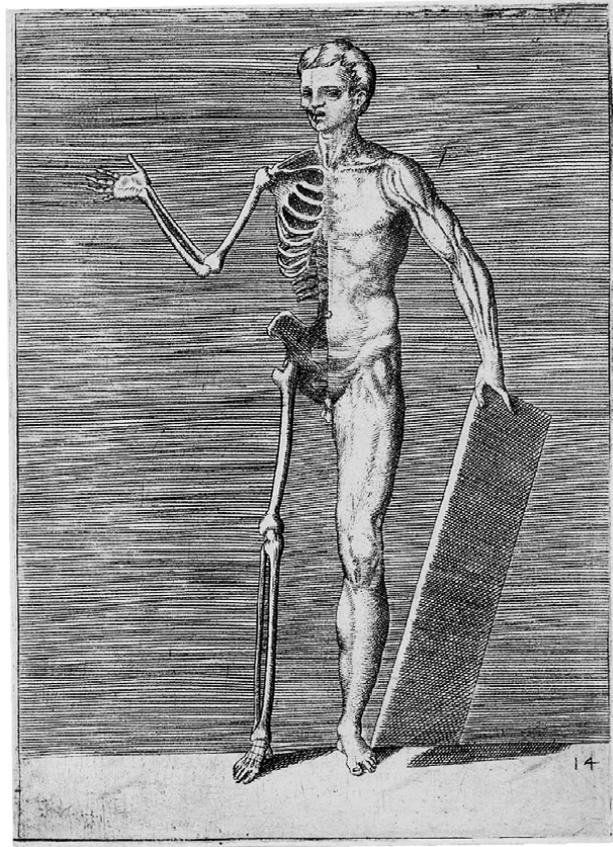


Abb. 72 | Giulio Bonasone, Vierzehn anatomischen Studien, [um 1550–60], Kupferstich, Blatt 14, The British Museum, London, Inv. H.5.174

tal- und Rückenansicht sowie ein stehendes Halb-Skelett und einen Halb-Akt zeigen.³⁵⁵ Diese Blätter könnten in dem Zeichenbuch eine zentrale Stellung eingenommen haben, da sie ebenfalls das auf dem Titelblatt abgebildete Vorgehen thematisieren.

Die besprochenen Blätter des Lehrbuchs weisen Parallelen zu zeitgleich entstandenen Projekten auf. Vermutlich hatte Passarotti den mit Allori vergleichbaren Ausgangspunkt gewählt, sich auf die Anatomie zu konzentrieren und dies anhand des Drei-Schritte-Modells zu veranschaulichen. Darüber hinaus sind gerade die genannten Blätter aus London (Abb. 71) mit

der Druckgraphik des Bolognesers Giulio Bonasone vergleichbar, die er am Ende der Serie mit *Écorchés* einfügte (Abb. 72).³⁵⁶ So griff auch Passarotti auf die bekannten Vermittlungsstrategien zurück.

Wegen fehlenden Quellen ist eine genauere Charakterisierung des Projekts von Passarotti jedoch kaum möglich. Bereits die beschriebenen drei Zeichnungen sind zwar auf Folio-Format ausgeführt, weisen aber einen vollkommen unterschiedlichen Duktus auf. Die Blätter aus London sind mit akribischen Linien und das Titelblatt mit flüchtigen Strichen skizziert. Die weiteren drei, wohl zugehörigen Studien wurden von Kornell zwar wegen des pädagogischen Ansatzes aus-

355 Hier wird nur ein Blatt abgebildet. Die Zeichnungen stammen aus dem sogenannten Sloane Album. London, British Library, Ms Add. 5259, Fol. 18–19.

356 Der Kupferstich gehört zu der Serie mit vierzehn anatomischen Studien von Giulio Bonasone, um 1550–60, Blatt 14.

gesucht, gehen aber in ihrer Machart noch weiter auseinander.³⁵⁷ Ob Passarotti eine Lehranweisung im Sinne Vincenzo Dantis mit einer längeren theoretischen Einleitung und illustriertem anatomischen Teil verfassen wollte oder ähnlich wie Allori didaktische Abbildungen verwendete, lässt sich aufgrund der fehlenden Überlieferung nicht mehr nachweisen. Es gibt indes keine Hinweise darauf, dass Passarotti ein Manual geplant hatte, das mit den Zeichenbüchern nach 1600 vergleichbar wäre.³⁵⁸ Der Bericht Borghinis sowie die Zeichnungen lassen sich – wegen dem anatomischen Schwerpunkt – vor allem mit florentinischen Lehranweisungen von Danti und Allori vergleichen. Zusammenfassend sollte verdeutlicht werden, wie sehr der retrospektive Blick die Forschung geprägt hat und warum Passarottis Projekt fälschlicherweise auf eine Stufe mit den späteren ABC-Büchern gestellt wurde.

1.2 Das ABC des Körpers: Zeichenbücher aus Bologna (?) nach 1600

Wie bereits gezeigt, thematisiert keines der Zeichenbücher aus dem 16. Jahrhundert – mit Ausnahme der Manuskripte Alloris – die ABC-Methode. Die frühesten Publikationen über die Grundlagen der Zeichenausbildung sind erst zwischen 1600 und 1610 erschienen.³⁵⁹

Eines der bekanntesten Zeichenlehrbücher dieser Zeit – die sog. *Scuola Perfetta* – wird mit der Lehre



Abb. 73 | Anonym [Carracci zugeschrieben], *Alli nobilissimi amatori del disegno* [sog. *Scuola Perfetta*], Rom 1606-1612, Titelblatt

an der Carracci-Akademie in Verbindung gebracht.³⁶⁰ Darin werden die ersten Schritte der künstlerischen Ausbildung ohne begleitenden Text ausschließlich auf der Basis der Abbildungen vermittelt. Die Da-

357 Kornell 1998, S. 176–177. Siehe die Auflistung der einzelnen Blätter nach Kornell in der vorangegangenen Fußnote.

358 Diese Parallele wird in der italienischen Forschung in den Schriften von Angela Ghirardi und Marinella Pigozzi häufig gezogen.

359 Hier wird der Frage nach *dem ersten* Zeichenbuch nicht nachgegangen, da der Zeitpunkt für die Entstehung dieser Gattung nicht festgelegt werden kann. Die Anfänge sind am Beispiel des Manuskripts von Allori im Kapitel I veranschaulicht worden. Zwischen 1600 und 1610 entstehen vermutlich die ersten losen Vorlagenblätter mit Darstellungen einzelner Körperteile, bis sie in der nachfolgenden Zeit gebunden und zu marktstrategischen Bestsellern werden. Zu den frühesten Versionen des Zeichenbuchs DeGrazia Bohlin 1979, S. 57. Vergleichbares ist für das Zeichenbuch von Giacomo Franco und Palma il Giovane zu vermuten, siehe Pfisterer, Ulrich: Wer macht ein Zeichenbuch, in Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 57–65, darin S. 62. Über

weitere frühe Versionen der Zeichenbücher sowie über den komplexen Austausch und die Datierung der Ausgaben, siehe Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014 und Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015.

360 Diese These vertritt Marinella Pigozzi. Sie legt die Verbindung zu der Carracci-Akademie in ihren Aufsätzen dar, wie beispielsweise in: Pigozzi 2001, darin S. 21ff. Viele der Autoren stützen sich auf die Aufsätze von Vincenza Maugeri und Chittima Amornpichetkul aus den 1980er Jahren. Diese Aufsätze bieten zwar einen Überblick über die unterschiedlichen Auflagen dieser Zeichenbücher. Darin wird aber die chronologische Abfolge sowie die Beziehung zwischen den Büchern verzerrt dargestellt. Maugeri 1982; Amornpichetkul 1984. Darüber hinaus werden häufig die Zeichnungen aus dem Kreis der Carracci mit der ABC-Methode verglichen. Darunter von Feigenbaum 1993, S. 59 sowie Robertson 2008, S. 73.



Abb. 74 | Anonym [Carracci zugeschrieben], *Alli nobilissimi amatori del disegno* [sog. *Scuola Perfetta*], Rom 1606-1612, Fol. 1



Abb. 75 | Anonym [Carracci zugeschrieben], *Alli nobilissimi amatori del disegno* [sog. *Scuola Perfetta*], Rom 1606-1612, Fol. 10

tierung und die Einordnung der Erstausgabe sind dabei problematisch, da zwischen den vielen veränderten und ergänzten Nachdrucken schwer zu unterscheiden ist.³⁶¹ Die ursprüngliche Publikation soll im Verlag Pietro Stefanonis in Rom gedruckt worden sein.³⁶²

Auf dem Titelblatt der möglichen Erstausgabe (Abb. 73) ist nicht der später bekannte Titel *Scuola Perfetta*, sondern eine einfache Widmung an die „edelsten

Kunstliebhaber“ (*Alli Nobilissimi Amatori del Disegno*) zu lesen.³⁶³ Die Anweisung beginnt mit der Darstellung von Augen, Nase und Mund im Profil (Abb. 74). Diese sind zwei Mal – einmal ohne, einmal mit Schraffuren – abgebildet. Anschließend folgen Gesichtsteile in vollendeter Ausführung. Auf weiteren Blättern sind mehrere Hände und Füße in unterschiedlichen Haltungen und Ansichten zu sehen (Abb. 75). Daran werden die Köpfe im Profil nur mit Kontur

361 Im Unterschied zur Literatur vor 1990 wurden in den jüngeren Publikationen die unterschiedlichen Ausgaben der *Scuola Perfetta* in Europa und Amerika differenzierter besprochen. Siehe die unterschiedliche Aufzählung der Ausgaben in Donati 2002, S. 324, Fußnote 2; Greist 2011, S. 233; sowie jüngst weitere Ausgaben in Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 202–205. Zur Verwirrung führten insbesondere die bei Bartsch abgedruckten 81 Blätter, die eindeutig aus mehreren Ausgaben stammen (sie sind auf vollkommen unterschiedlichen Formaten und von unterschiedlicher Hand ausgeführt). In der Literatur

werden sie jedoch unkritisch allgemein unter der *Scuola Perfetta* besprochen: Bohn / Bartsch 1995, S. 294–374, Nr. 159–169.

362 Zu den ersten Ausgaben siehe Donati 2002; sowie Greist 2011, S. 192–199 mit weiterführender Literatur.

363 Hier wird von der Version im Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Signatur D-Ca 2033/10R) ausgegangen, die zwar in den bisher genannten Schriften nicht erwähnt wird, vermutlich aber ebenso eines der frühesten Exemplaren darstellt. Dazu Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 202–205 (Ulrich Pfisterer).

und dann mit Schraffur sowie die Studienköpfe verschiedener Altersstufen und beiderlei Geschlechts angeschlossen. Zum Schluss sind einige Ganzkörperfi-

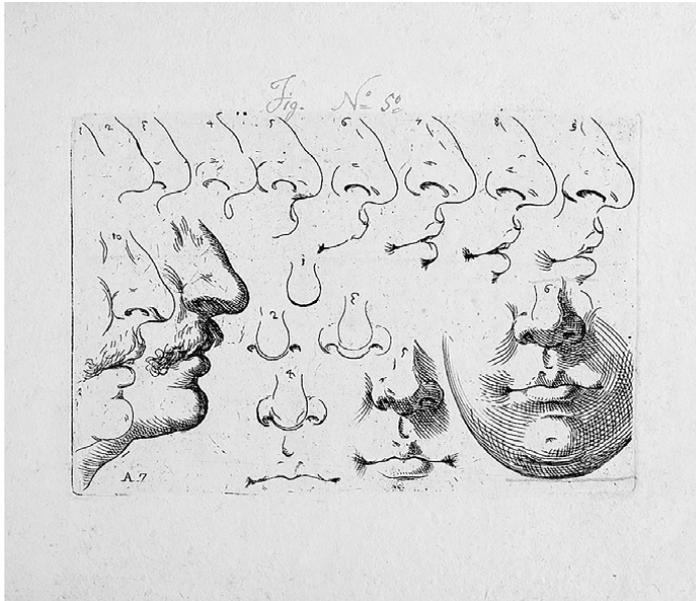


Abb. 76 | Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine*, Venedig 1608, Fol. 7

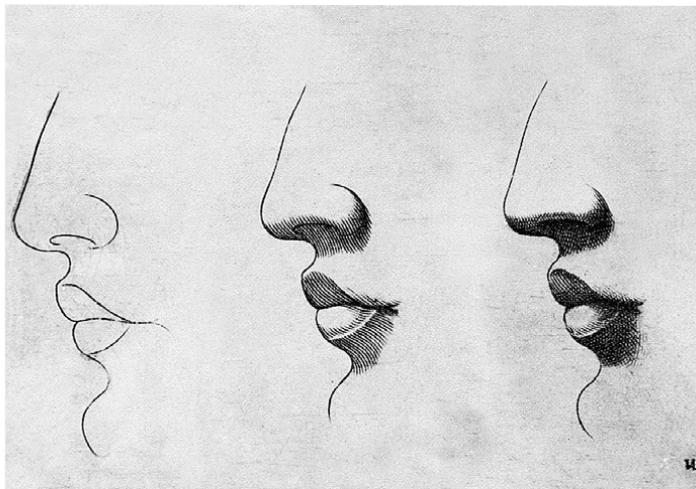


Abb. 77 | Giovanni Luigi Valesio, *I primi elementi del disegno in gratia de i principianti nell'arte della pittura*, Bologna [1606-1612]

guren, zwei Blätter mit Tierköpfen und eine Straßenflucht zu finden. Manche der Druckgraphiken sind mit Namen oder Signaturen versehen, sodass teilweise die Urheber der Vorlagen sowie der Stecher dieser Serie – Luca Ciamberlano – bekannt sind. Insgesamt orientieren sich die signierten und unsignierten Abbildungen an den Arbeiten damals prominenter Künstler, darunter Marcantonio Raimondi, Michelangelo, Rosso Fiorentino oder die Carracci.³⁶⁴

Auf das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts werden zwei weitere Zeichenbücher von Odoardo Fialetti und Giovanni Luigi Valesio datiert.³⁶⁵ Hier sind die Struktur und die Auswahl der Vorlagen mit der *Scuola Perfetta* vergleichbar. Diese Autoren widmeten den einzelnen Linien (Abb. 76) sowie der Differenzierung zwischen den Darstellungen mit Kontur und Schraffur (Abb. 77) zwar nur einleitende Blätter; die thematische Abfolge ist aber dieselbe. Beginnend mit Gesichtsteilen werden anschließend die Köpfe unterschiedlichen Lebensalters und Geschlechts sowie Hände, Füße und Torsi präsentiert. Alle diese Manuale beginnen mit der Abfolge Augen-Nase-Mund-Profil. Für diese Vorgehensweise hatte sich bereits Allori entschieden. Wie zuvor dargelegt, war er aber nicht der Erfinder dieser Methode, sondern er verschriftlichte die zu seiner Zeit verbreitete Lehranweisung. Was Allori über die Jahre erkannt hatte und von den Zeichenbuchautoren des 17. Jahrhunderts perfektioniert wurde, war die Bedeutung der Illustrationen, durch die die Vorlagenbücher ohne Text funktionierten. So begann der Ausbildungsweg in den meisten Zeichenbüchern des 17. Jahrhunderts mit der ABC-Methode und wurde mit anderen Themen wie der Anatomie fortgesetzt.

Einzig Francesco Cavazzoni versuchte in der Nachfolge seines Lehrers Bartolomeo Passarotti die traditionell hoch bewertete Anatomie in den Vordergrund zu rücken und mit der ABC-Methode in Verbindung zu setzen. Seine Zeichenanweisung *Essempulario della nobile arte dell' disegno* von 1612 leitet er mit der

364 Zur kritischen Zuordnung der Zuschreibungen siehe Donati 2002, S. 326–336.

365 Fialetti 1608 (*Il vero modo / Tutte le parti*); Valesio [1606–1612]. Zu den Zeichenbüchern in diesem Kapitel an späterer Stelle mehr.

Darstellung der Augen ein, welche entsprechend dem additiven Prinzip der Linien erläutert wird (Abb. 78).³⁶⁶ Allerdings ist hier nicht nur eine allgemeine Form des Auges, sondern zugleich das Verhältnis von inneren und äußeren Elementen – von Pupille und Lid – abgebildet. Die Arme, Füße und der gesamte Körper werden nach demselben Prinzip behandelt. Gerade aufgrund der Vermittlung der anatomischen Lehre mit den Methoden des ABC ist das bolognesische Manual einzigartig unter den zeitgleich gedruckten Zeichenbüchern.³⁶⁷

Im Folgenden soll der Bezug der *Scuola Perfetta* zum Carracci-Kreis und ihrer Akademie überprüft werden. Denn in der Forschung wird das Zeichenbuch Agostino Carracci zugeschrieben.³⁶⁸ Bei näherer Betrachtung der Erstausgabe des römischen Verlags von Pietro Stefanoni fällt auf, dass die Carracci namentlich an keiner Stelle genannt sind und die Signatur Agostinos einzig auf dem Porträt von Giovanni Gabrielli³⁶⁹ angegeben ist (Abb. 79). Die weiteren Blätter stammen zumeist von anderen bekannten Künstlern und tragen teilweise deren Signaturen. Erst die folgenden Ausgaben der *Scuola Perfetta* wurden mit den Stichen nach Zeichnungen Agostinos ergänzt und das Titelblatt mit seinem Namen überschrieben. Dass die Erstpublikation nicht unmittelbar mit den Carracci zusammenhing, wurde von der Forschung wegen eines undifferenzierten Blicks auf die Publikationsgeschichte ignoriert.³⁷⁰

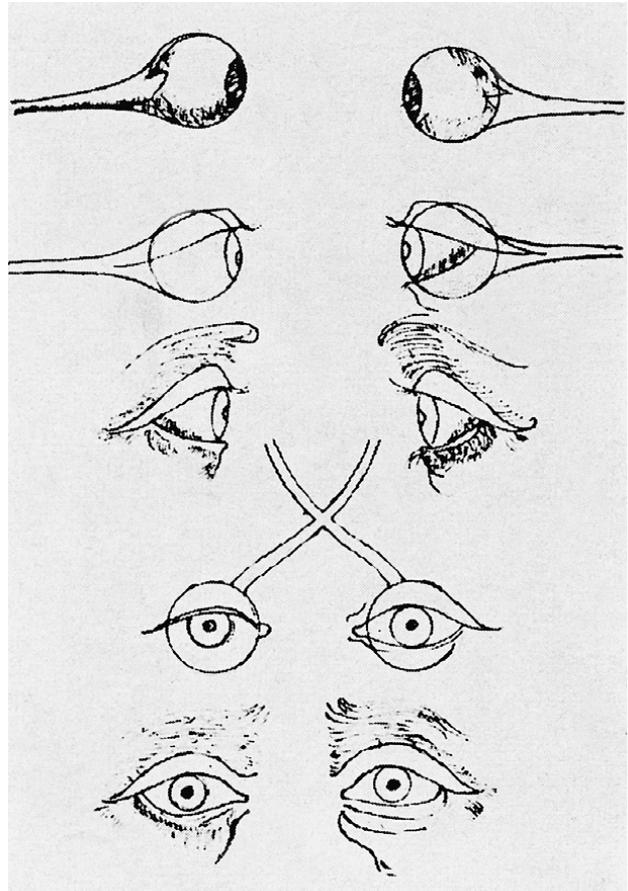


Abb. 78 | Francesco Cavazzoni, *Esemplario della nobile arte del disegno*, Manuskript 1612, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, B 330, Fol. [11]

366 Das handschriftliche Zeichenbuch wird heute in der bolognesischen Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio aufbewahrt, Signatur B. 330. Die Transkription und Besprechung von Marinella Pigozzi finden sich in: Cavazzoni 1999, S. 113–192.

367 Gerade in der italienisch- und englischsprachigen Forschung werden die *Scuola Perfetta* und vergleichbare Manuale als anatomische Zeichenbücher genannt, was – wie bereits erläutert – unzutreffend ist.

368 Bereits Wittkower hatte in dem Katalog aus Großbritannien mehrere Zeichnungen Agostinos mit den Darstellungen aus der *Scuola Perfetta* in Verbindung gebracht. Allerdings sind auf diesen Blättern zumeist nur Details oder ein Gesichtstypus mit den Vorlagen vergleichbar. Wittkower 1952, S. 117ff., dazu Donati 2002, S. 333. Kritischer Blick auf die Vergleiche und Differenzen bei Donati 2002, S. 336–342.

369 Dazu DeGrazia Bohlin 1979, Nr. 212.

370 Einige Beispiele sind hierbei zu nennen: 1) häufig wurde argumentiert, dass die einen oder anderen Motive von Agostino stammen, ohne dass die Ausgabe berücksichtigt wurde. Dabei ist zu beobachten, dass viele

Vorlagen nach den Carracci erst nachträglich in die Zeichenbücher eingefügt wurden und in den frühen Ausgaben höchstwahrscheinlich nicht vorkamen, wie beispielsweise die beiden Arme in der Darstellung von Kontur und Schraffur (Bohn / Bartsch 1995, S. 341). Sie wurden vermutlich erst in späteren Ausgaben von Valesio und der *Scuola Perfetta* (möglicherweise aus dem römischen Verlag Vacarros) aufgenommen, sodass es sich um eine Detailübernahme von Francesco Brizio aus dem Stich mit dem heiligen Hieronymus nach der Zeichnung Agostinos handelt. Zur Herkunft des Blattes mit Armen: Greist 2011, S. 174–176. Zum Stich Agostinos: DeGrazia Bohlin 1979, S. 346–349. 2) Auch antikisierende Profile mit geraden Nasen in den Zeichnungen Agostinos kommen zwar im Zeichenbuch vor, aber dieser Typus war sicherlich keine Seltenheit in Rom. 3) Donati wies u.a. auf die Unterschiede zwischen der Zeichnung Agostinos von Sokrates (Kupferstichkabinett Berlin, Inv. KdZ 23295) und der Buchseite hin: Sie seien wegen der unterschiedlichen Nasen- und Augenform nach verschiedenen Vorbildern entstanden. Siehe Donati 2002, S. 326–342.



Abb. 79 | Anonym [Carracci zugeschrieben], *Alli nobilissimi amatori del disegno* [sog. *Scuola Perfetta*], Rom 1606-1612, Fol. 32



Abb. 80 | Anonym [Carracci zugeschrieben], *Alli nobilissimi amatori del disegno* [sog. *Scuola Perfetta*], Rom 1606-1612, Fol. 29

Darüber hinaus entstanden manche Zuschreibungen der Zeichnungen paradoxerweise in umgekehrter Richtung: Weil eine Darstellung in der *Scuola Perfetta* auftauchte, wurde Agostino als deren Urheber bestimmt.³⁷¹ Bei genauer Betrachtung der Motivauswahl in der Ausgabe Stefanonis wirkt diese jedoch vielmehr wie eine Zusammenstellung von Arbeiten der besten Künstler seiner Zeit wie ein einheitliches Kompendium

aus Bologna. Auffallend ist die Überzahl der Druckgraphiken nach Michelangelo (Abb. 80).³⁷²

Ebenso problematisch ist die These, die Ideenskizzen der fragmentierten Körperstudien von Agostino als Vorzeichnungen für die ABC-Blätter dieses Lehrbuchs zu betrachten. Durch die Gegenüberstellung einer Zeichnung Agostinos (Abb. 81-82) aus Windsor Castle mit der *Scuola Perfetta* sollen zwei unterschiedliche

371 Gemeint sind u.a. die Zeichnungen von dem Mädchen mit dem geneigten Kopf (Devonshire Collection, Chatsworth) sowie einer sitzenden Dame (Royal Collection, Windsor Castle, Inv. RCIN 903430). Beide Studien waren ursprünglich Guido Reni zugeschrieben und wurden Agostino (oder Annibale Carracci) u.a. mit dem Argument zugesprochen,

da sie in der *Scuola Perfetta* vorkommen. Zu den Zeichnungen Wittkower 1952, S. 122-123; Robertson 1996, Nr. 56.

372 Dazu Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 205 (Ulrich Pfisterer).



Abb. 81–82 | Agostino Carracci, Studie von Füßen, Schwarze Tinte auf Papier, The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. RCIN 902129

Zeichenmodi verdeutlicht werden:³⁷³ In den Vorlagen aus dem Zeichenbuch wird entweder die Gradation einer einfachen Form mit Konturen bis zur komplexen Wiedergabe mit Schraffuren dargestellt (Abb. 74) oder

eine Form ist in ihrer Variation zu sehen, wie beispielsweise ein Fuß in unterschiedlichen Ansichten oder Positionen (Abb. 75). Auch wenn in der Zeichnung Agostinos die Füße formal ebenfalls in horizontalen

373 Dazu u.a. Wittkower 1952, S. 118; Amornpichetkul 1984, S. 115, sowie zum methodischen Vergleich zwischen der *Scuola Perfetta* und den Zeichnungen Agostinos Pigozzi 2001, S. 22–23. Ebenso häufig wurden auch für andere Zeichnungen – wie für die Darstellung der Augen in der bekannten Zeichnung Agostinos mit den Familiennamen (Windsor Castle, RCIN 902002) – die Parallele zur *Scuola Perfetta* erkannt. Auch hier ist

zu widersprechen, da die Wiedergabe der Augen sehr allgemein gehalten ist. Es kann nicht aufgrund der Fragmentierung angenommen werden, dass diese Darstellung auf die ABC-Methode verweist oder mit dem Zeichenbuch zusammenhängt. Zur Zeichnung im Kontext der *Scuola Perfetta*, siehe Feigenbaum 1993, S. 59.

Linien angeordnet sind, zeigt sich weder Gradation noch Variation. Auf dem Recto (Abb. 81) sind immer dieselben breit auseinander gestellten Füße zu sehen, während auf dem Verso (Abb. 82) eine Schrittposition mit dem leicht erhobenen linken Bein studiert wird. Auf beiden Seiten versucht Agostino durch die Wiederholung derselben Form seine Hand zu schulen. Dieses Blatt kann somit weder als ein didaktisches Schaublatt für die Übung noch als eine Vorzeichnung für das Lehrbuch gedeutet werden. Die Studie aus Windsor zeigt somit nicht den analytischen Zugang, der Agostino zugeschrieben und mit dem Zusammenbauen des Körpers mittels einzelner Teile parallelisiert wird; vielmehr verdeutlicht sie, wie er – ähnlich wie die zeitgenössischen Künstler – eine Form durch häufiges Skizzieren ausarbeitete.³⁷⁴

Trotz des Differenzierungsversuchs zwischen der ABC-Methode und dieser Studienskizze ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass die Carracci – wie bereits die Künstler des 16. Jahrhunderts – ihre Lehrlinge gemäß der ABC-Methode unterrichteten.³⁷⁵ Allerdings ist dies auf Basis der beschriebenen Zeichnung Agostinos nicht nachzuweisen, auch wenn es in der Forschung bisher versucht wurde.³⁷⁶

Die Zuschreibung der *Scuola Perfetta* an Agostino Carracci erfolgte nicht nur auf Basis des Vergleichs der

dort enthaltenen Vorlagen mit Zeichnungen der Carracci, sondern anhand der chronologischen Anordnung der Ereignisse. Dieses Narrativ wurde insbesondere durch die Argumentation Marinella Pigozzi gestärkt, dass die Carracci das von Passarotti in Bologna begonnene Vorhaben, ein Zeichenbuch zu verfassen, aktualisiert und die in ihrer Akademie entwickelten Methoden als Erste zu einem ABC-Manual zusammengefasst hätten.³⁷⁷ Die Vorlagen dafür wurden laut Pigozzi entweder von Agostino selbst oder spätestens von Ludovico zu Pietro Stefanoni nach Rom gebracht.³⁷⁸ Giovanni Luigi Valesio und Odoardo Fialetti – die Autoren der anderen frühen Zeichenbücher – standen, so Pigozzi, ebenso in Verbindung mit den Carracci. Valesio war deren Schüler, und bei Fialetti lässt sich eine bolognesische Abstammung nachweisen. Sie hätten demzufolge dieselben Methoden der Akademie rezipiert: Bereits für ihre Publikationen dienten wohl die *Scuola Perfetta* und die Carracci als Vorbilder.³⁷⁹

Um diese These zu widerlegen, soll die Verbindung der *Scuola Perfetta* zu anderen Zeichenbüchern hinterfragt werden.³⁸⁰ Wie gezeigt wurde, ist die Form von Passarottis Manual vollkommen unbekannt. Es gibt keinerlei Hinweise darauf, dass sein Projekt einem ABC-Buch ähnlich gewesen wäre. Komplexer ist die Beziehung zu den Büchern von Fialetti und Valesio. Einzig das Manual von Fialetti *Il vero modo et ordine*

374 So wären die Methoden mit den Studien von Ludovico Cigoli oder Paolo Veronese vergleichbar, die in ihren Federskizzen unterschiedliche Figuren und Formen kombinierten und variierten. Allerdings sind in ihren Zeichnungen häufig die ganzen Figurenstudien als einzelne Körperteile zu finden, dennoch scheint die Ausarbeitung einer Form durchaus vergleichbar zu sein.

375 Für die Ausbildung am Beispiel von Körperteilen wird ebenso häufig der Bericht Malvasias herangezogen, in dem er von einem großen Gipsabguss eines Ohrs in der Werkstatt von Agostino berichtet. Malvasia 1678, S. 485.

376 Über die Praxis der ABC-Methode im 16. Jahrhundert und deren Verbreitung nach 1600, siehe Kapitel II.2.1.

377 Malvasia berichtet, dass sich Agostino in der Werkstatt Passarottis aufhielt und seine Zeichnungen den Arbeiten des Meisters so ähnlich waren, dass man sie kaum auseinanderhalten konnte. Dazu: Malvasia 1678, I, S. 237–38; eine ähnliche Passage findet sich in Baldinucci 1681–1728, hier 1702, V, S. 101 (in der Forschung wird jedoch davon ausgegangen, dass die Unterschiede zwischen den beiden Künstlern eindeutig sind: Höper 1987, Bd. 1, S. 89). Darauf stützte Pigozzi ihre These, das Zeichenbuch der Carracci sei als eine Entwicklung des Projekts Passarottis zu erklären. Zur Werkstatt Passarottis, siehe Pigozzi 2004, S. 135.

378 Pigozzi verweist hier auf einen Brief von Stefanoni an Ulisse Aldrovandi, der in seiner Werkstatt einen Insekten zeichnenden Agostino erwähnt. Dieser Bericht deutet zwar auf die Verbindungen von Stefanoni und Carracci hin, was die Übernahme mancher Vorbilder erklären würde. Es verdeutlicht aber keinesfalls, dass Agostino ihm Entwürfe für die Vorlagen gab. Pigozzi 2001, S. 22–23, sowie DeGrazia Bohlin 1979, S. 57. Siehe bereits zuvor Maugeri 1982, sowie Amornpichetkul 1984.

379 Pigozzi führt das Narrativ weiter, dass auch Autoren wie Oliviero Gatti, Guercino und Cavazzoni, alle in Bologna, mit den Carracci in Verbindung zu bringen sind. Allerdings sind die späteren Zeichenbücher viel mehr als Ergebnis der großen Nachfrage zu betrachten, als dass sie nur anhand der Nähe ihrer Autoren zu der Carracci-Akademie zu definieren wären. Pigozzi 2001, S. 24ff.

380 Die Vorschläge von Pigozzi (die Drucke mit der Anwesenheit Agostinos oder Ludovicos in Rom zwischen 1599 und 1602 zu verbinden) sowie von Donati (die Bekanntmachung der Marke Carracci in Verbindung mit dem Tod Annibales zu sehen und die Drucklegung auf 1609 zu legen) sind nicht nachzuweisen. Dazu Pigozzi 2001; Donati 2002.

per disegnare tutte le parti et membra del corpo humano trägt das Datum 1608 auf dem Titelblatt (Abb. 83). Zeitnah soll sein zweiter vergleichbarer Band *Tutte le parti del corpo humano* entstanden sein.³⁸¹ Valesios Lehrbuch *I Primi elementi del disegno* ist zwar nicht datiert, lässt sich aber anhand der Widmung an den Kardinal Orazio Spinola zwischen 1606 und 1612 einordnen (Abb. 84).³⁸² Die *Scuola Perfetta* wird 1614 im Inventar des römischen Verlegers Andrea Vaccaro allgemein als eine Ansammlung der Vorlagen von Agostino Carracci, Luca Ciamberlano und Guido Reni aufgeführt.³⁸³ Da Vaccaro die Vorlagen von Stefanoni erwarb und eine erweiterte Version herausgab, ist die Erstausgabe sicherlich vor 1614 einzuordnen.³⁸⁴

Im Gegensatz zur *Scuola Perfetta* zeichnen sich die beiden Bücher von Fialetti und Valesio durch ihren didaktischen Ansatz aus. Von Fialetti wird die Wiedergabe der einzelnen Gesichtsteile in mehreren Schritten entsprechend der Anbringung der Linien unterteilt (Abb. 76). Valesio bemühte sich, die Trennung zwischen Kontur und Schraffur für jede Darstellung im Einzelnen zu thematisieren (Abb. 77). In keinem der Bücher sind ganze Körper abgebildet oder Elemente aus den Werken anderer Künstler zu sehen, außer zwei religiösen Bildern des damals prominenten Künstlers Palma il Giovane am Ende des Manuals von Fialetti.

Bemerkenswert ist hierbei, dass dieser didaktische Ansatz zwar in den Manuskripten Alessandro Alloris zu verfolgen ist, in den nachfolgenden Zeichenbüchern aber nur selten aufgegriffen wurde. In den weiteren Büchern wurde das additive Prinzip der einzelnen Linien im einleitenden Text zwar erläutert, anschließend folgte jedoch nur eine Aneinanderreihung der Vorlagen. Möglicherweise waren die ersten Schritte verständlich genug, sodass sich die Autoren mehr auf die



Abb. 83 | Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine*, Venedig 1608, Titelblatt



Abb. 84 | Giovanni Luigi Valesio, *I primi elementi del disegno in gratia de i principianti nell'arte della pittura*, Bologna [1606-1612], Titelblatt

Vielfalt der Darstellungen konzentrierten. Auch in der *Scuola Perfetta* wird nur auf der ersten Seite die Unterscheidung zwischen Konturen und Schraffuren thematisiert; der Schwerpunkt liegt hier auf der Auswahl

381 Zu Fialetti siehe Greist 2014; sowie Greist 2011, S. 75ff.

382 Orazio Spinola wurde 1606 zum Kardinal ernannt und starb 1612. Dazu Greist 2011, S. 172. Des Weiteren wird hier die Version der Biblioteca Cicognara 363 besprochen, die am ehesten der Beschreibung der frühen Ausgaben von Greist (2011) entspricht. Sie arbeitet die Charakteristika auf Basis des Vergleichs mehrerer Ausgaben in zahlreichen Bibliotheken heraus.

383 „Un libro d'imparare à disegnare di ventiquattro pezzi, intagliati da Agostino Caraccioli, Luca Ciamberlano, et Guido Bolognese“. Das In-

ventar ist abgedruckt in: Ehrle, Franz: *La piante maggiore di Roma del sec. XVI e XVII*, Rom 1908, S. 64, dazu Donati 2002, S. 343. Donati betont, dass in dem Inventar vor allem die Namen der zu dieser Zeit prominenten Künstler genannt wurden.

384 Zu den einzelnen identifizierten und nicht zu identifizierenden Ausgaben (wie die in dem Inventar Vaccaros genannten), siehe Greist 2011, S. 193ff.



Abb. 85 | Agostino Carracci, *Scuola Perfetta per imparare a bene disegnare*, Rom [um 1690], Titelblatt

der Vorlagen und nicht auf den klaren didaktischen Methoden. Gerade dadurch unterscheiden sich diese drei Zeichenbücher grundlegend voneinander. Der didaktische Ansatz – die Unterteilung der Darstellungen in einzelne Linien – wurde von Fialetti und Valesio nicht erst nach Kennenlernen der *Scuola Perfetta* entwickelt, sondern er war bereits um 1560 in Florenz bekannt (Abb. 10–14). So orientierten sich Valesio und Fialetti viel stärker an den traditionellen Methoden

als das Zeichenbuch aus dem Verlag Stefanonis. Allerdings ist das Argument nicht ausreichend, um die Entstehung der *Scuola Perfetta* auf die Zeit nach diesen beiden Manualen zu datieren.

Abgesehen von den methodischen Unterschieden gibt es weitere Hinweise darauf, dass die beiden Künstler ihre Projekte nicht auf der Basis der Carracci entwickelten. Valesio war zwar Mitglied ihrer Akademie, hatte aber bereits in jungen Jahren Fechten erlernt und Tanzen unterrichtet. 1611 übernahm er den Posten des Schreibers an der Universität in Bologna.³⁸⁵ Sein Zeichenbuch ist auf jene Jahre zu datieren, in denen er Anerkennung sowie Auftraggeber und Anschluss an höhere Kreise suchte. Vor diesem Hintergrund ist sein Namenszusatz „Instabile Accademico Incaminato“ auf dem Titelblatt des Manuals als stolze Zuordnung zum Carracci-Kreis zu verstehen. Odoardo Fialetti war Mitglied der Akademie im Palazzo Nani und illustrierte ein Fechtbuch von Niccolotto Gigante.³⁸⁶ So verkehrten beide in den Kreisen der adligen Kunstliebhaber, welche sich sowohl an physischer als auch an intellektueller Ausbildung interessierten. Sie konnten sich vergleichbare Lehrbücher für die autodidaktische Ausbildung leisten, zugleich waren sie potenzielle Auftraggeber dieser Autoren.³⁸⁷ Somit erscheint für die Entstehung der ABC-Manuale von Fialetti und Valesio vielmehr das soziale Umfeld als die Aktivitäten an der Carracci-Schule ausschlaggebend gewesen zu sein.

Diese Argumente sprechen zwar dafür, dass die Zeichenbücher von Fialetti und Valesio unabhängig von den Carracci und vermutlich vor der *Scuola Perfetta* entstanden sind; sie reichen aber für eine präzisere zeitliche Einordnung nicht aus. Die Zusammenstellung des Manuals im Verlag von Pietro Stefanoni kann möglicherweise als eine Antwort auf die Publi-

385 Valesio war als Schreiber der Universität der Nachfolger von Lucio Faberio. Dazu Takahashi 2007, S. 32–33, sowie Pfisterer 2007 (Fontes), S. 20.

386 Zur Akademie im Palazzo Nani sowie zum Bericht von Marco Boschini (*carta del navigar pittorescho*, 1660), siehe Whistler 2015, S. 133; Whistler 2016, S. 44. Die Illustrationen Fialettis zu Niccolotto Gigantes Fechtbuch (*Gigante* 1628, Erstausgabe erschien in Venedig 1606) sind als italienisches Pendant zum zeitgleich erschienenen dänischen Fechtbuch (Fabris, Salvator: *Lo Schermo, obero scienza d'arme*, Kopenhagen 1606)

zu verstehen. Für die Abbildungen war neben anderen Künstlern Francesco Valesio zuständig, der in den folgenden Jahren gemeinsam mit Fialetti die Illustrationen für das anatomische Traktat von Andriaan van de Spiegel und Giulio Cesare Casserio (*De humani corporis fabrica*, Venedig 1627) anfertigte.

387 Zum Austausch der Künstler mit den Kunstliebhabern und zur Entstehung der Zeichenbücher in diesem Kontext, siehe das abschließende Kapitel IV.3.

kation dieser neuen Buchgattung in Venedig verstanden werden, sodass in Rom unmittelbar nach 1608 ein konkurrierender Druck entstand.³⁸⁸

Die Forschung zur *Scuola Perfetta* stützt sich häufig auf Quellen aus dem 17. Jahrhundert.³⁸⁹ Dabei wird übersehen, dass die Mythenbildung und der Kult der Bologneser Familie zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreichten.³⁹⁰ Denn gerade im Zusammenhang mit dem wachsenden Ruhm der Carracci wurde das Zeichenbuch aus dem Verlag Stefanonis (ohne Titel und mit einer schlichten Widmung an die edlen Herren) vor allem aus marktstrategischen Gründen mit Agostino und später sogar mit Annibale Carracci übersrieben und unter dem Namen *Scuola Perfetta* verbreitet (Abb. 85).³⁹¹ Diese Zuschreibung wird noch in der aktuellen Forschung als Selbstverständlichkeit akzeptiert, ohne dass dabei die komplexe Rezeptionsgeschichte berücksichtigt wird. Wie gezeigt wurde, kann diese These auf unterschiedliche Weise – durch Unterscheidung mehrerer Ausgaben, durch Gegenüberstellung der Zeichnungen und Vorlagen sowie durch eine genauere Betrachtung des sozialen Umfelds – widerlegt werden.

2. DAS KÖRPERSTUDIUM AN DER CARRACCI-AKADEMIE

Um 1582 wurde die *Accademia dei Desiderosi*, allgemein als Carracci-Akademie bekannt, von Ludovico, Agostino und Annibale Carracci als eine der erfolgreichsten und bekanntesten Akademien in Bologna gegründet. Ihre Ausrichtung ist zwischen der institutionalisierten *Accademia del Disegno* in Florenz und der informellen Akademie von Filippo Esengren zu verorten.³⁹² Die Carracci waren bestrebt, ein breites Programm konkurrierend mit anderen informellen Akademien in Bologna anzubieten und sich an den größeren Institutionen in Rom und Florenz zu orientieren.³⁹³ Die Akademie wurde gleichermaßen von Lehrlingen, ausgebildeten Malern sowie gelehrten Kunstliebhabern besucht.³⁹⁴ Die Entwicklung dieser Vereinigung ist in zwei Phasen zu unterteilen: Während sie seit 1582 *Accademia dei Desiderosi* genannt wurde, führte sie spätestens seit 1603 den Namen *Accademia degli Incamminati*. Für die Umbenennung waren folgende Ereignisse ausschlaggebend: Ludovico Carracci bemühte sich darum, die Akademie mit der *Compagnia de' Pittori* zusammenzuführen und einen offizielleren Status zu erlangen. Agostino verstarb

388 Für den Hinweis auf die Konkurrenz zwischen den Druckereien in Rom und Venedig danke ich Ulrich Pfisterer.

389 Beispielsweise wurde im Zitat Malvasias, Agostino habe ein unvollendetes Schriftstück hinterlassen, die *Scuola Perfetta* erkannt: „V'erano l'ore destinato allo studio delle teoriche, della prospettiva, dell'architettura, massime tutto ciò in ristretto e in poche regole mostrando Agostino; come da qualcun de'suoi scritti che presso di noi conservarsi, si vede.“ Malvasia 1678, S. 379. Boesten-Stengel merkt zu dieser Passage an, dass Malvasia weitere schriftliche und bildliche Quellen, die er selbst studieren konnte, äußerst genau beschrieb. Hier scheint es vielmehr so zu sein, dass ihm unvollendete Notizen vorlagen. Dazu Boesten-Stengel 2007, S. 154–55. Boesten-Stengel kündigt hier eine genauere Studie der *Scuola Perfetta* im zweiten Band seiner Habilitation an, die leider nicht erschienen ist.

390 Donati 2002; sowie Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 202 (Ulrich Pfisterer). McTighe berichtet ebenfalls über die große Nachfrage nach Stichen von Annibale in Rom nach 1650: McTighe 1993, S. 75–91.

391 In diesem Aufsatz verweist Donati zwar auf unterschiedliche Benennungen der *Scuola Perfetta* in den Schriften späterer Jahrhunderte. Donati 2002, S. 224ff. Letztendlich führte dies aber zu mehr Unklarheit, da

die Benennung des Manuals davon abhing, von welchen der vielen Exemplare der Autor ausgegangen ist und welche Quellen er rezipierte. Zu den aufgelisteten Ausgaben in Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 202–205 (Ulrich Pfisterer). Zur Umbenennung eines Zeichenbuchs nach einem bekannten Künstler existieren einige Beispiele, wie die Publikationen von Paul Göttlich und Guercino zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Dazu: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. 181–182 (Jutta Radomski), 188–190 (Moritz Lampe).

392 Zur Carracci-Akademie u.a.: Dempsey 1989; Feigenbaum 1993; Negro / Perondini 1994, S. 9–12.

393 Malvasia berichtet, dass die Carracci nach Eröffnung der Akademie die zuvor gegründeten vergleichbaren Vereinigungen übertroffen hätten: „Agostino, ed Annibale di suo consenso, anzi consiglio, nella sua stanza fondarono, & aprirono un'Accademia, che all'uso di tutti le nuovamente erette, ebbe un concorso, ed un aumento così subito, e così grande, che il nome d'ogn'altra, anche quella del Baldi, la Indifferente detta, estinse.“ Malvasia 1678, I, S. 377. Über vergleichbare Akademien in Bologna, siehe: Feigenbaum 1993, S. 63; Pigozzi 2001. Über die Gegenüberstellung der beiden Akademien mit den anderen Institutionen: Robertson 2009/2010; Dempsey 1980 sowie zur sozialen Funktion der Akademie: Feigenbaum 2011.

394 Robertson 2008, S. 71.

1602, sodass sein Begräbnis repräsentativ als Neuanfang der Akademie am Beispiel der Bestattung Michelangelos – durch die *Accademia del Disegno* – inszeniert wurde.³⁹⁵

Das Lehrprogramm der bolognesischen Akademie ist aufgrund von fehlenden Statuten und anderen schriftlichen Quellen schwer zu fassen.³⁹⁶ Laut Lucio Faberio, der in der Eloge von 1603 für Agostino Carracci auch die Schwerpunkte der Akademie erwähnt, zeichneten die Anwesenden Akte sowie u.a. Tiere, Früchte; sie erlernten Anatomie, Proportion, Perspektive, Architektur und Optik (Licht und Schatten) und debattierten außerdem über Geschichte, Mythologie sowie Dichtkunst.³⁹⁷ Carlo Cesare Malvasia konkretisiert in den Viten der Carracci von 1678 einige Aussagen Faberios und fügt das Studium der Gipsabgüsse hinzu.³⁹⁸ Die nachfolgenden Autoren rezipierten nur noch die beiden genannten Quellen.³⁹⁹ Faberios Beschreibung betrifft die erste Entwicklungsphase der Akademie vor 1603. Malvasia hatte die Akademie selbst nicht erlebt, konnte aber auf Aussagen von Zeitgenossen der Carracci aufbauen. Diese beiden Schriften bieten ein fragmentarisches und zugleich idealisiertes Bild einer Akademie, die durch das umfangreiche Programm und einen außergewöhnlichen Austausch unter den Mitgliedern bekannt geworden ist.

Im Folgenden soll weniger ein neuerlicher Versuch unternommen werden, das Geschehen bei den Carracci zu rekonstruieren. Der Fokus liegt vielmehr auf deren Studium des Inneren (der Anatomie) und des Äußeren (des lebenden Modells) des menschlichen Körpers. Hierfür sollen zum Einen die bereits erwähnten schriftlichen Quellen sowie zum Anderen die den Carracci zugeschriebenen Zeichnungen untersucht werden. Zu-

gleich gilt es der Frage nachzugehen, wie die beschriebenen Praktiken zu verstehen sind und welche Aspekte einen programmatischen Charakter hatten. Viele der erläuterten Annahmen wurden in der späteren Rezeption als Selbstverständlichkeit angesehen; diese bedürfen, wie das Beispiel der *Scuola Perfetta* zeigt, einer näheren Betrachtung.

2.1 ‚Wissenschaftlicher‘ Weg: Anatomie für Künstler

Wie im vorhergehenden Kapitel über Alessandro Allori zu sehen war, spielten die Kenntnisse der Anatomie für die künstlerische Ausbildung und Tätigkeit eine zentrale Rolle. Im Folgenden werden die Schriften und Zeichnungen der Carracci analysiert, anhand derer die Relevanz der Anatomie in ihrem Kreis nachvollzogen werden kann.⁴⁰⁰

Lucio Faberio hatte als Erster in der Eloge von Agostino Carracci das intensive anatomische Studium an der Carracci-Akademie beschrieben. In seinem Bericht wird diesem Thema ein eigener Absatz gewidmet, der der Beschreibung des Akademieprogramms vorangestellt ist. Die Anwesenden hätten laut Faberio im Wettstreit miteinander die Knochen gezeichnet, sich deren Lage und Anordnung gemerkt, die Namen der Muskeln, Nerven und von anderen Elementen angegeben sowie anschließend häufig anatomische Sektion durchgeführt.⁴⁰¹ Auch Malvasia erwähnt an einigen Stellen das Anatomiestudium. Die längste Passage zu diesem Thema erscheint als Paraphrase Faberios. Malvasia berichtet, die Schüler hätten die Namen der Muskeln und Knochen sowie deren Ligaturen erlernt und anschließend mithilfe des Arztes Domenico Lanzoni

395 Faberio (1603) 1678, S. 427ff. Zum Lehrplan Faberios, siehe Keazor 2002, S. 89ff.

396 Mögliche Lehrprogramme wurden u.a. von folgenden Autoren zusammengestellt: Goldstein 1988, S. 89–155; Robertson 2008, S. 68–77.

397 Faberio (1603) 1678, S. 427.

398 Malvasia 1678, S. 377ff.

399 Auf die Frage, wie diese fiktionalen Schriften zu lesen sind, hatte Carl Goldstein hingewiesen: Goldstein 1988, S. 50–55.

400 Zum Anatomiestudium an der Carracci-Akademie, siehe u.a. Goldstein 1988, S. 119–126, sowie Ciardi 1993.

401 „In quella Accademia si vedeva una commendabil emulazione, per la quale tutti facevano a gara nel disegnar l’ossature de’corpi, nell’imparar i nomi, le posature e legature dell’ossa, i muscoli, i nervi, le vene, e l’altre parti, facendosi perciò spesse volte Anatomia.“ Faberio (1603) 1678, S. 427.

im Privaten Leichen sezirt.⁴⁰² Der Medicus wird hier mit Antonio della Torre verglichen, der an der Seite Leonardos anatomische Sektionen vornahm. Um die Parallele zu Leonardo zu betonen, werden beide Anatomen mit denselben Adjektiven charakterisiert.⁴⁰³ Außerdem beschreibt Malvasia die Tätigkeit Agostinos, der neben anderen kleinen Modellen die Körperteile nach „toten Körpern“ aus gebranntem Ton angefertigt hätte, um sie auf Reisen mitnehmen zu können.⁴⁰⁴ Ob es sich hierbei nur um die – von dem Biographen genannten – Modelle von Armen und Füßen handelte oder ob er vom gesamten Körper eine Art kleinen *Écorché* anfertigte, geht aus dem Text nicht hervor.⁴⁰⁵ Darüber hinaus ist in der Vita Pietro Faccinis zu lesen, dass die Carracci in ihrer Werkstatt wohl über ein Skelett verfügten.⁴⁰⁶

In seiner Lobrede verwendet Faberio antike und zeitgenössische Formeln, sodass viele der genannten Aspekte programmatischen Charakter haben.⁴⁰⁷ Wenn man sich vergewissert, dass sich die Trauerfeier am Begräbnis Michelangelos in Florenz orientierte, könnte dies die prominente Stellung der Anatomie in der Beschreibung des Akademieprogrammes von Faberio erklären. Wie im vorherigen Kapitel dargelegt, zählte das Anatomiestudium zu den zentralen Fächern der künstlerischen Ausbildung in Florenz.⁴⁰⁸ In Malvasias

Aussage wird der Anatomie keine allzu große Bedeutung beigemessen; sie wird hier sogar dem Aktstudium untergeordnet: Die Carracci hätten erst nach dem intensiven Studium der lebenden Modelle begonnen, sich für das Körperinnere zu interessieren. Dabei erwähnt Malvasia nur die theoretische Beschäftigung der Carracci mit der Anatomie: Sie würden die Namen und Verbindungen der Muskeln, Knochen und anderen Elemente erlernen. Dass die Bologneser diese sogar zeichneten, lässt der Vitenschreiber aus. Durch den Vergleich des Arztes Domenico Lanzoni mit Antonio della Torre wird der Erstere geehrt und zugleich die Tätigkeit der Carracci jener Leonardos gegenübergestellt. Zusammenfassend ist zu erkennen, dass Faberio auf die zentrale Bedeutung der anatomischen Praxis im 16. Jahrhundert – im Sinne des Zeichnens einzelner Muskeln im Zusammenhang mit der Sektion – verweist, während für Malvasia dieser tiefer gehende Ansatz von geringer Bedeutung zu sein scheint. Er betont mehr das allgemeine Wissen über das Körperinnere, welches die bolognesischen Künstler – u.a. durch den Vergleich mit Leonardo – nobilitieren sollte.

Der Austausch der Carracci mit dem Arzt Domenico Lanzoni wird in der Forschung einerseits als Beleg für ihr anatomisches Studium verstanden. Andererseits zweifeln die Kunsthistoriker die Kompetenzen des Arz-

402 „Non contenti poi di ciò che l'ignudo superficialmente palesa e rivela, ciò che ancora nasconde, e sippone intender vollero: il nome, e l'unione dell'ossa, l'attacco, e legame de'muscoli, l'officio, e l'effetto de nervi, e delle vene, al qual fine perciò esercitarono particolari anatomie, ottendone privatamente corpi morti, & in ciò compiacendoli, & aiutandoli un Dottor Lanzoni Lettor pubblico, bravo Anatomista, e della loro studiosa curiosità, ed applicazione parziale non meno fautore, di quelli di fosse del Vinci Antonio della Torre Anatomico bravo, e Lettore in Pavia, allora che a disegnar si pose in matita rossa, tratteggiando di penna, quel suo Libro famoso di Anatomia.“ Malvasia 1678, I, S. 378.

403 Lanzoni wird „Lettor pubblico, bravo Anatomista“ und Antonio della Torre „Anatomico bravo, e Lettore in Pavia“ genannt. Auf die Parallele wies Roberto Ciardi hin. Außerdem hebt Ciardi hervor, dass es ein Topos war, Künstler und ihre Verbindung zu Ärzten zu unterstreichen, wie es in den Beispielen von Michelangelo und Realdo Colombo, Vesalius und Tizian, Cellini und Guidi, Charles Estienne und Giulio Romano ebenso wie Maler von Fontainebleau, Allori und Alessandro Menchi, Cigoli und Girolamo Mercuriale zu sehen ist. Siehe Ciardi 1993, S. 212.

404 „Cavò anche dal naturale corpi morti (che dalla Giustizia prima di seppellirsi, e talor da gli Ospitali gli fece avere privatamente il suo Lanzoni,

scorticandoli di sua mano) certi modelletti piccioli, per poter portar seco per tutto ove andava com comodità, di braccia, di gambe di terra creta, che poi fè cuocere alla fornice.“ Malvasia 1678, I, S. 485.

405 Ciardi hatte an dieser Stelle herausgelesen, dass es sich um die *Écorchés* handeln müsse, wie sie in Florenz von Künstlern wie Cigoli oder Pietro Francavilla angefertigt wurden. Dazu Ciardi 1993, S. 212–13.

406 Malvasia berichtet in der Vita Pietro Faccinis, wie dieser nachts in der Werkstatt ein Skelett zeichnete, während sich Agostino und Annibale hineinschlichen und das Skelett bewegten, um den jungen Künstler zu erschrecken. Siehe Malvasia 1678, I, S. 564–65, dazu Ciardi 1993, S. 213; Robertson 2008, S. 75.

407 Eine ausführliche Textanalyse von Faberios Lobrede siehe in: Mahon 1953, S. 306–208. Auf weitere Vorbilder verweist Keazor, der die Lobrede als eine idealisierte Zusammenstellung eines Lehrplans von vielen Beispielen erkannte, die bis Vitruv zurückreichen. Außerdem zeigt die Schrift Faberios ein idealisiertes Bild von Agostino und der Akademie, wie es für die Begräbnisreden seit einigen Jahrhunderten üblich war. Bei Keazor auch weiterführende Literatur: Keazor 2002, S. 89–99.

408 Siehe die Einleitung sowie Kapitel II.2.5.



Abb. 86–87 | Agostino Carracci, Zeichnung mit anatomischen Studien, Feder auf Papier, The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. RCIN 901848

tes an,⁴⁰⁹ der sich mehr auf die Theorie als auf die Praxis spezialisierte, sodass die Durchführung einer Sektion mit seiner Hilfe beispielsweise fraglich scheint.⁴¹⁰ Diesen programmatischen Texten von Faberio und Malvasia werden im Folgenden die Zeichnungen Agostinos gegenübergestellt und die Schwerpunkte des Anatomiestudiums geklärt.

Von den Carracci sind nur wenige Zeichnungen erhalten, die das Studium der Anatomie veranschaulichen. Dies kann zwei Gründe haben: Entweder hatten sie sich selten mit diesem Thema befasst, oder es werden ihnen kaum vergleichbare Studien zugeschrieben. Eine Skizze von Agostino Carracci soll hier exemplarisch für seine Beschäftigung mit anatomischen Pro-

409 Laut Roberto Zapperi kam Domenico Lanzone in Verbindung mit der Carracci-Akademie entweder nach dem Studium 1593 oder nach dem er 1598 an der Universität berufen wurde. Siehe Zapperi 1990, S. 34–35. So wäre der Bericht Malvasias in Frage zu stellen, der davon berichtet,

Agostino habe mithilfe Lanzonis die kleinen Modelle nach den Leichen geformt. Denn Agostino war nach 1593/94 nicht mehr in Bologna anwesend. Zu Lanzoni jüngst: Nucci Pagliaro 2015.

410 Dazu Ciardi 1993, S. 212, sowie Zapperi 1990, S. 34.

blemstellungen betrachtet werden (Abb. 86).⁴¹¹ In der linken unteren Ecke ist eine raffaeleske Figur sitzend in Dreiviertelansicht zu sehen, welche die Beine eng beieinander hält und ihren linken Arm hebt, als würde sie jemanden herbeiwickeln. Die weiteren Skizzen auf dem Blatt entstanden vermutlich nach der Wiedergabe des Sitzenden, was die überlappenden Linien nahelegen. Diese konzentrieren sich auf die Darstellung des Beins und insbesondere der Kniepartie, sodass der Eindruck entsteht, Agostino habe die beim Sitzenden wenig gelungene Stelle – die Beine – ausarbeiten wollen. Vermutlich entstanden nach der Ausführung des Sitzenden erst die Vorderansichten des Knies in der rechten oberen Hälfte des Blattes. An dieser Stelle zeichnete Agostino ein Bein neben einem Kniegelenk ab, als wolle er das Innere des Körpers der Außenansicht gegenüberstellen. Daneben wurde am linken Rand die Kniepartie erneut skizziert; hier ist die innere Form der Knochen mit Schraffuren plastisch sichtbar gemacht. Anschließend wurde das Bein von hinten mit kräftigen Linien umrissen, als wolle der Zeichner die geübte Form von der anderen Seite studieren. Zum Schluss führte er das angewinkelte Knie in Vorderansicht mit sorgfältigen Kreuzschraffuren aus. Folgt man diesem Gedankengang, entsteht der Eindruck, Agostino habe zuerst das Problem an einer Figur erkannt – in diesem Fall die Kniepartie –, dann dieses Element gesondert in verschiedenen Ansichten erarbeitet, bis er die problematische Stelle mit dem Wissen um den Knochenaufbau abbilden konnte.

Auf dem Verso desselben Blattes sind um einen Sitzenden herum, der ausradiert wurde, mehrere Skizzen ausgeführt (Abb. 87).⁴¹² Unten in der Mitte ist ein Stehender dargestellt, der in seiner Linken ein Skelett hält. Auf dem Körper des Stehenden markierte Agostino das schematische Knochengerüst. Eine ähnliche, ebenfalls stehende Figur mit angedeuteten Gelenken führte er links neben dem erstgenannten Stehenden er-

neut aus. Am rechten Blattrand begann er eine vergleichbare Zweiergruppe eines Mannes mit Skelett, die unvollendet ist.⁴¹³

Diese Art des Skizzierens war für Agostino charakteristisch: Er kombinierte mehrere kleinere Motive und platzierte sie nebeneinander – ähnlich der Wiedergabe eines Gedankengangs. Auf dem besprochenen Blatt scheint er auf beiden Seiten dasselbe Problem des Verhältnisses von innen (vom Knochengerüst) und außen

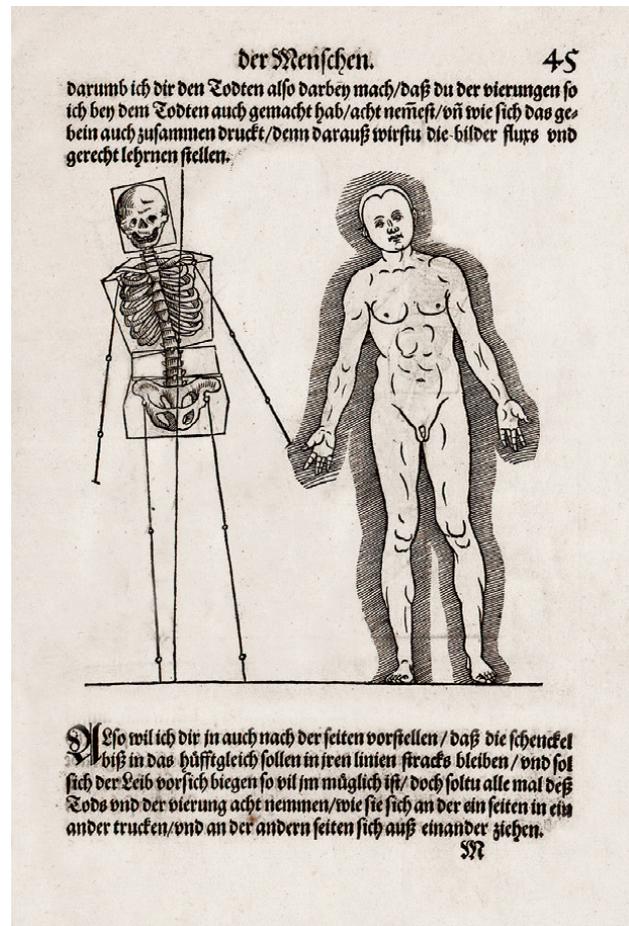


Abb. 88 | Heinrich Lautensack, Des Cirkels vuud Richtsscheyts, Frankfurt 1564, Fol. 45r

411 Dazu Wittkower 1952, S. 119.

412 Eine vergleichbare Figur ist auf zwei weiteren Blättern aus Windsor Castle zu sehen: Inv. RCIN 901825 und 901826. Dazu: Goldstein 1988, S. 119–125; sowie Wittkower 1952, S. 119.

413 In dieser Darstellung des Skeletts wurden – so z.B. von Carl Goldstein – anstelle von Kringlein Zahlen und somit das Proportionsstudium erkannt. Da diese Linien sehr schnell umrissen scheinen, sehen sie – meiner Meinung nach – mehr wie unvollendete Kringlein, denn wie bewusst gesetzte Ziffern aus. Dazu Goldstein 1988, S. 124–126.

studiert zu haben.⁴¹⁴ Während auf dem Recto (Abb. 86) der Aufbau des Kniegelenks und dessen Sichtbarkeit von außen das Thema ist, werden auf dem Verso (Abb. 87) die Gelenkstruktur und der Bewegungsapparat auf das grundlegende Muster reduziert. Ein vergleichbares Schema bildete bereits Heinrich Lautensack in seinem Lehrbuch *Des Circkels und Richtscheyts* ab (Abb. 88).⁴¹⁵ Während sich die anderen Künstler für die detaillierten Darstellungen des Körperinneren interessierten,⁴¹⁶ sind unter den Zeichnungen der Carracci kaum weitere Beschäftigungen mit einzelnen Muskeln oder Knochenpartien zu finden. Es scheint vielmehr – wie in der besprochenen Zeichnung –, dass er sich für die grundlegenden Elemente interessierte, die an der Oberfläche des Körpers sichtbar und deren Kenntnisse für die Wiedergabe des Körpers notwendig waren.

Abschließend wird die Postille von Annibale Carracci zu Vasaris Viten aus den Jahren 1592/93 herangezogen, in welchen er gerade die von dem Florentiner häufig gepriesene Sektion kritisiert: Die Künstler würden sich wie Ärzte in die Anatomie vertiefen und dabei zu viel Zeit verschwenden, anstatt nur das Notwendige daraus zu lernen.⁴¹⁷ Dieser Kommentar wurde bisher als Ab-

grenzung des Bolognesers gegenüber dem Anatomiestudium (u.a. von seinem Bruder Agostino) gelesen und im Widerspruch zur Anwesenheit Lanzonis an der Akademie sowie zu den Berichten Faberios und Malvasias gelesen.⁴¹⁸ Darin ist aber weniger eine allgemeine Kritik an der Anatomie, sondern vielmehr der Wunsch enthalten, das Wissen eines Künstlers und eines Mediziners zu differenzieren. Vergleichbare Aussagen sind bemerkenswerterweise etwa zeitgleich (gegen Ende des 16. Jahrhunderts) in drei weiteren Schriften von Juan de Arfe, Alessandro Allori und Philips Galle zu lesen. In der umfangreichen Publikation von 1585 widmet der Goldschmied und Bildhauer Arfe den größten Teil des zweiten Buchs der menschlichen Anatomie. Darin nimmt er aber nur die für Künstler relevanten Aspekte und nicht alle Nerven und Venen auf, wie er selbst hervorhebt.⁴¹⁹ Auch Allori benennt den Unterschied zwischen den Künstlern und Medizинern besonders deutlich in seinem letzten Manuskript E, wo er sich von dem (medizinischen) Vermittlungsweg am Beispiel von Vesalius distanziert (Abb. 46). Stattdessen widmet er sich einer knappen Darlegung der Anatomie in drei Schritten, welche er für die Künstler als geeigneter erachtet (Abb. 47–48).⁴²⁰ Eine ähnliche Aussage ist ebenfalls in der Einleitung

414 Auch Goldstein hatte im Rahmen seiner Besprechung des Blattes darauf hingewiesen, dass hier nicht das durch die Sektion gewonnene Wissen thematisiert wird, sondern viel mehr die grundlegenden Schemata gezeigt werden. Siehe Goldstein 1988, S. 119–126.

415 Lautensack 1564.

416 In zahlreichen Zeichnungen von Alessandro Allori wird das Studium des Körpers sichtbar, wie die Knochen und Muskeln an der Oberfläche hervortreten. Siehe dazu Kapitel II.2.5 sowie den Katalogeintrag von Monique Kornell in Cazort 1996, S. 156–158.

417 „È gran cosa che molti pittori, non so s'[io] debbo dire poco indendent[enti] di quest'arte, attendon[o] et consumandono tanto te[mpo] in torno a questa anno[to]mia, che con tutto ch[e] sia buono il saperne, non è però necessario il cacciarvisi drento [come] fanno i medici, ma n[on] più, ché qua non è il suo loco.“ / „Es ist merkwürdig, dass viele Maler (ich weiß nicht, ob ich nicht sagen soll: der Kunst eher Unverständige) so viel Zeit auf dieses Studium der Anatomie anwenden und verschwenden, denn wengleich es gut sein mag, davon etwas zu wissen, so ist es doch nicht notwendig, sich wie die Ärzte hineinzuvvertiefen, sondern man sollte sich nicht mehr als gerade angebrachte damit befassen.“ Annibale Carraccis Postille zur Vita von Giovanni Antonio Lappoli von Giorgio Vasari, siehe Transkription sowie Übersetzung in: Keazor 2002, S. 14–17.

418 In der Forschung wurde der Widerspruch zwischen der intensiven Beschäftigung Agostinos mit der Anatomie und der ablehnenden Aussage

Annibales in der Postille gesehen. Siehe dazu u.a. Ciardi 2010, S. 45; Robertson 2008, S. 75; Robertson 2009/2010, S. 195. Wenn man aber die Zeichnungen Agostinos näher betrachtet, ist keine so große Diskrepanz zu erkennen. Denn auch die Zeichnung Agostinos zeugen nicht von einem tiefgründigen Studium. Und die Aussage Annibales sollte nicht – wie gezeigt wurde – als radikale Ablehnung der Anatomie gelesen werden.

419 „Y los demás instrumentos, como son las telas, los nervos, y las venas que tiene el cuerdo dentro, y fuera, no tratamos de ellas, por no ser á este poposito, pues lo dichu basta quanto al cuerpo.“ Arfe 1585, S. 149. Siehe zum Zitat sowie zum Kontext der künstlerischen Anatomie von Arfe: Skaarup 2015, S. 246–256, insb. S. 248. Für Gespräche zu Arfe bin ich Maria Portmann sehr dankbar.

420 Allori: Manuskript E, Fol. 18r: „[...] parendomi che questo basti, per la differenza che è tra noi e gli anatomisti.“ Dieser Satz kommt zwar auch in den frühen Fassungen vor. In dem spätesten Manuskript E, das möglicherweise zwischen 1575 und 1580 entstanden ist, wird dieser Satz mittig auf der Seite platziert, abschließend zu einer einzigen etwas ausführlicheren Erläuterung des Schädels, als wäre die weitere Vertiefung überflüssig (Abb. 46). Die Lehranweisung führt Allori danach mit dem Drei-Schritte-Modell fort, indem er die entscheidenden Aussagen nur noch durch Abbildungen und nicht durch Text vermittelt. Siehe dazu ausführlich Kapitel II.2.5.

von Philips Galles Zeichenbuch *Instruction et fondements de bien portraiture* von 1589 zu lesen: Er wolle nicht das (umfangreiche) Wissen, wie jenes des Gelehrten Vesalius, vermitteln, sondern die seiner Profession angemessenen (reduzierten) Inhalte lehren.⁴²¹ Alle drei Autoren gingen denselben Weg, indem sie die Vermittlung der ‚künstlerisch relevanten‘ Anatomie auf das Drei-Schritte-Modell – Knochen, Muskeln, Haut – begrenzten: Allori und Arfe veranschaulichten einzelne Körperteile in dieser Abfolge. Galle veröffentlichte eine Kupferstichserie mit den Darstellungen des gesamten Körpers in denselben drei Schritten in verschiedenen Ansichten (Abb. 56).

Ausgehend von diesen Beispielen kann die Aussage Annibales neu interpretiert werden: Er wollte sich nicht allgemein von der Anatomie abgrenzen, sondern hielt nur das grundlegende Wissen für die Künstler für absolut notwendig. In diesem Zusammenhang verdeutlichen die besprochenen Zeichnungen Agostinos, dass unter diesen ‚notwendigen Kenntnissen‘ gerade das Verständnis der Beziehung zwischen dem Inneren und Äußeren des Körpers gemeint war. Zum Erlernen dieser Grundlagen war das anatomische Drei-Schritte-Modell ausreichend, wofür auch ein Skelett, das sich nachweislich im Besitz der Carracci befand, herangezogen werden konnte. Die Vertiefung durch die Sektion und die An-

eignung der einzelnen Muskelnamen waren somit in der künstlerischen Ausbildung seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert gemäß dieser Auffassung überflüssig.

2.2 Künstlerische ‚Neuanfänge‘ durch Naturnachahmung: Aktzeichnen

Die Naturnachahmung war ein zentraler Bestandteil der Kunstreform, die von den Carracci im Zusammenhang mit ihren Werken in den Vordergrund gerückt und in der späteren Rezeption ausdrücklich betont wurde.⁴²² Dabei spielte u.a. das posttridentinische Klima in Bologna eine Rolle, das durch die Anwesenheit von Gabriele Paleotti geprägt war.⁴²³ In vielen ihrer Werke versuchten die Carracci durch ausdrückliche Naturnachahmung – im Sinne einer „voraussetzungslosen Innovation“ und vermeintlich losgelöst von jeglicher Traditionslinie – einen Neuanfang zu setzen.⁴²⁴ Diesen Gedanken fasste bereits Faberio in der Oration von Agostino Carracci zusammen: Zum einen habe Agostino wie Parrhasios täuschende Werke geschaffen; zum anderen ahmte er nicht nur einen, sondern gleich mehrere Künstler nach, um nicht einer einzigen Traditionslinie anzugehören.⁴²⁵ Die vordergründige Betonung der Naturnähe in den Gemälden der Carracci verleitete bereits

421 „je ne leur mets aussi devant le yeux l'Anatomie de si pres comme a fait le docte Vesalius; comme chose plus touchante aux Medecins & Cirugiens, qu'a nous autres: Ains me contiens seulement entre les bornes de ce qu'il m'a semblé propre à nostre profession.“ / „Nor do I place anatomy before their eyes in the manner oft he learned Vesalius, as a matter more befitting doctors and surgeons than us others. Thus I confine myself strictly to the proper limits of our profession.“ Galle 1589, o.S. [Einleitung]. Zitat sowie Übersetzung von Manfred Sellink, in: Sellink 1992, S. 56.

422 Während Malvasia Ludovico als den Vorreiter und Vertreter der neuen Ideen ansah, wurde in den Schriften mit dem Schwerpunkt auf Rom (u.a. Giovanni Pietro Bellori) diese Rolle Annibale zugesprochen. Zur Reform der drei Carracci siehe Keazor 2007, insbesondere S. 301ff. zum Neuanfang. Zur Bedeutung der Naturnachahmung in der Reform im Sinne eines Neuanfangs, siehe die Forschung von Ulrich Pfisterer mit weiterführender Literatur: Pfisterer 2010, S. 343–384. In kürzerer Form erschien der Aufsatz bereits zuvor: Pfisterer 2008 (Visuelle Topoi). Zu den Neuheitskonzepten um 1600, siehe Pfisterer 2011. Weiteres zur Reform der Carracci: Keazor 2002, S. 81–136; Perini Folesani 2011.

423 Gabriele Paleotti verfasste die programmatische Schrift *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna 1582). Zugleich war Paleotti Auf-

traggeber der Carracci und stand mit ihnen unmittelbar in Kontakt. Am Beispiel der Almosenspende des heiligen Rochus von Annibale Carracci konnte Pfisterer zeigen, wie der Künstler die beiden Aspekte – Naturnachahmung und die Regeln des Tridentinischen Konzils – miteinander vereinte: Pfisterer 2008 (Visuelle Topoi). Zuvor wurde von Boschloo beispielsweise versucht, die Arbeiten Annibales im Kontext der Schriften Paleottis zu lesen, während Zapperi für die Genrebilder dagegen argumentierte. Boschloo 1974; Zapperi 1990; Steinemann 2006, S. 40–41. Neuere Dokumente zur Familienkapelle von Paleotti in der Kathedrale von Bologna weisen auf den engen Austausch Paleottis mit Ludovico hin: Bianchi 2008, mit weiterführender Literatur dazu: Perini Folesani 2011, S. 299. Darüber hinaus spielte die Naturnachahmung auch in dem posttridentinischen Kontext eine entscheidende Rolle. Zur Nachahmung bei Paleotti, siehe Steinemann 2006, S. 80–111. Über die Darstellung der menschlichen Regungen: Henning / Schaefer 2008; sowie über die zusammenhängende Wahrnehmung der Eigenschaften von Speisen und menschlichen Charakteren: McTighe 2004.

424 Ausdruck nach Pfisterer 2008 (Visuelle Topoi).

425 Malvasia 1678, S. 430–31. Weitere Geschichten über die Täuschung des Betrachters durch die Kunst der Nachahmung durch Annibale sowie Agostino: Malvasia 1678, S. 472–76.

die zeitgenössischen sowie die späteren Betrachter zur Annahme, ihre Arbeiten als unmittelbare und unstilierte Wiedergabe des Lebens aufzufassen.⁴²⁶ Gemäß dieser Vorstellung hätten die Carracci die gesehenen Szenen sowohl in den Genrebildern – wie dem *Bohnenesser* oder dem *Metzgerladen* – als auch in den religiösen Werken unmittelbar auf die Leinwand übertragen.⁴²⁷

Gerade infolge dieser Vorstellung wurde in den nachfolgenden Schriften das Zeichnen nach dem lebenden Modell als eine der zentralen Praktiken der Carracci-Akademie hervorgehoben. Das Aktstudium wurde in den Viten – insbesondere durch Malvasia – für die bolognesischen Trias ausführlich beschrieben.⁴²⁸ Im Zuge der Rezeption der Werke der Carracci mit Augenmerk auf ihre Arbeitsweise entstand der Eindruck, dass sie sich wie kaum ein anderer Künstler ihrer Zeit auf das Aktzeichnen spezialisierten.⁴²⁹ Der Zusammenhang zwischen dem Studium nach der Natur und den vollendeten Werken wurde in der jüngeren Literatur mehrfach hinterfragt.⁴³⁰ Im Folgenden wird das Verständnis des Aktzeichnens im Umkreis der Carracci zusammengefasst, während das nachfolgende Kapitel über die Praxis – ausgehend von den venezianischen Zeichnungen – eine weitere Perspektive eröffnet.

Über die Ausbildung der Carracci schreibt Malvasia, dass sie die Akademie von Bernardino Baldi – genannt *La Indifferente* oder einfach *Accademia del Nudo* –

besucht und dort nach dem lebenden Modell gezeichnet hätten. Bei Baldi habe morgens das Studium nach Abgüssen antiker Skulpturen und abends nach dem lebenden Modell auf dem Programm gestanden.⁴³¹ Bereits in dieser Passage ist hervorzuheben, dass die Praxis des Aktstudiums in Bologna keineswegs neu war, sondern vergleichbare Zusammenkünfte zuvor auch an anderen Akademien stattfanden. Anschließend betont Malvasia den Fleiß der Carracci, die nach dem Besuch der Akademie von Baldi zu Hause sogleich die gezeichneten Posen wiederholt hätten.⁴³² Hier kommt ein entscheidender Aspekt des Aktzeichnens zur Sprache: Scheinbar ging es an dieser Akademie nicht nur um die Schulung der Hand und des Auges, sondern um den zuvor studierten Kanon unterschiedlicher Posen, die sich die Zeichner einprägen sollten.

Diese Aussage veranschaulicht die Komplexität für die Rezeption der Zeichnungen, da scheinbar von derselben Pose eine unmittelbar während der Beobachtung und eine weitere nachträglich aus dem Gedächtnis ausgeführte Zeichnung existierte. Zur Differenzierung dieser beiden Versionen forderte Carl Goldstein zur genauen Betrachtung des Strichbilds auf. Die Studien mit flüchtigen Linien seien auf Basis des Gesehenen und die mit eher ruhigem Duktus aus dem Gedächtnis entstanden.⁴³³ Diese Methode mag für die Analyse mancher Blätter hilfreich sein, allerdings gelangt man auf diesem Weg nur selten zu eindeutigen Ergebnis-

426 Keazor 2002, S. 113ff.

427 Ihr intensives Naturstudium und deren Nachahmung werden bereits von Malvasia mehrfach beschrieben. Sybille Ebert-Schifferer hat eine neue Deutung zum Bild *Bohnenesser* dargelegt, die einer naturalistischen Vorstellung widerspricht. Außerdem bietet sie die neue Lesart an, dass sich darin das Bildnis des Schriftstellers Giulio Cesare Croce verberge. Dazu: Ebert-Schifferer 2011. Ebenso betont Gail Feigenbaum den programmatischen Charakter des Gemäldes *Metzgerladen*: Feigenbaum 2011 (Annibale and the Technical Arts); Dickerson 2010. Zu beiden Werken im Kontext der Genre gemälde in Bologna siehe: McTighe 2004, S. 313–317.

428 In den Viten von Carlo Cesare Malvasia und Giovanni Pietro Bellori wird die Praxis des Aktzeichnens am ausführlichsten beschrieben; nachfolgende Autoren rezipierten ihre Berichte. Auch Giovanni Battista Passeri betonte, dass ihre Akademie mit dem Aktstudium identifiziert wurde: „Introdussero li Carracci lo studio di disegnare il nudo, che chiamano Accademia,“ in Passeri 1934, S. 22. Dazu Sutherland Harris 1971, Fußnote 7.

429 In der jüngeren Literatur verweist Pigozzi darauf, dass Bernardino Baldi auch andere Künstler, wie z.B. Bartolomeo Cesi, Alessandro Tiarini und

Francesco Albani, angeregt habe, nach dem Akt zu zeichnen. Dazu Pigozzi 2001, S. 19.

430 Siehe die Einleitung zu diesem Kapitel.

431 „Nelle Accademie del Baldi, che mai laschiano, ed ove la prima hora del giorno dal rilievo de' gessi, e le due prime di notte dal natural si disegnava, erano i più diligenti, & affidui, e a loro bravura, non che la frequenza, ogn'altro igelosiva, non eccettuatine gli stessi Maestri più vecchi, che però di tenerli mortificati s'ignegnavano, se non a ragione, von vantaggio, e perfidia.“ Malvasia 1678, I, S. 364.

432 „Ritornati la sera dalla Accademia del nudo, non vedeali la cena afferrarsi a tavola prima, che ritiratisi in camera, repetendo nella memoria la stesa disegnata positura, non avesero forsato la retentiva a rappresentarla sù picciol fogli in compendio, come qualcuna delle tante, che subito abbrugiavano, se ne vede, tanto più della vera ancora risaltata, e terribile.“ Malvasia 1678, I, S. 468.

433 Diesem Abschnitt widmet er Kapitel „Life-Study“ und „Imagined and Remembered Figures“. Goldstein 1988, S. 106–118.

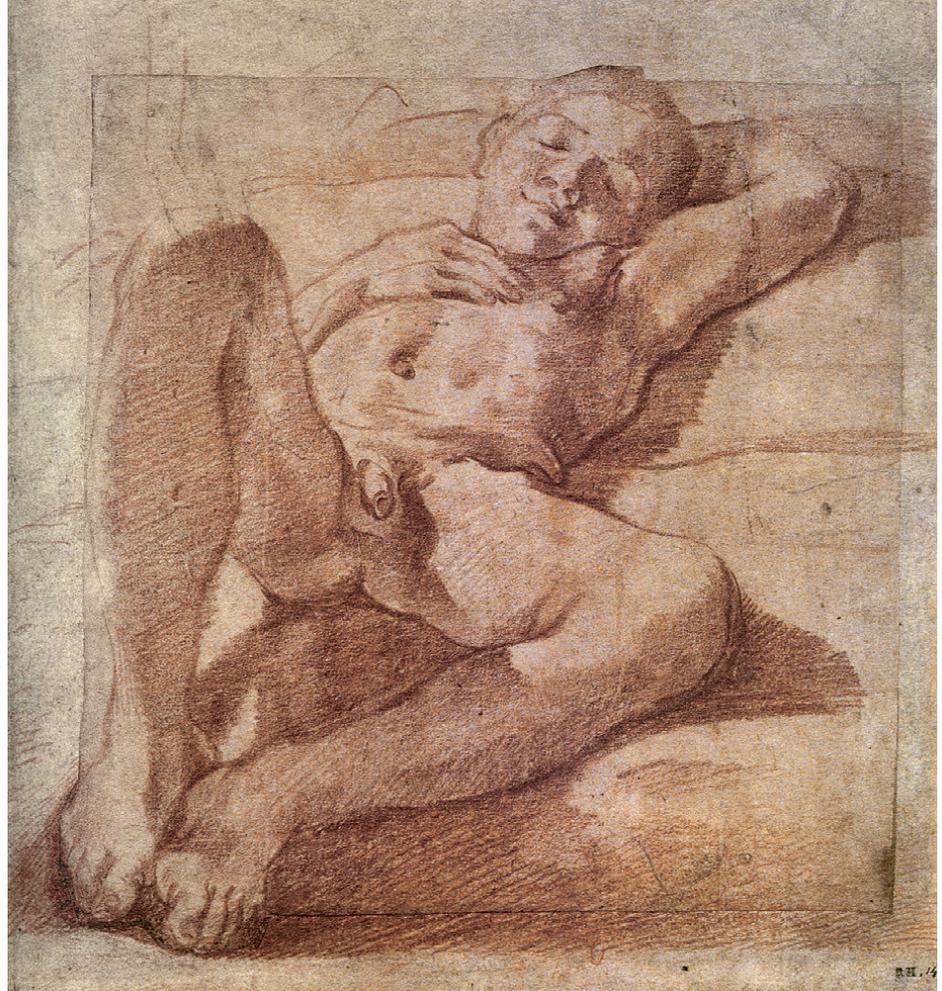


Abb. 89 | Ludovico Carracci, Schlafender Junge, Rötel auf Papier, Ashmolean Museum, Oxford, Inv. WA 1853.1.22

sen.⁴³⁴ Die Analyse wird vor allem dadurch erschwert, dass viele der Aktdarstellungen von nachfolgenden Generationen als Vorlagen abgezeichnet wurden und auf diesem Weg weitere Versionen entstanden. Nach Untersuchung zahlreicher in dem Umkreis der Carracci entstandenen Studien schlussfolgert Gail Feigenbaum, dass es häufig unmöglich sei, den Weg ihrer Entstehung zu erkennen.⁴³⁵

In der Carracci-Forschung besteht die größte Schwierigkeit darin, dass aufgrund der Nachfrage nach den Zeichnungen aus ihrem Kreis diese aus den ursprüngli-

chen Kontexten entfernt und im Laufe der Zeit auf unterschiedliche Sammlungen verteilt wurden. So stellt es sich als eine Herausforderung dar, Zusammenhänge zwischen den Blättern aus unterschiedlichen Sammlungen zu erkennen, wenn sie nicht in einer unmittelbaren Verbindung zu einem vollendeten Werk stehen.

Wie komplex die Rekonstruktion der Entstehungshintergründe der einzelnen Zeichnungen ist, soll anhand einer vielbesprochenen Studie von Ludovico Carracci erläutert werden (Abb. 89). Zu sehen ist ein liegender Junge mit geschlossenen Augen, der eine Hand

434 Boesten-Stengel fasst die bisherige Forschung zusammen und weist darauf hin, dass eine eindeutige Unterscheidung der Vorgehensweise – ob ein Akt nach dem lebenden Modell, nach der Antike, einem anderen

Kunstwerk oder aus der Vorstellung gezeichnet wurde – kaum möglich ist. Boesten-Stengel 2008, S. 238–241.

435 Feigenbaum 1990, S. 146–148.



Abb. 90 | Annibale Carracci, Taufe Christi, 1583–1585, Öl auf Leinwand, Kirche Santi Gregorio e Siro, Bologna

unter den Kopf und die andere auf die Brust legt, und die Beine spreizt. Auf der einen Seite wurde diese Aktzeichnung in der Forschung als schnappschussartige Aufnahme eines Werkstattsgesellen charakterisiert, der eingeschlafen ist.⁴³⁶ Auf der anderen Seite wurde auf deren Ähnlichkeit mit der antiken Skulptur des ruhenden Hirten verwiesen.⁴³⁷ Die Darstellung enthält aber keinen Hinweis darauf, ob ein zufälligerweise eingeschlafenes oder ein bewusst posierendes Modell zu sehen ist. Darüber hinaus ist die Intention des Zeichners unklar, ob er nur das Gesehene festhalten wollte oder die Darstellung dem antiken Vorbild entsprechend ausrichtete. Eine ähnliche Problematik bringen zahlreiche weitere Einzelblätter aus dem Umkreis der Carracci mit sich. Sie können einerseits im Sinne Malvasias als Zeugnisse des Naturstudiums interpretiert werden, da die Carracci angeblich bei jeder Gelegenheit zeichneten.⁴³⁸ Andererseits können die Zeichnungen nach Giovan Pietro Bellori als idealisierte Antikennachahmung aufgefasst werden.⁴³⁹ Sie liefern somit kaum Hinweise auf ihren eigentlichen Entstehungshintergrund und die Praxis.

Zahlreiche Arbeitsabläufe werden von Malvasia beschrieben, auch wenn sie zu seinem Hauptargument, die Carracci würden ungeschönte und unmittelbare Beobachtungen abbilden, im Widerspruch stehen. Beispielsweise berichtet er, dass an der Carracci-Akademie sowohl männliche als auch weibliche Modelle mit ausgewählter Schönheit zur Verfügung gestanden hätten.⁴⁴⁰ So wird an dieser Stelle darauf hingewiesen,

436 Darunter in Goldstein 1988, S. 88–106; Robertson / Whistler 1996, S. 38–39, Kat. I (Clare Robertson).

437 Die Figur wurde in der Frühen Neuzeit häufig rezipiert und sollte im Umkreis der Carracci bekannt gewesen sein. Dazu Keazor 2002, S. 113ff. Die Darstellung erinnert aber auch an die Haltung des Barberinischen Fauns, welcher in dieser Zeit restauriert und ergänzt wurde.

438 Interessant ist hierbei, dass selbst Malvasia den topischen Charakter dieser Aussage hervorhebt, da er die Tätigkeit mit jener der großen Herrscher vergleicht: „Mangiavano, e nello stesso tempo disegnavano: il pane in una mano, nell'altra la matita, ò il carbone: così Epicuro, col in bocca, co'dettami di Democrito in capo: Così Cesare, il Commentario nella sinistra, nella destra spada: così Alessandro, nel folto istesso delle bataglie, von la spada in pugno, con Omero in seno.“ Malvasia 1678, I, S. 468. Allerdings merkt auch Malvasia an, dass er bei den Köpfen nicht unterscheiden könne, ob sie nach einem Gemälde oder einem lebenden Modell entstanden seien: „V'ho ancora per le stanze una maschera di

una Madonna da lui [Ludovico] fatta, cogli occhi socchiusi, sul gusto affatto del Correggio, detta la Madonna di Ludovico e che a tutti i pittori serve di modello, e fu la diletta del Cavedone, che tutte le sue si belle B. Verg. da questa ricavava. V'e una tal testina di donna ancora, detta la favorita di Carracci, che pure trovai le cose del Baglione, che il nostro Brunelli, valente statuario ed allievo dell'Algardi, intercesse dal Sirani, e che allora fu singolare, oggi a tutti fatta commune; ma non saprei se da essi modellaggiata, o dal Parmigianino, e dal antico dedotta.“ Malvasia 1678, I, S. 485–86; Dazu Robertson 2009/2010, S. 215.

439 Zur Zusammenfassung dieser beiden Positionen, siehe Keazor 2012, S. 152–153.

440 „Qui non mancavano, fossero del maschio ò della femmina, i meglio formati corpi, che servissero di risentito, giusto modello.“ Malvasia 1678, I, S. 378. Ob die Carracci jemals nach einem weiblichen Modell gezeichnet haben oder ob es sich hier um eine Überhöhung handelt, lässt sich anhand der Zeichnungen nicht nachweisen.

dass die Bologneser keine beliebigen Modelle, sondern jene mit wohlgeformtem Körper studierten.⁴⁴¹ Außerdem standen sich die Carracci scheinbar auch gegenseitig Modell.⁴⁴² Ludovico habe beispielsweise die Haltung der Venus eingenommen, damit Annibale diese Pose für sein Kunstwerk studieren konnte. So störte sich Annibale kaum daran, einen männlich rundlichen Körper Ludovicos – so Malvasia – in eine Venus zu verwandeln. Dabei korrigierte er sehr wohl das Beobachtete und transformierte es so, dass es dem Bildthema entsprach.

Auch über die Komplexität des Stellens eines Aktmodells berichtet Malvasia, da das Finden und Anweisen einer Pose auch gemäß den Berichten nachfolgender Generationen eine große Herausforderung darstellte.⁴⁴³ Ein Modell wurde entsprechend einem Kanon an Vorbildern sowie in einer erfundenen Haltung für eine konkrete Komposition gestellt. Ludovico zeichnete sich ganz besonderes beim Stellen sowie bei der Erfindung der Posen aus.⁴⁴⁴ In der Rolle eines Modells konnte sein Cousin Agostino am besten seine Wünsche nachvollziehen und die von ihm erklärte Haltung treffend einnehmen. Denn laut Malvasia spielte es eine entscheidende Rolle, die Pose auch zu verstehen, damit sie nicht künstlich und leblos wirkte.⁴⁴⁵ Entscheidend ist, dass entsprechend dieser Aussagen sowohl das Modell als auch der Künstler eine Haltung begreifen sollte, um sie richtig wiedergeben zu können.

Die Strategien der Carracci bei der Rezeption der Antike und der neueren Werke mithilfe des Aktstudiums lassen sich nicht nur durch die Zeichnungen und Berichte, sondern oftmals anhand ihrer Gemälde herausarbeiten.⁴⁴⁶ Im Folgenden werden drei Beispiele besprochen, die unterschiedliche Vorgehensweisen veranschaulichen und dabei die Übernahme der Formen



Abb. 91 | Annibale Carracci, Bacchus aus dem Jason-Fries, Fresko, um 1584, Palazzo Fava, Bologna

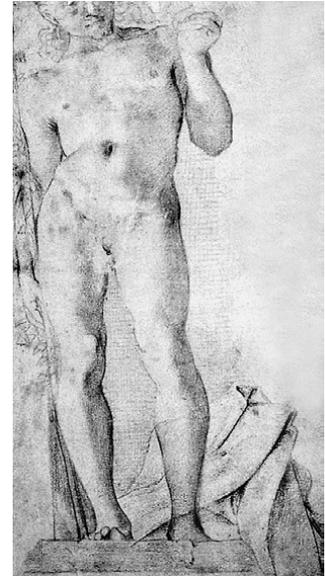


Abb. 92 | Annibale Carracci, Studie zum Bacchus, Puschkin-Museum, Moskau

441 Diese Aussage zur Auswahl der schönen Modelle steht der Betonung in der Literatur entgegen, dass sich die Carracci bewusst an der unperfekten Natur orientiert und diese unverändert ins Bild gesetzt hätten. Dazu zuletzt Boesten-Stengel 2008, S. 236–37.

442 „Usavano farsi modello far di loro [...]; nè sdegnò Lodovico, ch'era ciccio sotto e polputo spogliatosi fino alla cintura, lasciar copiare la sua schiena ad annibale nella Venere volta in quell'attitudine, che poi da signori Bolognetti fu venduta alla Altezza Serenissime di Firenze, eg oggi trovasi fra l'arte pitture del Real Museo.“ Malvasia 1678, I, S. 378.

443 Gianlorenzo Bernini berichtet bei seinem Besuch in Paris über Annibale Carracci und seine meisterhafte Anweisung eines Modells. Er wird in dem Tagebuch Chantelous am 16. Juni 1665 zitiert: „Als er noch jung gewesen sei, begegnete ihm auf dem Weg zur Akademie eines Tages Annibale Carracci und begleitete ihn hin. Wenn hoher Besuch kommt, überläßt man ihm die Ehre, das Modell zu stellen, und das tat Annibale zu allgemeiner Verwunderung ohne das Modell anzurühren: ‚Stellen Sie sich hin!‘ sagte er nur, ‚dies

ist das Standbein, Arm nach oben, Kopf nach vorn!‘ und so posierte das Modell. Dann zeichnete er mit den Schülern.“ Der Tagebucheintrag in: Schneider / Zitzelsperger 2006, S. 30. Dazu Müller-Bechtel 2014–2015, S. 374.

444 „Fù Ludovico più copioso, e ferace nell'invenzione, nel che gli altri duo' di gran lunga superava, onde ricorrevano allo occorrenza a lui, che in venti modi auria saputo seguitamente variar loro una stesso pensiero. [...] Nissun mai più di lui ritrovar seppe attitudini le più proprie, e le più individuali di quell' azione rappresentata; onde quand' altra fuori di quella cercar si volle, rinuenir non si seppe.“ Malvasia 1678, I, S. 482. Dazu Feigenbaum 1990, S. 153.

445 „Usavano farsi modello far di loro; godeva Agostino di accomodarsi nelle attitudini bramate da lodovico, essendo di questa opinione, che chi non le intendea, non la sapesse ben rappresentare, e perciò quelle de' modelli posticcie ed insipide.“ Malvasia 1678, I, S. 378.

446 Keazor 2007, insbesondere S. 123–309. Zur Verwendung der antiken Formensprache passend zum Kontext: Keazor 2012. Zur Nachahmung der Werke Michelangelos, siehe Feigenbaum 1993, S. 67–68.

aus dem jeweiligen Kontext durch den möglichen Einsatz der Zeichnungen kenntlich machen:⁴⁴⁷

- 1) Für die Verwendung der antiken Formensprache ist das Gemälde die *Taufe Christi* von Annibale Carracci beispielhaft (Abb. 90). Darin wurde für die Darstellung eines entkleidenden Jünglings am



Abb. 93 | Ludovico Carracci, *Transfiguration*, um 1595, Öl auf Leinwand, Pinacoteca Nazionale, Bologna

447 Bereits Armenini führt anhand zweier Beispiele an, zu welchen Fehlergebnissen es führen kann, wenn man Formvokabular anderer Künstler unbedacht übernimmt. Armenini 1587, Buch I, Kapitel IX. Dazu Keazor 2007, S. 296.

448 Siehe dazu Keazor 2007, S. 192–202.

linken Bildrand die gedrehte Haltung der Venus Kallipygos aus der römischen Farnese-Sammlung übernommen. Auch wenn Annibale – wie in dem von Malvasia beschriebenen Abschnitt – das Geschlecht veränderte, ist das Thema des Bades erhalten geblieben.⁴⁴⁸ Für die Figur des Badenden sind keine Studien überliefert, sodass der Weg von der Skulptur zum Bild nicht nachvollzogen werden kann. Vorstellbar ist, dass die Haltung an einem lebenden Modell studiert und auf Basis dieser Skizzen eingearbeitet wurde.

- 2) Ebenso häufig rezipierten die Carracci die Arbeiten von Michelangelo. So nahm z.B. Annibale die Skulptur des Bacchus für die Darstellung desselben Gottes im Jason-Fries auf (Abb. 91). Die Pose an sich wurde zwar kaum verändert; er stellte sie aber spiegelverkehrt und in Untersicht – passend zum Fries – dar. Auf einer Zeichnung ist dieselbe Haltung des Bacchus mit präzisen Linien erfasst (Abb. 92). Henry Keazor erkannte darin eine Vorstudie nach dem lebenden Modell für das Fresko durch die Carracci, was als Nachweis für die Ausarbeitung einer bekannten Pose am Akt gelten kann.⁴⁴⁹ Diese Darstellung ist jedoch – folgt man der Methode Goldsteins – mit äußerst exakten Linien ausgeführt, sodass es sich hier entweder um eine Kopie nach einer Aktzeichnung oder um eine Wiedergabe aus dem Gedächtnis handelt. Auch wenn der Einsatz der vorliegenden Zeichnung nicht nachgewiesen werden kann, zeichnete Annibale die Pose spiegelverkehrt und in der Untersicht vermutlich mithilfe eines Aktmodells.
- 3) In der Darstellung der *Transfiguration* von Ludovico Carracci (Abb. 93) ist im Vordergrund eine beeindruckende, liegende Figur mit rotem Gewand in der Rückenansicht abgebildet. Als Vorbild dafür wurde der *Forscher mit Zirkel und Globus* von Dosso Dossi vorgeschlagen.⁴⁵⁰ Die aufgestützte

449 Keazor 2007, S. 175.

450 Siehe zum Gemälde sowie zur Parallele zu Dosso Dossi, Keazor 2007, S. 285–286. Allerdings stellt sich bei diesem Vergleich die Frage, ob Ludovico jemals die Arbeiten Dossis im Besitz der Este gesehen hat.

rechte Hand sowie die Beinhaltung des Liegenden erinnern aber auch an die *Erschaffung Adams* in der Sixtinischen Kapelle. Möglicherweise kombinierte Ludovico die Werke von Dosso Dossi und Michelangelo. Entscheidend ist, dass hier der frontal abgebildete Forscher sowie der im Profil dargestellte Adam in eine Rückenansicht transformiert wurden. Für diese Art der komplexen Veränderung könnte das Einstudieren einer Pose mithilfe eines dreidimensionalen Modells hilfreich gewesen sein. Bei allen drei Beispielen ist der unterschiedliche Umgang mit dem ursprünglichen, als Vorbild geltenden Werk zu erkennen. Dabei wurde eine Pose auf das andere Geschlecht übertragen (Abb. 90), spiegelverkehrt gedreht (Abb. 91) oder gar die Ansicht der Figur (Abb. 93) verändert. Für diese Arbeiten sind entweder überhaupt keine Vorstudien erhalten, oder die Entstehung einer Zeichnung ist wie im Falle des Bacchus so fraglich, dass der Transformationsweg und der Einsatz des lebenden Modells zwar vorstellbar, indes nicht zu rekonstruieren ist.

Wie eine Pose aus unterschiedlichen Perspektiven erfasst werden konnte, veranschaulichen die auf den zahlreichen programmatischen Darstellungen abgebildeten Zeichensituationen (Abb. 94). Darauf sind zumeist mehrere um ein Modell versammelte Personen zu sehen, die beim Zeichnen ihren Platz wechseln und die Haltung aus unterschiedlichen Ansichten erfassen konnten.⁴⁵¹ Die beiden Zeichnungen mit der Darstellung eines Kauernden sind vermutlich aus einer ähnlichen Zusammenkunft hervorgegangen (Abb. 95–96).⁴⁵² Diese Zeichnungen werden Agostino und/oder Annibale Carracci zugeschrieben.⁴⁵³ Wenn wir annehmen, dass

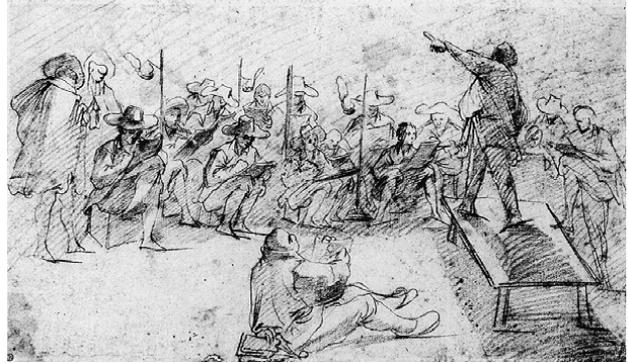


Abb. 94 | Umkreis der Carracci, Akademiesitzung beim Zeichnen, Rötel auf Papier, École des beaux-arts, Paris, Inv. 2292

sie von den beiden Carracci stammen, so saßen sie sich gegenüber und hielten das Modell aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln fest. Wenn sie aber beide von ein und demselben Carracci ausgeführt wurden, wechselte dieser seinen Platz und zeichnete die Pose zwei Mal. Bemerkenswert ist auch die Verwendung dieser Darstellung, denn sie wurde von Ludovico im Fresko *Kreusa erscheint ihrem Gemahl als Geist* im Palazzo Fava aufgenommen (Abb. 97).⁴⁵⁴ An diesem Beispiel lässt sich nicht nur das Studium eines Modells aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen, sondern es kann abschließend eine entscheidende Praxis festgehalten werden, die Feigenbaum auf Grundlage der genauen Analyse zahlreicher Studien für die frühen Schaffensjahre der Carracci erkannte: Bei der Ausführung der Werke griffen sie auch auf Skizzen anderer Künstler zurück, sodass die Autorschaft bei der Motivwahl keine Rolle spielte.⁴⁵⁵

451 Vergleichbare Darstellungen der Aktzeichenräume werden heute Künstlern aus dem Umkreis der Carracci, Jacopo Empoli und Federico Zuccari, zugeschrieben. Diese Abbildungen sind gesammelt zu finden in: Pfisterer 2007 (Fontes). Zum Platztausch beim Aktzeichnen siehe Kapitel IV.1.3.

452 Die eine Zeichnung wird in der Albertina, Wien (Inv. 2176), und die andere in den Uffizien in Florenz (GDSU, Inv. 12399F) aufbewahrt. Eine dritte Zeichnung zeigt eine ähnliche Pose spiegelverkehrt (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Dyce 292), sodass zu vermuten ist, dass die Pose zu einem anderen Zeitpunkt erneut gestellt wurde. Zu den Zeichnungen: Feigenbaum 1990, S. 147–150.

453 Die zwei Vorzeichnungen werden von Feigenbaum Ludovico oder anderen Künstlern aus dem Umkreis zugeschrieben, während Albert Boesten-

Stengel beide Agostino Carracci zuweist. Zuvor waren die Studien als Werke Annibales bekannt. Feigenbaum 1990, S. 147–150; Boesten-Stengel 2008, S. 360–362, Abb. 195, 196, 197.

454 Zu Palazzo Fava siehe Keazor 2007, S. 239–260.

455 Sicherlich ist bei der gegenseitigen Verwendung der Zeichnungen das Auftreten der Carracci als Gruppe und die Präsentation der Werke als Gemeinschaftsarbeit (wie in Palazzo Fava und Palazzo Magnani) zu berücksichtigen. Dazu Feigenbaum 1993, S. 70. Eine fundierte Forschung zur Entstehung und Händescheidung im Palazzo Magnani, siehe Vitali 2011. Allgemein zu dieser Praxis: Feigenbaum 1990, S. 145–166, insbesondere S. 147–150; Feigenbaum 1993, S. 65.



Abb. 95 | Annibale oder Agostino Carracci, Liegender Akt, Rötel auf Papier, Albertina, Wien, Inv. 2176



Abb. 96 | Annibale oder Agostino Carracci, Liegender Akt, Rötel auf Papier, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv. 12399 F



Abb. 97 | Ludovico Carracci, Kreusa erscheint ihrem Gemahl als Geist, Jason-Fries, Fresko, Palazzo Fava, Bologna

Dieser Überblick über die Praktiken des Aktzeichnens bei den Carracci verdeutlicht, dass zwar mehrere Methoden in den Schriften genannt werden oder diese sich anhand der Studien rekonstruieren lassen, dass aber Vieles dennoch im Unklaren bleibt. Darüber hinaus wurde sichtbar, dass die lebensnahen Figuren in den Gemälden viel mehr der Intention der Künstler entsprachen. Ob sie mithilfe des Aktstudiums entstanden sind, ist allein auf Basis des visuellen Befunds nicht festzustellen. Die Fragen zur Praxis des Aktstudiums werden im folgenden Kapitel erneut gestellt und unter Verwendung von umfangreichen Konvoluten aus Padua und Venedig beantwortet. Das Ziel ist, einige grundlegende Praktiken des Aktstudiums auch außerhalb von Bologna aufzudecken und anhand der Vergleiche mit dem umfangreichen Material aus dem Umkreis der Carracci neue Erkenntnisse herauszuarbeiten.

IV.

DER NACKTE KÖRPER: EIN ANSPRUCHSVOLLER STUDIENGEGENSTAND

Als 1617 die römische *Accademia di San Luca* das Aktzeichnen außerhalb der Akademie verbot, gehörte es auch zu den Maßnahmen, die Kunstproduktion zu kontrollieren und zu standardisieren.⁴⁵⁶ Ein Verbot wäre aber nicht notwendig gewesen, wenn sich das intensive Studium nach dem lebenden Modell zu dieser Zeit nicht verbreitet hätte. Diese Praxis gehörte seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch außerhalb Roms sowohl zum Ausbildungsprogramm der offiziellen florentinischen *Accademia del Disegno*⁴⁵⁷ als auch zur Beschäftigung bei informellen Zusammenkünften in ganz Italien.⁴⁵⁸ Trotz mehrfacher Erwähnung dieser Praxis in den schriftli-

chen Quellen um 1600 werden in der Forschung nur vereinzelte Zeichnungen – insbesondere Vorbereitungs-skizzen zu den Werken – besprochen. Wie beschrieben, existieren selbst für die sogenannte Carracci-Akademie kaum zusammenhängende Blätter, die dieses Vorgehen greifbar machen könnten.

Eine absolute Ausnahme bilden in dieser Hinsicht über 300 erhaltene Aktzeichnungen aus dem Umkreis von Filippo Esengren (tätig in Venedig 1614–1631). Ihre detailgenaue Analyse erlaubt es, die Praxis des Aktzeichnens herauszuarbeiten, die in der künstlerischen Ausbildung nach dem ABC und der Anatomie behandelt wurde. Das Aktzeichnen kann als eine abschließende Stufe

456 Dazu Roccasecca 2009, S. 136. Bereits Romano Alberti (1604) erwähnt zwei theoretische Vorträge über das Aktzeichnen an der *Accademia di San Luca* in Rom: „Toccò à M. Cesare Nebbij Orvietano, di trattare della morbidezza de gli ignudi, e delle variete tinte secondo l'età, e le complexionì, & che in simile prattiche siano stati più dotati, e di gratia, & di morbidezza, e di vera espressione.“ – Eintrag vom 17. Juli 1594; „Toccò à M. Paolo Guidotti da Lucca, trattare dell'ignudo de muscoli, e propositioni sue, e con qual arte si deve procurare asconder l'arte, e la troppo notomia.“ – Eintrag vom 7. August 1594; Alberti 1604, S. 56, dazu Robertson 2009/2010, S. 217.

457 In der florentinischen *Accademia del Disegno* ist das Aktzeichnen erst ab 1638 nachweisbar, als ein Raum mit einem Holztisch zum

Zeichnen „dal natural“ angemietet wurde. Aus dieser Zeit sind nicht nur die Namen der vier Leiter (*Maestri al naturale* oder *maestri dal naturale*) überliefert, sondern auch einige Namen der Modelle. Das Aktzeichnen hat aber vermutlich bereits zuvor stattgefunden, da Federico Zuccari in seinem kritischen Brief an die Akademie die Praxis als vernachlässigt und als notwendigen Teil der Ausbildung benennt. Dazu: Barzman 2000, S. 67–68, 99–100, 161–163; sowie Waźbiński 1987, II, S. 393–394.

458 Mehrere Beispiele für informelle Treffen, bei denen das Aktzeichnen praktiziert wurde, sind z.B. in Venedig nachgewiesen, siehe Whistler 2004; sowie zu Rom: Lukehart 2016; Gage 2009.

des Körperstudiums betrachtet werden, das mit der Aneignung einzelner Elemente in Form von Fragmenten begann und mit dem Erkunden des Inneren und des Äußeren des Körpers abschloss. Während bei den ersten beiden Schritten (ABC und Anatomie) vor allem die Grundlagen erlernt wurden, konnten beim Aktstudium die für die künstlerische Arbeit unmittelbar relevanten Praktiken und das Formvokabular vermittelt werden.

Die Zeichnungen von Esengren sind in fünf Mappen – vermutlich in einer Bindung aus dem 17. Jahrhundert – überliefert. Darunter sind Blätter von mehr als einem Künstler (und/oder Kunstliebhaber) zu finden, die während denselben Aktsitzungen entstanden. Ausgehend von diesem außergewöhnlich umfangreichen Kompendium können hier exemplarisch die Arbeitsprozesse sowie das Geschehen bei einem informellen Treffen rekonstruiert werden. Es wird zu untersuchen sein, wer den Versammlungen beiwohnte und welche Inhalte durch das Zeichnen der lebenden Modelle erlernt wurden. Zugleich soll die Relevanz dieser Inhalte und der vermittelten Praktiken für die Anwesenden hinterfragt werden.

Bereits Leon Battista Alberti hatte in *De Pictura* empfohlen, den Körper zuerst nackt und dann bekleidet zu studieren.⁴⁵⁹ Insbesondere im Umkreis von Raphael sind mehrere Vorbereitungsstudien erhalten, die diese Vorgehensweise veranschaulichen.⁴⁶⁰ Die Kenntnis des nackten Körpers sowie die Aneignung verschiedener Haltungen waren entscheidend für die künstlerische Arbeitsweise. Über die Jahrhunderte zeichneten die meisten Künstler mit unterschiedlicher Intensität nach dem lebenden Modell. Darunter sind auch jene, die in ihren Werken selbst keine realistischen

Körper abbildeten. Im vorgehenden Kapitel wurde bereits dargelegt, dass die lebensnahen Darstellungen der Carracci sowohl in den Gemälden als auch in den Zeichnungen nicht zwingend das Studium nach dem ‚wahren Leben‘ voraussetzten. So machen die Werke vielmehr die Intention der Künstler sowie die Forderungen der Auftraggeber deutlich als ihren Entstehungshintergrund.⁴⁶¹ Auch in diesem Kapitel ist die realistische Erscheinung des Körpers in einer Studie nicht relevant, sondern es soll hingegen der Studiengegenstand – *was, wie* und *warum* etwas gezeichnet wurde – untersucht werden.

Bisher sind nur vereinzelte Beiträge zum Aktzeichnen bei ausgewählten Künstlern zwischen 1550 und 1650 publiziert.⁴⁶² Erst für die Zeit nach 1650 existieren Überblickswerke.⁴⁶³ Dennoch werden die Aktstudien bis heute aufgrund ihrer angeblich geringeren Originalität in der Forschung vernachlässigt.⁴⁶⁴ Im Folgenden wird aufgezeigt, dass die Analyse von mehreren vermeintlich vergleichbaren Darstellungen entscheidende Erkenntnisse über die künstlerische Arbeitsweise liefert.

Zu den Zeichnungen von Esengren findet man nur kurze Beiträge, da sie meistens im Zusammenhang mit dem Aktzeichnen in Venedig erwähnt werden. Die meisten Forscher besprechen diese Aktstudien aus der einen in Venedig aufbewahrten Mappe.⁴⁶⁵ Dabei entsteht der Eindruck, dass sie die weiteren vier Mappen in Padua kaum genauer analysierten und aus diesem Grund ihren Mehrwert nicht erkannten. Denn erst durch das Heranziehen dieses Bestands können Zusammenhänge sichtbar gemacht und zahlreiche Fra-

459 Alberti führte den Gedanken allerdings noch weiter und postulierte, der Körper müsse von den Knochen aus aufgebaut werden. Alberti 2002, S. 122–123. Siehe das Zitat sowie ausführlicher dazu Kapitel II.2.5.

460 Damit sind beispielsweise die Vorzeichnungen Raphaels für den Kupferstich *Der Kindermord Bethlehems* (gestochen von Marcantonio Raimondi) sowie für das Fresko *Disputa del Sacramento* gemeint.

461 Zu dieser Problematik siehe Kapitel III.2.2. Über eine ähnliche Problematik spricht Florian Härb am Beispiel von Vasari: Härb 2005.

462 Für Venedig: Whistler 2004. Für Florenz: Brooks 2003; Tempesti 2004. Für Bologna und insbesondere die Carracci: Feigenbaum 1990; Goldstein 1988. Für Rom u. a. sei auf den entscheidenden Aufsatz von Sutherland Harris 1971 verwiesen. Aktzeichnen an den Akademien wird im Folgenden ausführlicher thematisiert. Über das Aktzeichnen um 1500 mit weiterführender Literatur: Wood 2005.

463 Darunter die jüngst vorgelegte Habilitation: Müller-Bechtel 2014–2015 mit weiterführender Literatur. Zum Aktzeichnen in Venedig ab dem 17. Jahrhundert, siehe die jüngst erschienenen Beiträge in: Pavanello 2015, I. Susanne Müller-Bechtel bin ich dankbar, dass ich während der Recherche für die Doktorarbeit die Fakultätsfassung ihrer Habilitationsschrift studieren konnte. Die Publikation von Müller-Bechtel „Von allen Seiten anders. Die akademische Aktstudie 1650–1850“ ist in Vorbereitung.

464 Müller-Bechtel zeigt in ihrer Forschung, wie die Zeichnungen in den letzten zwei Jahrhunderten als unbedeutend eingestuft wurden, da man sie als „akademisch“ abtat. Müller-Bechtel 2014–2015, S. 9–26.

465 Auch die weiteren Zeichenmappen Esengrens aus Padua werden zwar genannt, aber eher beiläufig: Rosand 1970; Whistler 2004; sowie jüngst Whistler 2015; Pasian 2015.

gen beantwortet werden. Einzig Elisabetta Antoniazzi Rossi befasste sich mit den Mappen in Padua. Sie publizierte Kurzbeschreibungen der Zeichnungen für einen Bestandskatalog sowie einen Aufsatz über das soziale Umfeld von Esengren.⁴⁶⁶ Elisabetta Antoniazzi Rossi leistete zwar einen bedeutenden Beitrag zur Auf- findung der neuen biographischen Quellen zum Künst- ler; ihre Kontextualisierung sowie die Beschreibungen der Zeichnungen sind jedoch unpräzise.⁴⁶⁷ Zu Esengren existiert darüber hinaus überschaubare Literatur aus den letzten 30 Jahren, in denen er als ein wichtiger venezianischer Akteur in größeren Zusammenhängen erwähnt wird.⁴⁶⁸

Der Fokus dieses Kapitels liegt somit auf der Praxis des Zeichnens nach dem lebenden Modell im Umkreis von Esengren. Im ersten Teil (IV.1) werden die Aktstu- dien dieses kaum bekannten Künstlers sowie einige von der Forschung übersehene Aspekte des Zeichenprozesses vorgestellt. Insbesondere wird der Frage nachge- gangen, *wie* die Studien entstanden sind. Dabei sollen die erlernten Vorgehensweisen thematisiert werden, die für die künstlerische Arbeit grundlegend waren. Im zweiten Teil (IV.2) folgt eine genaue Analyse der Blätter und dessen, *was* gezeichnet wurde. Dabei soll der the- matische und intellektuelle Gehalt der informellen Tref-

fen zum Aktzeichnen diskutiert werden. Zugleich wird sich die Frage stellen, wie das angeeignete Formvoka- bular zum Einsatz kam. Das abschließende Kapitel (IV.3) befasst sich mit dem Zeichenbuch von Esengren, welches sich mit den Aktivitäten von Alessandro Allori und dem Umkreis der Carracci vergleichen lässt.

1. FILIPPO ESENGREN UND DIE MAPPEN IN PADUA UND VENEDIG

1.1 *FATO NEL'ACADEMIA:* Aktzeichnungen aus einer Akademie

Die fünf Mappen von Filippo Esengren, die fast aus- schließlich Aktzeichnungen enthalten, werden zum bes- seren Verständnis nach ihrer Aufschrift auf den Rücken nummeriert: Mappe I – *LIBRO SESTO DI FILIPPO ESEGRENO FATO NEL'ACADEMIA DAL NATU- RAL*,⁴⁶⁹ Mappe II – *LIBRO NONO DI FILIPPO ESEGRENO FATO NEL'ACADEMIA*,⁴⁷⁰ Mappe III



Abb. 98 | Mappe IV mit Aktzeichnungen von Filippo Esengren, Palazzo Zuckermann, Padua

466 Antoniazzi Rossi 2003 und Antoniazzi Rossi 2005.

467 In dem Katalog wird Vieles allgemein mit Palma il Giovane verglichen. Darüber hinaus ist Antoniazzi Rossi bei der Analyse weder aufgefallen, dass es sich in den Mappen zumeist um Folioseiten handelt. Noch hat sie Abklatsche erkannt. Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass diese übersehenen Aspekte viele neue Erkenntnisse zur Vorgehensweise lie- fern können.

468 Forschungsliteratur zu Esengren ist überschaubar: Cessi 1958; Rosand 1970; Land 2000; Antoniazzi Rossi 2003; Whistler 2003; Zattarin 2004; Antoniazzi Rossi 2005; Borean 2007, S. 270; Whistler 2015 (Buch); Whistler 2015 (Aufsatz); Anderson 2015. Die einzelnen Quellen und Forschungs- erkenntnisse werden in Kapitel IV.1.2 besprochen.

469 Mappe I enthält 47 Zeichnungen (die losen Blätter werden nicht dazu- gezählt). Die meisten sind mit mehreren Farben – Rötel, schwarzer Kreide, weißen Höhungen – gezeichnet. Neben den Akten sind auch Drape- riestudien und Skizzen einer Dame zu sehen. Standort: Palazzo Zuckermann, Padua, Inv. 1050–1094. Alle Mappen haben etwa gleiche Maße: Einband – 41 x 28,5 cm; Seite – 26 x 42 cm.

470 Mappe II enthält 56 Zeichnungen. Die meisten sind mit Rötel ausgeführt, nur einzelne mit schwarzer Kreide. Zahlreiche Akte, nur zwei Seiten mit Darstellungen eines schlafenden Kindes. Standort: Palazzo Zuckermann, Padua, Inv. 1095–1150.

– *LIBRO XVIII DI FILIPPO ESEGRENIO FATO NEL'ACADEMIA*,⁴⁷¹ *Mappe IV – LIBRO XXXII DI FILIPPO ESEGRENIO FATO NEL'ACADEMIA D.D.SI(?)* (Abb. 98),⁴⁷² *Mappe V – LIBRO DI FILIPPO ESEGRENIO FATO NEL'ACADEMIA LX8(?)*.⁴⁷³ Nur *Mappe III* wird im Museo Correr in Venedig aufbewahrt; die weiteren vier sind im Palazzo Zuckermann in Padua zu finden.

Trotz der unterschiedlichen Formulierungen auf den Rücken ist aus den Aufschriften zu entnehmen, dass diese *Mappe* von Filippo Esengren stammen und in einer Akademie angefertigt wurden. Auf den *Mappe I* und *IV* wird der Umstand präzisiert: Die Studien sind nach dem lebenden Modell (*DAL NATURAL*)⁴⁷⁴ und an der „D.D.SI“ Akademie (*ACADEMIA D.D.SI(?)*) entstanden.⁴⁷⁵ Die Nummerierung deutet darüber hinaus auf den partiellen Erhaltungszustand hin, sodass hier fünf von mindestens 60 *Mappe* vorliegen.

Eine wissenschaftliche Analyse der Bindung sowie der Aufschriften ist bisher nicht erfolgt. Es ist aber anzunehmen, dass die Inschriften zu Lebzeiten von Esen-

gren angebracht wurden. Die Argumente, die hierfür sprechen, werden in der Folge dargelegt.⁴⁷⁶

Was bedeutet der Begriff *Accademia*, und wie sind die Aufschriften auf den *Mappe* einzuordnen? Die Zeitgenossen von Esengren verstanden darunter weder einen konkreten Ausbildungsort noch eine festgelegte Art der Gemeinschaft. In der Tradition der antiken Akademie von Platon existierten im Seicento und Settecento zahlreiche größere Institutionen (wie die literarische *Accademia Fiorentina* in Florenz und die künstlerische *Accademia di San Luca* in Rom) sowie kleinere informelle Versammlungsorte mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten und Aktivitäten.⁴⁷⁷ Diese kleinen Akademien dienten Vertretern unterschiedlicher Bereiche häufig als Orte des Austauschs. In den Viten aus dem 17. und 18. Jahrhundert sowie in Briefen dieser Zeit werden zahlreiche vergleichbare Gemeinschaften genannt, zu denen Künstler gehörten. Beispielsweise erzählt Carlo Ridolfi, dass der Maler Francesco Zugni (auch Giugno) aus Brescia Liebhaber der Musik und des Theaters war und aus diesem Grund in seinem Haus eine *Accademia de'Sollevati*

471 *Mappe III* enthält 58 Zeichnungen, ausschließlich Akte. Auch hier werden mehrere Kreiden – Rötel, schwarze Kreide, weiße Höhungen – eingesetzt, teils auf farbigem Papier ausgeführt. Standort: Biblioteca del Museo Correr, Venedig.

472 *Mappe IV* enthält 69 Zeichnungen. In dieser *Mappe* sind nur Akte, ausschließlich in Rötel, wiedergegeben. Alle Blätter sind Abklatsche, welche im Kapitel IV.1.4 ausführlich besprochen werden. Standort: Palazzo Zuckermann, Padua, Inv. 1151–1218.

473 *Mappe V* enthält 55 Zeichnungen, 14 davon sind Abklatsche. Ausschließlich Akte in Rötel ausgeführt. Standort: Palazzo Zuckermann, Padua, Inv. 1219–1274. Neben dieser Aufschrift trägt diese *Mappe* eine weitere handschriftliche Notiz auf dem oberen Einband: „In mezzo della Facciata del Palazzo detto del Capitano si erge una torre con orologio e sotto la volta della porta di cotesta rimangono varie figure oltre al naturale dipinte fresco a chiaro scuro da Sebastiano Florigerio, e leggevasi il nome del Pittore ora non rimase scritto che ...loriger nel principio di una arcata di rimpetta alla quale si legge MCCCCXX. Vedi Moschini guida a carte 208.“ Hier wird Moschini wörtlich zitiert: Moschini 1817, S. 208–209. Über die Aussage dieser nach 1817 eingetragenen Aufschrift kann nur spekuliert werden: Entweder hatte Esengren die Haltungen nach den heute nicht mehr existierenden Fresken Florigerios nachgestellt, sodass die Aufschrift auf die Vorbilder verweist; oder der Schreiber wollte nur darauf verweisen, dass auch die Zeichnungen Esengrens – wie die Fresken Florigerios – *dal natural* (nach einem lebenden Modell oder mit lebensgroßen Figuren) ausgeführt waren.

474 Die Verwendung des Begriffs *dal natural* ist problematisch. Er wurde von Esengren als Synonym zu *dal vivo* zwei Mal im Sinne von lebens-

ähnlich bzw. lebensgroß verwendet. Dieses Adjektiv kommt in dem illustrierten Inventar von 1627–28 vor, welches Daniel Nys in der Gonzaga-Sammlung mithilfe von Esengren anfertigte (Abb. 126). Darin werden die Skulpturen (nicht die Büsten) neben ihren Namen recht unsystematisch mit *dal vivo / mezzo vivo / piu del vivo* bezeichnet und beziehen sich vermutlich auf die Größe, darauf ob eine Statue lebensgroß, kleiner oder größer war. In dieser Liste ist der einzige Eintrag zu Mars „Marcio dal natural“ zu lesen. Eine Formulierung, die vermutlich als Synonym zu *dal vivo* gemeint ist. Darüber hinaus kommt sie in der Beschreibung der Gemälde von Giulio Romano (*San Geronimo Julio Roman dal natural*) im Mantuaner Inventar vor und meint vermutlich ebenfalls die Darstellung der lebensgroßen Figuren und bezieht sich nicht auf die Lebendigkeit. Ausgehend von dieser Beobachtung würde auch die in der vorherigen Fußnote zitierte Aufschrift auf den *Mappe* bedeuten, dass die Zeichnungen nach lebensgroßen Modellen (bzw. nach lebenden Modellen) angefertigt wurden. Zum bebilderten Inventar siehe: Schott-Elliot 1959; Rausa 2002, darin S. 89 eine Liste mit den Beschriftungen der Skulpturen. Die Erwähnung von Giulio Romanos Bild in dem von Esengren erstellten Inventar: Anderson 2015, S. 124; Luzio 1974, S. 139.

475 Das Kürzel auf der *Mappe IV – ACADEMIA D.D.SI(?)* – lässt sich so erklären: Es könnte sich hierbei um eine Abkürzung des Namens der Akademie handeln, die sich als *Accademia dei Desiosi* entschlüsseln lässt (siehe Kapitel IV.1.4).

476 Die Bindung wird am Ende von Kapitel IV.1.4 besprochen.

477 Zum Begriff *Accademia* sowie zur Gründung der humanistischen Akademien in Italien seit dem 15. Jahrhundert siehe: Dempsey 2009; sowie Lexikonartikel von Cole 2011.

führte.⁴⁷⁸ Filippo Baldinucci berichtet von Baccio del Bianco, der in seiner öffentlichen Akademie Perspektive und Architektur unterrichtete.⁴⁷⁹ Bezeichnend ist die häufige Erwähnung des Aktzeichnens bei den „akademischen“ Treffen. Malvasia benennt neben der bekannten Carracci-Akademie zahlreiche weitere sogenannte *Accademie del nudo* an verschiedenen Orten, an denen nach dem lebenden Modell gezeichnet wurde.⁴⁸⁰ Auch Baldinucci beschreibt vergleichbare Versammlungsorte: Ludovico Cigoli und Domenico Cresti, genannt Passignano, führten im eigenen Haus in Florenz eine *Accademia di disegno* und besuchten zugleich andere Akademien zum Aktzeichnen und Diskutieren.⁴⁸¹ Jacopo Empoli organisierte im Sommer und Winter eine Akademie zum Aktzeichnen.⁴⁸² Darüber hinaus berichtet 1616 der Maler Marcantonio Bassetti in einem Brief aus Rom an Palma il Giovane über seine Akademie – genannt *Accademia Veneziana* –, an der „Haltungen der Modelle“ (*attitudini*) gezeichnet wurden.⁴⁸³ Dass der Begriff *Accademia* häufiger im Kontext des Aktstudiums Verwendung fand, verdeutlicht auch ein Kommentar von Giovanni Bat-

tista Passeri aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in dem er explizit auf die breite Bedeutung des Begriffs – entgegen der Eingrenzung auf das Zeichnen nach dem lebenden Modell – hinweist.⁴⁸⁴ Die allgemeine Benennung – *fatto nell'accademia* – auf den Mappen von Esengren gibt somit keinen eindeutigen Hinweis darauf, in welchem Kontext diese Blätter entstanden sind. Hinter dieser Formulierung könnte sich sowohl ein Versammlungsort ausschließlich zum Aktzeichnen, aber ebenso für andere (intellektuelle?) Aktivitäten verbergen.

Esengren gehörte mindestens einer Akademie an: In dem Widmungsband von Andrea Resio von 1629 sowie in den zeitgleich gedruckten Schriften wird er – unter dem Pseudonym *Il Aspirante* – als Mitglied der *Accademia Desiosi* genannt.⁴⁸⁵ Unter den *Desiosi* werden vor allem Schriftsteller und Gelehrte wie Loredano aufgelistet, aber auch der Komponist Carlo Milanuzzi und die Künstler Esengren und Alessandro Varotari, genannt Padovanino. Möglicherweise gehörte zeitweise auch Artemisia Gentileschi zu ihrem Kreis.⁴⁸⁶ Über die Aktivitäten der Akademie wird in den wenigen er-

478 „Era il Zugni huomo giovanile & arguto. Si dilettaua di Musica, e di Comedie, & ernessi in sua Casa l'Accademia de'sollevati, dove fiorivano molti belli ingegni, la quale cadè alla mote sua, che seguui l'anno 1636.“ Ridolfi 1648, II, S. 259–260.

479 „[...] datosi seralmente agli studi di prospettiva e architettura ne'tempi, che nella pubblica accademia insegnava Baccio del Bianco.“ Baldinucci 1728, III, S. 653.

480 Malvasia 1678, II, S. 211, S. 265, S. 362, S. 376.

481 „Quanto il Cigoli e l' Passignano teneua bene spesson in casa accademia di disegno, l'uno frequentava l'accademia dell'altro, ed egli, come intendentissimo, oltre al mettersi a disegnare il naturale, moveua bei ragionamenti de' precetti dell'arte, de qual rimanevano i giovani molti approfittati [...]“ Baldinucci 1728, III, S. 52.

482 „Aveua una molto fiorita scuola di giovani: tanto più, perche allora di state, e d'inverno, facevasi in casa sua accademia, e tenevasi il naturale: fra questi ebbe luogo il nostro Giovambattista.“ Baldinucci 1688, IV, S. 535.

483 „Avendo dato principio alla nostra accademia, disegnando le attitudini von li pennelli e colori che questa gente la chiama un'accademia alla veneziana.“ Zitiert nach: Bottari / Ticozzi 1822, II, S. 484–486.

484 „Introdussero li Carracci lo studio di disegnare il nudo, che chiamano Accademia; [...] ma questo è un nome, che non hà che fare con quell' esercizio, se non che l'usurpa per causa della radunanza di molti: ma Accademia è quella, nella quale si palesa, e si conferisce lo studio à vista, o all'udito dagl' Astinanti, che vi s'introducono; non quella, nella quale si studia, e ciascheduno per se.“ Passeri 1934, S. 22. In der ersten gedruckten Ausgabe von Lodovico Bianconi (Rom: Setavi 1772) kommt dieses Zitat nicht vor. Es ist in dem Text enthalten, den Hess anhand

der Manuskripte edierte. Dazu Sutherland Harris 1971, Fußnote 7. Als Passeri die Viten zwischen 1670 und 1679 verfasste, war der Begriff *Accademia* einerseits durch die Carracci und andererseits aufgrund des Gebrauchs im Kontext des Aktzeichnens recht verbreitet.

485 Resio 1629. Dabei handelt es sich um eine Sammlung der Lobgedichte auf die Mitglieder der *Accademia Desiosi* (Gedicht zu Esengren auf S. 19). Unter den Mitgliedern nennt Resio Alessandro Bigaroti (l'Aredito), Alessandro Gatti, Alessandro Varotari (l'Inserito), Carlo Milanuzzi (lo Svegliato), Domenico Grandi, Domitio Bombarda, Filippo Esengren (l'Aspirante), Francesco Belli, Gentile Bongiovanni, Giuseppe Mora (Il Sollecito), Gio. Battista Cavalli, Gio. Francesco Busenello, Gio. Francesco Loredano, Paris Cerchiarì, Pietro Michele, Pietro Quadrari, Tobia Ferrari, Virgilio Zorzi, Baldassare Bonificio, del Vago, dell'Acceso und del Fedele (die Namen der letzteren werden nicht genannt, sondern nur ihre Pseudonyme). Darüber hinaus wird Esengren in einigen weiteren Schriften als Mitglied dieser Akademie genannt: Milanuzzi 1625; Esengren / Milanuzzi 1628; Esengren 1631.

486 Jérôme David hat einen kleinen Kupferstich mit dem Porträt von Artemisia Gentileschi gestochen (um 1627–28), auf dem sie als Mitglied der *Accademia Desiosi* bezeichnet wird. Jesse Locker vermutet, dass sie während ihres Aufenthaltes in Venedig auch mit der *Accademia Desiosi* in Berührung kam. Zu den Aktivitäten Artemisias in Venedig und ihrer Verbindung zu den dortigen Akademien: Locker 2016; Locker 2015, S. 44–67, Abb. 1.5.

487 Über die Akademie, siehe Maylender 1926–1930, hier 1927, II, S. 178–179; Resio 1629. Die Mitglieder der Akademie sind darüber hinaus auf der Seite der British Library aufgelistet: <http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies/> [2.9.2015].



Abb. 99 | Andrea Resio, *Raccolta di Poesie Volgare et Latine*, Venedig 1629, Titelblatt

haltenen Texten nichts Näheres geschildert.⁴⁸⁷ Ob die *Accademia Desiosi* wie die nachfolgende, prominente *Accademia degli Incogniti* einen theoretischen Schwer-

punkt hatte oder auch an einem praktischen Austausch interessiert war, bleibt somit unklar.⁴⁸⁸

In seinen Testamenten erwähnt Esengren ebenfalls eine Akademie:⁴⁸⁹ In dem ersten Testament von 1626 bezeichnet er Iseppo Alabardi, Matteo Ponzone und Filippo Zanimberti als „seine Freunde aus der Akademie“ (*miei amici della cademia*), denen er einige wertvolle Ringe sowie zahlreiche gebundene und ungebundene Zeichnungen von Palma il Giovane hinterlassen wollte.⁴⁹⁰ Laut dem dritten Testament von 1631 wollte er sechs Bände mit eigenen, an der Akademie angefertigten Zeichnungen (*libri sei di disegno di mia mano fatti dell'academia*) Matteo Ponzone vererben.⁴⁹¹ Während in den Testamenten allgemein von einer Akademie die Rede ist, präzisiert Esengren seine Aussage im Nachlassinventar und schreibt, dass sich in einer Akademie der Maler (*Accademia delli pittori*) einige Gegenstände von ihm befänden.⁴⁹² Für den Umstand, dass die Aktzeichnungen im Kreis seiner Künstlerkollegen entstanden sind, spricht auch seine Aussage aus dem ersten Testament (1626). Denn die darin erwähnten drei „Freunde aus der Akademie“ – Alabardi, Ponzone und Zanimberti – waren alle Maler.

Wie oben beschrieben, existierten in dieser Zeit jedoch unterschiedliche Arten informeller Akademien, sodass die Anmerkung im Inventar ebenso als Beschreibung eines Geschehens verstanden werden kann:

488 Eine Beziehung zwischen der *Accademia Desiosi* und der *Accademia degli Incogniti* in Venedig ist nicht bekannt. Dennoch gehörten mehrere Personen beiden Akademien an, sodass eine gewisse Vernetzung bestanden haben könnte. Auch Esengren pflegte einen engen Kontakt zu einigen *Incogniti*, wie dem Maler Padovanino, der seinerseits mit Loredano eng befreundet war und zu Guidobaldo Benamati, der ihm einige Sonette widmete. Zur *Accademia degli Incogniti*: Miato 1998, insbesondere S. 57–71. Zu den Publikationen von *Incogniti* in Bezug auf Künstler und Kunstwerken, siehe: Aikema 1990, S. 75–101. Zur Verbindung von Padovanino und Loredano siehe Locker 2015, S. 58.

489 Die drei Testamente sowie das Nachlassinventar werden heute im staatlichen Archiv von Venedig aufbewahrt: Testament vom 28. Januar 1626 – ASV, Sezione Notarile, Notaio Beltramelli, B. 45, n. 73; Testament vom 15. Februar 1627 – ASV, Sezione Notarile, Noraio Beltramelli, B. 45, n. 73; Testament vom 19. Mai 1631 – ASV, Sezione Notarile, Giovanni Vignon, B. 1027, n. 68; Inventar erfasst am 13. Oktober 1631 – ASV, Sezione Notarile, Giovanni Paccini, B. 10785, n. 701r und 703v. Die Transkriptionen der Testamente sind teilweise in Antoniazzi Rossi 2003 sowie Cessi 1958 zu finden. Die Transkription des Inventars findet sich in Borean / Mason 2007, S. 336–337.

490 Testament von 1626: „Lascio ad alcuni miei amici della Cademia cioi, un anello d'oro con una pietra per uno, et insieme un libro al Palma di disegni per uno con S.nor Iseppo Alabardi, mio fratello congiunto con amor e benevolentia, li lascio un anello con una ingranata et un libro grando del Palma con li disegni fatti à pena, et un gran fasso di disegni pure del Palma slegati. Lascio al Sig. Mattio Ponzon mio caro amico e fratello in amor, un anello con toppazzo, et un libro di disegni del Palma fatto a pena. Lascio ancora al Sig. Stefano Michiel mio cusiratismo [...] et caro amico, un anello d'oro con una pietra turchese, et un libretto del Palma, et alcuni disegni e stampa al parmigiano [...] alcuni, et alcuni sciolti, ancora Lascio al Filippo Vanimberg [?] mio caro compagno et amico, con anello ancor a lui, con un libro al palma.“ – ASV, Sezione Notarile, Notaio Beltramelli, B. 45, n. 73.

491 Testament von 1631: „Item lasso al Signor Iseppo Alabardi pittore libri quatro di disegno de mano del signor Palma, et al Signor Matthio Ponzon libri sei di disegno di mia mano fatti nell'accademia, et al Signor Filippo Zanimberti altre tanti libri.“ – ASV, Sezione Notarile, Giovanni Vignon, B. 1027, n. 68.

492 „Ancora vi sono al'Accademia delli pittori un armer et una gransela parecchiata qual sono di conto mio“, in dem Nachlassinventar von Esengren, ASV, Sezione Notarile, Giovanni Paccini, B. 10785, n. 703r. Die Transkription in Borean 2007, S. 337.

Esengren könnte darunter die Versammlungen *zum Malen* (und Zeichnen) und nicht jene *der Maler* gemeint haben. So würde seine Aussage einen größeren Rahmen nicht ausschließen und die Anwesenheit der Kunstliebhaber bei den Treffen implizieren. Zwei Punkte sprechen für die mögliche Ausübung der Zeichenkunst im Rahmen der *Accademia dei Desiosi*: 1) Die Abkürzung – *FATO NEL'ACADEMIA D.D.SI* – auf dem Rücken der Mappe IV kann als der Name *Desiosi* entschlüsselt werden.⁴⁹³ 2) Auf dem Titelblatt der programmatischen Schrift Andrea Resios sind die Personifikationen des *Disegno* (oder der Architektur) und der *Pittura* abgebildet, die als Kommentar auf die Tätigkeit der Akademie zu verstehen sind. Das Motto in der Imprese über den Bienenstock „*LI DESIOSI AD INVICEM*“ (gemeinsam/zueinander) soll außerdem die Vereinigung und dem Austausch unter den von ihm genannten Mitgliedern betonen (Abb. 99).⁴⁹⁴ Mit ähnlichen Personifikationen wird auch das Zeichenmanual von Giacomo Franco eingeleitet, sodass durch Anwendung der vergleichbaren Ikonographie der Bezug zur Zeichenkunst an der *Accademia Desiosi* hervorgehoben werden sollte (Abb. 100).⁴⁹⁵

So lässt sich der Schluss ziehen, dass die Treffen der *Accademia Desiosi* in einem heterogenen Kreis stattfanden und die Absicht verfolgt wurde, sich dem Zeichnen und dem Austausch zu widmen. Diese Versammlungen hatten vermutlich keine festgeschriebene Ordnung wie an den prominenten Akademien; man kann sich die informellen Abläufe eher als eine Mischung aus den Aktivitäten in einer Künstlerwerkstatt und bei gelehrten Zusammenkünften vorstellen. Wie im Folgenden gezeigt wird, profitierten von den Zeichenstunden an der *Accademia Desiosi* sowohl Künstler, indem sie Formvokabular für ihre späteren Werke einstudierten, als auch Kunstliebhaber, die sich in der



Abb. 100 | Giacomo Franco, *De Excellentia et nobilitate*, Venedig 1611, Titelblatt

Zeichenkunst schulen sowie ihre Kenntnisse der Mythologie und Geschichte anhand der Kunstwerke vertiefen konnten.

1.2 Der Maler und Antiquar Filippo Esengren / Ferroverde

Trotz der seltenen Erwähnung Filippo Esengrens in den Quellen, wird im Folgenden versucht, sein künstlerisches und intellektuelles Umfeld zu rekonstruieren. Anstatt einer chronologisch geordneten Biographie sollen vor allem die Aspekte hervorgehoben werden, welche für die spätere Kontextualisierung der Zeichnungen von Bedeutung sind.

In Venedig ist Esengren erstmals in der Liste der Malergilde (*Fraglia dei Pittori*) 1614 zu finden, der er bis 1629 angehörte. Ob er gebürtig aus der Lagunen-

493 Eine vergleichbare Abkürzung des Namens ist aber an keiner anderen Stelle zu finden, sodass diese Überlegung spekulativ bleiben soll. Einzig auf dem Kupferstich von Jérôme David ist Artemisia Gentileschis Porträt mit einem Inschriftenband um ihren Kopf zu sehen. Darauf ist zu lesen: „*FAMOSISSIMA PITTRICE ACCAD. Nei Desiosi. ARTEMISIA GENTILESCHI ROMANA*“. Dies wäre der einzige Verweis darauf, dass der Name unterschiedlich abgekürzt bzw. an dieser Stelle durch die Hervorhebung der

ersten Buchstaben (*ACCAD. N. D.*) gekennzeichnet wurde. Zum Bildnis: Locker 2015, S. 44–67, Abb. 1.5.

494 Resio 1629, Titelblatt. Unter den Mitgliedern werden von Resio Gelehrte, Schriftsteller, Musiker sowie Maler genannt.

495 Franco 1611. Zur Ikonographie des Titelblatts, siehe Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 38–40 (Nino Nanobashvili).

stadt stammte oder erst einige Jahre zuvor dorthin gezogen war, lässt sich nicht ermitteln. Die Aufnahme in die Gilde erlaubte ihm, die Tätigkeit als Maler in der Stadt auszuüben.⁴⁹⁶ Zur selben Zeit war Esengren mit den neuen Abbildungen für das Buch Vincenzo Cartaris *Le Imagini de gli Dei de gli antichi* beschäftigt, welches 1615 unter der Herausgeberschaft von Lorenzo Pignoria im Verlag von Pietro Paolo Tozzi in Padua erschien. Im Vorwort dieser zwölften italienischen Neuauflage werden die überarbeiteten Inhalte hervorgehoben und der Erneuerer der Illustrationen – Filippo Ferroverde – wegen seiner Kompetenz und Leichtigkeit beim Zeichnen gelobt.⁴⁹⁷ Trotz dieses prominenten Auftrags waren bisher keine weiteren Quellen über den genannten Ferroverde bekannt.

Erst in der jüngeren Forschung fand Antoniazzi Rossi ein Sonett des Gelehrten Guidobaldo Benamati, das „Signor Filippo Essegrenio“ gewidmet ist und der

Künstler als „Filippo un FERRO VERDE“ angesprochen wird.⁴⁹⁸ So wird hier auf den Zusammenhang zwischen Esengren und Ferroverde verwiesen, die als italienisch-deutsche Übersetzung desselben Inhalts (Ferro=Eisen / Grün=Verde) zu verstehen sind.⁴⁹⁹ Darüber hinaus wird Esengren an einer anderen, bisher unbekanntem Stelle, mit beiden Namen erwähnt: In einer Sonderauflage des Zeichenbuchs *Discorso / Li Primi Elementi del Disegno*.⁵⁰⁰ Während der Maler auf einem Zwischenblatt der Erstausgabe von 1623 unter dem Namen Esengren als Urheber der Illustrationen vorkommt (Abb. 190), enthält dieser undatierte Sonderband ein zusätzliches Deckblatt mit dem Titel „Perfekte Zeichenkunst nach dem Maler Filippo Ferroverde“ (Abb. 196).⁵⁰¹ Die Aufschrift erscheint nicht wie ein Fehler, sondern vielmehr als Verweis auf einen Zusammenhang zwischen den Namen Esengren und Ferroverde. Damit soll möglicherweise die Beteiligung

496 Der Eintrag ist zu finden in: Favaro 1975, S. 147. Dazu Antoniazzi Rossi 2003, S. 151. Allerdings gibt Antoniazzi Rossi das falsche Jahr 1619 an. Zu den Rechten der venezianischen Maler und der Organisation, siehe: Rosand 1970, S. 25–34. Antoniazzi Rossi nennt darüber hinaus einen Kupferstich, den Esengren 1594 nach dem Gemälde Tintoretts *Venus mit Minerva* anfertigte und das sich wohl heute im Prado befindet. Davon ausgehend vermutet sie, dass Esengren bereits vor 1600 nach Venedig kam. Dazu Antoniazzi Rossi 2003, S. 149–150. Ein weiterer Hinweis deutet aber darauf hin, dass Esengren bereits 1604 in Venedig als Maler tätig war: In einem Sammelband mit Madrigalen benennt der Autor Pietro Betracchi ein Bild von sich selbst, das Esengren gemalt hätte. Petracchi 1604, S. 158.

497 „& ancor Filippo Ferroverde con la sua peritia e facilità di disegnare, non habbia tralasciato cosa alcuna per ridurre a compita perfettione quest' opera;“ Cartari 1615, [S. 4 von Prefazione al Lettore]. Auf dem Titelblatt der Ausgabe von *Le Imagini* von 1615 ist zu lesen: „Imagini de gli Dei delle Antichi di Vincenzo Cartari Reggione. Ridotte da capo a piedi in questa novissima impressione alle loro reale, & non piu per l'adietro osservate simiglianze. Cavate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, & altre memorie antiche; con esquisito studio, & particolare diligenza da Lorenzo Pignoria Padovano.“ Alle Auflagen mit zusätzlichen Angaben werden in der Datenbank zu Cartaris *Le Imagini de i Dei* aufgelistet: <http://dinamico2.unibg.it/cartari/edizioni.html> [3.09.2015].

498 „Filippo un FERRO VERDE / Tu vivi: e ciò vuol dire, / c'hau dura speme in sen di non morire. / Di Mort eil FERRO perde / Ogni vigor dove virtute alberga; / Tu inalzi il Nome tuo quanto alto s'erger; / Trema la Cruda ogn' hora, / Si confonde e qual' hora / Tu le tue Linee in bianchi fogli segni / Che rotti vede i suoi da i tuoi disegno.“ Sonett von Guidobaldo Benamati in: Esengren / Milanuzzi 1628, o.S. [S. 7]. Guidobaldo Benamati war gelehrter Adliger aus Padua, der Mitglied der venezianischen Akademien sowie der *Principe* der *Accademia degli Addoramenti* in Gubbio. Elisabetta Antoniazzi Rossi war die erste, die 2003 in einem Aufsatz zu Filippo Esengren die Verbindung von diesen zwei Namen erwähnte und das Sonett publizierte: Antoniazzi Rossi 2003, S. 156.

499 Über die Herkunft Esengrens ist nichts bekannt. Die Autoren spekulieren bisher, ob er aus Deutschland (Elisabetta Antoniazzi Rossi 2003, S. 151), den Niederlanden (Bernard Aikema) oder gar aus Padua (Ricciotti Bratti) stamme. Die These von einer niederländischen Herkunft von Esengren stellte Aikema (Aikema 1990, S. 76) – vermutlich ausgehend von dessen Freundschaft mit Daniel Nys (oder Nijs) – auf, welcher flämischer Herkunft war und in diesen Kreisen in Venedig verkehrte. Zu Nys, siehe den Aufsatz mit weiterführender Literatur: Gelder 2011. Brief von Nys abgedruckt in: Luzio 1974, S. 138, 144. Darüber hinaus ist zu überlegen, ob Esengren in Beziehung zur Baseler Verlegerfamilie von Micheal Isigrin (dessen Druckerei Thomas Guarin übernahm) stand. In der Forschung ist über die Familientätigkeit Ende des 16. Jahrhunderts wenig bekannt. Die Vermutung wird nicht nur durch die Namensähnlichkeit bestärkt, sondern auch aufgrund der frühen Tätigkeit des venezianischen Künstlers, der als Stecher sowie Goldschmied erwähnt wird. Denn sein Name – Esengren – wurde unterschiedlich geschrieben und hatte keine einheitliche Transkription: So wird er z.B. in einem Brief von seinem Freund Daniel Nys von 1627 Felipo Usegren und in dem Brief von Conte Ercole Marliani von 1627 Filippo Segrino genannt.

500 Colombina / Esengren 1623 (?). Diese Ausgabe weist zwar ebenfalls das alte Titelblatt mit dem Datum 1623 auf; es ist aber vermutlich einige Jahre später – vor dem Verkauf der Platten an den neuen Verleger zwischen 1640 und 1650 – entstanden. Zum Zeichenbuch siehe Kapitel IV.3.

501 Die Aufschrift auf dem zusätzlichen Deckblatt: „Il Perfetto / Disegno / Di Filippo Ferroverde / Pittore / Posto in Luce' da / Pietro Paolo / Tozzi / & dedicato / Al Molto Ill.re, Et Ecc.mo S.re / Il Sig: Luigi Corradino.“ Das Deckblatt scheint darüber hinaus die Funktion zu haben, das gesamte Buch zusammenzufassen, da das erste Titelblatt mit dem Titel „Discorso Distinto in Quatro Capitoli“ sich nur auf den Text von Colombian bezog. Die zweite Ausgabe – erschienen von 1640 bis 1650 – scheint diesen „Mangel“ korrigiert zu haben; die Überschrift wurde hier zu „Discorso sopra il Modo di Disegnare, Dipingere [etc.]“ verändert und spricht beide Teile an.



Abb. 101–102 | Giulio Strozzi, Esequie fatte in venezia dalla natione Fiorentina al Serenissimo d. Cosimo II quarto Gran Duca di Toscana, Venedig 1621, Fol. 13, 15 [Kupferstiche nach Esengrens Werken]

Esengrens an der prominenten Ausgabe von Cartaris *Le Imagini de gli Dei* in Erinnerung gerufen werden.⁵⁰² Sowohl dieses Zeichenbuch als auch die Illustrationen Esengrens in der Publikation Cartaris werden in der Folge ausführlich besprochen.⁵⁰³

Auf die Frage, warum Esengren jenen ‚italianisierten‘ Namen Ferroverde aufgab, unter dem er berühmt wurde, und spätestens nach 1620 nur noch die ‚deutsche‘ Version verwendete, konnte bisher nur mit Vermutungen geantwortet werden. Denn von dem Viten-schreiber Carlo Ridolfi erfahren wir in einem beiläufigen Satz, dass er sich anstatt der Goldschmiedekunst ganz der Malerei widmete.⁵⁰⁴ So könnte die Namens-

änderung im Zusammenhang mit dem Berufswechsel vom Goldschmied zum Maler um 1615 stehen: 1614 wurde er in die Malergilde aufgenommen; 1615 erfolgte die einzige (?) Nennung unter dem Namen Ferroverde, als er vermutlich nicht nur die Abbildungen gestaltete, sondern als Goldschmied auch Holzschnitte ausführte.⁵⁰⁵ Seit 1620 arbeitete Esengren außerdem – wie im Folgenden thematisiert wird – gemeinsam mit dem flämischen Kunsthändler Daniel Nys, sodass er mit dem ‚deutschen‘ Namen möglicherweise seinen ausländischen Bezug verdeutlichen wollte.⁵⁰⁶

Ridolfi zeichnet jedoch kein positives Bild von ihm: Esengren habe die Werke anderer Meister für zu wenig

502 Sowohl diese Sonderausgabe als auch die Neuauflagen Cartaris erschienen in der Druckerei von Pietro Paolo Tozzi, sodass der Verleger mit den Vermarktungsstrategien vertraut gewesen sein sollte. Siehe dazu Kapitel IV.3.

503 Zu Cartari siehe Kapitel IV.2.2 sowie zum Zeichenbuch Kapitel IV.3.

504 „...che gli fù trattato di mano con altri pitture dal Esengrenio, che di Orfice divine Pittore, sipoi sensale di pittura,“ Ridolfi 1648, I, S. 203.

505 Möglicherweise ist der Name Ferroverde (Eisengrün) von einem chemischen Vorgang – wie die Einwirkung von Schwefel auf Eisen – abgeleitet, welcher beim Kupferstechen oder der Goldschmiedearbeit eingesetzt wurde. Das sogenannte Eisenvitriol (ital. vitriolo verde, sulfate di ferro) wurde als Pulver in mehreren Handwerksarbeiten – darunter auch von Goldschmieden für die Bearbeitung von Gold, zum Färben von Eisenoberflächen der Skulpturen sowie als Pigment zum Mischen der Farben der Maler – verwendet. Wenn Esengren – wie Ridolfi berichtet (Ridolfi 1648, I, S. 203, siehe folgende Fußnote) – in seinen jungen Jahren als

Goldschmied tätig war, machte er möglicherweise einen chemischen Prozess mit grünem Eisen zu seinem Markenzeichen, worauf die Namensgebung beruhte. Da er sich aber zunehmend der Malerei und dem Kunsthandel widmete, traf auch dieser in Italien verständliche Name des chemischen Prozesses (Ferroverde) nicht mehr zu, sodass er sich für die Übersetzung „Eisengrün“ entschied. Diese würde für Italiener weniger nach einem Material oder Vorgang klingen und ihn weniger mit der Arbeitsweise in Verbindung bringen. Zum späteren Zeitpunkt sollte in dem Namen Esengren viel mehr seine ausländische Herkunft im Vordergrund stehen. Möglicherweise sollte dadurch auch die Nähe zu seinem Partner und Kunsthändler Daniel Nys hervorgehoben werden. Zum Eisenvitriol, siehe Bersch 1902, S. 234–35. Zur Verwendung des grünen Vitriols von Goldschmieden in: Schmidt 1819, II, S. 299–301.

506 Anderson 2015, S. 73–75. Siehe zu der Tätigkeit Esengrens als Antiquar und Kunsthändler weiter unten in diesem Kapitel.



Abb. 103 | Filippo Esengren, Gli Lumi di Delia, Riveriti & cantati, Venedig 1631 [Esengrens Imprese]

Geld angekauft⁵⁰⁷ und als ein ungeschickter Maler *Die Verkündigung* von Tizian in der Kirche San Salvador restauriert.⁵⁰⁸ Über die Kunstfertigkeit Esengrens kann jedoch heute kein Urteil mehr gefällt werden, da es keine Werke gibt, die ihm zugeschrieben werden.⁵⁰⁹ Dennoch gibt es einige Hinweise auf seine Arbeiten: Esengren selbst schreibt in der Einleitung zu seiner Lie-

dersammlung, dass er das Haus seines Förderers Giorgio Contarini mit Fresken ausmalte.⁵¹⁰ Darüber hinaus werden in dem Bericht über die Begräbniszeremonie für Cosimo II. de' Medici von 1621 in Venedig vier mehrfigurige Tafeln beschrieben und diese als ganzseitige Kupferstiche darin abgebildet (Abb. 101–102).⁵¹¹ Diese reduzierten Abbildungen veranschaulichen keine komplexen, aber dennoch variationsreiche Kompositionen. Danach finden sich kaum Spuren von Esengrens Werken; einzig im 19. Jahrhundert wird die Existenz eines signierten Gemäldes mit der Darstellung der Kreuzigung Christi in Venedig erwähnt.⁵¹²

Sowohl von Ridolfi, als auch in weiteren zeitgenössischen Texten wird Esengren als Maler und als Antiquar sowie als Kunsthändler genannt:⁵¹³ Auf dem Titelblatt des Zeichenbuchs von Esengren und Gasparo Colombina *Discorso I Primi Elementi della Simmetria* von 1623 präsentiert sich der Autor als „Pittore et Antiquario“ (Abb. 190). Auch auf der erwähnten Begräbniszeremonie für Cosimo II. de' Medici wird er vor allem für seine Kenntnisse von europäischen Medaillen, Kameen, Schmuck und antiken Werken gelobt.⁵¹⁴ Möglicherweise

507 „[Girolamo Gamarato] tenne nobilissimo studio di Pittura, e disegni fatti da eccellenti Autori: Mà poscia tratto dall'audità, vende qualunque cosa lieve prezzo à Filippo Esegrenio Pittore, con biasmo del Mondo, onde disperato in fine terminò gli anni nel 1628.“ In Ridolfi 1648, II, S. 207. Zu dieser Stelle: Mason 2007, hier S. 29.

508 „È però vero, che essendo stata racconcia da poco avveduto Pittore, per accomodarui alcuni difetti del Tempo, la pregiudicò della sua pittura.“ Am Seitenrand ist sein eigener Kommentar zum genannten Maler zu lesen: „Dicono che questo fosse l'Esengrenio.“ Ridolfi 1648, I, S. 185. Wie die Infrarotaufnahme gezeigt hat, verbirgt sich unter der Signatur *Titianus fecit fecit* die einfache Angabe *Titianus Faciebat*. Dies lässt vermuten, dass die Veränderung erst nach dem Tod Tizians erfolgte. Möglicherweise wurde die Signatur nach der Restaurierung des Werks (durch Esengren?) hinzugefügt. Dazu: Nepi Scirè 1990, S. 125–126. Norman Land stellte die These auf, dass das zweite *fecit* in Anlehnung an Plinius hinzugefügt wurde, der von einem beschädigten Bild des Apelles berichtete, dass es nach seinem Tod niemand außer Apelles selbst wiederherstellen konnte. Da Esengren aber dennoch beauftragt wurde ein Werk von Tizian zu bearbeiten, könnte er sich dem venezianischen Maler ebenbürtig gefühlt und das zweite „fecit“ hinzugefügt haben. Dazu: Land 2000.

509 Antoniazzi Rossi (2003, S. 60ff.) vermutet, dass viele seiner Gemälde heute den Künstlern Aliense (Antonio Vassilacchi), Palma il Giovane oder Tintoretto zugeschrieben werden.

510 „[...] havendo in questa professione [pittura] honorati i miei Pennelli con alcune mie Pitture, essercitate à fresco nelle ue illustre stanze;“ Esengren 1631, Fol. 4r. Vermutlich ist hier von Giorgio Contarini dagli Scrigni die

Rede, der einer prominenten Familie Venedigs angehörte und mehrere Wohnsitze und Villen hatte, sodass ein konkreter Ort nicht mehr auszumachen ist. Interessant ist die Verbindung Esengrens zu Giorgio Contarini, der als Kunstmäzen galt und in seinem Haus neben Carlo Saraceni, Jean le Clerc und Domenico Fetti verkehrte. Möglicherweise knüpfte Esengren den Kontakt zu Contarini auch über die Familie Fetti. Zu Giorgio Contarini dagli Scrigni siehe: Borean / Mason 2007, S. 250.

511 Strozzi 1621. Während Giulio Strozzi von anderen Kunstwerken an den Kirchenwänden – wie von Matteo Ponzone – eine recht ausführliche Beschreibung liefert, nennt er teilweise nicht einmal das Sujet der Bilder von Esengren. Abbildungen sind in: Strozzi 1621, Fol. 11v, 13v, 15v, 17v zu finden.

512 Esengren wird gemeinsam mit Jacopo Alberegno aus dem Trecento als vollkommen unbekanntem Maler genannt, dessen Gemälde (beides sind Kreuzigungen) in den Galerien von Giustiniani und Molini aufbewahrt wurden. Esengren signierte hier mit: „FILIPPO ESEGRENIO P. / M.B.M.“ Siehe dazu Boni 1808, S. 97. Darüber hinaus zitiert im 19. Jahrhundert Giannantonio Moschini den Viteneschreiber Ridolfi und übernimmt somit das negative Bild von Esengren. An das vernichtende Urteil von Ridolfi schließt auch Angelo Comolli in der Beschreibung des Zeichenbuchs von Esengren und Colombina an. Moschini 1826, S. 69; Comolli 1788–1792, hier 1791, III, S. 61–62.

513 „[...] che gli fù trattato di mano con altri pitture dal Esegrenio, che di Orefice divenne Pittore, sipoi sensale di pittura.“ Ridolfi 1648, I, S. 203

514 „[...] Signor Filippo Esegrenio Venetiano non solo celebre nella Pittura, ma, che havendo con molta diligenza i piu famo si studij di Medaglie, e Camei, che siano in Europa ricercati, sopra modo si mostra intendentissimo dell'Antichità Romane, e similmente d'intagliar in gioie, in lavori di Camei, & ogni altri maniera d'intagli.“ Strozzi 1621, S. 10.

galt er gerade seit der Anfertigung der Illustrationen Cartaris als Antikenkenner.⁵¹⁵ Wie Christina Anderson vermutet, hatte Esengren spätestens seit 1620 anstelle von Odoardo Fialetti die Beraterposition an der Seite des prominenten Kunsthändlers Daniel Nys eingenommen.⁵¹⁶ Er war die ‚rechte Hand‘ des Flamen beim Verkauf der Gonzaga-Sammlung an den englischen Hof.⁵¹⁷ In diesem Zusammenhang lieferte Nys neben den üblichen Güterlisten auch ein bebildertes Inventar der antiken Skulpturen nach England, das vermutlich von Esengren eigenhändig angefertigt wurde (Abb. 126).⁵¹⁸ Gerade das Engagement von Esengren im Kreis von Daniel Nys und seine Beteiligung an den bedeutenden Verkäufen bezeugen die Anerkennung seiner Kenntnisse von neuen und alten Werken. Vermutlich ist Esengren durch seine Tätigkeit als Kunsthändler zu Wohlstand gekommen – wie aus seinem Nachlassinventar hervorgeht –, da er als Besitzer von mehreren kostbaren Gütern, Häusern und Grundstücken verstarb.⁵¹⁹

Wie oben erwähnt, war Esengren unter dem Namen *L'Aspirante* Mitglied der *Accademia Desiosi* in Venedig (Abb. 103). In Verbindung mit dieser Akademie stehen einige Schriften, in denen er entweder erwähnt wird oder selbst zu Wort kommt. Carlo Milanuzzi widmete Esengren 1625 einen Band mit einem Liebesgedicht.⁵²⁰ Nach drei Jahren erschien eine Gedichtsammlung mit gegenseitigen Widmungen von Milanuzzi und Esengren (Abb. 104).⁵²¹ Milanuzzi betont darin Esengrens



Abb. 104 | Filippo Esengren und Carlo Milanuzzi, *Colpi di vera amicitia exercitati nel campo d'amore*, Venedig 1628, Titelblatt

515 Dazu Kapitel IV.2.2.

516 Anderson kann keinen Grund erkennen, warum Daniel Nys den engen Austausch zu Fialetti aufgab und sich für die Zusammenarbeit mit Esengren entschied. Über die Jahre kamen sich Esengren und Nys sehr nahe. Esengrens Inventar verdeutlicht ihre enge Beziehung, da er vor seinem Tod die Liste mit allen Besitztümern gerade Nys anvertraute. Dazu: Anderson 2015, S. 73–75.

517 Die Beziehung zu Ferdinando Gonzaga in Mantua baute Esengren bereits 1623 auf. Dazu: Morselli 2000, S. 149–150. Zur Beteiligung von Esengren an den Verkäufen, siehe Anderson 2015, S. 123–143. Antoniazzi Rossi vermutet darüber hinaus, dass Esengren möglicherweise als Mitglied des Filippiner-Ordens über Vincenzo Fetti – Bruder des Malers Domenico Fetti und Vermittler zwischen Venedig und Mantua – in Kontakt mit den Gonzagas kam. Darüber hinaus konnte Antoniazzi Rossi zeigen, dass auch Gasparo Colombina dem Filippiner-Orden angehörte. Dazu Antoniazzi Rossi 2003, S. 153–154.

518 Laut Anderson und Scott-Elliot können die Zeichnungen in dem Inventar nicht von Esengren stammen. Wenn man aber die Aktstudien betrachtet, ist darin vergleichbarer Umgang mit Konturlinien zu erkennen. Darüber

hinaus weist die Gestaltung der Köpfe von den Skulpturen große Ähnlichkeit mit den Akten auf. So ist zu vermuten, dass die Zeichnungen, auch wenn sie nicht von Esengren stammen, zumindest von seinem nahestehenden Gehilfen ausgeführt wurden. Zu den Studien siehe Anderson 2015, S. 140–141; Rausa 2002; Scott-Elliot 1959.

519 Während sein Sitz in den Testamenten in Santo Stefano genannt wird, wohnte er vermutlich auch auf der Insel Murano in der Nähe von Daniel Nys und besaß weitere Grundstücke, wie aus dem Inventar hervorgeht: „Prima lascio campi 5 e mezo in tutta summa cioè campi tre e mezo in campagna di Montagnana in una a Casal tiene ad affitto li Cerfogini paga de detti campi stara padoani n° 18 col capo di mozo condoti a la bona acqua, due in campi in contrà de Zavenega dette le Gazenige confina il signor Bon Zuane da una banda e dall'altra via comune si affitta stara dieci padoane sono affittate al signor Mattio Minii cittadino Montagnana.“ Inventar von 1631: ASV, Sezione Notarile, Giovanni Paccini, B. 10785, n. 701v. Transkription übernommen von Borean 2007, S. 336. Zu den Besitztümern: Anderson 2015, S. 74–75.

520 Milanuzzi 1625. Es ist ein Liebesgedicht des Hirten Giachinto auf die Nympe Amarilli mit einer Widmung für Filippo Esengren.

521 Esengren / Milanuzzi 1628.

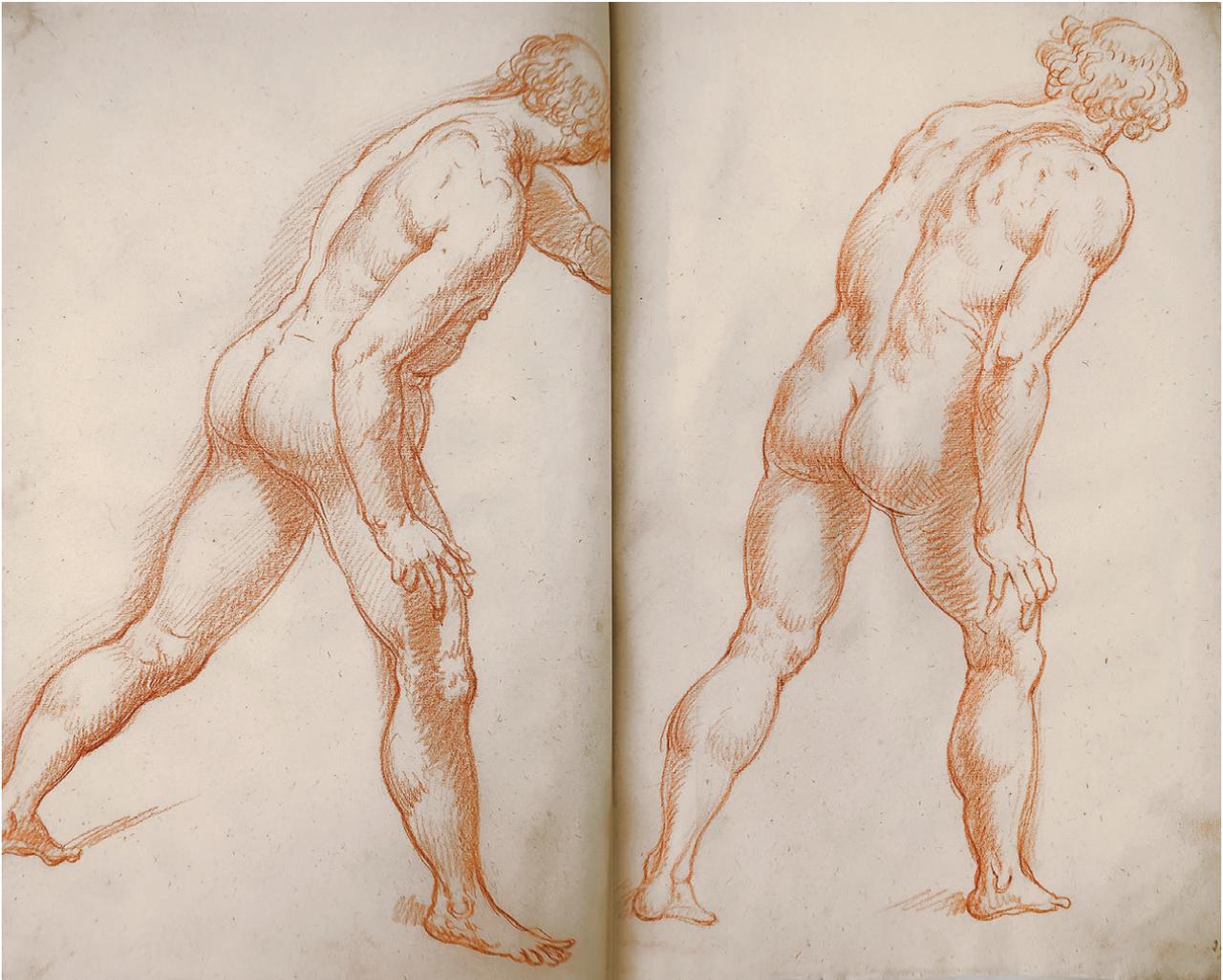


Abb. 105 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 23v–19r

Talente als Schriftsteller, Maler und Sänger.⁵²² Esengren komponierte tatsächlich einige Kantaten, die 1631 – entweder kurz vor dem Tod oder postum – publiziert wurden.⁵²³ Darüber hinaus werden in seinen Testamenten u.a. ein Musikinstrument (die Theorbe) und

ein Band mit französischen Arien von Giacomo Tedeschini erwähnt.⁵²⁴ Vermutlich fanden auch diese musikalischen Aktivitäten und der Austausch mit Milanuzzi im Rahmen der *Accademia Desiosi*, wie es aus dem besprochenen Titelblatt mit der Charakterisierung der

522 „Tratti Penna, ò Pennell, pindi, ò versaggi / Valorosa Poeta, ò gran Cantore / Suoni, ò canti qualhora, co'l suo valore / L'Alme raposci, e Te di glorie freggi.. FILIPPO Tu, Tu ben puoi girne altero, / che con Bocca, e Pennel, con Penna, e Mano / Puoi spiegar del tuo Core ogni pensiero.“ Milanuzzi 1625, [Fol. 4v].

523 Esengren 1631. Bemerkenswerterweise publizierte Esengren seinen Band mit den Kantaten über das Licht der Delia (der Göttin Artemis) bei demselben Verleger Evangelista Deuchino, bei dem auch eine der neueren Auflagen Cartaris *Le Imagini* 1624 mit den Illustrationen Esengrens erschienen ist.

524 Testament von 1626: „Lascio alla Signora contarina, figliola della Sig.ra Paulina Vignona il mio chitarone, acciò sonandolo si ricordi di me et della buona amicizia che è stata sempre tra di noi, et alla Sig.ra Paulina sua madre li lascio un minimo segno, del amicizia honorata che è stata tra di noi, un studietto alla fiamenga doratto e smaltato da tener delli aghi, et ancora li lascio alla Sig.ra Contarina un libro d'arie francesi di mano di Giacomo Ango.. Tedeschini.“ ASV, Sezione Notarile, Notaio Beltramelli, B. 45, n. 73. Bemerkenswerterweise wird in dem Testament auch die Mutter von Contarina Avignona – Paolina Avignona – genannt, welche in dem Band Milanuzzis von 1625 Esengren ein Sonett widmete.

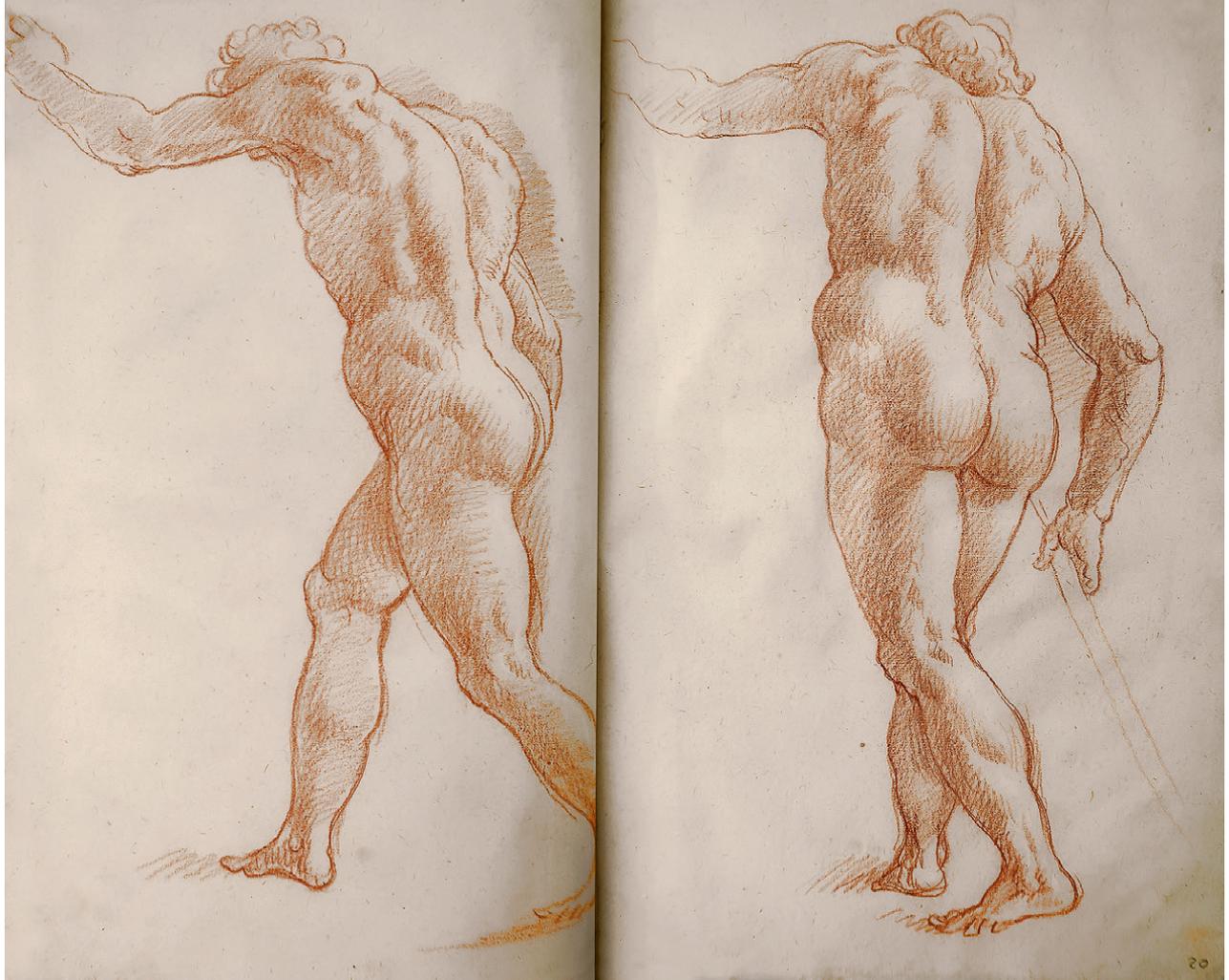


Abb. 106 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 21v–20r

Akademienmitglieder von Andrea Resio hervorgeht.⁵²⁵

Zusammenfassend veranschaulichen die genannten Fakten zu Esengren, dass er seit 1614 bemüht war, sich als Maler in der Lagunenstadt zu etablieren. Allerdings beruhte sein Ruhm in der nachfolgenden Zeit weniger auf seinen malerischen Fähigkeiten als auf seinen antiquarischen und musikalischen Kenntnissen. Es sollte ebenfalls deutlich geworden sein, dass er auch außerhalb Venedigs gut vernetzt war und in intellektuellen Kreisen geschätzt wurde.

1.3 Die Praxis des Aktzeichnens

Wie sehen die Aktzeichnungen aus dem Umkreis von Esengren aus und nach welchen Kriterien wurden sie ausgeführt und gesammelt? Im Folgenden werden einige grundlegende Aspekte zu den Entstehungsprozessen dieser Blätter zusammengefasst.

Einleitend werden exemplarisch vier zusammenhängende Studien vorgestellt, welche die Charakteristika

⁵²⁵ Auf dem Titelblatt der Publikation von Andrea Resio (1629) ist die Imprese mit dem Motto „LI DESIOSI AD INVICEM“ über einen Bienenstock zu se-

hen, die gerade auf den Austausch und die Zusammenkünfte der Akademienmitglieder verweist. Siehe dazu das Kapitel IV.1.3.

der meisten Zeichnungen aus den Mappen in Padua und Venedig veranschaulichen. Auf zwei Doppelblättern aus der Mappe V ist jeweils ein Stehender in der Mitte einer Blatthälfte mit Röteln abgebildet (Abb. 105–106). Das nackte Modell nimmt die Pose eines Schreitenden ein, der den rechten Fuß nach vorne stellt. Den linken Arm hält der männliche Akt leicht nach oben erhoben, den rechten gesenkt eng am Körper. Auf



Abb. 107 | Tizian, Heiliger Christophorus, 1523, Fresko, Palazzo Ducale, Venedig

526 Eine vergleichbare Pose ist u.a. in den Illustrationen von Esengren für Cartaris *Le Imagini* zu finden, die entweder einer weiteren Vorlage oder einem antiken Vorbild entlehnt ist. Cartari 1615, S. 278. Zu Esengrens Illustrationen, siehe Kapitel IV.2.2. In der Pose könnte ebenso die Rezeption von dem *Borghesischen Fechter* erkannt werden.

dem einen Folio (Abb. 105) ist der Akt von rechts sowie von hinten festgehalten, während er auf dem anderen (Abb. 106) von links sowie von hinten zu sehen ist. Einzig auf der letzten dieser Darstellungen aus dieser Reihe ist zu erkennen, dass er einen Stab mit der rechten Hand umfasst. Da alle Blätter dasselbe Strichbild – zumeist mit gleichmäßigen Parallelschraffuren – aufweisen, ist zu vermuten, dass sie alle von der Hand eines Zeichners stammen. Er saß hinter dem Modell und wechselte seinen Platz bei der Ausführung der neuen Blatthälfte.

Die besprochene Haltung erinnert an den heiligen Christophorus in dem Fresko von Tizian im Dogenpalast in Venedig (Abb. 107). Auch der Heilige hat einen Fuß nach vorne gestellt und stützt sich auf einen Stab. Allerdings nimmt das Modell die spiegelverkehrte Pose ein und hat eine leicht veränderte Kopfhaltung. Darüber hinaus wirkt es weniger dynamisch als der Christophorus von Tizian. So wurde beim Aktzeichnen die bekannte Haltung des venezianischen Malers vermutlich aus der Erinnerung nachgestellt und von einer anderen Seite studiert, nämlich von hinten. Auch wenn diese Pose ebenfalls in anderen Medien vertreten ist, sind die Zeichnungen das Ergebnis des Studiums nach dem lebenden Modell.⁵²⁶ Sowohl der Lichteinfall als auch die Art, wie der Stehende abgebildet wurde, ist mit weiteren Skizzen aus dem Umkreis Esengrens vergleichbar. Wie im Folgenden gezeigt wird, sprechen mehrere Argumente – wie das Ausprobieren einer Pose durch Veränderung der Gliederposition, Bewegung des Zeichners um den Dargestellten herum sowie häufige Wiedergabe der Figuren in der Untersicht – dafür, dass die Haltungen an lebenden Modellen einstudiert wurden.

Ausgehend von dieser Beobachtung können folgende Punkte zusammengefasst werden: 1) Von den meisten Posen sind, wie im besprochenen Beispiel, mehrere Ansichten erhalten. Sie sind zumeist auf zwei Hälften eines Folios wiedergegeben.⁵²⁷ Diese wurden

527 Weder Whistler (2004) noch Antoniazzi Rossi (2005) haben die Existenz der Folienblätter bemerkt; sie besprechen diese als einzelne Zeichnungen. Für diese Publikation wurden zwei Hälften eines Folio-Blattes jeweils einzeln fotografiert und zum gesamten Folio digital zusammengesetzt (darunter Abb. 105, 106, 110–116, 127–130, 169, 174–176, 180–187).



Abb. 108 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe I, Fol. 40v

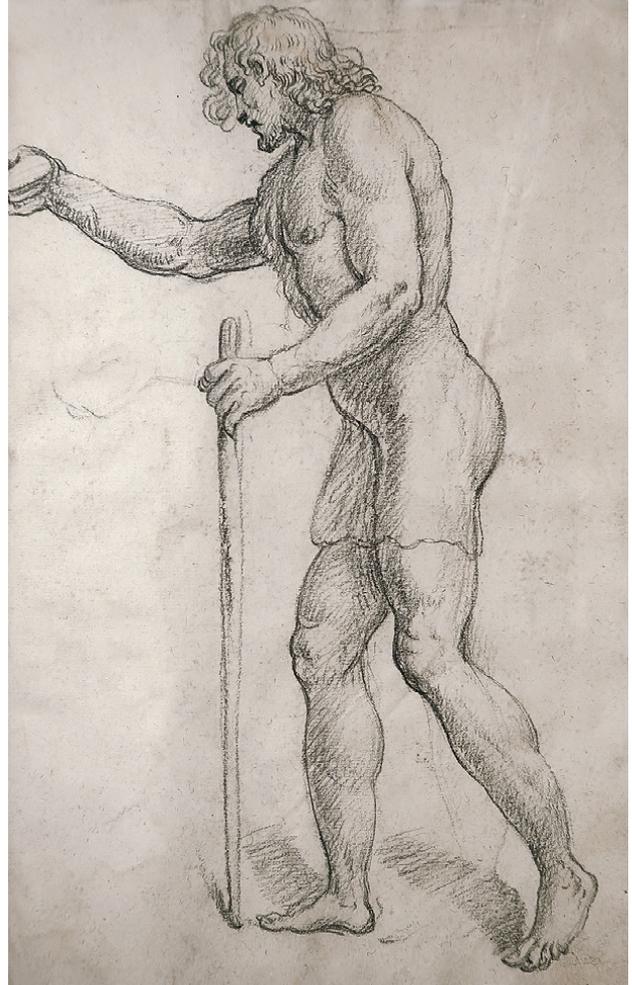


Abb. 109 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe I, Fol. 48r

in der Mitte gefaltet und zu den Papierlagen gelegt. Die bei einer Sitzung (teilweise von mehreren Anwesenden) entstandenen Skizzen sind immer in derselben Mappe zu finden.⁵²⁸ 2) Was den Entstehungsprozess angeht, ist zu vermuten, dass der Zeichner vor der Ausführung der neuen Studie immer den Sitzplatz wechselte und das Modell von einer anderen Seite abbildete. Gegen die Bewegung des Modells spricht derselbe Lichteinfall bei allen Darstellungen. 3) Es ist kei-

ne Seltenheit, dass die Pose an ein bekanntes Kunstwerk erinnert. Bereits am Beispiel der Carracci konnte gezeigt werden, dass ein Modell häufig eine Haltung nach einem Vorbild einnahm. Auch im Umkreis von Esengren gehörte dies zur gängigen Praxis, die im Kapitel IV.2 ausführlich besprochen wird. 4) In den Zeichnungen wird die Raumsituation nicht wiedergegeben, sodass die Figuren isoliert vor einer leeren Fläche stehen. Dabei sind allein die Sockel zum Sitzen so-

⁵²⁸ Auch wenn in einem anderen Heft eine vergleichbare Haltung des Modells vorkommt, sind Veränderungen zu erkennen. Es ist zu vermuten, dass die Pose bei einem anderen Treffen nachgestellt wurde. Darüber hinaus sind die Zeichnungen in den Mappen auch formal zusammen-

hängend eingebunden. Beispielsweise sind die mit drei Kreiden ausgeführten Studien nur in der Mappe I zu finden, während die Hefte IV und V ausschließlich aus Rötzelzeichnungen bestehen.



Abb. 110 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 14v-22r [Abklatsch]

wie andere Hilfsmittel, wie der Stock in der besprochenen Studie oder ein Seil, zu erkennen. Sie wurden verwendet, um die Haltung zu fixieren. Die Modelle sind häufig in leichter Untersicht wiedergegeben, so dass sie vermutlich auf einem Podest standen. Der Einsatz von Hilfsmitteln sowie das Arbeiten mit einem Podest waren beim Aktzeichnen üblich.⁵²⁹ 5) Die Modelle tragen entweder Dreiviertelhosen oder sind – in den meisten Fällen – unbedeckt. Es ist aber bemerk-

wenswert, dass das Geschlechtsteil kein einziges Mal zu sehen ist. Auch wenn ein Akt in der Rückenansicht vollkommen nackt erscheint, ist in den frontalen Darstellungen ein Lententuch zu sehen (Abb. 128).

Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass für die meisten Zeichnungen Doppelblätter verwendet wurden, die zu Papierlagen zusammengelegt und gebunden wurden. Eine Klebestelle verdeutlicht, dass selbst die losen Blätter erst aneinandergeliebt wurden und dann zum Einsatz

⁵²⁹ Zu vermuten ist, dass in dem Zeichenraum eine Lichtquelle über dem Modell angebracht war und die Zeichner um das Studienobjekt herum saßen. Eine Vorstellung von dem Zeichenraum kann anhand der Dar-

stellungen von Zeichenstunden nach 1600 gewonnen werden: Heilmann / Nanobashvili / Teutenberg 2015, S. 2–4. Zu den Zeichenräumen im 18. Jahrhundert: Müller-Bechtel 2014–15, S. 209–228.

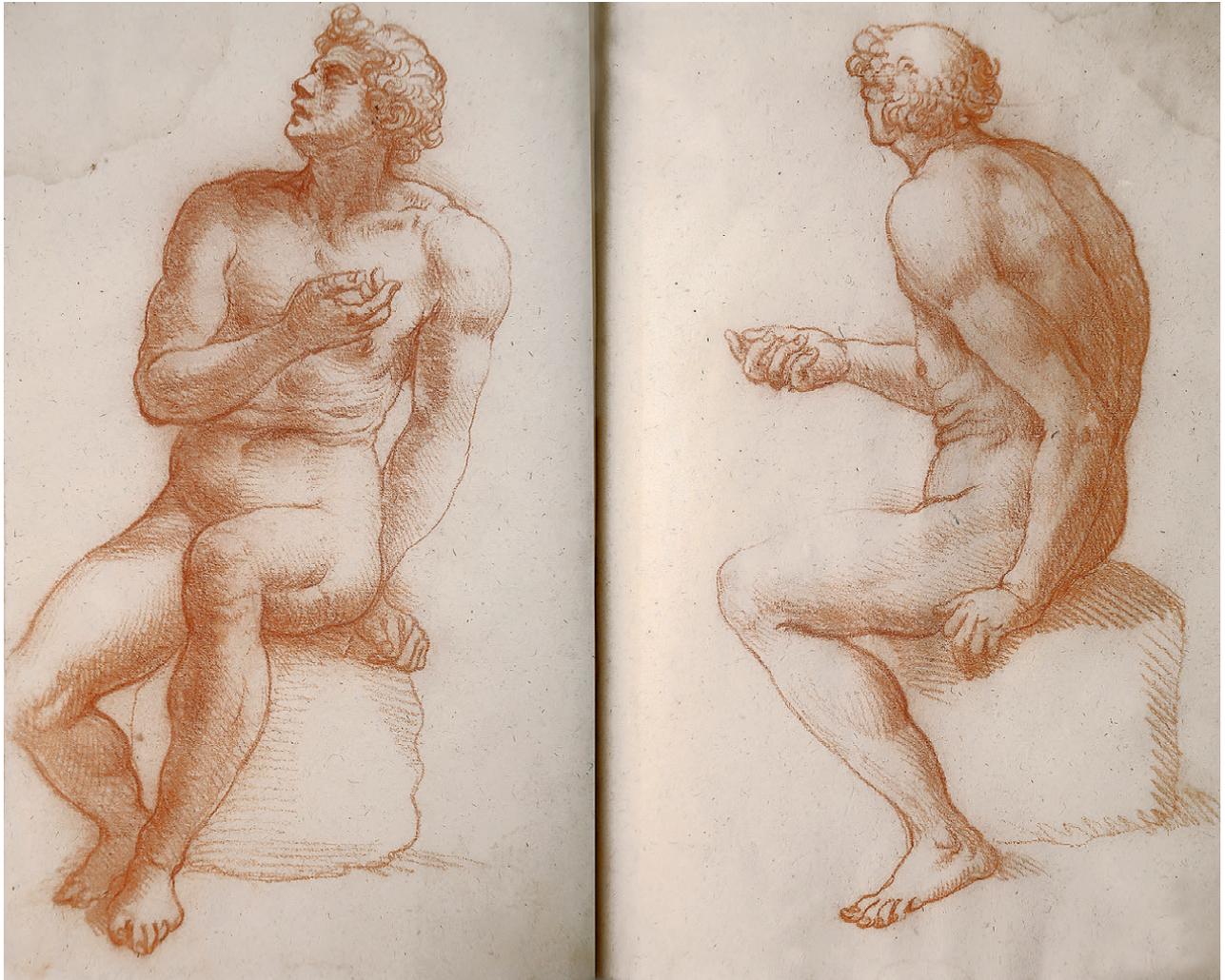


Abb. 111 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 15v-21r [Abklatsch]

kamen.⁵³⁰ Trotz der Verwendung von großen Bögen findet man keine übergreifenden Darstellungen. Die Motive wurden hingegen immer in der Mitte der jeweiligen Blatthälfte platziert. Zumeist zeigen sie dieselbe Pose aus unterschiedlichen Ansichten. Niemals wird dieselbe

Perspektive wiederholt.⁵³¹ Warum dieses Folio-Format so gewünscht war, konnte trotz detaillierter Analysen bisher nicht geklärt werden.⁵³² Die Existenz dieser Blätter erlaubt es vor allem, die Bewegung der Zeichner im Raum und die Führung des Blicks zu rekonstruieren.

530 Auf Fol. 15r aus der Mappe II (Abb. 148) ist im Scheitel eindeutig ein Kleberand zu erkennen. Der Fuß des Dargestellten geht über die Bindung hinaus, sodass hier die beiden Hälften zuerst geklebt und dann zum Zeichnen verwendet wurden.

531 Auf keinem der erhaltenen Folios wird die Ansicht einer einzigen Pose zwei Mal wiederholt. Möglicherweise wurden die doppelten Darstellungen aussortiert.

532 Möglicherweise wurde Esengren bei der Ausführung dieser Blätter in vielerlei Weise durch seine antiquarische Tätigkeit angeregt. Auch für das bebilderte

Inventar zu den antiken Statuen für den Mantuaner Hof 1627–28 verwendete er etwas kleinere Doppelblätter, die später zu Papierlagen zusammengelegt wurden. Schon die Verwendung desselben Materials, aber auch die Auswahl der Ansichten könnte er auf das Zeichnen der Aktmodelle übertragen haben. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden die Blätter des Inventars im Falz durchgeschnitten. Scott-Elliot (1959, S. 218) vermutet, dass sie bereits während der Entstehung geteilt wurden, da es unmöglich sei, die gefalteten Blätter zu lavieren. Die Trennung der Seite könnte aber erst nachträglich, zum Beispiel während der Inventarisierung in der Sammlung geschehen.



Abb. 112 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Gebeugter Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe II, Fol. 46v-41r

Wenn man die Aufschriften auf den Rücken der Mappen – *LIBRO ... DI FILIPPO ESEGRENIO FATO NEL'ACADEMIA* – genauer betrachtet, zeigt sich deren Doppeldeutigkeit: Entweder weisen sie darauf hin, dass die enthaltenen Zeichnungen von Filippo Esengren (eigenhändig) an einer Akademie angefertigt wurden, oder sie sagen aus, dass die von anderen Zeichnern an der *Accademia Desiosi* gefertigten Blätter Esengren gehörten. Diese Unklarheit zeigt sich bereits in der Auflistung der Zeichnungen im Ausstellungskatalog aus Padua, in dem

manche mit unsicheren Linien ausgeführten Arbeiten als „Schule“ bezeichnet sind. In dem ersten der beschriebenen Beispiele ist zu sehen, dass das Motiv aus vier verschiedenen Ansichten von demselben Zeichner (von Esengren?) festgehalten wurde. Die folgenden drei Beispiele sollen veranschaulichen, dass die Mappen auch von unterschiedlichen Personen gezeichnete Studien enthalten:

Als Erstes werden zwei Zeichnungen aus der Mappe I vorgestellt, von denen jeweils nur eine Hälfte des Folios erhalten ist (Abb. 108–109).⁵³³ Fol. 40v ist auf-

⁵³³ Die Mappe I besteht vor allem aus Einzelblättern. Bei vielen Seiten wurde die eine Hälfte abgeschnitten, da sie vermutlich eine besonders gelungene Zeichnung enthielt.



Abb. 113 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Gebeugter Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe II, Fol. 48v-40r

wendiger mit Röteln, schwarzer Kreide und weißen Höhungen als gekonnte Studie des stehenden Modells im Profil ausgeführt (Abb. 108). Die Figur stützt sich mit der Linken auf einen Stab und hat ihre Rechte, mit der sie eine Schale hält, nach oben erhoben. Das Modell trägt Bart und einen kaum erkennbaren Fellumhang über der Schulter. An seiner rechten Hand sind Pentimenti auszumachen; die Hand wurde nach unten versetzt. Auf Fol. 48r ist dieselbe Pose zu sehen, aber sie ist hier ein Stück weiter von hinten – nur mit schwarzer Kreide – abgebildet (Abb. 109). Verzernte Proportionen sowie unsichere Linienführung verraten ein geringeres Können des Zeichners. Auch er hat die Verschiebung der Hand wiedergegeben. Es ist anzuneh-

men, dass beim Studium derselben Haltung zwei Zeichner nebeneinander saßen und die Veränderung bei der Positionierung der Hand gleichermaßen festhielten. Anders lassen sich die identischen Pentimenti nicht erklären.

Zwei weitere Folio-Seiten mit je zwei Zeichnungen aus der Mappe IV zeigen denselben sitzenden Akt (Abb. 110–111). Er hat die Beine auseinandergestellt und schaut nach oben. Seine linke Hand hält er vor der Brust und die rechte am Oberschenkel. Auf dem ersten Folio (Abb. 110) ist zu sehen, wie der Zeichner diese Pose auf der linken Blatthälfte im Profil und auf der rechten frontal zeichnete. Auf dem zweiten Folio (Abb. 111) ist es genau umgekehrt: Auf der linken Hälfte

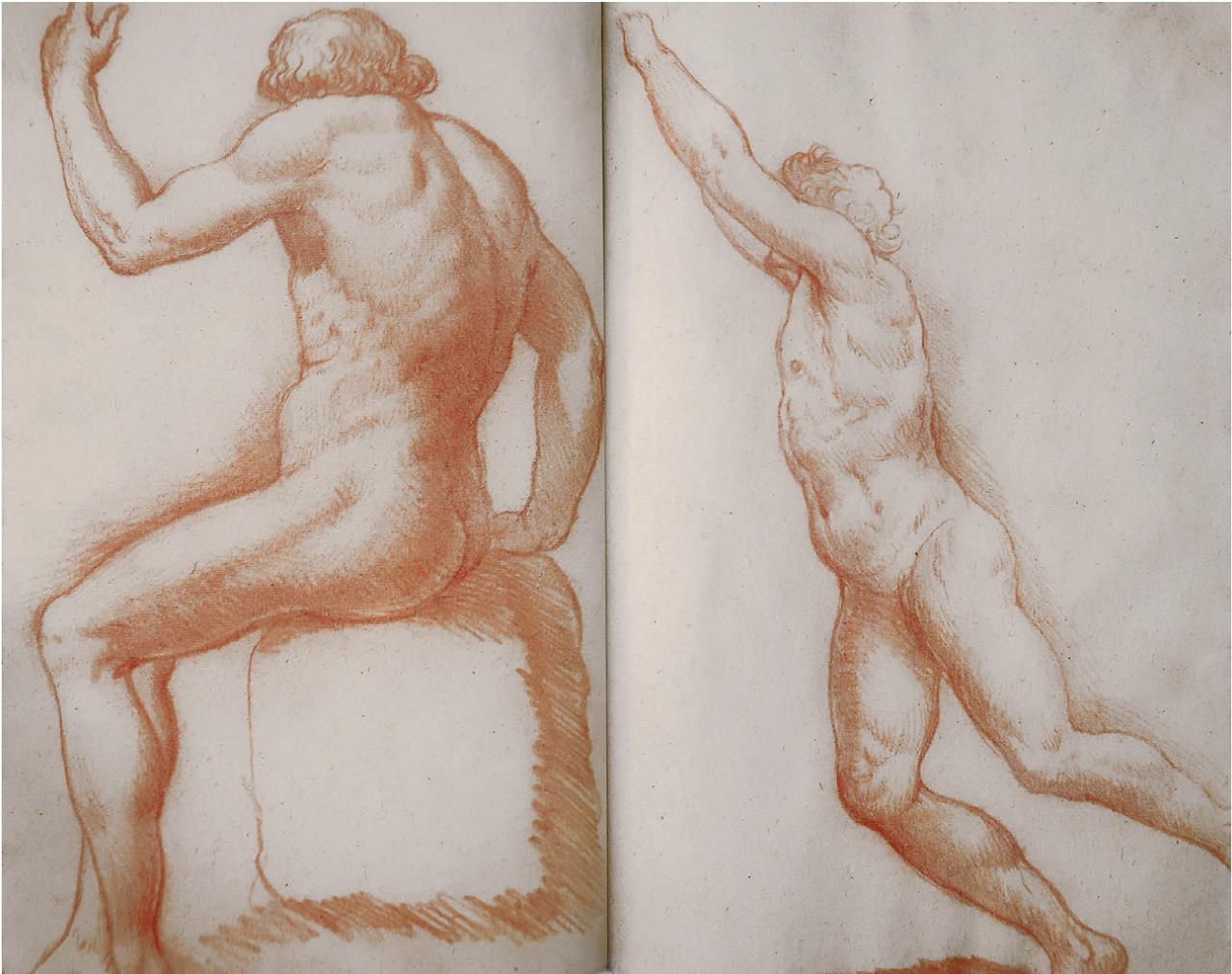


Abb. 114 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Aktstudien, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 37v-38r [Abklatsch]

wurde das Modell frontal und auf der rechten im Profil (von weiter hinten) abgebildet. Die Blätter sind zwar mit recht ähnlicher Linienführung ausgeführt; der erste Zeichner verwendete aber mehr Kreuzschraffuren und hellere Kreide als der zweite. Da die Studien das Modell aus ähnlichen Perspektiven, aber von einander gegenüberliegenden Seiten zeigen, entsteht der Eindruck, die Zeichner hätten einmal die Sitzplätze getauscht. Ein ähnlicher ‚Platztausch‘ ist auf weiteren Folien aus der Mappe II festzustellen (Abb. 112–113).

Auch das dritte Beispiel aus der Mappe IV verdeutlicht die Anwesenheit von zwei Zeichnern. Auf der linken Hälfte ist ein Sitzender mit dem linken erhobenen Arm von der Seite zu sehen, der seine Beine überkreuzt

hat und nach rechts unten blickt. Auf der rechten Hälfte streckt sich das Modell in die Diagonale (Abb. 114). Auf einem anderen Folio sind exakt dieselben Motive zu finden (Abb. 115): Auf der rechten Hälfte des Folios ist hier derselbe Sitzende von hinten zu sehen, während auf der linken Hälfte ebenfalls der Ausgestreckte dargestellt wurde. Der erste Zeichner verwendete dabei hellere Kreide und weniger sichere Linien als der zweite. Diese beiden Folios verdeutlichen, dass zwei Personen identische Haltungen, jedoch aus unterschiedlichen Perspektiven abbildeten. Vergleichbares ist auf den abschließend besprochenen Beispielen zu erkennen (Abb. 181–182). Möglicherweise wurden diese Posen hintereinander bei einer oder zwei getrennten Sitzungen ge-

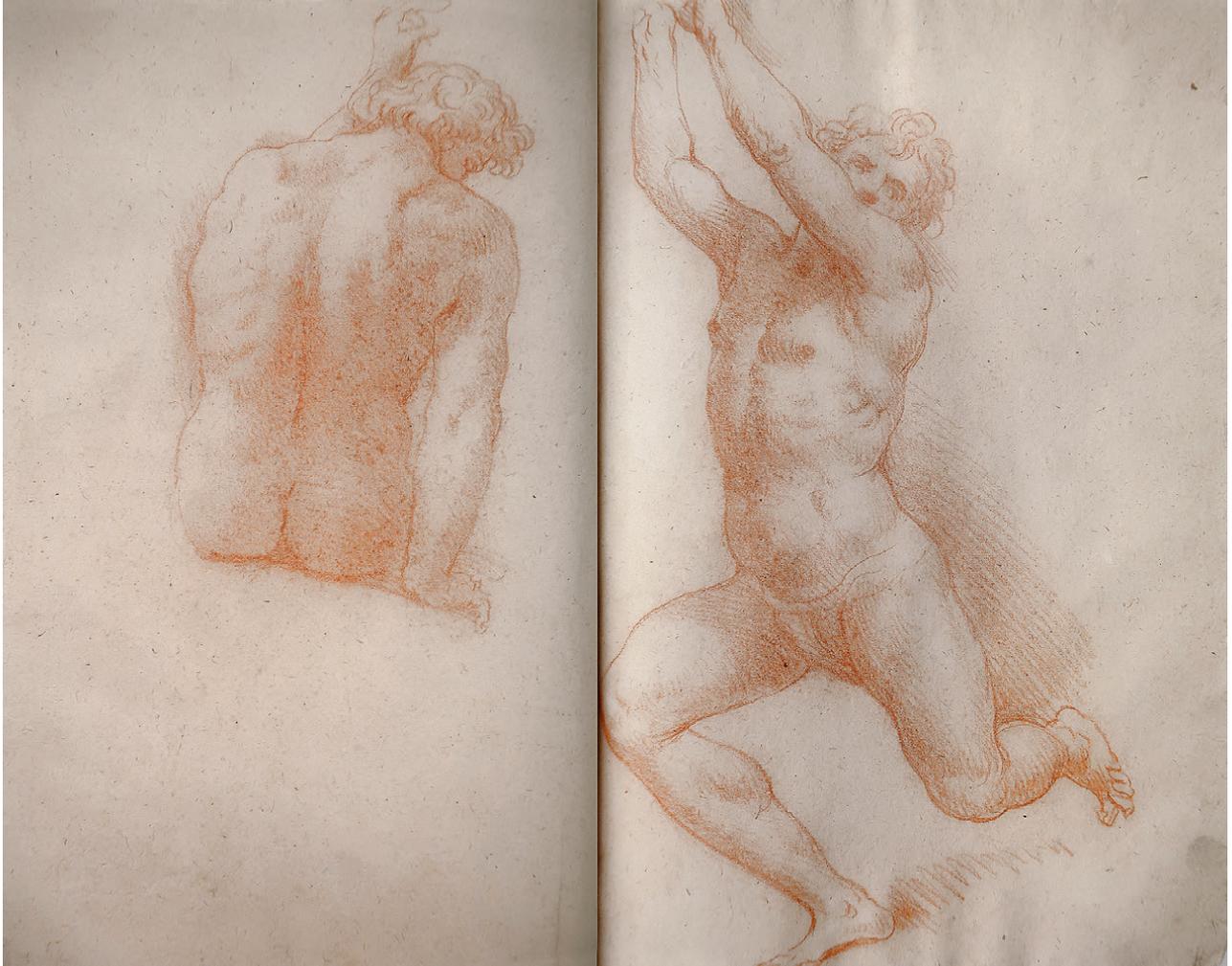


Abb. 115 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Aktstudien, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 31v-44r [Abklatsch]

stellt, sodass die Zeichner zeitgleich anwesend waren.

Neben den besprochenen Beispielen existieren von manchen Posen bis zu sieben verschiedene Ansichten (Abb. 147–153). Ähnliche Linienführung und Beherrschung der Kreide unter den erhaltenen Zeichnungen erschwert aber eine klare Händescheidung. So kann ausgehend von den Studien aus den Mappen keine genaue Anzahl der Zeichner beim jeweiligen Akademie-treffen abgeleitet werden. Ebensovienig ist schriftlich festgehalten, ob die Teilnehmer bei allen Sitzungen gleichblieben. Auf den programmatischen Darstellungen ist indes zu sehen, dass sich beim Aktstudium an vergleichbaren informellen Akademien weitaus mehr als nur sieben Zeichner beteiligten (Abb. 94).

1.4 Zeichnen wie ein Goldschmied und Gelehrter

Während bisher die Vorgehensweisen näher betrachtet und die Art der Ausführung charakterisiert wurde, stellt sich im Folgenden die Frage, welcher Logik der Zeichenprozess unterworfen war. Zum einen soll das Studium einer Form aus unterschiedlichen Perspektiven hinterfragt werden, zum anderen steht die bisher für das 17. Jahrhundert für die künstlerische Arbeitsweise wenig beachtete Technik des Abklatsches im Fokus.

Wie oben bereits beschrieben und wie die folgenden Beispiele verdeutlichen, wurde ein Modell von demselben Zeichner aus mehreren Blickwinkeln wiederge-

geben. Ein exemplarisches Beispiel zeigt, wie ein Sitzender von der rechten und der linken Seite gezeichnet wurde, sodass der Zeichner 180° um ihn herumging (Abb. 116). Warum wurde aber ein Modell von mehreren Seiten gezeichnet, und warum war die häufige Wiedergabe einer Pose aus entgegengesetzten Perspektiven relevant?⁵³⁴ Die systematische Anwendung dieses Vorgehens wurde in der Forschung bisher nicht thematisiert und soll im Folgenden erstmals untersucht werden. Als Erstes wird der theoretische Kontext näher betrachtet. Im zweiten Schritt sollen die praktischen Vorteile angesprochen werden.

Die Publikationen aus dem 16. und 17. Jahrhundert befassen sich in geringem Maß mit der Praxis des Aktzeichnens, sodass auch die Blickführung beim Erfassen des lebenden Körpers nicht näher bestimmt wird. Dennoch findet man gerade in Bezug auf das Studium der Skulpturen als dreidimensionale Beispiele weitere Anhaltspunkte. Zur Beschreibung der Skulpturen wurde in den frühneuzeitlichen Schriften der Begriff *vedute* geprägt. Beispielsweise wurden im Zusammenhang mit den Skulpturen Michelangelos unterschiedliche *veduti* gelobt, und Benvenuto Cellini nannte über 40 Ansichten seiner Plastiken.⁵³⁵ Bei der Wiedergabe dieser Statuen in Zeichnungen und Druckgraphiken orientierten sich die Künstler zumeist an diesen Beschreibungen sowie an den visuellen Normen, wie dies Raphael Rosenberg besonders aufschlussreich am Beispiel Michelangelos zeigte.⁵³⁶ So entstanden weniger beliebige Ansichten dieser dreidimensionalen Figuren, sondern der Blick des Betrachters wurde durch die Vorgaben ge-

prägt. Überträgt man dies auf das Studium nach dem lebenden Modell, ist zu bedenken, dass auch der Blick des Zeichners gelenkt wurde: Zum einen von jenen antiken oder zeitgenössischen Vorbildern, deren Haltungen nachgestellt wurden, zum anderen von dem Einweiser der Pose, der wie ein Bildhauer vorging.⁵³⁷ Der Vergleich des Studiums einer Skulptur mit dem eines lebenden Modells macht deutlich, dass die Perspektive keineswegs zufällig eingenommen wurde; es vermag aber nicht zu klären, warum eine Pose aus entgegengesetzten Perspektiven betrachtet werden sollte.

Die letztgenannte Vorgabe wird in den zeitgenössischen Schriften zwar nicht angesprochen, kann aber in den Zeichenbüchern auf der bildlichen Ebene erkannt werden. Beispielsweise druckte Jean Cousin (1589) in seinem Zeichenbuch nicht nur Proportionsansichten, sondern auch myologische Darstellungen in drei Ansichten – von vorne, hinten und von der Seite – ab (Abb. 55).⁵³⁸ Diese Muskelmänner wurden ein halbes Jahrhundert später von dem Verleger Claes Jansz. Visscher neben anderen Vorlagen in dem Zeichenbuch *Fondamento* (1651) eingereiht, als handle es sich um eine Norm, den Körper aus diesen drei Perspektiven zu studieren.⁵³⁹ Wie bei Cousin, ist in dem Manual von Esengren und Colombina (1623) auf Fol. 23 dieselbe Pose eines stehenden Mannes in drei anatomischen Ausformungen (Skelett, Muskelmann, Akt) jeweils in drei Ansichten (von vorne, hinten und im Profil) zu sehen (Abb. 194).⁵⁴⁰ Am eindeutigsten ist aber die Vorgabe, den Körper aus entgegengesetzten Blickwinkeln zu erfassen, im Zeichenbuch Crispijn van de

534 Das Erfassen einer Pose von gegenüberliegenden Seiten kommt auf 14 Folios vor: Sitzender von vorne und hinten (Mappe I: Fol. 31r/32), Sitzender auf dem Boden von vorne und hinten (Mappe I, Fol. 38v/41r), sitzender Akt von rechts und links (Mappe II: Fol. 49r/55v), Sitzender auf dem Boden – gezeichnet auf einem Blatt (Mappe II: Fol. 24v), Halbliegender von vorne und hinten (Mappe III: Fol. 32r/33v), Kniender von vorne und hinten (Mappe IV: Fol. 1v/7r), nach vorne Gebeugter von vorne und hinten (Mappe V: Fol. 3r/11v), Gebückter von rechts und links (Mappe V: 5r/9v), Kniender von vorne und hinten (Mappe V: Fol. 24r/28v), Sitzender von rechts und links (Mappe VI: Fol. 17v/19r), Sitzender (in drei verschiedenen Haltungen) von rechts und links (Mappe V: Fol. 15r/20v; Fol. 20r/23v; Fol. 32r/37v). Wie im eingangs besprochenen Beispiel des Stehenden mit dem Stock zu sehen ist, sind auch andere Vorgehensweisen auszumachen; eine Pose wurde z.B. zuerst von der rechten Seite aus zwei Perspektiven und danach von der linken Seite gezeichnet, ohne

180° zu wandern. Dennoch verdeutlicht die hohe Anzahl der – aus entgegengesetzten Perspektiven angefertigten – Studien, dass diese Vorgehensweise bewusst eingesetzt wurde.

535 Zum Begriff *vedute* siehe Rosenberg 2003, S. 219–224, sowie zu den Beispielen von Cellini und Michelangelo, Rosenberg 2000; Tauber 2009, S. 176.

536 Dazu Rosenberg 2003.

537 Über die Relevanz der Vorbilder beim Zeichnen siehe Kapitel IV.2.

538 Cousin 1647, Fol. 24–32. Der Inhalt des Zeichenbuchs von Cousin wurde in den Nachdrucken nicht verändert. In den Neuauflagen variieren nur die Formate.

539 Visscher, Claesz Jeansz (veröffentlicht unter dem Namen Luca Ciamberrano): *Fondamento del latre de disegna Neceßarie & profite vela à Pictori, Intagliatori, Schulptori, Orifici, Schritori etc.*, [Amsterdam]: Visscher 1651, Fol. 58–67.

540 Esengren / Colombina 1623, Fol. 23.

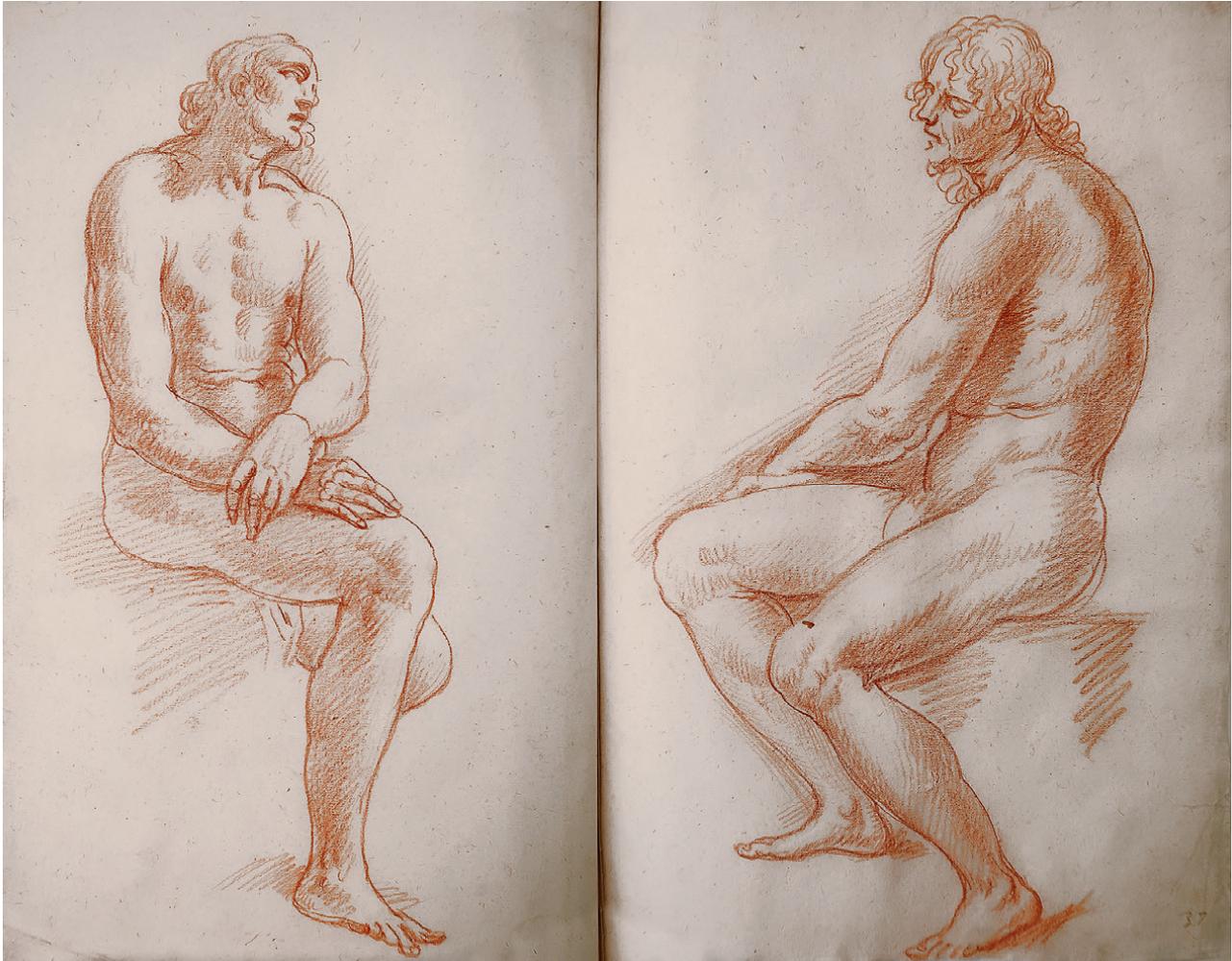


Abb. 116 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 42v–37r

Passes (1643) zu finden. Im zweiten Kapitel thematisiert van de Passe das Studium des gesamten Körpers sowohl auf dem anatomischen Weg als auch am Beispiel des lebenden Modells. Der Muskelmann sowie die Pose eines stehenden (Abb. 117–118) und eines sitzenden Akts (Abb. 119–120) sind darin – neben vielen anderen Illustrationen – von gegenüberliegenden Seiten wiedergegeben.⁵⁴¹ In der Einleitung zu diesem zweiten Teil schreibt van de Passe nichts über das Studium ei-

ner Haltung, sodass die Abbildungen auch für die Vorgehensweise eine didaktische Funktion übernehmen.⁵⁴² So können diese Darstellungen der Modelle aus unterschiedlichen Perspektiven als Anweisung für die Zeichner verstanden werden. Dass die Vorlagen nicht nur zum Abzeichnen, sondern auch als Anleitungen zum Studium nach einem lebenden Modell dienten, wird auf dem zweiten Titelblatt des spanischen Manuals von José García Hidalgo aus dem letz-

541 Van de Passe 1643, Teil II, Taf. 8, 9, 12 (Muskelmänner), Taf. 14, 15 (Stehender), Taf. 20, 23 (Sitzender).

542 Einleitend wird vor allem das Stellen eines Modells, jedoch nicht die Vorgehensweise beim Zeichnen thematisiert. Dazu Van de Passe 1643, o.S. [Einleitung zum zweiten Teil].

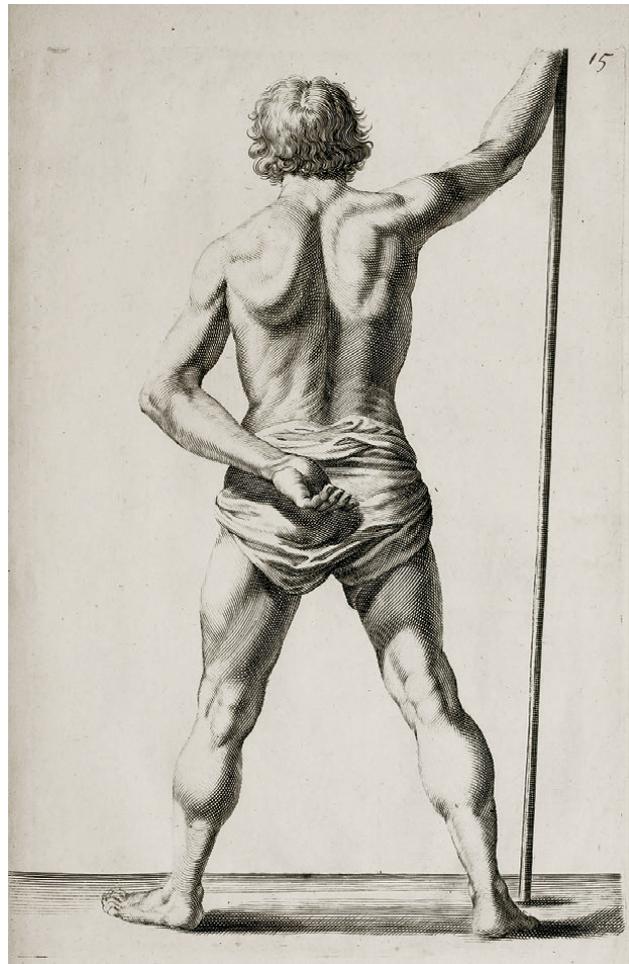


Abb. 117–118 | Crispijn van de Passe, *La prima luce del dipingere et disegnare*, Amsterdam 1643, Taf. 14, 15

ten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts deutlich (Abb. 121).⁵⁴³ Darauf ist ein Akt inmitten der Zeichner zu sehen. In der linken Ecke hängt ein Bild, das das gleiche Szenario zeigt wie im dargestellten Raum. Dieses Bild ist als Exempel für die Zeichner im Vordergrund zu verstehen.

Die bisher genannten Beispiele für die Wiedergabe des menschlichen Körpers aus entgegengesetzten Perspektiven – insbesondere aus dem niederländischen

Zeichenbuch von van de Passe – verdeutlichen, dass diese Vorgehensweise auch nördlich der Alpen zum Einsatz kam. Eine ähnliche Strategie ist zum Beispiel auf einzelnen Zeichnungen aus Bologna und Rom zu erkennen: Auf zwei bereits besprochenen Blättern von Agostino oder Annibale Carracci aus der Zeit um 1580 wurde ein liegender Mann vom Kopf und von den Füßen her gezeichnet (Abb. 95–96).⁵⁴⁴ Fast ein Jahrhundert später skizzierte ein Zeichner der römischen

543 García Hidalgo 1693, o.S. [S. 11]. Zu dem Zeichenbuch siehe: Mateo 2006. Für den Hinweis danke ich Veronika Winkler.

544 Zu den Zeichnungen siehe Feigenbaum 1990, S. 147–150; Boesten-Stengel 2008, S. 360–362, Abb. 195, 196, 197. Boesten-Stengel bezweifelte bezüglich

der Zeichnungen, dass es Sinn mache, eine Pose aus entgegengesetzten Richtungen zu zeichnen. Ausführlich dazu Kapitel III.2.2.

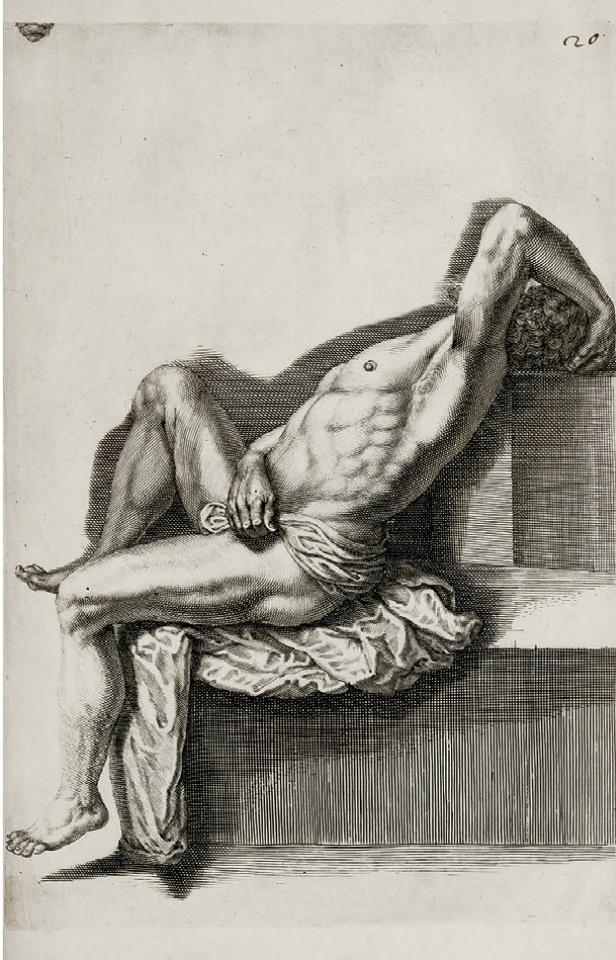


Abb. 117–118 | Crispijn van de Passe, *La prima luce del dipingere et disegnare*, Amsterdam 1643, Taf. 20, 23

Accademia del Nudo einen Knienden auf einem Blatt von vorne und hinten (Abb. 122).⁵⁴⁵ Die genannten Beispiele deuten darauf hin, dass die Methode vor und nach Lebzeiten Esengrens angewendet wurde.

Die Illustrationen aus den Zeichenbüchern von Cousin und Esengren verweisen außerdem auf wissen-

schaftliche Publikationen. Gerade in den anatomischen Büchern (wie Vesalius' *De Humani Corporis Fabrica* von 1543) sowie in den Proportionstraktaten (darunter *Vier Bücher der Proportion* von Dürer von 1528) wurde der Körper zumeist von zwei entgegengesetzten Seiten abgebildet. Um eine Form genauer zu analysie-

545 An der Universitätsbibliothek Salzburg werden heute zahlreiche Aktzeichnungen aufbewahrt, die nach neueren Forschungen an einer (unbekannten) informellen Akademie in Rom Ende des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Auf weiteren Blättern ist die vergleichbare Praxis (Inv. H 234/3, Inv. H 199/7, Inv. H 357/16,20) zu erkennen, ein Modell von vorne und hinten wiederzugeben. Interessant ist dabei, dass eines der Blätter mit der Darstellung des Knienden – wie bei Esengren – in der Mitte geknickt war. Einzig in der Mappe II von Esengren kommt es vor, dass zwei Sitzende in derselben Pose nebeneinander dargestellt sind

(Fol. 24v). Wie Susanne Müller-Bechtel bezüglich der Salzburger Zeichnung vermutet, wurde die andere Ansicht jeweils aus der Vorstellung hinzugefügt. Allerdings sind die Abbildungen auf beiden Blatthälften bei Esengren so ähnlich, dass sie während desselben Vorgangs – ausgehend vom gesehenen Objekt – entstanden sein müssten. Da gerade in den Mappen von Esengren zahlreiche Posen existieren, die genau eine 180°-Wendung abbilden, scheint das Herumgehen um das Modell gängige Praxis gewesen zu sein. Zu den Zeichnungen siehe Müller-Bechtel 2014–15, S. 45, 51–53, Taf. 20 sowie Taf. 30.

ren, griff selbst noch Heinrich Wölfflin in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* von 1915 auf dieselbe Strategie bei der Auswahl seiner Gegensatzpaare zurück.⁵⁴⁶ Die Übertragung dieser Methode auf die Praxis

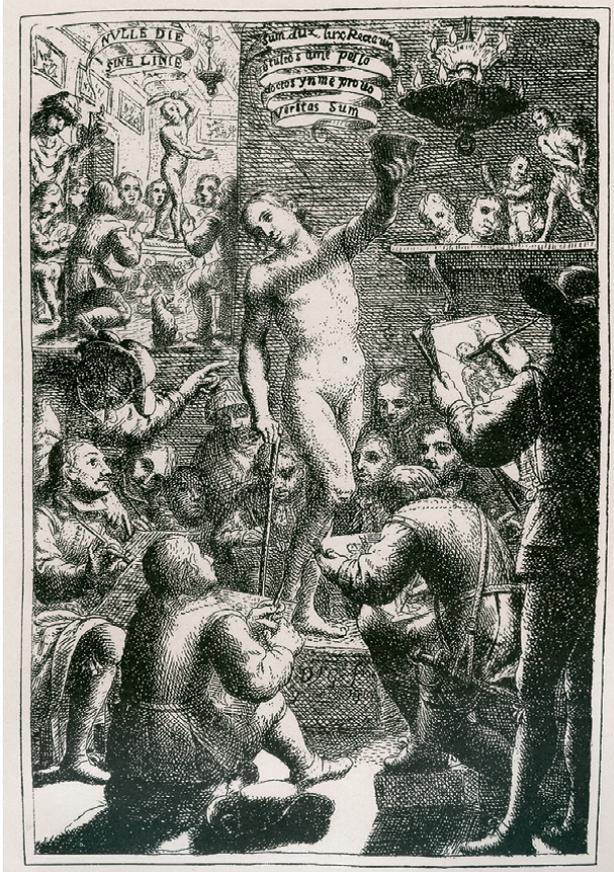


Abb. 121 | José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura*, um 1693, [Fol. 11]

des Aktzeichnens würde folglich bedeuten, dass durch das Studium einer Pose aus zwei konträren Perspektiven der Anspruch erwuchs, den Körper im Ganzen ‚wissenschaftlich‘ zu erfassen.

Ein ähnlicher Ansatz wurde in den Illustrationen für die überarbeiteten Ausgaben von Cartaris *Le Imagini de i Dei* (1624 und 1626) verfolgt, als Lorenzo Pignoria abschließend an den Bänden die Figur eines außereuropäischen Idols – von allen Seiten gesehen – anhängte (Abb. 123–125).⁵⁴⁷ Die Wiedergabe der Skulpturen von vorne und hinten war in zeitgenössischen antiquarischen Büchern selten, sodass die allansichtige Darstellung neue Informationen liefern sollte.⁵⁴⁸ Da Esengren vermutlich an den Abbildungen für diese Neuauflagen von Cartari arbeitete, hatte er diese Darstellungsweise für die fundierte Vermittlung einer unbekannt Form spätestens mit dieser Publikation kennengelernt. Nur wenige Jahre danach (1627–28) führte Esengren ein bebildertes Inventar der antiken Skulpturen aus der Mantuaner Sammlung aus, welches nach England verschickt wurde (Abb. 126).⁵⁴⁹ Gerade dort hatte er sich mit der Frage auseinanderzusetzen, aus welchem Blickwinkel eine Skulptur am besten darzustellen sei. Denn die Skulpturen darin sind jeweils nur einmal, aber aus vollkommen unterschiedlichen Perspektiven wiedergegeben. Diese Beispiele verdeutlichen, dass auch Esengren nicht nur mit den Problemstellungen bezüglich des Aktzeichnens, sondern auch mit jenen der Wiedergabe der Skulptur konfrontiert war. In beiden Bereichen scheint er auf den normierten, aber auch auf den ‚wissenschaftlichen‘ Blickwinkel zurückgegriffen zu haben.

546 Wölfflin kommentierte seine Auswahl zwar nicht; seine Anwendung dieser Vorgehensweise zeigt aber, dass sich die Darstellung eines Gegenstandes von unterschiedlichen Seiten zur tradierten Form entwickelte. Zu Wölfflin siehe: Thürlemann 2013, S. 90–93.

547 Cartari 1624, S. 585–588; Cartari 1626, S. 586ff. In beiden Ausgaben fügte Pignoria abschließend einen Anhang zu den außereuropäischen Göttern ein (1626 mit dem Titel *Delle Imagini de gli Dei Indiani*). Das letzte Idol darin stammt aus der Sammlung von Peiresc, der Künstler (darunter Poussin und Rubens) verschiedene Objekte aus seinem Besitz zeichnen ließ. Pignoria erhielt vermutlich die Zeichnungen des Idols aus unterschiedlichen Ansichten, die den Ausgangspunkt für die Illustrationen bildeten. Die Umsetzung für die Neuauflage von Cartari erfolgte vermutlich auch in diesem Fall durch Esengren, den diese Zeichnungen bekannt waren. Zum Idol mit weiterführender Literatur: Logemann / Pfisterer 2012, S. 17–20.

548 Seit Ende des 16. Jahrhunderts wurden zunehmend Skulpturen in den druckgraphischen Serien in zwei oder mehreren Ansichten abgebildet. Dieser Ansatz scheint vor allem durch die geschraubten Skulpturen – entsprechend dem Prinzip der *Figura Serpentinata* – angeregt worden zu sein, da ihre Form es verlangte, von allen Seiten gezeigt zu werden. Unter den ersten Darstellungen dieser Art finden sich drei Kupferstiche von Jan Harmensz. Muller von 1597, die Merkur und Psyche von Adriaen de Vries in unterschiedlichen Ansichten abbilden. Zu Skulptur und Druckgraphik: Eikermann 2015, S. 178–180.

549 Die Skulpturen sind dort aus vollkommen unterschiedlichen Perspektiven festgehalten, um deren Form zu veranschaulichen. Darüber hinaus wurden gerade dort die Darstellungen auf Doppelblättern ausgeführt. So verwendete Esengren scheinbar zum Zeichnen und Katalogisieren einer antiken Sammlung ebenso Doppelblätter und eine Auswahl der Ansichten wie beim Zeichnen eines lebenden Modells.

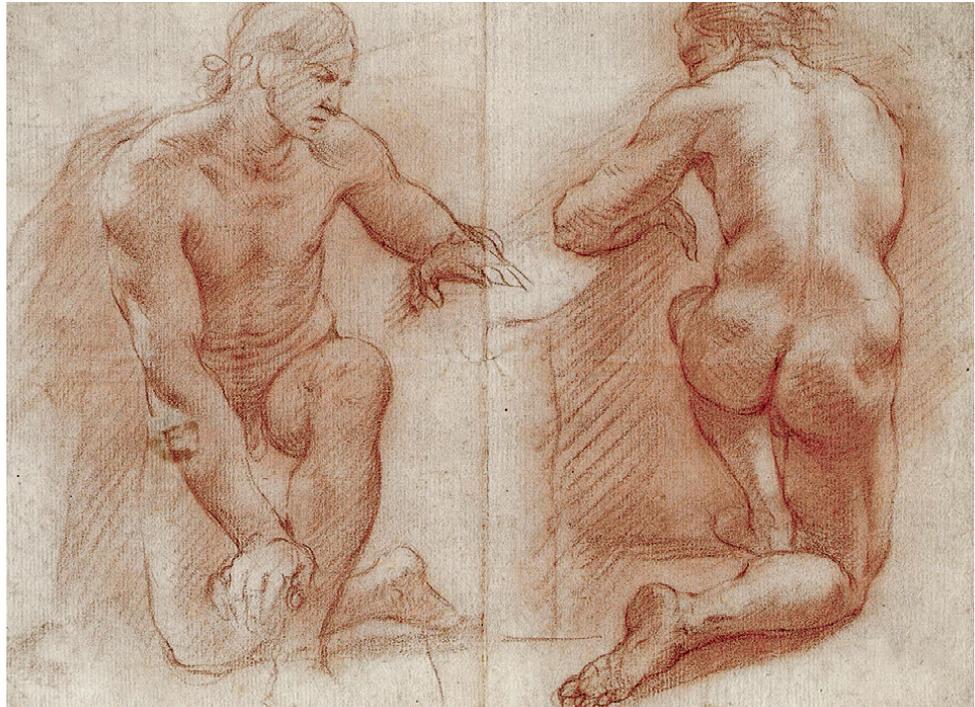


Abb. 122 | Unbekannter Zeichner einer römischen Akademie, Ende 17. Jahrhundert, Rötels auf Papier, Universitätsbibliothek, Salzburg, Inv. H 234/3

Um die praktischen Fragen für den künstlerischen Gebrauch der genannten Vorgehensweise zu klären, soll im Folgenden die Art der Ausführung der Zeichnungen näher betrachtet werden. In den Mappen aus Venedig und Padua sind etwa ein Fünftel der Studien – die gesamte Mappe IV mit 68 sowie 14 weitere am Ende der Mappe V eingebundene Aktdarstellungen – mit der Technik des Abklatschs entstanden.⁵⁵⁰ Dies ist ein Druckverfahren, bei dem eine Zeichnung auf ein sauberes Blatt mit einem Falzbein oder einer Drucker-

presse gedruckt wurde, sodass auf der anderen Seite ein spiegelverkehrtes Abbild der Vorlage entstand.⁵⁵¹

Die Existenz der Abklatsche in Padua ist bisher nicht bemerkt worden. Die Blätter wirken zwar etwas verblasster, aber dennoch sind sie – ähnlich wie alle weiteren Zeichnungen – in denselben Mappen eingebunden. Da der Rötels wohl den besten Abdruck ergab, verwundert es wenig, dass sie von Rötelszeichnungen stammen.⁵⁵² Alle Abklatsche sind auf glatteren und helleren Blättern ausgeführt.⁵⁵³ Exakt dasselbe Papier

550 Die Mappen aus Padua enthalten außer den Abklatschen drei ungeplante Abdrücke. Von einem Abdruck existiert ‚die Vorlage‘ auf der gegenüberliegenden Seite (Fol. 39v, Mappe I), während jene von dem zweiten ausgeschnitten wurde (Fol. 40v, Mappe I). So erlauben diese Abdrücke, manche Fehlstellen zu rekonstruieren. Während einer äußerst gründlichen Reinigung 2013 durch die Restauratoren der Palazzo Zuckermann wurden die meisten Kreidespuren und Flecken auf den gegenüberliegenden Seiten ohne zu dokumentieren entfernt. Laut den Restauratoren wurden nur diese – am besten erkennbaren – drei Abdrücke beibehalten. Möglicherweise enthielten die wegradiierten Stellen entscheidende weitere Hinweise auf die Bindung und Anordnung der Blätter. Gerade der letzte Abdruck wirft viele Fragen auf. Während sich die Zeichnung des liegenden Mannes auf dem Bauch in der Mappe II auf Fol. 10r befindet, ist deren Abdruck auf der Rückseite einer Zeichnung von Fol. 25r zu finden. Hierbei handelt es sich nicht um das gleiche Folio mit Abklatschen, sondern es sind zwei

vollkommen unterschiedliche Folios. Die möglichen Erklärungen für die Entstehung dieses Abdrucks an einer anderen Stelle wären, (1) dass die Zeichnung entweder bereits beim Lagern (vor der Bindung) die Spuren hinterlassen hatte oder (2) dass dieses Blatt mit dem Abdruck des Liegenden zu einem späteren Zeitpunkt wieder neu eingeordnet wurde.

551 Zur Technik des Abklatschs siehe: Klinke 2014. Joseph Meder beschreibt den Abklatsch ähnlich: „Die kraftlosen Stiche, das gleichmäßige, monotone Gepräge der Zeichnungen, das Fehlen lockerer Substanz, Figuren mit verkehrter Haltung, mit der linken Hand fechtend oder zeigend [...], mit verkehrten Schattierungen, wie von einem Linkshänder gearbeitet [...]“ Meder 1923, S. 540.

552 Joseph Meder merkte an, dass Rötels den farbtintensivsten Ton beim Abdruck liefere. Meder 1923, S. 540.

553 Nach Angaben von Antoniazzi Rossi tragen sie alle dasselbe Wasserzeichen mit den Buchstaben P E und einem Kleeblatt. Dazu Antoniazzi Rossi 2005.



Abb. 123–125 | Vincenzo Cartari, Seconda Novissima Editione delle Imagini de gli dei degli antichi, Padua 1626, Fol. 585–587

– erkennbar an der Oberflächenstruktur sowie an dem Wasserzeichen – wurde auch für die Zeichnungen verwendet und neben den Abklatschen in die Mappen eingebunden. Daraus ist zu schließen, dass die vorliegenden Abklatsche bereits während des Studiums und nicht viel später entstanden sind. Dieses Argument untermauert zugleich die Vermutung, dass die Mappen noch zu Lebzeiten Esengrens gebunden wurden.

Einzig von zwei Abklatsch-Folien aus der Mappe IV (Abb. 127 und 129) sind die ‚Vorlagen‘ – deren gezeichnete Versionen – in der Mappe V erhalten. Auf dem ersten Blatt (Abb. 128) ist das kniende Modell von vorne und hinten zu sehen. Die Figur hat die linke Hand erhoben und schaut über die rechte Schulter. Auf dem zweiten (Abb. 130) ist ein sitzendes Modell mit überkreuzten Beinen im Profil von beiden Seiten abgebildet. Es deutet mit seiner rechten Hand zur Seite und wendet den Kopf nach rechts.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Joseph Meder die Abklatsche als mangelhafte Kopien und als Ar-

beitsinstrumente der ‚Kunsthändler‘ abqualifiziert.⁵⁵⁴ Erst in jüngeren Publikationen wurde die Bedeutung des Abklatsches für den künstlerischen Arbeitsprozess erkannt.⁵⁵⁵ Insbesondere im 18. Jahrhundert beschäftigten sich die Künstler intensiv mit dem Abklatsch und verwendeten ihn nicht nur, um die Komposition spiegelverkehrt zu drehen, sondern um mithilfe dieser Technik neue Werke zu schaffen. Abklatsche wurden signiert und mit Einzeichnungen ergänzt, sodass sie bei Kennern hohe Preise erzielten.⁵⁵⁶ Aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind nur Beispiele von einzelnen Künstlern erhalten.⁵⁵⁷

Bezüglich der Abklatsche aus Padua stellt sich die Frage, woher Esengren dieses Verfahren kannte. Auch Parmigianino fertigte Abdrucke (durch das Falten des Blattes) sowie Durchzeichnungen auf der verso-Seite an und interpretierte die Kompositionen auf Basis dieser Umkehrung neu. Für seine Arbeitsweise wurde erkannt, dass er wie ein Druckgraphiker vor-

554 Meder 1923, S. 538–540. Etwa zeitgleich wurden die Abklatsche von Kurt Cassirer als „Gegendrucke“ bezeichnet: Cassirer 1922.

555 Zusammenfassung der Technik sowie weiterführende Literatur in: Beyer / Ketelsen 2014.

556 Dazu Ketelsen / Venator 2014.

557 Meder nennt die Abklatsche von Jacques Callot, Nicolo dell'Abate und Pieter Paul Rubens, sowie einen Brief des Diplomatens Jac. Salviati aus dem Jahr

1662, in dem gerade die „nach den Zeichnungen angefertigten Abdrücke“ als Ansichtsexemplare zum Kauf der Originale erwähnt werden. Dazu Meder 1923, S. 538–540. Ketelsen und Venator erwähnen die niederländischen Beispiele aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ketelsen / Venator 2014, S. 13–14. Eine Ausnahme unter den italienischen Künstlern bildet Guercino, von dem heute in London bis zu 234 Abklatsche aus der Sammlung Gennari aufbewahrt werden. Dazu Mahon / Turner 1989, S. 177–214.

ging und dadurch eine neue Formensprache fand.⁵⁵⁸ Gerade von Kupferstechern sowie von Goldschmieden wurde die Technik des Abklatsches einerseits für die spiegelverkehrte Abbildung der Ornamente und andererseits für die Umkehrung der Kompositionen auf die Platten eingesetzt.⁵⁵⁹ Wie oben bereits erwähnt, war Esengren laut Ridolfi ursprünglich ebenfalls Goldschmied.⁵⁶⁰ So ist vorstellbar, dass er diese Vorgehensweise wie Parmigianino während seiner früheren Tätigkeit kennenlernte und in einen anderen Kontext übertrug.

Die breite Auswahl an Posen in den Mappen verdeutlicht, dass Esengren die Sammlung eines vielfältigen Formvokabulars zusammenstellen wollte. Durch den Einsatz der Abklatsch-Technik konnte diese Bandbreite erweitert und dieses umfangreiche Werkstattmaterial zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen werden. Vermutlich griff Esengren für die Gestaltung der Bilder für die Begräbniszeremonie von Cosimo II. auf seine Mappen zurück (Abb. 101–102), in denen er Posen der Knienden, Schreitenden oder Reitenden sowohl spiegelverkehrt als auch aus unterschiedlichen Perspektiven wiedergab.⁵⁶¹

Dieselbe Pose wurde auch von weiteren Künstlern in einem Bild aus unterschiedlichen Ansichten verwendet. Diese Strategie kam zum Einsatz, um die Symmetrie zu steigern,⁵⁶² konträre Inhalte zu deuten⁵⁶³ oder Zeitlichkeit auszudrücken.⁵⁶⁴ Darüber hinaus galt

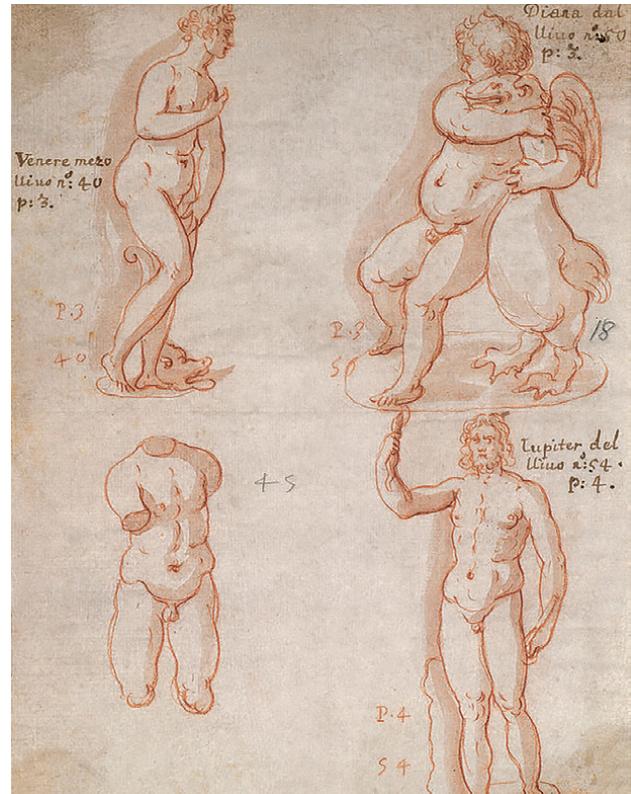


Abb. 126 | [Umkreis von Filippo Esengren?]: Inventar der antiken Skulpturen vom Mantuaner Hof zum Verkaufen nach England, um 1627–28, The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. RCIN 970148

die Wiedergabe einer Figur aus unterschiedlichen Perspektiven – auch abseits des *Paragone*-Kontextes – als Ausdruck der *varietà*.⁵⁶⁵ Für die wenigsten Künstler

558 Bezeichnenderweise war beim Verkauf der Mantuaner Sammlung nach England ein Band mit Parmigianinos Zeichnungen zu finden, der unterwegs verloren gegangen ist. Dies würde bedeuten, dass Esengren, der mehrmals am Mantuaner Hof war und selbst die Kunstwerke zum Verkauf auswählte, diese Zeichnungen gesehen hat und möglicherweise von der Arbeitsweise angeregt wurde. Zu den verlorenen Zeichnungen Parmigianinos siehe: Anderson 2015, S. 131–132. Zur Arbeitsweise Parmigianinos, siehe Ng 2015, S. 162–181.

559 Meder druckte als Beispiel für die Verwendung des Abklatsches von Goldschmiedern eine Zeichnung von Hans Holbein dem Jüngeren. Außerdem werden von Meder die Abklatsche genannt, die die Spuren des Griffels aufweisen und die weitere Verwendung des spiegelverkehrten Abdruckes verdeutlichen. Meder 1923, S. 338, S. 340, Abb. 125.

560 Ridolfi 1648, I, S. 203.

561 Siehe die Abbildungen in Strozzi 1621. Dazu mehr im Kapitel IV.1.2.

562 David Summers charakterisiert in seinem grundlegenden Aufsatz über die Ansichten, welche er *Figure come fratelli* nennt, die Verwendungen dieser Figuren. Für das 15. Jahrhundert hätten Künstler wie Pollaiuolo diese eingesetzt, um die Symmetrie in Bildern zu steigern. Die Figuren wären häufig mithilfe des Abdrucks von einer Vorzeichnung spiegelverkehrt gedreht worden. Laurie Fusco weist darüber hinaus bei der Unter-

suchung der Arbeitsweise derselben Zeit auf die Verwendung der kleinen Modelle hin, mit deren Hilfe dieselbe Haltung aus unterschiedlichen Blickwinkeln studiert und eingesetzt werden konnte. Summers 2006, S. 485–492; Fusco 1982.

563 Als Beispiel für die Verwendung derselben Haltung für zwei gegensätzliche Charaktere oder Figuren nennt David Summers zum einen Michelangelo *Tag und Nacht* in San Lorenzo, zum anderen Raphaels *St. Michael mit dem Teufel*. Summers 2006, S. 494–499.

564 Abgesehen von der Verwendung derselben Figur für die simultanen Darstellungen verdeutlicht Burioni am Beispiel von Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*, wie – durch den Einsatz derselben Figuren in unterschiedlichen Ansichten – die Zeitlichkeit thematisiert wird. Dazu Burioni 2012. Siehe darüber hinaus zum Aspekt der Zeitlichkeit: Tauber 2007.

565 Summers zitiert Tizian, der an Philipp II. außer der Darstellung von *Danae* (in der frontalen Ansicht) ebenso das Bildnis von *Venus* (in der Rückenansicht) und *Adonis* schicken wollte, um die Freude beim Anblick zu steigern („E perché la Danae, che io mandai già a vostra Maestà, si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in quest'altra poesia [Venus e Adonis] variare, e farle mostrare la contraria parte, acciocchè riesca il camerino, dove hanno da stare, più grazioso alla vista“, Tizians Brief zitiert nach Bottari / Ticozzi 1822, II, S. 27). Dazu Summers 2006, S. 493.

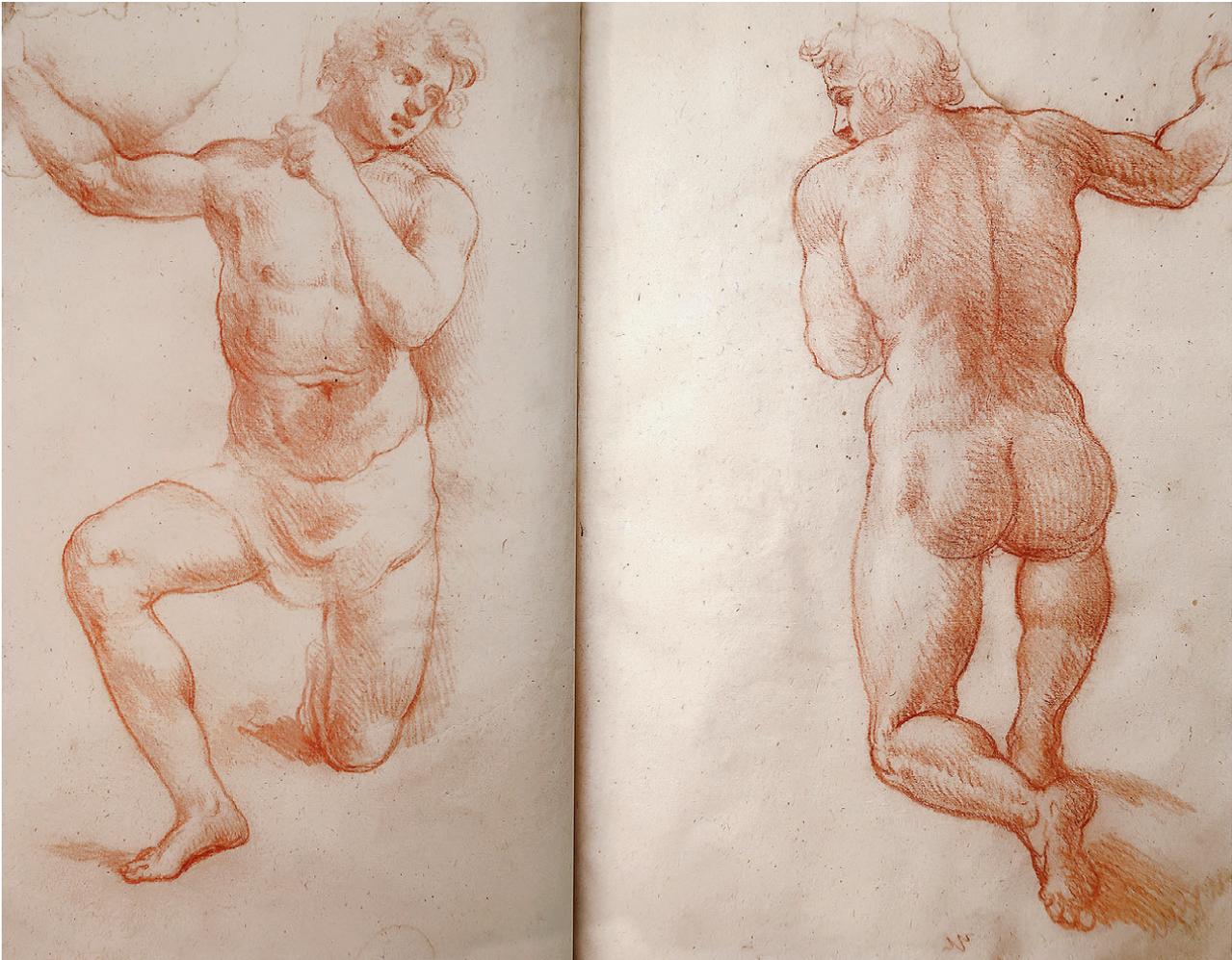


Abb. 127 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 1v-7r [Abklatsch der Abb. 128]

können die Entstehungsprozesse der jeweiligen Werke rekonstruiert und noch seltener der Einsatz des Abklatsches erkannt werden.

Einzig von Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, ist die systematische Verwendung der beiden Praktiken – die Wiedergabe der Figuren aus mehreren Ansichten sowie die Anfertigung von Abklatschen – bekannt.⁵⁶⁶ Um eine Pose oder Komposition

in der spiegelverkehrten Ansicht zu erhalten, verwendete er sowohl die Techniken der Durchzeichnung als auch jene des Abklatsches.⁵⁶⁷ Darüber hinaus war Guercino im Stande, eine Darstellung imaginativ zu drehen und sie aus mehreren Perspektiven zu skizzieren, als würde er in der Vorstellung um die Handlung herumgehen.⁵⁶⁸ Auf diesem Weg versuchte der Maler die am besten verständliche Ansicht für die Erzähl-

⁵⁶⁶ Dazu Brooks 2005, S. 10–11. Für den Hinweis zur Arbeitsweise Guercinos danke ich Lisa Jordan.

⁵⁶⁷ Bemerkenswert ist dabei, dass Guercino sowohl von einzelnen Studien als auch von gesamten Kompositionen Abklatsche anfertigte. Zu den Abklatschen: Mahon / Turner 1989, S. 177–178; Turner 2009, Kat. 71–72.

⁵⁶⁸ Zur Verständlichkeit der Narration in den Werken Guercinos, siehe Ebert-Schifferer 1991.

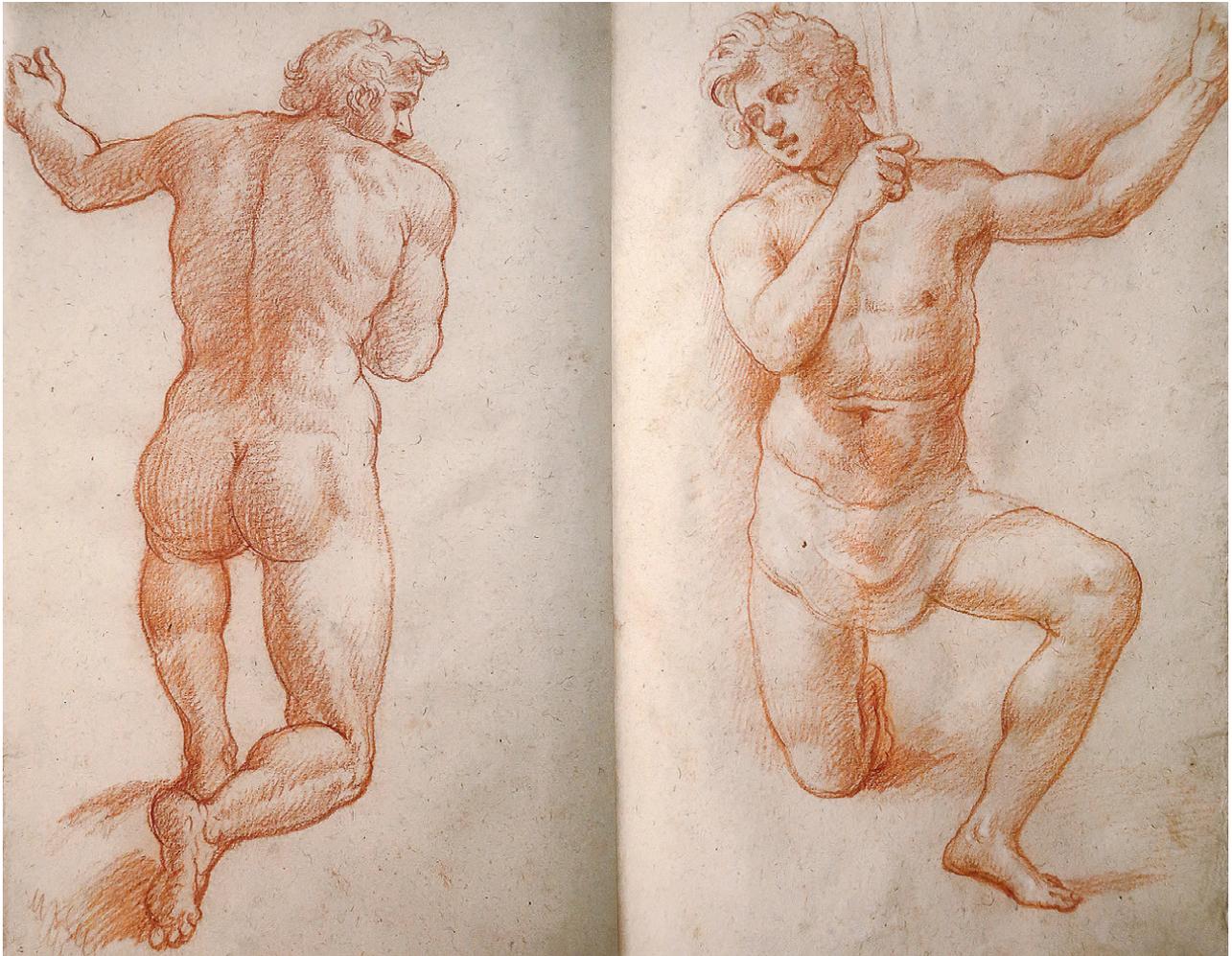


Abb. 128 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappa V, Fol. 33v-29r

struktur zu finden (Abb. 131–133).⁵⁶⁹ Die Kenntnisse über die Arbeitsweise Guercinos basieren auf dem zusammenhängend erhaltenen Material aus seiner Werkstatt, das heute an einem Ort (in London) vorliegt.⁵⁷⁰ In den Quellen wird diese Praxis nicht beschrieben, sodass seine Methode einzig ausgehend von den

Zeichnungen rekonstruiert werden kann. Ob Guercino – ebenso systematisch wie Esengren – Abklatsche von Aktstudien anfertigte, ist in dem erhaltenen Bestand nicht zu erkennen. Dennoch ist denkbar, dass beide Künstler mit derselben Methode arbeiteten und uns heute nur Teile von ihren Werkstattbeständen

569 Zu den Studien für die Komposition: *Die Ermordung Amnons während des Gastmahls Absaloms*, siehe Brooks 2005, Kat. 14 mit weiterführender Literatur. Von Brooks werden zwei weitere Kompositionen (*Beweinung der heiligen Petronilla*; *Das Martyrium von den heiligen Johannes und Paul*) mit mehreren Studienansichten abgebildet: Brooks 2005, Kat. 4, 16. Darüber hinaus sind von Guercino zahlreiche vergleichbare Kompositionsstudien aus mehreren Perspektiven erhalten, die bezeichnenderweise in den Jahren zwischen 1623 und 1635 ent-

standen sind, also etwa zeitgleich mit Esengrens Aktstudien in Venedig.

570 Eine Mappa mit den Abklatschen von Guercino war bereits in der Gennari-Sammlung aufgelistet: „Disegni cavati e partoriti degl'Originali di Lapis Rosso [...]“, in: Negro / Roio 2008, S. 110. Zur königlichen Sammlung in Großbritannien, siehe Turner / Plazzotta 1991, S. 19–27; Mahon / Turner 1989, S. xiii–xxxiv, sowie zu den 234 Abklatschen in der Sammlung S. 177–178.



Abb. 129 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 17v–19r [Abklatsch der Abb. 130]

vorliegen.⁵⁷¹ Bei der Zusammenführung der bisherigen Ergebnisse entsteht folgendes Bild von der Arbeitsweise beider Künstler: Eine Pose wurde am lebenden Modell studiert; anschließend wurde mit der Technik des Abklatsches deren spiegelverkehrte Ansicht angelegt (Esengren). Diese diente dazu, beim Entwerfen

und Drehen einer Komposition mehrere Varianten derselben Haltung zur Verfügung zu haben (Guercino).⁵⁷² Die Bestände von Esengren und Guercino können als exemplarisch gelten. Möglicherweise arbeiteten auch andere Künstler nach derselben Methode, allerdings sind keine Werkstattbestände erhalten, sodass diese

571 Bemerkenswert ist eine mit Esengren vergleichbare Tätigkeit von Guercino. Nicht nur leiteten beide Akademien zum Aktzeichnen und fertigten Zeichenbücher an, sondern sie arbeiteten jeweils mithilfe der Abklatsche. Zu überlegen ist, ob Guercino bei seiner Reise nach Venedig (nach 1616), als er Palma il Giovane traf und dieser ihm die Werke von Tizian

zeigte, ebenfalls in Kontakt mit Esengren trat. Zur Reise Guercinos siehe Malvasia 1678, II, S. 362–363. Dazu Cropper 2009, S. 13–18.
572 Von manchen Kompositionsstudien fertigte Guercino ebenfalls Abklatsche an, um sie auf diese Weise spiegelverkehrt drehen zu können. Turner 2009, Kat. 71–72.



Abb. 130 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 34v-28r

Vorgehensweise bisher nicht nachvollzogen werden konnte.⁵⁷³

Das Lob von Plinius in der *Naturalis Historia*, Parrhasios und Apelles könnten eine Figur in einer

Ansicht darstellen, diese aber von allen Seiten vermitteln, wurde in frühneuzeitlichen Schriften mehrfach aufgegriffen.⁵⁷⁴ Hierfür benötigte ein Künstler aber nicht nur handwerkliches Geschick, sondern auch die

573 Bellori beschreibt zwar detailliert am Ende der Vita von Barocci, wie dieser mithilfe von Wachsfiguren arbeitete, dennoch findet man unter den zahlreichen erhaltenen Zeichnungen einen mit Guercino vergleichbaren Ansatz. Beispielsweise in den Zeichnungen für *Die Heimsuchung* für Chiesa Nuova in Rom ordnete Barocci die Figuren auf unterschiedlicher Weise im Raum. Durch die schnelle Ausführung dieser Studien entsteht der Eindruck, dass sie eher aus der Vorstellung als durch lange Vorbereitungen entstanden sind. Siehe dazu: Bohn / Mann 2012, Kat. 10, S. 196–211. Auch Raffaellino da Reggio scheint auf ähnliche Weise die Kompositionen ausgearbeitet zu haben. Die Figurengruppe mit Herkules, Minerva und Mars zeichnete er (u.a. für die Fassade des Hauses von Francesco da Volterra) aus unterschiedlichen

Blickwinkeln und griff somit auf eine vergleichbare Strategie zurück. Da aber dem Künstler nur sehr wenige Zeichnungen zugeschrieben werden, ist kaum etwas über seine Arbeitsweise bekannt. Bolzoni 2016, S. 150–152.
574 „[Über Parrhasios:] Die Konturen der Körper zu zeichnen und dort, wo die Malerei aufhört, richtig abzusetzen, findet man selten im Verlauf der Kunst. Die Kontur muß nämlich um sich selbst herumlaufen und so aufhören, daß sie anderes erwarten läßt und hinter sich auch das zeigt, was sie verbirgt. [...] Von der Hand des gleichen Künstlers [Apelles] soll auch im Tempel der Diana ein Herkules sein, der sich so abwendet, daß, was außerordentlich schwierig ist, die Malerei sein Gesicht naturgetreuer zeigt, als sie es andeutet.“ Plinius 1978, XXXV, Nr. 67 und 94, dazu Summers 2006, 493ff.



Abb. 131 | Guercino, Gefangenne Amnons, 1628, Feder laviert auf Papier, The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. RCIN 902399



Abb. 132 | Guercino, Gefangenne Amnons, 1628, Feder laviert auf Papier, The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. RCIN 902398



Abb. 133 | Guercino, Gefangenne Amnons, 1628, Feder laviert auf Papier, Denis Mahon Collection

Kenntnis der jeweiligen Formen. In diesem Zusammenhang kann das Zeichnen der Modelle aus unterschiedlichen Perspektiven als eine grundlegende Praxis betrachtet werden, die dazu diente, eine Pose aus mehreren Ansichten zu memorieren, um sie später bei der Ausarbeitung der Kompositionen wieder einzusetzen.⁵⁷⁵

Vergleichbare Sammlungen von Zeichnungen mit einem reichen Formvokabular waren über Jahrhunderte wertvolle Studiengegenstände der Künstlerwerkstätten. Zugleich fungierten sie aber auch als Statussymbole der Besitzer.⁵⁷⁶ Nicht nur Esengren besaß mehrere Zeichnungen von Palma il Giovane, sondern auch Antonio Vassilacchi – genannt Aliense – verfügte etwa zeitgleich in Venedig über ein beeindruckendes Kompendium von Papierarbeiten zahlreicher Künstler.⁵⁷⁷ Gerade um 1630 scheint aber das Interesse speziell an den Aktstudien gestiegen zu sein: Domenico Tintoretto hinterließ seinem Sohn Bastian laut Testament 150 Studien nach lebenden männlichen und 50 nach weiblichen Modellen.⁵⁷⁸ Jacopo Empoli verkaufte in Florenz zur selben Zeit vor allem Aktzeichnungen, welche

575 Bereits das Beispiel der Carracci machte deutlich, dass sie eine bekannte Pose einer Skulptur oder aus einem Gemälde mit einem lebenden Modell nachstellen ließen, um sie aus unterschiedlichen Perspektiven studieren und in neuen Kontexten verwenden zu können. Siehe dazu Kapitel III.2.2.

576 Im Hausinventar von Santi di Tito, welches nach dem Tod des Künstlers erstellt wurde, befanden sich über 700 eigenhändige Zeichnungen nicht in seiner Werkstatt, sondern sie wurden im *Terazzo* (im dritten Geschoss unter dem Dach) neben silbernem Besteck und wertvollen Ringen aufbewahrt. Dazu Brooks 2002, S. 281.

577 „Raccolso gran numero di rilievi, quantità di carte istampe e disegni de' più eccellenti Autori; di Raffaello, di Michel'Angelo, del Parmigiano, di Perino del Vaga, di Titiano & altri, & una seria pregiata in particolare di Paolo Veronese, fatti sopra carte tinte, onde per la fama della sua Virtù, e per vedere così bella raccolta, veniva spesso visitato da Principi, da Ambasciatori e da famosi Pittori, che capitavano Venetia [...]“ Ridolfi 1648, II, S. 221–222. Dazu Rosand 1969, S. 156–157.

578 Testament von Domenico Tintoretto vom 20. Oktober 1630: ASV, Notarile, Testamenti, Francesco Erizzo, b. 1177, n. 177. Dazu: Mason 2008, S. 88.

sowohl von Künstlern als auch von Kunstliebhabern in größeren Mengen erworben wurden.⁵⁷⁹

Bei näherer Betrachtung der drei Testamente von Esengren entsteht der Eindruck, dass auch er den Wert seiner Aktzeichensammlung kurz vor seinem Tod 1631 erkannte und sie gerade vor diesem Hintergrund in die Mappen sortierte. Hierfür sprechen mehrere Umstände: Während er in den ersten beiden notariellen Schriften von 1626 und 1627 nur die Bände mit Palmas Werken erwähnte, nannte er in seinem letzten Willen von 1631 erstmals die eigenhändigen Zeichenkonvolute.⁵⁸⁰ Auch der einheitliche Einband und die fast identischen Aufschriften sprechen dafür, dass die Mappen in einem Durchgang und nicht über einen längeren Zeitraum hinweg gebunden wurden. Außerdem hinterlässt die präzise Benennung von „60 Büchern und vielen anderen Studien“ in einem Schrank (*un armer con libri 60 fatti nell'Accademia et molti altri del Palma et diversi*) in dem von Esengren 1631 erstellten Inventar den Eindruck, dass er sich die Anzahl und den Inhalt der beschrifteten Mappen (mit Aktstudien) genauer notieren konnte als von den anderen gebundenen Zeichnungen.⁵⁸¹ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass dieser Schrank mit Graphiken nicht nur einen praktikablen Bestand enthielt, sondern dass er neben Gemälden und kostbaren Möbelstücken im Haus von Esengren als eine eindrucksvolle Sammlung hervorgehoben wurde.

2. DAS STUDIUM DER POSEN

Während bisher die Frage nach dem Entstehungsprozess der Zeichnungen gestellt wurde, liegt der Schwerpunkt im Folgenden auf den Inhalten der Studien. Dabei soll geklärt werden, welche Posen und mit welcher Intention sie gezeichnet wurden.

Trotz der verbreiteten Praxis des Aktzeichnens und dessen Nennung in den Statuten der ersten Künstlerakademien wird die Vorgehensweise im Einzelnen nicht thematisiert.⁵⁸² Denn bereits das Stellen eines Modells galt als verantwortungsvolle Aufgabe und wurde laut den späteren Schriften erfahrenen Künstlern überlassen.⁵⁸³ Erst in dem viersprachigen Zeichenbuch von Crispijn van de Passe von 1643 werden einige grundlegende Aspekte – wie die Ausstattung des Raumes mit einer gezielten Ausleuchtung sowie die Vorgaben beim Positionieren eines Modells – zusammengefasst.⁵⁸⁴ Dabei empfiehlt der Autor bei allen Haltungen (sitzend, stehend oder liegend) die Parallelisierung der Glieder zu vermeiden.⁵⁸⁵ Seine Beschreibung erscheint aber mehr der Versuch einer Systematisierung als die Zusammenfassung einer bewährten Praxis zu sein, da in keiner der beispielhaften Aktdarstellungen, die auf diesen Text folgen, die Vorgaben getreu eingehalten werden.

Auch für die gezeichneten Posen aus den Mappen von Esengren ist keine eindeutige Regel zu erkennen:

579 „[...] onde per vivere il poco tempo che gli restava, gli fu di bisogno andar vendendo appoco appoco tutti i suoi disegno, particolarmente naturali, de' ignudi, de' quali ne comprò gran quantità, e de migliori, a mezza piastra l'uno, Raffaello Ximenes cavaliere che non meno per nobilità, che bontà singolare, e per l'affetto ch'egli ebbe a quest'arte, nella quale anche per suo divertimento molto s'occupò, ha meritato dopo morte che si conservi di lui eterna memoria. Molti anche n'ebbe Rimbotta Rimbotti cavaliere di S. Stefano, ancor egli grand'amator dell'arte, che per un corso di molti anni sostenne in Firenze il carico di provveditore dell'accademia del disegno, e buona quantità ne comprò Verginio Zaballi suo discepoli.“ Baldinucci 1681–1728, hier 1688, IV, S. 184, dazu Barzman 2000, S. 176.

580 Testament von 1631: „Item lasso [...] al Signor Matthio Ponzon libri sei di disegno di mia mano fatti nell'accademia.“ – ASV, Sezione Notarile, Giovanni Vignon, B. 1027, n. 68. Siehe dazu außerdem Kapitel IV.1.2.

581 Eintrag in dem Inventar: „un armer con libri 60 fatti nell'Accademia et molti altri del Palma et di diversi.“ ASV, Sezione Notarile, Giovanni Pacini, B. 10785, n. 701r und 703v, hier Fol. 702r. Transkription in Borean 2007, S. 336. Es ist bemerkenswert, dass die Anzahl und der Entstehungskontext der Mappen von Esengren so genau benannt werden, während auf anderen Zeichnungen eher allgemein verwiesen wird.

582 Aus dem 16. und dem Beginn des 17. Jahrhunderts ist mir keine Stelle bekannt, in dem das Stellen eines Modells beschrieben wird. Zur Erwähnung des Aktzeichnens im Programm der Akademien, siehe die Einleitung dieses Kapitels.

583 An der Pariser Akademie mussten sich die Künstler auch im Stellen des Aktes beweisen, wenn sie sich auf Professorenstellen bewarben. Zur Einweisung an verschiedenen Akademien im 18. und 19. Jahrhundert, siehe Müller-Bechtel 2014–2015, S. 220–221 und S. 374–294.

584 Van de Passe 1643, o.S. [Einleitung zum zweiten Teil].

585 „Aber ihr müßt in des Bildes Stellung schier die Weise der vierfüßigen Thiere halten / und niemahls zwey Arme oder Beine zugleich außzustrecken / dann so das rechter Bein hinter außsteher / so muß der lincker Arm sich vorauß strecken und schwencken / so aber das lincker Bein hinter außstecher / so mach der rechter Arm sich vohrauß; Strecken oder aufheben: der gestalt / daß alzeit das rechter Bein gegen beim linken Arm / und das lincker Bein gegen dem rechten Arm wircket und sich bewegt.“ Van de Passe 1643, o.S. [Deutsche Einleitung zum zweiten Teil].



Abb. 134–135 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 35v, 47v [Abklatsche]

Eine Haltung scheint je nach Vorbild oder Verwendung unterschiedlich gestellt worden zu sein. Im Folgenden soll daher nicht versucht werden, allgemeingültige Regeln aufzustellen. Vielmehr liegt der Schwerpunkt auf der Herausarbeitung des Formvokabulars sowie des künstlerischen Wissens, welches beim Aktstudium vermittelt wurde.

2.1 *Imitatio auctorum* in Verbindung mit *imitatio naturae*

Am Beispiel der Carracci wurden bereits mehrere Gemälde betrachtet, in denen die Transformation der

Formen aus anderen Kunstwerken zu erkennen war. Der Weg vom Vorbild zur vollendeten Arbeit konnte aber – aufgrund der nur in geringer Zahl erhaltenen Studien – selten rekonstruiert werden. In den Mappen von Esengren ist gerade das Gegenteil zu beobachten: Sie enthalten zahlreiche, nach bekannten Vorbildern gestellte Posen. In diesem Kapitel soll das Studium der antiken Skulpturen und deren Transformation durch das Zeichnen der Posen am lebenden Modell thematisiert werden.

Für die künstlerische Ausbildung spielte das Studium der antiken Werke eine zentrale Rolle.⁵⁸⁶ Sie wurden sowohl in den Schriften der ersten Akademien als auch in den Lehrtexten erwähnt sowie in den Bildpro-

586 Die zentrale Rolle der Antike wurde in den Schriften des 16. Jahrhunderts hervorgehoben. Vasari (1568, Proemio della Terza Parte) folgend, begann die dritte Maniera erst, nachdem die Skulpturen wie der Laokoon, der Torso von Belvedere, Venus, Kleopatra und der Apoll von Belvedere ent-

deckt wurden und sich die Künstler somit am „wahren“ Vorbild orientieren konnten. Nur die besten Künstler wie Michelangelo und Raphael haben sie nicht nur nachgeahmt, sondern übertroffen.



Abb. 136–138 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 54v, 48v, 55r [Abklatsche]

grammen beispielhaft wiedergegeben.⁵⁸⁷ Spätestens seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden – durch das rege Interesse an Skulpturen, Münzen sowie Schriften – zahlreiche Bild- und Textbände mit der Auflistung und Kontextualisierung der antiken Inhalte. Diese Publikationen machten die alten Texte und Objekte verfügbar, sodass die Künstler das Vokabular und das Wissen über die Antike erweitern konnten.⁵⁸⁸ Dass sich auch die zeichnenden Kunstliebhaber für

das Studium der Antike interessierten, verdeutlicht das Zeichenlehrbuch von Giacomo Franco, in dem nach den Vorlagen der Körperfragmente im ersten Teil im zweiten jene nach antiken Kameen folgen.⁵⁸⁹

Neben Padua, das sich aufgrund der alten Universität als ein Ort des intellektuellen Austauschs etabliert hatte, verkehrten auch in Venedig zahlreiche Kenner der Antike. Mehrere Handbücher, wie die ersten Ausgaben von Cartaris *Le Imagini de i Dei*⁵⁹⁰ sowie Enea

587 Hier ist exemplarisch die Vita von Taddeo Zuccari – gezeichnet von seinem Bruder Federico – zu nennen, in der in einzelnen Darstellungen der Ausbildungsweg des jungen Taddeo thematisiert wird. Gerade dem Studium der antiken Statuen im Vatikan wird darin entscheidende Bedeutung zugesprochen. Dazu: Damm 2007. Das Aktzeichnen nach den antiken Posen ist besonders deutlich in den Blättern der Universitätsbibliothek Salzburg zu erkennen, die an einer informellen Akademie (und nicht an der *Accademia di San Luca*, wie manche Forscher sie einordnen) in Rom entstanden sind. Dazu: Kunze 2014, darin insbesondere die Beiträge von Kathrin Schade. Auch Müller-Bechtel (2014–15) liefert einen umfangreichen Katalog an Posen nach der Antike, die an verschiedenen Akademien in Europa zwischen 1675 und 1850 entstanden sind.

588 Ein Überblick über die Standorte der antiken Skulpturen in Europa sowie eine systematische Auflistung der bekannten Werke in: Haskell / Penny 1981.

589 Franco 1611 (lateinische Ausgabe). Einzig in den Uffizien, Florenz (GDSU, Inv. 103540), ist eine vollständige Erstausgabe von Francos Lehrbuch erhalten. Im zweiten Teil sind 27 Tafeln von seinem Vater Battista Franco angefügt. Während diese ursprünglich nicht oder nur mit dem Namen von Franco signiert waren, fügte Giacomo Franco auf jeder Druckplatte eine Inschrift hinzu, die auf die Abstammung der Vorlagen nach antiken Kameen verweist. Sein Bemühen erweckt den Eindruck, dass er die Echtheit der Abbildungen beweisen wollte.

590 Die ersten sechs Ausgaben von Cartaris *Le Imagini de i Dei* erschienen in Venedig zwischen 1556 und 1580 bei verschiedenen Verlegern.

IV. DER NACKTE KÖRPER: EIN ANSPRUCHSVOLLER STUDIENGEGENSTAND



Abb. 139–140 | [[Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 67r, 68r [Abkatsche, hier gespiegelt]



Abb. 141 | Tintoretto, Die Fußwaschung, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid



Abb. 142 | Girolamo Muziano, Judas, um 1560, Feder und Kreide auf Papier, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. 2796 Z

Vicos Publikation zu den Medaillen der Imperatoren,⁵⁹¹ wurden von den Verlegern in der Lagunenstadt herausgegeben. Darüber hinaus hinterließ Giovanni Grimani der Stadt 1586 seine Antikensammlung mit dem Wunsch, diese für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sein Nachlass wurde durch weitere Skulpturen aus der Sammlung von Federico Contarini ergänzt und nach 10 Jahren im *Statuario* – vor dem Eingang der Biblioteca Marciana – öffentlich ausgestellt, wo die Werke bis heute zu sehen sind.⁵⁹² Vor diesem Hintergrund stellt sich für die Zeichnungen aus den Mappen von Esengren die Frage, welche Inhalte in seinem Umkreis ausgewählt und wie diese studiert wurden. Denn Esengren verfügte über ein breites Wissen an antikem Formvokabular: Er hatte nicht nur an den neuen Illustrationen zu Cartaris *Le Imagini* gearbeitet, sondern kannte die Gonzaga-Sammlung in Mantua und galt als Experte sowie Händler mit antiken Werken.⁵⁹³ Die Frage nach den Studieninhalten soll im Folgenden an vier Beispielen thematisiert werden.

In Mappe IV sind fünf Aktzeichnungen zu finden, in denen das Modell die Pose einer antiken Statue – des Dornausziehers – einnimmt (Abb. 134–138).⁵⁹⁴ Der *Spinario* aus Rom war in ganz Europa bekannt, da er in unterschiedlichen Medien – Druckgraphiken und Kleinplastiken – verbreitet wurde.⁵⁹⁵ Esengren dürfte darüber hinaus die im Cinquecento in der Serenissima entstandenen Kopien der kapitolinischen Skulptur gekannt haben.⁵⁹⁶

591 Vico / Zantani 1548. Die Publikation von Vico war die erste, die ein systematisches Bild in einer Druckform präsentierte. Zur Verbreitung des Interesses an antiken sowie frühneuzeitlichen Münzen und Medaillen siehe: Pfisterer 2008 (Lysippus), dort Kapitel „Medaillen auf dem Weg zur Wissenschaft“, S. 129–202.

592 Favaretto / Ravagnan 1997.

593 Siehe dazu Kapitel IV.1.2.

594 Alle diese Zeichnungen sind eigentlich Abklatsche; hier werden sie aber seitenverkehrt besprochen, da bei dieser Haltung auch die Ausrichtung von Bedeutung ist. Alle fünf Zeichnungen stammen vermutlich von fünf unterschiedlichen Zeichnern. Sie sind jeweils auf einer Hälfte des Folioblattes ausgeführt. Auf der gegenüberliegenden Hälfte ist jeweils eine vollkommen andere Pose zu sehen (Diese sind für die weitere Besprechung irrelevant und werden nicht abgebildet). Einzig bei Fol. 47v fehlt die eine Hälfte.

595 Bereits im 12. Jahrhundert wird der römische *Spinario* in den Berichten der Reisenden erwähnt. Zusammenfassung von vielen Variationen des Dornausziehers seit der Antike, sowie der Rezeption seit dem Mittelalter,

in: Amedick 2005; Haskell / Penny 1981, S. 308–310. Im Laufe des 16. Jahrhunderts fertigte die Werkstatt von Severo Calzetta da Ravenna mehrere Versionen des Dornausziehers in Kleinbronzen. Seine Werkstatt übernahmen die Nachfolger, sodass die Produktion über das gesamte Jahrhundert hinweg fortgesetzt wurde. Heute werden zahlreiche kleine Bronzen dieser Werkstatt zugeschrieben, darunter auch der Dornauszieher in der originalen sowie spiegelverkehrten Haltung. Diese sind in vielen Sammlungen zu finden (u.a. auch im Bargello in Florenz, Inv. 393). Siehe dazu Radcliff / Penny 2004, S. 80–83 (Eintrag: *Spinario*). In der Zeit von Severo da Verona wurde die Technik erfunden, durch die das Wachsmo- dell während des Gusses nicht zerstört wurde und weitere Abgüsse möglich waren. Damit kann die Vielzahl und weite Verbreitung derselben Motive erklärt werden. Zu der Technik, siehe Stone 2006.

596 Somit war der *Spinario* in Padua und auch außerhalb der Stadt in Kleinbronzen sicherlich vertreten; darüber hinaus wurden die Darstellungen in der Druckgraphik verbreitet. Die Pose war von zahlreichen Künstlern rezipiert worden. Zu den Kleinbronzen in Venedig: Augusti 1997, S. 118–121.

Auf den Zeichnungen ist ein Akt sitzend auf einem Sockel von unterschiedlichen Seiten zu sehen. Sein linkes Bein liegt über dem rechten und er blickt darauf. Mit den gespitzten Fingern der rechten Hand versucht er das Ausziehen des Dorns zu imitieren. Folgende zwei Punkte sind für diese fünf Zeichnungen hervorzuheben: 1) Beim Erfassen der Pose wurde nicht versucht, ‚perfekte‘ Formen des antiken Vorbilds wiederzugeben. Die Zeichner stellten den Körper des Modells mit all seinen ‚Mängeln‘ – mit leicht gebeugtem Rücken sowie schlaffen Muskeln – dar.⁵⁹⁷ 2) Hier wurde mit dem übergeschlagenen Bein keine allgemeine oder neutrale Haltung gestellt. Gerade die gespitzten Finger verdeutlichen, dass das Modell das Ausziehen eines Dorns imitieren sollte.

Mit der Pose des *Spinario* sind in den Mappen von Esengren weitere Haltungen nach antiken Skulpturen zu finden. Zwei Zeichnungen (Abb. 139–140) aus Mappe IV zeigen einen stehenden Mann, der seinen linken Fuß auf einem Sockel aufgestellt hat.⁵⁹⁸ Er stützt sich mit einem Arm darauf und schaut nach rechts. Die Haltung weicht ein wenig von der Statue des sogenannten Sandalenlösers von Lysipp ab, da die Figur des antiken Bildhauers die Sandalen mit beiden Händen öffnet (oder bindet). Diese Skulptur wurde spätestens durch die Publikation *Antiquarum Statuarum* seit dem Ende des 16. Jahrhunderts breit rezipiert. In Venedig war sie jedoch bereits zuvor bekannt: Jacopo Tintoretto bildete sie in der *Fußwaschung*⁵⁹⁹ (Abb. 141), sowie Girolamo Muziano in einer Zeichnung

ab (Abb. 142).⁶⁰⁰ Ähnlich wie beim *Spinario*, gab es auch vom Sandalenlöser einige Variationen mit unterschiedlicher Positionierung der Hand, sodass sich Esengren beim Stellen der Haltung möglicherweise an einer anderen Version der Skulptur orientierte.⁶⁰¹ Auch dieses Beispiel verdeutlicht, dass an der *Accademia Desiosi* ein weiteres in Venedig bekanntes Motiv einstudiert wurde.

Auf einer weiteren Zeichnung (Abb. 143) aus Mappe V ist ein stehender Akt in Rückenansicht zu sehen, der die Haltung des Herkules Farnese spiegelverkehrt einnimmt. Seine Finger hält er wie die Statue hinter dem Rücken zusammengeballt, als würde er darin etwas halten. Dieses Detail verdeutlicht – wie beim *Spinario* –, dass hier keine beliebige Pose, sondern bewusst jene des Herkules Farnese einstudiert wurde. Die römische Statue war im 16. Jahrhundert durch mehrere druckgraphische Serien sowie in Form von Kleinplastiken in ganz Italien verbreitet und somit bekannt. Exakt dieselbe Rückenansicht ist in den *Segmenta nobilium signorum e statuarum* von 1638 (Abb. 144) zu finden.⁶⁰² So ist zu überlegen, ob die Zeichnung Esengrens einerseits als eine von vielen Ansichten des Modells zu verstehen ist und die anderen nicht erhalten sind; oder ob sich der Zeichner andererseits bewusst an einer Vorlage orientierte.

Zuletzt erinnert eine Pose aus Mappe II (Abb. 145) an den sogenannten gefallenen Gallier aus der venezianischen Sammlung Grimani (Abb. 146), der seit Ende des 16. Jahrhunderts im Statuario öffentlich zu sehen

597 Wie einleitend beschrieben, zeigen die Zeichnungen nicht das unmittelbar Gesehene. Unterschiedliche Gegenstände wurden hinzugefügt oder ausgelassen, sodass manche Elemente individuell von den Zeichnern verändert wurden. Dennoch ist festzuhalten, dass der Zeichner keinen Versuch unternahm, den „unperfekten“ Körper zu korrigieren oder zu idealisieren.

598 Auch diese Pose wird in ihrer spiegelverkehrten Form besprochen, da beide Zeichnungen Abklatsche sind. Eine dieser Zeichnungen (Fol. 48v/68r) ist das Pendant des bereits beschriebenen Dornausziehers. Auf dem Pendant (Fol. 49v/67r) des anderen ist ein Sitzender zu sehen, der seiner rechten Hand oben am Seil hält. Zwei weitere Zeichnungen von dieser Haltung wurden bereits besprochen (Fol. 31v/44r sowie Fol. 37v/38r): Auf dem linken Blatt ist jeweils der Sitzende und auf dem rechten ein mit seinem Arm an einem Seil Hängender zu sehen. Zu vermuten ist, dass diese Zeichnungen von drei verschiedenen Personen angefertigt wurden, die alle bei demselben Zeitpunkt beim Studium der Pose des Sitzenden zugegen waren. Einer der Zeichner hörte auf

oder ging, als die zweite Pose des Hängenden einstudiert wurde. Zu einem anderen Zeitpunkt hielt er auf der zweiten Blatthälfte die Variation des Sandalenlösers fest.

599 Bezeichnenderweise kommt dieses Gemälde im Inventar aus Mantua von 1626–27 vor, das Nys und Esengren erstellten, sodass letzterer die Verwendung dieser Pose spätestens in diesem Gemälde sah. Zu dem Gemälde in der Sammlung der Gonzaga: Lapenta / Morselli 2006, S. 218–219.

600 Zu der Zeichnung, siehe Zeitler 2012, S. 36–38 (Kat. 4).

601 Zum Sandalenlöser siehe Haskell 1981, S. 182–184. Die Statue mit der angewandelten Haltung (mit dem stützenden Arm) war ebenso eine antike Kopie, wurde aber erst im 18. Jahrhundert ausgegraben. Als Kenner der antiken Münzen kannte Esengren aber diese Haltung möglicherweise von der Rückseite eines Geldstücks.

602 Perrier 1638, Taf. 4. Bereits vor der Publikation dieses Tafelbandes hatte Perrier Zeichnungen sowie Einzeltafeln angefertigt, sodass die Ansicht möglicherweise auch vor dem Tod Esengrens existierte.



Abb. 143 | Filippo Esengren [?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 43v

war. Dieses Blatt ist im Gegensatz zu den besprochenen Beispielen mit drei Kreiden gezeichnet. Am Körper ist ein kurzärmeliges Oberteil angedeutet. Darüber hinaus sind einige Pentimenti an der Hand zu sehen. Aufgrund der vollendeteren Ausführung ist zu vermuten, dass hier eine Vorstudie für ein konkretes Motiv vorliegt, das ausgehend vom Studium der Pose einer antiken Skulptur am lebenden Modell entstanden ist.



Abb. 144 | François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e statuarum*, Rom 1638, Taf. 4

Die genannten Beispiele verdeutlichen den unterschiedlichen Umgang mit den Vorbildern sowie mit den Kenntnissen der Formen. Allerdings lässt sich nicht rekonstruieren, wie die Einweisung eines Modells vonstattenging, ob der Künstler mit Vorlagen arbeitete oder alle Posen aus dem Gedächtnis erklärte.⁶⁰³ Entscheidend ist, dass die Details – das Zuspitzen der Finger zum Ausziehen eines imaginären Dorns sowie das

603 Die wenigen Darstellungen des Prozesses, wie ein Modell nach der Antike gestellt wurde, stammen aus dem 18. Jahrhundert. Darunter: Charles-Joseph Natoire: *Modellsaal*, 1746. London, Courtauld Institute; Johann Zof-

fanny: *The Royal Academy*, 1771–1772. England, The Royal Collection; Michel-Ange Houasse: *Zeichenakademie*, 1728–29. Madrid, Palacio Real. Zu den Abbildungen: Hingst / Gleiss 1996; sowie Müller-Bechtel 2014–15.



Abb. 145 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Liegender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe II, Fol. 33(a)r



Abb. 146 | Gefallener Gallier, Marmor, Sammlung Grimani, Venedig

Halten der Äpfel der Hesperiden – darauf hinweisen, dass dem Modell der Hintergrund der Pose bekannt war. Bereits Malvasia betonte im Zusammenhang mit den Carracci, dass die eingenommene Haltung eines Modells hölzern wirke, wenn es den Inhalt nicht verstand. Gerade aus diesem Grund konnte wohl Agostino selbst am besten posieren.⁶⁰⁴ Auf den Studien aus den Mappen von Esengren wurden bezeichnenderweise die von dem Modell imitierten Details von allen

604 Siehe dazu den abschließenden Absatz im Kapitel III.2.2.

605 Keazor 2007, S. 187ff. sowie S. 298–301. Keazor erwähnt einige Beispiele, die nicht nur die Antike zitieren, sondern auch passend zum Kontext ausgewählt wurden.

Zeichnern festgehalten. Daraus ist zu schließen, dass sie nicht nur das Gesehene festhielten, sondern das gestellte antike Vorbild ebenfalls kannten.

Warum studierten die Zeichner aber die antiken Formen an einem lebenden Modell? Wie Henry Keazor am Beispiel der Carracci-Akademie herausarbeitet hat, wurden die nachgeahmten Werke auf diesem Weg „deantikisiert“ und dem neuen Kontext der jeweiligen Gemälde angepasst.⁶⁰⁵ Darüber hinaus kann diese Vorgehensweise auf praktische Gründe zurückgeführt werden. Da die bekannten Werke insbesondere in Druckgraphiken, Zeichnungen, aber auch als Kleinplastiken verbreitet waren, konnten die Formen mithilfe eines lebenden Modells in der (lebensgroßen) Dreidimensionalität einstudiert werden. Gerade dieses Vorgehen ermöglichte, einige Veränderungen an der Pose vorzunehmen und Gliederstellungen zu verschieben. Diese genannten Aspekte wurden in den zeitgenössischen Schriften u.a. von Giovan Battista Armenini zusammengefasst: Die Künstler sollten die Elemente aus anderen Werken nicht direkt übernehmen, sondern leicht verändern. Ebenso sollte laut Armenini der Kontext bei der Verwendung der anderen Vorbilder beachtet werden, um sie passend einbinden zu können.⁶⁰⁶ So waren mithilfe des lebenden Modells Variationen sowie Transformationen der Vorbilder am besten möglich.

2.2 Antiquarische Kenntnisse: Das Studium von Cartaris Antike

Unter den Zeichnungen aus den Mappen von Esengren sind nicht nur Studien nach antiken Statuen, sondern auch nach anderen antiken Vorbildern zu finden. In diesem Kapitel soll eine davon genauer betrachtet werden. Dabei liegt der Schwerpunkt nicht nur auf der Vorgehensweise, *wie* eine Form studiert wurde, sondern auf der Auswahl des Motivs.

606 Siehe Armenini 1587, Buch I, abschließender Teil von Kapitel IX sowie Buch II, Kapitel XI. Dazu: Keazor 2007, S. 296–297; Irle 1997, S. 2–3.

Auf sieben Zeichnungen der Mappe II (Abb. 147–153) ist ein sitzender Akt aus verschiedenen Perspektiven zu sehen.⁶⁰⁷ Mit beiden Händen greift er ein Seil seitlich neben dem Kopf. Sein linkes Bein ist vorgestellt, sodass sich der Körper in die Diagonale ausstreckt. Er schaut über die rechte Schulter nach unten. Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, von wie vielen Zeichnern die sieben Blätter ausgeführt wurden. Die unterschiedlichen Arten der Schraffuren verdeutlichen aber, dass sie sicherlich von mehr als nur einer Hand stammen.

Bereits Palma il Giovane verwendete eine vergleichbare Pose in mehreren Gemälden. Allerdings bildete er die Haltung des Mannes mit einer zum Schlagen ausholenden Geste viel dynamischer ab.⁶⁰⁸ Esengren besaß viele Zeichnungen von Palma, sodass ihm diese Pose aus seinen Studien vermutlich bekannt war.⁶⁰⁹ Die Haltung aus der Paduaner Mappe erscheint aber vielmehr von einer Darstellung des Zeus – dem sogenannten *Giove Horcio*⁶¹⁰ – aus Vincenzo Cartaris *Le Imagini* von 1615 übernommen zu sein (Abb. 154). Gerade für diese zwölfte italienische Ausgabe entwarf Esengren neue Illustrationen. Auch die Darstellung

von Zeus stammt von ihm.⁶¹¹ Laut Cartaris Text existierte eine griechische Statue des *Giove Horcio*, der mit beiden Händen die Blitze hielt.⁶¹² Diese Beschreibung glich zwar jener in den vorherigen Ausgaben von *Le Imagini*;⁶¹³ er wurde aber darin nicht sitzend, sondern voranschreitend in Dreiviertelansicht abgebildet. Eine genauere Betrachtung der Veränderung des Motivs im Laufe der neuen Edition soll die Vorgehensweise Esengrens sowie die Bedeutung dieser Haltung beim Aktzeichnen verdeutlichen.

In der ersten illustrierten Fassung von 1571 wurden die Abbildungen von Giuseppe Porta und Bolognino Zaltieri aufgenommen.⁶¹⁴ Sie basieren insbesondere auf den Beschreibungen Cartaris, greifen aber auch auf einige antike Bildwerke zurück.⁶¹⁵ Auf den meisten Blättern sind zwei Motive korrespondierend miteinander auf einer Seite zu sehen, sodass der schreitende *Giove Horcio* mit dem frontal sitzenden Zeus gruppiert ist (Abb. 155).⁶¹⁶ Erst in der Ausgabe von 1608 bekam jede Gottheit eine eigene Seite, infolgedessen der voranschreitende *Giove Horcio* alleine in der leeren Landschaft platziert wurde (Abb. 156).⁶¹⁷ Diese Neuauf-

607 Alle sieben Zeichnungen sind auf einer Hälfte des Folios gezeichnet; die andere Hälfte ist entweder nicht erhalten oder eine andere Pose ist darauf dargestellt. Daraus ist zu schließen, dass bei der Sitzung mit der besprochenen Pose zwar sieben unterschiedliche Zeichner anwesend waren, sie aber an den folgenden Sitzungen nicht gleichzeitig teilnahmen. Einzig bei Fol. 4r ist unklar, ob es tatsächlich zu dieser Reihe gehört, da das Modell nicht nur präziser gezeichnet ist, sondern sogar die Kleidung eines Kriegers angebracht wurde.

608 Die Pose des Stehenden, der mit beiden Händen einen Gegenstand hält und zum Schlagen ausholt, kommt in mehreren Gemälden von Palma vor: Zentral dargestellt als einer der Vandalen in *Massaker in Hippo* (1593, Musée Fabre, Montpellier, dazu Mason Rinaldi 1984, Abb. 181, Kat. 171); als ein Dämon in *Heiliger Augustinus gequält durch Dämonen* (um 1600, Hl. Paulus Kirche, Venedig, in: Mason Rinaldi 1984, Abb. 264, Kat. 471); zentral als Soldat des Kaisers in *Enthauptung des heiligen Pantaleons* (1599, S. Pantaleon Kirche, Venedig, in: Mason Rinaldi 1984, Abb. 281, Kat. 269); als Schmied im Hintergrund in *Venus und Amor* (1600–1610, Gemäldegalerie, Kassel, in: Mason Rinaldi 1984, Abb. 405, Kat. 119).

609 Antoniazzi Rossi 2005, 21, Kat. 19.

610 Mit *Giove Horcio* meint Cartari einen Typus des Zeus, der als Wächter des Schwurs beschrieben wird.

611 Einzig in diesem Buch wird er als Filippo Ferroverde in der Einleitung namentlich genannt. Zu den Namen Ferroverde / Esengren siehe Kapitel IV.1.2.

612 „[...] ritorniamo al Dio custode del giuramento, chiamato da' Greci Giove Horcio, & rappresentato nel Statoa, che teneva il fulmine a due mani. Questi da'romani fu fatto in altro modo [...]“ in: Cartari 1615, S. 143.

613 Cartari 1556, S. XXXIIv. Cartari 1571, S. 152.

614 Während der Entwerfer Giuseppe Porta im Text nicht genannt wird, steht der Name des Stechers Bolognino Zaltieri in der Widmung an Cardinal d'Este: „come senza dubbio alcuno lo faranno piu bello da vedere le belle, e bene accomodate figure, delle quali l'adorna M. Bolognino Zaltieri, huomo nelle cose della stampe diligente, e fidele quanto altri.“ Cartari 1571, o.S. dazu auch Cartari / Volpi 1996, S. 23. Erst in der Ausgabe von Lorenzo Pignoria von 1615 taucht der Name des frühen Autors der Abbildungen, des Architekten und Malers Salviati auf: „L'Architetto il Salviati Pittore Valente“, Cartari 1615, Prefazione al Lettore, S. [4]. Stefano Piarguidi konnte nachweisen, dass es sich hier nicht um Francesco Salviati, sondern um seinen Schüler Giuseppe Porta handeln müsse, der ebenfalls Salviati genannt wurde. Siehe Piarguidi 2005.

615 Zahlreiche Münzen und Reliefs, die für die Illustrationen möglicherweise beispielhaft waren, sind abgebildet in: Cartari / Volpi 1996.

616 Cartari 1571, S. 148. Auf der rechten Hälfte des Blattes sitzt Zeus frontal erhöht auf einem Podest. Er schreitet mit dem linken Bein voran. Die Blitze hält er über seine rechte Schulter und blickt nach unten. Die Figur gleicht exakt der Skulptur des stehenden Jupiters mit erhobenem Arm aus den Kapitولينischen Museen, der allerdings erst 1584 ausgegraben wurde, aber möglicherweise von Darstellungen auf Medaillen bekannt war. Caterina Volpi hielt zur Druckgraphik in Cartaris Ausgaben fest, dass der Stehende nach dem Zeus auf einer Münze gestaltet wurde (abgebildet in Agustin, Antonius: *Dialoghi intorno alle medaglie inscrittioni et altre antichita*, Roma: Faccioto 1592, S. 141). Allerdings hat Zeus auf der von ihr erwähnten Münze die Arme ausgebreitet. Cartari / Volpi 1996, S. 164.

617 Cartari 1608, S. 137. Die Veränderung wurde insbesondere vorgenommen, um den Band reicher illustriert erscheinen zu lassen. Auch diese Ausgabe von 1608 kam im Verlag des Paduaners Pietro Paolo Tozzi heraus. Dazu mehr am Ende dieses Kapitels.

IV. DER NACKTE KÖRPER: EIN ANSPRUCHSVOLLER STUDIENGEGENSTAND



Abb. 147–153 | [[Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua Mappa II, Fol. 29v, 4r, 17r, 21r, 35r, 15r, 44v



Abb. 153

lage veranschaulicht die zentrale Strategie des Paduaner Verlegers Pietro Paolo Tozzi,⁶¹⁸ der durch die Trennung der Motive den Eindruck einer reicheren Bebilderung zu vermitteln versuchte.⁶¹⁹ 1615 kam in seinem Verlag eine weitere Auflage unter dem Titel *Le vere e nove imagini de gli dei delle antichi* – überarbeitet von Lorenzo Pignoria⁶²⁰ – heraus. Wie der Titel sowie die

Einleitung verkünden, war der Text durch Pignoria und die Illustrationen durch Esengren (hier Filippo Feroverde genannt) anhand der „wahren“ Schriften und Bildbeispiele vollkommen erneuert worden.⁶²¹

Zu den sogenannten ‚alten‘ (1571) und ‚neuen‘ (1615) Abbildungen von *Le Imagini* verdeutlicht McGrath in seinem grundlegenden Aufsatz, dass sich Esengren bei der Überarbeitung der Vorlagen auf drei verschiedene Quellen stützte: 1) Als Erstes wurden die antiken Werke – Skulpturen, Reliefs und Gemmen – herangezogen. Anstelle der Originale studierte der Künstler indes deren Abbildungen in den antiquarischen Sammelausgaben. 2) Für die Beispiele, für die er keine Vorbilder fand, wurden die Abbildungen Zaltieris modifiziert und in eine klar lesbare Form gebracht. 3) Zuletzt nahm er Bildwerke aus der Hochrenaissance auf und verwandelte sie ebenso in schematische Holzschnitte.⁶²² Eine vollkommene Veränderung der Darstellung des *Giove Horcio* war vermutlich nicht möglich, da weder eine neue Textvorlage noch eine Skulptur hierfür existierte oder neu gefunden wurde. So modifizierte Esengren die bereits 1571 entstandene Abbildung gemäß der Beschreibung. Der *Giove Horcio* wurde gespiegelt und frontal auf der Wolke sitzend wiedergegeben, mit dem Blick über seine Schulter nach unten (Abb. 154). Durch diese Veränderung füllte er zum einen die Bildfläche, zum anderen fügte er ein Narrativ hinzu: Während Zeus zuvor scheinbar ziellos mit erhobenem Blitz laufend dargestellt war, entstand durch den nach unten gerichteten Blick der Eindruck,

618 Im Verlag von Pietro Paolo Tozzi erschienen insgesamt vier Ausgaben von Cartaris *Le Imagini de i Dei de gli antichi*. 1603 übernahm er auch die Abbildungen; erst 1608 ließ er die doppelten Abbildungen auf einzelne Seiten aufteilen. Von dieser Zeit an ist zu erkennen, dass Tozzi sich immer mehr bemühte, das prominente Buch Cartaris mit besseren Abbildungen und korrigiertem Text auszustatten. 1615 war Lorenzo Pignoria Herausgeber. Die Neuerungen wurden im Titel kenntlich gemacht: *Le vere e nove Imagini de gli Dei delli Antichi*. 1626 wurde die Ausgabe von 1615 im Verlag Tozzis aufgefrischt und erschien unter dem folgenden Titel *Seconda Novissima Editione delle Imagini de gli dei degli antichi*.

619 Vermutlich ließen sich die reich bebilderten Bücher besser verkaufen, da Pietro Paolo Tozzi auch weitere Ausgaben mit Illustrationen ergänzte oder überarbeiten ließ, wie die *Mythologiae* von Natale Conti (1616). Das Buch wurde erstmals 1567 in Venedig in lateinischer Sprache und ohne Abbildungen gedruckt.

620 Der Herausgeber der ‚neuen‘ *Imagini* – Lorenzo Pignoria – war ein in ganz Europa anerkannter Antiquar. Über die antiken Funde, sowie deren

Einordnung und Ikonografie führte er einen regen Briefwechsel mit Kollegen wie Cassiano dal Pozzo in Rom und Fabri de Peiresc in Paris, den er in seinen jungen Jahren an der Universität in Padua kennenlernte. Peiresc und Pozzo ihrerseits verfügten ebenso über weite Netzwerke, sodass man davon ausgehen kann, dass die Antiquare durch den Austausch der Briefe und Abbildungen über ein breites Wissen der antiken Objekte in Europa verfügten. Es ist zu belegen, dass Pignoria beispielsweise einige außereuropäische Objekte aus der Sammlung von Peiresc in der zweiten von ihm überarbeiteten Ausgabe von *Le Imagini de i Dei* 1624 einfügte, dessen Abbildungen sowie Beschreibungen er von dem Besitzer erhielt. Zu den antiquarischen Netzwerken siehe: Maffei 2013; Jaffé 1989; Herklotz 1992.

621 „& ancor Filippo Feroverde con la sua peritia e facilità di disegnare, non habbia tralasciato cosa alcuna per ridurre a compita perfettione quest’ opera;“ Cartari 1615, [S. 4 von Prefazione al Lettore].

622 McGrath 1962.



Abb. 154 | Vincenzo Cartari, *Le vere e nove Imagini de gli Dei delli Antichi*, Padua 1615

er würde jemanden unter den Wolken mit den Blitzen bedrohen.

Diese sitzende Pose des Zeus – mit beiden Armen auf der linken Seite über den Kopf erhoben – war somit zwar keine Neuerfindung Esengrens, sondern eine gelungene Veränderung der Bildkomposition entsprechend der Textvorlage. Dies verdeutlicht seine intensive Auseinandersetzung mit dem Text sowie die Fähigkeit, ausgehend von den schriftlichen Vorlagen eine antike Formensprache zu entwickeln. Die genannten Aspekte können ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass ausgerechnet diese Pose in einem größeren Kreis der Zeichner

623 Armenini nennt „cartaro“ in der Aufzählung neben zahlreichen weiteren sowohl antiken als auch zeitgenössischen Autoren. Armenini 1587, S. 209 (Libro III, Cap. XV). Lomazzo lobt Cartari wiederum für das Wissen,



Abb. 155 | Vincenzo Cartari, *Le imagini de i Dei de gli Antichi*, Venedig 1571

mit einem lebenden Modell nachgestellt wurde. Bei diesem Treffen können zum einen die vermeintliche Erfindung Esengrens und zum anderen die antiken Textkenntnisse das Thema gewesen sein.

In der Folge stellt sich die Frage, ob die Posen nur im Umkreis von Esengren oder auch von anderen Künstlern verwendet wurden. *Le Imagini de i Dei* war die erste in *volgare* verfasste mythologische Publikation, die in den folgenden Jahren mehrfach verlegt und seit der Erstausgabe 1556 rege verbreitet wurde. Von Autoren wie Armenini und Lomazzo wurde empfohlen, Cartari zu studieren.⁶²³ Unmittelbar nach dem Er-

welches er über Götter gesammelt hatte. Lomazzo 1584, S. 665 (Libro VII, Cap. XXIX). Dazu siehe: Volpi 1997, S. 59.

scheinen konsultierten sowohl Künstler als auch Auftraggeber die Schrift für korrekte Wiedergabe der Ikonographie.⁶²⁴

Betrachtet man die 25 Ausgaben von *Le Imagini* zwischen 1571 und 1626, fallen die immer größer werdenden Abbildungen darin auf.⁶²⁵ Die späteren Verleger konzentrierten sich nur noch auf das Entscheidende – auf die Attribute der Götter –, um deren Erkennbarkeit zu vermitteln. Auch im Text wurden hauptsächlich die Attribute, seltener aber die Haltungen oder die Umgebung der Figuren angegeben. Ausgehend davon könnte geschlossen werden, dass in den Kunstwerken nur die erkennbaren Elemente rezipiert wurden. Es ist aber das Gegenteil der Fall. In zahlreichen Werken, wie beispielsweise in den Fresken im Palazzo Magnani, wurden neben den Attributen auch die Posen sowie die Anordnung der Figuren von diesen schematischen Vorlagen übernommen.⁶²⁶ So erscheint es wenig verwunderlich, dass auch im Umkreis von Esengren eine Pose aus Cartaris Handbuch an einem lebenden Modell nachgestellt wurde. Möglicherweise war Esengren an der *Accademia Desiosi* für das Nachstellen der antiken Haltungen zuständig, da er in den zeitgenössischen Texten häufig als Kenner der Antike genannt wird.⁶²⁷ Dabei ist zu vermuten, dass sich bei diesen informellen Versammlungen Künstler und Kunstliebhaber über die Hintergründe der gezeichneten Posen austauschten und sich beide Gruppen auf diesem Weg weiteres mythologisches und künstlerisches Wissen aneigneten.

Interessanterweise sind um 1615 – etwa zeitgleich mit der neuen Ausgabe von *Le Imagini* – eine Zeichnung und ein Fresko entstanden, die die oben beschriebene Pose des *Giove Horcio* wiedergeben und dessen breite Rezeption deutlich machen.

Die Zeichnung mit schwarzer Kreide auf einer Folio-Seite wurde 1939 von Heinrich Bodmer Ludovico

Carracci zugeschrieben, bis sie Ann Sutherland Harris 2003 zusammen mit zwei weiteren Aktstudien zu einem Werk des jungen Gian Lorenzo Bernini erklärte (Abb. 157).⁶²⁸ Diese Pose ist in den Arbeiten der beiden Künstler nicht wiederzufinden. Die Zuschreibung basiert nur auf der Strichbildanalyse. Bei der Aktstudie

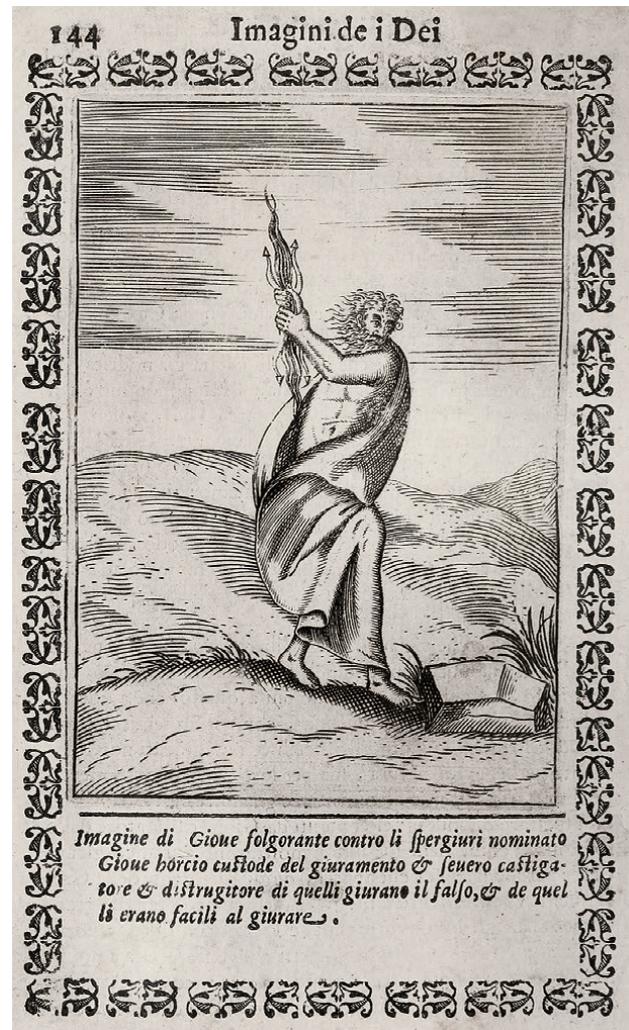


Abb. 156 | Vincenzo Cartari, *Le imagini de i Dei de gli Antichi*, Padua 1608

624 Die Rezeption der Schrift Cartaris ist in dem Vokabular Vasaris sowie in den Briefen von Annibale Caro und Taddeo Zuccari zu bemerken. Dazu: Seznec 1990, S. 222ff

625 Eine ausführliche Auflistung sowie Kommentare zu den einzelnen Ausgaben europaweit zwischen 1556 und 1699 sind in der Datenbank zu Cartari zu finden: http://dinamico2.unibg.it/cartari/edizioni.html#ed_01 [1.10.2017]. Darüber hinaus bietet der Katalogbeitrag einen Überblick: Freytag 2012.

626 Vergleichbares konnte Samuel Vitali in der Villa Magnani in den Fresken von Ludovico Carracci, Pietro Faccini und Bartolomeo Cesi aufzeigen. Dazu: Vitali 2011, S. 86–109.

627 Siehe Kapitel IV.1.2.

628 Bodmer 1939, S. 151; Harris 2003. Die Zuschreibung an Bernini wurde ebenso in der letzten Münchener Ausstellung beibehalten: Zeitler 2012, S. 189–192.

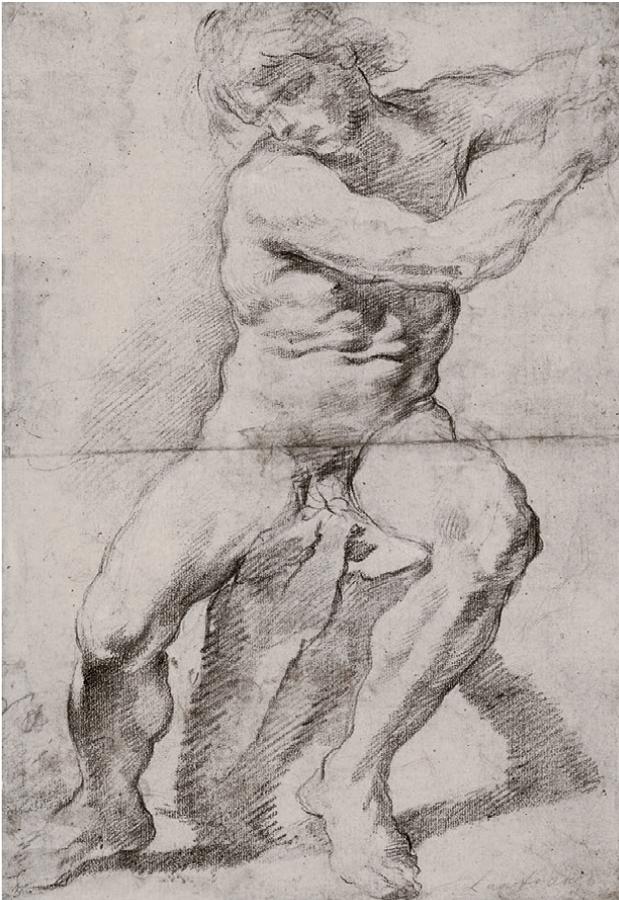


Abb. 157 | Gianlorenzo Bernini [zugeschrieben], Männliche Aktfigur, schwarze Kreide auf Papier, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. 41595 Z

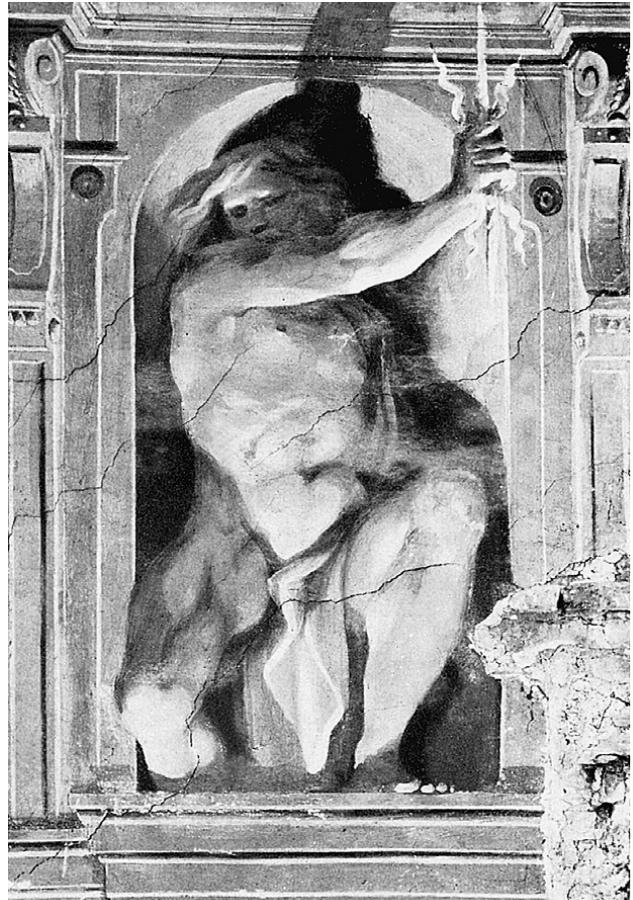


Abb. 158 | Guercino, Zeus, Fresko, um 1615, Casa Provenzale, Cento

ist nicht zu erkennen, ob sie für die Wiedergabe einer konkreten Figur (Jupiter?) entstand oder das Ergebnis eines einfachen Modellstudiums ist. Die Pose des Modells wurde auch hier – wie im Umkreis von Esengren – mithilfe eines Seils oder eines Stocks fixiert.

Dieselbe Haltung ist auch in der Ausstattung des Hauses von Alberto Provenzale (heute Casa Benazzi)

in Cento zu finden, die um 1614–15 von Guercino ausgemalt wurde (Abb. 158). In einem Raum sind Kriegsszenen auf den größeren Feldern und dazwischen in Chiaroscuro ausgeführte *Ignudi* sowie Götter in den Nischen zu sehen.⁶²⁹ Als Vorbilder für diese *Ignudi* galten in der Forschung häufig die Fresken aus dem Palazzo Fava (Abb. 159).⁶³⁰ Bei der Gegenüberstellung

629 Zur Ausmalung sind folgende zwei Zitate entscheidend: „1614 – Dipinge in Cento in una Casa del Sig. Alberto Provenzale un camerone à chiaro scuro à fresco, con figure, e paesi, con far ach eil ritratto di quello,“ Malvasia 1678, II, S. 362. „un copioso e gran fregio nella Sala de’ Provenzale con diversi historie a fresco adornate con mensole, cartelle mascheroni, e simili,“ Scannelli 1657, S. 360. Die Datierung der Fresken auf das Jahr 1614 stammt von Malvasia. Zu überlegen ist aber, ob sich Malvasia irrte und die Ausmalung erst nach Erscheinen von Cartari/Pignoria Ausgabe 1615 abgeschlossen wurde. Auch in einem weiteren Privathaus aus seiner Heimat-

stadt – in Casa Pannini – signierte Guercino zwar mit dem Jahr 1615; es wurde jedoch mit den Zahlungsdokumenten nachgewiesen, dass er zwei weitere Jahre dort arbeitete. Die Ausmalung sowie die frühen Schaffensjahre werden ausführlich besprochen in: Atti 1861, S. 12–15; Roli 1968, S. 43–56; Mahon 1991, S. 99–117, zum Dokument, siehe darin Fußnote 39, S. 108. 630 Es lässt sich zwar nicht nachweisen, dass Guercino in seinen frühen Jahren den Palazzo Fava gesehen hat, die ähnliche Formensprache der *Ignudi* ist allerdings in den Fresken in Cento nicht zu übersehen. Calvi 1808, S. 7; Atti 1861, S. 13; Mahon 1937.

der Zeus-Darstellungen in Cento und Bologna wird aber deutlich, dass Guercino seiner Figur viel mehr Dynamik verlieh und sich eher an der Formsprache von Cartaris Neuausgabe aus dem Jahr 1615 orientierte. Bemerkenswerterweise konsultierten sowohl die Auftraggeber als auch die Künstler *Le Imagini* für die Ausstattung des Palazzo Fava.⁶³¹ Ob Guercino zum Studium der neuen Ausgabe Cartaris durch die bolognesischen Fresken oder auf anderen Wegen angeregt wurde, kann aufgrund fehlender Quellen zu Beginn seiner Laufbahn nicht nachgewiesen werden.⁶³²

Die beiden Beispiele verdeutlichen, dass die Formsprache der neuen Illustrationen von Esengren auch an anderen Orten studiert und rezipiert wurde. Möglicherweise gehen aber diese um 1615 entstandenen Darstellungen – die Zeichnung, das Fresko sowie der *Giove Horcio* aus Cartari selbst – auf ein heute unbekanntes Vorbild zurück.⁶³³

2.3 Die Ambiguität der Posen und deren vielfältiger Einsatz

In den vorherigen Abschnitten wurde gezeigt, dass die Akte häufig in Posen nach antiken (und zeitgenössischen) Werken gestellt wurden, um beispielhafte Haltungen studieren zu können und Weiteres über die Hintergründe der gestellten Werke zu erfahren. Im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen wird in den folgenden zwei Kapiteln (IV.2.3–2.4) die Anwendung der gezeichneten Posen – somit des angeeigneten Wissens – in künstlerischen Arbeiten thematisiert. Dabei stellt sich die Frage, ob eine Komposition bereits beim Stellen des Modells mitbedacht oder über ihre Anwendung erst nachträglich entschieden wurde. Wie zu



Abb. 159 | Carracci, Zeus aus dem Jason-Fries, Fresko, um 1584, Palazzo Fava, Bologna

631 Siehe dazu Vitali 2011, S. 86–109.

632 Bereits Gaetano Atti wies darauf hin, dass es der Auftraggeber war, der für die Unterschriften der Kriegsszenen sowie für die Verherrlichung der Familie Provenzale sorgte. Es ist möglich, dass auch hier, wie im Palazzo Fava in Bologna, der Auftraggeber Cartaris *Le Imagini* ins Spiel brachte. Atti 1861, S. 13ff.

633 Die Haltung des *Giove Horcio* erscheint als Vermischung von zwei Werken nach Hendrik Goltzius: Zum einen erinnert er an einem sitzenden Zeus in der Serie der Antiken Göttern (publiziert um 1590), die auf dem Vorbild Polidoro da Caravaggio basiert. Zum anderen ist in dem Stich von Goltzius nach dem Werk von Jacob Matham (um 1597) ein stehender Zeus zu sehen, der beide Arme an einer Seite mit Blitzen und Donnern erhebt. So ist denkbar, dass Esengren die Darstellung des *Giove Horcio* ausgehend von diesen Kupferstichen ‚konstruierte‘.



Abb. 160 | [Umkreis von Filippo Esengren?],
Liegender Akt, Palazzo
Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 30r



Abb. 161 | [Umkreis von Filippo Esengren?],
Liegender Akt, Palazzo
Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 31r



Abb. 162 | [Umkreis von Filippo Esengren?],
Liegender Akt, Palazzo
Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 32v

zeigen sein wird, spielte die Ambiguität des Vorbilds eine entscheidende Rolle.⁶³⁴ Anhand von drei größeren Themengruppen sollen in diesem Kapitel unterschiedliche Strategien näher betrachtet werden.

In Mappe V sind drei Zeichnungen (Abb. 160–162) eines liegenden Akts zu finden, der seinen Kopf in die verstränkten Arme gelegt hat.⁶³⁵ Die Verwendung dieser Pose in unterschiedlichen Zusammenhängen wird anhand von zwei Beispielen veranschaulicht:

- 1) Auf dem Altarbild Annibale Carraccis von 1593 ist im Mittelpunkt auf dem Grabdeckel ein schlafender Soldat zu sehen, der im Gegensatz zu den anderen Dargestellten nichts von dem Geschehen mitbekommen zu haben scheint (Abb. 163).⁶³⁶ Der Soldat fällt auch deswegen ins Auge, weil er auf dem Sarkophagdeckel ruht und das Grab somit verschlossen hält, aus dem Christus wundersamerweise auferstanden ist. In den Viten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird gerade dieser Soldat in der Beschreibung des Altarbilds hervorgehoben und als äußerst originelle Erfindung Annibales gelobt.⁶³⁷
- 2) Die Pose des Schlafenden, dessen Kopf auf den Armen ruht, ist auch in einem Gemälde von Alessandro Varotari, genannt Padovanino, wiederzufinden (Abb. 164).⁶³⁸ Auf dem querformatigen Bild ist zentral Judith im Profil dargestellt, die in ihrer Rechten das Schwert über den Kopf von Holofernes erhebt. Hinter ihr sieht man das Gesicht ihrer Magd, welche die

Hände zum Beten zusammengelegt hat. Holofernes ist in der Verkürzung wiedergegeben, sodass der Betrachter auf sein Haupt schaut und nur die Schulterpartie wahrnehmen kann.

Alessandro Varotari arbeitete in Venedig, war Mitglied der *Accademia Desiosi* und erbt laut dem dritten Testament Esengrens mehrere Zeichnungsbände.⁶³⁹ So ist bemerkenswert, dass die Darstellung des Holofernes mit der Haltung des Ruhenden auf Fol. 32v übereinstimmt und nur gespiegelt wurde (Abb. 162). Selbst das Licht fällt in beiden Abbildungen aus demselben Winkel auf die Schulter. Der Zusammenhang zwischen der Zeichnung und dem ausgeführten Bild ist auf zweierlei Weise zu erklären: Entweder war Padovanino bei der Aktsitzung selbst zugegen, als diese Pose gestellt wurde, sodass er sie in sein Formvokabular aufnahm, oder er hat gerade jenen Zeichenband geerbt, der diese Studie enthielt. In beiden Fällen zeigt sich, wie eine recht allgemein wirkende Pose für die Darstellung des Holofernes zum Einsatz kam.

Ob Esengren das zuerst genannte Altarbild von Annibale Carracci kannte, ist fraglich. Der Vergleich mit den Carracci ist aber wegen der Arbeitsweise an ihrer Akademie relevant. Denn gerade die bolognesischen Künstler praktizierten das Studium nach dem lebenden Modell intensiv. Über die Verwendung ihrer Aktzeichnungen wurde aber erst im Nachhinein – teilweise nicht vom jeweiligen Urheber, sondern von einem anderen Künstler – entschieden.⁶⁴⁰ Ein vergleich-

634 Zur Ambiguität im 16. und 17. Jahrhundert, siehe die grundlegenden Aufsätze von Von Rosen 2012 sowie Pfisterer 2012.

635 Fol. 25r und 27v sind auf einem Folioblatt ausgeführt und zeigen das Modell frontal und mit Blick auf den Kopf in der Verkürzung. Fol. 26r ist eine lose Seite und zeigt den Akt von oben. Die Schraffuren sind auf diesen Blättern so ähnlich angelegt, dass sie auch von derselben Hand stammen könnten.

636 Robertson 2008, S. 91, Abb. 73; Posner 1971, II, S. 31–32, Kat. 73.

637 Scanelli erwähnt unter den Figuren nur den Schlafenden. Dabei erinnert ihn der Soldat an die Erfindung Correggios: „il primo fatto a bella posta per dimostrare nelle figure, che dormano, le più difficile occorrenze le scorse, e nell'altro per imitare il particolare gusto del divino Antonio da Correggio, ed in vero nell'uno, come nell'altro, è riuscito suprema bellezza [...]“; Scanelli 1657, S. 343–44. Bellori beschreibt alle Dargestellten sehr genau und hebt das Wunder des geschlossenen Grabes hervor: „[...] un altro à giacere boccone sopra la pietra del monumento, che per miracolo resta chiuso [...]“, Bellori 1672, S. 27–28. Auch Scaramuccia staunt nur über den schlafenden Soldaten, ohne weiteres zu erwähnen: „[...] tutto ripieno ancor'esso di concettosi accidenti, e trà gli altri os-

servarono un bellissimo pensiero, cioè è dire lo stupore, che mostra una di quelle Guardie, accennando col dito esser'anche figillato il Sepolcro, quando pure n'era uscito il Redentore, e gloriosamente risorto.“ Scaramuccia [1674], S. 64. Malvasia ist bei der Beschreibung eher daran interessiert, welche Elemente von welchen Künstlern stammen. Den schlafenden Soldaten erkennt er als Figur von Veronese, die mit der Grazie Parmigianinos ausgeführt wurde: „Qui scostandosi molto dal Correggio, s'accostò più alla Scuola Veneziana, e fece un misto principalmente di Tiziano, e di Paolo; [...] e del secondo, chi esser non giurerebbe quel soldatino armato, che steso dorme così pesante, e soavemente s'ovra la lapide stessa del sepolchro, aiutato massime di quella tanta grazia, che tolta dal Parmigiano, s'è aggiunta al naturale che vidde?“, Malvasia 1678, I, S. 398.

638 Zum Gemälde: Ruggeri 1993, Kat. 33.

639 Testament von 1631: „Lassio n segno d'amore a messer Alessandro Varotari mio compare pezzi di rilievo nr. 50 da esser per lui scelti a sua soddisfazione et una dozana de libri de disegno, a sua satisfattione come di sopra.“ ASV, Sezione Notarile, Giovanni Vignon, B. 1027, n. 68.

640 Siehe Kapitel III.2.2.



Abb. 163 | Annibale Carracci, Auferstehung, 1593, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris

bares Verhältnis scheint zwischen Padovanino und Esengren bestanden zu haben: Möglicherweise stammen die Zeichnungen von Esengren; sie wurden aber von Padovanino in den Gemälden verwendet.⁶⁴¹

In der zweiten Gruppe ist auf vier Studien aus Mappe V ein sitzendes Modell zu sehen. Die Hände hat es auf seinen rechten Schenkel gelegt, der Kopf ist zur linken Schulter geneigt, sein Blick – außer auf einer Seite – nach oben gewendet. Der rechte Fuß steht etwas er-

höht auf einem kleinen Podest, der nur in einer der Zeichnungen wiedergegeben ist. Vermutlich stammen alle vier Zeichnungen von einer Hand: Auf Folio 42v/37r wurde die Pose von der rechten und linken Seite festgehalten (Abb. 165). Auf Folio 41v/38r ist das Modell frontal und in Dreiviertelansicht zu sehen (Abb. 166). Nur eine dieser vier Zeichnungen wurde mit einer Dornenkrone ergänzt und der Sitzende in einen leidenden Christus verwandelt.

Lassen diese Zeichnungen erkennen, ob die Pose allgemein (ohne konkrete Absicht) gestellt wurde? Oder kann man davon ausgehen, dass der Zeichner das am besten gelungene Blatt durch Attribute ergänzte? In allen anderen Studien ragen ein Knie oder einer der Schenkel heraus, sodass ihre Übertragung in eine Komposition schwierig erscheint. Betrachtet man das Gesicht des Modells, hat es auf fast allen vier Zeichnungen die Augen nach oben gewendet und erweckt einen leidenden Eindruck. Ausgehend von dieser Beobachtung ist anzunehmen, dass hier – ähnlich wie bei den antiken Beispielen – sowohl dem Modell als auch dem Zeichner das Thema des leidenden Christus bewusst war.

Wie viele andere Posen könnte auch hier die Darstellung des *Ecce Homo* von Palma oder Tizian Anregung gewesen sein.⁶⁴² Interessanterweise ist aber die Verwendung der Pose im Umkreis von Esengren in einem vollkommen anderen Kontext zu finden. In einem Gemälde stellte Padovanino den heiligen Markus in derselben Haltung dar (Abb. 167). Auf dem hochformatigen Bild ist der Evangelist zu sehen. Dieser kann anhand der Attribute – das Buch auf seinem Schoß und den Löwen zu seinen Füßen – identifiziert werden.⁶⁴³ Wenn man die Studie auf Folio 38r spiegelt – was durch die Technik des Abklatsches von Esengren vermutlich häufig gemacht wurde –, sieht man die Übereinstimmung zwischen der Zeichnung (Abb. 168) und dem Ge-

641 Während zumindest ein Teil der Zeichnungen aus den Mappen Esengren zugeschrieben wird, sind von Alessandro Varotari keine Studien erhalten. Aus diesem Grund lässt sich nicht nachweisen, ob Varotari selbst bei den Treffen der informellen Akademie anwesend war oder ob er das Formvokabular aus den geerbten Mappen Esengrens übernahm.

642 Zu den Zeichnungen von Palma il Giovane, in denen die Pose vorkommt, siehe: Mason Rinaldi 1984, Kat. 253. Mason Rinaldi 1990, Kat. 15b, 16a, 21. Diese Pose wird auch von weiteren Künstlern für den leidenden Christus verwendet, darunter von Tizian für Dornenkrönung (Alten

Pinakothek München), von Gianlorenzo Bernini in einer kleinen Terracotta-Figur (Martinelli-Sammlung, Perugia) sowie von Bartolomé Esteban Murillo in der Darstellung von *Ecce Homo* (Museo de Bellas Artes, Murcia). Schließlich hatte die Pose Dario Varotari, der Vater von dem Künstlerkollegen Esengrens Alessandro Varotari, in der Darstellung von *Ecce Homo* aufgegriffen (Musei Civici agli Eremitani, Padua, Inv. 2318)

643 Zum Bild: Ruggeri 1993, fig. 14. Bildangaben sowie zur Kritik an der ursprünglichen Zuschreibung an Giuseppe Porta Salviati, siehe: Ruggeri 1988, S. 133, Abb. 65.

mälde: Die auf dem Oberschenkel gekreuzten Hände, die Kopfwendung und die Blickrichtung sind identisch. Einzig das zurückgestellte Bein wurde beim Heiligen geändert. Dieses Gemälde ist auf 1626 datiert, auf das Jahr also, in dem Padovanino über die *Accademia Desiosi* mit Esengren in engem Kontakt stand.⁶⁴⁴ Wie bei dem bereits besprochenen Liegenden ist auch hier die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Zeichnung und dem Gemälde nicht eindeutig zu klären.

Thematisch scheinen der leidende Christus und der schreibende Evangelist zwar weit voneinander entfernt zu sein, dennoch ließ sich die Haltung wohl je nach Motiv problemlos umwandeln und umdeuten. Diese doppelte Verwendung derselben Form wurde nicht nur bei der Ausführung eines Kunstwerks praktiziert, sondern die Offenheit war in einigen anderen Vorbildern bereits angelegt. Ganz besonders wird dies in einer kleinen Bronze des heiligen Sebastian von Alessandro Vittoria deutlich, dessen Haltung Esengren auch von einem Modell nachstellen ließ (Abb. 169). Der Bildhauer hatte von dem Heiligen mehrere Versionen – von lebensgroßen Marmorskulpturen bis zu kleinen Bronzen (Abb. 170) – angefertigt, in denen die Pose nur wenig variiert.⁶⁴⁵ Sie waren für sein Schaffen so entscheidend, dass er sie in seinen Testamenten erwähnte⁶⁴⁶ und von Paolo Veronese mit dem *modello* in der Hand porträtiert wurde.⁶⁴⁷ Bezeichnend an diesen Werken ist, dass nur die Marmorskulptur in San Salvador das eigentliche Attribut – einen Pfeil – aufweist, während bei allen



Abb. 164 | Padovanino, Judith und Holofernes, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

anderen spezifische Erkennungsmerkmale fehlen. Die Offenheit der Form scheint von dem Künstler bewusst so angelegt worden zu sein: In seinem dritten Testament bezeichnet er dieselbe Kleinbronze sowohl als heiligen Sebastian als auch als Marsyas.⁶⁴⁸

Die unterschiedlichen Versionen von Vittorias Plastiken des Stehenden waren auch außerhalb Venedigs verbreitet⁶⁴⁹ und wurden in beiden von dem Bildhauer genannten Kontexten rezipiert: 1) Als heiliger Sebastian ist er in den Darstellungen der Ateliers – als gelungenes Studienbeispiel – zu finden (Abb. 171);⁶⁵⁰ 2) als Marsyas wird er in Verbindung mit Musik abgebildet (Abb. 172–

644 Zur Datierung: Ruggeri 1988, S. 133.

645 Viele dieser Skulpturen werden besprochen in: Bacchi 1999. Darunter die Marmorskulptur des heiligen Sebastian in San Salvador in Venedig (S. 35–38); die Marmorfigur des Heiligen in Capella Montefeltro in der Kirche San Francesco della Vigna in Venedig (Kat. Nr. 66); die Bronzeplastik in Metropolitan Museum of Arts in New York, in einer Privatsammlung und im Los Angeles County Museum of Arts (Kat. Nr. 75). Besonders ausführlich zur Skulptur im Metropolitan Museum: Wardropper 2011, Nr. 25, S. 80–83.

646 Erwähnungen zusammengefasst in: Bacchi 1999, Kat. 75, S. 342.

647 Bacchi 1999, Kat. 3.

648 „Lasso la mia stuatua di bronzo quale puo servire raconciandola over san sebastiano, over Marsia facendoli la ferita sotto la tetta sinistra nel mezzo della tetta. A. M. Piero polao mio commossario.“ Auszug aus dem 3. Testament von Vittoria, verfasst am 7. November 1570. Vollständig zitiert wird es in Gerola 1924–1925, S. 353. Alle Testamente sowie weitere Dokumente publiziert in: Avery 1999 (darin 3. Testament auf S. 73–75). Interessant ist, dass das Wort „raconciandola“ unterschiedlich übersetzt werden kann. Wenn man es nicht nur als „verstehen“, sondern auch als „umsetzen“ deutet, könnte man es so verstehen, dass Vittoria die Klein-

plastiken anfertigte, damit sie von anderen Künstlern rezipiert wurden.

649 Zur Rezeption der Figur, siehe: Bacchi 1999, Kat. 75, insbesondere S. 345. Ein weiteres Beispiel ist die Zeichnung im British Museum, das heute Agostino Carracci zugeschrieben wird und diejenige Tonfigur wiedergibt, die im Gemälde von Alessandro Vittoria gehalten wird. Agostino Carracci (zugeschrieben): *Studie nach dem heiligen Sebastian von Alessandro Vittoria*. London, British Museum, Inv. Ff.2.113.

650 In dem programmatischen Gemälde zur künstlerischen Ausbildung von Jan Steen wird die Kleinplastik nach Vittoria neben weiteren Beispielen – wie Körperteilen und Vorlagenzeichnungen – präsentiert. Zu verstehen ist sie hier als Beispiel für das Studium einer dreidimensionalen Figur. Zum Gemälde: Steinberg 1990. Von Palma il Giovane wurde die Skulptur außerdem als ein Sammlerstück von Bartolomeo della Nave neben dem sogenannten Kopf des Vitello und anderen antiken Fragmenten abgebildet. Mason Rinaldi 1990, Kat. 86. Von David Bailly wird die Skulptur in zwei Gemälden wiedergegeben, im Stillleben sowie neben dem Selbstbildnis, in beiden Fällen zwischen Vanitas und Gegenständen der Gelehrten, dazu: Langemeier / Peters 1979, S. 457, Taf. 235; Popper-Voskuil 1973, S. 58–74, Abb. 3.



Abb. 165 | [Umkreis von Filippo Esengren?],
Sitzender Akt, Palazzo
Zuckermann, Padua,
Mappe V, Fol. 42v-37r

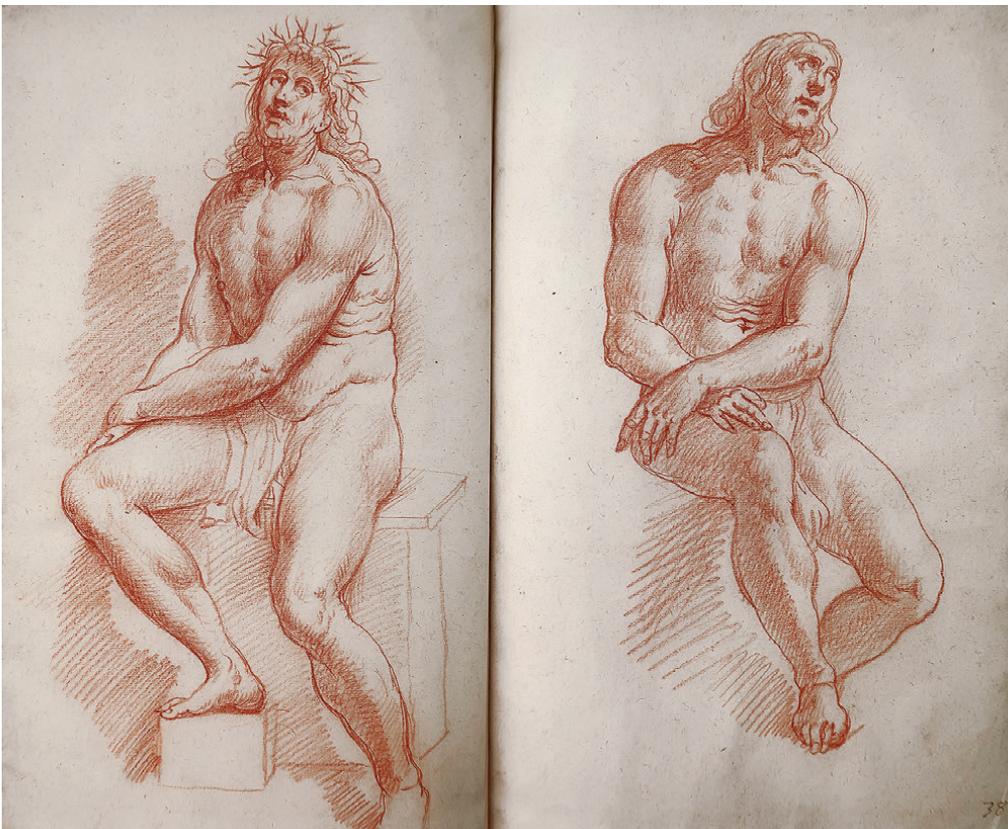


Abb. 166 | [Umkreis von
Filippo Esengren?],
Sitzender Akt, Palazzo
Zuckermann, Padua,
Mappe V, Fol. 41v-38r

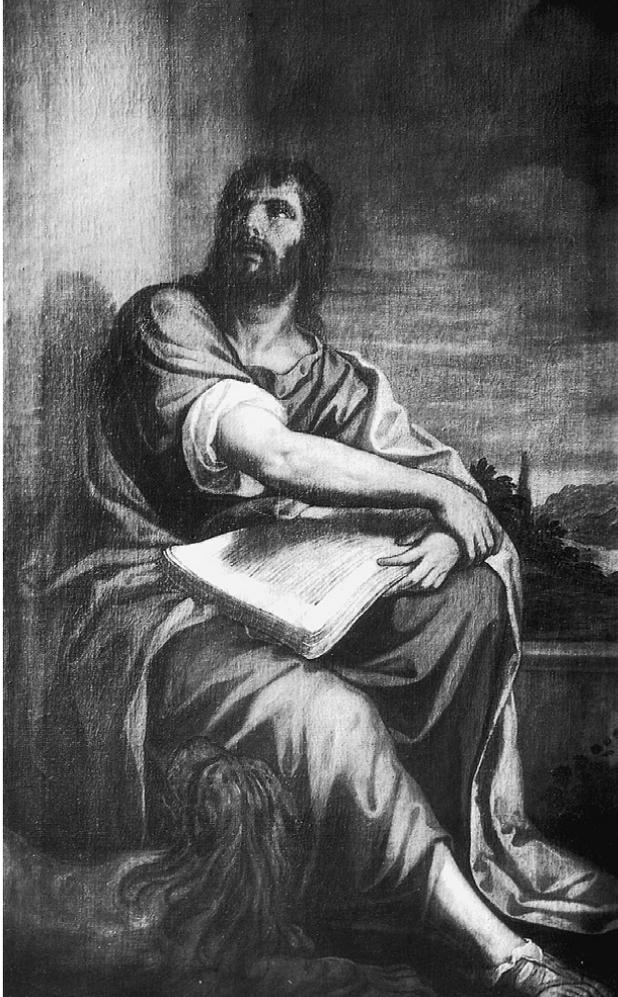


Abb. 167 | Padovanino, Heiliger Markus, Sammlung Pellegrini



Abb. 168 | Gespiegelte Abb. 166

173).⁶⁵¹ Die Wiedergabe der Figur in beiden Zusammenhängen verdeutlicht, dass die Ambiguität der Kleinplastiken in den künstlerischen Kreisen erkannt und sie möglicherweise gerade aus diesem Grund so häufig dargestellt wurde.

651 Evaritso Baschenis hat die Figur zwei Mal neben den Mandolinen und Gitarren abgebildet. In einem dieser Gemälde liegt eine Lyra zu Füßen der kleinen Plastik, die auf Apoll verweist, während die Skulptur in diesem Zusammenhang als Marsyas zu erkennen ist. Im zweiten Gemälde scheint die Figur dekorativ zu sein und erklärt sich nur, wenn man das erste Gemälde hinzuzieht. In der Literatur wird die Figur nur als harmonischer Zusatz zu den Instrumenten, als Apoll oder als David verstanden, die auf die Figur Vittorias jedoch nicht trifft, wenn man sie im genannten Kontext betrachtet. Mit weiterführender Literatur, siehe: Rossi 1996, Kat. 11 und 12. Auch in dem Karel Slabbaert oder Gabriel Metsu zugeschriebenen Gemälde steht die Figur in der Rolle des Marsyas dem

Wie die zwei Abklatsche auf einem Folio zeigen (Abb. 169), wurde die Haltung an der informellen Akademie in Venedig studiert. Ein stehender Akt ist zu sehen, der eine Hand hinter dem Kopf und die andere hinter dem Rücken hält. Auf einer der Zeichnungen

Künstler gegenüber. In diesem Fall hat er eine mahnende Funktion, da der Maler seine Palette zur Seite gelegt hat und sich dem ihm wenig bekannten Feld – dem Flötenspielen, wie einst Marsyas – widmet. Für die geringe Kenntnisse der Musik könnte er möglicherweise ebenso wie Marsyas bestraft werden. Zur Zuschreibung des Bildes: Waiboer 2011, S. 322, Nr. D-31. Interessant ist an diesen beiden Beispielen, dass die Äußerung von Vittoria zu der Doppeldeutigkeit der Figur aus seinem Testament (siehe weiter vorne in diesem Kapitel) zwar in der Sekundärliteratur immer zitiert, die Figur aber trotzdem nur als heiliger Sebastian bezeichnet wird. Wie die genannten Beispiele verdeutlichen, scheint den Zeitgenossen die Ambiguität dieser Figur viel geläufiger gewesen zu sein.



Abb. 169 | [[Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 50v-55r [Abklatsch]

(Fol. 55r) wurde der Baumstamm hinzugefügt, an den sich das Modell anlehnt. Ein vergleichbares Element ist sowohl in den Skulpturen von Vittoria als auch in den Studien von Palma vorhanden. Diese Zeichnungen verzichten ebenfalls auf Attribute. Einzig der Baumstamm ist abgebildet, der auf das Vorbild verweist. Da der ambivalente Charakter der Statuen Vittorias bekannt war, ließ sie Esengren vermutlich gerade aus diesem Grund nachstellen, um sie anschließend für die

Geißelung Christi oder für die Darstellung von Mar-syas zu verwenden; die Pose eignete sich aber auch für andere Kompositionen.

Bezüglich der dritten Gruppe werden unterschiedliche Darstellungen eines Knienden und der Umgang mit dem Motiv besprochen. In Mappe IV sind drei Folios mit jeweils zwei Abklatschen von einer ähnlichen Pose zu finden:⁶⁵² 1) Auf Folio 1v/7r ist ein kniendes Modell von vorne und hinten zu sehen, das seine linke Hand

⁶⁵² Für das bessere Verständnis werden diese Abklatsche seitenverkehrt, wie die eigentlichen Zeichnungen, besprochen.

vor sich und die rechte leicht erhoben hält (Abb. 127). Das linke Bein hat es parallel zur Hand nach vorne gestellt; mit seinem rechten Knie ruht es auf dem Boden. Von diesem Abklatsch ist in Mappe I auch die eigentliche Zeichnung erhalten (Abb. 128). 2) Bei der Pose auf Fol. 3v/5r wird die Beinstellung beibehalten, während die Kopfwendung und die Arme gewechselt werden, sodass die Parallele zwischen den Gliedern verschwindet (Abb. 174). 3) Auf dem dritten Blatt (Abb. 175) kniet das Modell mit beiden Beinen auf dem Boden und hält den Kopf gesenkt. Die rechte Hand hält es vor der Brust und die linke leicht an der Seite erhoben. Diese Variationen des Knienden verdeutlichen, dass neben dem Studium einer Haltung die Positionierung der Glieder variiert wurde. Von diesen Abbildungen fertigte Esengren darüber hinaus noch Abklatsche, sodass sich dadurch die Motivvielfalt verdoppelte. Ob die Auswahl für ein konkretes Werk entstand, ist nicht nachzuvollziehen. Vielmehr scheint eine Sammlung angelegt worden zu sein, um sie später bei christlichen Themen wie der Taufe, der Verkündigung oder bei profanen Sujets zu verwenden.⁶⁵³ So hatte Esengren z.B. mehrere Varianten der Knienden in den Dekorationen für die Begräbniszeremonie Cosimos II. de' Medici in Venedig abgebildet (Abb. 101–102).⁶⁵⁴ Vermutlich griff er dabei auf ähnliche Studien zurück.

Die weiteren drei Zeichnungen aus Mappe I verdeutlichen hingegen, wie eine Haltung für ein konkretes Motiv einstudiert und von einer einfachen Aktzeichnung mit wenigen Ergänzungen in die Darstellung der Taufe Christi transformiert wurde. Auf Folio 18v wurde ein Kniender mit gesenktem Kopf, mit drei verschiedenen Kreiden und sicheren Linien, ausgeführt (Abb. 176).⁶⁵⁵ Auf einem weiteren Blatt aus derselben Mappe ist ein stehendes Modell, umhüllt von einem Fellumhang, mit einer Schale und einem Stock zu sehen (Abb. 177). Die Zusammenstellung der beiden Studien – auf denen das Modell von der linken Seite mit



Abb. 170 | Alessandro Vittoria, Heiliger Sebastian, Bronze, The Metropolitan Museum of Art, New York

653 Diese Knienden erinnern beispielsweise an *Die Verkündigung* von Palma il Giovane (Palazzo Ducale) oder an *Die Taufe* von Paolo Veronese (in der Kirche San Sebastiano). Zu Palma siehe: Mason Rinaldi 1984, Kat. 544.

654 Esengren hatte vier Bilder für die Dekoration ausgeführt, die auf der gegenüberliegenden Seite der Seiten 11, 13, 15 und 17 abgebildet wurden. Gerade auf zwei davon (S. 13 und S. 17) sind im Vordergrund mehrere

Kniende zu sehen. Die Werke sind, wie bereits in Kapitel IV.1.2 erwähnt, nur in dieser Form erhalten. Siehe Strozzi 1621.

655 Auch von dieser knienden Pose findet man eine Variation in Mappe III (Fol. 7r/10v). Das Modell hat die Arme hier nicht erhoben, sondern auf dem Bein zusammengelegt.



Abb. 171 | Jan Steen, Zeichenunterricht, um 1665, Öl auf Leinwand, Getty Museum, Los Angeles



Abb. 172 | Evaristo Baschenis, Musikalische Instrumente mit einer Statue, um 1660, Öl auf Leinwand, Accademia Carrara, Bergamo



Abb. 173 | Karel Slabbaert, Junger Flötenspieler, Öl auf Holz, Privatsammlung



Abb. 174 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 3v-5r [Abklatsch]



Abb. 175 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 2v-6r [Abklatsch]



Abb. 176 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe I, Fol. 22v



Abb. 177 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe I, Fol. 40v

den langen Haaren wie Christus und jenes auf der rechten mit dem Fellumhang wie Johannes der Täufer wirken – ergibt die Ikonographie der Taufe Christi. Ähnliche Kompositionen hatten Ludovico Carracci und Palma il Giovane in ihren Gemälden verwendet (Abb. 178).⁶⁵⁶ Die beiden vollendeten Zeichnungen von Esengren erscheinen wie Vorstudien und könnten auch aus der Imagination entstanden sein. Gerade die Exis-

tenz der einleitend erwähnten Pentimenti auf zwei Studien (Abb. 108–109) deutet aber darauf hin, dass die Posen an einem lebenden Modell ohne Attribute einstudiert und anschließend individualisiert wurden. In allen genannten Darstellungen der Knienden wurde somit eine neutrale Pose angelegt, die erst durch die nachträgliche Ergänzung in eine christliche Ikonographie transformiert wurde.

⁶⁵⁶ Zu Palma il Giovane siehe Mason Rinaldi 1984, Kat. 562.



Abb. 178 | Palma il Giovane, Taufe Christi, Öl auf Leinwand, Fondazione Querini Stampalia, Venedig

2.4 Der Wissensaustausch an einer informellen Akademie

Für die abschließende Analyse der Zeichnungen sind zwei bisher gewonnene Erkenntnisse entscheidend. Wie zu sehen war, wurden die Posen nicht immer nach Vorbildern oder für ein Motiv gestellt, sondern das Ziel war, eine ausgewogene Haltung zum Studium zu finden. Darüber hinaus wurde deutlich, dass die Zeichner nicht direkt das Gesehene abbildeten, sondern Veränderungen vornahm: Die Hilfsgegenstände zum Fixieren einer Pose wurden beispielsweise meist nicht wiedergegeben, während manche Zeichner die Attribute zur Verdeutlichung der Ikonographie individuell hinzufügten. Im Folgenden werden diese beiden Aspekte weiterverfolgt und die Frage nach dem additiven Prozess gestellt, in dem eine vermeintlich allgemeine Pose mit bestimmten Gegenständen ergänzt wird. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem künstlerischen und mythologischen Wissen, welches an der informellen *Accademia Desiosi* im Zeichenprozess angeeignet werden sollte.

Auf vier Studien aus Mappe V (Abb. 180–182), die nur als Abklatsche erhalten sind, ist das Modell sitzend dargestellt. Der Akt stützt sich auf seine linke Hand hinter dem Rücken und schaut über die Schulter. Die Figur wurde von hinten seitlich gezeichnet, sodass auf allen vier Blättern das Erfassen der Rückenpartie als zentrales Thema des Studiums erscheint. Hier sind drei Zeichner zu erkennen: Der erste von ihnen stellte den Akt im Profil mit einer Lyra und Zepfer sowie von hinten dar (Abb. 180). Die beiden anderen zeichneten auf einer Hälfte des Folioblatts den Sitzenden ohne ein Instrument, auf der anderen Hälfte jeweils einen schreitenden Soldaten mit unterschiedlicher Ausstattung (Abb. 181–182). Da der Fokus auf dem Sitzenden liegt, sollen an dieser Stelle die Soldaten nicht näher betrachtet werden.

Diese vermeintlich allgemeine Pose des Sitzenden ist auf einem Bild Bronzinos auf der Verkleidung eines Cembalos von 1531–32 zu finden (Abb. 183);⁶⁵⁷ Unter den vier simultanen Szenen, die in der Abfolge entgegen der Leserichtung angeordnet sind, ist das größte Bildfeld dem Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas gewidmet. Im Halbkreis sitzen der Sonnengott im Profil mit einer Laute, Marsyas frontal eine Flöte nach oben haltend, sowie die nach vorne gebeugte Athena und der zurückgelehnte König Midas. Die Zeichnung aus der Mappe von Esengren (Abb. 180) entspricht gerade der Pose und der Art der Darstellung des Apoll. Einzig die Wahl des Instrumentes (Laute / Lyra) unterscheidet sie voneinander. Obwohl die gezeichnete Pose recht unspezifisch wirkt, wird im Folgenden zu zeigen sein, dass die Arbeit des Florentiners im Umkreis Esengrens bekannt war.

Von dem Werk Bronzinos wurden im 16. Jahrhundert einige Kopien angefertigt.⁶⁵⁸ Außerdem erfuhr es Verbreitung durch den venezianischen Stich Giulio Sanutos von 1562.⁶⁵⁹ Im beigefügten Text erklärte Sanuto

657 Die Arbeit von Bronzino war Guidobaldo della Rovere (dem Herzog von Urbino) gewidmet. Zum Gemälde siehe: Campbell 2013, S. 173–194, sowie zur Ikonographie mit weiterführender Literatur: Plackinger 2016, S. 208–214. Eine vergleichbare Bemalung des Cembalodeckels war in Venedig sicherlich bekannt, wie sie auch in dem monumentalen Gemälde von Padovanino *Hochzeit von Cana* in der Scuola Grande di San Marco zu sehen ist.

658 Neben der heute als Original anerkannten Version in der Eremitage in St. Petersburg sind Kopien aus Privatsammlungen, aus Cremona und

München bekannt. Dazu: Falciani / Natali 2010, Kat. I.16. Zum Stich: Bury 1990, S. 12–16.

659 Laut Michael Bury hatte Sanuto die Arbeit von Bronzino zu einem Zeitpunkt kennengelernt, als der eigentliche Urheber nicht mehr bekannt war und er das Werk Correggio zuschrieb. Bury schlägt vor, dass der Herzog von Urbino sein Cembalo nach Ferrara oder nach Venedig verschenkte, wo es Sanuto möglicherweise sah. Bury 1990, S. 13–14.



Abb. 180 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 53r-52v [Abklatsch, gespiegelt]

allerdings fälschlich Correggio zum Autor der Komposition. Obwohl Giorgio Vasari und Vincenzo Borghini in dem Bild gelungene Akte Bronzinos lobten, ist nicht zu rekonstruieren, ob diese Darstellung im Umkreis von Esengren als das Werk Correggios oder Bronzinos rezipiert wurde.⁶⁶⁰

Dem Künstlerfreund von Esengren – Alessandro Varotari –, wird ein Ölbild zugeschrieben, auf dem er dieselbe Pose des sitzenden Apoll von Bronzino in eine Darstellung von Orpheus transformierte (Abb. 184).⁶⁶¹ Darauf ist die Figur Apolls isoliert unter den Tieren zu sehen. Die unmittelbare Ähnlichkeit des Ge-

mäldes von Padovanino mit dem florentinischen Bild spricht dafür, dass er nicht nur die Vorlage, sondern dessen farbige Ausführung gesehen hatte. Die Existenz von dem Bild Padovaninos bestätigt wiederum die Kenntnis der Arbeit Bronzinos im Umkreis von Esengren, da dieser mit Padovanino in engem Kontakt stand. Bei der Gegenüberstellung der genannten Aktzeichnung (Abb. 180) und des Gemäldes von Padovanino (Abb. 184) mit der Arbeit Bronzinos (Abb. 183) sind aber auch einige Unterschiede zu erkennen, wenngleich sie auf den ersten Blick den Sitzenden aus derselben Ansicht zeigen. Während Varotari Bronzinos Arbeit mit

660 Vorausgesetzt dass die Beschreibung der beiden Autoren tatsächlich auf diesen Deckel des Cembalos gemünzt war. Vasari 1568, V, S. 125-126: „Il Bronzino fu forzato trattarsi piü che non arebbe voluto von quel principe, e dipingerli in quel mentre una cassa d'arpicorso, che molto piacque a quel prencipe.“ Borghini 1584, S. 534: „Essendosi poscia trasferito à Pesaro dipinse à Guidobaldo Duca d'Urbino entro una cassa d'Arpicordo la favola d'Apollo, e di Marsia con molte figure, la qual opera é tenuta cosa rarissima.“

661 Auch von diesem Gemälde sind drei Versionen überliefert: The Wellington Museum, Apsley House, London; Prado, Madrid; Horny Kollektion Wien. Dazu Kaufmann 1973. Die Zuschreibung an Padovanino geschah 1877 durch Crowe und Cavalcaselle, aber es ist nicht ausgeschlossen – zumal von Esengren kein weiteres Bild erhalten ist –, dass eines davon von Esengren stammt. Die Tatsache, dass es zuvor Tizian zugeschrieben war und Esengren als Kenner von Tizian galt (was ihm erlaubte, sein Bild zu restaurieren), könnte die These stützen, dass er im Stile Tizians arbeitete. Zur Zuschreibung an Padovanino: Crowe / Cavalcaselle 1877, II, S. 461.

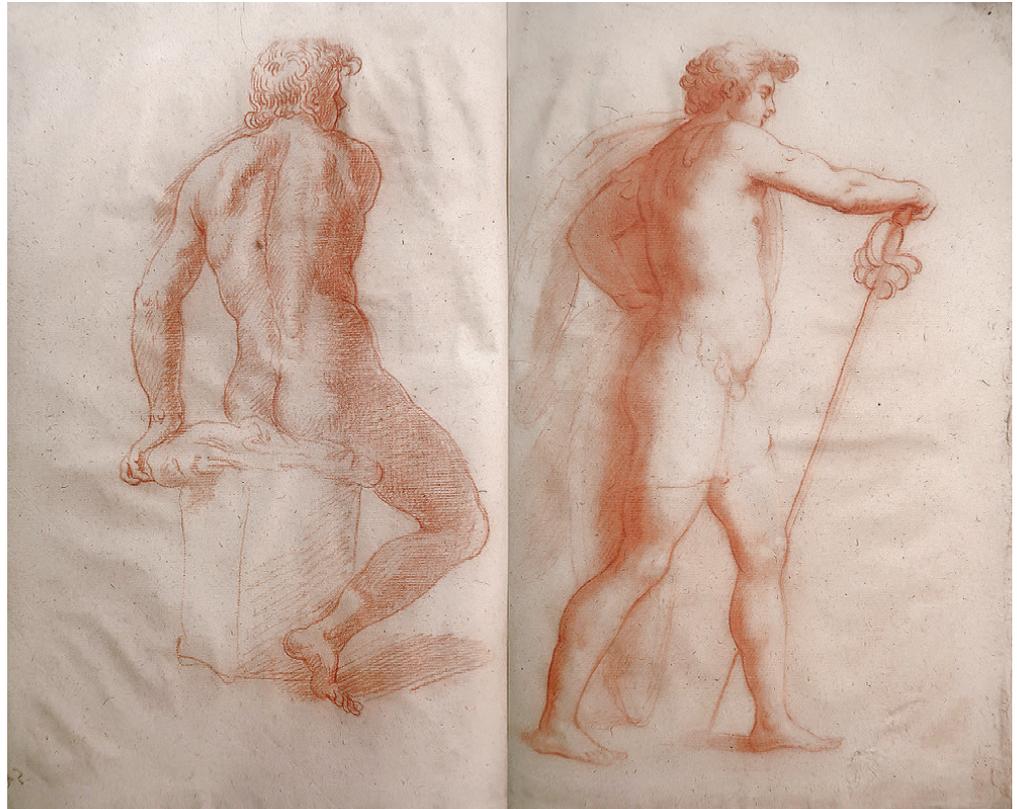


Abb. 181 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 54r-51v [Abklatsch, gespiegelt]



Abb. 182 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 56r-49v [Abklatsch, gespiegelt]



Abb. 183 | Agnolo Bronzino, Apoll und Marsyas, 1531–1532, Öl auf Leinwand, Die Eremitage, St. Petersburg

allen Details exakt kopierte, änderte der Zeichner das Instrument: Das Modell hält nicht die Laute (sogenannte *Lira da braccio*), sondern eine Lyra. Wenn wir annehmen, dass Esengren das eigentliche Vorbild kannte, warum änderte er dann das Instrument?

Auf einem um 1600 entstandenen Gemälde von Palma il Giovane ist Apoll unter den Musen zu sehen (Abb. 185).⁶⁶² Während die Musen hier zeitgenössische Instrumente (Tasten- und Streichinstrumente) spielen, hält der Künstlergott keine frühneuzeitliche *Lira da braccio* (wie bei Bronzino), sondern ebenfalls eine antike Lyra. In diesem Bild scheint bewusst eine Differenzierung zwischen alten und neuen Instrumenten vorzuliegen. Als Sammler von Zeichnungen Palma il Giovanes kannte Esengren möglicherweise dieses Bild

oder eine Vorstudie dazu.⁶⁶³ Darüber hinaus war er über die Fragen zu Musikinstrumenten zu Beginn des Seicento informiert, demzufolge eine antike Lyra eher dem Künstlergott zugeordnet wurde als eine neuzeitliche *Lira da braccio*.⁶⁶⁴ Während sich der Zeichner aus dem Umkreis von Esengren auf seiner Studie somit für das für die Antike entsprechende Attribut entschied, rezipierte Varotari – der sich sein Leben lang als unmittelbarer Nachfolger von Tizian zu präsentieren versuchte – das Vorbild ohne Veränderung im Sinne eines ‚Historismus‘.

Wenn die Zeichnungen aus den Mappen von Esengren – wie eingangs dargelegt – im Rahmen der *Accademia Desiosi* entstanden sind, hätten mehrere Mitglieder die Problematik der Instrumentenwahl disku-

662 Zum Gemälde, siehe: Mason Rinaldi 1984, Kat. 208.

663 Außerdem sind auf weiteren Studien vergleichbare Posen aus den Mappen von Esengren, wie von dem sitzenden Apoll bei Palma, zu finden (Fol. 22v, 23r, 29v, 31r und 39v aus Mappe V sowie auf deren zwei Abklatschen in Mappe IV Fol. 17v und 19r). Das Modell hält in diesen Zeichnungen die rechte Hand vor der Brust; die linke stützt er an der Seite. Vermutlich stammen diese Blätter von drei Zeichnern, die alle auf Folio-Blättern zeichneten: Fol. 29v und 23r zeigen das Modell von zwei Seiten; auf Fol. 31r und 39v wird der Akt ebenfalls von zwei Seiten gezeichnet, bei Fol. 22v fehlt die andere Hälfte.

664 Während im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Apoll und auch Orpheus mit der Laute dargestellt wurden, wurden die antiken Werke nach 1600 mit einer Lyra restauriert. Die antiken Torsi mit fehlenden Armen und Attributen wurden in der römischen Sammlung von Alessandro Ludovisi – dem späteren Papst Gregor XV – 1626 von Ippolito

Buzzi mit Köpfen, Händen und jeweils einer der Antike entsprechenden Lyra ergänzt und dadurch in Apoll verwandelt. In Folge dessen rezipierten auch die Künstler in ihren Kunstwerken diese wohl antiken Skulpturen. Zu den Restaurierungen in der Sammlung Ludovisi: Marvin 2013, S. 231ff. Darüber hinaus befand sich in der Mantuaner Sammlung eine antike Skulptur von Apoll, welche ebenso (ob in erhaltenem Zustand oder infolge der Restaurierung) eine Lyra in der Hand hielt. Dies belegen die Zeichnungen, die im Zuge der Inventarisierung entstanden sind. Zur Zeichnung, siehe: Rausa 2002, S. 78. Henry Keazor beschreibt bezüglich der Wahl des Instruments, dass Annibale Carracci in der Vorzeichnung für das Fresko *Begegnung zwischen Jason und Aietes* im Palazzo Fava dem Orpheus nach der antiken Manier eine Lyra in die Hand gab, dies aber im Fresko in eine Laute transformierte, um dieses Element raphaelesk erscheinen zu lassen. Dazu Keazor 2007, S. 187–189.

tieren können. Neben dem Antiquar und Kunsthändler Esengren kämen darunter Musiker wie Carlo Milanuzzi in Frage. Milanuzzi war ein enger Freund von Esengren, der ihm 1625 ein Poem widmete und 1628 gemeinsam mit ihm einen Band mit Gedichten veröffentlichte.⁶⁶⁵ Vermutlich war auch Milanuzzi bei den Zeichenstunden anwesend und konnte sich bei den Gesprächen einbringen.



Abb. 184 | Padovanino, Orpheus, Öl auf Holz, Museo del Prado, Madrid

Für die Entstehung der zuletzt besprochenen Zeichnungen bei den Akademietreffen soll abschließend folgende Vorgehensweise vorgeschlagen werden. Ein Modell wurde nach dem Bild Bronzinos gestellt, das Esengren als Druckgraphik oder sogar in der farbigen Ausführung besaß. Neben der Thematisierung der Ikonographie von Apoll und Marsyas wurde während des Zeichnens über die Korrektheit der dargestellten Attribute gesprochen. An diesen Diskussionen konnten sich neben Esengren auch die Musiker wie Milanuzzi sowie Gelehrte beteiligen.

Zu einem späteren Zeitpunkt griff ein Zeichner auf das angeeignete Wissen zurück (Abb. 186). Er fügte die beiden Instrumente von Apoll und Marsyas – eine Flöte und eine Lyra – zur Pose des Sitzenden hinzu. Das Modell wurde ohne Attribute gestellt, wie die weiteren Studien aus der Gruppe veranschaulichen (Abb. 186–188). Die Überschneidung der Instrumente und der Schraffuren spricht ebenfalls dafür, dass die Instrumente im zweiten Schritt aus der Vorstellung hinzugefügt wurden.⁶⁶⁶ Möglicherweise kam auch bei diesem Treffen die Ikonographie von Apoll und Marsyas



Abb. 185 | Palma il Giovane, Apoll und Musen, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale, Parma

⁶⁶⁵ Milanuzzi 1625; Esengren / Milanuzzi 1628. Siehe dazu außerdem Kapitel IV.1.2.

⁶⁶⁶ Auf eine ähnliche Vorgehensweise an der *Accademia del Nudo* im 18. Jahrhundert in Rom weist Susanne Müller-Bechtel hin: Die Vorgaben zum Stellen waren zwar bekannt, die entstandenen Zeichnungen verdeutlichen aber eine eigene Interpretation des Motivs. Sie verweist auf mehrere Beispiele in Rom, in denen die Zeichner das Gesehene häufig aus der Fantasie ergänzten und mehrere Details änderten. Müller-Bechtel 2014–15, S. 194–195. Außerdem wurde dieselbe Pose im Umkreis von Esen-

gren auch zu einem anderen Zeitpunkt ohne Instrumente nachgestellt, wie die vier Zeichnungen aus dem Heft III (Fol. 42r, 45v, 46v) zeigen. Das Modell hat exakt dasselbe Bein überkreuzt, nur der Kopf ist nicht nach links, sondern nach rechts gewendet. Die Existenz dieser drei Zeichnungen, die dieselbe Pose zeigen, verdeutlicht, dass eine Haltung mehrmals nachgestellt werden konnte. Allerdings kann die Frage, warum nicht einfach auf die vorhandenen Zeichnungen zurückgegriffen wurde, wenn man die Pose benötigte, nicht beantwortet werden. Möglicherweise ging es mehr um das Zeichnen selbst als um die Verfügbarkeit der Posen.



Abb. 186 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 24v-18r



Abb. 187 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 25v-17r



Abb. 188 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 18r [Abklatsch, gespiegelt]

zur Sprache, und die Zeichnungen von den Anwesenden wurden auf Basis des ‚erlernten‘ Wissens ergänzt. In Folge dessen scheint an der informellen Akademie die Aneignung und Anwendung der theoretischen Fragen beim Aktzeichnen ein zentrales Thema gewesen zu sein.

Insbesondere das letzte Beispiel legt den Schluss nahe, dass bei den Treffen der Akademie ein aktiver Wis-

sensaustausch unter den Anwesenden stattfand. Dies bedeutete vermutlich nicht nur das Ausdiskutieren der Problemstellungen auf theoretischer Ebene, sondern auch den Austausch praktischer Kenntnisse. Denn Esengren seinerseits sang, spielte die Theorbe und verfasste Texte.⁶⁶⁷ So erwarb er von anderen Mitgliedern vermutlich musikalische und schriftstellerische Kenntnisse, während er ihnen die Zeichenkunst vermittelte. In diesem Rahmen kann die Zeichnung als eine intellektuelle Praxis und als Teil einer weiter gefassten Wissenskultur verstanden werden.

3. BÜCHER FÜR KÜNSTLER UND *DILETTANTI*: DER VERLAG VON TOZZI

Das abschließende Kapitel soll die Strategien von Esengren zu Beginn seiner Karriere aus einer weiteren Perspektive veranschaulichen. Durch den Vergleich mit den anderen Autoren der Lehrschriften soll eine zusätzliche Ebene herausgearbeitet werden. Denn sie waren nicht nur bestrebt, die Ausbildung zu systematisieren oder Inhalte neu zu ordnen, sondern ihr Engagement diente auch dazu, sich in den adligen und gelehrten Kreisen bekannt zu machen.

Als Esengren 1623 gemeinsam mit Gasparo Colombina im Paduaner Verlag von Pietro Paolo Tozzi ein Zeichenbuch herausgab, war er sowohl für seine künstlerischen als auch antiquarischen Kenntnisse bekannt: 1615 illustrierte er die neue Ausgabe von Cartaris *Le Imagini*, und 1621 malte er Dekorationen für die Ausstattung der Begräbniszeremonie von Cosimo II. de' Medici.⁶⁶⁸ Esengrens Zeichenbuch war – wie die anderen Zeichenmanuale – insbesondere für die autodidaktische Ausbildung (von Adligen) vorge-

667 Siehe Kapitel IV.1.2.

668 Ebd.

sehen.⁶⁶⁹ Im Folgenden wird zuerst das Lehrbuch genauer vorgestellt, um im Anschluss die Strategien ihrer Autoren sowie des Paduaner Verlags näher erläutern zu können.

Das Zeichenbuch besteht aus zwei Teilen, in dem der erste theoretische Abschnitt von Gasparo Colombina und der zweite praktische Teil von Filippo Esengren stammen. Auf jeweils eigene Weise erläutern sie die Grundlagen zum Erlernen der Zeichenkunst. Die Abschnitte haben eigene Titel(-blätter) und erscheinen auf den ersten Blick wie zwei getrennte Bücher (Abb. 189–190).⁶⁷⁰ Laut Überschrift intendierte Colombina, mit der Vermittlung der Zeichnung und der Malerei zu beginnen und sich abschließend der Physiognomie zu widmen. Dieses umfangreiche Vorhaben wird in vier Kapiteln auf neun Seiten knapp zusammengefasst: In den ersten drei davon beschreibt der Paduaner die Techniken der Zeichenkunst sowie der Malerei (in mehreren *modi*) und nennt für jeden Abschnitt einen beispielhaften Studiengegenstand. Einleitend sollen die Vorlagen mit Feder und Aquarell geübt und unter anderem auf farbigem Papier gezeichnet werden. Im nächsten Schritt sei die Kreidezeichnung für die Wiedergabe des lebenden Modells geeignet. Alle diese Techniken könnten anschließend zum Studium der Proportion angewendet werden.⁶⁷¹ Die Aufzählung enthält somit nicht nur praktische Hinweise, sondern verdeutlicht ein systematisches Lehrprogramm der künstlerischen Ausbildung.

Darüber hinaus versucht Colombina den *disegno* auf eigene Weise zu thematisieren: In der Einleitung wird dieser zum Vater der *Pittura* erklärt.⁶⁷² Auch wenn die Aussage die Schwesterkünste impliziert, geht er nur auf das Verhältnis von Zeichnung und Malerei ein.⁶⁷³ Denn letztere ist das eigentliche Ziel der hier beschriebenen Ausbildung.⁶⁷⁴ Im abschließenden vierten Kapitel beschreibt er unterschiedliche Physiognomien.

Der zweite praktische Teil wurde von Esengren gestaltet und besteht aus 26 Tafeln. Die ABC-Methode (die Vorlagen mit Darstellungen des Auges, Mundes, Ohrs, der Hände, Füße, Köpfe usw.) nimmt etwa zwei Drittel des gesamten Umfangs ein (Abb. 191–192). Die folgenden Seiten sind vereinzelt verschiedenen Disziplinen gewidmet: Auf Fol. 19 sind sieben weibliche Akte in Bewegung mit Markierungen an den Seiten zu sehen, die auf das Proportionsstudium verweisen (Abb. 193).⁶⁷⁵ Auf einer weiteren Seite wurden die männlichen Akte in drei Ansichten (frontal, im Profil und in Rückenansicht) jeweils in drei Stufen (als Skelett, Muskelmann und mit Haut) abgebildet; hier wird auf das Anatomiestudium verwiesen (Abb. 194).⁶⁷⁶ Abschließend sind drei Tafeln mit Pferden, Vögeln und Löwen angehängt (Abb. 195). Die Auswahl sowie die starren Haltungen der Tiere erinnern an Wappen, sodass die Tierstudien der Wiedergabe heraldischer Zeichen gedient haben könnten.

Diese kurze Beschreibung verdeutlicht, dass sowohl Colombina als auch Esengren die größeren Themen-

669 Bereits in der Einleitung von Gasparo Colombina wird die Rolle von Esengren zusammengefasst: „...dal virtuoso Signor Filippo Esengrenio Pittore, à beneficio vostro (o Giovani virtuosi) da cui apprendere potrete il vero, & il buono Disegno, e per conseguenza della Pittura.“ In: Colombina / Esengren [1640–1650], o.S. (Einleitung). Zum Zeichenbuch, siehe: Cessi 1957; Rosand 1970, insb. S. 17–19; Greist 2011, S. 60–62; Zattarin 2004; Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 193–195 (Nino Nanobashvili); Whistler 2015 (Aufsatz), S. 129; Whistler 2016, S. 42. Die wenigen Exemplare werden heute im Vatikan (die zweite Ausgabe von 1640–50), in Venedig (Biblioteca Marciana, die zweite Ausgabe von 1640–50), in Padua (Universitätsbibliothek, die erste erweiterte Ausgabe von 1623), in Mannheim (Universitätsbibliothek, die zweite Ausgabe von 1640–1650), in Modena (Biblioteca Universitaria Estense, die zweite Ausgabe von 1640–1650), und Vicenza (Biblioteca Civica, eine spätere Ausgabe ohne Text von 1760–70) aufbewahrt.

670 Die unterschiedliche Bezeichnung veranlasst heute manche Bibliotheken dazu, die zwei Teile getrennt voneinander aufzulisten. Einzig die Ausgabe aus Padua, die sich durch eine Überzahl der Abbildungen auszeichnet, hat ein zusätzliches Titelblatt, welches die beiden Teile zusammenfasst. Gerade dieses zusätzliche Titelblatt verweist neben dem

Sonett darauf, dass Ferroverde und Esengren dieselbe Person sind. Zu dem Namen von Esengren, siehe Kapitel IV.1.2.

671 Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 4–5, Cap. I].

672 In der Einleitung wird *disegno* zum Fundament und zum Vater der Malerei erklärt: „e perche per venire à qualche perfettione di questa ingegnossissima Arte, fà di mestieri affaticare nel fondameto di essa, che è Disegno, poiche la Pittura quasi figlia da non altrimenti, che dal Disegno quasi padre è generamente.“ Colombina / Esengren [1640–1650], Widmung an den Leser. Insbesondere in der Einleitung und im ersten Kapitel sieht Rosand die Parallele zu Vasaris *Introduzione alle tre arti del disegno* aus den Viten. Rosand 1970, S. 18.

673 Möglicherweise war es auch eine venezianische Besonderheit, dass die Maler mit den anderen Künsten nicht in Verbindung standen. Dazu Rosand 1970, S. 35.

674 „si aggiungerà anco per perfettione del Pitore quest'altre arti, che sono Architettura, Scoltura, & Optica, cioè Prospettiva.“ Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 6, Cap. II].

675 Zur knappen Andeutung des Studiums der Proportion in anderen Zeichenbüchern im Vergleich zu Esengren, siehe Greist 2011, S. 120–131.

676 Siehe Kapitel II.2.5 und III.2.1.

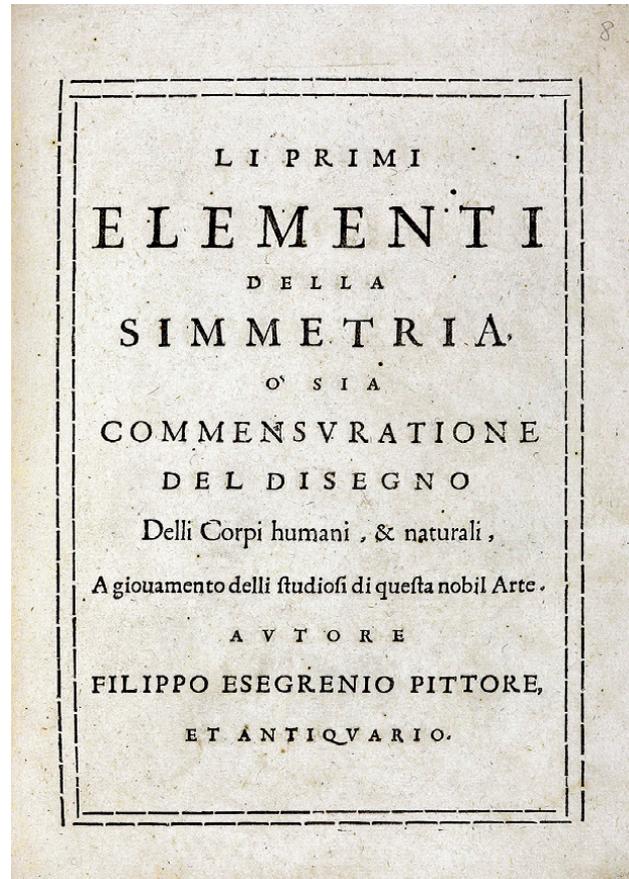
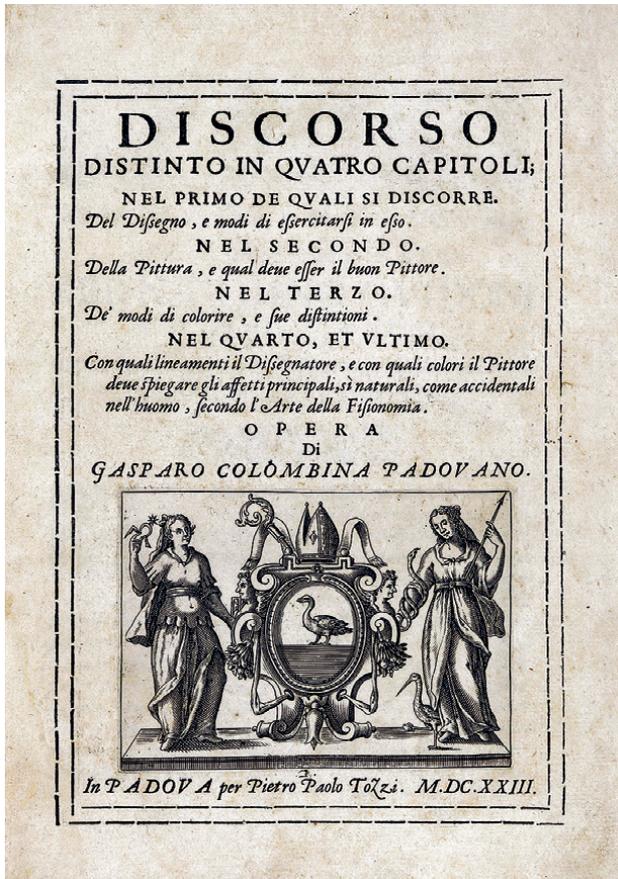


Abb. 189–190 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria, Padua 1623, Titelblätter von beiden Teilen

komplexe in einer äußerst knappen Form vermitteln. Wie hängen aber die beiden Teile miteinander zusammen? Die von Colombina beschriebene Vorgehensweise bezieht sich am Anfang des Textes auf die Vorlagen von Esengren, auch wenn diese im ersten Kapitel nicht ausdrücklich erwähnt sind: Sie sollen anfänglich auf unterschiedliche Weise – mit Kontur, Schraffur, aquarellierten Schatten – kopiert werden (Abb. 191).⁶⁷⁷ Bei der detaillierten Beschreibung der Physiognomien

im vierten Kapitel geht Colombina zwar ebenso wenig auf die abgedruckten Köpfe ein; sie können aber als Verbildlichung der einzelnen Charaktere verstanden werden (Abb. 192).⁶⁷⁸ Bemerkenswert ist die Einbeziehung der Proportion in beiden Teilen. Colombina versteht unter *Proportione* insbesondere die Verbindung von perfekten Maßen mit Bewegung. Außer der theoretischen Unterteilung des Körpers nach Kopfgrößen sei laut Colombina auch die Praxis – das Zeichnen

677 „Primo modo dunque è quello, che si fa con la penna, solamente tratteggiando quelli luoghi dove si vede, che vanno l'ombre, e si fa con penna, solamente tratteggiando in quelli luoghi dove si vede, che vanno l'omre, e si fa sopra la carta bianca imitando al vero primo gli esempj, che in questo libro sono iseriti, stampati in rame, principiando à copiare con quel'ordine, che sono ordinati: ma solamente pigliare i contorni, nè partirsi da una facciata se prima talmente non si habbia formato il suo così bene,

che non si possa discernere qual di quelli due sia l'imitato.“ Colombina / Esengren [1640–1650], o.S. [Cap. I]. „E perche il primo modo è il fondamento de gli altri quattro, perciò se vi appresenta questo libro della Simentria del corpo humano, delineato da Esengrenio Pittore, à beneficio vostro (ò Giovani virtuosi) da cui apprender potrete il vero e buono Disegno, per conseguenza della Pittura.“ Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 5, Cap. I]
678 Colombina / Esengren [1640–1650], o.S. [Cap. IV; Taf. 14–17, 20]

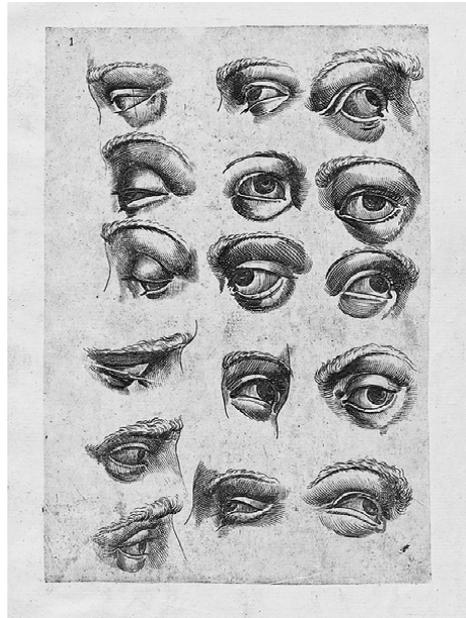


Abb. 191–192 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria, Padua 1623, Taf. 1, 15

nach Gipsmodellen und Akten – relevant.⁶⁷⁹ So werden hier die Dürer'schen Proportionsangaben rezipiert;⁶⁸⁰ zugleich klingt aber die in Italien verbreitete Kritik an der mangelnden Praktikabilität der Lehre des Nürnberger Malers an.⁶⁸¹ Von Esengren wird der Bezug zu den *Vier Büchern menschlicher Proportion* (in der italienischen Übersetzung: *Della Simmetria dei Corpi Humani*) in seiner Überschrift *Li Primi Elementi della Simmetria o sia Commensuratione del Disegno* aufgegriffen. Es ist fraglich, warum Esengren ausgerechnet

diesen Titel wählte, wenn er weder auf das Thema noch auf Dürer direkt einging.⁶⁸² Wenn man sich aber das breite Verständnis der Proportionslehre von Colombina vergegenwärtigt, wird auch der Titel nachvollziehbar. Der Paduaner fasste darunter vor allem die gekonnte Wiedergabe des Menschen in seiner gesamten Form und Bewegung, die nach Beherrschung zeichnerischer Grundlagen angeeignet werden sollten.⁶⁸³ Die Vorlagen von Esengren dienten dabei dem Ziel, Schritt für Schritt zur richtigen Wiedergabe des

679 „Il quinto modo, che dichiariamo di qual proportione si delinea ogni grandezza, e da quinto modi nasce il moto di corpi; [hier ist die Beschreibung von verschiedenen Menschentypen nach Kopfgrößen gemeint] ma perche il nostro fine è trattar di pratica, la quale consiste solamente in non s'appendere con intelletto, mà praticare, & operare in effetto; Perciò dovrete esercitarvi [...] a delineare sopra carta colorita con carbone da susano, e gesso per alliminare le figure in tutte quelli modi, che humanamente puo occorrere, ma dal naturale;“ Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 5, Cap. I].

680 Colombina knüpfte auch auf eine andere Weise an Dürer an, indem er in seinem letzten (vierten) Kapitel die Physiognomie thematisierte, wie es am Ende der italienischen Übersetzung von 1591 – im fünften angefügten Buch – der Fall war. Der Übersetzer von Dürer Gallucci hatte ein fünftes Buch mit dem Titel „Nel quale s'insegna, in qual modo possano i Pittori con lineamenti, & colori spiegare gli affetti del corpo, & dell'animo, si naturali, come accidentali nelle imagini de gli huomini, & delle donne, secondo l'opinione de i Filosofi, & Poeti“ zur ersten italienischen

Ausgabe hinzugefügt: Dürer 1591, Fol. 124r–143v. Zur Bezugnahme Colombinas auf Dürer siehe: Rosand 1970, S. 18.

681 Condivi schreibt, dass bereits Michelangelo an der praktischen Anwendung von Dürers Traktat gerade wegen der Theorieelastigkeit zweifelte: „So bene, che quando legge Alberto Duro, gli par cosa molto debole, vedendo col'animo suo quanto questo suo concetto fusse per esser più bello e più utile in tal facultà.“ Condivi 2009, S. 45. Dazu Greist 2011, S. 122.

682 Die Übersetzung des Titels *Vier Bücher von menschlicher Proportion* zu *Della Simmetria dei Corpi Humani* von Dürer zeigt, dass das Wort „Proportion“ auf italienisch mit dem Begriff „Simmetria“ erfasst wurde, sodass auch der Titel von Esengren *Li Primi Elementi della Simmetria* sich folgend übersetzen ließe: *Erste Elemente der Proportion*.

683 „Il quinto poi serve per suggello della pratica aquistata da' primi quattro modi.“ – und an einer anderen Stelle: „il quinto modo, che dichiariamo di qual proportione si delinea ogni grandezza.“ in: Colombina / Esengren [1640–1650], o.S. [Kapitel I].

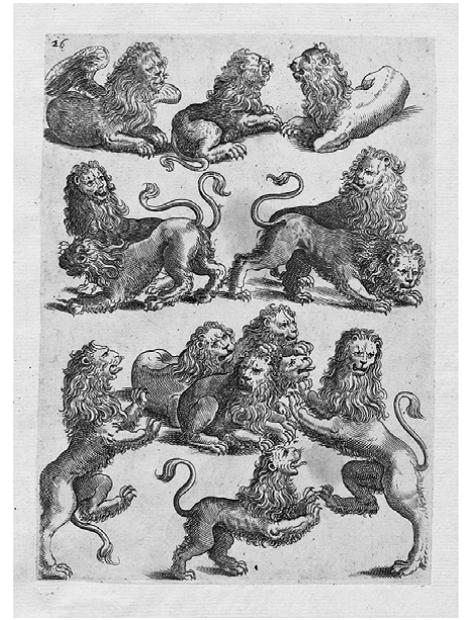
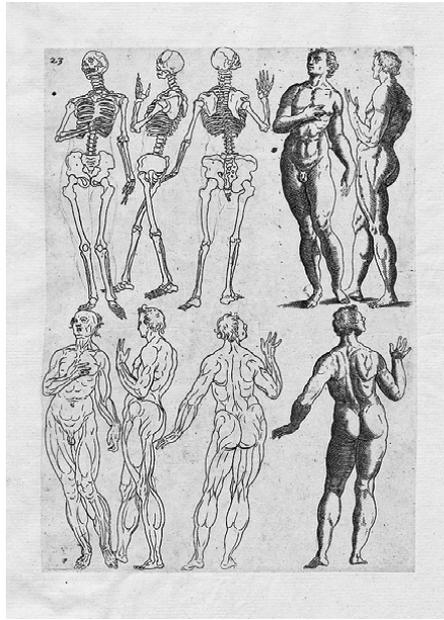
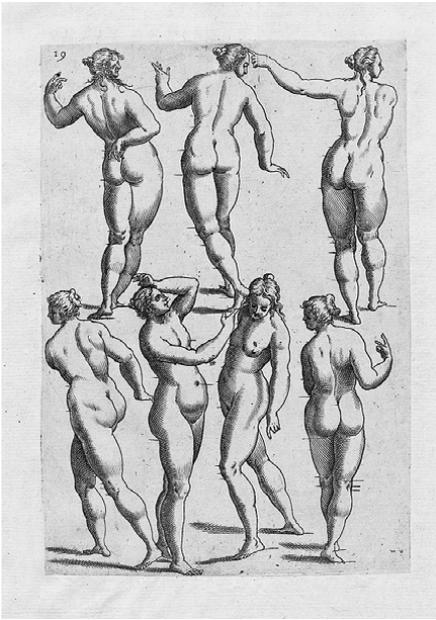


Abb. 193–195 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, *Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria*, Padua 1623, Taf. 19, 23, 26

gesamten menschlichen Körpers – also der ‚Proportion‘ im weiteren Sinne – zu führen. Zwei venezianische Zeichenbücher verdeutlichen, dass Dürer etwa zeitgleich im zeichnerischen Kontext diskutiert wurde. Giacomo Franco nennt ihn in der Einleitung von *De Excellentia et nobilitate delineationis libri duo* (1611) vorbildlich für die fortgeschrittene Ausbildung.⁶⁸⁴ Odoardo Fialetti erwähnt in seinem Manual *Tutte le parti del corpo humano* (1608), dass er es nicht wage, sein Manual mit „Simmetria“ zu betiteln, da dieses Thema insbesondere von Dürer so ausführlich besprochen worden sei.⁶⁸⁵ So ist zu erkennen, dass Colombina und Esengren nicht nur ein durchdachtes Zeichenbuch mit zwei sehr wohl zusammenhängenden Teilen prä-

sentierten, sondern darin auch aktuelle Themen ansprachen.

Wie Gasparo Colombina und Filippo Esengren zusammenkamen, ist nicht bekannt. Zu vermuten ist jedoch, dass der Kontakt durch die Beziehung beider Künstler zum Paduaner Verlag von Pietro Paolo Tozzi angeregt wurde. Denn gerade dort erschien die Neuauflage von Cartaris *Le Imagini*, an dem Esengren als Illustrator beteiligt war. Colombina wiederum war seit 1619 mit der Tochter des Verlegers verheiratet und übernahm später das Unternehmen.⁶⁸⁶

In der Druckerei von Tozzi entstanden zahlreiche Bücher, darunter viele Neuauflagen mit aktualisierten

684 „E benchè nel corpo humano si trovi ch’ogni picciolo membro corrisponde di misura alle sue parti, tuttavia non mi pare neccessario in questo luogo à dirlo, perche vi sono stati moltri [...] c’hanno comentato questa eccellentissima arte, [...] tra moderni il diligentissimo Alberto Duro, il quale scrisse minutamente della Simetria del corpo humano.“ Franco 1611, o.S. [Erste Seite der Widmung an den Leser]. Auch Giacomo Franco beschreibt in der Einleitung, dass nach den abgebildeten Vorlagen die Proportion nach Dürer sowie die Werke der anderen Künstler studiert werden sollten.

685 „Ma mol[to] più servirà per incitare altri curiosi spiriti ad investigare & inventar cose forse migliori di que[st]e essendo che quelli m’hanno

fatto animo à tenerli compagnia, & così ho dato principio a que[st]a mia poca fatica, fatta a modo di Simmetria. Non ardisco però darli questo nome, se non acciden[ta]lmente, poiche di questa materia ne è stato trattato di alcuni, & particolarmente dall’Eccellent[is]simo Alberto Durero in volume copiosissimo, & con amplissimi discorsi, & regular [sic] bellissime.“ Einleitung in: Fialetti 1608 (*Tutte le parti*), abgedruckt in Greist 2014, S. 16–17. Nach der Analyse von Franco und Fialetti kam Greist zu dem Schluss, dass die Autoren Dürers Traktat für eigene Arbeitsweise verwendeten, aber seine Proportionslehre im Ausbildungsprozess kaum brauchbar war. Dazu Greist 2011, S. 124–137.

686 Callegari 2002, S. 30–33.



Abb. 196 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, *Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria*, [Padua, nach 1623], zusätzliches Titeblatt

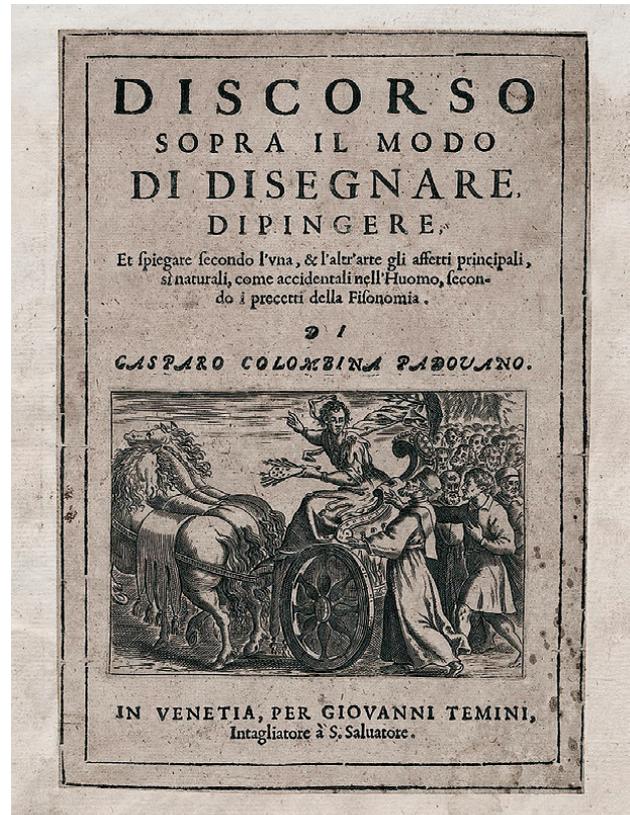


Abb. 197 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, *Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria*, Venedig [1640–50], aktualisiertes Titelblatt

Inhalten.⁶⁸⁷ Dabei ist zu bemerken, dass sich der Verlag besonders auf das gebildete Publikum mit künstlerischen Interessen spezialisierte. Neben mehreren Auflagen von *Le Imagini* (1603, 1608, 1615, 1626),⁶⁸⁸ verlegte Tozzi u.a. Cesare Ripas *Iconologia* (1611, 1618, 1624–25, 1630)⁶⁸⁹, Andrea Alciatis *Emblemata*

(1618, 1621, 1626)⁶⁹⁰, Giovambattista della Porta's *Fisiognomia* (1613, 1615, 1616, 1622/1623, 1623, 1626/1627)⁶⁹¹ sowie Sebastiano Zanellas *Nuovo modo di Scrivere Cancelleresca* (1605).⁶⁹² Auch das Manual von Esengren und Colombina passte in das Verlagsprogramm, denn es versprach die Vermittlung der Zei-

687 Unter den Neuauflagen ist beispielsweise folgender Titel zu nennen: *Prophetie dell'abbate Gioachino. Et di Anselmo vescovo di Masico, con l'immagini in disegno, intorno a' pontefici passati, e c'hanno a venire*, Padua: Tozzi 1625. Dieser Band erschien bereits 1589 (Venedig: Porrus), 1592 (Ferrara: Baldini) und 1600 erstmals mit Illustrationen (Venedig: Peregrini).

688 Näheres zu den Auflagen von Cartari siehe in Kapitel IV.2.2.

689 Ripa, Cesare: *Iconologia, ovvero, Descrittione d'imadini delle virtu' vitii, affetti, Passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*, Padua: Tozzi 1611. Ders.: *Nova Iconologia di Cesare Ripa Pesugino*, Padua: Tozzi 1618. Ders.: *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*, Padua: Tozzi 1624–25, 3 Bd. Ders.: *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*, Padua: Tozzi 1630.

690 Alciati, Andrea: *Emblemata*, Padua: Tozzi 1618.

Ders.: *Emblemata*, Padua: Tozzi 1621 (mit Anmerkungen von Lorenzo Pignoria). Ders.: *Emblemi di Andrea Alciato*, Padua: Tozzi 1626.

691 Della Porta, Giovan Battista: *Della fisionomia dell'huomo*, Padua: Tozzi 1613. Ders.: *Della fisionomia dell'huomo*, Vicenza: Tozzi 1615. Für diese Ausgabe wurde im Titelblatt die Darstellung des *Giuditio* aus Ripas *Iconologia* (Padua 1611, S. 199) gewählt. Gewidmet ist sie dem Kardinal d'Este. Ders.: *Delle celeste fisionomia*, Padua: Tozzi 1616.

Ders.: *Fisionomia naturale di Gio: Battista della Porta*. Giovanni Ingegneri, Padua: Tozzi 1622/1623, 3 Bd (Darunter 1. *Della fisionomia dell'huomo del signor Gio. Battista della Porta*; 2. *Fisionomia di Polemone von Giovanni Ingegneri*; 3. *Della Celeste Fisionomia di Gio. Battista della Porta*). Diese Ausgabe wurde im Jahr 1626/27 erneut verlegt.

Ders.: *Delle celeste fisionomia*, Padua: Tozzi 1623.

Ders.: *Delle celeste fisionomia*, Padua: Tozzi 1627.

692 Zanella, Sebastiano: *Novo modo di scrivere cancelleresco corsivo moderno*, Padua: Tozzi 1605.

chenkunst und schloss an die Interessen seiner Kundenschaft an. Zum einen war an dem Zeichenbuch derjenige Künstler (Esengren) beteiligt, welcher sich als Kenner der Antike auszeichnete und die prominente Ausgabe von Cartari illustriert hatte. Zum anderen thematisierte Colombina in der Einleitung einen Aspekt aus Tozzis Spezialbereich, nämlich die Physiognomie.

Die Erstausgabe des Zeichenmanuals war dem Geistlichen Bernardino Guidoni gewidmet, dem zwei weitere Bücher aus dem Verlag Tozzis – della *Portas Fisionomia* (1616) und *Profetie dell' Abbate Gioachino* (1625) – zugeeignet waren.⁶⁹³ Alle drei Bücher tragen auf dem Titelblatt das Wappen Guidonis (Abb. 189) und bestätigen die Vermutung, dass sich derselbe Förderer nicht nur für theoretische Themen, sondern auch für die praktischen Aspekte interessierte.

Die Beteiligung an dem Zeichenbuch lag ebenfalls im Interesse von Esengren. Dadurch konnte er für sich als potenziellen Lehrmeister der *Dilettanti* werben und Nähe zu den gelehrten Kreisen herstellen.⁶⁹⁴ Mit diesem Bemühen stand Esengren nicht alleine. Bereits vor ihm hatten andere Künstler mittels ähnlicher Strategien versucht, das gelehrte Publikum zu erreichen und ihre Position zu verbessern. Im ersten Kapitel dieser Arbeit war die Beziehung von Alessandro Allori zu Adligen das Thema. Vermutlich wurde er nach dem Beitritt zur literarischen Akademie – *Accademia Fiorentina* – angeregt, für die kunstinteressierten Laien ein Zeichenmanual zu verfassen und auf diese Weise weitere Kontakte zu knüpfen.⁶⁹⁵ Im Kapitel III.1.2 wurden Odoardo Fialetti und Giovanni Valesio vorgestellt, die ebenfalls mit den Kunstliebhabern in enger Verbindung standen und gerade in diesem Ambiente ihre Zeichenbücher verfassten.⁶⁹⁶ Auch Giacomo Franco – ein weiterer in



Abb. 198 | Bernardino Bianchini da Carpi, Abschrift des Zeichenbuchs von Colombina / Esengren, Ende des 18. Jahrhunderts, Houghton Library, Harvard, MS Typ 865, Fol. 14



Abb. 199 | Bernardino Bianchini da Carpi: Abschrift des Zeichenbuchs von Colombina / Esengren, Ende des 18. Jahrhunderts, Houghton Library, Harvard, MS Typ 865, Fol. 1

Venedig zeitgleich tätiger Künstler – publizierte zum einen ein Zeichenmanual mit einem Anhang zum Studium der antiken Gemmen,⁶⁹⁷ zum anderen ein Schreib-

693 Profetie dell'abbate Gioachino. Et di Anselmo vescovo di Masico, con l'immagini in disegno, intorno a' pontefici passati, e c'hanno a venire, Padua: Tozzi 1625.

694 Darüber hinaus zeigt Whistler in ihrem Aufsatz, dass die Zeichenbücher auch finanziell gewinnbringend waren, da sich der Trend unter den Kunstliebhabern und Sammlern immer mehr verbreitete. Dazu Whistler 2015 (Aufsatz).

695 Siehe Kapitel II.1.3.

696 Siehe Kapitel II.2.1.

697 Das Lehrbuch von Giacomo Franco erschien 1611 in italienischer (*Della Nobilità del Disegno; Diviso in Due Libri*) und lateinischer (*De Eccellentia et Nobilitate Delineationis Libri Duo*) Fassung im eigenen Verlag. Er hatte für die nächsten 30 Jahre ein Privileg erhalten, das Buch aus drei Teilen zu drucken. Welche Inhalte für das dritte Buch geplant waren, lässt sich nicht rekonstruieren, da kein anderes Zeichenbuch vergleichbar aufgebaut ist. Zu dem Privileg, siehe Rosand 1970, Fußnote 57.

buch für *nobili*.⁶⁹⁸ Die Aktivitäten dieser Künstler verdeutlichen, dass sie in den Kreisen der Kunstliebhaber verkehrten und sich bemühten, mittels ihrer Publikationen größere Aufmerksamkeit zu erlangen.

Wie der soziale Status von Esengren vor 1623 war, ist kaum zu rekonstruieren. Zu dieser Zeit war er aber bereits als Kunsthändler anerkannt und bemühte sich auf unterschiedlichen Wegen, sein Netzwerk zu erweitern sowie weitere intellektuelle Kreise zu erreichen.⁶⁹⁹ Zum Verfassen eines Zeichenbuchs könnte er durch Fialettis Publikationen angeregt worden sein, dessen Nachfolger er an der Seite von Daniel Nys wurde.⁷⁰⁰ Esengrens Einsatz und die Produktion eines Manuals scheinen erfolgreich gewesen zu sein. Denn spätestens seit 1625 wurde er neben Gelehrten, Musikern und Künstlern als Mitglied in die informelle *Accademia Desiosi* aufgenommen.⁷⁰¹ Gerade vor diesem Hintergrund ist es denkbar, dass neben dem Zeichenbuch auch die besprochenen Aktstudien als Lehrmaterial dienten.

Das Zeichenlehrbuch von Esengren und Colombina scheint auch auf künstlerischer Ebene gelungen, da es in der nachfolgenden Zeit mindestens zwei Mal wiederaufgelegt wurde. Eine undatierte und erweiterte Auflage publizierte der Paduaner Verlag Tozzis mög-

licherweise nach dem Tod Esengrens.⁷⁰² Diese weist ein zusätzliches Frontispiz auf, auf dem im Titel – *Il Perfetto Disegno di Filippo Ferroverde Pittor* – zwei entscheidende Aspekte angesprochen werden (Abb. 196): Zum einen wird darin die Autorschaft Colombinas ausgeblendet und Esengren in den Vordergrund gestellt. Zum anderen ist der frühe Name des Künstlers – Ferroverde – zu lesen, als wollte der Verleger auf den bekannten Illustrator von Cartari verweisen und daran erinnern, dass Esengren und Ferroverde ein und dieselbe Person waren. Programmatisch zeigt dieses Frontispiz die einzelnen Körperteile (Hände, Füße, Köpfe) und Masken. Über dem Giebel schweben zwei Frauen, die aufgrund der dürftig angedeuteten Palette und eines Stifts als *Pittura* und *Disegno* zu identifizieren sind. Der Text wird darüber hinaus von den Personifikationen des rechten Maßes (einer Frau mit rechtem Winkel) und der Proportion (einem Mann mit dem Zirkel) flankiert, die auf die Überschrift des zweiten Titelblatts – *Elementi della Simmetria/Commentatione del Disegno* – anspielen.

Zwischen 1640 und 1650 kaufte der Venezianer Giovanni Temini die Vorlagen von Tozzi und publizierte sie erneut.⁷⁰³ Die größte Veränderung nahm er am Titelblatt und an der Widmung vor: Während die Erstausgabe für den Paduaner Kirchenherr Bernardino Guidoni

698 Franco 1595 und Franco 1612. Darüber hinaus spezialisierte er sich auf dem Markt auf die Vorlagenbücher, darunter publizierte er auch ein Buch für Vorlagen von Stoffmustern: Franco 1596. Dazu Whistler 2015 (Aufsatz), S. 129–130.

699 Bereits auf der Begräbniszereemonie von Cosimo II. de' Medici von 1621 wird Esengren als Kenner der Antike gelobt. 1623 stand er im Austausch mit dem Mantuaner Hof wegen der Kunstankäufe. Siehe Kapitel IV.1.2.

700 Zur Beziehung zu Daniel Nys, siehe Kapitel IV.1.2.

701 Der früheste Nachweis hierfür ist die Publikation von Carlo Milanuzzi, welche Esengren gewidmet ist und ihn darin als Mitglied der *Accademia Desiosi* anspricht. Milanuzzi 1625.

702 Diese Ausgabe enthält ein zusätzliches Titelblatt mit der Überschrift: *Il Perfetto / Disegno / di Filippo Ferroverde / Pittore / Posto in luce da / Pietro Paolo / Tozzi / & dedicato / Al Molt'III.mo Et Ecc.mo S.or / Il Sig. Luigi Corradino*. Die Ausgabe enthält – neben der Einleitung – 44 statt 26 Tafeln. Diese Blätter sind nicht entsprechend der Nummerierung eingebunden, sodass manche Seitenangaben doppelt vorkommen. Die Linienführung ist in den zusätzlichen Vorlagen unsicher und die Formen wenig gelungen, obwohl hier versucht wurde, die Themenwahl und Ästhetik von Esengren aufzugreifen. Da der beigelegte Text von Colombina weiterhin die Widmung an Bernardino Guidoni enthält, aber das zusätzliche Titelblatt eine Widmung an Luigi Corradino trägt, ist zu schließen, dass in dem Verlag von Tozzi die bestehende Erstausgabe mit Vor-

lagen erweitert und mit diesem Titelblatt ergänzt wurde. Diese Ausgabe ist einzig in der Universitätsbibliothek in Padua erhalten. Catherine Whistler hält diese Ausgabe für die Erstausgabe (Whistler 2016, S. 274, Fußnote 24). Durch die Benennung Esengrens auf diesem Frontispiz mit seinem ‚alten‘ Namen Ferroverde, könnte der Druck in die Zeit um 1615 eingeordnet werden, als der Künstler an den Illustrationen für Cartari arbeitete und unter Ferroverde bekannt war. Jedoch spricht die gröbere Ausführung der zusätzlichen Blätter, die Whistler für die Erstausgabe hält, dafür, dass sie nicht von derselben Hand stammen wie die anderen Vorlagen, sondern von jemand anderem – vermutlich erst nachträglich – im Stil von Esengren angefertigt wurden.

703 Aus dem neuen Widmungsschreiben erfahren wir nicht nur, dass Temini das Buch wegen des ursprünglichen Erfolgs neu verlegte, sondern auch, dass die Autoren „damals“ jung waren: „Il qual Libro in poco tempo hebbe tanto spacio, che sono molti anno, che più per l'arte non se ne veggono, & essendomi più volte stato da Virtuosi ricercato, hò procurato di comprar queste Stampe, e di nuovo far riveder all'Autore l'Opera (da lui composta nell'età giovanile) perche compaia alla luce del Modo il tutto più di prima corretto, e purgato“, Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 1]. Zu Temini siehe: Bellini 2008, S. 575. Die Veränderungen fallen inhaltlich kaum ins Gewicht, da sowohl der Haupttext als auch die Illustrationen von Temini unverändert übernommen wurden.

erschien und auf dem ersten Titelblatt (für den theoretischen Teil von Colombina) das Wappen Guidonis angebracht war, widmete Temini die neue Auflage einem anderen Kirchenherrn, nämlich Girolamo Melchiori. Anstelle des Wappens übernahm er die Abbildung aus dem Frontispiz von Giglios *Pittura trionfante*, welche sowohl inhaltlich als auch formal die Neuauflage kommentierte (Abb. 197).⁷⁰⁴

Nach etwa 100 Jahren lässt sich das Zeichenbuch an drei Stellen in unterschiedlicher Form nachweisen. Den Text Colombinas kopierte der Maler Bernardino Bianchini di Carpi handschriftlich.⁷⁰⁵ Dazwischen zeichnete er manche Vorlagen von Esengren recht unsystematisch ab (Abb. 198) und fügte andere Kompositionen hinzu.⁷⁰⁶ Auf der ersten Seite sind zwar beide Autoren erwähnt, allerdings wurde der Name Colombinas nachträglich ausgestrichen (Abb. 199).⁷⁰⁷ Etwa zeitgleich (um 1760–70) publizierte der Verleger Remondini aus dem Veneto die Tafeln erneut. Vermutlich kam er in den Besitz der ursprünglichen Platten, die er zusätzlich nummerierte und in anderer Reihenfolge ordnete.⁷⁰⁸ Außerdem fügte er ein vollkommen neues Titelblatt mit der Überschrift *Facillima Methodus Delineandi Omnes Humani Corporis Partes* hinzu (Abb. 200). Auf diese Weise betonte er zum einen den Inhalt des Manuals, nämlich die grundlegenden Schritte der Ausbildung. Zum anderen blendete er die Existenz der beiden Autoren aus. Schließlich, am Ende des Jahrhunderts, nahm Angelo Comolli das Zeichenmanual in seine Bibliographie der Architekturbücher auf und folgte mit seinem vernichtenden Urteil Carlo Ridolfi.⁷⁰⁹



Abb. 200 | Anonym, *Facillima Methodus Delineandi Omnes Humani Corporis Partes*, Venedig [um 1760-70], Titelblatt

Diese drei Beispiele aus dem 18. Jahrhundert verdeutlichen die unterschiedliche Rezeption des Zeichenbuchs. Bernardino Bianchini radierte vermutlich den

704 Die Wahl dieser Darstellung könnte folgendermaßen erklärt werden: Die in der Kutsche triumphierende *Pittura* passte exakt zu einem Buch über die Grundlagen der Malerei. Darüber hinaus war den Zeitgenossen vermutlich die enge Beziehung von Esengren zu Daniel Nys bekannt, dem das Buch von Giglio gewidmet war. Zu Nys und Esengren, siehe Anderson 2015, S. 73ff.

705 Bernardino Bianchini di Carpi war ein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Modena tätiger Maler. Sein Manuskript wird heute in der Houghton Library, Harvard (Signatur: MS Typ 865) aufbewahrt.

706 Auf Fol. 6r fügte er ein Schriftband hinzu, auf dem zu lesen ist: „Schizzetti fatti da me Bernardino Bianchini di Carpi.“ Allerdings ist daraus eher zu schließen, dass er die Druckgraphiken von anderen Künstlern abzeichnete als dass er seine eigenen Kompositionen einfügte.

707 Auf Fol. 1r ist zu lesen: „Autore Filippo Esengrenio Pittore.“ Die Bezeichnung von Colombina ist nicht zu entziffern, nur die letzten Wörter „[...] Colombina Padovane.“

708 Esengren 1770. Die Vorlagen tragen sowohl die alte Nummerierung als auch die neuen Angaben (nach Heften), sodass daraus geschlossen werden kann, dass Remondini die alten Platten wiederverwendete.

709 „Ma lasciando le cose dette da Ridolfi, quello che è certo si è, che quest'opera non vale la pena d'essere considerata, essendo superficiale, e per ogni conto piccola, e misera cosa.“ Comolli 1788–1792, hier 1791, III, S. 62. Vermutlich nahm Comolli das Zeichenbuch in seine Bibliographie auf, da Colombina – der zweite Autor des Zeichenbuchs – als Architekt tätig war.

Namen Colombina aus, da ihm der Paduaner noch weniger bekannt war als Esengren. Der Verleger Remondini wollte den Namen Esengrens nicht anbringen, entweder weil der Künstler zu dieser Zeit in Vergessenheit geraten war oder weil er von Ridolfi kritisiert wurde. Dass diese Druckgraphiken aber auch nach hundert

Jahren studiert und wieder verlegt wurden, verdeutlicht entgegen dem Vorwurf Comollis deren Brauchbarkeit für die Lehre. Das negative Urteil Ridolfis führte jedoch im Laufe der Jahrhunderte dazu, dass Esengren in Vergessenheit geriet und seine Studien selbst heute noch als Quellen von geringer Bedeutung gelten.

V.

RÜCKKEHR ZUM ZEICHNEN: RESÜMEE

In den letzten Jahren berichtete die Presse über das breite Interesse an der Zeichenkunst: In New York zeichnen bei sogenannten *Sketch-Nights* sowohl Künstler als auch Laien in Begleitung von Jazzmusik. Diese Abende werden folgendermaßen beschrieben: „im Gegensatz zum Fotomachen ist Zeichnen eine Performance [...] Zeichnen ist Denken“.⁷¹⁰ Am Rijksmuseum in Amsterdam sowie an der Nationalgalerie in Oslo werden die Besucher dazu animiert zu zeichnen anstatt zu fotografieren, um die Werke genauer zu betrachten.⁷¹¹ Weltweit versammeln sich außerdem *Urban Sketchers* um die Geschichten ihrer Umgebung auf zeichnerischem Weg zu „erzählen“.⁷¹² Neben dieser intellektuellen Auffassung der Zeichenkunst wurde mehrmals über die neue Entspannungsmöglichkeit – die Zeichen- und Malbücher – berichtet.⁷¹³ Die genannten Beispiele vermitteln ein breites Interesse an dieser handwerklichen Praxis gegenüber dem mechanischen Fotografieren. Zugleich wird dabei der Akt

des Zeichnens ganz im frühneuzeitlichen Sinne als eine intellektuelle Beschäftigung aufgefasst.

Auch für die Kunstgeschichtsforschung sind die Analyse von zeichnerischen Prozessen im Sinne eines gedanklichen Ausdrucks aktuell.⁷¹⁴ Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Fragen zur Aneignung der Zeichnung schließen daran an. Im Fokus stehen die zwischen 1560 und 1630 entwickelten Methoden (ABC-Methode, Anatomiestudium und Aktzeichnen), die in späteren Jahrhunderten fast unverändert blieben. Die Zeichenkunst wurde hier als intellektuelles und praktisches Wissen verstanden, eine bis heute prägende Vorstellung. Ausgehend von den erhaltenen Zeichnungs- und Manuskriptkonvoluten war es möglich, die Arbeitsprozesse sowie hierfür notwendige Ausbildungsstufen herauszuarbeiten. Die zentralen Erkenntnisse werden im Folgenden zusammengefasst, um die Relevanz einer grundlegenden Analyse des vergleichbaren Materials hervorzuheben.

710 Richter, Peter: Glück mit Stiften, in: Süddeutsche Zeitung, 2.01.2016.

711 Am Rijksmuseum in Amsterdam sowie an der Nationalgalerie in Oslo wird über soziale Medien dafür geworben, Kunstwerke zu zeichnen und diese anschließend unter dem Hashtag #startdrawing bzw. #tegnerommet in den sozialen Netzwerken zu teilen. Auf diesem Weg soll die Aufmerksamkeit erregt und zugleich die Möglichkeit eröffnet werden, dass Besucher ihre Eindrücke in ähnlicher Weise teilen können wie eine Fotografie von einem Kunstwerk.

712 In einem weiteren Beitrag über die Urban Sketchers von der ARD am 2.6.2016, „Urban Sketchers zeichnen für die weltweite Blogs“, wurde das

Zeichnen von einem der Mitglieder – wie im Falle der New Yorker „Sketch-Night“ – als eine genauere Art der Beobachtung im Gegensatz zur „schnellen“ Fotografie beschrieben.

713 Nur eine Auswahl: Raphael, Adrienne: Why Adults are Buying Coloring Books (for Themselves), in: The New Yorker, 12.07.2015; Wiebking, Jennifer: Schönfärberei, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.11.2015; Huber, Matthias / Jakob Schulz: Bunte Zeiten, in: Süddeutsche Zeitung, 22.03.2016; Theile, Charlotte: Ausgezeichnet, in: Süddeutsche Zeitung, 28.05.2016.

714 Siehe dazu in der Einleitung (Kapitel I.2) insbesondere die Beiträge zu Poiesis.

Nach dem einleitenden ersten Kapitel wurden im zweiten Teil die fünf erhaltenen Fassungen eines Manuals von Allori und die Formierung der ersten Schritte der Zeichenausbildung analysiert. Obwohl das Zeichenbuch primär für Kunstliebhaber entstand, fasste Allori darin zentrale Aspekte der künstlerischen Ausbildung erstmals zusammen.⁷¹⁵ Bei der Verschriftlichung der Methoden griff er auf die bewährte Werkstattausbildung sowie auf die Praktiken anderer Disziplinen zurück. Durch die Auswertung und den Vergleich der einzelnen Fassungen konnten die ihm vertrauten und unbekanntem Lehrmittel erkannt werden. Die Vorgaben der *Accademia del Disegno* waren für ihn kaum relevant, da sie sich ihrerseits an älteren Traditionen orientierten. Die bisher in der Forschung verbreitete Meinung, dass die ABC-Methode mit der aufkommenden Gattung der Zeichenbücher um 1600 entstand, konnte durch die Analyse der Handschriften Alloris widerlegt werden.⁷¹⁶ Durch den Vergleich mit weiteren Berichten und Zeichnungen konnte herausgearbeitet werden, dass die Methode bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts praktiziert wurde.

Die ABC-Methode war auch aus theoretischer Perspektive eine Vorgehensweise von großer Bedeutung. Durch die Anlehnung an Schreibmethoden konnte Allori Position zu aktuellen florentinischen Debatten beziehen. Die Parallele der Zeichenkunst zum Schreiben erlaubte ihm, die Körperfragmente mit den Wörtern und Buchstaben gleichzusetzen und im übertragenen Sinn eine ‚Grammatik des Zeichnens‘ zu erfinden. Seine sogenannte *lingua disegmata* ist vor dem Hintergrund der Debatten über die florentinische Sprache und zeitgleicher Aktivitäten Cellinis und Vasaris zu verstehen.⁷¹⁷ Darüber hinaus schloss die ABC-Methode an die aristotelische Geburtstheorie an. So sollte der Lehrling im Ausbildungsprozess durch die Aneignung

des Körpers dessen ‚Erschaffung‘ durch die Natur nachvollziehen und zugleich nachahmen.⁷¹⁸ In diesem Zusammenhang erachtete auch Allori, ganz in der Tradition Michelangelos, die Anatomie als das höchste Ziel der Lehre und positionierte sie am Schluss seines Manuskripts.⁷¹⁹

Eine nähere Analyse der letzten Manuskript-Fassung verdeutlichte schließlich, dass Allori selbst durch die formale Gestaltung der Handschrift sein Manual im florentinischen Kontext zu verorten versuchte. Mit den verzierten Initialen rekurrierte er auf die Fresken Pontormos in San Lorenzo und unterstrich damit seine Zugehörigkeit zur Künstlergenealogie von Pontormo-Bronzino. Die Ikonographie kommentierte seine Lehrinhalte auf einer weiteren Ebene und erlaubte, die Debatten in Florenz in neuem Licht zu betrachten.⁷²⁰

Ausgehend von den bisherigen Erkenntnissen konnten die dem Umkreis der Carracci zugeschriebenen Zeichenlehrbücher aus einer neuen Perspektive betrachtet werden. Die verbreitete These, Agostino Carracci habe zur Bekanntmachung der ABC-Methode beigetragen, wurde in dieser Arbeit widerlegt.⁷²¹ Erstens wurde auf Basis der Analyse von Alloris Schriften deutlich, dass die Methoden bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts bekannt waren und nicht als Erfindung der Carracci gelten können. Zweitens war bei einer Gegenüberstellung der Zeichnungen Agostinos mit den Vorlagen aus der sogenannten *Scuola Perfetta* zu erkennen, dass sie unterschiedliche Problemstellungen veranschaulichen und miteinander nicht in Verbindung stehen. Drittens kann die Entstehung weiterer Zeichenbücher um 1610 weniger mit der Nähe ihrer Autoren zu den Carracci erklärt werden, als vielmehr mit ihrer Beziehung zu Kunstliebhabern. Viertens scheint der Ruhm der drei Bologneser dazu beigetragen zu haben, dass zahlreiche Arbeiten – darunter auch

715 Zu den Methoden, siehe Kapitel II.2.

716 Zur Verbreitung der ABC-Methode um 1520 in Italien siehe Kapitel II.1.1. Es wurde im Kapitel II.2.6 ebenfalls aufgezeigt, dass Allori als Erster versuchte, diese Methode zu verschriftlichen.

717 Zur Parallele zwischen Sprache und Zeichenkunst, siehe Kapitel II.2.3.

718 Zur Ähnlichkeit der ABC-Methode mit dem anatomischen Ausbildungsweg, siehe Kapitel II.2.2.

719 Zur Bedeutung der Anatomie sowie zu Alloris Umgang mit einem recht komplexen Themenbereich, siehe Kapitel II.2.5.

720 Siehe zu Alloris Bemühungen, das Manuskript im florentinischen Kontext zu verorten die Kapitel II.1.3 sowie II.3. In letzterem wird der Zusammenhang zwischen den zerstörten Fresken Pontormos und dem Manuskript Alloris thematisiert.

721 Zu den Zeichenbüchern um 1610, siehe die Kapitel III.1.1 und III.1.2. Dort wird versucht, die Zeichenbücher zeitlich vor und im Umkreis der Carracci zu analysieren und deren Beziehung zu den Bolognesern zu überprüfen.

die um 1610 entstandenen Zeichenbücher – erst nachträglich ihrem Kreis zugeschrieben wurden.

Im zweiten Abschnitt des dritten Kapitels wurden weitere Ausbildungsstufen – das Körperstudium auf anatomischem Weg sowie durch das Aktzeichnen – im Kreis der Carracci thematisiert. Dabei konnte aufgezeigt werden, dass die anatomischen Zeichnungen Agostinos sowie der kritische Kommentar Annibales zu den Viten Vasaris dieselbe Einstellung verdeutlichen. Beide Carracci plädierten dafür, das Anatomiestudium im künstlerischen Bereich auf das Notwendige zu beschränken und die genaueren Kenntnisse des Körpers den Medizinerinnen zu überlassen. Bemerkenswerterweise sind etwa zeitgleich ähnliche Aussagen von den Künstlern Juan de Arfe, Philips Galle und Alessandro Allori festzustellen, sodass das Anatomiestudium unter den Künstlern am Ende des 16. Jahrhunderts differenzierter betrachtet werden muss.⁷²² Außerdem wurde an der sogenannten Carracci-Akademie das rege Studium nach dem lebenden Modell besprochen. Über das Aktstudium in Bologna wurden bisher – ausgehend von den Berichten und deren Gegenüberstellung mit den Zeichnungen – Erkenntnisse zu einzelnen Praktiken gewonnen. Allerdings können nur einzelne Aspekte dieser Praxis unter den Carracci bearbeitet werden, da die Studien in Sammlungen auf der ganzen Welt verstreut sind.⁷²³

Im Gegensatz zu den Zeichnungen der Carracci sind bis zu 300 Aktzeichnungen aus der informellen Akademie von Filippo Esengren in gebundenem Zustand überliefert. Auf Basis einer genauen Analyse der Blätter sowie aufgrund des Vergleichs mit den Arbeiten der Carracci war es möglich, neue Erkenntnisse über die Praxis des Aktzeichnens zu gewinnen. Die Mappen von Esengren enthalten Studien, die bei den informellen Treffen von mehreren Zeichnern – sowohl von

Künstlern als auch Kunstliebhabern – angefertigt wurden. Dadurch konnten praktische Aspekte geklärt werden, wie das systematische Zeichnen eines Akts aus unterschiedlichen Blickwinkeln sowie die Anfertigung von Abklatschen von diesen Studien. Beide Ansätze dienten dazu, eine Form genau zu erfassen und ein breites Formvokabular für die spätere Verwendung anzulegen. Mit Ausnahme Guercinos waren diese beiden Praktiken bei keinem anderen Künstler bemerkt worden. Die Gegenüberstellung der Zeichnungen von Esengren und Guercino erlaubte zwei Phasen eines Arbeitsprozesses zusammenzuführen, sodass die Aneignung und die Anwendung des Wissens aufgezeigt werden konnte.⁷²⁴ Möglicherweise arbeiteten auch andere Künstler nach dieser Methode. Die wenigen erhaltenen Werkstattbestände ließen diesen Schluss bisher jedoch nicht zu.

Neben den praktischen Aspekten wurden – ausgehend von den Aktzeichnungen – die studierten Inhalte an der informellen Akademie Esengrens untersucht. Dabei wurde deutlich, dass die Posen häufig – wie bei den Carracci – nach antiken und zeitgenössischen Vorbildern gestellt und diese bei den Treffen zum Thema gemacht wurden.⁷²⁵ Während Esengren keine Gemälde zugeschrieben werden und auch die Anwendung der Posen nicht überprüft werden kann, sind sie in Werken Padovaninos – dem engen Freund Esengrens – zu finden.⁷²⁶ Diese Arbeiten erlauben, den Weg der Transformation und den Einsatz des angeeigneten Wissens zu rekonstruieren. Diese zusammenhängenden Zeichnungen ermöglichen es insbesondere die Praktiken aufzuzeigen, die in den Texten nicht beschrieben werden. Der Vergleich mit der Arbeitsweise anderer Künstler veranschaulichte außerdem, dass diese Methoden nicht im Besonderen venezianisch waren, sondern auch an anderen Orten Anwendung fanden.

722 Zu einer differenzierten Lesart der anatomischen Studien aus den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, siehe Kapitel III.2.1. Dort wurde herausgestellt, dass sich die Forschung bisher auf die Künstler mit einem regen anatomischen Interesse (wie Leonardo oder Michelangelo) konzentrierte. Eine andere Meinung – wie jene, die z.B. Annibale vertrat – galt als die eines Außenseiters. Bei einer differenzierten Betrachtung scheint dies jedoch nicht der Fall zu sein.

723 Zur Praxis des Aktzeichnens an der Carracci-Akademie, siehe Kapitel III.2.2.

724 Zu den beiden Ansätzen sowie zur Gegenüberstellung mit Guercino, siehe Kapitel IV.1.4.

725 Zum vermittelten Wissen sowie zu dessen Einsatz beim Ausarbeiten der Posen, siehe Kapitel IV.2.4.

726 Die Gemälde Varotarıs und seine Beziehung zu Esengren werden im Kapitel IV.2.3 beschrieben.

Das abschließende Kapitel befasste sich mit weiteren Aktivitäten von Esengren, mit seiner Produktion eines Zeichenbuchs.⁷²⁷ Basierend auf den gesammelten Erkenntnissen wurde die fruchtbare Zusammenarbeit von Künstlern, Verlegern und Kunstliebhabern sowie der Entstehungsweg eines Zeichenbuchs analysiert. Die handschriftlichen Quellen – Manuskripte und

Zeichnungen – eröffneten Fragen, die zu neuen Erkenntnissen zu Ausbildungsmethoden und Arbeitsprozessen führten. Die angewandte Methode ließe sich auf die Zeichnungen Guercinos oder auch außerhalb Italiens, beispielsweise auf die Werke von Michael Sweerts übertragen, sodass bisher unbeachtete Praktiken in neuem Licht betrachtet werden können.⁷²⁸

727 Zur Kontextualisierung des Zeichenbuchs von Filippo Esengren und Gasparo Colombina, siehe Kapitel IV.3.

728 Die bisher unbeachteten Zeichenpraktiken von Guercino wurden bereits im Kapitel IV.1.4 beschrieben. Die Gemälde von Sweerts wurden zwar in der Dissertation von Lara Yeager-Crasselt 2015 untersucht, allerdings ging sie eher unpräzise auf die Bildelemente ein. Sie versuchte die Arbeiten einzig mit dem Aufenthalt Sweerts in Rom und seiner Beziehung zur römischen *Accademia di San Luca* zu erklären. In ihrer Arbeit fehlt

jeglicher Vergleich mit den informellen Akademien Roms, eine präzise Analyse vom künstlerischen Umfeld in Brüssel ebenso wie eine mögliche Beziehung von Sweerts zu den Kunstliebhabern. Denn auch Sweerts gab 1656 ein Zeichenbuch mit dem Titel *Diversae Facies in usum iuvenum et aliorum delinatae per Michaelem Sweerts Quit. Pict. etc.* heraus. Außerdem werden in seinen programmatischen Gemälden das Aktstudium sowie die Zeichenpraxis mehrfach thematisiert.

DANK

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um meine Dissertation, die im Januar 2017 an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München verteidigt wurde. Für die Publikation wurde der Text überarbeitet und ergänzt.

Ohne die Unterstützung von zahlreichen Personen und Institutionen wäre dieses Buch nicht entstanden; ihnen möchte ich an dieser Stelle ganz herzlich danken.

Mein ganz besonderer Dank gilt Ulrich Pfisterer, der mich über die Jahre unterstützt hat und dessen zahlreiche Hinweise und Anregungen meine Arbeit enorm bereichert haben. Ihm danke ich besonders dafür, dass er mich bereits während des Studiums für italienische Forschung und für die Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeitsweisen begeistern konnte. Für die Möglichkeit, im Projekt *Episteme der Linien* unter seiner Leitung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig sein zu können, bin ich ebenfalls dankbar. Der intensive Austausch mit meinen KollegInnen Matteo Burioni, Maria Heilmann und Tobias Teutenberg bei der Konzeption von Ausstellungen in München und Heidelberg sowie der Tagung stellte bei der Lösung zahlreicher wissenschaftlicher Fragestellungen und Probleme eine große Bereicherung und Unterstützung dar.

Ein ebenso großer Dank gilt Hubertus Kohle, der mich in der Anfangsphase meiner Promotion bei der

Antragstellung für Stipendien unterstützte, sowie Christine Tauber für mehrere Anregungen und den produktiven Austausch.

Für zahlreiche Gespräche sowie kritische Lektüre danke ich herzlich Andreas Plackinger, Susanne Thürigen, Veronika Winkler, Ulrike Keuper, Nita Morasch und ganz besonders Yves Vincent Grossmann. Darüber hinaus gilt mein Dank für ihre entscheidenden Hinweise Michael Cole, Caroline Fowler, Birgit C. und Frank-Joachim Grossmann, Polina Gedova, Lisa Jordan, Marion Heisterberg, Léa Kuhn, Peter Lukehart, Elizabeth Petcu, Maria Portmann, Maurice Saß, Claudia Steinhardt-Hirsch und Luan Tran. Für vertiefende Gespräche möchte ich Susanne Müller-Bechtel danken. Für die abschließende kritische Lektüre bin ich Anja Weisenseel sowie für die gelungene Buchgestaltung Anna Wess dankbar.

Ohne das dreijährige Stipendium des evangelischen Studienwerks *Villigst* wären die konzentrierte Arbeit sowie die zahlreichen Rechercheisen nicht möglich gewesen, wofür ich mich ebenfalls herzlich bedanke. Die großzügige Förderung der *Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften*, der *FAZIT Stiftung*, der *Richard Stury Stiftung* und der *Tavolozza Foundation* ermöglichte die Drucklegung.

Meinen Eltern gilt der größte Dank, da sie mich in all den Jahren bestärkt und unterstützt haben. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

LITERATURVERZEICHNIS

QUELLEN / QUELLENEDITIONEN / SEKUNDÄRLITERATUR VOR 1900

- Alberti, Leon Battista: Über die Malkunst / Della Pittura, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- Alberti, Romano: Origine et progresso dell'Academia del disegno de pittori, scultori et architetti di Roma, Pavia: Pietro Bartoli 1604.
- Allori, Alessandro: Il Primo Libro de' Ragionamenti delle Regole del Disegno, in: Barocchi 1971–1977, hier 1973, II, S. 1941–1981.
- Arfe y Villafañe, Juan de: Varia Commensuracion Para La Escultura y Arquitectura, Madrid [um 1585].
- Armenini, Giovanni Battista: De veri precetti della pittura, Ravenna: Francesco Tebaldi 1587.
- Arrighi, Ludovico Vicentino: il vero modo de temperare le penne, Rom [1522].
- Atti, Gaetano: Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino da Cento commentario, Rom 1861.
- Baldinucci, Filippo: Notizie de' professori del disegno, Florenz: Santi Franchi 1681–1728, 6 Bde.
- Barbaro, Daniele: La practica della prospettiva, Venedig: Borgominieri 1569.
- Barocchi, Paola (Hg.): Scritti d'Arte del Cinquecento, Mailand 1971–1977, 3 Bde.
- Barozzi da Vignola, Giacomo: Due Regole della prospettiva pratica, Rom 1583.
- Beham, Sebald: Kunst und Lere Büchlin, Frankfurt am Main: Christian Egenolff 1552.
- Bellori, Giovanni Pietro: Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Rom 1672.
- Berengario da Carpi, Jacopo: Commentaria cum amplissimis additionibus super Anatomia Mundini una cum textu ejusdem in pristinum & verum nitorem redacto, Bologna: De Benedictis 1521.
- Berengario da Carpi, Jacopo: Isagogae breves per lucidae ac uberrimae in anatomiam humano corporis, Bologna 1522.
- Boni, Mauro: Di alcuni Pitture antiche nuovamente scoperte in Venezia. Conto reso al chiariss. Sig. ab. Luigi Lanzi Autore della Stodia Pittorica Italiana, in: Collezione d'opuscoli Scientifici e Letterari ed Estratti d'Opere interessanti 5.1808, S. 86–97.
- Borghini, Raffaello: Il Riposo, Florenz: Giorgio Marescotti 1584.
- Bottari, Giovanni und Stefano Ticozzi (Hg.): Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura de' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, Mailand 1822–1825.
- Calvi, Jacopo Alessandro: Notizie della vita, e delle opere del Cavaliere Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento, celebre pittore, Bologna 1808.
- Cartari, Vincenzo: Le imagini de i Dei de gli antichi, Venedig: Marcolini 1556.
- Cartari, Vincenzo: Le imagini de i Dei de gli Antichi, Venedig: Ziletti 1571.
- Cartari, Vincenzo: Le imagini de gli Dei de gli Antichi, Padua: Pietro Paolo Tozzi 1608.
- Cartari, Vincenzo: Le vere e nove Imagini de gli Dei delli Antichi, Padua: Tozzi 1615.
- Cartari, Vincenzo: Le Imagini de gli Dei de gli Antichi, Venedig: Evangelista Deuchino 1624.
- Cartari, Vincenzo: Seconda Novissima Editione delle Imagini de gli dei degli antichi, Padua: Tozzi 1626.
- Cartari, Vincenzo: Le immagini degli dèi, hg. v. Caterina Volpi, Rom 1996.
- Castiglione, Baldassarre: Il Libro del Cortegiano, Venedig 1528.
- Cavazzoni, Francesco: Scritti d'arte, hg. von Marinella Pigozzi, Bologna 1999.
- Cellini, Benvenuto: Discorso sopra l'arte del disegno, in: Barocchi 1971–1977, hier 1973, II, S. 1929–1940.
- Colombina, Gasparo und Filippo Esengren: Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria, Padua: Pietro Paolo Tozzi 1623.
- Colombina, Gasparo und Filippo Esengren: Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria, Venedig: Giovanni Temini [1640–1650].
- Colombo, Realdo: De re anatomica, Venedig 1559.
- Comolli, Angelo: Bibliografia Storico-Critica dell'Architettura civile ed Arti Subalterne, Rom 1788–1792, 4 Bde.
- Condivi, Ascanio: Vita di Michelagnolo Buonarroti (1553), hg. von Charles Davis, in: Fontes 34.2009.
- Cousin, Jean: Livre de Pourtraicture, Paris 1595.
- Cousin, Jean: La Vraye Science de Pourtraicture, Paris 1647.
- Crowe, Joseph A. und Cavalaselle, G. B.: Titian. His Life and Times, London 1877.
- Danti, Vincenzo: Il Primo libro del Trattato delle perfette Proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno, Florenz 1567.
- Dolce, Lodovico: Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino, Venedig: Gabriel Giolito 1557.
- Dürer, Albrecht: Vier Bücher der menschlichen Proportion, Nürnberg 1528.
- Dürer, Albrecht: Della simmetria de i corpi humani. Libri Quattro. Novamente tradotti dalla lingua Latina nella Italiana da M. Gio. Paolo Gallucci Salodiano, Venedig: Nicolini 1591.
- Esengren, Filippo und Carlo Milanuzzi: Colpi di vera amicitia esercitati nel campo d'amore, Venedig: Iseppo Imberti 1628.
- Esengren, Filippo: Gli Lumi di Delia, Riveriti & cantati, Venedig: Evangelista Deuchino 1631.
- [Esengren, Filippo]: Facillima Methodus Delineandi Omnes Humani Corporis Partes, Veneto: Ex Typographio Remondiniano [um 1770].
- Fialetti, Odoardo: Il vero modo et ordine per disegnare tutte le parti et membra del corpo humano, Venedig: Justus Sadeler 1608.
- Fialetti, Odoardo: Tutte le parti del corpo humano diviso in piu pezzi, Venedig: Justus Sadeler [um 1608].
- Florimonte, Galeazzo: Varii sermoni di Santo Augusto, et altri catholici, et antichi dottori, Venedig: Gabriel Giolito de Ferrari 1558.
- Faberio, Lucio: Orazione di Lucio Faberio Accademico Gelato in morte d' Agostin Carracci (1603), in: Malvasia 1678, I, S. 425–433.
- Franco, Giacomo: Modo di scrivere cancelleresco moderno, Venedig 1595.
- Franco, Giacomo: Nuova inventione de diverse mostre cosi di punto in acre come de Retticelli hoggi di usate per tutte le parte del Mondo, con Merletti, Mostrotte da Colari, e da Manegheti et Merli per cantoni de fazoletti, Venedig 1596.
- Franco, Giacomo: Della Nobilità del Disegno Diviso in Due Libri / De Excelentia et Nobilitate Delineationis Libri Duo, Venedig 1611.
- Franco, Giacomo: Modo di scrivere cancelleresco moderno libro secondo. Raccolto da gli esemplari de piu famosi scrittori de nostri tempi, Venedig 1612.
- Galle, Philips: Instruction et fondements de bien pourtraire, Antwerpen 1589.

- Gigante, Nicoletto: *Scola, Overo teatro nel quale sono rappresentate diverse maniere, e modi di parare, e di ferire di spada sola, e di spada, e pugnala*, Padua 1628.
- Giunti, Jacopo: *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti, celebrate in Firenze dall'Accademia de Pittori, Scultori, & Architettori*, Florenz: Giunti 1564.
- Haym, Niccola Francesco: *Biblioteca Italiana*, Mailand 1803.
- García Hidalgo, José: *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, [um 1693].
- Lanteri, Giacomo: *Due dialoghi del modo di disegnare le piante delle forttezze secondo Euclide*, Venedig: Vincenzo Valgrisi 1557.
- Lapini, Agostino: *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, Florenz 1900.
- Lautensack, Heinrich: *Des Cirkels vuud Richtscheys, auch der Perspectiua vnd Proportion der Menschen vnd Rosse*, Frankfurt am Main: Sigmund Feyerabend 1564.
- Lomazzo, Giovanni Paolo: *Trattato dell'arte de la Pittura*, Mailand: Ponti 1584.
- Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678, 2 Bde.
- Mancini, Giulio: *Considerazione sulla Pittura*, hg. von Adriana Marucchi, Rom 1956 [1621].
- Mazzuchelli, Giammaria: *Gli scrittori d'Italia*, Brescia 1753.
- Mellini, Comenico: *Descrizione dell'entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria Et dell'Apparato, fatto in Firenze nella venuta, & per le felicissima nozze di S. Altezza*, Florenz 1566.
- Milanuzzi, Carlo: *Giacinto Felice & Amarili Consolata. Raggionamenti Pastorali*, Venedig: Giacomo Sarzina 1625.
- Mitelli, Giuseppe Maria: *Alfabeto in Sogno*, Bologna 1583.
- Moschini, Giannantonio: *Guida per lá Citta di Padova*, Venedig 1817.
- Moschini, Giannantonio: *Delle origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padua 1826.
- Murr, Christophe Théophile de: *Bibliothèque de Peinture, de Sculpture, et de Gravure*, Frankfurt 1770.
- Mussini, Massimo und Luigi Grasselli (Hg.): *Piero della Francesca: De prospettiva pingendi*. Sansepolcro 2008, 2 Bde.
- Orlandi, Pellegrino Antonio: *Abcedario Pittorico*, Bologna 1704.
- Pacioli, Luca: *divina proportione*, Venedig: Paganus Paganinus 1509.
- Palatino, Giovanbattista: *Libro nuovo d'imparar scrivere tutte sorte lettere*, Rom 1540.
- Passeri, Giovanni Battista: *Il Libro delle Vite de Pittori Scultori et Architetti*, Hg. von Jacob Hess, Wien 1934.
- Peacham, Henry: *The Art of Drawing with the Pen*, London: Richard Braddock 1606.
- Peacham, Henry: *The Compleat Gentleman*, London: Francis Costable 1622.
- Perrier, Francois: *Segmenta nobilium signorum e statuarum*, Rom 1638.
- Petracci, Pietro: *De Madrigali*, Venedig: Giovanni Battista Ciotti 1604.
- Pigna, Giovanni Battista: *De Principibus atestinas historiarum libri VIII*, Ferrara: Victorius Baldinus 1585.
- Pino, Paolo: *Dialogo della Pittura*, Venedig: Paolo Gherardo 1548.
- Plinius Secundus d.Ä.: *Naturkunde*, Buch XXXV, hg. und übersetzt von Roderich König, München 1978.
- Resio, Andrea: *Raccolta di Poesie Volgare et Latine*, Venedig: Antonio Pinelli 1629.
- Ridolfi, Carlo: *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori Veneti, e dello stato*, Venedig: Giovanni Battista Sgava 1648, 2 Bde.
- [Rodler, Hieronymus]: *Eyn schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial*, Simmern 1531.
- Ruffo, Tomaso: *Istoria degli scrittori Fiorentini*, Ferrara 1722.
- Scanelli, Francesco: *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657.
- Scaramuccia, Luigi Pellegrini: *La finezza de pennelli italiani*, Pavia [1674].
- Schmidt, Carl Wilhelm: *Handbuch der mechanischen Technologie*, Freistadt 1819.
- Schön, Erhard: *Uunderweissung der proportzion unnd stellung der possen*, Nürnberg 1538.
- Strozzi, Giulio: *Esequie fatte in venezia dalla natione Fiorentina al Serenissimo d. Cosimo II quarto Gran Duca di Toscana, il di 25 di Maggio 1621*, Venedig: Ciotti 1621.
- Tagliente, Giovanni Antonio: *Lo presente libro insegna la vera arte de lo eccellente scrivere*, [Venedig] 1524.
- Tagliente, Giovanni Antonio: *Opera nuova, che insegna alle donne cusire, a racammare e a disegnare a ciascuno*, Venedig: Piron da Carpe 1527.
- Tory, Geoffroy: *Champ fleury*, Paris 1529.
- Van de Passe, Crispijn: *La prima luce del dipingere et disegnare / t light der teken en schilder konst*, Amsterdam: Johan Blaeu 1643.
- Van Mander, Karel: *Das Lehrgedicht*, hg. von R. Hoecker, Den Haag 1916.
- Van Mander, Karel: *Den grondt der edel vry schilderconst*, hg. von Herrel Miedema, Utrecht 1973.
- Varchi, Benedetto: *Due Lezioni*, Florenz 1549.
- Varchi, Benedetto: *Paragone. Rangstreit der Künste*, hg. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de' piu eccellenti pittori, scuoltori, et architettori*, Florenz: Giunti 1568.
- Valesio, Giovanni Luigi: *I primi elementi del disegno in gratia de i principianti nell'arte della pittura*, Bologna [1606–1612].
- Valverde, Juan de: *Anatomia del corpo humano*, Rom 1560.
- Vecellio, Tiziano: *L'epistolario*, hg. von Lionello Puppi, Florenz 2012.
- Vesalius, Andreas: *De humani corporis libri septem*, Basel: Johann Oporinus 1543.
- Vesalius, Andreas: *De humani corporis libri septem, Epitome*, Basel: Johann Oporinus 1543.
- Vico, Enea und Antonio Zantani: *Le Imagini con tutti Riversi trovati et le Vite de gli Imperatori tratte dalle Medaglie et dalle Historie de gli Antichi*, [Venedig] 1548.
- Zanchi, Giovanni Battista: *Del modo di fortificare le città*, Venedig 1556 [1554].

SEKUNDÄRLITERATUR NACH 1900

Aikema, Bernard: *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Florenz 1990.

Alberti Gaudio, Filippa und Susanne Biadene (Hg.): *Titian. Prince of Painters*, München 1990.

Amedick, Rita: *Dornauszieher. Bukolische und dionysische Gestalten zwischen Antike und Mittelalter*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33.2005, S. 17–52.

Ames-Lewis, Francis: *Francesco di Simone Ferruci*, in: Darr, Alan Phillips (Hg.): *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, New Heaven 1985, S. 213–217.

Ames-Lewis, Francis: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, London 2000.

Amornpichetkul, Chittima: *Seventeenth-Century Italian Drawing Books: Their Origin and Development*, in: Muller 1984, S. 108–118.

Andreae, Bernd (Hg.): *Skulptur des Hellenismus*, München 2001.

Anderson, Christina M.: *The Flemish Merchant of Venice. Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven 2015.

Antoniazzi Rossi, Elisabetta: *Filippo Esengren, „Pittore, di poi sensale di pitture“ e i libri del Museo d'Arte*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 92.2003 (2004), S. 149–160.

Antoniazzi Rossi, Elisabetta: *Filippo Esengren, in: Pellegrini, Franca (Hg.): Da Tintoretto a Bison. Disegni del Museo d'Arte secoli XVI–XVIII*, Padua 2005, S. 62–65.

Augusti, Adriana: *Bronzetti Veneti del Rinascimento nelle collezioni pubbliche a Venezia*, in: Favaretto / Ravagnan 1997, S. 118–121.

- Avery, Victoria J. (Hg.): Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria, Trento 1999.
- Aymonino, Adriano und Anne Varick Lauder (Hg.): Drawn from the Antique. Artists and the Classical Ideal, London 2015.
- Bacchi, Andrea u.a. (Hg.): „La bellissima maniera“. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, Trento 1999.
- Bambach, Carmen: Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600, Cambridge 1999.
- Bambach, Carmen: Theory and Practice in Bronzino's Drawings, in: Dies. (Hg.): The Drawings of Bronzino, New Heaven 2010, S. 35–50.
- Barr, Helen: Lektionen. Bronzino, Allori, Naldini. Studien zum Lehrer-Schüler-Verhältnis in der Florentiner Malerei des mittleren Cinquecento, Ph.D. diss. Uni Heidelberg 2006.
- Baroni, Alessandra und Manfred Sellink: Stradano 1523–1605. Court Artist of the Medici, Turnhout 2012.
- Baroni, Alessandra und Bert W. Meijer: La cappella degli accademici del disegno, in: Meijer / Zanghieri 2015, S. 151–165.
- Barkan, Leonard: Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World, New Haven 1975.
- Barzman, Karen-Edis: The Università, Compagnia, ed Accademia del Disegno, Ph.D. diss. Univ. Baltimore 1985.
- Barzman, Karen-Edis: The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno, Cambridge 2000.
- Bellini, Paolo: Dizionario della stampa d'arte, Mailand 2008.
- Benati, Daniele und Eugenio Riccòmini: Annibale Carracci, Milano 2006.
- Bernstorff, Marieke von: Agent und Maler als Akteur im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi, München 2010.
- Bersch, Joseph: Lexikon der Farben-Technik. Handbuch für alle Gewerbetreibenden und Künstler, Leipzig 1902.
- Berti, Luciano: Il principe dello studiolo. Francesco I de Medici e la fine del rinascimento fiorentino, Florenz 1967.
- Beyer, Andreas: Vorwort, in: Ders. und Dario Gamboni (Hg.): Poiesis. Über das Tun in der Kunst, München 2014, S. IX–X.
- Beyer, Jonas und Thomas Ketelsen (Hg.): Der Abklatsch. Eine Kunst für sich, Köln 2014.
- Bianchi, Ilaria: La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente, Bologna 2008.
- Biłozór-Salwa, Małgorzata (Hg.): Between Theory and Practice. 16th Century Italian Drawings from the Print Room Collection in the University of Warsaw Library, Warschau 2007.
- Birke, Veronika (Hg.): The Illustrated Bartsch, New York 1982, Bd. 40.
- Birmingham, Ann: Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art, London 2000.
- Blake McHam, Sarah: Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the Natural History, New Heaven 2013.
- Blanco, Muguel Ángel: Historias naturales, Madrid 2013.
- Bleeke-Byrne, Gabriele: The Education of the Painter in the Workshop, in: Muller 1984, S. 28–39.
- Bodmer, Heinrich: Lodovico Carracci, Magdeburg 1939.
- Boesten-Stengel, Albert: Carracci-Studien. Studien zu Annibale und Agostino Carracci unter besonderer Berücksichtigung ihrer Zeichnungen, Torun 2008.
- Bogen, Steffen: Gezeichnete Automaten: Anleitung zur List oder Analyse des Lebendigen, in: Pfisterer, Ulrich und Anja Zimmermann (Hg.): Animationen / Transgressionen, Kunstwerk als Leben, Berlin 2005, S. 115–146.
- Bohde, Daniela: Der Schatten des disegno. Benvenuto Cellinis Siegelentwürfe und Tizians Zweifel, in: Nova / Schreurs 2003, S. 99–122.
- Bohn, Babette (Hg.): The Illustrated Bartsch, Italian masters of the Sixteenth Century, New York 1995, Bd. 39.
- Bohn, Babette und Judith W. Mann (Hg.): Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line, New Haven 2012.
- Bolten, Jaap: Method and Practice. Dutch and Flemish Drawing Books, 1600–1720, Landau 1985.
- Bolzoni, Lina: The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press, London 2001 [1995].
- Bolzoni, Marco Simone: The Drawings of Raffaellino Motta da Reggio, in: Masters Drawings, 54.2016, S. 147–204.
- Borean, Linda: Filippo Esengren, in: Borean / Mason 2007, S. 270.
- Borean, Linda und Stefania Mason (Hg.): Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, Venezia 2007.
- Boschloo, Anton: Annibale Carracci in Bologna. Visibile Reality in the Art after the Council of Trent, Den Haag 1974, 2 Bde.
- Brooks, Julian: Santi di Tito's Studio. The Content of his House and Workshop in 1603, in: The Burlington Magazine, 05.2002, S. 279–288.
- Brooks, Julian u.a. (Hg.): Graceful and True. Drawing in Florence c. 1600, Oxford 2003.
- Brooks, Julian (Hg.): Guercino. The Mind on Paper, Los Angeles 2005.
- Brooks, Julian: Following in the Footsteps of the Young Taddeo, in: Ders. (Hg.): Tadeo and Federico Zuccaro. Artist-Brothers in Renaissance Rome, Los Angeles 2007, S. 71–93.
- Buffa, Sebastian (Hg.): The Illustrated Bartsch. Italian Artists of the Sixteenth Century, New York 1983.
- Burioni, Matteo: *Corpus quod est ipsa ruina docet*, in: Schirrmeister, Albert (Hg.): Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2005, S. 50–77.
- Burioni, Matteo: Instrumente der Poiesis: Parmigianinos Apoll und Marsyas-Zeichnungsfolge und die volkssprachliche Überlieferung der Metamorphosen Ovids, in: Nova, Alessandro (Hg.): Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos, Perugia 2006, S. 78–93.
- Burioni, Matteo: Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten, Berlin 2008.
- Burioni, Matteo: Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità? Storia, antropologia e critica d'arte nelle „Vite“ del Vasari, in: Burzer, Katja u.a. (Hg.): Le Vite del Vasari. Genese, topoi, ricezione, Venezia 2010, S. 153–160.
- Burioni, Matteo: Grund und *campo*. Die Metaphorik des Bildgrundes in der Frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*, in: Boehm, Gottfried und Matteo Burioni (Hg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München 2012, S. 95–150.
- Bury, Michael: Giulio Sanuto. A Venetian Engraver of the Sixteenth Century, Edinburgh 1990.
- Callegari, Marco: Dal Torchio del Tipografo Al Banco del Libraio. Stampatori, editori e librai a Padova dal XV al XVIII secolo, Padua 2002.
- Campbell, Lorne und Miguel Falomir Faus (Hg.): Renaissance Faces. Van Eyck to Titian, London 2008.
- Campbell, Stephen: Bronzino's Fable of Marsyas: Anatomy as Myth, in: Stoichita 2013, S. 173–194.
- Carlino, Andrea: Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning, Chicago 1999.
- Carlino, Andrea und Roberto Ciardi u.a. (Hg.): La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento, Mailand 2009.
- Carlino, Andrea und Roberto Ciardi u.a. (Hg.): L'anatomia tra arte e medicina. Lo studio del corpo nel tardo rinascimento, Mailand 2010.

- Carlino, Andrea und Roberto Ciardi u.a. (Hg.): Visioni anatomiche. Le forme del corpo negli anni del Barocco, Mailand 2011.
- Cassirer, Kurt: Handzeichnungen Pacettis, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 43.1922, S. 63–96.
- Cazort, Mini u.a. (Hg.): The Ingenious Machine of Nature. Four Centuries of Art and Anatomy, Ottawa 1996.
- Cessi, Francesco: Figure e fatti minori dell'Arte Padovana del Seicento: Gasparo Colombina, in: Padova 11–12.1957, S. 20–25.
- Cessi, Francesco: Il pittore Filippo Esegrenio e suoi libri di disegni al Museo Civico di Padova, in: Padova 1958, Nr. 5, S. 10–14 / Nr. 6–7, S. 10–13.
- Ciardi, Roberto: Le Regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico, in: Storia dell'arte, 12.1971, S. 267–284.
- Ciardi, Roberto: „Intus et extra“. Lo studio dell'anatomia nell'Accademia dei Carracci, in: Atti e memorie / Accademia Clementina, 32.1993, S. 209–222.
- Ciardi, Roberto: Dall'armonia all'iperbole: corpi sovraesposti, corpi esibiti, corpi disabilitati, in: Carlino / Ciardi 2010, S. 39–50.
- Ciardi, Roberto und Lucia Tongiorgi, Tomasi (Hg.): Immagini Anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi, Florenz 1984.
- Ciaravino, Francesca (Hg.): Fiori Dipinti, Fiori in Giardino, Florenz 2009.
- Cole, Michael: Cellini and the Principles of Sculpture, Cambridge 2002.
- Cole, Michael: Akademie, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzlers Lexikon Kunstwissenschaften, Stuttgart 2011, S. 11–14.
- Cole, Michael (Hg.): Donatello, Michelangelo, Cellini. Sculptors' Drawings from Renaissance Italy, London 2014.
- Cole, Michael: Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure, New Haven 2014.
- Corvi, Dario A.: Andrea del Verrocchio. Life and Work, Florenz 2005.
- Costa Lima, Luiz und Martin Fontius: Mimesis / Nachahmung, in: Ästhetische Grundbegriffe, historisches Wörterbuch, 2002, IV, S. 84–121.
- Cox, Virginia: The Renaissance Dialogue, Cambridge 1992.
- Cox-Rearick, Janet: The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on Paintings, New York 1981.
- Cox-Rearick, Janet: Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos, Princeton 1984.
- Cox-Rearick, Janet: Pontormo, Bronzino, Allori and the Lost ‚Deluge‘ at S. Lorenzo, in: The Burlington Magazine, 134.1992, S. 239–248.
- Cropper, Elizabeth: Guercino und die Magie der Zeichnung, in: Turner 2009, S. 13–18.
- Damianaki, Chrysa: Pontormo's lost frescoes in San Lorenzo: A reappraisal of their religious content, in: Brundin, Abigail und Matthew Treherne (Hg.): Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy, Burlington 2009, S. 77–118.
- Damm, Heiko: „Nota qui l'esempio del' fratel' mio“: Wege zum Erwerb des Disegno, gewiesen von Federico Zuccari, in: Schulze Altcapenberg / Thimann 2007, S. 31–43.
- Damm, Heiko, Michael Thimann und Claus Zittel: Introduction. Close and Extensive Reading among Artists in the Early Modern Period, in: Dies. (Hg.): The Artist as Reader. On Education and Non-Education on Early Modern Artists, Leiden 2013, S. 1–70.
- Dawson, Anne E.: The Workshop Education of the Sculptor, in: Müller 1984, S. 40–48.
- Davis, Margaret Daly: Beyond the „Primo libro“ of Vincenzo Danti's „Tratatto delle perfette Proportioni“, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 26.1982, S. 63–84.
- DeGrazia Bohlin, Diane: Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné, Washington 1979.
- DeGrazia, Diane: Drawings as Means to the End. Preparatory Methods in the Carracci School, in: Eiland, William U. und Carolyn Wood (Hg.): The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop, London 1995, S. 165–186.
- Dempsey, Charles: Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style, Glückstadt 1977.
- Dempsey, Charles: Some Observations on the education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century, in: The Art Bulletin, 62.1980, S. 552–569.
- Dempsey, Charles: The Carracci Academy, in: Boschloo, Anton W. A. (Hg.): Academies of art between Renaissance and Romanticism, 's-Gravenhage 1989, S. 33–43.
- Dempsey, Charles: „Disegno“ and Logos, „Paragone“ and Academy, in: Lukehart 2009, S. 43–53.
- Dickel, Hans: Deutsche Zeichenlehrbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung, Hildesheim 1987.
- Dickerson, Claude Douglas: Raw Painting. „The Butchers Shop“ by Annibale Carracci, New Heaven 2010.
- Donati, Laura: Proposte per una datazione della Scuola Perfetta: le serie incisorie nelle raccolte romane, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 3.2002, S. 323–344.
- Ebert-Schifferer, Sibylle: „Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?“ Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur, in: Dies. (Hg.): Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591–1666, Bologna 1991, S. 67–96.
- Ebert-Schifferer, Sibylle: Annibale Carracci „Bohnenesser“: Revolution als Nebenprodukt, in: Pfisterer / Wimböck 2011, S. 111–132.
- Ebert-Schifferer, Sibylle und Silvia Ginzburg (Hg.): Nuova Luce su Annibale Carracci, Rom 2011.
- Eclercy, Bastian: Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, München 2016.
- Efland, Arthur D.: A History of Art Education. Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts, New York 1990.
- Eikermann, Renate: Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600, München 2015.
- Elen, Albert Jan: Italian late-medieval and Renaissance drawing-books. From Giovannino de' Grassi to Palma il Giovane, Utrecht 1995.
- Emiliani, Andrea (Hg.): Apollo e Marsia, Pan e Mida. Un Opera giovanile del Bronzino, Mailand 2013.
- Fabbri, Maria Cecilia: Alessandro Allori e la sua bottega per lo Spedale di Santa Maria Nuova, in: de Benedictis, Cristina (Hg.): Il patrimonio artistico dell'ospedale Santa Maria Nuova di Firenze, Florenz 2002, S. 165–180.
- Falciani, Carlo und Antonio Natali (Hg.): Bronzino. Pittore e poeta alla corte di Medici, Florenz 2010.
- Falomir Faus, Miguel: Tintoretto, London 2007.
- Faietti, Marzia: Giorgio Vasari's Life of Titian: Critical Misinterpretation and Preconceptions concerning venetian drawing, in: Whistler, Catherine (Hg.): Drawing in Venice. Titian to Canaletto, Oxford 2015, S. 39–50.
- Favaretto, Irene und Giovanna Luisa Ravagnan (Hg.): Lo Stautario Pubblico della Serenissima. De Secoli di Collezionismo di Antichità 1596–1797, Venedig 1997.
- Favaro, Elena: L'Arte dei Pittori in Venezia, Florenz 1975.
- Feigenbaum, Gail: Drawing and Collaboration in the Carracci Academy, in: Aronberg Lavin, Marilyn (Hg.): Essays Honoring Irving Lavin to his Sixteenth Birthday, New York 1990, S. 145–166.
- Feigenbaum, Gail: Practice in the Carracci Academy, in: Lukehart 1993, S. 59–76.
- Feigenbaum, Gail: *Incamminato*: The „Studio-so Corso“, the Academy, and the Awkward Years in the Career of a Painter, in: Aurigemma, Giulia (Hg.): Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Solvia Danesi Squarizza, Rom 2011, S. 223–228.

- Feigenbaum, Gail: Annibale and the Technical Arts, in: Ebert-Schifferer / Ginzburg 2011, S. 9–20.
- Firpo, Massimo: Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I, Turin 1997.
- Fleming, Victoria von: Gezähmte Phantasie. Cellinis Entwürfe für das Akademie-Siegel, in: Nova / Schreurs 2003, S. 57–98.
- Fornari Schianchi, Lucia (Hg.): Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana, Mailand 1998.
- Fowler, Caroline: Between the Heart and the Mind: Ways of Drawing in the Seventeenth Century, Ph.D. diss. Univ. of Princeton 2012.
- Fowler, Caroline: Drawing and the Senses. An Early Modern History, Turnhout 2016.
- Frangenberg, Thomas: Egnatio Danti's Optics. Cinquecento Aristotelian and the medieval Tradition, in: Nunciuni, 3/1.1988, S. 3–38.
- Freytag, Natalie: Immagini de gli Dei, in: Efinger, Maria u.a. (Hg.): Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Kulturen, Heidelberg 2012, S. 170–173.
- Fricke, Beate: Beautiful Genesis. Creation and Procreation in Medieval Art, o.J. [in Vorbereitung].
- Frommel, Christoph Luitpold: Michelangelos „Auferstandener Christus“, seine erste Version und der junge Bernini, in: Artibus et historiae, 31.2010, S. 15–34.
- Fulvio, Simone und Giuseppe Olmi: Rappresentare il Corpo. Arte e anatomie da Leonardo all'Illusionismo, Bologna 2004.
- Furno, Albertina: La vita e le rime di Agnolo Bronzino, Pistoia 1902.
- Fusco, Laurie: The Use of sculptural Models by Painters in Fifteenth-Century Italy, in: The Art Bulletin, 64.1982, S. 175–194.
- Gage, Frances: Giulio Mancini and the artist-amateur relations in seventeenth-century Roman Academies, in: Lukehart 2009, S. 247–287.
- Van Gastel, Joris: *Senza sostanza di corpo?* Bernini and the Problem of the Sculptor's Drawing, in: Sculptors Journal, 24.2015, 1, S. 23–36.
- Gelder, Maartje van: Acquiring artistic expertise: The agent Daniel Nijs and his contacts with artists in Venice, in: Keglusek, Mari-ka und Badeloch Vera Noldus (Hg.): Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe, Leiden 2011, S. 111–124.
- Gentilini, Giancarlo: Alessandro Allori, in: Firenze e la Toscana dei Medici dell'Europa del Cinquecento, Florenz 1980, I, S. 172.
- Gerola, Giuseppe: Nuovi Documenti veneziani su Alessandro Vittoria, in: Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 84/2.1924–1925, S. 339–59.
- Ghirardi, Angela: Bartolomeo Passarotti. Pittore (1529–1592), Rimini 1990.
- Ghirardi, Angela: Bartolomeo Passarotti, il culto di Michelangelo e l'anatomia nell'età di Ulisse Aldrovandi, in: Simoni, Fulvio und Giuseppe Olmi (Hg.): Rappresentare il corpo. Arte e Anatomia da Leonardo all'Illusionismo, Bologna 2004, S. 151–164.
- Goldstein, Carl: Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy, Cambridge 1988.
- Grasskamp, Walter: Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion, München 2016.
- Greist, Alexandra: Learning to Draw, Drawing to Learn. Theory and Practice in Italian Printed Drawing Books, 1600 – 1700, Ph.D. diss. Univ. of Pennsylvania 2011.
- Greist, Alexandra: A Rediscovered Text for a Drawing Book by Odoardo Fialetti, in: The Burlington Magazine, 156.2014, S. 12–18.
- Grendler, Paul: Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning 1300–1600, London 1989.
- Härb, Florian: „Dal vivo“ or „da se“: Nature versus Art in Vasari's Figure Drawings, in: Master Drawings, 3/43.2005, S.326–338.
- Haskell, Francis und Nicholas Penny: Taste and the Antique. Lure of Classical Sculpture 1500–1900, London 1981.
- Heikamp, Detlef: Alessandro Allori. Ein Florentiner Maler des späten sechszehnten Jahrhunderts, Ph.D. diss. Uni Köln 1956.
- Heilmann, Maria, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer und Tobias Teutenberg, (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa | ca. 1525 – 1925, Passau 2014.
- Heilmann, Maria, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer und Tobias Teutenberg, (Hg.): Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft | ca. 1525 – 1925, Passau 2015.
- Heilmann, Maria, Nino Nanobashvili und Tobias Teutenberg: Die Räume der Zeichner – Zu den Orten zeichnerischer Praxis von der Frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert, in: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. 1–21.
- Henning, Andreas und Scott Schaefer (Hg.): Captured Emotions. Baroque Painting in Bologna 1575–1725, Los Angeles 2008.
- Henry, Tom: The Life and Art of Luca Signorelli, New Haven 2012.
- Herklotz, Ingo: Das Museo Cartaneo des Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts, in: Cropper, Elizabeth u.a. (Hg.): Documentary Culture Florence and Rome. From Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII, Bologna 1992, S. 81–126.
- Herrmann-Fiore, Kristina: Federico Zuccari. La Pietà degli angeli, il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un'Anatomia degli artisti, Rom 2001.
- Hingst, Monika und Marita Gleiss (Hg.): Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen, Berlin 1996.
- Höper, Corinna: Bartolomeo Passarotti (1529–1592), Darmstadt 1987.
- Höper, Corinna: Zu den Anatomiebüchern von Bartolomeo Passarotti und Peter Paul Rubens, in: Thiem, Gunther (Hg.): L'arte del disegno. Festschrift für Christel Thiem, München 1997, S. 73–82.
- Irlé, Klaus: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997.
- Jacobs, Frederica H.: The Living Image in Renaissance Art, Cambridge 2005.
- Jaffé, David: The Barberini Circle. Some Exchanges between Peiresc, Rubens and other Contemporaries, in: Journal of the History of Collections, 1/2.1989, S. 119–148.
- Jonietz, Fabian: Die Scuole delle arti als Orte der aemulatio. Der Fall der Cappella Braccacci, in: Müller, Jan-Dirk u.a. (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin 2011, S. 769–812.
- Kaufmann, C. M.: Orpheus. The Lion and The Unicorn, in: Apollo 98/11.1973, S. 192–196.
- Keazor, Henry: „Distruiggere la Maniera?“. Die Carracci Postille, Freiburg im Briesgau 2002.
- Keazor, Henry: „Il vero modo“. Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007.
- Keazor, Henry: *Saxa Loquuntur – cum lapidus colloqui*. Antike bei den Carraccis und bei Nicolas Poussin, in: Rombach, Ursula und Peter Seiler (Hg.): *Imitatio* als Transformation. Theorie und Praxis der Antikenachahmung in der Frühen Neuzeit, Petersberg 2012, S. 151–170.
- Kemp, Martin: Temples of the Body and Temples of the Cosmos: Vision and Visualization in the Vesalian and Copernican Revolution, in: Baigrie, Brien S. (Hg.): Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems concerning the Use of Art in Science, Toronto 1996, S. 40–85.
- Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19.1974, S. 219–240.

- Kemp, Wolfgang: „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, Frankfurt am Main 1979, S. 121–131.
- Ketelsen, Thomas und Michael Venator: Der Abklatsch zwischen Berührung und Distanz. Ein Beitrag zu einer Phänomenologie desselben in der Zeichenkunst, in: Beyer / Ketelsen 2014, S. 5–23.
- Kliemann, Julian: Bilder für eine Akademie. Die malerische Ausstattung des Palastes unter Federico Zuccari, in: Kieven, Elisabeth u.a. (Hg.): 100 Jahre Bibliotheca Hertziana. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013, München 2013, II, S. 138–181.
- Klinke, Thomas: Face to face – im Kontakt mit Papier, in: Beyer / Ketelsen 2014, S. 24–31.
- Koll, Beatrix: Die Salzburger „Malerakademie“-Klebebände von Hieronymo Colloredo, in: Kunze 2014, S. 35–58.
- Kornell, Monique Nicole: Artists and the Study of Anatomy in Sixteenth-Century Italy, Ph.D. diss. Warburg Institute, London 1992.
- Kornell, Monique: Drawings for Bartolomeo Passarotti's Book of Anatomy, in: Currie, Stuart (Hg.): Drawing 1400–1600. Invention and Innovation, Hampshire 1998, S.172–188.
- Krüger, Klaus: Mimesis und Fragmentation. Körper-Bilder im Cinquecento, in: Hülsen-Esch, Andrea von und Jean-Claude Schmitt (Hg.): Die Methodik der Bildinterpretation, Göttingen 2002, I, S. 157–202.
- Kultzen, Rolf: Michael Sweerts als Lernender und Lehrer, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Künste, 33.1982, S. 109–130.
- Kunze, Max (Hg.): Vision einer Akademie. Winkelmann und die Aktzeichnungen aus den Salzburger Klebebänden des Hieronymo Colloredo, Mainz 2014.
- Kusch-Arnhold, Britta: Solcher Tugend gebührt nicht weniger! Die Exequien Michelangelo Buonarrotis und das Grabmal des Künstlers, in: Poeschke, Joachim, Britta Kusch-Arnhold und Thomas Weigel (Hg.): Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereemonien in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance, Münster 2005, S. 65-92.
- Kusukawa, Sachiko: The Uses of Pictures in Formation on Knowledge. The Cases of Leonhard Fuchs and Andreas Vesalius, in: Dies. und Ian Mclean (Hg.): Transmitting Knowledge. Words, Images and Instruments in Early Modern Europe, Oxford 2008, S. 73–96.
- Kusukawa, Sachiko: Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany, Chicago 2012.
- Lambert, Samuel W.: The Initial Letters of the Anatomical Treatise, De humani corporis fabrica, of Vesalius, in: u.a. Ders. (Hg.): Three Vesalian Essays to accompany the Icons Anatomicae of 1934, New York 1952, S. 3–24.
- Land, Norman: Apelles in Venice: Bellini, Pino, Titian, and Enggren, in: Exploration in Renaissance Culture, 2/26.2000, S.161–176.
- Langemeyer, Gerhard und Hans Albert Peters (Hg.): Stilleben in Europa, Münster 1979.
- Lapenta, Stefania und Raffaella Morselli: Le Collezioni Gonzaga. La Quadreria nell'Elenco dei beni del 1626–1627, Mailand 2006.
- Laurenza, Domenico: Art and Anatomy in Renaissance Italy. Images from a Scientific Revolution, New Heaven 2012.
- Lecchini Giovannoni, Simona: Mostra di Disegni di Alessandro Allori, Florenz 1970.
- Lecchini Giovannoni, Simona: Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori. Prima Parte, in: Antichità viva, 27.1988, S. 10–22.
- Lecchini Giovannoni, Simona: Alessandro Allori 1535–1607, Turin 1991.
- Lefèvre, Wolfgang und Jürgen Renn u.a. (Hg.): The Power of the Images in Early Modern Science, Basel 2003.
- Legler, Wolfgang: Die Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts. Von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, Oberhausen 2011.
- Levy, Evonne: Ideal and Reality of the Learned Artist: The Schooling of Italian and Netherlandish Artists, in: Muller 1984, S. 20–27.
- Locker, Jesse M.: Artemisia Gentileschi. The Language of Painting, New Heaven 2015.
- Locker, Jesse M.: Gli anni dimenticati: Artemisia Gentileschi a Venezia (1626–1629), in: Baldassari, Francesca und Maria Beatrice de Ruggeri (Hg.): Artemisia Gentileschi e il suo tempo, Mailand 2016, S. 43–45.
- Logemann, Cornelia und Ulrich Pfisterer: Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Bernard Picarts Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde und das Konzept der Ausstellung, in: Effinger, Maria u.a. (Hg.): Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Kulturen, Heidelberg 2012, S. 9–22.
- Lukehart, Peter M. (Hg.) The Artist's Workshop, Washington 1993.
- Lukehart, Peter M. (Hg.): Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome c. 1590–1635, Washington 2009.
- Lukehart, Peter M.: The Practice and Pedagogy of Drawing in the Accademia di San Luca, in: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. 45–57.
- Lukehart, Peter M.: Life Drawing Lessons. Accademie and 'accademie dal vero' at the Turn of the Seventeenth Century, in: Linford, Sarah (Hg.): Il disegno dal vero come practica storica e sapere contemporaneo. L'Accademia à l'Accadémie, Rom 2016, S. 33–41.
- Luzio, Alessandro: La Galleria die Gonzaga. Vendita all'Inghilterra nel 1627–28, Rom 1974.
- Maffei, Sonia: Cartari e gli dèi del Nuovo Mondo. Il Trattatello sulle Immagini de gli dei indiani di Lorenzo Pignoria, in: Dies. (Hg.): Vincenzo Cartari e le disezioni del Mito nel Cinquecento, Rom 2013, S. 61–120.
- Mahon, Denis: Notes on the young Guercino I. – Cento und Bologna, in: The Burlington Magazine, 03.1937, S. 112–121.
- Mahon, Denis: Studies in Seicento Art and Theory, London 1947.
- Mahon, Denis: Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 3–4/16.1953, S. 303–341.
- Mahon, Denis und David Ekserdjian: Guercino Drawings. From the Collections of Denis Mahon and the Ashmolean Museum, Oxford 1986.
- Mahon, Denis und Nicholas Turner (Hg.): The Drawings of Guercino in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle, Cambridge 1989.
- Mahon, Denis: Katalog der Gemälde. Die Anfänge der frühen Periode, in: Ebert-Schiffeler, Sybille (Hg.): Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591–1666, Frankfurt am Main 1991, S. 99–117.
- Mai, Ekkehard und Kurt Wettengel (Hg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Köln 2002.
- Manegold, Cornelia: Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo, Hildesheim 2004.
- Marvin, Miranda: Possessions of Princes. The Ludovisi Collection, in: Burnett Grossman, Janet u.a. (Hg.): History of Restoration of Ancient Stone Sculptures, Los Angeles 2013, S. 225–238.
- Mason Rinaldi, Stefania: Palma il Giovane. L'Opera completa, Mailand 1984.
- Mason Rinaldi, Stefania: Palma il Giovane 1548–1628. Disegni e dipinti, Mailand 1990.
- Mason, Stefania: Dallo studiolo al „cameron“ dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca, in: Borean / Mason 2007, S. 3–42.

- Mason, Stefania: Domenico Tintoretto l'eredità della bottega, in: Falomir, Miguel (Hg.): Jacopo Tintoretto. Actas del Congreso internacional, Madrid 2008, S. 84–90.
- Mateo, Sergio S. (Hg.): Principios para estudiar en nobilísimo y real arte de la pintura de don José García Hidalgo, Valencia 2006.
- Maugeri, Vincenza: I Manuali propedeutici al disegno, a Bologna e Venezia, agli inizi del Seicento, in: Musei Ferraresi, 12.1982, S. 147–156.
- Maylender, Michele: Storia delle accademie d'Italia, Bologna 1926–1930, 5 Bde.
- McGrath, Robert L.: The „old“ and „new“ illustrations for Cartari's *Imagini dei dei degli antichi*, in: Gazette des Beaux-Arts, 59.1962, S. 213–226.
- McTighe, Sheila: Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the „Imaginaire“ of Work: The Reception of Annibale Carracci's „Arti di Bologna“ in 1646, in: Oxford Art Journal, 16/1.1993, S. 75–91.
- McTighe, Sheila: Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci, in: The Art Bulletin, 86.2004, S. 301–323.
- Meder, Joseph: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1923.
- Meijer, Bert W. und Luigi Zanghieri (Hg.): Accademia delle Arti del Disegno. Studi, Fonti e Interpretazioni di 450 Anni di Storia, Florenz 2015.
- Miato, Monica: L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan Venezia (1630–1661), Citta di Castello 1998.
- Morét, Stefan: Der *paragone* im Spiegel der Plastik, in: Nova / Schreuers 2003, S. 203–216.
- Morselli, Raffaella: Le Collezioni Gonzaga. L'Elenco dei beni del 1626–1627, Mailand 2000.
- Muller, Jeffrey M. (Hg.): Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Providence 1984.
- Müller, Gregor: Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus. Vittorino da Feltre und die humanistischen Erziehungsdenker, Baden-Baden 1984.
- Müller, Jürgen und Thomas Schauerer (Hg.): Die Gottlosen Maler von Nürnberg. Konventionen und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder, Nürnberg 2011.
- Müller-Bechtel, Susanne: Die akademische Aktstudie (1675–1850) – höchste Qualifikation des (früh)neuzeitlichen Künstlers, wissenschaftliches Bild, Rezeptions- und Entwurfsmedium, Habil. Univ. Dresden 2014–2015.
- Müller-Bechtel, Susanne: Von allen Seiten anders. Die akademische Aktstudie 1650–1850, Berlin 2018.
- Musolff, Hans-Ulrich: Erziehung und Bildung in der Renaissance. Von Vergerio bis Montaigne, Wien 1997.
- Navarrete Prieto, Benito: Pontormo dibujante. Memoria de un heterodoxo, in: Fuentes Santos, Mónica (Hg.): Pontormo. Dibujos, Madrid 2014, S. 49–73.
- Natali, Antonio: La Donna Col Cammeo. Ortensia de' Bardi da Montauto dipinta da Alessandro Allori / The Lady with the Cameo. Ortensia de' Bardi da Montauto portrait by Alessandro Allori, Florenz 2006.
- Negro, Emilio und Massimo Perondini (Hg.): La Scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla Bottega di Ludovico, Modena 1994.
- Negro, Emilio und Nicosetta Roio (Hg.): L'Eredità del Guercino. L'Inventario legale di Giovan Francesco e Filippo Antonio Genari, Modena 2008.
- Nepi Scirè, Giovanna: Recent Conservation of Titians Paintings in Venice, in: Alberti Gaudioso, Filippa und Susanne Biadene (Hg.): Titian. Prince of Painters, München 1990, S. 109–132.
- Netz, Reviel: The Shaping of Deduction in Greece Mathematics. A Study in cognition History, Cambridge 1999.
- Ng, Aimee: Thinking in Reverse: The Effect of Printmaking on the Drawing of Parmigianino, in: D'Elia, Una Roman (Hg.): Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish, Montreal 2015, S. 162–181.
- Nova, Alessandro und Anna Schreurs (Hg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln 2003.
- Nucci Pagliaro, Paolo: Domenico Lanzoni. Il medico dei Carracci, in: Valori tattili 5/6.2015, S. 184–188.
- Pasian, Alessio: La Scuola del Nudo: Dagli Studi dei Pittori alle Sale dell'Accademia, in: Pavanello 2015, I, S. 287–309.
- Pavanello, Giuseppe (Hg.): L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento, Crocetta del Montello 2015, 3 Bde.
- Perini Folesani, Giovanna: Ludovico Carracci and the Beginnings of the Carracci Reform of Painting – A.D. 1584, in: Pfisterer / Wimböck 2011, S. 295–310.
- Perrig, Alexander: Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch, Frankfurt am Main 1976.
- Perrig, Alexander: Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jahrhundert, in: Ders. und Ernst-Gerhard Guse (Hg.): Zeichnungen aus der Toskana, München 1997, 416–440.
- Perrig, Alexander: Von Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jahrhundert, in: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Potsdam 2007, S. 416–440.
- Petrioli Tofani, Annamaria: Contributo allo studio degli apparati e delle feste mediche, in: Garfagnini, Gian Carlo (Hg.): Firenze e la Toscana dei Medici dell'Europa dell'500, Florenz 1983, II, S. 245–661.
- Petrioli Tofani, Annamaria: Gli Apparati per le Nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria, in: Meijer / Zanghieri 2015, S. 477–498.
- Petrucci Nardelli, Franca: La Lettera e L'immagine. Le iniziali ‚Parlanti‘ nella Tipografia Italiana (secc. XVI–XVII), Florenz 1991.
- Pevsner, Nikolaus: The Academies of Art, Past and Present, Cambridge 1940.
- Pfisterer, Ulrich: Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert, in: Ders. und Max Seidel (Hg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München 2003, S. 263–302.
- Pfisterer, Ulrich: Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance, in: Ders. und Anja Zimmermann (Hg.): Animationen / Transgressionen, Kunstwerk als Leben, Berlin 2005, S. 41–72.
- Pfisterer, Ulrich: Der Kontrakt des Zeichners. Barent Fabritius und die disegno-Theorien der Frühen Neuzeit, in: Schulze Altkapenberg / Thimann 2007, S. 45–53.
- Pfisterer, Ulrich: Giovanni Luigi Valesio: Parere dell'Instabile Academico Incaminato, in: Fontes 3.2007.
- Pfisterer, Ulrich: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008.
- Pfisterer, Ulrich: Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition, in: Dickhut, Wolfgang u.a.(Hg.): Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen im Spätmittelalter und Frühen Neuzeit, Göttingen 2008, S. 165–190.
- Pfisterer, Ulrich: Mythen von künstlerischer Innovation und Tradition. Annibale Carracci Almosenspende des HI. Rochus und die Erneuerung der christlichen Malerei um 1600, in: Steiger, Johann Anselm u.a. (Hg.): Innovation durch Wissenstransfer in der Frühen Neuzeit, Amsterdam 2010, S. 343–384.
- Pfisterer, Ulrich und Gabriele Wimböck (Hg.): Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, Zürich 2011.
- Pfisterer, Ulrich: Akt und Ambiguität: 1552, 1559, 1640, in: Von Rosen, Valeska (Hg.):

- Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2012, S. 29–60.
- Pfisterer, Ulrich: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit, Berlin 2014.
- Pfisterer, Ulrich: Aufzeichensysteme. Werkzeuge, Instrumente, Maschinen und die „Würde der Linien“, in: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. 23–31.
- Pfisterer, Ulrich: „Vater Disegno“ beim „Vater der Kunstgeschichte“? Verwandlungen von Vasaris Personifikationen der Zeichnung, in: Jonietz, Fabian und Alessandro Nova (Hg.): Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektive, Venedig 2016, S. 207–224.
- Pierguidi, Stefano: Porta's Illustrations for Cartari, in: *Print Quarterly*, 4.2005, S. 431–433.
- Pigozzi, Martinella: Dall'anatomia agli Esemplari. L'immagine scientifica del corpo, i Carracci e gli Esemplari di primo Seicento, in: *Artes*, 9.2001, S. 5–40.
- Pigozzi, Marinella: Arte e scienza a Bologna da Papa Gregorio XIII a Papa Clemente VIII (1572–1605). I Carracci. Dal confronto con la natura all'ideale classico, in: Simoni, Fulvio und Giuseppe Olmi (Hg.): Rappresentare il corpo. Arte e Anatomia da Leonardo all'Illusionismo, Bologna 2004, S. 133–150.
- Pigozzi, Marinella (Hg.): Il Corpo in Scena. I trattati di anatomia della Biblioteca Comunale Passerini-Landi, Piacenza 2005.
- Pigozzi, Marinella: Dall'anatomia agli esemplari del corpo, in: Olmi, Giuseppe und Claudia Pancino (Hg.): Anatomie. Sezione, scomposizione, raffigurazione nel corpo fra Medioevo e età moderna, Bologna 2012, S. 87–116.
- Pilliod, Elizabeth: Pontormo, Bronzino, Allori. A genealogy of Florentine Art, New Haven 2001.
- Pilliod, Elizabeth: The influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori, in: Ames-Lewis, Francis und Paul Joannides (Hg.): Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century, Burlington 2003, S. 31–52.
- Pisani, Linda: The Exchange of Models in Florentine Workshops of the Quattrocento: A Sheet from 'Verrocchio Sketchbook', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 67.2004, S. 269–274.
- Pisani, Linda: Francesco di Simone Ferrucci. Itinerario di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro, Florenz 2007.
- Pizzorusso, Claudio: Ricerche di Cristofano Allori, Florenz 1982.
- Plackinger, Andreas: *Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangelischen Kunstdiskurs*, Berlin 2016.
- Pontabry, Anthony: Due Allori per uno Bronzino, in: *Art e Dossier*, 70.1992, S. 28–31.
- Popper-Voskuil, Naomi: Selfportraiture and Vanitas still-life painting in 17th century, Holland in reference to David Bailly's vanitas oeuvre, in: *Pantheon*, XXXI 1973, S. 58–74.
- Portmann, Maria: L'immagine du corps dans l'art espagnol aux XVIe et XVIIe siècles. Autour du "Libro Seguendo" de Juan de Arfe y Villafane (1585), Bern 2014.
- Posner, Donald: Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, London 1971, 2 Bde.
- Preimesberger, Rudolf: Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – „imitare“ statt „ritrarre“, in: Ders., Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*, Berlin 1999, S. 273–287.
- Price, Patricia Lynn: Learning through Imitation: Some Examples, in: Muller 1984, S. 49–57.
- Rabbi-Bernard, Chiara: L'Anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité, Paris 2003.
- Radcliff, Anthony und Nicholas Penny: *Art of the Renaissance Bronze 1500–1650*, London 2004.
- Rausa, Federico: „Li disegni delle statue et busti sono rotolate dentro le stampe“. L'arredo di sculture delle residenze die Gonzaga nei disegni seicenteschi delle Royal Library at Windsor, in: Morselli, Raffaella (Hg.): Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo, Mailand 2002, S. 67–92.
- Reilly, Patricia Louise: *Grand Designs. Alessandro Allori's Discussions on the Rules of Drawing, Giorgio Vasari's Lives of the Artists and the Florentine Visual Vernacular*, Ph.D. diss. Univ. of California, Berkeley 1999.
- Robertson, Clare: *The Invention of Annibale Carracci*, Mailand 2008.
- Robertson, Clare: Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 39.2009/2010, S. 187–224.
- Robertson, Clare und Catherine Whistler (Hg.): *Drawings by the Carracci from British Collections*, Oxford 1996.
- Roccasecca, Pietro: Teaching in the Studio of the „Accademia del Disegno dei pittori, scuoltori e architetti di Roma“ (1594–1636), in: Lukehart 2009, S. 123–159.
- Roettgen, Steffi: Der Maler als Principe, in: *Winner, Matthias und Detlef Heikamp: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, München 1999, S. 301–315.
- Roli, Renato: *I Fregi Centesi del Guercino*, Bologna 1968.
- Rosand, David: Aliense's Collection of Drawings: A Suggestion, in: *Master Drawings*, 7.1969, S. 156–157.
- Rosand, David: The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition, in: *l'Arte*, 11/12 73.1970, S. 5–51.
- Rosand, David: *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002.
- Von Rosen, Valeska: Nachahmung, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaften. Ideen, Methoden, Begriffe*, Weimar 2011, S. 295–299.
- Von Rosen, Valeska: Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den bildenden Künsten, Dichtung und Musik. Einleitende Überlegungen, in: Dies. (Hg.): *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012, S. 1–28.
- Von Rosen, Valeska: Einleitung Poiesis. Zum heuristischen Nutzen eines Begriffs für die Künste der Frühen Neuzeit, in: Dies., Neltling, David und Jörn Steigerwald (Hg.): *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich 2013, S. 9–41.
- Rosenberg, Raphael: Beschreibung und Nachzeichnung der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, München 2000.
- Rosenberg, Raphael: *Le vedute della statua*. Michelangelos Strategien zur Betrachterlenkung, in: Nova / Schreuers 2003, S. 217–235.
- Rossi, Francesco u.a. (Hg.): *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Mailand 1996.
- Rossi, Sergio: *Scienza e Miracoli nell'arte del '600. Alle origini della medicina moderna*, Mailand 1998.
- Rubin, Laura: *First Draft Artistry. Children's Drawings in the Sixteenth Centuries*, in: Muller 1984, S. 10–19.
- Ruggeri, Ugo: Alessandro Varotari detto il Padovanino, in: *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 16.1988, S. 101–165.
- Ruggeri, Ugo: *Il Padovanino*, Soncino 1993.
- Sandri, Lucia: La gestione dell'ospedale regolamenti e cariche istituzionali a Firenze tra XV e XVI secolo, in: Ghidetti, Enrico und Esther Diana (Hg.): *La bellezza come terapia. Arte e assistenza nell'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze*, Florenz 2005, S. 127–157.
- Sandri, Lucia: *Il Collegio medico fiorentino e la riforma di Cosimo I. Origini e funzioni*

- (secc. XIV–XVI), in: Baldassari, Stefano u.a. (Hg.): *Umanesimo e università in Toscana (1300–1600)*, Florenz 2012, S. 183–211.
- Saracino, Francesco: Alessandro Allori ‚Arameo‘, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 3.2004, S. 359–382.
- Saß, Maurice: *Physiologien der Bilder. Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst*, Berlin 2016.
- Scarse, David: *Italian Drawings at the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 2011.
- Schneider, Pablo und Philipp Zitzelsperger (Hg.): *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwig XIV*, Berlin 2006.
- Schoen, Christian: *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d.Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlin 2001.
- Schulze Altcappenberg, Hein-Thomas und Michael Thimann (Hg.): *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007.
- Schumacher, Andreas: *Michelangelos Teste Divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*, Münster 2007.
- Scott-Elliott, A.H.: *The Statues from Mantua in the Collection of King Charles I*, in: *The Burlington Magazine*, 101.1959, S. 218–227.
- Seidel, Martin: *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*, Münster 1996.
- Sellink, Manfred: „As Guide of the highest learning“. An Antwerp drawing book dated 1589, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for History of Art*, 1–2/21.1992, S. 40–56.
- Sellink, Manfred: *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Philips Galle, Rotterdam 2001.
- Seznez, Jean: *Das Fortleben der Antiken Götter. Die Mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990.
- Siegel, Steffen: *Vom Bild zum Diagramm. Bildmediale Differenzen in Heinrich Lautensacks „Gründliche Unterweisung“*, in: *Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, S. 115–131.
- Siegel, Steffen: *Tabula. Figuren der Ordnung um 1600*, Berlin 2009.
- Skaarup, Bjorn Okholm: *Anatomy and Anatomists in Early Modern Spain*, Farnham 2015.
- Sloan, Kim: *„A Noble Art.“ Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600–1800*, London 2000.
- Smith, Pamela H.: *The Body of the Artisan. Art and Experience in the scientific Revolution*, Chicago 2004.
- Steinberg, Leo: *Steen’s Female Gaze and Other Ironies*, in: *artibus et historiae*, 22/XI 1990, S. 107–128.
- Steinemann, Holger: *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacri e profane“*, Hildesheim 2006.
- Stoichita, Victor: *Pontormo und die „Aramäer“: Neue Betrachtungen zur Ikonographie der zerstörten Fresken im Chor von San Lorenzo in Florenz*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1/2.1988, S. 127–144.
- Stoichita, Victor: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.
- Stoichita, Victor: *Michel-Ange et la cosa mirabile*, in: *Elsig, Frédéric u.a. (Hg.): L’image en questions*, Genf 2013, S. 93–99.
- Stoichita, Victor (Hg.): *Le Corps Transparent*, Rom 2013.
- Stone, Richard E.: *Severo Calzetta da Ravenna and the Indirecely Cast Bronze*, in: *The Burlington Magazine*, 148.2006, S. 810–819.
- Summers, David: *The Sculptural Program of the Capella di San Luca in the Santissima Annunziata*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 14.1969, S. 69–90.
- Summers, David: *The Sculpture of Vincenzo Danti: A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*, New York 1979.
- Summers, David: *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- Summers, Davin: *Figure come fratelli. A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting*, in: *Cole, Michael (Hg.): Sixteenth-Century Italian Art*, Cornwall 2006, S. 485–510.
- Summerscale, Anne (Hg.): *Malvasia’s life of the Carracci*, Pennsylvania 2000.
- Sutherland Harris, Ann: *Drawings by Andrea Sacchi*, in: *Master Drawings*, 9/4.1971, S. 384–391.
- Sutherland Harris, Ann: *Three Proposals for Gianlorenzo Bernini*, in: *Master Drawing*, 41.2 2003, S. 119–127.
- Suthor, Nicola: *Meta/physik der Skizze. Zum Nachvollziehen des Gedankengangs in Linienzug*, in: *Engel, Franz und Sabine Marienberg (Hg.): Das entgegenkommende Denken. Verstehen zwischen Form und Empfindung*, Berlin 2016, S. 221–236.
- Takahashi, Kenichi: *Giovanni Luigi Valesio. Ritratti de „l’Instabile academico incaminato“*, Bologna 2007.
- Tauber, Christine: *Der Künstler als Höfling. Rosso Fiorentinos Bild „Moses verteidigt die Töchter des Jethro“ als Allegorie einer gelungenen Patronagenbeziehung*, in: *Oevermann, Ulrich u.a. (Hg.): Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst*, Berlin 2007, S. 127–150.
- Tauber, Christine: *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von Franciose Ier*, Berlin 2009.
- Tempesti, Anna Forlani: *La pratica del disegno*, in: *Natali, Antonio u.a. (Hg.): Jacopo da Empoli (1551–1640). Pittore d’eleganze e devozione*, Mailand 2004, S.31–39.
- Thimann, Michael: *„Idea“ und „Conterfei“*. Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der Frühen Neuzeit, in: *Schulze Altcappenberg / Thimann 2007*, S. 15–30.
- Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimages*, München 2013.
- Turner, Nicholas (Hg.): *Furor und Grazie. Guercino und sein Umkreis, Barockzeichnungen aus den Uffizien*, Florenz 2009.
- Turner, Nicholas und Carol Plazzotta (Hg.): *Drawings by Guercino from British Collections*, London 1991.
- Varese, Ranieri: *Francesco Cavazzoni. Critico e pittore*, Florenz 1969.
- Verellen, Till: *Cosmas and Damian in the New Sacristy*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Instituts*, 42. 1979, S. 274–77.
- Vezzosi, Alessandro: *Il Sigolo Accademico da Leonardo a Benvenuto Cellini*, in: *Meijer / Zanghieri 2015*, S. 175–183.
- Viatte, Francoise: *Inventaire Général des dessins Italiens III. Dessins Toscans XVIe – XVIIIe siècle, I, 1560–1640*, Paris 1988.
- Vitali, Samuel: *Romulus in Bologna: Die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani*, München 2011.
- Volpi, Caterina: *Le Fonti delle Immagini degli Dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, in: *Cappelletti, Francesca u.a. (Hg.): Der Antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 1997, S. 58–73.
- Waiboer, Adriaan E.: *Gabriel Metsu. Life and Work, Catalogue Raisonné*, New Heaven 2011.
- Walsh, John: *Jan Steen. The Drawing Lesson*, Los Angeles 1996.
- Wardropper, Ian: *European Sculpture 1400–1900 in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2011.
- Ważbiński, Zygmunt: *L’Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, 1987, 2 Bde.
- Weddigen, Tristan und Gregor J.M. Weber: *Alchemie der Farben. Tizian Porträtiert sei-*

- nen Farbhändler Alvise „dai colori“ dalla Scala, in: Henning, Andreas und Günter Ohlhoff (Hg.): Tizian. Die Dame in Weiß, Altenburg 2010, S. 46–60.
- Whistler, Catherine: Life Drawing in Venice from Titian to Tiepolo, in: Master Drawings, 4/42.2004, S. 370–96.
- Whistler, Catherine (Hg.): Drawing in Venice. Titian to Canaletto, Oxford 2015.
- Whistler, Catherine: Learning to Draw in Venice. The Role of Drawing Manuals, in: D’Elia, Una Roman (Hg.): Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish, Montreal 2015, S. 137–146.
- Whistler, Catherine: Venice & Drawing 1500–1800. Theory, Practice and Collecting, New Haven 2016.
- Williams, Robert: The Artist as Worker in Sixteenth-Century Italy, in: Brooks, Julian (Hg.): Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-Brothers in Renaissance Rome, Los Angeles 2007, S. 95–103.
- Wittkower, Robert: The Drawings of the Carracci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1952.
- Wittmann, Barbara: Der gemalte Witz: Giovan Francesco Carotos „Knabe mit Kinderzeichnung“, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50.1997, S. 185–206.
- Wood, Christopher: Indoor-Outdoor: The Studio around 1500, in: Cole, Michael und Mary Pardo (Hg.): The Inventions of the Studio, Chapel Hill 2005, S. 36–72.
- Yeager-Crasselt, Lara: Michael Sweerts (1618–1664): Shaping the Artists and the Academy in Rome and Brussels, Turnhout 2015.
- Zapperi, Roberto: Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers, Berlin 1990.
- Zattarin, Samanta: I „manuali del disegno“ a Venezia nel Seicento. L’opera di Gasparo Colombina e Filippo Esengren, Magisterarbeit, Univ. Padua 2004.
- Zeitler, Kurt: Zeichner in Rom 1550–1700, München 2012.
- Zöllner, Frank: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert, Worms 1987.

PERSONENREGISTER

A

Abate, Nicolo dell', 136
Acciaiuoli, Vincentio di Carlo, 21, 29
Alabardi, Iseppo, 114
Albani, Francesco, 102
Alberti, Leon Battista, 26, 47, 63, 110
Alberti, Pier Francesco, 40, 41
Alberti, Romano, 46, 109
Alciati, Andrea, 180
Aliense [Antonio Vassilacchi], 118, 142
Allori, Alessandro, 7–81, 83, 85, 86, 88, 96, 97, 100, 101, 181, 186, 187
Allori, Cristofano, 56
Apelles, 26, 118, 141
Arfe y Villafane, Juan de, 61, 69, 70, 100, 101, 187
Aristoteles, 14, 16, 42, 44, 46, 79, 186
Armenini, Giovanni Battista, 13, 50, 106, 150, 154
Arrighi, Ludovico, 47, 73, 74

B

Bailly, David, 161
Baldi, Bernardino, 95, 102
Baldinucci, Filippo, 33, 34, 67, 92, 113, 143
Bandinelli, Baccio, 31, 84
Barbaro, Daniele, 55, 56
Barbieri, Giovanni Francesco [Guercino], 17, 92, 95, 136, 138–142, 156, 157, 187, 188
Barocci, Federico, 141
Baschenis, Evaristo, 163, 166
Beham, Sebald, 55, 56, 69, 70
Belli, Francesco, 113
Bellori, Giovan Pietro, 101, 102, 104, 141, 159
Benamati, Guidobaldo, 114, 116
Berengario da Carpi, Jacopo, 83
Bernini, Gianlorenzo, 105, 155, 156, 160
Bianchini di Carpi, Bernardino, 181, 183
Bianco, Baccio del, 113
Bigaroti, Alessandro, 113
Bocchi, Francesco, 26
Bombarda, Domitio, 113
Bonasone, Giulio, 44, 45, 85
Bongiovanni, Gentile, 183
Bonificio, Baldassare, 113
Borghini, Raffaello, 23, 32–34, 68, 79, 83, 86, 170
Borghini, Vincenzo, 27, 28, 66
Boschini, Marco, 94
Brizio, Francesco, 89
Bronzino, Agnolo, 9–12, 21–24, 27, 29, 31, 32, 50, 58, 76, 77, 169–173, 186

Buonaccolti, Don Vito, 12
Busenello, Gio. Francesco, 113
Buzzi, Ippolito, 172

C

Callot, Jacques, 136
Calzetta da Verona, Severo, 147
Caro, Annibale, 155
Caroto, Giovanni Francesco, 39, 40
Carracci, 14, 15, 17, 18, 81–108, 100–111, 113, 150, 157, 159, 186, 187
Carracci, Agostino, 81, 89–101, 105, 107, 108, 132, 161, 186, 187
Carracci, Annibale, 61, 65, 81, 82, 90, 92, 95, 97, 100–108, 132, 159, 160, 172, 187
Carracci, Ludovico, 81, 82, 95, 101, 103–108, 155, 168
Cartari, Vincenzo, 116, 119, 120, 122, 134, 136, 145, 147, 150–157, 177, 179–182
Casserio, Giulio Cesare, 94
Castiglione, Benedetto, 14
Cavalli, Gio. Battista, 113
Cavazzoni, Francesco, 88, 92
Cellini, Benvenuto, 24, 28, 38, 39, 40, 42, 44, 48, 63, 97, 130, 186
Cennini, Cennino, 36
Cerchiari, Paris, 113
Cesi, Bartolomeo, 102, 155
Ciamberlano, Luca, 88, 93
Cigoli, Ludovico, 67, 92, 97, 113
Collona, Vittoria, 10
Colombina, Gasparo, 116, 118, 119, 130, 175–184, 188
Colombo, Realdo, 73, 97
Comolli, Angelo, 118, 183, 184
Condivi, Ascanio, 9, 80, 178
Contarini, Giorgio, 118
Contarini, Federico, 147
Conti, Natale, 153
Corradino, Luigi, 116, 182
Correggio, Antonio da, 104, 159, 169, 170
Cousin, Jean, 69, 70, 130, 133
Croce, Giulio Cesare, 102

D

Dante, 32
Danti, Ignazio, 65
Danti, Vincenzo, 16, 27, 28, 30, 65–67, 46, 86
David, Jérôme, 113, 115
Dolce, Lodovico, 14, 30, 32

Dossi, Dosso, 106, 107
Dürer, Albrecht, 55, 56, 69, 71, 73, 77, 133, 179, 178

E

Empoli, Jacopo, 107, 113, 142
Esengren [Ferroverde], Filippo, 16–18, 81, 95, 109–184, 188
Estienne, Charles, 97

F

Faberio, Lucio, 94, 96–98, 100, 101
Faccini, Pietro, 97, 155
Ferrucci, Francesco di Simone, 36, 38
Fetti, Domenico, 199
Fialetti, Odoardo, 47, 51, 54, 55, 88, 92–94, 119, 181, 182
Fiorentino, Rosso, 88
Francavilla, Pietro, 97
Franco, Battista, 145
Franco, Giacomo, 47, 72–75, 86, 115, 145, 179, 181, 182

G

Gabrielli, Giovanni, 89
Galle, Philips, 8, 61, 70, 71, 87, 100, 101
Gallucci, Giovanni Paolo, 178
Gatti, Alessandro, 113
Gatti, Oliviero, 92
Gelli, Giambattista, 78
Gentileschi, Artemisia, 113, 115
Giambullari, Pierfrancesco, 78, 79
Gigante, Niccoletto, 94
Giglio, Giulio Cesare, 183
Goltzius, Hendrick, 157
Göttich, Paul, 95
Grimani, Giovanni, 224, 228
Guarin, Thomas, 147, 148, 150
Guercino [Giovanni Francesco Barbieri], 17, 92, 95, 136, 138–142, 156, 157, 187, 188
Guidoni, Bernardino, 181–183

H

Heemskerck, Maarten van, 44
Hidalgo, José García, 131, 132, 134
Hildegard von Bingen, 44, 45

Holbein d.J., Hans, 137
Houasse, Michel-Ange, 149

I

Isigrin, Michael, 116

L

Lanteri, Giacomo, 70, 71
Lanzoni, Domenico, 96–98, 100
Lappoli, Giovanni Antonio, 100
Lautensack, Heinrich, 56, 69, 99, 100
le Clerc, Jean, 118
Leonardo da Vinci, 14, 15, 50, 83, 97, 187
Lomazzo, Giovanni Paolo, 154
Loredano, Giovan Francesco, 113, 114
Ludovisi, Alessandro, 172

M

Macchietti, Girolamo, 68
Machiavelli, Niccolò, 27
Malvasia, Carlo Cesare, 92, 95–98, 100–106,
113, 140, 150, 156, 159
Mancini, Giulio, 14
Mander, Karel van, 20, 35
Martini, Simone, 31, 32
Masaccio, 25, 27, 28
Medici, Cosimo I. de', 10, 11, 30, 76–78
Medici, Cosimo II. de', 118, 165, 175, 182
Medici, Francesco de', 10, 28, 29, 56, 66, 67
Melchiori, Girolamo, 183
Menchi, Alessandro, 97
Mercuriale, Girolamo, 97
Metsu, Gabriel, 163
Michelangelo, 9–16, 27, 30, 31, 38, 39, 66,
68, 73, 76, 77, 80, 83, 84, 88, 90, 96, 97,
105–107, 130, 144, 178, 186, 187
Michele, Pietro, 113
Milanuzzi, Carlo, 113, 116, 119, 120, 173,
182
Minerbetti, Andrea di Ruggeri, 21, 22, 29, 33
Mini, Antonio, 38
Mitelli, Giuseppe Maria, 47
Mondino dei Liuzzi, 83
Montauto, Isidoro, 10–12
Montelupo, Raffaello da, 10
Montorsoli, Giovanni Angelo, 10, 12
Mora, Giuseppe, 113
Moschini, Giannantonio, 112, 118

N

Natoire, Charles-Joseph, 148
Nero, Tomaso d'Agostino del, 21, 22, 33

Nobili, Durante, 8
Nys, Daniel, 112, 116, 117, 119, 142, 182,
183

O

Orlandi, Pellegrino Antonio, 33, 34

P

Pacioli, Luca, 50, 51
Padovanino [Alessandro Varotari], 113, 114,
159–161, 163, 169, 170, 172, 173, 187
Palatino, Giovanbattista, 46, 47
Paleotti, Gabriele, 101
Palma il Giovane, 86, 93, 111, 113, 114, 118,
140, 142, 143, 151, 160, 161, 164, 165,
169, 168, 172, 173
Parmigianino, 104, 136, 137, 159
Passarotti, Bartolomeo, 33, 50, 51, 83–86, 88,
92
Passeri, Giovanni Battista, 102, 113
Passignano [Domenico Cresti], 113
Peacham, Henry, 14
Peiresc, Nicolas-Claude Fabri de, 134, 153
Perino del Vaga, 27, 142
Perrier, Françoise, 148, 149
Piero della Francesca, 55
Pignoria, Lorenzo, 116, 134, 151, 153, 156,
180
Pino, Paolo, 30, 50
Plinius d.Ä., 32, 118, 141
Polidoro da Caravaggio, 157
Pontormo, 9, 12, 27, 29, 31, 33, 72–80, 186
Ponzone, Matteo, 114, 118
Porta, Giovambattista della, 180, 181
Porta, Giuseppe, 151, 160
Pozzo, Cassiano dal, 163
Procaccini, Giulio Cesare, 54
Provenzale, Alberto, 156, 157

Q

Quadrari, Pietro, 113

R

Raffaellino da Reggio, 141
Raimondi, Marcantonio, 88
Raphael [Raffaello Santi], 44, 110, 137, 144
Reni, Guido, 90, 93
Resio, Andrea, 113–115, 121
Ricci, Pierfrancesco, 78
Ridolfi, Carlo, 112, 113, 117, 118, 137, 142,
183, 184
Ripa, Cesare, 180

Rodler, Hieronymus, 54, 55
Romano, Giulio, 97, 112
Rubens, Pieter Paul, 134, 136
Rucellai, Cosimo, 21, 32
Rucellai, Pala, 27

S

Sanuto, Giulio, 169
Saraceni, Carlo, 118
Sarto, Andrea del, 12, 77
Scanelli, Francesco, 156, 159
Sebastiano del Piombo, 9, 83
Segni, Alessandro Giammaria, 21, 32
Slabbaert, Karel, 163, 166
Spiegel, Andriaan van de, 94
Spinola, Orazio, 93
Steen, Jan, 161, 166
Stefanoni, Pietro, 87, 89–95
Stradano, Giovanni, 10, 40–43, 66
Strozzi, Giulio, 117, 118, 137, 165
Sweerts, Michael, 188

T

Tagliente, Giovanni Antonio, 39, 47, 74
Tedeschini, Giacomo, 120
Temini, Giovanni, 182, 183
Tiarini, Alessandro, 102
Tinti, Giovanni Battista, 9
Tintoretto, Jacopo, 18, 116, 118, 142, 146,
148
Tito, Santi di, 10, 142
Tizian, 9, 97, 118, 122, 137, 140, 159, 160,
170, 172
Tornabuoni, Simone di Donato, 21, 22, 29, 33
Torre, Antonio della, 97
Torrighiani, Pietro, 27
Tory, Geoffroy, 77
Tozzi, Pietro Paolo, 116, 117, 151, 153, 175–
183

U

Uccello, Paolo, 137

V

Vaccaro, Andrea, 93
Valdés, Juan de, 77
Valesio, Giovanni Luigi, 88, 89, 92–94, 181
Valverde, Juan, 9, 57, 59, 60, 63, 65
van de Passe, Crispijn, 44, 56, 131–133, 143
Varchi, Benedetto, 27–32, 78
Varotari, Alessandro [Padovanino], 113, 114,
159–161, 163, 169, 170, 172, 173, 187

- Varotari, Dario, 160
- Vasari, Giorgio, 9–14, 27, 28, 30, 32, 40, 48, 54, 61, 66, 77, 79, 80, 100, 110, 144, 155, 170, 176, 187
- Vassilacchi, Antonio [Aliense], 118, 142
- Veronese, Paolo, 18, 142, 159, 161, 165
- Vesalius, Andreas, 57–59, 63, 65, 69, 71–72, 77, 82, 97, 100, 101, 133
- Vico, Enea, 145, 147
- Villard de Honnecourt, 50, 51
- Visscher, Claesz Jaensz, 130
- Vitruv, 50, 97
- Vittoria, Alessandro, 161–165
- Vries, Adriaen de, 134
- Z**
- Zaltieri, Bolognino, 151
- Zanella, Sebastiano, 180
- Zanimberti, Filippo, 114
- Zoffanny, Johann, 149, 150
- Zorzi, Virgilio, 113
- Zuccari, Federico, 14, 40, 83, 107, 109
- Zuccari, Taddeo, 145, 155
- Zugni, Francesco, 112, 113

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Brüssel, Royal Museum of Fine Arts of Belgium: Abb. 1, 2
 Cambridge, University Library: Abb. 104
 Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale (Palat. E.B.16.4, striscia 1415): Abb. 5–7, 9–14, 25, 29–34, 41, 42, 44–49, 61–64
 Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Fotografico: Abb. 4, 8, 50, 96
 Harvard, Houghton Library: Abb. 198–199
 Heidelberg, Universitätsbibliothek: Abb. 24, 36, 37, 40, 43, 55, 74, 76, 79, 80, 83, 88, 123–125, 191–194, 197
 London, The Trustees of the British Museum: Abb. 15, 20
 Los Angeles, Getty Research Institute: Abb. 23, 26, 35, 57–59, 101–103, 117–120, 144, 154, 156, 200
 München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte: Abb. 69
 New York, The Metropolitan Museum of Art: Abb. 21, 170
 Padua, Biblioteca Universitaria: Abb. 189–190, 196
 Padua, Palazzo Zuckermann: Abb. 98, 105, 106, 108–116, 127–130, 134–140, 143, 145, 147–153, 160–162, 165, 166, 168, 169, 174–177, 180–182, 186–188
 Rom, Biblioteca Nazionale Centrale: Abb. 39, 155
 Rom, Biblioteca Universitaria Alessandrina: Abb. 60
 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana: Abb. 99
 Wien, Albertina: Abb. 95
 Windsor, Royal Collection Trust / ©Her Majesty Queen Elizabeth II 2017: Abb. 81, 82, 86, 87
 Alberti 1990, S. 185: Abb. 107
 Anderson 2015, Abb. 43: Abb. 126
 Andreae 2001, Taf. 154: Abb. 146
 Benati / Riccòmini 2006, S. 167, Kat. III.17: Abb. 90
 Birke 1982: Abb. 77 (S. 54), 84 (S. 47)
 Blanco 2013, S. 83: Abb. 184
 Brooks 2005, Kat. 14: Abb. 131, 132
 Brooks 2007, S. 104: Abb. 18
 Buffa / Bartsch 1983, Bd. 38, S. 318, Nr. 204 (296): Abb. 28
 Carlino 2010, S. 68, Abb. 7: Abb. 71
 Carlino / Ciardi 2009: Abb. 72
 Eclercy 2016, S. 286: Abb. 65
 Emiliani 2013, S. 21: Abb. 183
 Goldstein 1988, S. 60, Abb. 24: Abb. 94
 Greist 2011, S. 295: Abb. 17
 Falomir Faus 2007, Kat. 12: Abb. 141
 Firpo 1997, Abb. 25: Abb. 67
 Fornari Schianchi 1998, S. 122: Abb. 185
 Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015: Abb. 19 (S. 300), 53 (S. 173), 193 (S. 194), 195 (S. 195)
 Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014: Abb. 73 (S. 204), 75 (S. 46), 85 (S. 205), 100 (S. 38)
 Henry 2012, S. 184, Abb. 169: Abb. 68
 Perrig 1997, S. 151, Kat. 41: Abb. 16
 Petrioli Tofani 1983, Abb. 10: Abb. 52
 Keazor 2007: Abb. 92 (Abb. 38), 93 (Taf. 29)
 Kunze 2014, S. 193, Abb. 346: Abb. 122
 Kusch-Arnhold 2005, S. 72, Abb. 2: Abb. 51
 Mahon / Ekserdjian 1986, Kat. 19: Abb. 133
 Mai / Wettengel 2002, S. 354, Kat. 142: Abb. 70
 Mason Rinaldi 1984, S. 405: Abb. 178
 Mateo 2006, I, S. 11: Abb. 121
 Mussini / Grasselli 2008, II, Fol. 79r: Abb. 38
 Navarrete Prieto 2014, S. 71, Abb. 25: Abb. 66
 Robertson 2008: Abb. 91 (Taf. 26a), 97 (Taf. 40a), 169 (Taf. 36a)
 Robertson / Whistler 2006, Kat. 1: Abb. 89
 Roli 1968, Taf. 7: Abb. 158
 Rossi 1996, S. 157, Kat. 11: Abb. 172
 Ruggeri 1993: Abb. 164 (Kat. 33), 167 (Abb. 14)
 Saurma-Jeltsch, Lieselotte (Hg.): Die Miniaturen im „Liber Scivias“ der Hildegard von Bingen, Wiesbaden 1998, Taf. 22: Abb. 22
 Scarse 2011, S. 493, Nr. 505: Abb. 27
 Sellink 2001, III, S. 227: Abb. 56
 Summerscale 2000, Taf. 8: Abb. 163
 Varese 1969, S. 191, Abb. 2: Abb. 78
 Viatte 1988, Nr. 14, S. 26: Abb. 3
 Walsh 1996, Abb. 1: Abb. 171
 Waiboer 2011, S. 322: Abb. 173
 Zeitler 2012: Abb. 142 (Kat. 4), 157 (Kat. 77)

IMPRESSUM

ABBILDUNG UMSCHLAGVORDERSEITE

Giulio Bonasone, Pictura und Apoll, um 1545, Radierung,
The British Museum, London, Inv. 2006, U.621
© The Trustees of the British Museum

ABBILDUNG UMSCHLAGRÜCKSEITE

[Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann,
Padua, Mappe IV, Fol. 48v [Abklatsch]

Alessandro Allori, Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian,
um 1560, Öl auf Holz, 229 x 166 cm,
Musées royaux des beaux-arts, Brüssel [Detail]

© 2018

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 | 36100 Petersberg
Tel. 06 61 29 19 166-0 | Fax 0661 29 19 166-9
www.imhof-verlag.com | info@imhof-verlag.de

LEKTORAT

Anja Weisenseel

REPRODUKTION UND GESTALTUNG

Anna Wess, Michael Imhof Verlag

DRUCK

Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

Printed in EU
ISBN 978-3-7319-0612-4



Die Zeichenkunst gehörte in der Frühen Neuzeit zu einer grundlegenden künstlerischen Arbeitspraxis. Seit dem 16. Jahrhundert begannen in Italien zunehmend auch Kunstliebhaber damit, sich das Zeichnen anzueignen. Nanobashvili stellt erstmals in der Studie die Lerntechniken von Künstlern und *Dilettanti* gegenüber. Auf diesem Weg werden entscheidende Erkenntnisse zur Kunsttheorie und Zeichenpraxis in den Jahren von 1560 bis 1630 erlangt. Dies erlaubt eine Neubewertung von Alessandro Alloris *Ragionamenti delle regole del disegno*, der Carracci-Akademie in Bologna sowie der Praxis des Aktzeichnens, ausgehend von den Werkstattbeständen des venezianischen Künstlers Filippo Esengren.

MICHAEL IMHOF VERLAG
ISBN 978-3-7319-0612-4

