



---

Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607

Author(s): Wolfgang Kemp

Source: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19. Bd. (1974), pp. 219-240

Published by: [Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1348597>

Accessed: 20/03/2014 11:09

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



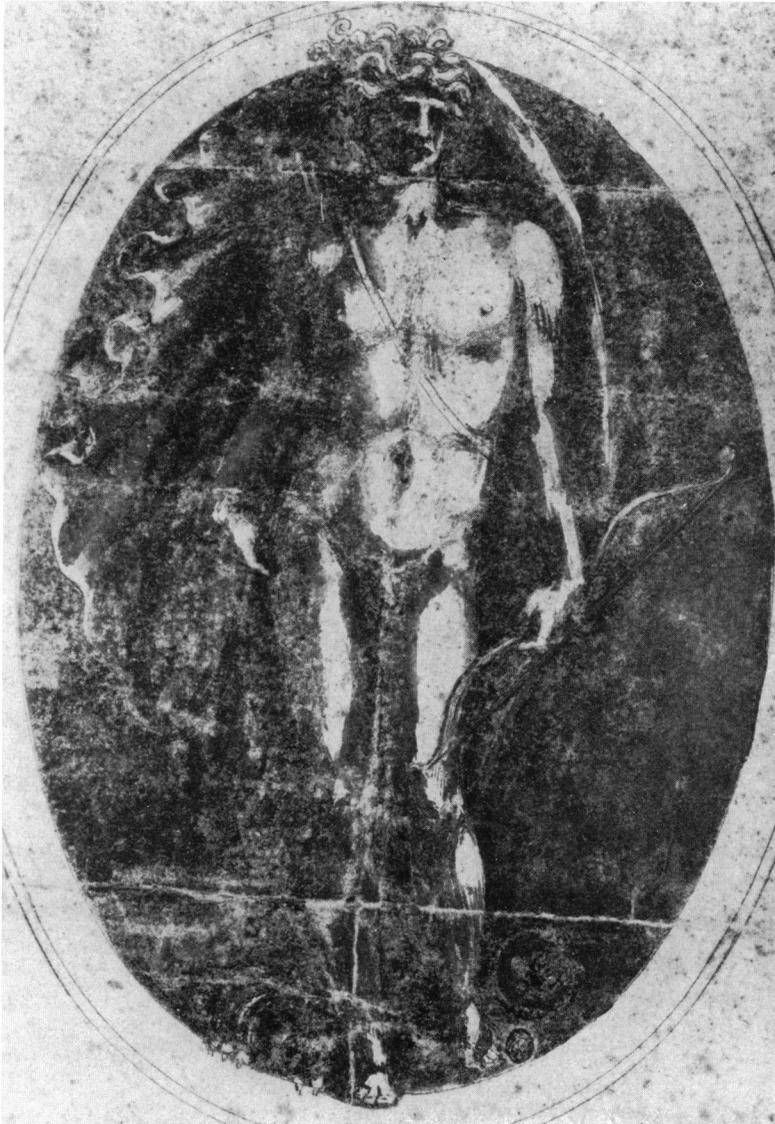
*Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

## DISEGNO

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES BEGRIFFS ZWISCHEN 1547 UND 1607

von Wolfgang Kemp



1 Benvenuto Cellini, Apoll, Zeichnung. München, Staatl. Graphische Sammlung

Diese Abhandlung hat die Geschichte des Begriffs Disegno zum Gegenstand. Ausgehend von einem Höhepunkt seiner Entwicklung umfaßt sie den Zeitraum, der für ihn am wichtigsten wurde, die sechs Jahrzehnte von 1547 bis 1607. Die hier vorgenommene Beschränkung auf Äußerungen Florentiner Akademiker rechtfertigt sich dadurch, daß allein in Florenz das Prinzip Disegno substantieller Bestandteil

der Kunsttheorie war. Die Kunstliteratur außerhalb des Einflußbereichs von Florenz partizipierte höchstens an den dort propagierten Lehren oder wies dem Disegno einen untergeordneten Rang zu.

Bekannte, unbekannte und wenig beachtete Passagen werden hier nebeneinanderstehen. Indem sie einander erläutern, tragen sie dazu bei, den Ablauf der Begriffsgeschichte konsequenter als bisher erschei-

nen zu lassen. Die Rekonstruktion dieser Entwicklung geschieht durch die Interpretation schriftlich fixierter und gemalter Kunsttheorie. Ihr immanentes Vorgehen verstellt jedoch nicht die Frage nach der Tendenz der begrifflichen Entwicklung.

### *Cellinis Akademie-Siegel I*

Ende 1562 oder Anfang 1563 forderte die neugegründete Accademia del Disegno in Florenz ihre Mitglieder auf, für die Körperschaft ein Amtssiegel zu entwerfen<sup>1</sup>. Die Wahl eines Siegels war für die damalige Zeit ein Akt von grundsätzlicher Bedeutung, in etwa vergleichbar mit der Formulierung einer Vertragspräambel. Man kann sich zudem vorstellen, mit welchem Eifer die emblem- und devisenfreudige Generation dieser Jahre an eine solche Aufgabe gegangen ist. Und doch hat dieser Plan aus uns unerklärlichen Gründen unter keinem glücklichen Stern gestanden. Erst 1597 legte man sich endgültig auf ein Siegel in Gestalt dreier ineinandergreifender Kränze fest; bis dahin war das alte Siegel der Compagnia dei Pittori mit dem liegenden Lukasstier in Gebrauch gewesen.

Wir wollen hier etwas ausführlicher auf die Geschichte des Unternehmens eingehen, weil sich in der Literatur über diesen Gegenstand ein hartnäckiger Irrtum gehalten hat. Die Fakten, welche die Archive bereitstellen, kann man leicht aus Karl Freys Veröffentlichung von Vasaris Carteggio ersehen. 1562, gleichzeitig mit dem Plan, eine Akademie zu gründen, taucht die Frage nach einem Siegel auf. Am 1. Februar 1563 schreibt Vasari an den Herzog, daß in der nächsten Sitzung über die Wahl des Siegels entschieden werde, nachdem schon viele Entwürfe »con molti strani e begli capricci«<sup>2</sup> eingegangen seien; man beabsichtige, zu einem späteren Zeitpunkt dem Herzog diese Entwürfe in gebundener Form vorzulegen. 1568, in der zweiten Ausgabe der Viten, spricht Vasari erneut von »i più bei capricci e le più stravaganti e belle fantasie che si possono immaginare«<sup>3</sup>, stellt aber zugleich fest, daß man sich noch nicht auf einen Entwurf einigen konnte. 1571 nahm man sich erneut das vorhandene Material vor, ohne auch diesmal zu einer Beschlußfassung zu gelangen<sup>4</sup>. Soweit die bisher bekannten und ausgewerteten Unterlagen. Die Forschung hat nun einhellig die Meinung vertreten, daß mit Ausnahme von Cellinis Beiträgen, von denen es gleich zu sprechen gilt, alle

Entwürfe dieses Wettbewerbs spurlos verschwunden sind. Diese These ist zumindest in zwei Punkten zu korrigieren. Aus einer wenig beachteten Akademie-Geschichte Girolamo Ticcias († 1744) erfahren wir, daß noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 23 dieser Siegelentwürfe in der Sammlung des Francesco Maria Niccolò Gabburri (1730—40 Luogotenente der Akademie) aufbewahrt wurden<sup>5</sup>. Dann haben Bottari-Ticozzi 1822 zwei der damals eingegangenen Begleitschreiben zu den Entwurfszeichnungen veröffentlicht, beide ohne Angabe der Herkunft und ohne Datum<sup>6</sup>. Das erste, von der Hand Stefano Pieris, ist an Baccio Valori gerichtet, einen kunsttheoretisch interessierten Florentiner Patrizier, der 1604 als Luogotenente der Accademia del Disegno amtierte und der besonders als einer der Gesprächspartner in Raffaello Borghinis »Riposo« bekannt geworden ist. Dieses Schreiben muß wie das zweite vor 1569 entstanden sein, da Cosimo hier noch als Herzog und nicht wie nach 1569 als Großherzog angedredet wird. Pieris Entwurf: ein Tempel, in dessen Mitte eine Statue des Herzogs steht. Diese wird bekränzt von den herbeischwebenden Allegorien der Malerei, Skulptur und Architektur. Das Motto lautet: »Tu das epulis accumbere Divum« — »Dir haben wir es zu verdanken, daß wir an den Tischen der Götter liegen dürfen.« Der zweite Brief von der Hand des herzoglichen Stempelschneiders Domenico Poggini ist an die Konsulin der Akademie gerichtet. Wie Pieris Concetto steht auch sein Entwurf im Dienst der Fürstenhuldigung<sup>7</sup>. Den Schutz, den der Herzog der Akademie gewährt, will Poggini durch die Gestalt der Minerva, der Göttin der Künste und Wissenschaften, versinnbildlicht



2 Domenico Poggini, Münze für Cosimo I., Revers.  
Florenz, Bargello

wissen, welche sich auf den Steinbock, das Sternzeichen Cosimos, stützt und dessen Wappen im Schild führt. Kunsttheoretisch sind diese Texte unergiebig: beide betonen lediglich die Einheit der drei Künste, welche durch ihren gleichen Ursprung aus dem Disegno gewährleistet ist. »Tutte e tre«, heißt es bei Poggini, »partono da un solo gambo e da una sola scienza«.

Von Benvenuto Cellini sind fünf Zeichnungen für den Siegel-Wettbewerb der Akademie erhalten. Drei weisen einen ausführlichen Begleittext auf, zwei zeigen lediglich das symbolische Bild. Diese Entwürfe und ihre Texte sind zum Teil schon seit langem bekannt, sie sind jedoch als Quellen für die Geschichte der Kunsttheorie in Italien noch nicht ausgewertet worden. Beischriften und Zeichnungen erlauben keine präzise Datierung; allein durch die Tatsache, daß Cosimo hier als Herzog angeredet wird, ist als *Terminus ad quem* das Jahr 1569 gesetzt. Möglichkeiten einer genaueren Datierung können erst nach einer Vorstellung der Texte erörtert werden.

In der Münchner Graphischen Sammlung wird eine Zeichnung aufbewahrt, welche nach der sauberen Ausführung, der stilistischen Durchformung des Textes und nach einem zeitgenössischen Vermerk zu urteilen als endgültiger Beitrag Cellinis zum Wettbewerb zu gelten hat (Abb. 1)<sup>8</sup>. Der in Tusche angelegte ovale Siegelentwurf zeigt den über die Schlange Python triumphierenden Apoll. Dieses Motiv war in Florenz nicht neu. Vermutlich in der ersten Hälfte der 50er Jahre hatte der auch am Siegel-Wettbewerb beteiligte Domenico Poggini eine Medaille für Cosimo geschlagen, welche auf dem Revers Apoll über der Python-Schlange und neben dem Steinbock zeigt — eine mythologisch verbrämte Huldigung für den Mediceer-Herzog (Abb. 2)<sup>9</sup>. Das gleiche Thema diente Poggini zum Vorwurf für eine Marmorstatue aus dem Jahre 1559, welche heute in den Boboli-Gärten steht (Abb. 3)<sup>10</sup>. Hier ist die Python-Schlange weggelassen, der Sonnengott hat zu seinen Füßen lediglich den Widder, wodurch die Allusion auf den Mediceer-Herzog noch deutlicher wird. Der Fürst als Lichtbringer, als Sonne, welche die Künste oder das darniederliegende Staatswesen zu neuem Leben erweckt, dies ist ein seit der Antike beliebter Topos der höfischen Apotheose<sup>11</sup>; er war zumal in Florenz angebracht, wo unter den Medici die Symbolik des Pflanzenlebens, des Blühens und Erweckens immer die größte Rolle gespielt hatte. Man darf mit Sicher-



3 Domenico Poggini, Cosimo I. als Apoll, Statue. Florenz, Boboligärten

heit annehmen, daß Cellinis Siegelentwurf von den Arbeiten des Domenico Poggini Anregungen empfangen hat — eine Anlehnung an den Marmor-Apollo ist nicht zu verkennen. Und wie die erwähnten Kommentare von Pieri und Poggini zu deren Erfindungen setzt auch Cellini die Hauptfigur seines Siegels in direkten Bezug zur Gestalt des Herzogs. Die offizielle Beischrift sollte nach seinen eigenen Angaben lauten: »Apollo è sol la luce / Cosmo è principio à la gran scuola, e Duce.« Der eigenhändige Kommentar Cellinis enthält sich dann weiterer Anspielungen auf den Medici: »Der große Planet der Sonne

ist allein die Leuchte des Universums, und die Alten und unsere Vorfahren bildeten und stellten ihn vor unter der Gestalt des Apollo. Als nach der großen Wasserflut, welche die ganze Erde bedeckte, alle Gewässer an ihren Ort zurückgekehrt waren, blieb ein dichter Nebel, der die Erde nicht Frucht treiben ließ, aber die Sonne traf ihn so mit der Kraft ihrer Strahlen, daß sie denselben auflöste. Daher bilden die Alten Apollo mit Bogen und Pfeilen, mit denen er die Schlange Python tötete, denn so nannten sie fabelhafterweise jenen dichten Nebel. Und so habe ich ihn gezeichnet, in der Meinung, unsere Accademia del Disegno sei dieses schönen Sinnbilds würdig; denn so wie jener die wahre Leuchte des Universums, so ist der Disegno das einzige und wahre Licht aller Handlungen des Menschen in jedem Geschäft. Denn der Disegno ist von zweierlei Art. Die erste ist die, welche in der Einbildung (Imaginativa) geschieht, die zweite geht aus der ersten hervor und zeigt sich in Linien und hat den Menschen so kühn gemacht, daß er es unternahm, mit dem großen Vater Apollo zu wetteifern, welcher Pflanzen und Gräser und Blumen und Tiere entstehen läßt, alles wunderbare Dinge und Zierden unserer Erde<sup>12</sup>.

Die folgenden Sätze beschreiben, wie der Mensch kraft des Disegno die Erde mit künstlichen Erzeugnissen, mit Bauten, Skulpturen und Gemälden und sich selbst mit Edelsteinen und Gold geschmückt hat.

An diesem Text sind als bemerkenswert zunächst folgende drei Punkte festzuhalten: 1. Die parallele Konzeption von Natur und Kunst. Apollo wird nicht etwa auf Grund seiner Eigenschaften als Anführer der Musen oder als Gott der Dichtung zur Schutzmacht der Akademie gewählt. Vielmehr legt sein kreatives Vermögen, seine Identität mit dem lebenspendenden Prinzip von Wärme und Licht den Vergleich mit dem Disegno nahe, der für den menschlichen Bereich Gleiches leistet wie Phoebus-Apollo. 2. Die Unterscheidung des Disegno in einen imaginativen und einen praktischen Zweig. Diese Distinktion wird später ausführlicher zu erklären sein. 3. Die Aufzählung von vier Künsten des Disegno, Architektur, Malerei, Plastik und Goldschmiedekunst. Diese Erweiterung des »Trivium« zu einem »Quadrivium« der zeichnenden Künste ist eine Eigenart Cellinischer Terminologie, die sich auch in anderen Schriften nachweisen läßt und eine Aufwertung der außer der Skulptur von ihm betriebenen Ars des Gold- und Kunstschmiedes bedeutet.

Cellini hat aus letzterem Prinzip für die vier übrigen Entwürfe, die in ihrem symbolischem Bild, ihrer Pictura, identisch sind, eine formale Konsequenz gezogen und hat die äußere Gestalt des Siegels vierseitig in Form einer Raute umgebildet. Außerdem weist er in den Texten die Vierzahl der Künste als eine im Kosmos begründete Notwendigkeit aus. Die beiden mit einer Explicatio versehenen Embleme liegen im British Museum (Abb. 4) und in einer Florentiner Privatsammlung; die Vorschläge 4 und 5 sind lediglich als Pictura auf uns gekommen, sie liegen in München und in den Uffizien<sup>13</sup>. Die rautenförmigen Entwürfe weichen nur in unbedeutenden Einzelheiten voneinander ab. Sie zeigen das Bild der Diana Ephesia in einer eigenwilligen Version: sie geben der Gestalt zwei Tromben in die Hand, bzw. ersetzen die Arme durch solche (Florenz, Privatsammlung). Auf der Londoner Zeichnung erscheint die Ephesia zudem geflügelt. Als Attribute sind der Göttin jeweils eine Schlange und ein Löwe beigegeben. Nach dem Londoner Exemplar übersetzt lautet Cellinis Kommentar: »In Anbetracht der Größe unserer Künste, die aus dem Disegno hervorgehen — denn der Mensch kann nichts schaffen, ohne sich des Disegno zu bedienen, aus dem er immer den besten Rat zieht — glaube ich sehr wohl alle Menschen mit einleuchtenden, nicht zu widerlegenden Gründen überzeugen zu können, daß — weil auf der einen Seite der Disegno in Wirklichkeit Ursprung und Anfang aller menschlichen Tätigkeiten ist, und weil auf der anderen Seite nur jene wahre Göttin der Natur, welche zum Zeichen, daß sie alles ernährt, von den Alten vielbrüstig gebildet wurde, die einzige und vornehmlichste Dienerin Gottes ist, der aus Erde den ersten Menschen nach seinem Bild formte, — daß also folglich die Meister der Disegno-Künste als Siegel und Imprese keine Sache haben können, die mehr der Wahrheit entspräche und näher ihre Übungen charakterisieren würde als besagte Göttin der Natur, ...«<sup>14</sup>

Im Text der Florentiner Privatsammlung folgt nach der grundsätzlichen Behauptung, daß die Welt der Natur und des Menschen durch die Zahl vier geordnet ist, eine Aufzählung und Beschreibung der vier Künste in der Rangfolge Skulptur, Malerei, Architektur und Goldschmiedekunst. Dann wendet sich Cellini wieder der Erläuterung des Siegels zu:

»Und weil jene, die zuerst das Bild der Göttin der Natur sich ausdachten, auf die eine Seite einen Hirsch, auf die andere einen Hund setzten — dies



waren vielleicht ihre Impresen —, deswegen stellen wir ihr zur Seite den starken Löwen, die Imprese unserer großen Schule, und die Schlange, welche die Imprese unseres Herzogs ist«<sup>15</sup>.

Der letzte Satz bedarf zunächst einer Erläuterung. Weder Schlange noch Löwe, konventionelle Symbole für Klugheit und Stärke, sind in dem von Cellini intendierten Sinn als Impresen des Herzogs und der Florentiner Künstler festgelegt. Natürlich kann man in dem Löwen den Marzocco, das traditionelle Wappentier von Florenz sehen<sup>16</sup>, zwingender erscheint jedoch eine andere Lösung, auf die schon Piero Calamandrei aufmerksam gemacht hat. Die Akademiker wählten Cellini 1564 in das vierköpfige Gremium, welches die Begräbnisfeierlichkeiten für Michelangelo ausrichten sollte. Cellini zog sich jedoch bald von diesem Projekt zurück, weil er die Sache der Bildhauer benachteiligt glaubte und weil ihm eine Erkrankung weitere Mitarbeit verbot<sup>17</sup>. Um so heftiger hat er sich darauf schriftlich, in Traktaten und Sonetten, gegen die seiner Meinung nach im Aufbau des Katafalks für Michelangelo sichtbar werdende Zurücksetzung der Skulptur gewehrt<sup>18</sup>. In einem 1564 veröffentlichten Gedicht fordert er die Bildhauer auf, das Zeichen des Lukas-Stiers (bisheoriges Symboltier der Akademie) zu verlassen und sich unter dem Markuslöwen neu zu versammeln:

O spirti alti e pregiati,  
Con la scoltura vostra al mondo sola  
Lasciate il bue, e fate un' altra scuola.  
Nè ozio, sonno o gola;  
Marco e lion chiamate questi due  
L'un dirà ben, l'altro stranerà el bue<sup>19</sup>.

Es erhebt sich im Anschluß an diese Zeilen die Frage, ob das Concetto des Löwen zuerst im Zusammenhang der Siegelentwürfe oder während der Arbeit an den Gedichten entstanden ist. Für beide Möglichkeiten, d. h. zugleich für eine Datierung der Siegelentwürfe vor bzw. nach dem Sommer 1564, lassen sich gute Argumente finden. Was für die Priorität der Siegel spricht, ist die Tatsache, daß Cellini in seinen Gedichten mit ganz anderen, polemisch gefärbten kunsttheoretischen Lehren vor die Öffentlichkeit tritt und daß ihm die Rückkehr zu einem so gemäßigten Standpunkt, wie er ihn im Text der Siegelentwürfe vertreten hat, nach den Auseinandersetzungen des Jahres 1564 sicherlich schwergefallen wäre. Anderer-

seits konnte ihm die Löwen-Metapher vielleicht erst in der Hitze des Paragone-Streits zuwachsen.

Hinter der Kürze der Texte Cellinis und der Knappheit mancher Formulierung verbirgt sich eine bedeutende gedankliche Leistung. Eine Rekapitulation des bis dahin von der Kunsttheorie zum Thema Disegno Geleisteten soll das verdeutlichen. Wir halten uns dabei so gut wie ausschließlich an Texte, welche die Entwicklung des Begriffs in Florenz im Zeitraum von 1547 bis ca. 1570 belegen.

### *Theorien des Disegno von Varchi bis Vasari*

Am Ende der 40er Jahre begegnet man in Florenz einer gewissermaßen taktischen Verwendung des Begriffs Disegno. Er sollte dazu herhalten, den mittlerweile als obsolet empfundenen Paragone-Streit aus der Welt zu schaffen. Benedetto Varchi unternahm es in seinem berühmten Akademie-Vortrag vom März 1547, das vieldiskutierte Problem mit Hilfe aristotelischer Kategorien philosophisch fundiert und von unparteiischer Warte aus zu lösen. Seine Formulierung, Skulptur und Malerei seien ranggleich, weil sie beide auf dem gleichen Prinzip, dem Disegno basierten — »il disegno è l' origine, la fonte e la madre di amendue loro«<sup>20</sup> —, geht dabei nicht weiter als die ganz unsystematisch gewonnenen Ansätze, die ihm Pontormo und Vasari in ihren Antworten auf die Paragone-Enquete lieferten<sup>21</sup>.

Zumal der letztere hat sich in seinen Viten an vielen Stellen zum Fürsprecher dieses Gedankens gemacht; er hat ihm später die bekannte, genealogisch verbrämte Fassung vom Vater Disegno und seinen drei Töchtern Malerei, Skulptur, Architektur gegeben. Dazu muß gesagt werden, daß der Gedanke an sich nicht neu ist, sondern nur im akademisch diskutierenden Florenz eine neue Dringlichkeit erhielt. Bei Petrarca<sup>22</sup>, Cennini<sup>23</sup>, Ghiberti<sup>24</sup>, Filarete<sup>25</sup> und Michelangelo<sup>26</sup> gibt es vergleichbare Wendungen; immer wieder wird der Disegno »origine«, »fondamento« oder »principio« der Malerei und Skulptur genannt.

Die funktionale Bestimmung des Disegno, Grundlage und Ursprung der Künste zu sein, rührt noch nicht an die begriffliche Mitte des Prinzips. Varchi und Vasari, welche den Stand der Diskussion im Jahr 1547 vertreten, legen sich in dieser Beziehung auf keine verbindliche Definition fest. Der Begriff weist bei ihnen eine Bandbreite auf, die von der anspruchs-

losen Gleichsetzung Disegno-Lineamento bis hin zu einer Auffassung reicht, die dem heute gängigen Terminus Medium entspricht. Beide Sinngebungen sind durchaus wie der »fondamento«- oder »principio«-Topos als konventionell zu bezeichnen. Was z. B. die Konzeption des Disegno als des spezifischen Mediums künstlerischen Ausdrucks angeht, so kann man etwa auf eine Stelle im Architekturtraktat des Filarete verweisen, die von dem idealen Architekten Onitoo aussagt, daß er alle bildenden Künste vermittelt des Disegno — »mediante il disegno« — auszuüben verstand<sup>27</sup>. Neben den beiden genannten Auffassungen siedelt eine nicht immer ganz deutliche, in ihrer Formulierung auf Vitruv zurückgehende Ausdeutung des Disegno als einer Wissenschaft, einer »scienza delle linee« (Vasari)<sup>28</sup>, worunter man die Kenntnis der regelgerechten Naturwiedergabe verstand. Armenini hat viel später diese Lehre folgendermaßen referiert und zusammengefaßt: »Altri poi dicono più tosto dover essere (sc. il disegno) una scienza di bella e regolata proportione di tutto quello che si vede, con ordinato componimento, dal quale si discerne il garbo per le sue debite misure«<sup>29</sup>. Diese Interpretation Armeninis ist gewiß schon von einem fortgeschrittenen Standpunkt aus vorgenommen worden. Dennoch impliziert die hier referierte Konzeption des Disegno als einer Scienza die zumindest teilweise wirksame Umdeutung des Prinzips zu einem mentalen Habitus und hebt es aus der beschränkten Sphäre der Ausführung hinaus. Die Entwicklung, die sich hier andeutet, setzt sich in den folgenden zwei Jahrzehnten fort. In ihnen vollzieht sich endgültig, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten, der Übertritt des Prinzips von der Seite der Forma und Pratica auf die Seite des Concetto oder der Idea.

1549 erschien in Venedig der Traktat »Il Disegno« des Antonfrancesco Doni, eines Florentiners, der im Winter 1547/48 aus politischen Gründen die Arnostadt verlassen mußte, nachdem er dort zuvor als herzoglicher Drucker und Sekretär der Akademie tätig gewesen war<sup>30</sup>. In dieser Doppelfunktion muß er sowohl von Varchis Vortrag als auch von Vasaris Viten (im Manuskript) Kenntnis gehabt haben. Was die Frage des Disegno anbelangt, so sind Donis Anleihen bei seinen Vorgängern jedoch ganz gering. Als ersten Definitionsversuch gibt er folgende Formulierung: »Io direi che (il disegno) fusse industria dell' intelletto, con atto di mettere in opera suo potere«<sup>31</sup>. »Industria dell' intelletto« — so vage die begriffliche

Formulierung bleibt, so zeigt sie doch, daß hier schon ganz deutlich der Disegno als geistiges Vermögen und nicht wie zuvor als praktische Fähigkeit des Künstlers verstanden wird. Die Praxisbezogenheit bleibt dem Prinzip Disegno jedoch in der Tendenz; es strebt danach, sich zu verwirklichen: »mettere in atto il suo potere«. Wie entschieden sich Doni mit dieser noch vorsichtigen Definition von bisherigen und gleichzeitigen Formulierungen absetzt, verdeutlicht am besten ein Blick auf die venezianische Kunsttheorie. Bei ihrem prominentesten Vertreter, bei Dolce, heißt es 1557: »Il disegno, come ho detto, è la forma che da il pittore alle cose che va imitando, et è proprio un giramento di linee per diverse vie, le quali formano le figure«<sup>32</sup>. Hier wird der Disegno als ein Ins-Werk-Setzen der Invenzione verstanden; eine schlechte Ausführung kann die schönste Erfindung verderben: »Né basta a un pittore di esser bello inventore, se non è parimente buon disegnatore, perciocché la invenzione si rappresenta per la forma, e la forma non è altro che disegno«<sup>33</sup>. Vor diesem Hintergrund tritt die Nobilitierung des Disegno-Prinzips durch Doni plastisch heraus.

Nach dem ersten Definitionsversuch gibt Doni eine noch weiterreichende Bestimmung: »Il disegno non è altro che speculation divina, che produce un arte eccellentissima, talmente che tu non puoi operare cosa nessuna nella scoltura e nella pittura senza la guida di questa speculatione e disegno«<sup>34</sup>. Worauf der Text noch einmal betont, daß der Disegno in der Tat eine »speculatione di mente«<sup>35</sup> sei. Auch diese Definition erscheint in ihrer Begrifflichkeit noch hohl. Der eigentliche Platz und die eigentliche Aufgabe des Disegno innerhalb des menschlichen Geistes läßt sich nur dunkel erahnen. Man konstatiert zunächst, daß hier eine Transponierung des Prinzips auf eine sehr hohe Ebene stattgefunden hat. Eine kurz darauf folgende Passage zeigt dann, daß die Begriffe Invenzione, Idea und Disegno in unmittelbare Nachbarschaft gerückt sind: »Il primo disegno è un' inventione di tutto l' universo, immaginato perfettamenteamente nella mente della prima causa, innanzi che venisse all' atto del rilievo e del colore«<sup>36</sup>. Disegno hat hier also die Bedeutung von geistigem Entwurf, Plan angenommen, was Doni noch an anderem Ort mit der Formel »Disegno della mente« verdeutlicht. Die Kombination von Disegno und Erschaffung der Welt verdankt Doni möglicherweise einer Einsichtnahme in Vasaris Viten-Manuskript. Dort findet sich im »Proemio delle vite« eine inter-

essante Stelle, die von allen Aussagen Vasaris über den Disegno in der ersten Ausgabe der Viten am nächsten an die von Doni entwickelten Vorstellungen heranreicht. Ich gebe den etwas unübersichtlich konstruierten Satz in der Übersetzung Wackernagels wieder: »Aber ich will es klar aussprechen, daß der Disegno . . . am Anfang aller Dinge in Vollkommenheit vorhanden war, als der höchste Gott, nachdem er den mächtigen Bau der Welt geschaffen und den Himmel mit den strahlenden Lichtern geschmückt hatte, seinen Schöpfergeist (intelletto) sandte in den Bereich der klaren Luft und der festen Erde, und bei der Erschaffung des Menschen, zugleich mit der freien Erfindung aller Dinge, die erste Form der Bildhauerei und der Malerei ans Licht treten ließ«<sup>37</sup>. Auch bei diesem Zitat fällt der merkwürdig undeutliche Umriß des Begriffs Disegno auf. Es wird nicht ganz klar, ob dem Disegno beim Vorgang der Erschaffung des Menschen eine echte Funktion zukommt oder ob er wieder nur die fertige Forma, hier die vollkommene und vorbildliche Urform des Menschen (prima forma, vero esemplare) darstellt. Hingegen läßt sich die Entwicklung des Begriffs von Vasari zu Doni an den beiden Textstellen gut absehen. Während sich bei Vasari der Disegno erst nach der Schöpfung des Weltalls einstellt — »fatto il gran corpo del mondo et ornato il cielo de' suoi chiarissimi lumi« —, liegt bei Doni der erste Disegno als göttlicher Urplan der ganzen Entstehung der Welt voraus — »il primo disegno è un inventione di tutto l' universo . . .« Und noch ein anderer Unterschied in der Bewertung des Disegno-Prinzips bei beiden Kunsttheoretikern läßt sich anführen. Die Tatsache, daß Malerei, Skulptur und Architektur »mediante il disegno« sich realisieren, bemüht Vasari zur Schlichtung des alten Rangstreits der Künste. Für Doni hingegen besteht das verbindende Gemeinsame aller Künste und nicht nur der sogenannten Disegno-Künste eher in ihrer geistigen Herkunft. Darauf deutet vor allem eine Stelle, an der Doni von der Musik spricht und von ihr aussagt, sie sei sehr eng dem Disegno verbunden: »molto unita con il disegno«<sup>38</sup> — eine für die venezianische und florentinische Kunsttheorie der Zeit gewiß unerhörte Behauptung, welche vollends deutlich macht, wie weit sich hier bei Doni die Auffassung des Disegno von jeglichem Gedanken an äußerlich sichtbare Gestalt, Umriß, Form etc. entfernt hat.

Donis Erweiterungen des Begriffs konnte Vasari bei der Ausarbeitung der ersten Edition der Viten nicht

berücksichtigen. 1560, als er das Projekt einer Neuausgabe seines Werkes in Angriff nahm, kam er um eine erneute Stellungnahme zum Problem Disegno nicht herum, nachdem andere Kunsttheoretiker, vor allem die Venezianer, präzisere Definitionen des Prinzips geliefert hatten als er selbst in seinen Ausführungen aus den Jahren 1547—50. Vasari entschloß sich, die Einleitung in die künstlerischen Techniken um einen grundsätzlichen, bald berühmt gewordenen Passus zu erweitern. Dort stehen die Sätze, welche die Bestimmung des Begriffs Disegno beinhalten, am Anfang der Kapitel über die Techniken des Zeichnens und Malens. Daß Vasari gerade die Abfassung dieser Stelle große gedankliche und sprachliche Schwierigkeiten bereitet hat, davon zeugt ein im Florentiner Staatsarchiv erhaltenes Brouillon aus seiner Feder, das die Definition des Disegno inmitten eines schier unauflösbaren Gefüges von Nebensätzen und Parenthesen verstrickt hält. Die endgültige Formulierung — der Satzbau blieb schwierig genug — gebe ich unter Zuhilfenahme einer Übersetzung Panofskys wieder:

»Der Disegno, der Vater unserer drei Künste, der aus dem Intellekt hervorgeht, schöpft aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil (giudizio universale), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist. So kommt es, daß der Disegno nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden und Bildwerken das Maßverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis ein gewisses Bild und Urteil entsteht, das im Geist die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß der Disegno nichts anderes sei, als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Bildes, das man im Sinn hat und das man im Geist sich vorstellt und in der Idee hervorbringt«<sup>39</sup>. Nach einer kurzen Diskussion über die genealogische Ableitung des Disegno fährt Vasari dann fort: »Aber gleichviel, dieser Disegno, wenn er die Erfindung irgendeiner Sache aus dem Urteilsvermögen (giudizio) gewonnen hat, ist nun darauf angewiesen, daß die Hand sich durch jahrelange Übung geschult und geeignet erweist, mit Feder, Zeichenstift, Kohle, mit Tinte oder irgendeinem anderen Werkzeug auszuzeichnen und nachzuzeichnen, was die Natur geschaffen hat. Denn wenn der Intellekt gereinigte und ausgewählte Concetti hervorgebracht hat, hängt es von den Händen ab, die sich jahrelang im Zeichnen geübt

haben, daß man die Vollkommenheit und die hervorragenden Qualitäten der Kunst und zugleich des Künstlers erkennt«.

Die Übersetzung hebt hervor, daß wir es hier mit einem zweifachen Verständnis des Begriffs Disegno zu tun haben. Vasari verwendet das Wort zunächst im zeitgemäß erhöhten und genealogisch aufbereiteten Sinn. Disegno tritt auf als der Vater der Künste, es wird seine geistige Herkunft betont und gleichzeitig wird seine Funktion als eine Art synthetisches Urteilsvermögen festgelegt. Diese Sinngebungen erlauben, ja gebieten es, das Wort Disegno unübersetzt zu lassen. Bei fortschreitender Entwicklung des Gedankens verlagert sich die Bedeutung jedoch prononciert auf die Forma-Seite. Disegno heißt jetzt mit einem Mal, was mit der Hand hervorgebracht wird und was eine Konkretisierung des geistigen Vorwurfs bedeutet. War der Disegno zunächst noch dazu befähigt, das Concetto herzustellen, so ist er wenige Zeilen später lediglich im Stande, dieses Erzeugnis in der künstlerischen Praxis nachzubilden und ihm Anschaulichkeit zu verleihen. In dem zweiten Zitat, das eine zu dem ersten symmetrische Entwicklung der Argumentation zeigt, wird die Trennung zwischen Idee und Ausführung in dem gleichen Sinne fixiert, wie es Dolce in dem oben berührten Passus tat, als er das Gelingen des Kunstwerks nicht allein von einer schönen Invenzione, sondern in gleichem Maß von der Güte des Disegno abhängig machte. Für alle diese Stellen erscheint die Übersetzung des Begriffs Disegno mit Zeichnung angebracht.

Die hier konstatierte Doppeldeutigkeit oder Unentschlossenheit der Terminologie und die gewissermaßen abschüssige Begriffsentwicklung mag einen Grund darin haben, daß Vasari nach einer Verbeugung vor den neuen modischen Aspekten des Prinzips sehr schnell dem erklärten Ziel seiner Introdutione, der Darstellung der künstlerischen Verfahrensweisen, d. h. hier der Zeichentechniken und ihrer Einsatzmöglichkeiten, zustrebt. Ein anderer Grund scheint jedoch gravierender zu sein. Vasaris Text zeigt sich ganz einfach abhängig von der ungeklärten Verfassung des Begriffs Disegno in der Mitte der 60er Jahre. Die Aufwertung des Prinzips, die ja auch Vasari selbst mitbetreibt, hatte die Grundbedeutung des Wortes Disegno (Plan, Zeichnung) unberührt gelassen, da sich für letztere offenbar kein Ersatz anbot. Der neue Inhalt setzte sich jedoch immer deutlicher von dem alten ab, was zur Folge hatte, daß Kunsttheoretiker

wie Vasari in definitorische Schwierigkeiten kamen und daß zumindest jeder neue Autor gehalten war zu umschreiben, was er unter dem Begriff Disegno verstand.

Ein inhaltlicher Vergleich der Aussagen, die Vasari in der ersten und zweiten Ausgabe der Viten zum Thema Disegno macht, führt zu einem zweiten Ergebnis. Man kann feststellen, daß sich Vasaris Auffassungen nicht grundlegend gewandelt haben. Eigentlich erfahren wir in der späteren Fassung nur eine genauere Erläuterung dessen, was Vasari 1550 mit dem Begriff »scienza delle linee« aussagen wollte. Wir haben oben zur Interpretation dieser Formel einen Passus Armeninis herangezogen, jetzt können Vasaris eigene Worte aus der zweiten Ausgabe der Viten an dessen Stelle treten. Disegno ist noch immer eine »Scienza di bella e regolata proporzione di tutto quello che si vede«; ihm obliegt die Kenntnis und Festlegung der Maße: »conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme«<sup>40</sup>.

Neu und für die Begriffsgeschichte folgenreich ist die Tatsache, daß Vasari zum ersten Mal die drei Prinzipien Disegno, Idea und Natura in unmittelbare Nähe und hier sogar in ein Abhängigkeitsverhältnis rückt. Letzteres ist allerdings wie auch das Scienza-Konzept ein retrospektiver Zug in Vasaris Denken. Dem Disegno gelingt es dank seiner Kenntnis der Natur und ihrer Maße, die Idee eines Naturgegenstandes hervorzubringen<sup>41</sup>. Damit ist für den Disegno eine wichtige Funktion innerhalb des menschlichen Geistes eingeräumt: er übt eine aktive Vermittlerrolle zwischen der Natur und dem Kunstwerk aus. Mit dieser Theorie steht Vasari inmitten der neuplatonischen Strömungen seiner Zeit etwas vereinzelt da. Für die neuplatonische Kunstphilosophie war die Idea das schlechthin Gegebene und Praeexistente, nicht ein Derivat der Naturwirklichkeit, das durch Elektion erst hervorgebracht werden mußte. Die anderen Prinzipien, der Disegno zumal, wurden dann notwendigerweise wieder auf die Seite der Forma geschlagen. Zur Illustration dieser konträren Auffassung stellen wir einen Abschnitt aus einer 1564 veröffentlichten Rede vor, die Giovanni Maria Tarsia vor der Florentiner Accademia del Disegno aus Anlaß des Todes von Michelangelo gehalten hatte. Tarsia geht zunächst von einer Interpretation des Begriffs aus, die Vasaris Ansichten sehr nahe kommt und möglicherweise von diesen abhängig ist — die zu Anfang getroffene



5 Giorgio Vasari, Das Studio des Malers, Fresko. Florenz, Casa Vasari

Gleichung Disegno-Misura bezeugt das: »Perche non si potendo fare alcuna cosa bene senza disegno ò misura, è forza che le proportioni, i colori, i modi, le parti tenghino ragionevol sede, in tutto quello ove si opera«<sup>42</sup>. Dann erweitert Tarsia den Anwendungsbereich ins Kosmische, ein Vorgehen, das wir auch schon bei Vasari und Doni beobachten konnten. Es bleibt aber dabei, daß der Disegno rational den künstlerischen Prozeß bestimmt: »Laonde la grandezza dell' Anima vestita dell' arte del disegno e de i suoi valori impatronitasi muove come regina a scarpellare i cieli, à dar colore alle stelle, e à fabbricare la stanza della virtu. Questa spinge col suo sapere la dotta mano dell' artefice per vigore di quello habito eccellente in supremo grado della sapienza onde opera tutto quel' che ella vuole, servendosi di tutti i membri, ma piu delle mani chiamate organi ò strumenti delli strumenti«<sup>43</sup>. Soweit hätte Vasari vermutlich den Ausführungen Tarsias zugestimmt. Im folgenden Satz aber wären sie nicht mehr übereingekommen. Es geht jetzt um die zentrale Frage, ob der Disegno als geistiges Vermögen die Idee des Kunstwerks herstellt oder ob er sich in den Dienst der Ausführung einer praeexistenten Idee begibt. Tarsias Ansicht: »Ella (sc. l' Anima vestita dell' arte del disegno) gli (sc. le mani) muove secondo i belli simulacri, e le vaghe Idee, quali ella in se ritiene per vigore della eccellen-

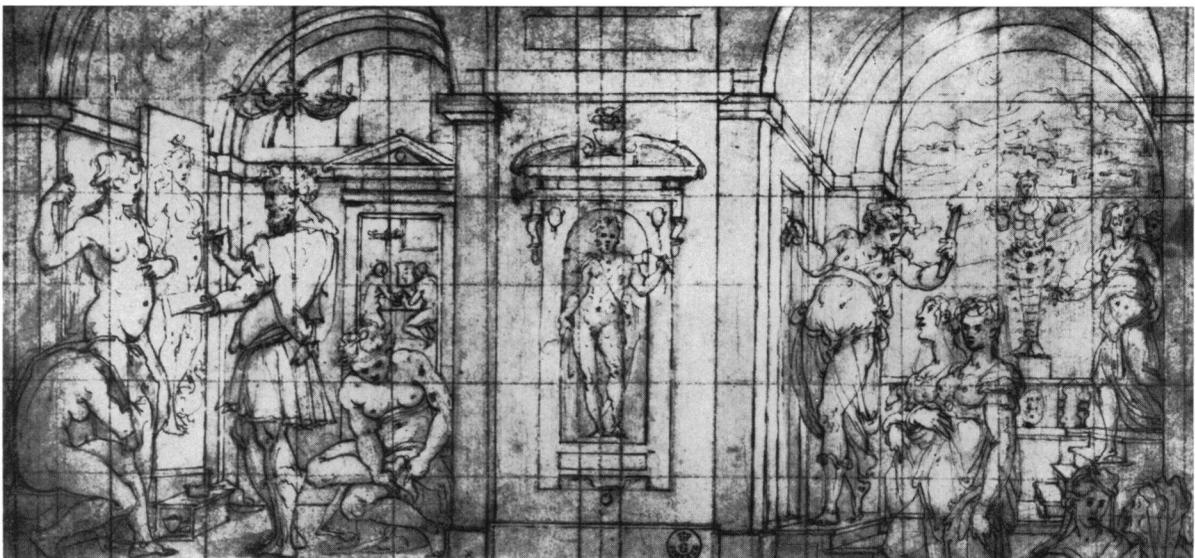
za dell' intendere«<sup>44</sup>. Dem Disegno kommt also bei Tarsia zwar auch — in seiner Terminologie gesprochen — der Rang eines mentalen Habitus zu; seine Funktion während des künstlerischen Prozesses ist jedoch regulativer und nicht eigentlich kreativer Natur.

Die Offizin des Jacopo Giunti nahm den Druck der zweiten Ausgabe der Viten im Herbst des Jahres 1564 in Angriff<sup>45</sup>. Bis zu diesem Zeitpunkt müssen also die berühmten Sätze des Aretiners über den Disegno fertig formuliert gewesen sein. Es existiert aber noch eine andere Urkunde aus dieser Zeit, der wir nähere Informationen über Vasaris Disegno-Theorie entnehmen können. Die Sala seines Florentiner Hauses im Borgo Santa Croce hat Vasari vermutlich nach 1561 mit einem Freskenzyklus ausgemalt, dessen Programm ganz in den Dienst der Selbstdarstellung und Preisung des Künstlertums gestellt ist. Auf die umfangreiche Literatur über diesen Gegenstand kann nicht eingegangen werden — hier sei nur die Aufmerksamkeit auf das große Fresko gegenüber der Kaminwand gelenkt (Abb. 5)<sup>46</sup>. Vor dem Blick des Betrachters öffnen sich zwei tonnengewölbte Räume, die durch eine Tür miteinander in Verbindung stehen. Die Schnittfläche der Trennwand ist durch eine Nischenarchitektur ausgezeichnet, welche die Statue eines nackten, gleich noch näher zu be-

zeichnenden Mannes aufnimmt. Im Raum links, der von Kerzen beleuchtet wird, arbeitet ein Maler in Gesellschaft dreier Modelle an einem halb vollendeten Bild in Hochformat, das eine Diana zeigt. Das Gewölbe rechts durchschreiten sieben Frauen, darunter zwei Fackelträgerinnen, in Richtung der Tür, die zum Atelier führt. Die Rückwand des Raumes öffnet sich auf eine Landschaft, vor der die Allegorie der Natur im Bild der vielbrüstigen Herme der Diana Ephesia steht.

Im Gegensatz zu den Themen der anderen Fresken des Raumes ist von den überlieferten Episoden aus dem Leben antiker Künstler keine bekannt, die sich genau mit der dargestellten Szene decken würde. Diese Tatsache, die allegorische Zutat der Natura und auch der Umstand, daß der Maler vor der Staffelei unverkennbar Vasaris Züge trägt, lassen den Schluß zu, daß wir ein synthetisches Bild vor uns haben, das zwar den episodischen Rahmen einer antiken Künstlerlegende nicht verläßt, aber doch zugunsten allgemeiner Aussagen den erzählerischen Kern deformiert. Ein Zeitgenosse, Francesco Bocchi, hat 1591 in seinen »Bellezze della città di Firenze« alle drei Szenen des Raums auf Apelles bezogen und hat von der dritten gesagt: »Nella terza vi è introduzione alla stanza del disegno, ove la mediatrice le donne più belle per star al naturale conduce, e nell' altra parte quando, scegliendo da ciascuna la parte più bella, forma l'effigie di Diana«<sup>47</sup>. Nur das letzte Wort nimmt Bezug auf das Leben des

Apelles, wie es uns Plinius überliefert. Der Polyhistor führt eine Diana im Kreis opfernder (oder jagender) Jungfrauen an, ein Bild, das die Kenner allen anderen Werken des Malers vorgezogen hätten<sup>48</sup>. Dadurch, daß Vasari auf dem entstehenden Bild aber nur eine Einzelgestalt gibt, wird die Ausrichtung des Geschehens nach einer anderen berühmten Maler-anekdote spürbar. Nach einer schon im Altertum weit verbreiteten und in den Kunsttraktaten seit dem 15. Jahrhundert bis zum Überdruß wiederholten Legende soll der Maler Zeuxis von fünf ausgesuchten Modellen die jeweils schönsten Körperteile für ein Gemälde der Helena verwendet haben. Auf diese Geschichte spielt Bocchi deutlich an, wenn er von dem Fresko sagt, rechts würden die Modelle herangeführt und links fände die Elektion statt. Somit läßt sich der Gegensatz beider Räume als der von Natura und Ars bestimmen. Unter dem Zeichen der Diana Ephesia versammeln sich rechts die Modelle, welche dem Künstler Natur im Sinne des Vorwurfs, des zu gestaltenden Materials sind. Links werden sie in den von der Ars intendierten Zustand versetzt, bzw. wird das an ihnen ausgewählt, was zur Bildung der Idee eines vollkommenen Naturgegenstandes beiträgt. Daß Vasari hier Elektion und nicht Imitation meint, wird noch deutlicher, wenn man die malerische Ausgestaltung seines Hauses in Arezzo heranzieht<sup>49</sup>. In der dortigen Sala grande hat Vasari an zwei Wänden den Torso einer Venus-Statue, das Sinnbild der untergegangenen Antike, und das als Fresko angelegte Stand-



6 Giorgio Vasari, Vorzeichnung zu Abb. 5. Florenz, Uffizien

bild der Diana Ephesia miteinander konfrontiert. Unter die Herme der Diana hat er erläuternd und gleichzeitig die Macht der Natur einschränkend die Geschichte von Zeuxis' Modellwahl gemalt.

Ist die Form der Aussage in Arezzo noch unvermittelt parataktisch, was Allegorie und kommentierende Szene anbelangt, so hat Vasari auf dem Florentiner Fresko die Komponenten geschickt zu einem Bild zu vereinen gewußt. Und er hat noch ein Übriges getan, indem er die Bereiche *Natura-Ars* in einer dritten Instanz verschränkte. Es geht jetzt um die Statue, die zwischen den Kompartimenten steht. Matthias Winner hat auf die humanistisch spielerische Gleichsetzung von Apelles-Apollo hingewiesen und will in dem Standbild folglich den Gott der Künste abgebildet sehen<sup>50</sup>. Von Detlev Heikamp hingegen wurde die Gestalt im Hinblick auf die Instrumente, die sie in den Händen hält, als *Disegno*, als der Vater der Künste benannt<sup>51</sup>. Meines Erachtens trifft die letztere Deutung zu — sie ist aber noch genauer zu begründen. Betrachtet man besagtes Standbild auf der in den Uffizien liegenden Vorzeichnung für das Fresko (Abb. 6), so wird man feststellen können, daß der Kopf mit dreifachem Profil gegeben ist<sup>52</sup>. Und dieses Attribut läßt sich in der Allegorien-Welt des Florentiner Manierismus speziell für *Disegno* nachweisen. Anlässlich der großen Festdekoration zur Hochzeit von Francesco I. Medici mit Johanna von Österreich (1565) war an der Porta del Prato ein Schaugerüst aufgebaut, das nach dem Programm von Vasaris Freund Vincenzo Borghini inmitten anderer Allegorien auch den *Disegno* zeigte. Von seiner Gestalt sagt ein gelehrter Kommentator des Festapparates: »Era per questo figurata una statua tutta nuda con tre teste eguali, per le tre arti che egli abbraccia tenendo indifferamente in mano di ciascuna qualche instrumento«<sup>53</sup>. Vasari hat auf seinem Fresko dem *Disegno* statt der monströsen drei Köpfe ein »caput trifrons« gegeben.

Die Darstellung im Florentiner Haus des Vasari hat — so möchte man sagen — Frontispizcharakter. Sie könnte, in Kupfer gestochen, als anschauliche Vorbereitung den Viten voranstehen, so genau folgen und ergänzen schriftliche und gemalte Theorie einander. Dem *Disegno* kommt auf dem Fresko die gleiche Mittlerstellung zwischen Natur und Kunst zu, wie sie ihm theoretisch der Text verleiht, den Vasari in die zweite Ausgabe der Viten aufgenommen hatte. Grundsätzlich begegnet das Prinzip *Disegno* der Na-

tur mit der Absicht, die Gesetzmäßigkeiten, die ihr zu Grunde liegen, in einer Art korrigierender Zusammenschau der einzelnen und unvollkommenen Elemente zu erkennen und diese Erkenntnis zu einem Bild, zu einem *Concetto* gerinnen zu lassen.

Mit diesem ikonologischen Exkurs soll die Darstellung der Geschichte des Begriffs *Disegno* — soweit sie für Cellini wichtig werden konnte — abgeschlossen sein. Wir haben jetzt den Diskussionsstand der 60er Jahre erreicht. Vor dieser Folie gewinnen Cellinis kurze und prägnante Texte Relief.

### *Cellinis Akademie-Siegel II*

In beiden Texten Cellinis wird das künstlerische Schaffen als ein den kosmischen Vorgängen analoges verstanden. Die Nähe von Welterschöpfung und Entstehung des Kunstwerks war schon bei Doni, Vasari und Tarsia — wenn auch nicht mit theoretischer Konsequenz — metaphorisch ausgebeutet worden. In der Kunstlehre des Vasari und in seinen allegorischen Programmen wurde die Natur als Gegenüber der *Ars*, als Substrat der *Electio* angesprochen; der *Disegno* nahm zwischen beiden Mächten eine Mittlerstellung ein. Bei Cellini wird das Verhältnis *Natura-Ars* nicht mehr als Kontrast aufgefaßt — man könnte es nicht nur als analog, sondern sogar als reversibel bezeichnen und sagen: Die *Ars* (*Disegno*) gestaltet als »altera *Natura*« die menschliche Sphäre, die Natur als »altera *Ars*« das Reich der Elemente. Das »eligere« des Vasari und das »Schaffen wie« Cellinis setzen zwei unterschiedliche Konzepte des Begriffs Natur voraus. Vasari substituiert seinen kunsttheoretischen Überlegungen zunächst eine unvollkommene Natur, die man seit dem Mittelalter *Natura naturata* nennt. Natur als Welt der Erscheinung. Grundlage der auf diese Natur angewandten *Electio* ist bei Vasari der *Disegno*, der sich seinerseits an die unveränderlichen Gesetze einer zweiten, idealen Natur, *Natura naturans*, hält. Bei Cellini ist der doppelte Ansatz fallengelassen. Ihm geht es nur um das kreative Prinzip, wie es in gleicher Weise die *Natura naturans* und der *Disegno* repräsentieren. Über das Verhältnis der *Ars* zu den Produkten der Schöpferin Natur, mit denen sich der Künstler schließlich, ob gewollt oder ungewollt, auseinanderzusetzen hat, erfährt man bei Cellini nichts. Daß diese Lücke nicht der Kürze des Textes zuzuschreiben, sondern symptomatisch zu nehmen ist, sollen später anzustellende Überlegungen zeigen.

Das uns seit den vitalistischen Kunstlehren des 19. Jahrhunderts vertraute Konzept des »Schaffens wie die Natur« spielt in den theoretischen Auseinandersetzungen des Cinquecento eine untergeordnete Rolle<sup>54</sup>. Wenn Cellini hier eine Anregung erfahren hat, so kam diese m. E. von der Seite Leonardos, dessen Schriften Cellini 1542 in Paris erwerben konnte und dessen Lehren er in seinen kleineren, meist unveröffentlicht gebliebenen Traktaten des öfteren ausgewertet hat<sup>55</sup>. Im Malerbuch des Leonardo findet sich eine wichtige Stelle, die auch in der Tendenz zur Vergöttlichung des Prinzips *Disegno* vorbildlich gewesen sein könnte. »Der *Disegno* aber«, heißt es bei Leonardo, »ist von solcher Vornehmheit, daß er nicht allein die Werke der Natur aufsucht, sondern noch unendlich viel mehr als die Natur hervorbringt. . . Deshalb schließen wir, man habe ihn nicht nur eine Wissenschaft (*scientia*), sondern eine Gottheit gebührend zu nennen, welche alle sichtbaren Werke wiederholt, die der höchste Gott schuf«<sup>56</sup>.

Was nun Cellinis spezifische Auffassung des Prinzips *Disegno* angeht, so ist zunächst zu sagen, daß er — wie seine Vorgänger — dem unitarischen Standpunkt huldigt: *Disegno* ist auch für ihn das gemeinsame Prinzip aller vier Künste, ja aller menschlicher Tätigkeiten. (Diese Position hat Cellini allerdings in den Sonetten des Jahres 1564 verlassen. *Disegno* gilt ihm seitdem als Derivat der Skulptur.) Eine nähere und entscheidende Auslegung erfährt der Begriff in der Erläuterung zum Münchner Apollo-Entwurf: » . . . il *Disegno* è di due sorte, il primo è quello che si fa nell' *Imaginativa*, et il secondo tratto da quello si dimostra con linee, . . .« Hier hat Cellini mit leichter Hand entwirrt und zum Begriff erhoben, was zwei Jahrzehnte lang Anlaß zu Konfusionen gewesen war. Wir hatten gesehen, wie die Entwicklung des Begriffs, seine Erhöhung und Annäherung an das Prinzip *Idea* bei gleichzeitiger Beibehaltung des *Forma*-Zustands, grundsätzliche Aussagen wie die Vasaris undeutlich machte. In einem Kontext, wie ihn Cellini geschaffen hat, wo die Nobilitierung des *Disegno* auf ihrem vorläufigem Gipfel angelangt ist, mußte geradezu zwangsweise die Abspaltung des *Forma*-Aspekts erfolgen. Cellini hat die beiden auseinanderklaffenden Hälften des Prinzips unter ihrem gemeinsamen Namen belassen. Er spricht von *Disegno* primo, der im Bereich der Phantasie gestaltend wirkt, und von *Disegno* secondo, der die Erfüllung des ersten in Gestalt von Linien bedeutet.

Was schon das Konzept des »Schaffens wie die Natur« auszeichnete, die Unmittelbarkeit und Unabhängigkeit des schöpferisch-geistigen Prinzips von Regulativen wie *Naturnachahmung*, *Kunstgesetzen* etc., gilt auch für das direkte Verhältnis von *Disegno* primo und secondo: die alte Auffassung des *Disegno* als einer »*scienza delle linee*«, d. h. ein Befolgen objektiver Normen, scheint jetzt endgültig aufgegeben zu sein. Durch die Einführung des Begriffs *Disegno* primo erhält der Entstehungsprozeß des Kunstwerks, dessen Erhellung im 15. und 16. Jahrhundert so viele rationale Bemühungen geglückt hatten, seine metaphysische Weihe.

#### *Zuccari*

Die »*Aesthetica in nuce*« des Benvenuto Cellini hat in Florenz keine unmittelbaren Reaktionen hervorgerufen. Nach dem Aussterben der großen zweiten Manieristen-Generation und der Abwanderung junger Kräfte nach Rom, während der noch zu erwähnenden Unterdrückung theoretischer Regungen erlahmte das kritische und kunsttheoretische Potential der Akademie. Die Beschäftigung mit der Geschichte und Lehre der Kunst wurde Sache der interessierten Laien; die Mitglieder der Literaten-Akademie kamen jetzt erneut zu Wort.

Im Rom der 90er Jahre hingegen erwachten Cellinis Thesen zu neuem Leben und wurden in eine Gestalt gegossen, welche die eingeschlagene Richtung noch deutlicher hervortreten läßt.

Generalthema der ersten theoretischen Diskussionen in der 1593 gegründeten *Accademia di San Luca* war die Frage nach dem *Disegno*. Die Vorträge von Durante und Cherubino Alberti und von Cesare Nebbia, die aus diesem Anlaß gehalten wurden, konnten den Ansprüchen des *Principe* der Akademie, Federico Zuccari, nicht genügen. Er fand das Thema zu sehr von seiner Praxis-Seite her beleuchtet und wollte mehr über den »*Disegno nel Idea e nell' intelletto*«<sup>57</sup> wissen. Am 17. Januar holte er selbst in einer langen Rede das Versäumte nach. Zuccari nennt den *Disegno* eingangs »*la causa di luce generale del nostro intelletto . . . non solo nelle nostre dette professioni (sc. Pittura, Scultura, Architettura), ma ancora in tutte l'intelligenze, o cognitioni humane, che capir possa il nostro inteletto*«<sup>58</sup>. Zuccari setzt hier den *Disegno* als ein alle Tätigkeiten des menschlichen Geistes übergreifendes Prinzip; wir erinnern an die-

ser Stelle schon daran, daß Cellini im Münchner Siegelentwurf vom Disegno als von einer »lucerna di tutte le azzioni, che fanno gli uomini in ogni professione« gesprochen hatte.

Von dieser hohen Warte aus geht Zuccari daran, die älteren Definitionen des Disegno zu beurteilen. Er bemüht dazu — hier schon im einzelnen besprochene — Zitate aus Donis »Disegno«, Vasaris Viten und Armeninis »Veri precetti della pittura«<sup>59</sup>. Er versteht es — z. T. zu Recht — die in diesen Definitionen latent vorhandene Unsicherheit, was die Festlegung des Begriffs Disegno zwischen Idea und Forma angeht, herauszukehren und zur grundsätzlichen Aporie der älteren Kunsttheorie zu erklären. Als Ausweg bietet er an — auch hierin den Vergleich mit Cellini herausfordernd — die Erhebung des Dualismus zum Begriff und deren gleichzeitige Verschleierung durch die doppelte Verwendung des einen Wortes Disegno mit den Adjektiven »interno« und »esterno«. Disegno interno definiert Zuccari später in seinem 1607 erschienenen Hauptwerk »Idea dei pittori« als »una Idea e forma nell' intelletto rappresentante espressamente e distintamente la cosa intesa da quello«<sup>60</sup>, als »termine e oggetto conosciuto, entro al quale conosce l' intelletto le cose in lui rappresentate«<sup>61</sup>. Der Disegno esterno hingegen gilt ihm als dasjenige, »che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo: semplice lineamento, circoscrizione, misurazione e figura di qualsivoglia cosa immaginata e reale; il qual Disegno così formato e circoscritto con linea è esempio e forma dell' immagine ideale«<sup>62</sup>. Mit diesen Definitionen hat die Geschichte des Begriffs Disegno ihr vorläufiges Ende erreicht. Es kann jetzt nicht darum gehen, das künstliche Begriffsgespinnst zu entwirren, das Zuccari über die tragende Grundkonstruktion seiner Lehren ausgebreitet hat. Hier soll nur der Nachweis geführt werden, daß diese Theorie, die so spät erst ans Licht tritt, in ihren Hauptzügen aus Florenz stammt und dort ihren genauen Ursprung in den Siegel-Erläuterungen des Benvenuto Cellini hat.

In der Erweiterung des Prinzips Disegno auf alle menschlichen Tätigkeiten, in seiner damit verbundenen Nobilitierung und in der Zweiteilung des Disegno in ein Organ des Entwerfens und eins der Ausführung gehen Cellini und Zuccari überein. Weiterhin vertreten sie gemeinsam das Konzept eines parallelen Verhältnisses von Kunst und Natur. In der folgenden Stelle bei Zuccari erfährt der alte Topos von der

Naturnachahmung eine neue Begründung: »Der Grund also, warum die Kunst die Natur nachahmt, ist darin zu sehen, daß der Disegno und die Kunst selbst bei der Hervorbringung von Werken in der Art und Weise vorgehen, wie die Natur selbst es tut. Die Natur ist nachahmbar, weil sie von einem geistigen Prinzip zu ihrem Ziel und zu ihren Wirkungsweisen geführt wird, . . . und weil die Kunst in ihrer Tätigkeit das gleiche Prinzip beachtet, vermittels des Disegno. So wird man sagen dürfen, daß die Natur von der Kunst nachgeahmt werden kann und umgekehrt die Natur die Kunst nachzuahmen vermag«<sup>63</sup>.

Die aktive, weltbildende Bestimmung des Disegno, das ganze Konzept des »Schaffens wie« kommt deutlich in folgender Stelle zum Ausdruck, die in ihrer Gedankenführung, zumal gegen Ende, den Texten Cellinis sehr nahe kommt, ja diese an einigen Stellen zu paraphrasieren scheint: »Als Gott an einem kleinen Porträt das Übertagende seiner göttlichen Kunst beweisen wollte, schuf er den Menschen nach seinem Ebenbild . . . Er wollte ihm aber auch die Fähigkeit verleihen, in seinem Inneren einen Disegno geistiger Art zu bilden, damit er darin alle Kreaturen erkennen und in sich selbst eine neue Welt formen konnte. Und obendrein sollte er mit diesem Disegno, gewissermaßen Gott nachahmend und mit der Natur wetteifernd, unzählige Kunstwerke hervorbringen und mit Hilfe der Malerei und Skulptur sich neue Paradiese schaffen können«<sup>64</sup>.

Zur Gewißheit wird die Annahme, Zuccari habe sich an der modellartigen Kunsttheorie der Siegel-Entwürfe Cellinis inspiriert, wenn man sieht, wie intensiv Zuccari die symbolische Bildsprache seines Vorgängers anwendet und ausnutzt. Um zunächst bei der Gegenüberstellung von Natur und Disegno zu bleiben: An vielen Stellen vergleicht Zuccari den Disegno mit der Natur; er definiert ihn als »quasi un altro Nume, un'altra Natura produttiva, in cui vivono le cose artificiali«<sup>65</sup> und belebt an anderem Ort den Paragone-Gedanken neu, wenn er schreibt: »Quasi un' nume creato, quasi un'altra natura generante, come emulo della natura viva, alla cui imitazione produce e forma tutto che l'altra sà vivificare, che quantunque questi disegni, e figure esterne prodotte da lui, siano forme morte e senza anima, e senza spirito, sono però tali che rendono talhora stupore e meraviglia, e quantunque morte vivono vita in terra di molti secoli, più che la vita tra noi non può«<sup>66</sup>. Noch ergiebiger als diese Analogie erwies

sich für Zuccaris metaphorisches Denken die Lichtsymbolik, welche Cellini mit dem Apollo-Siegel und seiner Formulierung vom Disegno als der »vera lucerna di tutte le azzioni« eingeleitet hatte. Daß sich Zuccari speziell am Münchner Entwurf mit dem Apollo orientiert hat, zeigt ein Vorschlag, den er selbst für eine Imprese der römischen Akademie seinen Kollegen unterbreitete. Die Beratungen über diesen Gegenstand begannen am 26. Januar 1594; am 3. Februar trug der Principe zwei eigene Entwürfe vor, von denen einer hier zitiert sei: »Io haveva pensato figurare un corpo solare luminoso, e risplendente, il qual ferisse à basso nella regione dell' aria nubilosa, e passasse per tre fori, o spiragli d'esse nubi à illuminare e riscaldare la terra d'ogn' intorno di nuvoli coperta, e dove esso sole allumava, e batteva si vedesse la terra piena di vaghe piante e fiori, e frutti, e dove era dalle nubi opressa, come priva del suo proprio vigore, e nutrimento restasse secca, sterile, e incolta...«<sup>67</sup> Dieses Bild wolle besagen, schreibt Zuccari, daß der Disegno als eine andere Sonne überall dort, wo er sich durch seine drei Künste offenbare, die schönsten Blüten und Früchte hervorbringe. Nur dort, wo seine Strahlen nicht hingelangen würden, dort bleibe alles ohne Erleuchtung, ohne Einsicht, und jede Tätigkeit sei zum Scheitern verurteilt. Bei der endgültigen Festlegung des Siegels kam dieser Entwurf und das kosmische Pathos, das ihn prägte, nicht zum Tragen. Die Akademiker wählten als Emblem ein Öllämpchen mit drei Dochten und dem Motto »Si operatur«.

In einem längeren Passus seiner großen Rede vom 17. Januar hat Zuccari die Mikro-Makrokosmos-Analogie zwischen Disegno und Sonne grundsätzlich ausgebaut. Die dort genannten Elemente und Vergleichsweisen kehren wieder im vorletzten Kapitel der »Idea«, das den Titel trägt: »Breve compendio di tutto il trattato, e che il Disegno è quasi un' altro Sole, un' altro Nume creato, un' altra natura che avviva, alimenta, e opera.« Hier sei der frühere Text zitiert: »O con più chiaro essemplio come il Sole, e in questo mondo, poiche essendo egli il primo planeta, e vicegerente della prima causa, qua giù nelle cose elementari è quello che alluma, move, e vivifica tutte le cose generabili, e corrutibili della natura prodotte, ove ch' elle sarebbero impotenti à produrre e generare pietre, piante, fiori, e animali, e cose simili, senza l'aiuto e virtù del Sole. Così vogliamo noi inferire ch' il disegno entro di noi è il

primo e prossimo interno principio, formale motore delle nostre istesse cognitioni, e operationi, conciosia che movendo questo prima l' intelletto nostro, e dopò l' intelletto la volontà, e in oltre questa le virtù nostre essecutive, noi operiamo al difuori. Si che questo disegno è quasi un' altro sole nell' anima, e nell' intelletto humano, che move, vivifica, e alluma tutte le nostre operationi, e neccessario in noi come il Sole nel mondo«<sup>68</sup>.

Wir können abschließend feststellen: Die kunsttheoretischen Konzepte Cellinis und Zuccaris sind in ihren Grundzügen und streckenweise auch in ihrer Ausführung identisch. Cellini ist in diesem Fall sicher der gebende Teil gewesen. Seine Entwürfe sind, wie oben ausgeführt, nicht genau datierbar; sie sind zwischen 1563 und 1569 entstanden. Federico Zuccari kam, wie Vasari berichtet und wie Urkunden es bestätigen, erstmals 1565 im Alter von 23 Jahren nach Florenz und blieb dort nur für wenige Monate<sup>69</sup>. Von 1575 bis 1578, also nach Cellinis Tod, war Zuccari dann als zahlendes Mitglied in der Accademia del Disegno eingeschrieben und kümmerte sich damals aktiv um die Geschicke der Körperschaft<sup>70</sup>. Während dieser Jahre muß er Cellinis Blätter und dessen kurze, aber im Ansatz einprägsame Kunsttheorie kennengelernt haben. Er hat sich dann dieses Konzepts in den 90er Jahren wieder bedient, als er daranging, eine eigene Akademie zu gründen und deren Programm zu entwerfen. Mit der Auswertung der Cellini-Texte konnte also gezeigt werden, daß die Theorie des »Schaffens wie die Natur« und die Lehre von den zwei Arten des Disegno nicht als ursprünglicher Entwurf Federico Zuccaris zu betrachten ist, sondern schon 40 Jahre vor dem Erscheinen der »Idea«, das heißt zur Blütezeit der Florentiner Maniera, von Cellini vorgetragen und mit Sicherheit in den Kreisen der Akademie diskutiert worden ist.

#### *Künstlerische Theorie und Praxis im frühabsolutistischen Florenz*

Die Geschichte des Disegno-Begriffs unter der Vorherrschaft Florentiner Gedankenguts stellt sich als geschlossene und zeitlich begrenzte Einheit dar. Zuccaris Kunsttheorie hat im 17. Jahrhundert nur noch ganz vereinzelt Nachwirkungen hinterlassen. In Rom selbst, wo bald neue Stimmen laut wurden, und in Frankreich, das ebenfalls unter akademischer Anleitung in der Folgezeit eine reiche Kunstliteratur

hervorbrachte, hat man von der »Idea« Zuccaris offenbar kaum mehr Kenntnis genommen. Die Kunstkritik entwickelte neue Kriterien und strukturierte das alte Wertgefüge um. Das Prinzip Disegno wurde zwar nicht eskamotiert, aber doch degradiert. Der neue Inhalt, den man ihm gab, war der alte, der in der Zeit vor der Nobilitierung des Begriffs gängig war. Der Aspekt der Forma als Ausdruck eines im Geist Vorgegebenen wurde wieder wichtig, das Lineare, Umrißhafte wurde jetzt als primärer Sinngehalt bewertet.

Die gewisse Folgerichtigkeit, die wir an der Entwicklung des Disegno-Begriffs entdeckten, soll nicht ausschließlich und auch nicht hauptsächlich als Resultat einer Eigengesetzlichkeit der Begriffsgeschichte verstanden werden. Der Raum, der dem Prinzip von Haus aus zustand, wurde im beschriebenen Zeitraum bedenkenlos erweitert; es wurden Inhalte aus anderen, ja konträren Vorstellungsbereichen dem Disegno zugeschlagen, ohne daß dabei seine ursprüngliche Bedeutung aufgegeben worden wäre. Hier verändert also ein Begriff sich nicht konform mit anderen, sondern gerät zum direkten Angriffspunkt von Kräften, die der Begriffsgeschichte nicht immanent sind. Diese Kräfte, die von außen wirken, aber nicht äußerliche sind, im Sinne der damals aktuellen Terminologie, sollen im folgenden benannt werden. Es soll die Tendenz bezeichnet werden, die sie der Geschichte des Begriffs geben, und es soll die Frage gelten, warum es das Prinzip Disegno ist, das zum Mittelpunkt, ja zum Götzen der Kunsttheorie in Florenz erhoben wird. Will man diesen Fragenkomplex beantworten, so kann das nur versuchs- und andeutungsweise geschehen. Die Beweggründe und Faktoren, die zu nennen sind, werden ohne Zusammenhang mit dem bisher Entwickelten eingebracht und apostrophiert. Manches ist dabei längst bekannt; es wird hier nur einem neuen Kontext eingegliedert. Zunächst die Frage, warum der Disegno diese Aufmerksamkeit und Aufwertung erfährt und warum nicht andere Begriffe wie Idea, Invenzione, Imitazione, Bellezza etc. ins Zentrum des kunsttheoretischen Interesses rücken. Hier wird so etwas wie die ursprüngliche Verfassung des Begriffs akut, seine primäre Eignung sichtbar. Disegno ließ sich leicht nobilitieren, ohne den einen wichtigen Inhalt einzubüßen, nämlich gleichzeitig und spezifisch für die Praxis des bildenden Künstlers zu zeugen. Aber diese Verbundenheit mit der Sphäre des Bildens reichte nur bis zu dem

unverfänglichen Stadium des Entwerfens. Auseinandersetzung mit der Materie war nicht gemeint. Früh schon hatte man diese hervorragende Eigenschaft des Disegno bemerkt. In Albertis »De re aedificatoria« gibt es eine wichtige Stelle über die Grundrisse und Pläne, welche Vasaris Freund Cosimo Bartoli mit seiner italienischen Übersetzung (1550) aktualisiert hatte: »Nè ha il disegno in se istinto di seguire la materia . . . E ci sarà lecito con la mente e con l'animo terminare intere forme di edifici separate da ogni materia . . .«<sup>71</sup> Man konnte sich außerdem darauf berufen, daß die Kunst des Disegno nicht dem Bereich des Notwendigen zugehöre, sondern frei und edleren Zwecken dienstbar sei. Danti sagt: »L' arte adunque del disegno merita non solamente per esser sopra tutte l'altre artificiosissima, di essere nobile tenuta; . . . oltre che l' opere sue, per lo più, sono fatte a ornamento et a perpetua memoria di fatti illustri degli uomini eccellenti, e non per necessità, la quale necessità suole in gran parte la nobilita diminuire«<sup>72</sup>. Es wurde gerne in solchem Zusammenhang jene Plinius-Stelle erwähnt, die davon berichtet, daß in Griechenland Zeichnen zum Unterricht der freigebo- renen Kinder gehörte und eine Ausbildung in diesem Fach Sklaven untersagt war<sup>73</sup>. Und man zählte die Namen der Fürsten und Leute von Adel auf, die sich in diesem Gebiet hervorgetan hatten oder zumindest Urteilsvermögen bewiesen<sup>74</sup>. Armenini bemerkt dazu, daß Großherzog Cosimo es nicht verschmäht habe, als erster der Körperschaft der Accademici del Disegno vorzustehen, und daß er sich auf einem Deckenbild des Palazzo Vecchio habe abmalen lassen, mit einem Zirkel in der Hand und in Gegenwart von Beratern damit beschäftigt, den Plan der Eroberung von Siena zu entwerfen (Abb. 7)<sup>75</sup>. Dieser sehr noble Praxisbezug markiert den einen Pol der Begriffsspannweite; der andere war beliebig weit im Bereich des Geistigen ansetzbar. Disegno konnte ja ein Synonym für Erkenntnisvermögen und Denken überhaupt werden. Eine Überprüfung der anderen gängigen Prinzipien wird leicht feststellen, daß deren Inhalt sich nicht in gleicher Weise dehnen ließ.

Die Tendenz der Ausweitung und Umpolung des Begriffs ist damit schon genannt. Sie war an dem oben rekonstruierten Gang der Entwicklung beinahe an jeder Stelle zu erkennen. Drei Etappen lassen sich herausarbeiten, die gleichzeitig als Muster kunsttheoretischer Auffassungsweisen gelten können.

1. Disegno-Forma und Idea-Invenzione stehen in



7 Giorgio Vasari, Cosimo I. entwirft den Plan zur Belagerung von Siena, Deckengemälde. Florenz, Palazzo Vecchio

einem einfachen Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Durch das Medium des Disegno findet der geistige Entwurf seinen vorläufigen Ausdruck. (Kunsttheorie vor 1547 und nach 1607; Venezianer)

2. Der Disegno wird zu einer Art synthetischem Urteilsvermögen, zu einer »scienza«. Er »formt« die Idee nach Maßgabe der Kunstregeln und Naturgesetze und sorgt zugleich dafür, daß sie ins Werk gesetzt wird. (Varchi?, Vasari, die von Vasari abhängigen Theoretiker)

3. Disegno ist mit Idea gleichgestellt und mehr noch: er wird begriffen als das Gefäß aller geistigen Vorgänge. Er ist das eigentliche, gottähnliche und naturgleiche kreative Prinzip. Der Disegno ist autark; aus seiner Vollkommenheit spaltet er einen niederen Aspekt seiner selbst ab, der die Ausführung des unmittelbar im Geist erzeugten Concetto bewerkstelligt. (Doni — im Ansatz, Cellini, Zuccari)

Diese Entwicklung zum Konzeptualismus ist des öfteren konstatiert worden. Besonders Panofsky hat sie eindringlich und ausführlich dargestellt. Er sieht die entscheidende Wende um die Jahrhundertmitte eintreten und definiert den Umschwung wie folgt: »War es früher das Ziel der Kunstlehre gewesen, das künstlerische Schaffen praktisch zu fundamentieren, so muß sie nunmehr versuchen, es theoretisch zu legitimieren . . .«<sup>76</sup> Mit Panofskys eigenen Argumenten — er erkennt Vasaris Ansätze als retrospektiv und rechnet ihn noch der Renaissance zu — darf man dabei die Wendemarke etwas später ansetzen und sagen, daß die Mitte der 60er Jahre die entscheidende Wendung zu einer Kunstmetaphysik bringt, nachdem Doni 1549 den Prozeß entschlossen eingeleitet hatte. Panofskys Gedanken jedoch, daß die Kunsttheorie damals »aus einer inneren Not spekulativ geworden« sei oder daß ihre Geschichte lediglich den

Gang des Kunstwillens dokumentiere, möchten wir als Erklärungen ablehnen. Kunsttheorie — als solche schon Ausdruck eines gesteigerten gesellschaftlichen Anspruchs — ist immer der Ort gewesen, an dem der Künstler durch Beschreibung seines Tuns gleichzeitig seinen Sozialstatus in Postulaten oder Affirmationen definiert hat. Diese Sphäre muß zunächst auf Veränderungen hin untersucht werden, welche die Neuformulierung des Theoriebereichs veranlaßt und beeinflußt haben könnten.

In allgemeinste Termini gefaßt, bedeutet die »Legitimation sub specie divinitatis« (Panofsky) des künstlerischen Schaffens und seine Intellektualisierung eine vom Künstler selbst vorgenommene Aufwertung seiner gesellschaftlichen Position. Man könnte es als den endgültigen Abbau der mittelalterlich-zünftigen Vorstellung vom Künstler als Handwerker bezeichnen, wenn er sich selbst unmittelbar zu Gott macht und in hehrer Praxisferne schöpferisch zu walten vorgibt. Die Frage ist nur, ob diese Anmaßung einer hohen Nobilität der gesellschaftlichen Wirklichkeit entsprach, ob sie für den Künstler erreichbar war oder ob sich der Künstler hier im unverfänglichen Theorie-Bereich einen Freiraum schuf, der ihn für mangelnde Anerkennung von seiten der Gesellschaft entschädigte. Wenn die Traktate so insistent und beredt die Selbstaufwertung des Künstlertums betreiben, steht zunächst zu vermuten, daß die Realität es hier fehlen ließ.

Man kann sich diesen Fragen vielleicht am besten nähern, wenn man die neue Situation analysiert, die sich durch die Akademiegründung in Florenz ergab, und das Verhältnis dieser Körperschaft zum Theorie-Praxis-Problem betrachtet. Die Einrichtung der Accademia del Disegno wird leicht als ein Akt der Emanzipation des Künstlertums verstanden. Befreiung vom Zunftzwang, Gleichziehen mit den Dichtern, Philosophen und Gelehrten, Unabhängigkeit von inkompetenter Bevormundung werden bei dieser Aussage als Werte angesetzt. Gleichzeitig sollte man aber sehen, daß die Akademie-Gründung nicht erkämpft wurde, sondern daß sie durchaus ins veränderte politische und soziale Gefüge paßte<sup>77</sup>. Für die Zunft als einer geschlossenen politischen Organisation, die an der Selbstverwaltung des Staates mitwirkte, die ihre eigenen Belange, vor allem das Produktions- und Distributionswesen, fest in der Hand hatte, war im frühabsolutistischen System des medi- cischen Prinzipats kein wichtiger Platz mehr. Sie

konnte ersetzt werden durch eine lockere, politisch machtlose Korporation, die sich in direkte Abhängigkeit zum Fürsten begab. Nichts charakterisiert besser die Lage als Cellinis Devise zum Apollo-Siegel: »Apollo è sol la luce/ Cosmo è principio à la gran scuola, e Duce.« Der Künstler erhebt in seiner Theorie den Anspruch, unmittelbar zum Gott des Disegno, zum Gott der Schöpfung zu sein, und muß im gleichen Atemzug seine Unmittelbarkeit zum Fürsten, sprich Abhängigkeit anerkennen.

Den Titel Akademie und die damit verbundene Anhebung des Sozialstatus wird man als hohle Formel werten, wenn man sieht, auf welche Weise hier das Bedürfnis nach theoretischer Auseinandersetzung, das in allen Körperschaften dieser Art sich regt, zurückgedrängt wurde. Schon wenige Wochen nach der Gründung, im März 1563, als Cosimo Berichte über Dispute und Streitigkeiten der Akademiker zu Gehör kamen, legte er ein für allemal fest: »S. Ecc. dice che bisogna far con l'opere, non con le parole . . . «<sup>78</sup> Zu einer ähnlichen Formulierung griff Vincenzo Borghini, der Luogotenente der Akademie, in einer Rückschau auf das akademische Jahr 1563/64, als er vor den versammelten Künstlern sich über ihre theoretischen Zwickigkeiten beklagte und betonte, sie bildeten eine »Accademia di Fare et non di Ragionare«<sup>79</sup>. Gleichzeitig sprach er ihrem Stand vorsichtig, aber deutlich genug das Recht ab, die eigenen Belange in philosophischen Diskursen zu erörtern. Das Verlangen danach blieb jedoch wach, trotz aller Reglementierungen. Federico Zuccari gab ihm in seiner Denkschrift zur Neuordnung der Akademie (nach 1575) Raum, ohne mit seinen Anregungen Erfolg zu haben<sup>80</sup>. Beim Programm-Entwurf seiner römischen Akademie betonte er dann diesen Punkt besonders stark. Schließlich beklagte Ammanati in seinem berühmten Brief an die Akademiker vom 22. August 1582 die Unterdrückung oder vielleicht die schon wirksam gewordene Erlahmung des theoretischen Interesses erneut und beredt. Er schreibt: »Questa usanza dunque del leggere e discorrere sopra gli avvertimenti detti, et altri più assai che dir si potrebbono, con grand' utile e profitto de' giovani non si essendo per ancora introdotta, quello che ne sia stato cagione non so«<sup>81</sup>.

Sicher werden die leitenden Organe der Akademie manche Auseinandersetzung unterbunden haben, weil sie lediglich auf persönlichen oder parteilichen Meinungsverschiedenheiten, nicht jedoch auf theoreti-

schen Differenzen beruhte — die Tendenz ihrer Maßnahmen ist jedoch über alle Ordnungsrufe hinaus eindeutig. Die Kehrseite der Theoriefeindlichkeit ist eine Auffassung, welche Praxis im totalen Einsatz verausgaben will. Die Akademie in Florenz geriet nicht zum Ort einer Selbstdarstellung des Künstlertums, sie war von Anfang an als Instrument einer Darstellung des Hofes gedacht. Unter gewaltigem Arbeitsaufwand schuf sie die Dekorationen für jene pompösen Umzüge, Theateraufführungen, Familienfeierlichkeiten und Staatsaktionen, die dem Mediceer-Hof so sehr zum Prestige gereichten. Dabei spielt es keine Rolle, ob die einschlägigen Aufträge an einzelne Gruppen von Hofkünstlern oder an die ganze Körperschaft gerichtet waren. Die Akademie und der Kreis der durch den Hof zeitweilig oder dauernd Beschäftigten waren bald identische Größen. Die besondere Verfassung des Kunstmarkts damals, das Überangebot an qualifizierten Kräften, das für diese Phase des frühen, naturwüchsigen Absolutismus typisch ist, brachte Neid und billiges Sich-Anbiedern hervor. Der offizielle Auftrag an *einen* rief *viele* auf den Plan. Zumindest aber konnte jeder arrivierte Hofkünstler über eine große Zahl wohlfeiler Helfer verfügen, die sich dem Hof empfehlen oder wieder in Erinnerung bringen wollten.

Diese Bedingungen definieren die materielle Situation des Künstlers und spezifische Formen eines Praxisbezugs, die gleich noch näher zu charakterisieren sind. Die Höfe waren in den zwei Jahrhunderten vor 1550 für die Künstler dadurch attraktiv geworden, daß sie statt des quantitativen Bewertungsmaßstabs der Städte ein qualitatives Preisregelsystem kannten<sup>82</sup>. Die höfische Art und Weise des Entgeltes in Form von großzügigen Schenkungen oder Aussetzung von Pfründen mußte in der Hand des Prinzipats zu einem Instrument werden, das die Autonomie des Standes wieder beschnitt, indem es wenige begünstigte, dabei aber fest verpflichtete und die Menge in Erwartung hielt. War ein Künstler dem Hof durch ein nobles Geschenk oder durch ein Gehalt verbunden worden, so konnte man ihm manches aufbürden, ohne sich stets dafür erkenntlich zeigen oder ihn auch nur entschädigen zu müssen. Und immer blieb die Höhe der Gegenleistungen ins Ermessen des Fürsten gestellt. Es sei seine Art nicht, den Preis seiner Arbeit selbst zu bestimmen, hat Cellini dem Herzog antworten lassen, als dieser sich nach dem Preis des Perseus erkundigte. Cellini hat in Florenz

verhältnismäßig schlechte Erfahrungen mit diesem System gemacht, obwohl er zu den Günstlingen des Hofes gehörte. Die Geschichte der Finanzierung und Honorierung seines Hauptwerks ist gewiß ein deprimierendes Kapitel seines Lebens. Die dauernde Gängelung durch den Hof, der als Auftraggeber und Abnehmer den Markt monopolartig beherrschte, der Wechsel der Stimmungen dort und das Hinhalten von Zahlungen mußten manchen der älteren Künstler verbittern und ihn an Zeiten erinnern, da im Rahmen einer vierteiligen strukturierten Gesellschaft und Auftraggeberschicht seine Rechte und Möglichkeiten begrenzt, aber gesichert und auch politisch aktivierbar waren.

Vor der Folie dieser Verhältnisse erscheinen Bemühungen wie die Gründung einer Akademie, die Nobilitierung des Künstlertums durch ein Begräbnis, wie man es für Michelangelo herrichtete, und die Verklärung des eigenen Standes in allegorischen Programmen als selbst verliehener oder vom Herrscher gern gewährter Dekor, der nur schlecht verbirgt, daß hier der Schein einer Selbstherrlichkeit einen Entzug an Selbständigkeit kompensieren muß. Die Entwicklung der Theorie in Florenz geht in die gleiche Richtung; ihre Tendenz wird am deutlichsten sichtbar an dem Werk, das am Ende steht, an Zuccaris »Idea«, die als der erste, aber nicht letzte Versuch gelten darf, die ganze Welt philosophisch auf den Nenner von Kunst zu bringen. In dem Freiraum einer Theorie, die wesentliche Widerstände nicht kennt — vor allem die Auseinandersetzung mit den Naturgesetzen bleibt in ihr ausgespart —, verlagern sich die Autonomiebestrebungen des Künstlertums, welche die Realität des frühen Absolutismus unterdrückt, bzw. transformiert und die ein erhöhter Aufwand an Förmlichkeiten nicht restlos befriedigen kann. Einmal freigesetzt ist diese Theorie außer Stande, die eigenen Voraussetzungen zu reflektieren. Selbst die Tatsache, daß man ihr feindlich und restriktiv begegnete, scheint ihr nicht Anlaß zu Bedenken gewesen sein.

Die hier skizzierten Veränderungen der sozialen und materiellen Situation des Künstlers lassen der Theorie die erwähnte kompensatorische Funktion zukommen; sie bedingen aber auch spezifische Formen künstlerischer Praxis, welche zum Teil die anhand des Begriffs Disegno dargestellte Entwicklung der Theorie unterstützen. Es sei hier nur auf zwei Phänomene aufmerksam gemacht, die beide aus der

unkontrollierten Verfassung des Kunstmarkts resultieren. Wie schon angedeutet, gab es in Florenz zwei Arten von Künstlern: solche, die direkt bei Hof akkreditiert waren und von dort die Aufträge empfangen, und solche, die nur durch die Vermittlung dieser Begünstigten am Kunstgeschehen beteiligt wurden. Die Tatsache, daß letztere Gruppe die weitaus stärkere war, und die Art der Aufträge, meist monumental bemessene oder kurzzeitig befristete Unternehmungen, brachten eine stark arbeitsteilige Produktionsweise hervor. Das bedeutete für ein höfisches Kunstzentrum nichts grundsätzlich Neues, war aber in dieser Form wohl einmalig, da so viele qualifizierte und gleichwertige Kräfte sich in ein Verhältnis von Über- bzw. Unterordnung und Kooperation fügen mußten. Es gab also in der Tat privilegierte Künstler, die nur den Entwurf für ein Projekt lieferten und die Ausführung der Schar der ihnen verbundenen Kollegen überließen. Daß in einer solchen Situation diese noble Form künstlerischer Tätigkeit bei allen als die sozial erstrebenswerte galt und daß sie ihrem Prinzip, dem *Disegno*, besonderen Auftrieb gab, darf man annehmen. Vom Standpunkt des *Disegno* aus betrachtet stellt sich aber auch eine umgekehrte Situation nicht anders dar. Dem Künstler, der durch den Hof benachteiligt wurde und sich nicht in fremdbestimmte Arbeitsprozesse eingliedern lassen wollte, blieb als sanktioniertes Medium der

Äußerung nur noch die Zeichnung. Eine solche Verhaltensweise beobachten wir zum Beispiel bei dem Wallonen Lambert Lombard, der sich in Fragen künstlerischer Kultur gerne an den Florentiner Maßstäben orientierte. Lombards hohen Ansprüchen wurde der heimische Hof nicht gerecht, monumentale Aufträge blieben aus und für Arbeiten, die von privater Seite bestellt wurden, wollte er sich nicht verkaufen. So zog er sich ganz auf die Anfertigung von Zeichnungen und monochromen Malereien zurück, wie er es durch die Feder seines Biographen Lampsonius programmatisch formuliert hat und wie sein Oeuvre es beweist<sup>83</sup>.

Solche Verfahrens- und Verhaltensweisen sind meist gut lesbar. Man sollte sie jedoch auf der Grundlage der gesamten sozialen Situation des Künstlers verständlich machen, wenn man von diesen Phänomenen aus die Beschaffenheit der Kunsttheorie erklären will. Und dies sei zum Schluß betont: Was hier gesagt wurde, gilt für Florenz und mit großen Einschränkungen für die Lage in Rom vor 1600. Es gilt schon nicht mehr durchgängig für die Fürstenhöfe des Nordens und erst recht nicht für die Zeit nach 1600. Letztlich waren es dann die Akademien, welche hypertrophe Entwicklungen der Theorie beschnitten. Als Instrumente feudaler Kunstpolitik und merkantilistischer Bedarfsplanung bewirkten sie eine angemessenere Selbst- und Fremdeinschätzung des Künstlers.

#### ANMERKUNGEN

Dieser Beitrag war im Sommer 1970 abgeschlossen. Der ikonographischen Analyse von Cellinis Siegeln und Vasaris Fresken lag Teil 3 meiner Tübinger Dissertation „Natura. Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie“ zu Grunde. Folgende wichtige Arbeiten zum Problemkreis sind seitdem erschienen bzw. mir nach Fertigstellung des Manuskripts zugänglich geworden: E. S. Borelli, *Teorici e scrittori d'arte tra manierismo e barocco*, Mailand 1966; M. Poirier, *The role of the concept of Disegno in mid-sixteenth century Florence*, in: *Katalog der Ausstellung The age of Vasari, Indiana-Birmingham 1970*, S. 53 ff.; A. F. Doni, *Il Disegno*, hrsg. v. F. Pepe, Mailand 1970 (Einleitung). Die Thesen dieser Arbeit — Genese des Begriffs *Disegno*, die Beziehung Cellini-Zuccari und die gesellschaftlichen Implikationen von Kunsttheorie und -praxis — werden von den genannten Veröffentlichungen nicht berührt.

<sup>1</sup> Über diese Episode der Akademie-Geschichte unterrichtet am ausführlichsten P. Calamandrei, *Inediti Celliniani*, in: *Il Ponte* 1956, S. 1346 ff. Siehe auch G. Vasari, *Il Carteggio*, hrsg. v. K. Frey, München 1923 ff., Bd. 1, S. 708 (ab jetzt: Vasari-Frey).

<sup>2</sup> Vasari-Frey Bd. 1, S. 713.

<sup>3</sup> G. Vasari, *Le opere*, hrsg. v. G. Milanese, Florenz 1878 ff., Bd. 6, S. 659 (ab jetzt: Vasari-Milanese).

<sup>4</sup> Calamandrei, aaO., S. 1348 f.

<sup>5</sup> G. Ticciati, in: P. Fanfani, *Spigolatura Michelangelesca, Pistoia 1876*, S. 273. Das weitere Schicksal der Sammlung Gabburris verliert sich im Dunklen. Ein Katalog ihrer Bestände vom Jahr 1722 ist abgedruckt bei G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventori inediti . . .*, Modena 1870, S. 521—97. Dort sind die fraglichen Zeichnungen nicht aufgeführt; sie werden wohl erst in Gabburris Besitz gekommen sein, als er in den Diensten der Akademie stand.

<sup>6</sup> G. Bottari-S. Ticozzi, *Raccolta di lettere . . .*, Mailand 1822, Bd. 1, S. 265 f.

<sup>7</sup> Zum Herrscherkult der Akademie s. die Briefe Vasaris und Borghinis an Cosimo I. bei Vasari-Frey Bd. 1, S. 712 f., 716, 736 f. und D. Summers, *The sculptural program of the Capella di San Luca in SS. Annunziata*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz 1969/70*, S. 68 ff. Summers, S. 83, Anm. 41 erwähnt als erster wieder die Briefe Pieris und Poggini.

<sup>8</sup> Calamandrei, aaO., S. 1349 f. Siehe auch P. Halm, B.

- Degenhart, W. Wegner, Hundert Meisterzeichnungen aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München, München 1958, S. 52 f. Dort weitere Lit.
- <sup>9</sup> A. Armand, Les médailleurs italiens, Paris 1883, Bd. 1, S. 256, Nr. 9. Zu dieser Medaille s. L. Domenichi, Ragionamento, in: P. Giovio, Dialogo dell' imprese, Venedig 1556, in der frz. Ausg. Lyon 1561, S. 187.
- <sup>10</sup> A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Mailand 1901 ff., Bd. 10,2, S. 236 f.
- <sup>11</sup> Zur höfischen Apollo-Symbolik s. E. H. Kantorowicz, On transformation of apolline ethic, in: ders., Selected Studies, Locust Valley (N. Y.) 1965, S. 399 ff. In der Renaissance-Emblematik zuerst bei Filarete: Revers einer Medaille mit dem Selbstbildnis des Künstlers — Motto: „Ut sol auget apes sic nobis comoda princeps“, s. G. F. Hill, A corpus of italian medals, London 1930, S. 235, Taf. 146 (Freundlicher Hinweis von Martin Warnke, Marburg). In der höfischen Dichtung: Vergleich Apollo-Sol mit Lodovico il Moro bei B. Bellincioni, Le rime, Bologna 1876, S. 95. Cosimos Adaptionen apollinischer Symbolik erwähnt K. W. Forster, Metaphors of rule, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz 1971, S. 88.
- <sup>12</sup> Text bei P. Halm etc., aaO., S. 53. Übersetzung nach L. Schorn, Beitrag zur Biographie des Benvenuto Cellini, in: Schorns Kunstblatt 1824, S. 205.
- <sup>13</sup> Die einzelnen Entwürfe aufgeführt und abgebildet bei Calamandrei, aaO., S. 1351 ff., E. Camesasca, Tutta l'opera del Cellini, Mailand 1955, Abb. 72 A ff. und M. Winner, Federskizzen von Benvenuto Cellini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1968, S. 297 ff.
- <sup>14</sup> Text bei Calamandrei, aaO., S. 1361.
- <sup>15</sup> Ebda. S. 1352.
- <sup>16</sup> Zur Löwen-Symbolik in Florenz am Hofe Cosimos s. Forster, aaO., S. 79.
- <sup>17</sup> Siehe P. Calamandrei, Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini, in: Studi Vasariani, Florenz 1952, S. 195 ff. Zum Begräbnis allgemein s. R. u. M. Wittkower, The divine Michelangelo, London 1964.
- <sup>18</sup> Cellinis Gedichte gesammelt bei B. Cellini, Le rime, hrsg. v. A. Mabellini, Turin-Rom 1890.
- <sup>19</sup> Ebda. S. 112. Vgl. Calamandrei, aaO., S. 1359 f.
- <sup>20</sup> Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, Bari 1960, Bd. 1, S. 45 (ab jetzt: Trattati-Barocchi). Siehe auch S. 43.
- <sup>21</sup> Die Briefe Vasaris und Pontormos ebda. S. 62, 67.
- <sup>22</sup> Zit. bei M. Baxandall, Giotto and the orators, Oxford 1971, S. 141.
- <sup>23</sup> C. Cennini, Il libro dell'arte, hrsg. v. D. V. Thompson, New Haven 1932, S. 8.
- <sup>24</sup> L. Ghiberti, Denkwürdigkeiten, hrsg. v. J. v. Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, S. 8, s. auch Register Bd. 2, S. 199.
- <sup>25</sup> Zit. bei P. Tigler, Die Architektur-Theorie des Filarete, Berlin 1963, S. 146.
- <sup>26</sup> Zit. bei R. J. Clements, Michelangelos theory of art, New York 1961, S. 146.
- <sup>27</sup> Zit. bei Tigler, aaO., S. 32.
- <sup>28</sup> G. Vasari, Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, hrsg. P. Barocchi, Bd. 1, S. 3; nur in der 1. Ausgabe, in der 2. durch „disegno“ ersetzt, s. auch den Kommentar Barochis Bd. 2, S. 30 ff. Die Vitruv-Stelle: De architectura I, I, 4: „Deinde graphidos scientiam habere, quo facilius exemplaribus pictis quam velit operis speciem deformare valeat.“ In freier Übersetzung: „Weiterhin soll der Architekt die Wissenschaft
- des Zeichnens beherrschen, damit er befähigt sei, mittels der von ihm ausgeführten Entwürfe die Idee seines Werkes vor Augen zu führen.“ Zur Disegno-Scientia-Lehre s. auch Tigler, aaO., passim.
- <sup>29</sup> G. B. Armenini, De' veri precetti della pittura, Ravenna 1587, S. 37.
- <sup>30</sup> Zu Doni s. W. Kallab, Vasari-Studien, Wien 1908, S. 78 f. und Vasari-Frey Bd. 1, S. 92, 211, 213.
- <sup>31</sup> A. F. Doni, Il Disegno, Venedig, 1549, 7v.
- <sup>32</sup> L. Dolce, Dialogo della pittura, in: Trattati-Barocchi, Bd. 1, S. 171. Vgl. auch Pinos Ausführungen ebda., S. 113.
- <sup>33</sup> Ebda., S. 171.
- <sup>34</sup> Doni, aaO., 7v.
- <sup>35</sup> Ebda.
- <sup>36</sup> Ebda., 8 r.
- <sup>37</sup> Vasari-Milanesi Bd. 1, S. 215.
- <sup>38</sup> Doni, aaO., 9v.
- <sup>39</sup> Vasari-Milanesi Bd. 1, S. 168 f. Deutsche Übersetzung: E. Panofsky, Idea, Berlin 1960<sup>2</sup>, S. 33 (ab jetzt: Panofsky-Idea). Panofsky folgt nicht ganz genau dem Text. Er bietet jedoch noch immer den solidesten Kommentar zu dieser Stelle.
- <sup>40</sup> Vasari-Milanesi Bd. 1, S. 168 f.
- <sup>41</sup> Vgl. Panofsky-Idea S. 34 ff.
- <sup>42</sup> G. M. Tarsia, Oratione o vero discorso fatto nell' esseque del divino Michelangelo Buonarrotti, Florenz 1564, unpag. (S. 12).
- <sup>43</sup> Ebda.
- <sup>44</sup> Ebda.
- <sup>45</sup> Vasari-Frey Bd. 2, S. 92.
- <sup>46</sup> Siehe an neuerer Lit. M. Winner, Die Quellen der Pictura-Allegorien in den gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen, Diss. Köln 1957 — ders., Gemalte Kunsttheorie, in: Jahrbuch der Berliner Museen 1962, S. 180 f. — P. Barocchi, Vasari pittore, Mailand 1964, S. 138. — D. Heikamp, A Florence la maison de Vasari, in: L'Oeil 1966, S. 3 ff.
- <sup>47</sup> Zit. nach der 2. Ausgabe: F. Bocchi, Le bellezze della città di Firenze, Florenz 1677, S. 305 f.
- <sup>48</sup> Plinius d. Ä., Naturalis historia XXXV, 96.
- <sup>49</sup> Siehe Winner, Quellen, aaO., S. 20 und besonders H. Keutner, Die Bronzevenus des Bartolommeo Ammanati, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1963, S. 79 ff.
- <sup>50</sup> Winner, Quellen, aaO., S. 15.
- <sup>51</sup> Heikamp, aaO., S. 6.
- <sup>52</sup> Zur Vorzeichnung s. Kat. der Ausstellung Mostra di Disegni del Vasari e della sua cerchia, Florenz 1965, S. 30 und P. Barocchi, Appunti su Francesco Morandini da Poppi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz 1963—65, S. 118.
- <sup>53</sup> G. B. Cini, Descrizione dell' apparato . . ., in: Vasari-Milanesi Bd. 8, S. 528. Das ursprüngliche Programm Borghinis ist in einem Brief an den Herzog vom 5. 4. 1565 überliefert, s. G. Bottari-S. Ticozzi, aaO., Bd. 1, S. 125 ff. Für die Allegorie des Disegno sieht Borghini dort (S. 147) noch eine Frauengestalt vor. Cesare Ripa führt den Disegno unter der gleichen Allegorie. Die Begriffsbestimmung, die er gibt, macht außerdem seine enge Verbundenheit mit den Florentiner Manieristen klar: „Disegno si puo dire che esso sia una notizia proportionale di tutte le cose visibili et terminate in grandezza con la potenza di porla in uso.“ Die letzten Worte lassen zudem an Donis Definition des Disegno denken.

- <sup>54</sup> Zu diesem Konzept siehe die verstreuten Anmerkungen bei L. Möller, *Die Wandlungen des Kunstgedankens in der italienischen Kunsttheorie vom 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Diss. Hamburg 1938, S. 8 ff. — A. Marabottini, *Novità sul Lucchesino*, in: *Commentari* 1954, S. 220 — J. Hagstrum, *The sister arts*, Chicago 1958, S. 46. Als wichtigste Äußerungen von philosophischer Seite sind eine Thomas-Stelle (zit. Panofsky-Idea Anm. 210) und eine Äußerung Ficinos zu nennen, s. M. Ficino, *Opera*, Basel 1576, Bd. 1, S. 123.
- <sup>55</sup> Zu dem verschollenen Manuskript aus dem Besitz Cellinis s. K. Trauman Steinitz, *Leonardo da Vincis Trattato della pittura*, Kopenhagen 1958, S. 25. Zu den Beziehungen Leonardo-Cellini s. M. Rosci, *Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento*, in: *ACME* 1956, S. 68.
- <sup>56</sup> *Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei*, hrsg. und übers. v. H. Ludwig, Wien 1882, Bd. 1, S. 78.
- <sup>57</sup> R. Alberti-F. Zuccari, *Origine e progresso dell' Accademia del Disegno di Roma*, in: F. Zuccari, *Scritti d' arte*, hrsg. v. D. Heikamp, Florenz 1961, S. 28 (ab jetzt: Zuccari-Heikamp).
- <sup>58</sup> Ebd., S. 29.
- <sup>59</sup> Ebd., S. 36 f. Ausführlicher werden die gleichen Zitate in Zuccaris „Idea“ besprochen, s. ebd., S. 200 f. Schon 1587 hatte G. B. Armenini, aaO., S. 37 eine kleine Liste von Definitionen des Disegno gegeben; er griff (ohne Angaben der Quellen) zurück auf Alberti (s. u. Anm. 71), Doni und auf die Disegno-Scientia-Lehre unter teilweiser Anlehnung an Vasari. Vgl. Panofsky-Idea Anm. 104 und L. Grassi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Rom 1956, S. 19.
- <sup>60</sup> Zuccari-Heikamp S. 153.
- <sup>61</sup> Ebd., S. 155.
- <sup>62</sup> Ebd., S. 222.
- <sup>63</sup> Ebd., S. 170. Panofsky-Idea Anm. 210 hat darauf hingewiesen, daß Zuccari diesen Passus in Anlehnung an eine Thomas-Stelle geschrieben hat.
- <sup>64</sup> Ebd., S. 162 f.
- <sup>65</sup> Ebd., S. 299.
- <sup>66</sup> Ebd., S. 34.
- <sup>67</sup> Ebd., S. 33.
- <sup>68</sup> Ebd., S. 29 f.
- <sup>69</sup> *Vasari-Milanesi* Bd. 7, S. 100.
- <sup>70</sup> Siehe N. Pevsner, *Academies of art*, Cambridge 1940, S. 51 f. und D. Heikamp, *Federico Zuccari a Firenze I*, in: *Paragone* 1967, Nr. 205, S. 44 ff.
- <sup>71</sup> L. B. Alberti, *Della architettura*, übers. v. C. Bartoli, Mailand 1833, S. 1 f. Dort auch die Definition des Disegno als „una ferma e gagliarda preordinazione concepita dall' animo, fatta di linee e di angoli, e condotta da animo e da ingegno buono.“ Um diese Formulierungen auf den zeitlichen Ebenen 1450 und 1550 würdigen zu können, muß man nicht nur das lateinische Original berücksichtigen, sondern auch die Bedeutungsverschiebungen vermerken, s. dazu R. Krautheimer, *Ghiberti*, Princeton 1956, S. 306 ff.
- <sup>72</sup> V. Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*, in: *Trattati-Barocchi* Bd. 1, S. 236. Vgl. dazu Aristoteles' Definitionen von wissenschaftlicher Erkenntnis und praktischem Können in der Nikomachischen Ethik VI, 3, 4 und B. Varchi, *Della maggioranza*, in: *Trattati-Barocchi* Bd. 1, S. 7, 9.
- <sup>73</sup> Plinius, *Naturalis historia* XXXV, 77.
- <sup>74</sup> Siehe z. B. Varchi, *Trattati-Barocchi*, Bd. 1, S. 35 ff. und Doni, aaO., 39v ff. Dort wird der Disegno geradezu als eine Fürstentugend beschrieben, die es dem Sohn des Kaisers z. B. ermöglicht, „con ordini proportionati meglio imitare l'opere singolari del suo gran padre.“ Hier begegnen sich die Auffassungen vom Fürsten als Kenner und Künstler mit der Konzeption von Staat und Kriegswesen als Kunstwerk. Zur Ikonographie s. V. L. Goldberg, *Graces, muses and arts. The urns of Henry II and Francis I*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1966, S. 215 f.: Gestalt des Disegno an der Herzurne Franz I. in St. Denis, vgl. dazu Cellinis Brunnenprojekt für Franz I. mit der nämlichen Figur, erwähnt ebd. S. 216.
- <sup>75</sup> Armenini, aaO., S. 40. Zu dem Bild s. P. Barocchi, *Vasari pittore*, aaO., Abb. 139 und *Vasari-Frey* Bd. 1, S. 753. Merkwürdig ist, daß Vasaris ursprüngliches Programm den Herzog von Ratgebern umgeben vorsah, wie es auch Armenini beschreibt. Der Herzog wollte aber allein dargestellt sein, und Vasari folgte seinen Wünschen, bzw. gesellte ihm nur einige allegorische Wesen bei.
- <sup>76</sup> Panofsky-Idea S. 46.
- <sup>77</sup> Vgl. Pevsner, aaO., S. 54.
- <sup>78</sup> C. J. Cavalucci, *Notizie storiche intorno alla Reale Accademia delle arti del Disegno in Firenze*, Florenz 1873, S. 46.
- <sup>79</sup> V. Borghini, *Carteggio artistico inedito*, hrsg. v. A. Lorenzoni, Florenz 1912. Die Rede datiert vom 18. Oktober 1564.
- <sup>80</sup> D. Heikamp, *Vicende di F. Zuccari*, in: *Rivista d' arte* 1957, S. 217.
- <sup>81</sup> *Trattati-Barocchi* Bd. 3, S. 118.
- <sup>82</sup> Ich bediene mich hier einer Unterscheidung, die Martin Warnke in einem Berliner Vortrag (Juli 1971) zum Thema Hofkunst und Emanzipation des Künstlers getroffen hat. Vgl. dazu G. Post u. a., *The medieval heritage of a humanistic ideal: „Scientia Donum Dei est, Unde vendi non potest“*, in: *Traditio* 1955, S. 195 ff.
- <sup>83</sup> D. Lampon, *Vie de Lambert Lombard*, in: *Revue Belge d'archéologie et d' histoire de l'art* 1949, S. 75.

Bildnachweis: 1 Staatliche Graphische Sammlung, München. — 2, 5—7: G. F. S. G. Florenz. — 3: Nach Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*. — 4: British Museum, London