

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.

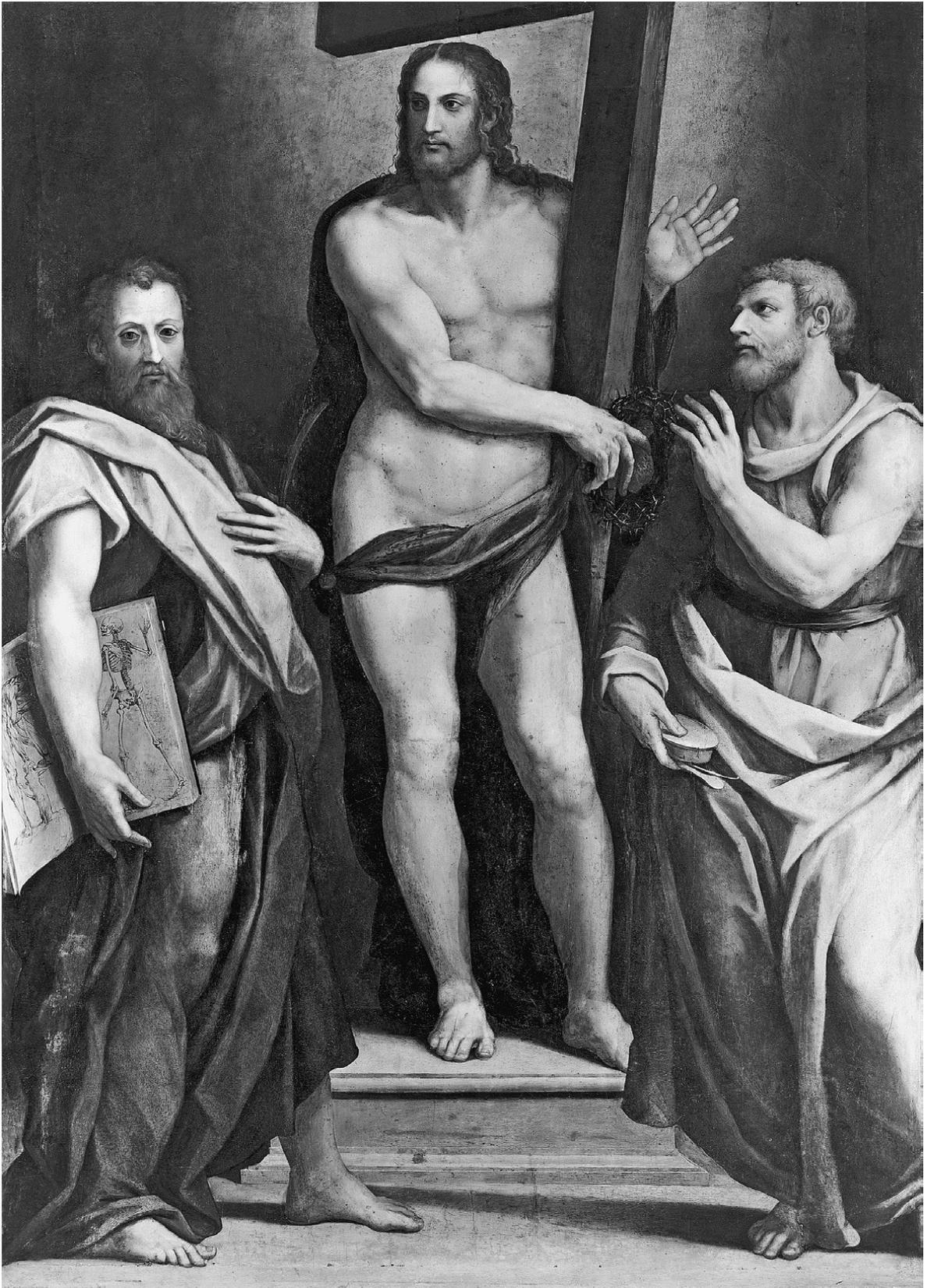


Abb. 1 | Alessandro Allori, Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian, um 1560, Öl auf Holz, 229 x 166 cm, Musées royaux des beaux-arts, Brüssel



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

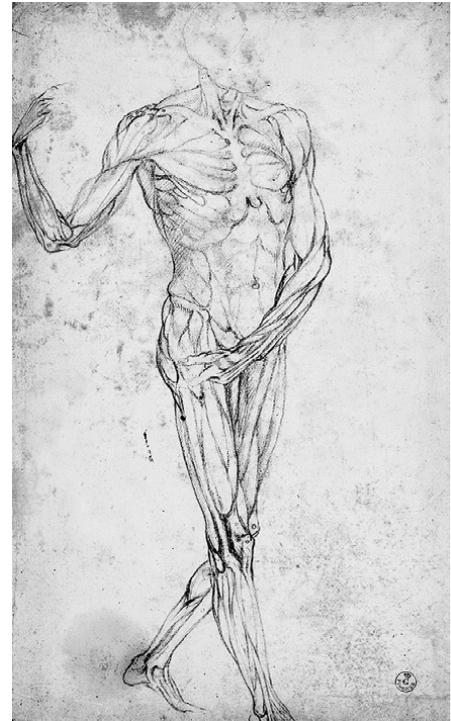


Abb. 4 | Alessandro Allori, Anatomische Studie, Schwarze Kreide auf Papier, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv. 10255 F

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 Studieräume 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 unbekannt 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 unbekannt 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.