

# 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.<sup>336</sup>

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.<sup>337</sup>

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.<sup>338</sup> Etwa seit dem Jahr 2000 verdoppelten sich die Publikationen, welche sich mit konkreten Fragestellungen – z.B. mit Neuheitskonzepten und der sogenannten Carracci-Reform – auseinandersetzen.<sup>339</sup> 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.<sup>340</sup> 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.<sup>341</sup> 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.<sup>342</sup> 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.<sup>343</sup> 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.<sup>344</sup> 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.<sup>345</sup>

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.<sup>346</sup>

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.<sup>347</sup> 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.<sup>348</sup> 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.<sup>349</sup>

Die Überlieferung bezüglich der anatomischen Studien Passarottis führte zur Einordnung zahlreicher Werke in diesem Kontext.<sup>350</sup> Unter den myologischen und osteologischen Zeichnungen auf losen Blättern weisen jedoch die wenigsten einen didaktischen Charakter auf, sodass ihre Zugehörigkeit zum Lehrbuch fraglich ist.<sup>351</sup> 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.<sup>352</sup>

Auf dem möglichen Titelblatt (Abb. 70) ist in der rechten Ecke der Künstler selbst mit einem Buch in der Hand zu sehen.<sup>353</sup> 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.<sup>354</sup> 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-

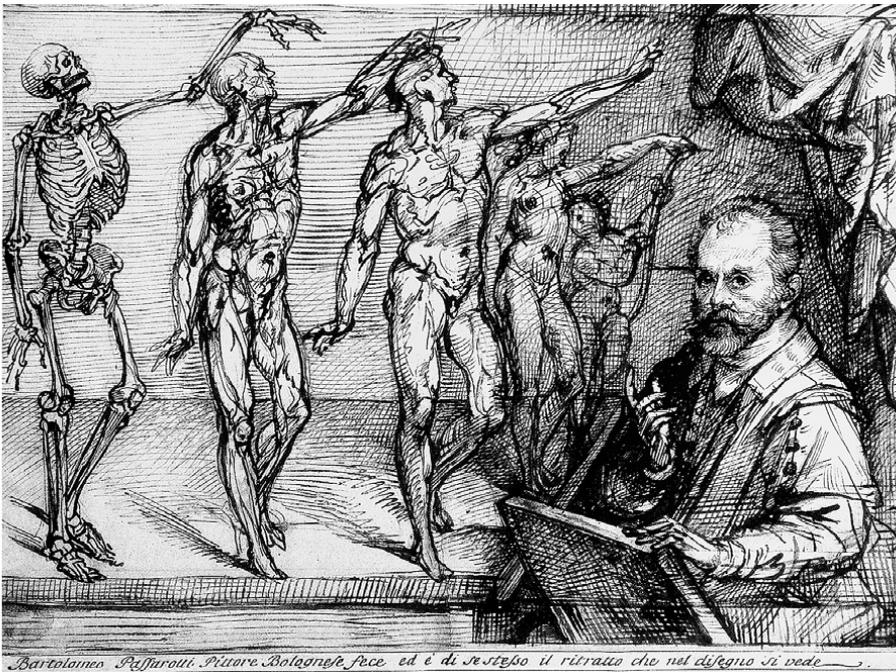


Abb. 70 | Bartolomeo Passarotti, Selbstbildnis mit anatomischen Darstellungen, Feder und Stift auf Papier, Universitätsbibliothek, Warschau, Inv. Zb. Kr. 1113, Fol. 24

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.

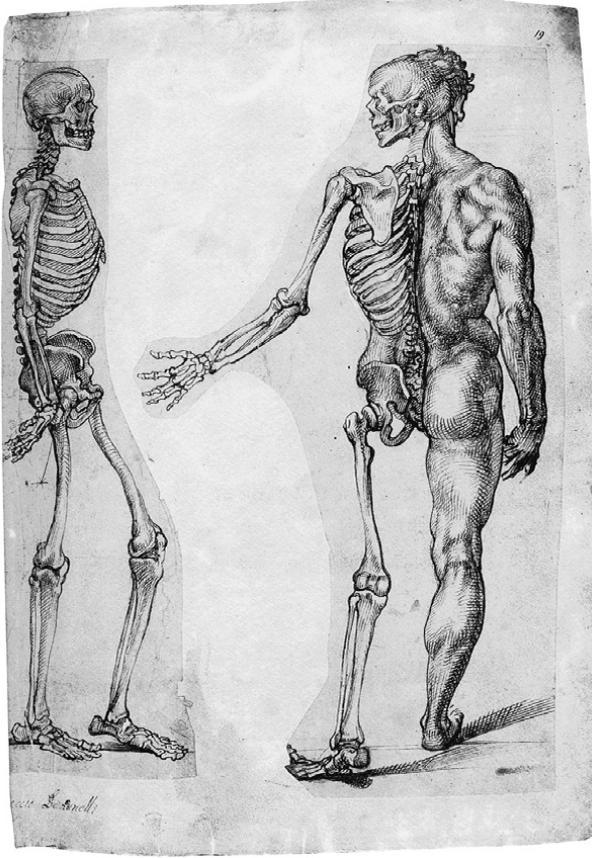


Abb. 71 | Bartolomeo Passarotti, Anatomische Studien, Stift mit brauner Tinte, The British Library, London, MS. Add. 5259, Fol. 19

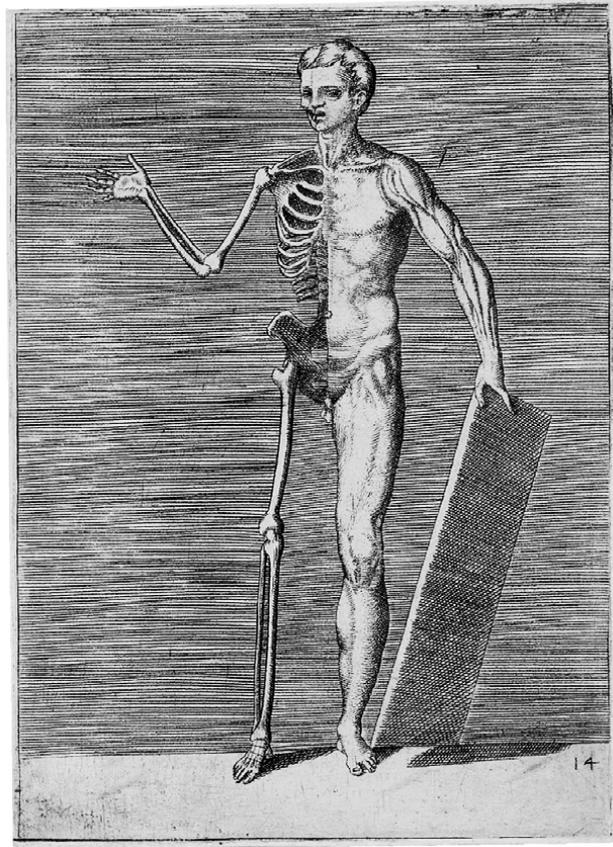


Abb. 72 | Giulio Bonasone, Vierzehn anatomischen Studien, [um 1550–60], Kupferstich, Blatt 14, The British Museum, London, Inv. H.5.174

tal- und Rückenansicht sowie ein stehendes Halbskelett und einen Halb-Akt zeigen.<sup>355</sup> 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).<sup>356</sup> 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.<sup>357</sup> 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.<sup>358</sup> 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.<sup>359</sup>

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.<sup>360</sup> 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.<sup>361</sup> Die ursprüngliche Publikation soll im Verlag Pietro Stefanonis in Rom gedruckt worden sein.<sup>362</sup>

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.<sup>363</sup> 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-

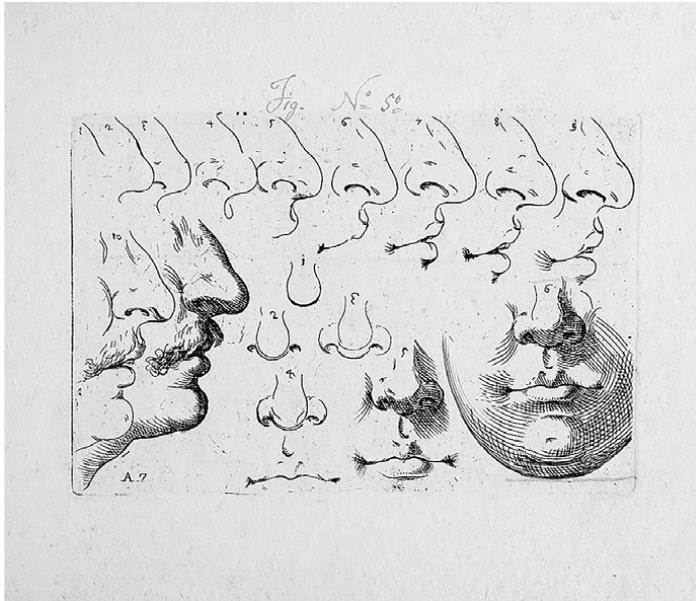


Abb. 76 | Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine*, Venedig 1608, Fol. 7

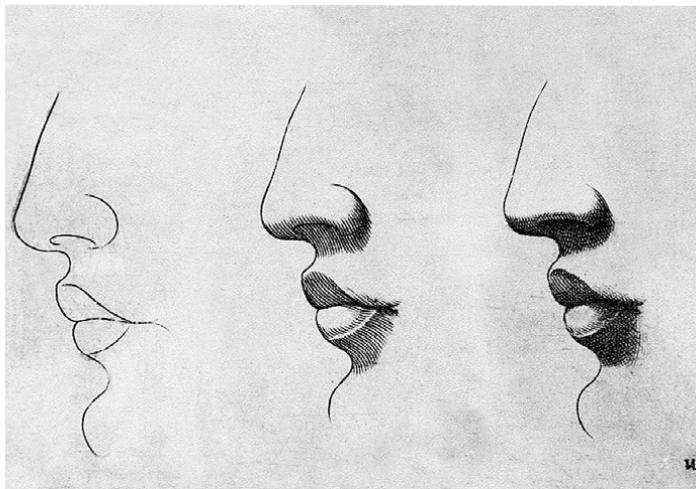


Abb. 77 | Giovanni Luigi Valesio, *I primi elementi del disegno in gratia de i principianti nell'arte della pittura*, Bologna [1606-1612]

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.<sup>364</sup>

Auf das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts werden zwei weitere Zeichenbücher von Odoardo Fialetti und Giovanni Luigi Valesio datiert.<sup>365</sup> 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).<sup>366</sup> 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.<sup>367</sup>

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.<sup>368</sup> 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 Gabrielli<sup>369</sup> 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.<sup>370</sup>

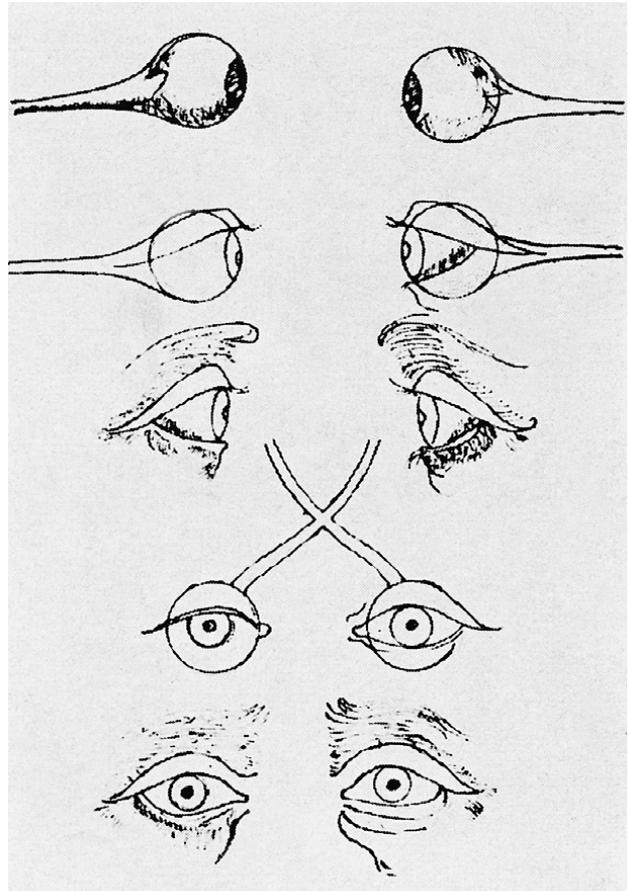


Abb. 78 | Francesco Cavazzoni, *Esemplario della nobile arte del disegno*, Manuskript 1612, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, B 330, Fol. [11]

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.<sup>371</sup> 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).<sup>372</sup>

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:<sup>373</sup> 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.<sup>374</sup>

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.<sup>375</sup> Allerdings ist dies auf Basis der beschriebenen Zeichnung Agostinos nicht nachzuweisen, auch wenn es in der Forschung bisher versucht wurde.<sup>376</sup>

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.<sup>377</sup> Die Vorlagen dafür wurden laut Pigozzi entweder von Agostino selbst oder spätestens von Ludovico zu Pietro Stefanoni nach Rom gebracht.<sup>378</sup> 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.<sup>379</sup>

Um diese These zu widerlegen, soll die Verbindung der *Scuola Perfetta* zu anderen Zeichenbüchern hinterfragt werden.<sup>380</sup> 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.<sup>381</sup> 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).<sup>382</sup> 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.<sup>383</sup> Da Vaccaro die Vorlagen von Stefanoni erwarb und eine erweiterte Version herausgab, ist die Erstausgabe sicherlich vor 1614 einzuordnen.<sup>384</sup>

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.<sup>385</sup> 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.<sup>386</sup> 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.<sup>387</sup> 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.<sup>388</sup>

Die Forschung zur *Scuola Perfetta* stützt sich häufig auf Quellen aus dem 17. Jahrhundert.<sup>389</sup> Dabei wird übersehen, dass die Mythenbildung und der Kult der Bologneser Familie zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreichten.<sup>390</sup> 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).<sup>391</sup> 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.<sup>392</sup> 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.<sup>393</sup> Die Akademie wurde gleichermaßen von Lehrlingen, ausgebildeten Malern sowie gelehrten Kunstliebhabern besucht.<sup>394</sup> 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.<sup>395</sup>

Das Lehrprogramm der bolognesischen Akademie ist aufgrund von fehlenden Statuten und anderen schriftlichen Quellen schwer zu fassen.<sup>396</sup> 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.<sup>397</sup> Carlo Cesare Malvasia konkretisiert in den Viten der Carracci von 1678 einige Aussagen Faberios und fügt das Studium der Gipsabgüsse hinzu.<sup>398</sup> Die nachfolgenden Autoren rezipierten nur noch die beiden genannten Quellen.<sup>399</sup> 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.<sup>400</sup>

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.<sup>401</sup> 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.<sup>402</sup> 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.<sup>403</sup> 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.<sup>404</sup> 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.<sup>405</sup> Darüber hinaus ist in der Vita Pietro Faccinis zu lesen, dass die Carracci in ihrer Werkstatt wohl über ein Skelett verfügten.<sup>406</sup>

In seiner Lobrede verwendet Faberio antike und zeitgenössische Formeln, sodass viele der genannten Aspekte programmatischen Charakter haben.<sup>407</sup> 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.<sup>408</sup> 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,<sup>409</sup> der sich mehr auf die Theorie als auf die Praxis spezialisierte, sodass die Durchführung einer Sektion mit seiner Hilfe beispielsweise fraglich scheint.<sup>410</sup> 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).<sup>411</sup> 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 herbeiwinken. 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).<sup>412</sup> 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.<sup>413</sup>

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

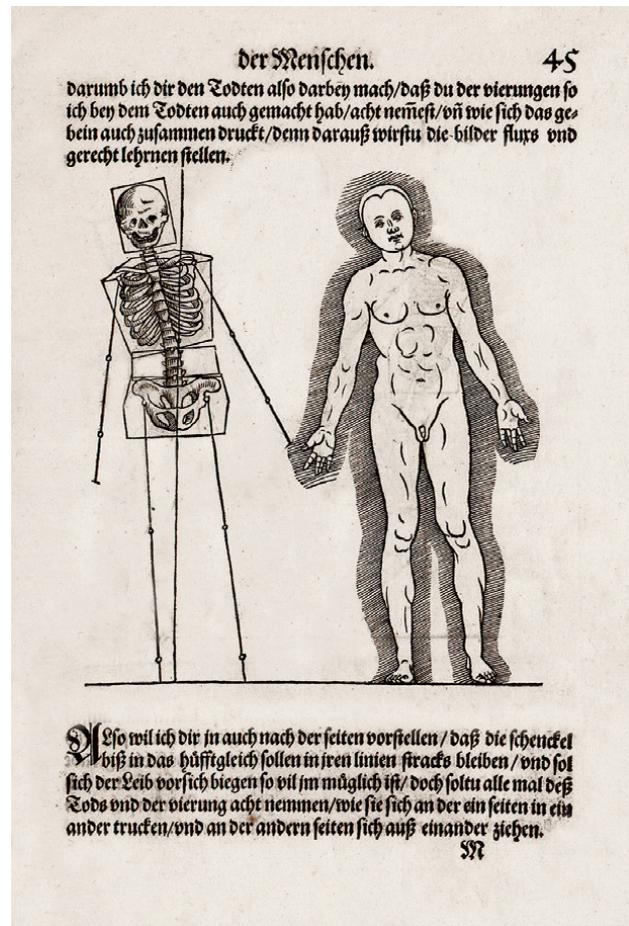


Abb. 88 | Heinrich Lautensack, Des Cirkels vuid Richtsscheyts, Frankfurt 1564, Fol. 45r

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.<sup>414</sup> 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).<sup>415</sup> Während sich die anderen Künstler für die detaillierten Darstellungen des Körperinneren interessierten,<sup>416</sup> 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.<sup>417</sup> 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.<sup>418</sup> 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.<sup>419</sup> Auch Allori benennt den Unterschied zwischen den Künstlern und Medizinnern 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).<sup>420</sup> 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.<sup>421</sup> 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.<sup>422</sup> Dabei spielte u.a. das posttridentinische Klima in Bologna eine Rolle, das durch die Anwesenheit von Gabriele Paleotti geprägt war.<sup>423</sup> 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.<sup>424</sup> 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.<sup>425</sup> 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.<sup>426</sup> 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.<sup>427</sup>

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.<sup>428</sup> 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.<sup>429</sup> Der Zusammenhang zwischen dem Studium nach der Natur und den vollendeten Werken wurde in der jüngeren Literatur mehrfach hinterfragt.<sup>430</sup> 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.<sup>431</sup> 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.<sup>432</sup> 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.<sup>433</sup> 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.

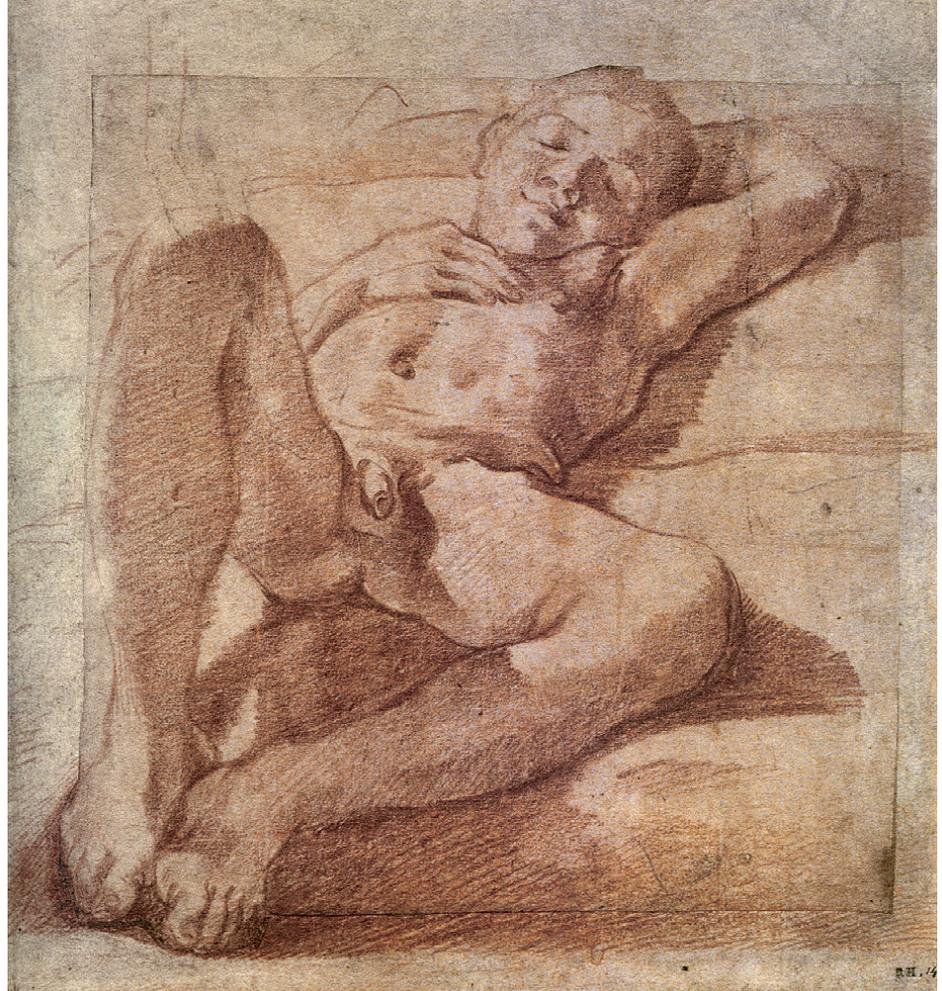


Abb. 89 | Ludovico Carracci, Schlafender Junge, Rötel auf Papier, Ashmolean Museum, Oxford, Inv. WA 1853.1.22

sen.<sup>434</sup> 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.<sup>435</sup>

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.<sup>436</sup> Auf der anderen Seite wurde auf deren Ähnlichkeit mit der antiken Skulptur des ruhenden Hirten verwiesen.<sup>437</sup> 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.<sup>438</sup> Andererseits können die Zeichnungen nach Giovan Pietro Bellori als idealisierte Antikennachahmung aufgefasst werden.<sup>439</sup> 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.<sup>440</sup> 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.<sup>441</sup> Außerdem standen sich die Carracci scheinbar auch gegenseitig Modell.<sup>442</sup> 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.<sup>443</sup> 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.<sup>444</sup> 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.<sup>445</sup> 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.<sup>446</sup> 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

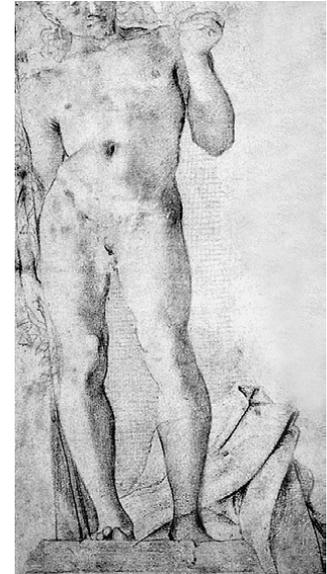


Abb. 92 | Annibale Carracci, Studie zum Bacchus, Puschkin-Museum, Moskau

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 ciciosotto 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 trovarsi 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:<sup>447</sup>

- 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.<sup>448</sup> 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.<sup>449</sup> 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.<sup>450</sup> 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.<sup>451</sup> Die beiden Zeichnungen mit der Darstellung eines Kauernden sind vermutlich aus einer ähnlichen Zusammenkunft hervorgegangen (Abb. 95–96).<sup>452</sup> Diese Zeichnungen werden Agostino und/oder Annibale Carracci zugeschrieben.<sup>453</sup> Wenn wir annehmen, dass

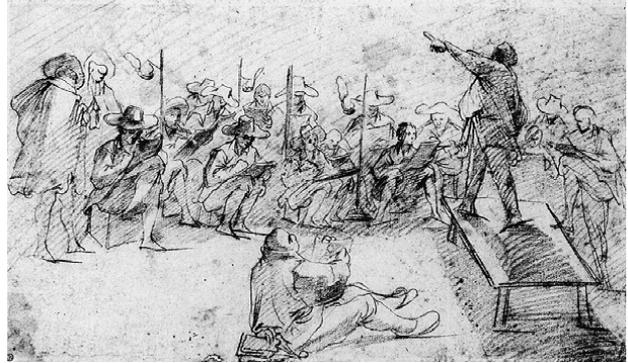


Abb. 94 | Umkreis der Carracci, Akademiesitzung beim Zeichnen, Rötel auf Papier, École des beaux-arts, Paris, Inv. 2292

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).<sup>454</sup> 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.<sup>455</sup>

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.