

## Die ersten Dilettanten-Porträts der Renaissance, oder: Bernardino Licinio unterrichtet im Zeichnen

Ulrich Pfisterer

Das 18. Jahrhundert ist das Zeitalter des Dilettantismus. Weder zuvor noch danach genossen nicht-professionelle künstlerische oder wissenschaftliche Freizeitbeschäftigungen so viel soziale Anerkennung und Aufmerksamkeit.<sup>1</sup> Der Dilettantismus eröffnete neue gesellschaftliche Netzwerke für seine Anhänger, aber auch neue Möglichkeiten des Aufstiegs und der Selbst-Inszenierung für professionelle Künstler und Künstlerinnen. Auch die technisch-praktischen Aspekte des Zeichnens, Malens und Modellierens, sowie die Bedingungen und Orte des kreativen Produzierens gewannen immer mehr Bedeutung.<sup>2</sup> Die Kunstliteratur reagierte auf diese Entwicklung, indem sie seit dem späten 17. Jahrhundert ein technisches Fachwissen zu Materialien, Instrumenten und Arbeitsweisen sowie verwehrt ganz praktische Unterrichts-Lehrbücher lieferte.<sup>3</sup> Am deutlichsten zeigt sich die neue Wertschätzung des Dilettantismus aber vielleicht daran, wie viele Personen – aus bürgerlichem und adeligem Stand gleichermaßen – sich nun als Dilettanten beim Zeichnen, Malen, Musizieren oder bei einer (pseudo-)wissenschaftlichen Tätigkeit porträtieren ließen (fig. 1, 2).<sup>4</sup>

Für diese Form des ‚aktiven‘ Dilettanten-Porträts, auf dem nicht-professionelle Zeichner und Maler im Moment des künstlerischen Arbeitens dargestellt sind (nur um diese beiden Tätigkeiten soll es im Weiteren gehen), gibt es einige frühere Beispiele schon aus dem 17. und 16. Jahrhundert.

- 1 Wissenschaftlicher Dilettantismus wird hier nicht behandelt; zusammenfassend zu künstlerischen Dilettanten zuletzt Alexander Rosenbaum: *Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010. – Im Folgenden werden alle sich nicht professionell mit den Künsten beschäftigende Personen als ‚Dilettanten‘ angesprochen, auch wenn historisch zunächst andere Begriffe für sie verwendet wurden wie ‚Liebhaber‘ oder ‚virtuoso‘, die auch noch andere Personen und Interessen umfassten; dazu etwa Ulrich Pfisterer: Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers, in: *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs‘*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hg. v. Hubert Locher/Peter Schneemann, Berlin 2008, S. 95-117; Vera Keller: *Art Lovers and Scientific Virtuosi? The Philomathia of Erhard Weigel (1625-1699) in Context*, in: *Nuncius* 31 (2016), S. 523-548.
- 2 Charlotte Guichard: *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Paris 2008; France Nerlich und Alain Bonnet (Hgg.): *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours 2013.
- 3 Diese Entwicklung ist bislang nicht umfassend untersucht; vgl. etwa Tom Holert: *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1998; Kim Sloan: *„A noble art“. Amateur artists and drawing masters c. 1600-1800*, London 2000; Pascal Griener: *La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010.
- 4 Beispiele für Bildnisse bei Christiane von Schultze-Zendorff: *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten. Zur Darstellung und Bewertung der englischen ‚dilettanti‘ in der Malerei und Graphik 1720-1830*, Bonn 1999; Kerrin Klinger: *Die Anfänge der Weimarer Zeichenschule zwischen Fachausbildung und Dilettantismus (1774-1806)*, Weimar 2013, etwa S. 24f., 74, 110.

Die komplizierten Anfänge dieses Bildtyps sind das Thema dieses Beitrags. Dabei gilt es nochmals zu betonen, dass ausschließlich nach Porträts gefragt wird, nicht nach den viel häufigeren Darstellungen von (anonymen) Zeichnern oder von Gruppenbildern von nicht genauer identifizierbaren Teilnehmern einer Zeichenakademie, die als Genrebilder und/oder Kunst-Allegorien gedacht waren: wie etwa die Druckgraphiken von Johannes Stradanus (1523-1605), Odoardo Fialetti (1593-1638?), Pietro Francesco Alberti (1584-1638) oder Crispijn van de Passe (1589-1637) und die Gemälde eines Michael Sweerts (1618-1664), Johann Heiß (1640-1704), Pieter Codde (1599-1678) oder eines Anonymus aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts, der zwei zeichnende Jungen vor einer kleinformatigen Replik einer Antinous-Statue zeigt (fig. 3).<sup>5</sup> Selbst Stefano della Bellas (1610-1664) Radierung der Medici-Vase (1656) mit dem zeichnenden kleinen Erzherzog Cosimo III. de' Medici (1642-1733) stellt einen Grenzfall dar, steht das Porträt des jungen Medici doch nicht im Zentrum und er wird auch nicht durch die Inschrift explizit identifiziert (fig. 4).<sup>6</sup> Umso wichtiger scheinen die raren Beispiele für Porträts von Personen beim Zeichnen bereits aus dem 16. Jahrhundert.

Die folgende Zusammenstellung wird zweierlei deutlich machen: Es gab ganz unterschiedliche Motivationen, Personen im Akt des Zeichnens zu porträtieren – wobei das Zeichnen häufig mehr symbolisch zu verstehen ist denn als Hinweis auf ein wirkliches Interesse an dilettantischem Zeichnen. Und zweitens: Das vermutlich früheste Beispiel, bei dem es entscheidend um dilettantische Zeichner im Bild geht, ein Gemälde des Bernardino Licino (ca. 1489-1565) von um 1535/40, wurde bislang zu wenig beachtet.

Grundlage aller dilettierenden aktiven wie passiven Beschäftigung mit den Bildkünsten war zunächst einmal die Aussage des Aristoteles (384 BC-322 BC) und in seinem Gefolge einiger anderer antiker Autoren, die Ausbildung eines freien Mannes solle vier Bereiche umfassen: Lesen und Schreiben, Musik, Sport und Zeichnen.<sup>7</sup> Unter Berufung auf diese Autoritäten begannen Humanisten ab

5 Eine Zusammenstellung von zeichnenden Figuren in Hein-Th. Schulze Altcapenberg/Michael Thimann (Hgg.): *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007, zu den genannten Kunstallegorien s. S. 114-123; Crispijn van de Passe: *La luce del dipingere et disegnari. 'T light der teken en schilderen konst. La lumiere de la peinture & de la signature. Das Licht der Reiss und Mahlkunst*, Amsterdam 1643, die Zeichenakademie zu Beginn des zweiten Teils; zu Sweerts *Zeichenschule*, 1655-59, Harlem, Frans Hals Museum, und anderen Beispielen für zeichnende Dilettanten von Pieter Codde, Jan Steen (ca. 1626-1679), Willem Vaillant (?) und Jacob van Oost (ca. 1600-ca. 1671) s. Lara Yeager-Crasselt: *Michael Sweerts (1618-1664). Shaping the Artist and the Academy in Rome and Brussels*, Turnhout 2015, S. 98-102; Andreas Tacke: „Raths-Herren, Geschlechter und Kaufleuth“. Zur Rolle von Dilettanten beim Aufbau frühneuzeitlicher Kunstakademien und ihre Darstellungen in Akademiebildern, in: Wolfgang Meighörner (Hg.): *Johann Heiß. Schwäbischer Meister barocker Pracht, Friedrichshafen 2002*, S. 140-149; zu den Zwei Jungen beim Zeichnen einer Antinous-Statuette, 2. Viertel 17. Jh., Montpellier, Musée Fabre, s. Olivier Zeder: *De la Renaissance à la Régence. Peinture française du musée Fabre. Catalogue raisonné*, Paris/Montpellier 2011, S. 138-140 (Kat. 80).

6 Ruben Rebmann in Schulze Altcapenberg/Thimann 2006, S. 160f.

7 Aristoteles: *Politik*, 1338a; die ausführlichste Zusammenstellung der Frühen Neuzeit zu den antiken Quellen Gerard Vossius: *De quatuor artibus popularibus*. Amsterdam 1650. – Zur humanistischen (Kunst-)Erziehung und ihren antiken Quellen Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist*

dem frühen 15. Jahrhundert das Zeichnen und die Beschäftigung mit Kunst wieder als Bestandteil humanistischer Ausbildung zu fordern. Eine französische Miniatur des späten 15. Jahrhunderts aus einer Aristoteles-Abschrift scheint erstmals diese vier Lernziele der Ausbildung eines jungen Mannes im Bild zusammenzustellen (fig. 5).<sup>8</sup> Ein bevorzugtes Thema der dilettierenden Versuche im Zeichnen, Malen und Modellieren waren dabei offenbar von Anfang an (Selbst)Bildnisse – man denke etwa an die Bildnisse, die Leon Battista Alberti (1404-1472) von sich selbst und von seinen Freunden fertigte.<sup>9</sup> Aber zumindest unter den erhaltenen frühen Porträt-Versuchen von Dilettanten findet sich kein Beispiel, das den Dargestellten im Akt des Zeichnens, Malens oder Modellierens selbst zeigt.

Zwar existiert eine Zeichnung aus der Zeit um 1700, die den König René d'Anjou (1409-1480) beim Malen zeigt und die stilistisch auf ein Porträt des Königs aus dem 15. Jahrhundert zurückgreift oder aber den Stil dieser Zeit überzeugend imitiert (fig. 6).<sup>10</sup> René war seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts für seine Freizeitbeschäftigung des Malens berühmt. Allerdings sprechen alle Indizien dagegen, dass bereits die vermutete Porträt-Vorlage des 15. Jahrhunderts – sollte es tatsächlich eine gegeben haben – den Herrscher im Akt des Malens darstellte. Tafel und Mal-Hand scheinen vielmehr eine nachträgliche Ergänzung um 1700, mit der das ungewöhnliche Hobby des Herrschers immer noch kritisiert werden sollte.

Das nächste Beispiel und dann scheinbar ein eindeutiger Fall ist das Bildnis des ersten Florentiner Herzogs Alessandro de' Medici (1510-1537) beim Zeichnen eines Frauenkopfes, das Jacopo Pontormo (1494-1557) um 1534/35 schuf (fig. 7).<sup>11</sup> Der junge Herzog blickt aus dem Gemälde und umreißt gleichzeitig mit Silberstift den Gesichtskontur einer jungen Frau im Profil, angeblich seiner Geliebten. Wie ungewöhnlich diese Darstellung war, läßt sich schon daran ermesen, dass auch professionelle Künstler erst vor kurzem begonnen hatten, sich auf autonomen Bildnissen mit

---

observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450, Oxford 1971, S. 125f.; Gregor Müller: Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus, Baden-Baden 1984, S. 203; Ulrich Pfisterer: Kunst im Curriculum des 15. und 16. Jahrhunderts oder: Eine Nürnberger Erziehungsallegorie der Reformation, in: Anfänge und Grundlegungen moderner Pädagogik im 16. und 17. Jahrhundert (Beiträge zur historischen Bildungsforschung), hg. v. Anja-Silvia Göing und Hans-Ulrich Musolf, Köln/Weimar 2003, S. 205-233; insgesamt Wolfgang Kemp: '... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen'. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, Frankfurt a.M. 1979.

- 8 Paris, BNF, ms. français 22500, fol 248; dazu Pierre Riché/Danièle Alexandre-Bidon: *L'enfance au Moyen Age*, Paris 1994, S. 156.
- 9 Leon Battista Alberti: *Vita*, hg. v. Christine Tauber, Frankfurt a.M./Basel 2004, S. 50; Ulrich Middeldorf: *On the dilettante sculptor*, in: *Apollo* 107 (1978), S. 310-322; Ulrich Pfisterer: 'Erste Werke' und *Autopoiesis*. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert, in: *Visuelle Topoi*, hg. v. Ulrich Pfisterer/Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 263-302
- 10 Otto Pächt: René d'Anjou-Studien II, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 73 (1977), S. 7-106, hier S. 78-85.
- 11 S. nur Vanessa Walker-Oakes: *Representing the Perfect Prince: Pontormo's Alessandro de' Medici*, in: *Comitatus* 32 (2001), S. 127-146; Carl Brandon Strehlke (Hg.): *Pontormo, Bronzino, and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*. Philadelphia 2004; Patricia Simons: *Disegno and desire in Pontormo's Alessandro de' Medici*, in: *Renaissance Studies* 22 (2008), S. 650-668.

ihren Arbeitsinstrumenten zu zeigen. Das früheste bekannte Beispiel dafür stammt vermutlich von dem Florentiner Maler Franciabigio (1482-1525) aus der Zeit um 1516 (fig. 8).<sup>12</sup> Auf Parmigianinos (1503-1540) berühmtem Selbstbildnis im Rundspiegel von 1524 sind dagegen weder Stift noch Pinsel zu sehen. Vor diesem Hintergrund überrascht es weniger, daß sich alles an Pontormos Bildnis von Herzog Alessandro als Fiktion erweist – das hat eine Reihe von Untersuchungen der letzten Jahre gezeigt: Nicht nur war die anspruchsvolle Silberstifttechnik zu diesem Zeitpunkt veraltet und der Herzog dürfte kaum in der Lage gewesen sein, sie so souverän zu handhaben. Im Vergleich zu einer Vorstudie Pontormos (oder der späteren Kopie nach einer verlorenen Vorstudie) zeichnet der Herzog jetzt mit aufgerichtetem Oberkörper und ganz mühelos. Fraglich ist dabei jedoch, ob und wie intensiv der Herzog im echten Leben tatsächlich zeichnete. Fraglich ist auch, ob der Frauenkopf wirklich die Geliebte des Herzogs wiedergeben soll. Die Szene dürfte in vieler Hinsicht symbolisch zu verstehen sein: Sie läßt sich einerseits als Referenz an die Vorstellung von Amor Pictor verstehen, dem Liebesgott, der das Bildnis der Geliebten ins Herz einzeichnet und würde den Herzog als perfekten Liebenden charakterisieren.<sup>13</sup> Andererseits könnte sie so sinnbildlich auf einen Aspekt des jungen Fürsten als idealen *cortegiano* verweisen, für den die Liebe ein notwendiger Lebenszustand war: Baldassare Castigliones (1478-1529) *Buch des Hofmanns*, das diese Ideale so wirkmächtig propagierte, war unmittelbar zuvor, 1528 erschienen. Castiglione war es bekanntlich auch, der verlangte, daß jeder Hofmann die Fähigkeit des Zeichnens erlernen sollte und mit dem überwältigenden Erfolg seines Buches diese Form des Dilettantismus entscheidend und europaweit vorantrieb.<sup>14</sup> Schließlich ermöglicht Pontormos Porträt, über eine Reihe gelehrter Anspielungen auf Plinius (?-79), Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) und Lorenzo de' Medici (1449-1492) nachzudenken. Wenn daher 1534/35 der Herzog Alessandro de' Medici beim Zeichnen gezeigt wird, könnte das mehr dem neuen Bildungs-Anspruch geschuldet sein als seinem tatsächlichen Interesse am Zeichnen. Das scheinbar so eindeutige Dilettanten-Porträt wäre also in vieler Hinsicht vor allem symbolisch zu verstehen.

Eine vergleichbare symbolische Funktion könnte das Zeichnen auch auf einem in diesem Zusammenhang bislang nicht beachteten Bildnis eines jungen Mannes haben, der eine Zeichenfeder anspitzt (fig. 9).<sup>15</sup> Das Werk scheint in Süddeutschland (Augsburg?) um 1490/1500 entstanden zu

12 57.8 x 44.4 cm, Öl auf Holz, Hunter College (Roosevelt House), New York, Samuel H. Kress Foundation; das offenbar unpublierte Porträt wird besprochen in Ulrich Pfisterer: Know Thyself! Drawing and Painting in a Renaissance Double Portrait at Würzburg, in: Michael Zimmermann (Hg.): *Dialogical Imaginations*, Zürich/Berlin 2019 [im Erscheinen]. Vgl. dann das Porträt des Marco Palmezzano (1456-1539) von 1536 (?), s. Antonio Paolucci u.a. (Hgg.): *Marco Palmezzano: Il Rinascimento nelle Romagne*, Cinisello Balsamo 2005, S. 342f. (Kat. 58).

13 Margot Kruse: Das Porträt der Geliebten und „Amor pictor“ – Tradition und Abwandlung einer petrarquistischen Motivkombination in Ronsards „Amours de Cassandre“, in: Andreas Kablitz/Ulrich Schulz-Buschhaus (Hgg.): *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*. Narr, Tübingen 1993, S. 197–212.

14 Dazu etwa Kemp 1979 und Ann Bermingham: *Learning to Draw. Studies in the cultural history of a polite and useful art*, New Haven/London 2000.

15 Walter K. Zülch: Selbstbildnis M. N., in: *Pantheon* 3 (1929), S. 222–24; Ernst Buchner: *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin, 1953, S. 87–88, 199 (Kat. 85); Martin F. Schloss:

sein. Früher wurde es wegen der Buchstaben „MN“ an der oberen Fensterrahmung als Selbstbildnis des Matthias Nithart (1475/1480-1528) alias Grünewald gedeutet. Wer immer der Dargestellte ist – ein junger Mann zwischen vielleicht 16 und 20 Jahren –, er scheint sich in einer Malerwerkstatt zu befinden: Darauf verweisen Pinsel, Farbtopfchen, Ölfflasche und Muschel (zum Farbmischen) an der Rückwand des Raums. Es könnte sich also um einen Malerlehrling oder -gesellen handeln, der professionell, nicht dilettantisch das Malerhandwerk erlernt war. In den hier diskutierten Dilettanten-Kontext würde er somit nicht gehören. Allerdings wurde bei den Diskussionen darüber, ob es sich um ein Werk Grünewalds handelt oder nicht, andere wichtige Fragen vernachlässigt: Warum und für wen entstand dieses Gemälde (45.7 x 32.8 cm) überhaupt? Es ist deutlich anspruchsvoller als etwa die Porträtzeichnung des 13jährigen Dürer (1471-1528) (1484) oder das Bildnis Martin Schongauers (ca. 1445/1450-1491) (30 x 22cm, aus dem Jahr 1483?) – ganz abgesehen davon, dass beide nicht beim Zeichnen oder Malen gezeigt werden.<sup>16</sup> Unbedingt bei einer Deutung zu berücksichtigen ist, was der junge Mann auf der kleinen, in ihrer freien Strichführung bemerkenswerten Federzeichnung im Bild gerade eben festgehalten hat (fig. 10). Es handelt sich um eine nackte männliche Figur, die mit der rechten Hand an ihr Herz fasst.<sup>17</sup> Möglicherweise sollte dieses Porträt ursprünglich also als eine Art Liebesgabe, als Geschenk an die Geliebte, dienen. Es würde dann in eine Reihe früher, ikonographisch ungewöhnlicher Bildnisse aus dem süddeutschen Raum gehören, die allesamt als Liebesbilder konzipiert worden waren.<sup>18</sup> Der entscheidende Punkt dabei wäre, dass auch hier die künstlerische Tätigkeit nicht Selbstzweck ist. Dafür scheint auch der Befund des Röntgenbildes zu sprechen: Anstelle der Zeichnung scheint ursprünglich ein offenes Buch vorskizziert gewesen zu sein – der junge Mann hätte dann gar keine Zeichen- sondern eine Schreibfeder angespitzt. Die Abänderung vom Buch zur Zeichnung hätte dann erlaubt, den Seelenzustand des jungen Manns besser offenlegen – die Zeichnung wäre dann vor allem Attribut und weniger Dokument seiner Tätigkeit als Malerlehrling. Die Mal-Utensilien im Hintergrund könnten die Betrachterin nicht weniger symbolisch daran erinnern, sich die Treue und Liebesqualen des jungen Mannes in der Phantasie in allen Farben auszumalen. Mit diesen Überlegungen soll nicht bestritten werden, dass es sich bei dem jungen Mann um einen Malerlehrling handeln könnte (und ebenso wenig, dass es ein Selbstporträt

---

Das Grünewald Problem und Neues zu dem 'Portrait of a Young Painter' in dem Art Institute of Chicago, in: Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire 17 (1973), S. 109-118 (vor allem zum Stil der Zeichnung im Bild); Martha Wolff: Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago, Chicago 2008, S. 424-430.

- 16 Joseph L. Koerner: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago 1993; zum Porträt des Martin Schongauer, möglicherweise von Hans Burgkmair d.Ä. (1473-1531) überarbeitet oder kopiert, in der Alten Pinakothek, München, s. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, 3. Aufl., München 1999, S. 122f.
- 17 Wolff 2008, S. 424-430 hält an der älteren Deutung als Apfel fest und sieht in der Zeichnung einen Verweis auf Adam.
- 18 Für das Spektrum an ungewöhnlichen Liebesbildern der Zeit, etwa von Bartholomäus Zeitblom (ca. 1455-ca. 1518) um 1505 oder von Hans Suess von Kulmbach (ca. 1480-ca. 1522) um 1510, s. Allmuth Schuttwolf (Hg.): Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, Gotha/Ostfildern-Ruit 1998, S. 132f. und 154.

sein könnte). Aber der junge Mann ist nicht nur und möglicherweise sogar noch nicht einmal vorrangig deshalb beim Zeichnen dargestellt, weil damit sein Beruf charakterisiert werden soll. Auch in diesem Fall dürfte das Zeichnen zunächst symbolisch und durch die Idee von *Amor Pictor* motiviert gewesen sein. In diesem Falle aber wäre auch wieder zu überlegen, ob es sich bei dem jungen Mann wirklich zwingend um einen Malerlehrling handeln muss oder ein anderer, ‚dilettantischer‘ Kontext nicht auch denkbar wäre?

Auf Giovan Francesco Carotos (1480-1555) exzeptioneller Tafel eines *Lachenden Jungen mit Kinderzeichnung* aus den 1510er Jahren wird zwar nicht gezeichnet, aber eine fertige Zeichnung hochgehalten (fig. 11).<sup>19</sup> Thematisiert wird der Gegensatz von ungelungenen ersten Malversuchen und künstlerischer Virtuosität. Die Deutung dieses Bildes kann hier nicht in extenso entwickelt, sondern nur resümiert werden. Zunächst einmal gilt es sich zweierlei in Erinnerung zu rufen: Die Zeichnung gehört zu einem etwas jüngeren Kind – der Junge hält also wohl eine seiner eigenen, einige Jahre älteren Kinderzeichnungen hoch. Und: Die Zeichnung zeigt, bei aller Unzulänglichkeit, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Jungen, die Linie der Augenbrauen, die struppigen Haare usw. Vermutlich handelt es sich also um den Versuch eines Selbstbildnisses. Außerdem ist auf dem Blatt ein zweites Auge neben der Gestalt zu sehen, so als ob dieses Körperteil nochmals besser gezeichnet und eingeübt werden sollte, eine gängige Praxis des zeitgenössischen Zeichenunterrichts. Carotos Gemälde spielt zunächst mit der zeichnerischen Unzulänglichkeit der Kritzelei, die Lachen provoziert, und dem Kontrast zur malerischen Virtuosität der Ausführung des Gemäldes und der genau beobachteten Wiedergabe der einfachen Kinderzeichnung, dem bewußten vollkommenen Verbergen der eigenen Kunst (im Sinne eines: *ars est celare artem*).<sup>20</sup> Allerdings dürfte es sich bei dem Dargestellten mit seinen roten Haaren wohl um den (einigen) Sohn des Malers Caroto handeln, dessen Familienname „Karottenrot“ der auffallenden Haarfarbe der Familie geschuldet ist. Wenn dem so wäre, dann würde der Junge nicht nur über seine eigenen Anfänge lachen. Das Gemälde wäre dann wohl eher eine Reflektion darüber, dass sich künstlerische Begabung nicht zwingend vererbt – ein neues Thema im 16. Jahrhundert. Carotos Sohn zeigt gerade keine besondere Frühbegabung für Zeichnen und Malen und sollte später dann tatsächlich auch nicht Maler, sondern Jurist werden. Carotos Gemälde wäre so eine sehr spezifische Form des Dilettanten-Porträts, das lachend die Frage der Vererbung, Erkennbarkeit und Eignung künstlerischer Begabung aufwirft.

Schließlich ist auf den Stich des Agostino Veneziano (1490-1540) von 1530/31 hinzuweisen, der laut Inschrift die private „Akademie“ des Baccio Bandinelli (1488-1560) im Belvedere-Palast des Vatikans zu Rom zeigt (fig. 12).<sup>21</sup> Damit ist eine informelle Zusammenkunft der ‚Geistesgrößen‘ der

19 Barbara Wittmann: Der gemalte Witz. Giovan Francesco Carotos „Knabe mit Kinderzeichnung“, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50 (1997), S. 185-206; Pfisterer 2002; Alessandro Serafini: „Ride, si sapis“. Il „Ragazzo con disegno“ di Giovan Francesco Caroto, in: Venezia Cinquecento 25/49 (2015), S. 99-145.

20 Paolo d'Angelo: *Ars est celare artem* da Aristotele a Duchamp, 2. Aufl., Macerata 2014.

21 Dazu ausführlich Ulrich Pfisterer, in: Schulze Altcapenberg/Thimann 2006, S. 106-113.

Stadt im Atelier Bandinellis gemeint, um über Kunst zu diskutieren und offenbar auch um sich im Zeichnen zu üben. Selbst wenn Bandinelli von den konkreten Besuchern seiner Akademie berichtet und sie teils dargestellt haben sollte, für die Betrachter seines Stiches dürfte niemand konkret identifizierbar gewesen sein. Der Stich scheint vielmehr die jungen Männer links, die sich aktiv im Zeichnen üben, den älteren Männern rechts entgegen zu stellen. Einer von diesen hat eine Frauenstatuette in der Hand. Er scheint durch die Berührung der nackten Frauenfigur metaphorisch als ‚Kunstliebhaber‘ ausgewiesen zu werden, der sich mit der Betrachtung und theoretischen Analyse beschäftigt. Sein zeichnender, älterer Nachbar trägt eine Kappe, die im Schatten an der Wand fast zu einer Art Schweineohren mutiert. Sollte dieser Effekt wirklich beabsichtigt sein, könnte damit leise kritisiert werden, daß dieser ältere Mann sich offenbar in einer Sache übt, die eigentlich die jungen Männer bereits getan haben sollten. Wenn dem so ist, dann würden hier zwischen guter und einer schlechten Form der Kunstliebhaberei unterschieden und der alternde Dilettant verspottet. In jedem Fall aber verdeutlicht Bandinellis Stich, wie sich durch die neue Schicht der Kunstliebhaber und dilettierenden Zeichner der Charakter der Werkstatt veränderte: Nicht mehr nur ein Ort des handwerklichen Produzierens, sondern ein Ort des Zusammenkommens, der Gesprächs und Ideenaustauschs sowie des gemeinsamen Tuns – wobei dem Zeichnen als der ‚intellektualisiertesten‘, nämlich am wenigsten manuelle Arbeit erfordernden bildkünstlerischen Form eine bevorzugte Rolle zukam.<sup>22</sup> Und noch etwas wird erst in Bandinellis Stich wirklich zum Thema: Dass die Beschäftigung mit den Bildkünsten in der ‚Freizeit‘ am Abend stattfindet, eine Tätigkeit der Muße und persönlicher Vorlieben ist.<sup>23</sup> Vom Konzept des Dilettantismus läßt sich nur sprechen, wenn die Freude und Liebe zum künstlerischen Tun eine Hauptmotivation darstellen.

Angesichts dieser Beispiele, bei denen entweder der Aspekt des dilettantischen Zeichnens und Malens nicht im Vordergrund steht oder aber keine Porträtabsichten vorhanden sind, erweist sich ein Gruppenbildnis des vor allem in Venedig tätigen Bernardino Licinio aus den Jahren 1535/40, das einen Künstler im Kreis seiner Lehrlinge und Schüler zeigt, als umso bedeutsamer (fig. 13).<sup>24</sup> Bei dem

22 Zum Aufstieg des *disegno*-Konzepts Robert Williams: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-century Italy. From techne to metatechne*, Cambridge u.a. 1997.

23 Zum Konzept von Muße etwa Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hgg.): *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, Tübingen 2016.

24 Das grundlegende Werkverzeichnis von Luisa Vertova: Bernardino Licinio, in: Pietro Zampetti (Hg.): *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bd. 1, Bergamo 1975, S. 371-467, hier S. 410 (Kat. 1); seitdem Enrico Castelnuovo: *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft*. Berlin 1988, S. 72; Yoko Suzuki: *Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance von Andrea Mantegna bis Palma il Giovane*, Münster 1996, S. 220; Severin Hansbauer: Bernardino Licinios ‚Künstlerfreunde vor dem Spiegel‘, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), S. 263-278, hier S. 273f.; Piera G. Tordella: *Sulla carta azzurra nei ritratti disegnati di Ottavio Leoni e una rilettura di Bernardino Licinio a Alnwick Castle*, in: *Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere ‚La Columbaria‘*, n.s. 58 (2007), S. 9-30; Ulrich Pfisterer: *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 92-96; Catherine Whistler: *Venice & Drawing 1500-1800. Theory, Practice and Collecting*, New Haven/London 2016, S. 17-19, 69-71 und 92-94.

für diesen Zeitpunkt erstaunlich großformatigen, längsrechteckigen Gemälde (127×82 cm) handelt es sich nicht nur um eines der frühesten bekannten Beispiele für ein Gruppenporträt überhaupt. Vor allem dürfte es auch die erste programmatische Gegenüberstellung von angehenden Künstlern und reichen *dilettanti*, die das Zeichnen erlernen wollen, sein, wobei – so wird zu zeigen sein – die Zeitgenossen die dargestellten Personen erkannt haben dürften. Stilistisch lässt sich das Werk in die 1530er Jahre datieren. Im Folgenden wird gezeigt, dass es noch genauer um 1535/40 entstanden sein dürfte. Das Gemälde wurde lange Zeit ganz allgemein als ‚Werkstattbild‘ bezeichnet, erst jüngst wird ein Selbstbildnis des Bernardino Licinio vermutet.

Zu sehen ist ein bärtiger Mann mittleren Alters hinter einem runden Tisch, umringt von fünf Knaben und jungen Männern unterschiedlichen Alters: Der Mann und einer der Jünglinge halten je eine Statuette wohl aus Gips, eine kauende Frauen- bzw. Venusgestalt und einen Männertorso – wengleich deren Vorbilder nicht exakt zu benennen sind, ist doch klar, dass sie antike Skulpturen vorstellen sollen. Auf dem Tisch liegen dagegen ein Putto und ein Kinderkopf, die Abgüsse zeitgenössischer Skulpturen sind.<sup>25</sup> Der Knabe links weist eine Zeichnung nach der Venus vor, der junge Mann rechts ist konzentriert dabei, den Männertorso abzuzeichnen: Beide Zeichnung sind zudem in der Art von Sprechblasen beschriftet. Der Knabe fragt: „Varde si sta ben sto disegno“ – „sieh her, ob diese Zeichnung gut worden ist?“ Der Jüngling vermerkt: „Ze deficile st’ arte“ – „Wie schwierig ist diese Kunst“ (fig. 14, 15).<sup>26</sup> Offenbar also handelt es sich bei dem älteren Mann, der die Resultate beurteilen soll, um den Zeichenlehrer der beiden.

Einige naheliegende Beobachtungen lassen sich hieran anschließen. Zunächst: Betrachtet man die fünf Schüler näher, zeigen sich deutliche Unterscheide zwischen den dreien im Hintergrund und den beiden mit Zeichnung: Der eine von diesen trägt zwei Ringe, beide sind kostbar gekleidet – im Unterschied zu den einfacheren Hemden und Oberkleidern der anderen im Hintergrund, einschließlich des Meisters. Wir dürften hier also keine Werkstattjungen, sondern zwei Jünglinge aus den gehobenen sozialen Verhältnissen Venedigs oder seiner Terra Ferma vor uns haben, die Zeichen-Unterricht erhalten – nicht um damit später ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, sondern als neuartigen Bestandteil einer umfassenden gehobenen Ausbildung. Es sei nur nochmals an Castigliones Buch zum Hofmann von 1528 erinnert. Bei unserem großformatigen Gruppenbildnis scheint sich also ein erfolgreicher Maler im Kreis seiner Lehrlinge seiner illustren Zeichenschüler zu rühmen. Das Gemälde wäre somit als eine Art Standes- und zugleich Werbebild für seinen Unterricht zu verstehen. Man könnte sich das Bild in einem repräsentativen Raum vorstellen, in dem der Maler seine Kunden

<sup>25</sup> Whistler 2016, S. 92f.

<sup>26</sup> Speziell zu diesen Zeichnungen W.R. Rearick: A drawing by Bernardino Licinio, in: Master Drawings 5 (1967), S. 382f. – Zu den antiken Statuetten Gunter Schweikhart: Die Kauende Venus im Atelier, in: ders.: Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften, hg. v. Ulrich Rehm/Andreas Tönnemann. Köln u.a. 2001, S. 101-110; Volker Krahn: Kleinbronzen als Medium archäologischer Rekonstruktion, in: Widererstandene Antike. Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance, Redaktion Max Kunze/Axel Rügler, München 2003, S. 53-59; Mandy Richter: Die Renaissance der „Kauernden Venus“. Ihr Nachleben zwischen Aktualisierung und Neumodellierung von 1500 bis 1570, Wiesbaden 2016, S. 121-123.



und potentiellen Schüler empfing.

In diese Richtung deuten auch die beiden Zeichnungen in dem Gemälde, die sich deutlich voneinander unterscheiden: Die kauernde Venus ist mit Kohle oder Rötel gezeichnet und mit Weiß gehöht. Die andere Zeichnung auf farbig-braun grundiertem Papier ist ebenfalls weiß gehöht. Das sie mit einem dünnen Instrument ausgeführt wird, vermutete man bislang, dass hier auf die in den 1530er Jahren altertümliche und äußerst anspruchsvolle Silberstift-Technik verwiesen werden sollte, bei der jede Linie auf Anrieb sitzen musste und ein tastend-korrigierendes Umreißen wie mit Kohle oder Rötel kaum möglich war. Neuerdings wurde dem widersprochen und vermutet, der junge Mann halte einen dünnen Pinsel in der Hand, um die weiße Farbe für die beleuchteten Partien aufzutragen.<sup>27</sup> Was immer zutrifft: Erkennbar wäre ein Element des Ausbildungsprogramms: Der kleinere Junge bedient sich noch einer einfacheren Technik, der ältere erkundet eine schwierigere, wie er es ja auch durch seine Inschrift und durch die konzentriert angespannte Stirn zu erkennen gibt. Zu diesen unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden würden im Übrigen auch die gewählten Studienobjekte passen: Die Anatomie der Frau galt zumindest einigen Autoren als einfacher als diejenige des Mannes mit ihren präziser definierten Muskeln und Knochen.<sup>28</sup>

Spätestens jetzt wüsste man gerne mehr über die auf dem Gruppenbildnis Dargestellten – und tatsächlich scheinen mir die dargestellten Personen identifizierbar. Licinio hat noch drei andere Familienbildnisse gemalt. Am besten vergleichbar mit unserem Gemälde ist das aus den frühen 1530er Jahren stammende Gruppenporträt seines älteren Bruders Arrigo mit dessen Familie (fig. 16). Eine Inschrift, möglicherweise erst zu einem etwas späteren Zeitpunkt angebracht, erlaubt in diesem Fall die Identifizierung: „Licinio hat hier die Gestalt des Bruders mit seiner ganzen Familie festgehalten / Das Leben verlängert er [der Maler] diesen durch die Darstellung, sich selbst aber durch die Kunst.“<sup>29</sup> Der Bruder Arrigo war ebenfalls Maler, wenngleich nicht besonders erfolgreich, er arbeitete in der Werkstatt des Bruders Bernardino mit. Arrigos ältester Sohn Fabio mit einer kleinen Statuette nach dem Torso Belvedere in der Hand sollte später Goldschmied werden, der Junge mit dem Rosen-Korb, Giulio, später unter anderem als Hofmaler des Kaisers in Augsburg arbeiten. Vergleicht man nun das Bildnis von Arrigo mit dem Bildnis des Unbekannten auf dem anderen Gemälde, scheint mir eine gewisse Familienähnlichkeit kaum von der Hand zu weisen – wobei diese Ähnlichkeit noch überzeugender erscheint, wenn man sich durch den Vergleich mit den anderen Familienbildnissen des Malers vor Augen führt, dass hier kein Standard-Männertyp von Licinio

27 So Whistler 2016, S. 17, Anm. 2, vor allem gegen Tordella 2007. Allerdings ist ein Pinsel nicht wirklich zu erkennen.

28 So etwa Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*, hg. V. Franco Brunello, Vicenza 1982, S. 81-83 (Kap. 70).

29 Vertova 1975, S. 429f. (Kat. 96): Öl auf Leinwand, 118 x 165 cm, Galleria Borghese, Rom; die Inschrift lautet im Original: „EXPRIMIT HIC FRATREM TOTA CVM GENTE LYCINVS / ET VITAM HIS FORMA PROROGAT, ARTE SIBI.“ – Zu diesem Gemälde und dem Kontext ausführlich Severin J. Hansbauer: *Das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance: Studien zu den Anfängen, zur Verbreitung und Bedeutung einer Bildnisgattung*. Diss. Würzburg 2004, v.a. S. 75-109; zur Bedeutung der Familie für Licinio s. Karine Tsoumis: *Bernardino Licinio: Portraiture, Kinship and Community in Renaissance Venice*, PhD diss. University of Toronto 2013.

wiedergegeben ist, sondern offenbar sehr präzise Physiognomien, beides Mal mit ähnlichem Kopfschnitt, schmaler Nase, vergleichbarem Mund und Bart. Zumindest als Vermutung ergibt sich so, dass in den frühen 1530er Jahren Bernardino Licino den älteren Künstlerbruder Arrigo im Kreis von dessen Familie porträtierte. Wenige Jahre später hätte sich dann der Maler selbst, der unverheiratet geblieben war und keine eigenen Kinder hatte, in seiner Werkstatt aber die Neffen und die (zahlenden) Kinder besserer Kreise ausbildete, eben im Kreis dieser seiner Schülerschar dargestellt. Neben Bernardino im Selbstbildnis wären dann im Hintergrund erneut der kleine Giulio und dessen beide größeren Brüder zu sehen, alle nur einige Jahre älter als auf dem Familienbildnis des Arrigo Licino.

Sollte diese Identifizierung zutreffen, hätten wir das Selbstbildnis des Malers im Kreis seiner ‚Geistes-Kinder‘ vor uns, die es zu erziehen gilt: der adeligen oder großbürgerlichen Zeichenschüler im Vordergrund, der in der Werkstatt lernenden Maler-Neffen dahinter; ein Bild, das Familienbande, sozialen Anspruch und ein werbendes Ausbildungsprogramm präsentiert, wobei dieses entscheidend auf den verschiedenen Stufen des Zeichnens, auf Übung und Begabung gleichermaßen basiert. Zu sehen wäre dabei freilich nicht nur ein Aufstieg des Könnens durch unterschiedliche Altersstufen hindurch. Das gemeinsame Streben von Personen aus zunächst ganz unterschiedlichen Altersstufen demonstriert zudem das neue humanistische Ideal einer sich idealerweise allein auf Tugend und Wissen begründenden Gemeinschaft. Die Ausbildung im Zeichnen erscheint hier – ähnlich wie das Erlernen des Lateins oder der Volgare-Dichtung – als Einstiegsbedingung und Manifestationsform humanistischer Virtus.

In dieser so reflektierten Komposition des Gemäldes läßt sich jetzt auch ein anderes, zunächst überraschendes Versatzstücke verstehen: Warum wird eigentlich eine nackte Venus als Übungs-Gegenstand für einen kleinen Jungen verwendet? Und wenn eine Venus, warum hält nicht der Junge, sondern der Meister die Statuette so in den Händen, dass die antike Liebesgöttin geradezu zu ihm aufzusehen scheint? Ruft man sich nochmals den zeitgleichen Stich der *Accademia* des Baccio Bandinelli vor Augen, wird deutlich, dass sich ganz entsprechend Bernardino Licino mit der Venusstatuette in der Hand als Kunstliebhaber ausweisen will. Und indem er die Venus als erste Vorlage des Zeichenunterrichts inszeniert, zeigt er, daß sein Unterricht eben nicht mechanische Praxis lehrt, sondern Liebe zur Kunst, liebende Einsicht in das Wesen der Zeichnung, wecken will. Die Venus in der Hand des ledigen Malers Bernardino, die Liebe zur Kunst also, nimmt dabei gewissermaßen die Stelle der Ehefrau auf dem Familienbildnis des Bruders ein. Auch diese Vorstellung, dass die Kunst die eigentliche Ehefrau des Künstler ist, findet sich als vielfach variiertes Topos in der Kunstliteratur der Zeit für Künstler von Paolo Uccello (1397-1475) bis Michelangelo (1475-1564).<sup>30</sup> Die Liebe zur Kunst verwandelt also das Selbstbildnis des Bernardino Licino im Kreis seiner Schüler – seien es professionelle Lehrlinge oder Dilettanten – zu einer Art Familienbildnis, bei dem der Maler als ‚geistiger Vater‘ erscheint.

30 Zu Michelangelo s. Ascanio Condivi: Das Leben des Michelangelo Buonarroti, hg. v. Rudolph Valdek, Wien 1874, Kap. 58; Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Wien 1934, S. 147; zum größeren Kontext Pfisterer 2014; James Grantham Turner: Eros Visible. Art, sexuality and antiquity in Renaissance Italy, New Haven/London 2017, S. 252-255.

Die Jahre 1556/1565 schließlich scheinen diese Anfänge des Dilettanten-Porträts nochmals um eine weitere Variante zu bereichern: Gleich zwei repräsentative Gemälde aus diesem Zeitraum zeigen nun Fürsten als nicht-professionelle (Militär-)Architekten. Auf einem großformatigen, fast ganzfigurigen Doppelporträt des Maso da San Friano (1536-1571) instruiert ein älterer einen jüngeren Mann im Gebrauch des Zirkels an einem Grundriß (fig. 17). Mit guten Gründen vorgeschlagen wurde, in den beiden Personen den 32jährigen Fürsten Ottavio Farnese (1524-1586) mit seinem Militärarchitekten zu sehen.<sup>31</sup> In Florenz vollendet Giorgio Vasari (1511-1574) zur gleichen Zeit ein allegorisches Bildnis von Herzog Cosimo I. (1519-1574), der ebenfalls mit dem Zirkel in der Hand die Eroberung von Siena plant (fig. 18).<sup>32</sup> Auch wenn die Herrscher natürlich keine professionellen Architekten und Militäringenieure waren: Hier werden sie gerade nicht als ‚Dilettanten‘ gezeigt (und hier geht es auch nicht um Muße und persönliches Erfreuen an dieser Tätigkeit). Ganz im Gegenteil: Sie arbeiten zum Wohl ihres Reiches. Die Vorstellung vom idealen Herrscher verlangt, auch in Hinsicht auf Planung und Beurteilung von Architektur, Kriegsplänen und Kriegsgerät Kompetenzen zu besitzen. Die konkreten Herausforderungen an den Herrscher als Feldherr und Staatsplaner verbindet sich hier mit der Idee einer umfassenden Bildung, *enkyklikos paideia*, und der symbolischen Rolle des Herrschers als idealem Schöpfer – dem metaphorischen Entwerfer, Maler, Bildhauer oder Architekten – seines Reiches.<sup>33</sup> Das Konzept des Dilettantismus trifft dafür nur sehr bedingt zu.

Zusammenfassend: Die wenigen Porträts des 16. Jahrhunderts, die Personen beim Zeichnen darstellen, erweisen sich bei genauerer Analyse als jeweils sehr unterschiedlich motivierte, singuläre Bildideen. Für diese sind symbolische Bedeutungen des Zeichnens teilweise mindestens so wichtig wie der Aspekt des Dilettantismus. Diese Unterschiede gilt es zu betonen, eine geradlinige Entwicklungsgeschichte des Dilettanten-Porträts lässt sich in dieser Anfangszeit nicht konstruieren. Eine breite Tradition setzt erst im frühen 18. Jahrhundert ein. Darüber hinaus scheinen zwei der hier vor-

- 31 Nicola Spinosa (Hg.): Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese, Neapel 1995, Bd. 2, S. 99f.
- 32 Matteo Burioni: Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I., in: Ulrich Oevermann u.a. (Hgg.): Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst, Berlin 2007, S. 105-125.
- 33 Wolfgang Lippmann: Der Fürst als Architekt. Überlegungen zu Wertung und Bedeutung des Architekturdilettantismus während des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 8 (2001) [2003], S. 111-135; Arturo Calzona/Francesco P. Fiore/Alberto Tenenti (Hgg.): Il Principe Architetto, Florenz 2002. – Insgesamt zu Symbolik und Realität von in den Künsten dilettierenden Herrschern Martin Warnke: Könige als Künstler, in: Gerda Henkel Stiftung (Hg.): 30-jähriges Stiftungsjubiläum und Verleihung des Gerda Henkel Preises 2006, Münster 2007, S. 45-75; Ulrich Pfisterer: Der Herrscher als Bildhauer seines Reiches – im Stil Peters des Großen, in: Dietrich Erben/Christine Tauber (Hgg.): Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit, Passau 2016, S. 299-323; Annette Cremer/Matthias Müller/Klaus Pietschmann (Hgg.): Fürst und Fürstin als Künstlerin. Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung, Berlin 2018.

gestellten Beispiele besonders bemerkenswert: Das früheste bekannte Porträt eines Zeichners stammt gar nicht aus Italien, sondern aus dem süddeutschen Raum – auch wenn nicht eindeutig entschieden werden kann, ob hier ein angehender Maler oder ein Dilettant dargestellt wurde. Die erste eindeutige Gegenüberstellung von professionellen Maler-Lehrlingen und dilettantischen Zeichenschülern findet sich dann auf Bernardino Licinio's bislang wenig beachtetem Gruppenbildnis aus den Jahren 1535/40. Es führt zudem exemplarisch vor Augen, dass die ‚Liebe zur Kunst‘ die Grundlage dieser neuen Form der Beschäftigung mit Kunst ist, die professionelle Künstler, Dilettanten und Liebhaber in einer neuen sozialen Konstellation zusammen bringt.

Abbildungen:

- fig. 1 Jean-Étienne Liotard: Leopold II. als Jugendlicher zeichnet einen Befestigungsanlage, 1762, farbige Zeichnung, 32 x 26,5 cm, Genf, Musée d'Art et d'Histoire
- fig. 2 Jean-Bernard Duvivier: Portrait der Familie Villers, 1790, Öl auf Leinwand, 112 x 145 cm, Brügge, Musée Groeninge
- fig. 3 Anonymer französischer (?) Maler: Zwei Zeichner vor einer Replik einer Antinous-Statue, 2. Viertel des 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 92 x 118 cm, Montpellier, Musée Fabre
- fig. 4 Stefano della Bella: Medici-Vase, Radierung, 1656, 31 x 28 cm
- fig. 5 Französischer Miniaturist, Ausbildung des freien Mannes nach Aristoteles, spätes 15. Jh., Paris, BNF, ms. français 22500, fol. 248
- fig. 6 Anonymer französischer Zeichner: König René d'Anjou beim Malen, um 1700, Paris, BNF Ms. Clairambault 1242, No. 1482
- fig. 7 Jacopo Pontormo: Alessandro de' Medici, 1534/35, Öl auf Holz, 100 x 81 cm, Philadelphia, Museum of Art
- fig. 8 Franciabigio: Selbstbildnis (?), 1516, Öl auf Holz, 57,8 x 44,4 cm, Roosevelt House Public Policy Institute, Hunter College, City University of New York
- fig. 9 Süddeutscher Maler: Junger Mann beim Zeichnen, um 1490/1500, Öl auf Holz, 45,7 x 32,8 cm, Chicago, Art Institute
- fig. 10 Detail aus fig. 9
- fig. 11 Giovanni Francesco Caroto: Lachender Junge mit Kinderzeichnung, 1510er Jahre, Öl auf Holz, 37 x 29 cm, Verona, Museo di Castelvecchio
- fig. 12 Agostino Musi gen. Veneziano nach Baccio Bandinelli: Academia, 1531, Kupferstich, 27,8 x 30,4 cm
- fig. 13 Bernardino Licinio: Selbstbildnis mit Lehrlingen und Zeichen-Schülern, 1535/40, Öl auf Holz, 82 x 127 cm, Alnwick Castle
- fig. 14 Detail aus fig. 13
- fig. 15 Detail aus fig. 13
- fig. 16 Bernardino Licinio: Arrigo Licino und seine Familie, 1530/35, Öl auf Holz, 118 x 165 cm, Rom, Galleria Borghese
- fig. 17 Tommaso Manzuoli, gen. Maso da San Friano: Ottavio Farnese und der Militärarchitekt Francesco De Marchi (?), 1556, Öl auf Holz, 115 x 90 cm, Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte
- fig. 18 Giorgio Vasari, Cosimo I. plant die Eroberung Siens, 1563/65, Öl auf Holz, 54 x 54 cm, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dei Cinquecento