

## «VATER DISEGNO» BEIM «VATER DER KUNSTGESCHICHTE»? VERWANDLUNGEN VON VASARIS PERSONIFIKATIONEN DER ZEICHNUNG

Ulrich Pfisterer

In memoriam Charles Davis & Julian Kliemann

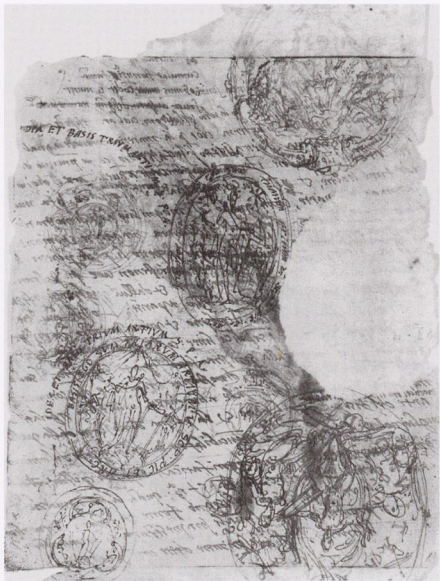
Vasari ist in vieler Hinsicht selbst das prominenteste Opfer seines Aufstiegs zum kunsthistorischen Paradigma. Noch in Wilhelm Heinses *ArdinghELLO oder die glückseligen Inseln* (1787) erschien der Nachruhm des Aretiners höchst ambivalent: «[...] Georg Vasari, der zwar nie ein schöpferisches Werk hervorgebracht hat, aber voll Kenntniß und Geschmack war, bey allen seinen Vorurtheilen. Der alte Schwätzer [...]»<sup>1</sup>. Im Vorfeld der Proklamation zum «Vater der Kunstgeschichte» wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts Vasaris Beitrag zum kunsthistorischen Narrativ dann freilich auf zentrale, vermeintlich klar benennbare Leitideen festgeschrieben: Kunstgeschichte als novellistische Künstlergeschichte, zentrale Bedeutung des *Disegno*, Michelangelo als Höhepunkt der Kunst, etc.<sup>2</sup> Dazu trug auch Giovanni Gaetano Bottaris mehrbändige Sammlung von Künstlerbriefen bei, erstmals erschienen 1754–1773, aber vor allem durch die 1822–1825 von Stefano Ticozzi herausgegebene, erweiterte Auflage bekannt geworden. Dort ist eine weitere, die *Vite* ergänzende Äußerung Vasaris zu dessen vermeintlich zentraler Vorstellung vom «Vater Disegno» wieder besser zugänglich gemacht – also jenes an der Familienordnung orientierte Denkmodell, das den ‘naturegebenen’ väterlichen Vorrang und die Leitfunktion der Zeichnung im Wettstreit der Medien so überzeugend abzusichern schien: «E perchè il disegno è padre di ognuna di queste arti, ed essendo il dipingere e disegnare più nostro [der Maler] che loro [der Bildhauer]; [...]»<sup>3</sup>.

Der Brief stellt Vasaris Antwort auf Benedetto Varchis berühmte Paragone-Umfrage von 1547 dar und war von Varchi 1550 zusammen mit zwei eigenen Abhandlungen und den brieflichen Reaktionen der anderen angefragten Künstler erstmals publiziert worden. Nicht vermerkt ist in den Neu-Ausgaben von Bottari und Ticozzi ein stillschweigend korrigierter, vermeintlicher ‘Druckfehler’ der Originalausgabe. Denn im Brief Vasaris war eigentlich (wie im übrigen auch in Varchis *Due lezioni*) von der «Mutter Zeichnung» die Rede: «[...] & per che il disegno è madre di ogniuna di queste arte; essendo il dipingere disegnare e più nostro che loro; [...]»<sup>4</sup>. Vasari schien so im selben Jahr ganz inkonsequent einmal den *Disegno* als «madre» und einmal als «padre» anzusprechen. Hieß es doch in der viel berühmteren Erstausgabe von Vasaris *Vite* von 1550 eindeutig «Vater Disegno»<sup>5</sup>.

Bottari und Ticozzi lösten diesen verwirrenden Befund so, daß sie die weibliche Personifikation der Zeichnung im Brief einfach weg-redigierten.

Seitdem sind Vasaris Ideen und Schriften – und speziell auch seine Vorstellungen von «Vater Disegno» – vielfach thematisiert worden. Dennoch scheinen drei Fragen erstaunlicherweise nicht oder nicht ausreichend gestellt und betont worden zu sein: I.) Wie kommt es überhaupt dazu, daß Vasari das Verhältnis von *Disegno* und den drei Künsten Malerei, Skulptur und Architektur in Familienkategorien ordnet, der Zeichnung dabei die Vaterrolle zuweist und diesem die anderen als seine drei Töchter unterstellt? Denn noch nicht einmal das männliche Geschlecht der Personifikation war durch das grammatikalische Geschlecht des Wortes «disegno» wirklich festgelegt; ansonsten hätten Vasari und Varchi ja nicht auch von einer «madre Disegno» sprechen können<sup>6</sup>. II.) Vasaris «Vater Zeichnung» scheint in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gar kein herausragender Erfolg beschieden gewesen zu sein – ganz anders als dann in der Kunstgeschichte seit dem 19. Jahrhundert. Zumindes unter den Verbildlichungen überwiegen quantitativ andere Darstellungsarten der personifizierten Zeichnung. III.) Vielmehr gilt es die Pluralität dieser Visualisierungen und der zugrundeliegenden Konzepte von *Disegno* herauszuarbeiten. Vasari lieferte keineswegs die alleinige und für seine Künstlerkollegen dann verbindliche Theorie und Personifikation der Zeichnung. Auch wenn dieser Umstand spätestens seit Wolfgang Kemp’s Aufsatz *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607* von 1974 eigentlich als Herausforderung erkannt ist, scheint doch Vasari häufig weiterhin als das Paradigma für die angenommene (wenig differenzierte eine) Position des florentinisch-römischen *Disegno* im Unterschied zum venezianischen *Colorito* zu stehen<sup>7</sup>.

Gezeigt werden soll, daß diese Vielgestaltigkeit den pluralen Denk- und Argumentationsmodi des 16. Jahrhunderts entspricht, daß eine solche Verwandlungsfähigkeit und flexible Verwendung für Personifikationen in der Zeit konstitutiv und gerade auch beim *Disegno* zentrales Wesensmerkmal war – ein Wesensmerkmal, das den *Disegno* insbesondere mit dem Gott Merkur als dem «Vater aller Künste» und universal-generativen Form-



1. Giovanni Angelo Montorsoli, Entwurfsskizzen für das Siegel der Accademia del Disegno zu Florenz, 1562/63, New York, Ian Woodner Family Collection

2. Pierre Biard II., Disegno mit Malerei, Skulptur und Architektur, um 1615/20, Dresden, Kupferstichkabinett

prinzip verband. Daß dieser Bezug der personifizierten Zeichnung zu Merkur bislang nicht diskutiert wurde, hat im übrigen mit einem zweiten (verzerrenden) Paradigma zu tun: mit der vor allem von Erwin Panofsky und Fritz Saxl begründeten, wirkmächtigen These zur Melancholie im Zeichen des Saturn als der 'genialischen' Künstler-Verfaßtheit der Renaissance schlechthin, womit der eigentliche 'Schutzgott der Künste' Merkur in den Hintergrund trat<sup>8</sup>. Nochmals anders formuliert: Für das Thema 'Vasari als Paradigma' scheint es entscheidend, daß Vasari selbst (und seine Mitautoren) eine ganze Reihe von Ideen gerade nicht als (zukünftige) Paradigmen, sondern als Experimentier-Felder verstand(en), die alternativ verwendet werden konnten. Im Folgenden wird daher zunächst nach der Genese und dem gesamten Spektrum der *Disegno*-Personifikationen im 16. und frühen 17. Jahrhundert gefragt, dann Merkur als eine wichtige Vatergestalt hinter dem *Disegno* präsentiert, um mit einigen Andeutungen zu den daraus folgenden Perspektiven für Vasari und die Florentiner Accademia del Disegno zu schließen.

#### DISEGNO'S BILDWERDUNGEN

Der Vorrang des *Disegno* vor Malerei, Skulptur und Architektur, wie er seit Lorenzo Ghiberti (1452/55), Giovanni Santi (1482/83), Poliziano (1490/92) und Pomponio Gaurico (1504) vielfach postuliert wurde, ging nicht mit einem entsprechenden Interesse an dessen Personifikation einher<sup>9</sup>. Diese hinkte den entsprechenden 'Vermenschlichungen' der anderen Künste weit hinterher<sup>10</sup>. Zwar war aus der antiken Literatur überhaupt nur eine explizite Personifikation der Bildkünste – der

Skulptur – bekannt<sup>11</sup>. Für die dreidimensionalen Bildkünste bediente sich freilich schon Plinius d.Ä. einer Familienmetapher, indem er das plastische Modellieren als «Mutter» von Treibarbeiten, Statuen und anderen Bildhauerarbeiten bezeichnete, ein Gedanke im übrigen, den Vasari dann zum Paragone-Argument zugunsten der Malerei verwandelt, denn für diesen war die Skulptur als «Tochter der *plastiche*» eine Stufe weiter vom *Disegno* entfernt als die Malerei, die ihrerseits auf einer Stufe mit der *plastiche* vorzustellen sei<sup>12</sup>. Im Reigen der zahllosen (häufig neu erfundenen) Personifikationen durfte die «Architectura» in Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* aufgrund der Ermüdung des Publikums nichts mehr sagen (IX, 890f). Ein römisches Relief, auf dem man schließlich doch eine *Pittura* identifizieren zu dürfen glaubte, wurde wohl erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entdeckt und 1697 publiziert<sup>13</sup>. Immerhin sprechen auch Cicero und Tertullian vom «Verwandtschaftsverhältnis» aller Künste untereinander und Nikomachos von Gerasa bezeichnet Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik als «Schwesterkünste», woraus sich theoretisch Personifikationen auch für die 'mechanischen' Bildkünste ableiten ließen<sup>14</sup>. Allerdings scheint daran noch im Mittelalter – trotz der aufwendigen, auch ins Bild gesetzten allegorischen Wissensordnungen mit unzähligen Personifikationen in dieser Zeit – entweder kein großes Interesse bestanden zu haben oder aber die Nobilitierung der mechanischen Künste durch weibliche Personifikationen wie für die *artes liberales* noch kaum vorstellbar gewesen zu sein. Allein für die Architektur mag es ein Beispiel geben<sup>15</sup>. Nur die «Ars» selbst, verstanden im umfassenden Sinn von menschlicher Kunstfertigkeit, erscheint als Figur in Texten und Bildern: im *Rosenroman* als demütige Dienerin der Natur, bei Dante



3. Stefano della Bella, Principij del Disegno, vor 1645

als «quasi nipote» Gottes (von Vincenzo Borghini wird die Formulierung 1564 dann in der Leichenrede auf Michelangelo auch für die Bildkünste angewendet) oder bei Filippo Villani um 1390, wenn Giotto und seine Schüler die «blutleere und beinahe tote Ars» durch ihre Malerei wiederbeleben<sup>16</sup>. Erst mit Beginn des 15. Jahrhunderts mehren sich schlagartig die Belege für Malerei-Personifikationen, beginnend mit Cennino Cennini und Leonardo Giustinani<sup>17</sup>. Und Leon Battista Alberti nennt Malerei und Bildhauerei immerhin schon «blutsverwandte Künste, die vom gleichen Ingenium genährt wurden»<sup>18</sup>. Es brauchte aber noch rund einhundert weitere Jahre, bevor Pittura bildwürdig wurde. Möglicherweise findet sich das erste Beispiel dafür überhaupt nördlich der Alpen und im Kontext der besonders Personifikations-affinen französischsprachigen Literatur des Spätmittelalters und der Renaissance: in den illuminierten Handschriften der *Couronne margaritique* des Jean Lemaire de Belges von 1504<sup>19</sup>. Den ersten eindeutigen Personifikationen von Malerei und Skulptur in Italien, entstanden um 1523/25, sieht man sich dann bei den Fresken der Raffael-Schule in der Sala di Costantino des Vatikan gegenüber – wobei hier die Haltung der Personifikationen noch deutlich an den Figurentypus antiker Viktorien erinnert, welche die Ruhmestaten und Siege auf Schilden aufschrieben<sup>20</sup>. Raffael und sein Umfeld scheinen im übrigen auch dafür verantwortlich, daß die Vorstellung von einer Muse der Malerei entstand<sup>21</sup>.

Ansätze zu einer Bildwerdung des *Disegno* lassen sich dagegen frühestens in Giulio Bonasones Serie von Götterliebschaften greifen, wenn diese denn um 1545 entstanden sein sollte. Auf dem letzten Blatt dieser Folge instruiert Apollo eine Muse oder Personifikation der Malerei für die Arbeit an der Leinwand<sup>22</sup>. Dem Gott

der Künste wären in diesem Fall Qualitäten des *Disegno* zuzusprechen, so wie dann Cellini in einem seiner Siegel-Entwürfe für die neu gegründete Florentiner Academia del Disegno um die Jahreswende 1562/63 ebenfalls Apoll als Schutzzott des *Disegno* vorschlagen konnte: «siccome questo [Apoll-Sol] è la vera Lucerna dell'universo, così il Disegno è la vera Lucerna di tutte le Azzioni che fanno gli Huomini in ogni professione»<sup>23</sup>. Bemerkenswerterweise verwendete Cellini in einer Alternatividee (um 1563/69) das Sinnbild der vielbrüstigen Diana von Ephesos, denn: «l'arte del disegno si è la vera madre di tutte le azioni de l'huomo; addunque questa si è la vera iddea della natura, [...]»<sup>24</sup>. Auch wenn Cellini hier durch die Formulierung «l'arte del disegno» das grammatikalische Geschlecht seiner Mutter-Figur wohl anzugleichen versuchte und in einer späteren Version des Entwurfs dann von «il disegno essendo veramente origine e principio di tutte le azzioni dell'huomo» spricht, ist doch in jedem Fall festzuhalten, daß auch noch in der Gründungsphase der Akademie ein weiblich-mütterliches Sinnbild für die Zeichnung diskutiert wurde. Allein das Bedeutungsspektrum beider Gottheiten war dennoch nicht vollkommen identisch mit einer Personifikation des *Disegno* – Cellinis Vorschläge fanden (freilich nicht nur aus diesem Grund) keine Zustimmung.

Auch die Siegelentwürfe des Fra Giovanni Angelo Montorsoli wurden nicht realisiert. Erhalten haben sich aber zwei Blätter mit Skizzen und Texten, die mindestens zehn Ideen für Siegel mit Figuren überliefern (Abb. 1). Nun sind einige Darstellungen so summarisch, daß eine eindeutige Identifizierung des Dargestellten nicht möglich ist (und möglicherweise wollte Montorsoli die Details auch noch bewußt offen lassen). Außer Zweifel steht aber, daß hier tatsächlich 1562/63 erstmals nachweislich der personifizierte nackte *Disegno* heraufbeschworen wird, offenbar als junger Mann: «lo ig[n]udo che sta sopra la palla si piglia per la idea del disegno, cioe l'arte e si presente nella [figura].»<sup>25</sup> Dabei zeigen maximal vier der zehn Szenen den *Disegno* in einer der Malerei und Skulptur übergeordneten Rolle, ohne daß er freilich als Vaterfigur genauer charakterisiert wäre. Aus dieser verfahrenen Situation konkurrierender Ideen scheint ein Ausweg gewesen zu sein, mit den drei ineinander verflochtenen Kränzen, auf die dann freilich erst 1597 die offizielle Entscheidung fiel, ein abstraktes Signum für die Akademie zu wählen<sup>26</sup>. Ein anderer Ausweg könnte darauf hinausgelaufen sein, eine nochmals deutlich andere Visualisierung anzustreben, wie dies Vincenzo Borghini tat.

Dieser nochmals veränderte *Disegno* hatte seinen ersten öffentlichen Auftritt am 25. Dezember 1565 im ephe-



4. Hubert F. Gravelot & Charles N. Cochin, *Iconologie par figures*, Paris [1791], Bd. I, S. I

meren Dekor der Florentiner Porta al Prato anlässlich des Hochzeitseinzugs von Giovanna d'Austria, die an diesem Tag den künftigen Großherzog Francesco I. heiratete. Die im folgenden Jahr publizierte Festbeschreibung identifiziert *Disegno* zwar als «Vater von Skulptur, Malerei und Architektur» und als Pendant zu einem *Apollo*, der für die Florentiner Sprache und Literatur einstand, beschreibt ihn aber zugleich als dreiköpfige Kunstfigur: «L'altra era il Disegno, padre della Scultura, Pittura, & Architettura. il quale si può dire, se non nato, certo (essendo morto) rinato in questa città, & di mano in mano alleuato, cresciuto & stabilito. Perchè si può giustamente chiamare sua creatura. Questi era figurato co[n] una statua ignuda, che haueua tre teste uguali, et stimiliter [*sic!*] gli Stormenti in una mano di tutte tre così fatte Arti.»<sup>27</sup> Für das Gesamtkonzept verantwortlich war Vincenzio Borghini, der auch diese Personifikation neu erfunden haben dürfte. Bemerkenswert ist freilich, daß noch am 5. April 1565, als Borghini einen ausführlichen Brief an Francesco I. mit dem Programm-vorschlag sandte, «Artificio o Disegno» zunächst wiederum als weibliches Dreigesicht imaginiert worden

waren: «lo figurerei in forma d'una donna con tre teste, essendo in effetto tre fini variati, ma nati da un medesimo corpo del disegno.»<sup>28</sup>

Als dann Vasari gegen Ende seines Lebens, um 1570/72, sein Florentiner Künstlerhaus ausgestaltete, übernahm er für das zentrale Fresko der *Workstatt des Zeuxis* Borghinis Idee eines dreigesichtigen *Disegno* – allerdings, sofern man das aus dem an dieser Stelle stark beschädigten Fresko und der Vorzeichnung richtig entnehmen kann, zeigte er nur einen jungen Mann und gerade keine Vaterfigur (und möglicherweise hatte das schon für Borghinis Entwurf und den Festeinzug gegolten, so daß die Vater-Rolle vor allem nachträglich durch die *Descrizione Dell'Entrata* thematisiert worden wäre)<sup>29</sup>. Betont werden muß dabei aber vor allem nochmals, zu welchen Gelegenheiten Vasari gerade keinen *Disegno* darstellte, obwohl es sich angeboten hätte: Für einen nicht genau zuordenbaren Entwurf einer Loggia aus den 1540er Jahren, wo unter anderem *Pittura*, *Geometria* und *Architettura* auftreten, war *Disegno* offenbar noch unwichtig. Auf einer (Nach) Zeichnung zu Vasaris Ideen für die Rahmung der Holzschnitt-Bildnisse der *Vite* 1568 erscheint ein Tricupit, aber mit *Minerva* in der Mitte flankiert von zwei jungen Männern mit den Instrumenten von *Malerei* und *Bildhauerei* respektive<sup>30</sup>. Und im tatsächlich realisierten allegorischen Bilderschmuck der *Giuntina* kommt *Disegno* ebenfalls nicht vor. Eine dreiköpfige, bärtige Vaterfigur mit überdimensioniertem Zeichenstift in der Hand sollte dann erst um 1615/20 Pierre Biard II. in Rom entwerfen (aber erst 1627 in einem Druck offenbar kleiner Auflage verbreiten; Abb. 2)<sup>31</sup>.

Daß Vasari selbst keine Vaterfigur des *Disegno* ins Bild gesetzt hat, fällt auch deshalb besonders auf, da er in den Jahren zwischen 1564 und 1570 mit der Konzeption und Ausführung von Michelangelos Grabmal in S. Croce befaßt war. Die Anordnung von dessen Bildnisbüste über den drei trauernden Frauen-Figuren der *Malerei*, *Skulptur* und *Architektur* am Sockel dürfte den *Divino* hier nicht nur als Vollender der drei *Disegno*-Künste ausweisen, sondern auch zu ihrer Vatergestalt erheben, wie zumindest einmal im Zusammenhang mit der Panegyrik zu Michelangelos Exequien formuliert<sup>32</sup>. Die eng damit zusammenhängende Vorstellung von den drei Künsten *Malerei*, *Skulptur* und *Architektur* als Schwestern und als eine Art Pendant zu den Drei *Grazien* hatte Vasari im übrigen seit Beginn seiner Karriere intensiv propagiert – die Metaphorik und das Denkmodell einer Familienbeziehung der Künste war ihm auch schon von daher geläufig. Bereits das von Vasari als sein 'erstes Werk' inszenierte Gemälde (1532) zeigte bezeichnenderweise *Venus und die Grazien*<sup>33</sup>. Vincenzio Borghini sollte diesen Bezug von *Disegno*, den drei Schwesterkünsten und den Drei



5. Cornelis Cort (nach Federico Zuccari), *Lamento della Pittura* (obere Hälfte), 1579, Florenz, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*

Grazien vielleicht am explizitesten formulieren, einerseits indem er den Grazien in der ephemeren Dekoration der Porta al Prato 1565 die Instrumente von Malerei, Bildhauerei und Architektur in die Hände gab, andererseits schon ein Jahr zuvor in seinem *Discorso agli Accademici del Disegno*: «[...] il padre Disegno, che ha tenuto sempre queste sue figliuole come le tre Gratie insieme unitissime et concordissime, non ha egli a sdegnarse che fra loro sia chi vogl[ia] seminar scandolo, eresia et scommetter etc.»<sup>34</sup>. Ob damit auch 'trinitarische', christliche wie neo-platonische Assoziationen verbunden waren, sei hier dahingestellt<sup>35</sup>.

Vermutlich blieb es während Vasaris Lebzeiten also für ein größeres Publikum bei den zwei Verbildlichungen eines dreiköpfigen *Disegno*. Erst unter Vasaris (in vieler Hinsicht) 'Nachfolger' Federico Zuccari änderte sich die Situation: 1581 entwarf Zuccari das kunsttheoretische Programmbild einer *Porta Virtutis*, um sich qua 'gemaltem Argument' gegen Vorwürfe zu verteidigen, seine 1579 für Bologna gefertigte *Pala Ghiselli* mit der Prozession und Vision Gregors des Großen sei künstlerisch ungenügend<sup>36</sup>. Das kritisierte Gemälde ist dabei als Bild im Bild im Durchgang des Triumphbogens der Tugend zu sehen, wie es von vier Putten (beziehungsweise in einer gemalten Version eher Jünglingen) emporgetragen wird, die inschriftlich als zentrale kunsttheoretische Kriterien identifiziert werden – «Colorito», «Decoro», «Invencio» und «Disegno». Die Idee, die Zeichnung durch ein kleines Kind zu personifizieren, findet sich weiter in Pietro Testas allegorischem Blatt des *Liceo della Pittura* (um 1638) und auf dem Titel von Stefano della Bellas vor 1645 entstandenem Zeichenbuch (Abb. 3)<sup>37</sup>. Auch bei Della Bella war dabei weniger ausschlaggebend, die *Principij del Disegno* als Lehrsammlung für kleine Kinder zu verstehen, als vielmehr die Vorstellung von einem 'Genius der Zeichnung' in der Tradition der antiken und Renaissance-*spiritelli* auf-

zugreifen. Ein solcher kleiner, in der Beschreibung identifizierter «Génie du Dessin» ist später dann auch auf einem der beiden Autorenbildnisse zu Hubert-François Grave-lots und Charles-Nicolas Cochin's *Iconologie par figures* von 1791 abgebildet (Abb. 4)<sup>38</sup>.

Bereits 1579 hatte Cornelis Cort eine weitere, komplexe kunsttheoretische Allegorie Zuccaris gestochen, den sogenannten *Lamento della Pittura*<sup>39</sup>. In unserem Kontext sei allein darauf hingewiesen, daß die Jünglingsgestalt rechts neben dem gerahmten Gemälde der Fortuna im oberen Register wohl ebenfalls die Zeichnung verkörpert – mit Zirkel, Winkel und Zeicheninstrumenten in einer Kiste (Abb. 5). Eine solche jugendliche Personifikation des *Disegno* findet sich zweifelsfrei auch noch an anderer Stelle bei Zuccari. Zu Ehren seines jung verstorbenen Bruders Taddeo fertigte Zuccari wohl im Jahrzehnt vor 1600 eine Art gezeichnete Biographie und reihte den Bruder zudem in eine Reihe mit drei vorausgehenden Künstler-Heroen – die wohl erstmals in der Geschichte des Künstlerbildnisses so aufgefaßt sind, daß hier die Meister mit ihren Werken verschmelzen: Michelangelo erscheint in Gestalt seines Moses, Raffael als Prophet Jesaja und Polidoro da Caravaggio als Mars von der Fassade des Palazzo Gaddi in Rom. Allein Taddeo Zuccari entzieht sich dieser Logik (Abb. 6)<sup>40</sup>. Er trägt zumindest teilweise zeitgenössische Kleidung und hält (wie Raffael) ein Blatt mit der Diana Ephesia/Natura in Händen – sein besonders enger Bezug zu Raffael in künstlerischer wie biographischer Hinsicht wird so unterstrichen. Klar ist, daß dadurch der Anspruch beziehungsweise nobilitierende Rahmen für die Leistung Taddeos markiert wird. Alle vier Künstlerfiguren werden zudem von kommentierenden Personifikationen gerahmt. Taddeo verbindet dabei als zentrale Kriterien die Grazie mit dem *Disegno*, der hier in jugendlicher Gestalt auftritt.

Der jugendliche *Disegno* darf jedenfalls als – zumindest quantitativ – erfolgreichste Verbildlichung gelten: Er findet sich weiterhin auf den Titelblättern der Zeichenbücher von Odoardo Fialetti (1608/09; Abb. 7) und möglicherweise Battista Franco (1611), in Guido Renis und Pietro Liberis Gemälden zum (Liebes-)Verhältnis von Zeichnung und Malerei (1620/25 beziehungsweise um 1650) und bei Cesare Ripa (s.u.)<sup>41</sup>. Eine Notiz des Pietro Testa aus den 1640er Jahren, die angeblich auf Giulio Romano zurückgeht, warnt vor dem Liebesverhältnis von Zeichnung und Malerei und der daraus resultierenden Erschöpfung, verdeutlicht aber zugleich, daß in dieser Vorstellung und Eigenschaft *Disegno* nur als ein junger, potenter Mann auftreten kann:

E con voce alquanto rozza in vero, esclamava lui [Giulio Romano] haver pocho i colori adoperati perché vedeva la



6. Federico Zuccari, Bildnis des Bruders Taddeo mit Personifikationen, 1590er Jahre, Florenz, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*

Pittura esser femmina et il Disegno maschio, e che volendosi unirsi spesso vediamo l'una parte e l'altra talmente indibilitarsi che a pena si sostengono. E qui alsava galiardamente contro quegli che tanto con i colori cercano dilettarne il senso e far servo il disegno a una vilissima feminella che chiamava la Pittura<sup>42</sup>.

Testa fährt allerdings fort, daß Raffael diese Verbindung mit der Pittura ins Positive gewendet habe. Ein Gemälde Cesare Dandinis aus den Jahren um 1650, das einen jungen Zeichner und eine von hinten herantretende junge Frau zeigt, die ihn freilich vom obsessiven Zeichnen wegzubringen und auf Pinsel und Palette hinzuweisen scheint, könnte genau in diesen Diskussionskontext gehören<sup>43</sup>. Ein jugendlicher 'fleißiger Zeichner' auf einer Allegorie des Girolamo Siciolante da Sermoneta, gestochen von Cornelis Massys oder Cornelis Bos, verbindet wohl die Funktion einer Identifikationsfigur für die Betrachter mit einer Personifikation der Zeichnung<sup>44</sup>.

Ein weiterer, inschriftlich abgesicherter «Disegno» findet sich in Zuccaris gezeichneter Vita des Bruders und

zwar bei der Szene von dessen Rückkehr nach Rom, wo er am Stadttor eben von *Disegno*, *Spirito* und den *Grazi*en empfangen wird (Abb. 8a-b)<sup>45</sup>. Dabei ergibt sich bei einigen Blättern der in mehreren Versionen überlieferten Vita der Eindruck, die 'Zeichnung' sei in dieser Szene als ältere Frau dargestellt – nicht nur aufgrund der angedeuteten Gesichtszüge, auch die lange Gewandung bis über die Knie und die hochgekrempeelten Ärmel könnten dazu passen. Zwar ließe sich das um den Kopf geschlungene Tuch auch als Arbeitskleidung verstehen, wie sie sich bei Künstlern und insbesondere Bildhauern findet. Und insgesamt ist immer zu bedenken, daß die verschiedenen Versionen in den Details voneinander differieren. Dennoch gilt es festzuhalten, daß sich diese Figur von der jugendlichen Personifikation des *Disegno* zuseiten des Sitzbildnisses von Taddeo, die heroisch nackt nur mit einem um die Hüften geschlungenen Mantel bekleidet scheint, doch deutlich unterscheidet. Sollte Zuccari hier die Idee von Vasari und Varchi von der «Mutter Zeichnung» aufgreifen, möglicherweise, weil hier zu Beginn von Taddeos Ausbildung nicht die Zeichnung als Vollendung und geistiges Ideal aufgerufen werden soll, sondern die mütterliche Zeichnung als Ursprung, Quelle und praktische Herausforderung an alle spätere Kunst, als *Prattica*<sup>46</sup>?

Einmal aufmerksam geworden, erscheint nun auch fraglich, warum eine Radierung Bartolomeo Passarottis bereits aus den 1550er Jahren, die eine geflügelte weibliche Personifikation beim Zeichnen zeigt (Abb. 9), eigentlich (nur) die Malerei darstellen soll – zumal weder Pinsel noch Palette zu sehen sind<sup>47</sup>? Der kleine Junge vor ihr dürfte jedenfalls nicht allein Gegenstand ihres Nachahmens sein, wobei die Körperhaltung der jungen Frau offenbar eindringlich die Verbindung von Hand, Auge und Intellekt beim Zeichnen betonen will. Der kleine Junge weist seinerseits ein Blatt oder Täfelchen vor, dessen kleine kreisförmige Striche nicht eindeutig zu dechiffrieren sind, aber sehr an die ersten Zeichenübungen von einzelnen Augen und anderen Teilen des Gesichts erinnern. Dargestellt würde auf der Radierung also möglicherweise Anfang und Vollendung des Zeichnens – eine Idee, die auch chronologisch gar nicht weit von Francisco de Hollandas Zusammenziehen von Zeichnung und Malerei als überhaupt der «einzigsten Kunst und Wissenschaft», die es gibt, und von Vasaris und Varchis 1550 publizierten Überlegungen zur «Mutter Disegno» entfernt ist: «[...] die Zeichnung ist der Anfang, die Quelle und die Mutter von beiden [Malerei und Bildhauerei].»<sup>48</sup> Passarottis ikonographisch in mehrerer Hinsicht ungewöhnliche Radierung wäre damit eine weitere, überraschende Kandidatin für die früheste bekannte Bildwerdung des personifizierten *Disegno*.



7. Odoardo Fialetti, Tutte le parti del corpo humano diviso in più pezzi, Venedig 1608/09, Titelblatt

Zumindest bei niederländischen Künstlern gibt es dann eindeutige Beispiele für die Darstellung einer weiblichen Zeichenkunst: Auf einer allegorischen Selbstporträtzeichnung des Giovanni Stradano wohl von 1580/81, die in abgewandelter Form sowohl von Jan Wierix als auch von Hendrick Goltzius gestochen wurde, sitzt flankiert von «pittura» und «prospetiva-Arcitettura» zuoberst eine Frauengestalt, welche die Beischrift als «disigni» ausweist (Abb. 11)<sup>49</sup>. Goltzius selbst signiert 1612 eine Zeichnung, die sein Emblem mit der personifizierten Zeichenkunst und dem sorgfältigen Studium verbindet. Möglicherweise ist auch auf seinem posthumen Porträtstich von Jacob Matham 1617 neben einem inschriftlich als «Disegno» ausgewiesenen Jüngling eine der drei Frauenfiguren erneut als Zeichenkunst zu deuten<sup>50</sup>. Auch diese Beispiele lassen sich dabei nicht einfach nur durch den Hinweis auf das nun eben grammatikalisch weibliche Geschlecht der niederländischen *tekenkunst* erklären: Karel van Mander etwa spielt in seinem Lehrgedicht innerhalb weniger Zeilen mit der Gender-Ambiguität, wenn er die Zeichnung sowohl als «Vater der Malkunst» («Vader van t' schilderen») wie auch als «Nährmutter aller Künste» («Voedster aller Consten») tituliert<sup>51</sup>.

Sollten Zuccaris Zeichnungen zur Vita seines Bruders jedenfalls tatsächlich als Wanddekorationen des Palazzo Zuccari in Rom konzipiert worden sein, wie schon lange vermutet<sup>52</sup>, dann wäre besonders deutlich vor Augen getreten, daß Federico ganz unterschiedliche Personifikationen des *Disegno* gleichzeitig und für den gleichen Ort vorsah: einen jungen Mann, vermutlich eine alte Frau als Gegenüber des personifizierten Geistes und der Grazien beim Einzug Taddeos in Rom und schließlich, nicht in Verbindung mit den Szenen zum Leben seines Bruders (aber möglicherweise im gleichen oder Nachbarraum), einen greisen Herrscher-Vater *Disegno*

umgeben von den drei Töchtern Malerei, Skulptur und Architektur an der Decke der Sala del Disegno – ein Deckenfresko aus der Zeit um 1600/04 (Abb. 10)<sup>53</sup>. Dies ist zugleich die erste bekannte monumentale Darstellung von *Disegno* als Vater der Künste überhaupt. Von «Vater Disegno» hatte erstmals Anton Francesco Doni im Oktober oder November 1546 in einem Brief an Montorsoli gesprochen und zwar als Analogie zur Vorstellung, daß sich Gottvater zuerst eine Idee vom Menschen gebildet habe, diesen dann nach dem geistigen Modell aus Erde geformt und schließlich mit Farbe, will wohl sagen: mit Leben versehen habe – darüber könne man freilich nur lachen<sup>54</sup>. In Donis Abhandlung *Disegno* von 1549 kommt dieser personifizierte «Vater Disegno» daher nicht mehr vor – obwohl Doni nun selbst den «primo disegno» der Schöpfung mit der «mente della prima causa» verbindet und etwa eine ausführliche Ekphrasis für eine Personifikation der Skulptur liefert<sup>55</sup>. Vasari nutzt dagegen schrittweise 1550 und 1568 den «Vater Disegno» als mehr oder weniger ernsthaftes Argument im Zusammenhang mit dem Paragone und dem nobilitierenden Hinweis auf Gott als erstem Künstler: «Dico adunque, che la scultura e la pittura per lo vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno [...]» beziehungsweise «Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale [...]»<sup>56</sup>. Leicht abweichend hatte Vasari noch in einer Manuskriptfassung zur erweiterten zweiten Auflage geschrieben: «Questo disegno non è altro che un padre universale dell[']arte nostra et [h]a bisogno, che la mano sia atta et spedita per obedire all[']intelletto [...]»<sup>57</sup>. In Zuccaris Texten wird «Vater Disegno» dann mehrfach aufgerufen, aber nicht etwa bei Giovanni Paolo Lomazzo, Giovanni Battista Armenini, Giambattista Marino, Pietro Accolti oder Francesco Bisagno, der eine ausführliche Zusammenfassung der vorausgehenden Diskussionen über die Zeichenkunst unter expliziter Berufung auf Vasari und Zuccari lieferte<sup>58</sup>. Allerdings gilt es auch für Zuccari zu betonen, daß er nicht nur die Vaterstellung des *Disegno* betonte, die bei ihm theologisch aufgeladen war, da er den *Disegno* als «segno di Dio» im Menschen zu interpretieren vorschlug. Sondern Zuccari relativierte und verkomplizierte das Konzept auch gleich wieder, insofern er für die Malerei konstatiert, diese würde paradoxerweise gleichzeitig mit ihrem Vater geboren. Und im Falle einer perfekten Zeichnung würde die Malerei durch Licht, Schatten und Ornament den Vater sogar «gebären», «mit ihrer Milch nähren» und «stärken»: Neben «Vater Disegno» steht bei Zuccari also kaum minder wichtig die «Mutter Pittura». Nicht die göttliche Herkunft und intellektuelle Natur, sondern der zirkuläre Entstehungsprozeß des praktischen Zeichnens sollte mit



8a. Federico Zuccari, Taddeo wird bei seiner Rückkehr nach Rom von *Disegno* und *Spirito* am Stadttor empfangen, 1590er Jahre, Florenz, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*



8b. Federico Zuccari, Taddeo wird bei seiner Rückkehr nach Rom von *Disegno* und *Spirito* am Stadttor empfangen, 1590er Jahre, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

dieser Konstellation beschrieben werden, bei dem die auf dem Papier ausgeführte Zeichnung eben nicht – wie von Vasari postuliert – im Geist vollkommen vorausgedacht sein kann, sondern erst durch die Rückkoppelung der sinnlichen Erfahrung zu ihrer letztlichen Vollendung gelangt<sup>59</sup>!

Vier weitere Verbildlichungen eines väterlichen *Disegno* bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts – und neben Zuccaris bereits erwähntem Fresko in seinem römischen Künstlerhaus – sind bekannt: Eine früher Lomazzo zugeschriebene allegorische Zeichnung zeigt den 'Aufstieg' des tugendhaften Künstler-Adepten, den wohl der sitzende «Vater *Disegno*» empfängt. Datieren läßt sich das Blatt nur grob in die 1570er/80er Jahre – Bandinelli hatte in seinen handschriftlichen Notizen zu einem *Libro del Disegno* aus den 1550er Jahren die Bildidee schon angedeutet<sup>60</sup>. Auf dem gestochenen Titelblatt der *Origine, et progresso dell'Academia del Disegno, de Pittori, Scultori, & Architetti di Roma* (1604), die Romano Alberti als getreues Sprachrohr Zuccaris verfaßt hatte, thront ebenfalls «Vater *Disegno*» als «*Sintilla Divinitatis*» [*sic!*] im gesprengten Giebel (Abb. 12). Zwei allegorische Sammlungsräume, beide wohl von in Italien tätigen niederländischen Malern entworfen, beherbergen jeweils einen alten *Disegno* mit der Flamme der Inspiration an der Stirn, in dessen Schoß eine jugendliche *Pittura* schläft (Abb. 13)<sup>61</sup>.

Zwei berühmte Gemälde Guercinos schließlich mit «Vater *Disegno*» und *Pittura* sind schon nach 1650 entstanden<sup>62</sup>. Von den 27 gesicherten *Disegno*-Personifikationen also, die bis Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien ins Bild gesetzt wurden, zeigen nur fünf eindeutig den «Vater *Disegno*»; sowohl die ephemere Dekoration für den Hochzeitseinzug von Giovanna d'Austria 1565 als auch Pierre Biard überblenden bei ihren bärtigen Dreigesichtern die Symbolik des *Triciput* mit der Familienfunktion.

Es ist diese Ambivalenz, der sich offenbar auch Cesare Ripa und dessen spätere Herausgeber zunehmend für den Eintrag in der *Iconologia* bewußt wurden. Ab der Ausgabe von 1603 gibt es das Lemma *Disegno*, zunächst noch ganz lapidar und augenscheinlich der Festbeschreibung von 1565/66 entnommen: «*Si potrà dipingere il disegno (per esser padre della scoltura, pittura, & architettura, con tre teste vguali, e simili, & che con le mani renghi diuersi istromenti conueneuoli alle sopradette arti, & perche questa pittura per se stessa è chiara, mi pare sopra di essa non farci altra dichiaratione*»<sup>63</sup>. Die Ausgabe von 1613 bietet dann nicht nur eine vollkommen andere Personifikation an, die nun auch ein Holzschnitt vor Augen führt, nämlich einen jungen Mann mit Spiegel und Zirkel (Abb. 14), sondern legt sich im Alter gar nicht fest: Neben diesem Jugendlichen ließe sich genauso gut begründet ein Mann in den bes-





9. Bartolomeo Passarotti, Disegno-Pittura (?), 1550er Jahre, Wien, Albertina



10. Federico Zuccari, Vater Disegno mit den Töchtern Malerei, Skulptur und Architektur, 1600/04, Rom, Palazzo Zuccari

ten Jahren oder ein Greis (als Vater) darstellen. Ab der *Novissima Iconologia* von 1625 wurde schließlich der erste Eintrag von 1603 zum Dreigesicht an den veränderten *Disegno*-Artikel wieder angehängt und nunmehr vier verschiedene Darstellungsoptionen angeboten<sup>64</sup>. So gut sich das erste Auftreten des personifizierten *Disegno* mit den Paragone-Diskussionen und der Nobilitierung der Bildkünste vor allem auch im Rahmen der Akademie-Gründung kontextualisieren lässt: Vasari selbst scheint, wie gesehen, kein Interesse daran gehabt zu haben, die Idee von «Vater Disegno» auch im Bild zu verbreiten. Und insgesamt zeichnen sich die pluralen Versuche und Verwandlungen dieser Personifikation, weniger die Erfolgsgeschichte eines Konzeptes ab.

#### MERKURS KINDER

Disegnos erster Auftritt in personifizierter Form erfolgte erstaunlich spät: in Donis Brief von 1546 (und möglicherweise zur gleichen Zeit im Bild von Bonasones Apoll, wenn auch nur als ‘Nebenbedeutung’ des Got-

tes). Allerdings wurden im Vorfeld die beiden konzeptuellen Voraussetzungen für die Personifizierung der Zeichnung bereits thematisiert und quasi ‘eingübt’, zum einen die Führungsrolle des *Disegno* im Hinblick auf die anderen Künste, zum anderen die Familienverhältnisse der Künste (die oben genannten Textbelege dafür gilt es jetzt zu erweitern und zu präzisieren). Vor allem Poliziano hatte bereits 1490/92 die grundlegende Bedeutung der Zeichenkunst für die anderen Bildkünste durch den Vergleich mit der unverzichtbaren Rolle der mathematischen Prinzipien für das philosophische Denken (und unter expliziten Verweis auf Nikomachos von Gerasa) postuliert<sup>65</sup>. In diesem Zusammenhang dürfte es kein Zufall sein, daß besonders die mathematisch-geometrischen Grundlagen der Bildkünste und speziell der Malerei als deren «Mutter» personifiziert wurden – und daß daher Vasari und Varchi die Zeichnung später zunächst auch als «Mutter» ansprechen sollten: Michele Savonarola nennt schon um 1446 die «*perspectiva pictur[a]e mater*» (und im übrigen auch die Poesie «Tochter der Philosophie»)<sup>66</sup>. Die «*proporzione*» nimmt für Luca Pacioli 1494 eine noch viel um-



11. Giovanni Stradano, Allegorisches Selbstbildnis, 1580/81, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

fassendere Stellung ein als «de tutte [le arti] esser madre e regina»<sup>67</sup>. Bei Agrippa von Nettesheim kommt dieser Rang unter Berufung auf Philo Judaeus der Geometrie zu – 1547 erschien eine italienische Übersetzung seiner 1530 erstmals in Latein publizierten, sehr erfolgreichen Schrift *De incertitudine et vanitate scientiarum*:

La Geometria, laquale Philone giudeo chiama principe, & madre di tutte le discipline, questa laude ha piu che le altre scienze; che essendo grandi, & infinite contese fra le sette di quasi tutte le discipline, tutti i geometri in ogni parte s'accordano insieme; [...]. In fine tutto l'artificio, ch'è nella pittura, nella misura del mondo, nell'agricoltura, nell'arte della guerra, nel fondere i metalli, nel laurare di getto, nella statouaria, nella fabrile, nell'architettura, & nella metallica, per la maggior parte uiene dalla geometria<sup>68</sup>.

Zu diesen 'weiblichen' Prinzipien ließen sich teils historische Personen als Väter gruppieren, so etwa, wenn Gregor Reisch in seiner *Margarita Philosophica*, deren Haupttitelblatt ab 1508 die Philosophie als «mater sapientiae» und deren Zwischentitel die jeweils behandelte Disziplin als Personifikation zeigen, für die Geometrie Euklid als «Vater» reklamierte<sup>69</sup>. Die 'Unterdisciplinen' der Philosophie – Physik, Metaphysik, Ethik, Mathematik und Logik – waren von anderen als deren «fünf Töchter» bezeichnet worden<sup>70</sup>. Zuvor schon konnte man Vorstellungen zum Ursprung der Künste auch männlich personalisieren: So bezeichnet Leon Battista Alberti nicht nur den Zufall und das Nachdenken als «Vater der Künste»; Alberti greift auch prominent eine zumindest flankierende, weithin rezipierte aristotelische Vorstellung auf, wonach Künstler ihre Werke «wie ein Vater seine Kinder» lieben würden<sup>71</sup>. In Giovan Maria Memmos *L'Oratore*, 1545 in Venedig publiziert, aber einem Florentiner gewidmet, werden diese Vorstellungen insoweit zusammen geführt, als die Geometrie einerseits als «Mutter jeder guten



12. Romano Alberti, Origine, et progresso dell'Academia del Disegno, de' Pittori, Scultori, & Architetti di Roma, Rom 1604, Frontispiz

Zeichnung» vorgestellt, andererseits die Zeichnung als «Quelle» bezeichnet wird, aus der sowohl Malerei als auch Skulptur «geboren werden». Die individuellen, gleichwohl alle auf ihre Art perfekten Stile von Meistern der Antike und Gegenwart wie Polyklet, Lysipp, Zeuxis, Apelles, Michelangelo, Jacopo Sansovino, Tizian, Pordenone oder Bonifazio Veronese liefern den Beweis dafür (der 'campanilismo' des Venezianers Memmo ist nicht nur bei der Künstler-Auswahl unübersehbar, sondern scheint sich auch im Versuch niederzuschlagen, den venezianischen Malern alle Qualitäten des *disegno* zuzusprechen)<sup>72</sup>. Hier ist jedenfalls ein Jahr, bevor Anton Francesco Doni erstmals vom «Vater Disegno» sprechen wird, die Vorstellung von einer Zeichenkunst in der Mutterrolle für alle anderen Bildkünste vorbereitet. Wobei ja bereits Leonardo da Vinci gefolgert hatte, daß die Zeichnung nicht nur als «Wissenschaft», sondern besser gleich als «Gottheit» zu bezeichnen sei<sup>73</sup>. Es bleibt als Frage, ob sich noch besser verstehen läßt, warum vor diesem Horizont in den nächsten Jahrzeh-



13. *Niederländischer Maler, Disegno mit schlafender Pittura, späte 1620er Jahre, New York, Privatsammlung*

ten mit Personifikationen des *Disegno* in so unterschiedlichem Alter experimentiert wurde – und eben nicht nur mit einer Mutter- beziehungsweise Vatergestalt? Und wie dabei trotz der Verwandlungen vom Kind bis zum alten Mann oder gar zum Dreigesicht die Bedeutung des personifizierten *Disegno* verständlich kommuniziert werden konnte? Vorgeschlagen sei, daß eine entsprechende Wahrnehmung solcher scheinbar widersprüchlichen Eigenschaften längst schon für den Gott Merkur als dem Schutzgott der Künstler eingeübt worden war und daß Elemente eben der Gestalt Merkurs in die neu erfundene Personifikation des *Disegno* eingingen.

Das Wissen über den Gott faßte etwa 1548 Lilio Gregorio Giraldi in seinem mythologischen Handbuch so zusammen, daß Merkur der «Erzeuger/Vater der Rede» und zugleich «Urheber aller Künste» sei. Trotz dieser Merkmale aber, die einen älteren Mann erwarten ließen, würde Merkur auch jugendlich dargestellt – denn: Die Redekunst altere nicht<sup>74</sup>! Im gleichen Jahr ließ sich im enzyklopädischen Wörterbuch des Francesco Alunno nachlesen, daß Merkur überhaupt der Erfinder von Malerei und Skulptur gewesen sei<sup>75</sup>. In Baccio Baldinis *Mascherata della Genealogia degl'Iddei*, die 1565 durch Florenz zog, marschierten die Grazien mit im Gefolge Merkurs, des Gottes der Künste, als Zeichen für die Verbindung von Kunst und Urteilskraft<sup>76</sup>. Und mehr noch: Merkur (der stets mit Hermes Trismegistos verbunden wurde) konnte auch in Gestalt eines allumsichtigen Dreikopfes visualisiert werden, wie es etwa prominent Erasmus von Rotterdam erläutert hatte<sup>77</sup>.

Es lag daher nahe, daß mit dem Aufkommen der Vorstellung von Planetenkindern im Spätmittelalter Merkur zu der Himmelsgottheit aufstieg, unter deren Einfluss alle Tätigkeiten standen, die besonderes *ingenium* erforderten: darunter alle Bildkünste<sup>78</sup>. Bereits 1444 hatte Ciriaco d'Ancona in einem Bittgebet an Merkur diesen ange-



14. *Cesare Ripa, 'Disegno', in: Iconologia, Siena 1613, S. 196*

sprochen als «Artium mentis ingenii facundiaequae pater, alme Mercuri, [...]»<sup>79</sup>. Giulio Romano etwa wählte Merkur als Schutzgottheit für den Eingang zu seinem Mantuaner Künstlerhaus; auf Federico Zuccaris *Verleumdung des Apelles* (um 1569) führen Merkur und die 'nackte Wahrheit' den Apelles-Künstler vom falschen Tribunal fort; Raffaellino da Reggio freskierte 1572/78 den Aufstieg zum Tugendberg mit Unterstützung durch Minerva und Merkur an die Fassade des Architektenhauses von Francesco da Volterra; Bartholomäus Spranger malte in den Giebel seines Prager Hauses einen fliegenden Merkur über Putten, die zeichnen, malten und plastisch arbeiteten<sup>80</sup>. Im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts waren die Künstler jedenfalls selbstverständlich Kinder des Merkur. Daß sie auch unter Saturns Einfluß stehen sollten, war dagegen der zu erklärende Ausnahmefall. Bei Vasari spielt die Künstler-Melancholie – wie Hana Gründler gezeigt hat – nur eine Nebenrolle<sup>81</sup>. Vor diesem Hintergrund muß jedenfalls Condivis und Vasaris 'Su-



15. Angelika Kauffmann, *Disegno*, 1780, London, Royal Academy of Arts

per-Künstler' ein Merkur-Kind sein: Michelangelo wird folglich zu einer Stunde geboren, da «Merkur mit Venus im Gefolge im Haus des Jupiters» stand und die günstige Konstellation verhieß, daß der Knabe besonders «für jene Künste ausgerüstet sei, welche den Sinn ergötzen, wie Malerei, Bildhauerei und Baukunst»<sup>82</sup>. Luca Gaurico erläutert in seinem 1539 publizierten Horoskop Michelangelos, daß unter dieser himmlischen Ägide Buonarroti Phidias und Praxiteles übertreffe<sup>83</sup>. Und Antonio Allegretti präsentiert dann Michelangelo nicht nur explizit als «neuen Merkur», sondern erklärt dessen Rolle als «Trismegistos» auch damit, daß dieser die drei Künste perfekt in sich vereine<sup>84</sup>.

Betont sei nochmals, daß es hier nicht um eine streng ikonographische Herleitung der Idee von «Vater Disegno» geht, sondern um ein Aufzeigen des Denkrahmens, bei dem ein vielgestaltiger Merkur als Erfinder und Schutzgott der Bildkünste, als Führer der Grazien, als Vater, zugleich als ewig junger Erfinder und Dreigesicht den naheliegenden Verständnishorizont lieferte, vor dem es möglich wurde, den *Disegno* entsprechend unterschiedlich zu personifizieren und dennoch erkennbar zu halten. Erst diese Verbindung erlaubt auch den letzten Schritt. Hermes/Merkur ist in der Antike (sicher auch aufgrund der ityphallischen Hermen) und dann bei Autoren wie Ficino die generative Formkraft des Geistigen schlechthin. Ficino faßt in seinem Kommentar zu Plotin zusammen: «Die Materie ist gleichsam die Mutter der Welt, [...]. Der Vater erscheint in der Gestalt des Merkurs der Alten, den sie für das im göttlichen Geist ruhende umfassende befruchtende geistige Prinzip hielten. In der Tat ist nämlich jenes geistige Prinzip der Vater des Universums»<sup>85</sup>.

Es ist vor allem diese Vorstellung von der Form als einer Art männlicher Zeugungskraft, die in das neue Konzept vom *Disegno* als oberstem dynamischem Formprinzip einfließt. Wie Thomas Leinkauf und Robert Williams herausgearbeitet haben, wird diese Vorstellung dann zentral bei Federico Zuccari: In dessen *Idea* wird der «Disegno logico» im menschlichen Geist zum «Vater aller Wissenschaften und Künste», die er zusammen mit der «Mutter Verstand» gezeugt hat<sup>86</sup>. Merkur agierte damit zugleich als eine Art Bote zwischen Göttlich-Abstraktem und Menschlich-Konkretem, auch dies vergleichbar der Funktion des *Disegno* als dem vermittelnden Konzept zwischen Geist und Hand/Produkt beziehungsweise Natur und Kunst. Aber auch verworrenere Entwürfe wie derjenigen Pirro Ligorios in seiner Abhandlung über die 'Würde der alten Künste' aus den 1570er Jahren scheinen sich auf solche Vorstellungen zu beziehen, wenn hier die Schwestern Malerei und Skulptur vom Vater Tugend (?) und der Mutter Mnemosyne abstammen<sup>87</sup>.

Sollte dieser doppelte Rekurs des *Disegno* auf Merkur als universales Formprinzip und als Führer der Drei Grazien, Sinnbild der drei Künste, zutreffen, dann eröffnen sich auch neue Zusammenhänge zu den Bemühungen um die Gründung und Etablierung der Accademia del Disegno in Florenz. Den Grazien waren Statuen geweiht bereits im Musentempel der ersten aller Akademien, der Platonischen in Athen<sup>88</sup>. Und Cicero als antike Autorität in Sachen Akademie beschreibt die Verbindung aus Minerva und Merkur, die Hermathena, als das Sinnbild einer perfekten Akademie – Achille Bocchi wählte daher diese Verbindung 1555 zum Sinnbild seiner Bologneser Akademie, viele andere neuzeitliche Institutionen folgten<sup>89</sup>. Die Kombination von Merkur und Minerva wäre in dem hier entwickelten Deutungshorizont auch in der Anfangsphase der Florentiner Accademia del Disegno präsent gewesen. Denn Minerva findet sich in programmatischen Bildwerken aus diesem frühen Akademie-Kontext mehrfach – etwa auf einem weiteren Siegelentwurf von Domenico Poggini. Dieser assoziiert in seinem Begleitschreiben Minerva im übrigen mit dem Steinbock-Zeichen von Herzog Cosimo<sup>90</sup>. Auch auf dieser Ebene entstünde so eine interessante Ergänzung zum auf die Künstler und voran auf Michelangelo bezogenen *Disegno*-Merkur. Allein diese Beziehungen und Sinnbilder wurden im Florenz der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht 'vereindeutigt', sondern 'offen' und in ihrer Vielfalt nebeneinander stehen gelassen<sup>91</sup>. Noch verständlicher scheint nun, warum letztendlich mit den drei ineinander verschlungenen Kränzen die Entscheidung auf ein abstraktes Sinnbild als Signum der Akademie fiel.

Damit sollen aber nicht die Diskussionen im Vorfeld

der Akademiegründung 1563 als einziger Grund für das Interesse am *Disegno* und seinen Personifikationen geltend gemacht werden – ebenso wenig wie die beiden anderen von der Forschung angeführten Kontexte: der Paragone-Streit und die allgemeine Nobilitierung, Intellektualisierung und Theoretisierung der Bildkünste als alleinige Begründungen ausreichen<sup>92</sup>. Vielmehr scheinen alle Faktoren beizutragen und zugleich Wettstreit und Konkurrenz der Künstler und Kunstschriftsteller um die originellsten Entwürfe zu befördern. Dabei scheint «Vater Disegno» zu keinem Zeitpunkt die alleinige oder auch nur bevorzugte Personifikation der Zeichenkunst gewesen zu sein. Als dann Angelika Kauffmann den ehrenden Auftrag erhielt, zu den Deckenbildern im neuen Gebäude der Royal Academy of Arts – an denen auch Benjamin West und Biagio Rebecca beteiligt waren – vier ovale Gemälde mit zentralen kunsttheoretischen Konzepten beizusteuern (1778–1780), stellte sie den *Disegno* wiederum in weiblicher Gestalt dar (Abb. 15)<sup>93</sup>.

Allein Vasari wäre mit diesen vielfältigen Verwandtschaftsverhältnissen der Künste wohl ganz zufrieden gewesen. Er selbst hatte ja die Idee von «Vater Disegno» nie als das einzige Paradigma der Zeichenkunst verstanden und den eigenen Aufstieg zum «Vater der Kunstgeschichte» im Laufe des 19. Jahrhunderts konnte er nicht vorhersehen. Aber bereits 1548 hatte ihn Paolo Pino aufgrund der Arbeit an den zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht publizierten Künstlerviten zwar nicht zum Vater, wohl aber zum «wahren Sohn der Malerei» erklärt<sup>94</sup>. Was konnte man mehr erhoffen?

la fonte e la madre di amendue loro [Malerei und Bildhauerei]; [...]» Korrekt übersetzt bereits in E. Guhl, *Künstler-Briefe*, Berlin 1853, 2 Bde., Bd. I, S. 427 (Brief Nr. 140): «Da die Zeichnung nun die Mutter aller dieser einzelnen Kunstgattungen ist, [...]» Darauf wiesen bereits E. Panofsky, «Das erste Blatt aus dem *Libro* Giorgio Vasaris», in: *Städel-Jahrbuch*, XI, 1930, S. 25-72, hier S. 58, und M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen*, Diss. Univ. Köln 1957, S. 47, Anm. 149 hin, wobei Winner erwägt, ob die Änderung zu «Vater» durch Vincenzo Borghini veranlaßt wurde.

<sup>5</sup> G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. v. R. Bettarini & P. Barocchi, Firenze 1966-1997, 11 Bde., hier Bd. I, S. 26.

<sup>6</sup> Eine prinzipielle Kritik an der nur grammatikalischen Erklärung des Geschlechts von Personifikationen bei James J. Paxson: «Personification's Gender», in: *Rhetorica*, 16, 1998, S. 149-179.

<sup>7</sup> W. Kemp: «Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607», in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XIX, 1974, S. 219-240. Für die aktuellen Diskussionen zum *Disegno* etwa J. Kliemann, «Su alcuni concetti umanistici del Vasari», in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, hrsg. v. G.C. Garfagnini, Firenze 1985, S. 73-82; B. Roggenkamp, *Die Töchter des 'Disegno'. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari*, Münster 1996; M. Culatti, *La raffigurazione delle arti in Italia: le allegorie della pittura e della scultura in epoca moderna*, Diss. Università di Bologna 2007 [URL: urn:nbn:it:unibo-586], S. 186-199; M. Faietti, «Il disegno padre delle arti, i disegni degli artisti, il disegno delle Vite. Intersezioni semantiche in Vasari scrittore», in: *Figure, memorie, spazio. La grafica del Quattrocento; appunti di teoria, conoscenza e gusto*, hrsg. v. M. Faietti et al., Firenze 2011, S. 13-37 und etwa M. Ajmar, «Mechanical Disegno», in: *RIHA Journal* 0084, 27. März 2014, Special Issue *When Art History Meets Design History* [urn:nbn:de:101:1-2014062622755], die gegenüber dem 'intellektualisierten Disegno' wieder auf die Renaissance-Diskussionen zu den praktischen Aspekten des Zeichnens hinweist. Th. Ketelsen, *Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Ammersbek Hamburg 1990, S. 65-72 zu den Vorteilen von Vasaris 'offen-variabler' theoretischer Begrifflichkeit. Vgl. zu den Nachwirkungen des Konzepts und seiner Rezeption außerdem den Beitrag von Regine und Gerd Prange im vorliegenden Band.

<sup>8</sup> R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a.M. 1992 [zuerst engl. 1964]. Vgl. für eine Relativierung in anderer Hinsicht U. Pfisterer, «Subject to Mood Swings: Michelangelo, Titian and Adrian Willaert on Creativity», in: *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, hrsg. v. Henri de Riedmatten et al., Roma 2015, S. 151-166.

<sup>9</sup> L. Ghiberti, *I commentarii*, hrsg. v. L. Bartoli, Firenze 1998, S. 47 (II.4); G. Santi, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro Duca d'Urbino*, hrsg. v. L. Michelini Tocci, Città del Vaticano 1985, 2 Bde., hier Bd. II, S. 668-676 weist den *Disegno* als «fondamento» der Bildkünste aus. Zu Polizian s. A. Ellenius, *De Arte Pingendi. Latin Art Literature in Seventeenth-Century Sweden and Its International Background*, Uppsala/Stockholm 1960, S. 65-67; V. Juren, «Politien et la théorie des arts figuratifs», in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVII, 1975, S. 131-140. P. Gauricus, *De Sculptura (1504)*, hrsg. v. A. Chastel & R. Klein, Genève/Paris 1969, S. 42-45 und 72f zur *graphike*; vgl. zur Verbindung von 'Zeichnen' und 'Schreiben' – beides ein Linien-Ziehen – auch St. Campbell, «*Pictura and scriptura. Cosmè Tura and style as courtly performance*», in: *Art History*, XIX, 1996, S. 267-295. Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, hrsg. v. A.M. Fi-

<sup>1</sup> Zit. nach W. Heinse, *Ardinghello oder die glückseligen Inseln*, Lemgo 1838, 2 Bde., hier Bd. II, S. 42f.

<sup>2</sup> Vgl. etwa die Urteile in F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del Disegno*, Bassano 1797, 2 Bde., hier Bd. II, S. 277; F. de' Boni, *Biografia degli Artisti*, Venezia 1840, S. 1054-1056; G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. XIX, München 1849, S. 453-464. Für die ersten Nachweise zur Übertragung der Wendung vom «Vater der Kunstgeschichte» (die im Vorwort der posthumen Ausgabe von J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* 1776, Bd. I, S. xxvi für die antiken Kunstschriftsteller und dann etwa von A.F.F. von Kotzebue im *Literarischen Conversations-Blatt* vom 6. Dez. 1820 für Winckelmann selbst verwendet worden war) auf Vasari siehe die Einleitung von Fabian Jonietz, Anm. 4.

<sup>3</sup> *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, hrsg. v. G.G. Bottari, Roma 1754-1773, 7 Bde., Bd. I, S. 37-42, hier S. 41 [dat. 12. Febr. 1547 *stile fiorentino*, d.h. 1548]; *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* [...], hrsg. v. G.G. Bottari & fortgeführt v. St. Ticozzi, Milano 1822-1825, 8 Bde., Bd. I, S. 52-59, hier S. 57 [Bottari gibt den Empfänger fälschlich mit «Benvenuto Cellini» an].

<sup>4</sup> B. Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste*, hrsg. v. O. Bätschmann & T. Weddigen, Darmstadt 2013, S. 218f [Reprint Originalausg. S. 125]; vgl. Varchi selbst S. 127f: «[...] il disegno è l'origine,

noli & L. Grassi, Milano 1972, 2 Bde., hier Bd. I, S. 157f betont immerhin bereits, daß kein mit den Händen geschaffenes Produkt ohne den *Disegno* auskäme. Auf Francesco Patrizi und seinen Übersetzer im früheren 16. Jahrhundert, Giovanni Francesco Fabrini, wies J. Kliemann hin: «Zum Kunstgespräch vor 1550: Francesco Patrizi, Giovanni Francesco Fabrini und Francesco Serfranceschi», in: *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione – Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption* (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 14), hrsg. v. K. Burzer et al., Venezia 2010, S. 27-32, hier v.a. S. 28f.

<sup>10</sup> Dieser Beitrag zu den *Disegno*-Personifikationen versteht sich auch als Komplement zu meinem Aufsatz: «Picturas Schlaf und Erwachen. Vorstellungen und Bilder zum Neuanfang der Malerei im frühen 17. Jahrhundert», in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hrsg. v. U. Pfisterer & G. Wimböck, Zürich/Berlin 2011, S. 311-358. Der Anhang dort mit einer Auflistung von *Pictura*-Personifikationen in Italien bis 1650 ist zu ergänzen um: Titelblatt mit inschriftlich bezeichneten Personifikationen von «Schulturna» und «Pitturra» zu Battista Pittoni Serie von Ruinendarstellungen, 1561 (s. K. Oberhuber: «Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in der Villa Maser», in: *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag* 1966, hrsg. v. T. Buddensieg & M. Winner, Berlin 1968, S. 207-224, hier Abb. 171); Sabbatini, Lorenzo (Werkstatt?): *Malerei-Personifikation* in einem Wandfries des Appartamento di San Pio V, zwischen 1572–1585; Vatikan (s. *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, hrsg. v. C. Pietrangeli, Firenze 1992, S. 149); Baglione, Cesare: *Pittura* (Fries mit den Künsten), 1585/90, Palazzo Bocchi, Bologna (Culatti, 2007 [wie in Anm. 7], S. 106); Titelblatt zu Odoardo Fialetti: *Tutte le parti del corpo humano diviso in più pezzi*, Venezia 1608/09; Titelblatt zur 2. Auflage von G.L. Valesio, *Primi elementi del disegno*, Roma [um 1620]; Gentileschi, Artemisia (?): *Personifikation der Malerei*, um 1636/45; Privatsammlung (s. *Artemisia 1593–1654*, hrsg. v. R. Contini & F. Solinas, Paris 2012, S. 161-163); Furini, Francesco: *Die drei Disegno-Künste*, 1630er Jahre (?); Lausanne, Musée historique de l'Art Ancien Evêché (s. Ph. Junod, «De la trinité des Grâces à la fraternité des Arts», in: *Les Grâces*, hrsg. v. J. Pigeaud, Paris 2006, S. 49-60, hier S. 58); anonymen Caravaggist: *Pictura*; 1. H. 17. Jh.; Kunstmarkt (Hampel – Kunstauktionen München, 27./28. März 2009, lot 274). Livio Mehus' Zeichnung *Die Malerei diktiert als Muse Vasari die Vite* (München, Staatliche Graphische Sammlung) datiert dagegen erst von 1665/67 (*Vasari, gli Uffizi e il Duca*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. C. Conforti, Firenze 2011, S. 394f, Kat.-Nr. XV.23 [N. Barbaloni di Montautol]).

<sup>11</sup> Lukian, *Somnium*, §1f.

<sup>12</sup> Plinius, *Naturalis historia*, XXXV,156: «Laudat et Pasitelen, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit.» Vgl. Vasari-Bettarini & Barocchi, 1966-1997 (wie in Anm. 5), Bd. I, S. 14.

<sup>13</sup> P. Santi Bartoli, *Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani ed etruschi*, Rom 1697, Taf. I: «Nel presente basso rilievo [...] pare che la Pittura ecciti M. Varrone [...]»

<sup>14</sup> Cicero, *Pro Archia poeta*, I,2; Tertullian, *De idolatria*, VIII,3; Nikomachos von Gerasa, *Introduction to Arithmetic*, hrsg. v. M.L. D'Ooge, New York 1926, S. 184f.

<sup>15</sup> M. Evans, «Allegorical Women and Practical Men: The Iconography of the 'Artes' Reconsidered», in: *Medieval Women*, hrsg. v. D. Baker, Oxford 1978, S. 305-329; J. Zahlten, «*Humana inventa*. Zur künstlerischen Darstellung der *artes mechanicae*», in: '*Scientia*' und '*Ars*' im Hoch- und Spätmittelalter, hrsg. v. I. Craemer-Ruegenberg & A. Speer, Berlin 1993-1994, 2 Bde., hier Bd. II, S. 1008-1022. Eine Personifikation der Architektur findet sich möglicherweise unter der Cathedral-Plastik von Clermont-Ferrand.

<sup>16</sup> G. de Lorris & J. de Meung, *Roman de la Rose*, Z. 16.010-16.028; Illustrationen bei M. Modersohn, *Natura als Göttin im Mittelalter*:

*ikonographische Studien zur Darstellung der personifizierten Natur*, Berlin 1998. Dante, *Inferno*, XI,105. Die Passage von F. Villani in ihren unterschiedlichen Überlieferungen kommentiert bei M.V. Schwarz & P. Theis, *Giottus Pictor*. Bd. I: *Giottos Leben*, Wien 2004, S. 287-290.

<sup>17</sup> Dazu und mit weiteren Belegen und Literaturnachweisen für die vorausgehende Zeit U. Pfisterer, «Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers», in: *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im 'Bild-Diskurs'*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Hubert Locher & Peter Schneemann, Berlin 2008, S. 95-117.

<sup>18</sup> L.B. Alberti, *De statua. De pictura. Elementa picturae – Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. v. O. Bätschmann & Chr. Schäublin, Darmstadt 2000, S. 240-242 (*De Pict.* II, 27): «Sunt quidem cognatae artes eodemque ingenio pictura et sculptura nutritae.» In Albertis *Intercoenales* tritt in den *Picturae* zumindest die personifizierte Humanitas mit Werkzeugen auch von Malerei und Skulptur auf.

<sup>19</sup> Zu Wien, ÖNB, Cod. 3441 s. E. Duverger & D. Duverger-Van de Velde, «Jean Lemaire de Belges en de Schilderkunst. Een Bijdrage», in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1967, S. 37-78, hier S. 48-50; vgl. eine weitere illuminierte Abschrift in Paris, BNF, Ms. Français 23988, fol. 3v. Den Hinweis verdanke ich Cornelia Logemann.

<sup>20</sup> Dazu Kliemann, 1985 (wie in Anm. 7), S. 78, und E. Pommier, «Le prime immagini della 'pittura' nell'arte italiana del Rinascimento», in: *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, hrsg. v. M. Scolaro & F.P. Di Teodoro, San Giorgio di Piano 2001, S. 463-477; Culatti, 2007 (wie in Anm. 7).

<sup>21</sup> Ausführlich U. Pfisterer, «Raffaels Muse – Erotische Inspiration in der Renaissance», in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, XXXVIII, 2012 [2014], S. 62-83.

<sup>22</sup> Dazu U. Pfisterer, «Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. 'Sexualisierte Theorien' zur Werkzeuggenese in der Frühen Neuzeit», in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hrsg. v. U. Pfisterer & A. Zimmermann, Berlin 2005, S. 41-72.

<sup>23</sup> Kemp, 1974 (wie in Anm. 7), S. 220; V. von Flemming, «Gezähmte Phantasie. Cellinis Entwürfe für das Akademie-Siegel», in: *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. v. A. Nova & A. Schreurs, Köln et al. 2003, S. 59-98; D. Bohde, «Der Schatten des *disegno*. Benvenuto Cellinis Siegelentwürfe und Tizians Zweifel», in: *ibid.*, S. 99-122. Weitere Beispiele für die Verbindung von Apoll und *Disegno* finden sich dann zu Beginn des 17. Jahrhunderts bei Pierre Biard II. (s.u.) und auf dem Frontispiz zur Erstausgabe von Giambattista Marinos *Galleria*, wo ein Maler Apoll auf der Leinwand darstellt.

<sup>24</sup> Der Text nach der Version in Florenz, Privatsammlung; alle Varianten bei P. Calamandrei, *Scritti e inediti celliniani*, hrsg. v. C. Cordié, Firenze 1971; zum Londoner Blatt zuletzt Donatello, *Michelangelo, Cellini. Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. M.W. Cole, Boston 2014, S. 225-229, Kat.-Nr. 40 (R. Williams).

<sup>25</sup> B. Laschke, «Montorsolis Entwürfe für das Siegel der Accademia del Disegno in Florenz», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXI, 1987, S. 392-402.

<sup>26</sup> Die Kränze waren aber inoffiziell schon mindestens seit den Jahren um 1580 in Gebrauch, s. L. Zangheri, «Giorgio Vasari e l'Accademia del Disegno», in: *I Mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, hrsg. v. A. Nova & L. Zangheri, Venezia 2013, S. 85-97; vgl. zuvor insbesondere M. Collareta, «Un'ipotesi michelangiolesca: "il mio segno"», in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 3. Ser., VIII, 1978, S. 167-185.

<sup>27</sup> D. Mellini, *Descrizione Dell'Entrata Della sereniss. Reina Gio-*

vanna d'Austria Et dell'Apparato, fatto in Firenze, Firenze 1566, S. 6; vgl. G.B. Cini, «Descrizione dell'apparato [...]», in: *Le opere di Giorgio Vasari*, hrsg. v. G. Milanese, Firenze 1878-1885, 9 Bde., hier Bd. VIII, S. 517-622, hier S. 528: «[...] statua del Disegno, padre della pittura, scultura, ed architettura, il quale se non nato, si come ne' passati scritti si può vedere, possiàn dire che in Fiorenza al tutto rinato, e come in proprio nido nutrito e cresciuto sia. Era per questo figurata una statua tutta nuda con tre teste eguali, per le tre arti che egli abbraccia, tenendo indifferentemente in mano di ciascuna qualche instrumento.»

<sup>28</sup> Bottari & Ticozzi, 1822-1825 (wie in Anm. 3), Bd. I, S. 125-204 (Brief Nr. 56), hier S. 148.

<sup>29</sup> A. Cecchi, «La Casa del Vasari a Firenze», in: *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari – Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, Ausstellungskatalog (Arezzo, Casa Vasari & Sottocchia di S. Francesco) hrsg. v. Ch. Davis, Firenze 1981, S. 37-44. Neben dem Fresko und der Vorzeichnung (Florenz, Uffizi, inv. 1180E) existiert auch ein farbiger Karton (Florenz, Uffizi, inv. 19166), der teils Vasari, teils Poppi zugeschrieben wird, und der anstelle des dreiköpfigen Jünglings eine bärtige Männerfigur mit Keule zeigt, also offenbar die Tugend des Malers betont; *ibid.*, S. 44f, Kat.-Nr. II.3 (A.M. Petrioli Tofani).

<sup>30</sup> Zu beidem *Giorgio Vasari*, 1981 (wie in Anm. 29), S. 118f, Kat.-Nr. V.16 (J. Kliemann) und S. 238, Kat.-Nr. VII.60g bzw. S. 261, Kat.-Nr. VIII.15.

<sup>31</sup> Dazu Ch. Schuckman, «Allegorieën op de Beeldhouwkunst door Pirre Biard de Jonge (1592-1661)», in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, XXXIV, 1986, S. 93-105; D. Cordellier, «Sur quelques dessins de Léonard Thiry, Luca Penni et Pierre II Biard en relation avec l'estampe», in: *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. Le dessin dans la révolution de l'estampe (Septièmes rencontres internationales du Salon du Dessin)*, hrsg. v. D. Cordellier, Paris 2012, S. 67-75, hier S. 71f; *Disegno. Zeichenkunst für das XXI. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. M. Hering, Dresden 2015, S. 10-17.

<sup>32</sup> A. Allegretti: «[...] la morte Abbia coperto con eterno gielo Chi fu di tutte tre [arti] Maestro e Padre.» Zit. nach G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hrsg. v. P. Barocchi, Milano/Napoli 1962, 5 Bde., hier Bd. IV, S. 2167. Vorbereitet worden sein dürfte diese Vorstellung durch die Idee, die Freien Künste dem Fürsten als einer Art Vatergestalt zuzuordnen: so in den *Regia Carmina* des Convevole da Prato, am Grabmal Roberts des Weisen in S. Chiara zu Neapel, in einem Fresko Vasaris der Sala dei Cento Giorni mit Künsten vor Papst Paul III. und dann (durch die Inschrift explizit gemacht) auf einem Stich von Jan van der Straet zu den «LITTERAE», um 1594/95: «Ultima nec Regi natum sit cura piorum / Qui Regum aeterno Carmine facta canunt. / [...]»

<sup>33</sup> S. Feser, «Geschmiedete Kunst – Vasaris selbsternanntes Erstlingswerk 'Venus mit den drei Grazien' im Kontext seiner Autobiographie», in: *Le vite del Vasari*, 2010 (wie in Anm. 10), S. 53-66; vgl. für den großen Kontext V. Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, v.a. S. 225-246.

<sup>34</sup> Aus dem Entwurf für die Rede, die kurz nach dem 18. Oktober 1564 gehalten wurde, s. *Carteggio artistico inedito di D. Vinc. Borghini*, hrsg. v. A. Lorenzoni, Firenze 1912, S. 10-14, hier S. 13; zu Borghinis Konzept für die Porta al Prato und eine Skizze der Graziengruppe s. *Giorgio Vasari*, 1981 (wie in Anm. 29), S. 154f, Kat.-Nr. V.50e (J. Kliemann); zur Formulierung «sorelle nate a un corpo» s. P. Barocchi, «Una 'Selva di Notizie' di Vincenzo Borghini», in: *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze 1970, S. 87-172, hier S. 118; Cini-Milanese, 1878-1885 (wie in Anm. 27), S. 530. Vgl. dann etwa F. Zuccari, *Scritti d'Arte*, hrsg. v. D. Heikamp, Firenze 1961, S. 241f (*Idea*, II, S. 21f) und R. Alberti, *Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno, De Pittori, Scultori, & Architetti di*

*Roma, Pavia* 1604, S. 25, oder einen Stich von Jan Muller nach Bartholomaeus Spranger, dazu Winner, 1957 (wie in Anm. 4), S. 96. Die vielfältigen Bezüge der Grazien scheinen mit der Pluralität der Disegno-Personifikation vergleichbar, s. Junod, 2006 (wie in Anm. 10). Zur Rolle der Grazien im Kontext der Akademiegründung auch ein Gedicht Montorsolis an Varchi von 1562/63, publiziert von D. Gamberini, «Benedetto Varchi, Giovann'Angelo Montorsoli e il Tempio dei "Pippi"», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LVII, 2015, S. 139-144, hier S. 144.

<sup>35</sup> D. Summers, «The sculptural program of the Cappella di San Luca in the Santissima Annunziata», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIV, 1969/70, S. 67-90, hier S. 68; Collareta, 1978 (wie in Anm. 26).

<sup>36</sup> Zusammenfassend mit der älteren Literatur *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. C. Acidini & E. Capretti, Firenze 2009, S. 172-187, Kat.-Nr. 5.1-5.3 (E. Capretti & G. Marini). Zu den Unterschieden der Auffassung vom Zeichnen in Florenz, Bologna und Rom zuletzt C. Robertson, «Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: Drawing in Theory and Practice», in: *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXXIX, 2009/2010, S. 187-223.

<sup>37</sup> E. Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, NJ 1984, S. 65-95; zu Datierung und Zuständen von Della Bellas Zeichenbuch s. J. Talbierska, *Stefano della Bella (1610-1664). Etchings from the Print Room of the Warsaw University Library*, Ausstellungskatalog, Warschau 2001, S. 61-66, Kat.-Nrn. 37-61; zur Deutung M. Winner, «Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie», in: *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX, 1983, S. 419-451, hier S. 436f.

<sup>38</sup> H.F. Gravelot & Ch.N. Cochin, *Iconologie par figures*, Paris [1791], 4 Bde., hier Bd. I, S. I [zum Porträt Cochins]: «[...] le genie du dessin indique les productions de Cochin, [...]» Vgl. bereits das Frontispiz zu Ch. Rogers, *A Century of Prints from Drawings*, London 1766. Eine weitere vorschlagsweise Identifizierung eines Putto als *Disegno* auf einem Gemälde des Sebastiano Conca von 1713 in *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. E. Mai & K. Wettengl, München et al. 2002, S. 273, Kat.-Nr. 72 (St. Morét).

<sup>39</sup> *Innocente e calunniato*, 2009 (wie in Anm. 36), S. 154-157, Kat.-Nr. 4.13 (G. Marini).

<sup>40</sup> Zuletzt *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-Brothers in Renaissance Rome*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. J. Brooks, Los Angeles 2007; *Innocente e calunniato*, 2009 (wie in Anm. 36), S. 212-233, Kat.-Nrn. 7.1-7.9 (E. Capretti, M.M. Rook & M.E. De Luca). Für die Auswahl von Michelangelo, Raffael und Polidoro vgl. P. Ligorio, *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti*, fol. 27r (zit. nach A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstanschauung des Pirro Ligorio [1513-1583]*, Köln 2000, S. 427); L. Demontiosius [L. de Montjousieu], *Gallus Romae Hospes*, Roma 1585, S. 7, und wenig später P. Casellas *Elogia illustrium artificum* von 1606, der mit diesen dreien seine Liste anfängt (zit. nach E.H. Gombrich, «An Early Seventeenth-Century Canon of Artistic Excellence. Pierleone Casella's *Elogia illustrium artificum* of 1606», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, L, 1987, S. 224-232) sowie die Liste bei G.B. Marino, *Dicerie sacre – Pittura*, Vicenza 1618-1619 [zuerst 1614], fol. 10r (mit Randverweis auf Vasaris *Vite*).

<sup>41</sup> Bei Francos Zeichenbuch bleibt unklar, ob es sich um *Disegno* oder eine männliche Personifikation der Skulptur handeln soll, s. *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525-1925*, hrsg. v. M. Heilmann et al., Passau 2014, S. 38f, Kat.-Nr. 2.1 (N. Nanobashvili). Zu Reni und Liberi s. T. Weddigen, «Pittura ama Disegno. Zur Beziehung zwischen Malerei und Zeichenkunst», in: *Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder*

*Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte*, hrsg. v. M. Brunner, Engen 2003, S. 25-34. Zu einem Renis Bildidee später aufgreifenden, verschollenen und nur im Nachstich überlieferten Gemälde *L'Alliance de la Peinture et du Dessin* des Charles Joseph Natoire, das 1746 im Pariser Salon ausgestellt worden war, s. *Wettstreit der Künste*, 2002 (wie in Anm. 38), S. 283, Kat.-Nr. 80 (S. Kurth).

<sup>42</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. 1482, fol. 20r, zit. nach Cropper, 1984 (wie in Anm. 37), S. 252f.

<sup>43</sup> Von Filippo Baldinucci wird die Szene allerdings als «Verführung des Zeichners» gedeutet, bei der das Laster den tugendhaften Künstler ganz vom Arbeiten abhalten will (was allerdings die Geste der Frau nicht erklärt); so auch noch bei Pfisterer, 2011 (wie in Anm. 11), S. 328f.

<sup>44</sup> Dazu J. Hunter, *Girolamo Siciolante, pittore da Sermoneta (1521–1575)*, Roma 1996, S. 231, Kat.-Nr. B-3, und zuletzt F. Jonietz, «*Labor omnia vincit?* Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie», in: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, hrsg. v. J.-D. Müller et al., Berlin/Boston 2011, S. 573-681, hier S. 599-601.

<sup>45</sup> H. Damm, «“Nota qui l’esempio del’ fratel’ mio”. Wege zum Erwerb des Disegno, gewiesen von Federico Zuccari», in: *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. H.-Th. Schulze Altcappenberg & M. Thimann, München/Berlin 2007, S. 31-43; *Taddeo and Federico Zuccari*, 2007 (wie in Anm. 40), S. 33, Kat.-Nr. 16; *Innocente e calunniato*, 2009 (wie in Anm. 36), S. 222f, Kat.-Nr. 7.4 (M.E. De Luca).

<sup>46</sup> Der Vorschlag, diese Figur als weiblich zu deuten, bislang nur bei K. Herrmann-Fiore, «*Disegno and Giudicio. Allegorical Drawings by Federico Zuccaro and Cherubino Alberti*», in: *Master Drawings*, XX, 1982, S. 247-256, hier S. 252. Man könnte auch an die Personifikation der Praxis als alte Frau denken, s. E. Cropper, «Bound theory and blind practice. Pietro Testa’s notes on painting and the ‘Liceo della pittura’», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, S. 262-296.

<sup>47</sup> B. Bohn, «Bartolomeo Passarotti and Reproductive Etching in Sixteenth-Century Italy», in: *Print Quarterly*, V, 1988, S. 115-127, hier S. 120f; Culatti, 2007 [wie in Anm. 5], S. 68-71.

<sup>48</sup> Fr. de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei*, hrsg. v. J. de Vasconcellos, Wien 1899, S. 60-65: «entre os homens não haver mais que uma só arte ou sciencia e esta ser o debuxar ou pintar»; s. weiterhin das Originalzitat Varchis in Anm. 4.

<sup>49</sup> A. Baroni Vannucci, *Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano*, Milano/Roma 1997, S. 263, Kat.-Nr. 373 und S. 389, Kat.-Nr. 694 mit Datierung um 1583; auf 1580/81 vorverlegt von derselben Autorin in A. Baroni & M. Sellink, *Stradano 1523–1605. Court Artist of the Medici*, Turnhout 2012, S. 261-265.

<sup>50</sup> Zu beiden Werken s. *Hendrick Goltzius. Drawings, prints and paintings*, hrsg. v. H. Leeflang & G. Luijten, Amsterdam et al. 2003, S. 27f und 30f, Kat.-Nrn. 5 und 7.

<sup>51</sup> *Das Lebrgedicht des Karel van Mander*, hrsg. v. R. Hoecker, Den Haag 1916, S. 54f; K. van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-konst*, hrsg. v. H. Miedema, Utrecht 1973, 2 Bde., hier Bd. I, S. 100; vergleichend bislang etwa R. de Mambro Santos, «Alfabeto in sogno. Il concetto di disegno in Giorgio Vasari e Karel van Mander», in: *Giorgio Vasari tra parola e imagine*, hrsg. v. A. Masi & Ch. Barbato, Roma 2014, S. 119-133; sowie auch der Beitrag von Ricardo de Mambro Santos im vorliegenden Band.

<sup>52</sup> Unterschiedliche Rekonstruktionsvorschläge zuletzt von Chr. Strunck, «The Original Setting of the Early Life of Taddeo Series: A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari, Rome», in: *Taddeo and Federico Zuccari*, 2007 (wie in Anm. 40), S. 113-125, und J. Kliemann, «Bilder für eine Akademie. Die malerische Ausstattung des Palastes unter Federico Zuccari», in: *100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte.*

*Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013*, hrsg. v. E. Kieven, München 2013, S. 139-181, hier v.a. S. 142-155.

<sup>53</sup> Kliemann, 2013 (wie in Anm. 52) mit der vorausgehenden Literatur; zu einer Vorzeichnung Herrmann-Fiore, 1982 (wie in Anm. 46).

<sup>54</sup> A.F. Doni, Brief an Montorsoli vom Oktober/November 1546, erstmals gedruckt 1547, in: Id., *Disegno*, hrsg. v. M. Pepe, Milano 1970, S. 103: «Ridomi di loro che dichino Domenedio fece prima l’uomo di terra, poi gli dette il colore, e inanzi che lo facesse e fece in quella forma che fa l’Artefice, il quale prima si imagina un palazzo nella fantasia e poi fa il modello, così dicono che ’l disegno è padre della pittura e della scultura.» Um den Hinweis auf Gott gekürzt dann in Donis *La Zucca* ab 1552, vgl. A.F. Doni: *Le novelle*, Bd. II, 1: *La Zucca*, hrsg. v. E. Pierazzo, Roma 2003, S. 514f. Dazu M. Pepe, «Svolgimenti nella concezione del disegno in Anton Francesco Doni: Dalla ‘Diceria’ al Montorsoli del 1546 als Trattato del 1549», in: *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, hrsg. v. A. Forlani Tempesti et al., Rimini 1998, S. 123-132; St. Pierguidi, «Il Disegno di Doni e la disputa sul ‘paragone’. Alle origini dell’Accademia del Disegno», in: *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, hrsg. v. G. Rizzarelli, Bologna 2013, S. 199-213; G. Blum, «Das Kunstwerk als Modell für Gott. Die Umkehrung der Analogie von Gott und Künstler bei Leon Battista Alberti, Anton Francesco Doni und Giorgio Vasari», in: *Gegenwelten*, hrsg. v. Ch. Bertsch & V. Vahrson, Innsbruck 2014, S. 304-315.

<sup>55</sup> Doni, 1970 (wie in Anm. 54) s.p. [Reprint fol. 8r-9r].

<sup>56</sup> Vasari-Bettarini & Barocchi, 1966-1997 (wie in Anm. 5), Bd. I, S. 26 und 111. – Kurz nach der Erstpublikation von Vasaris *Vite* verfaßte Baccio Bandinelli sein Manuskript gebliebenes *Libro del Disegno*. Die Formulierungen dort reagieren auf Vasaris Vateridee, wenn vermerkt wird: «dal disegno tut’a dua [Malerei und Skulptur] naschino». Zuvor wurde schon für die kleinen Lehrbuben festgestellt: «sa[ll]ggon questa difficile scala dela virtù del disegno, principe e guida non solo della pittura et scultura, ma di tutte le arte liberale[;] tiene el primo grado di dimostrativo, colla quale dà hordine et regola, in modo che pare che nulla possa essere senza qualche disegno.» Zit. nach L. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia 2004, S. 900 u. 902.

<sup>57</sup> G. Vasari, *Le Vite de’ piu eccellenti pittori scultori e architettori*, hrsg. v. C. Frey, München 1911, Bd. I, S. 103-105, Anm. 1, hier S. 104. Zu dieser Passage und vermutlich Borghinis Überarbeitung für die Druckfassung zuletzt R. Williams, «Vasari and Vincenzo Borghini», in: *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, hrsg. v. D.J. Cast, Farnham 2014, S. 23-39, hier S. 38f.

<sup>58</sup> Zuccari, 1961 (wie in Anm. 34), S. 241-243 (*Idea*, II, S. 21-23) und S. 113f (*Lettera a principi*). Vgl. auch sein ‘Sprachrohr’ Alberti, 1604 (wie in Anm. 34), S. 25: «Essendo ciascuna figlia di un medesimo Padre cotanto nobile, com’è il Disegno, sono, e debbono esser d’una istessa nobiltà, e unite insieme come *amantissime sorelle* [...] però si doveria fare un circolo di queste tre nobilissime professioni, e *che si dessero la mano un’all’altra*, e in mezzo di loro sedesse il Disegno, come Padre, e Genitor loro.»

<sup>59</sup> Zuccari, 1961 (wie in Anm. 34), S. 242f (*Idea*, II, S. 22f): «[La Pittura] nasca in vn certomodo insieme col Disegno suo genitore, [...]. Dirò di più cosa degna da sapersi intorno alla grandezza, & eccellenza della Pittura, cioè ch’ella di figlia diuine in vn certo modo Nodrice, Balia, e Madre del Disegno; e così chi fù padre diuenta figlio, e chi fù figlia diuine madre; [...]. E in questa maniera si dice, che la Pittura lo partorisce, auuiva, e co’l latte delle sue-mammelle nodrisce il Disegno.»

<sup>60</sup> Die relevante Passage Bandinellis zitiert in Anm. 56; zur Deutung des Blattes zuletzt mit der vorausgehenden Literatur U. Pfisterer, *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 65-67.



<sup>61</sup> Auf dieses Gemälde wies erstmals Winner, 1957 (wie in Anm. 4) hin; jetzt M.J. Gorman & A. Marr, «“Others see it yet otherwise”: *disegno* and *pictura* in a Flemish gallery interior», in: *The Burlington Magazine*, CXLIX, 2007, S. 85-91.

<sup>62</sup> Zum Gemälde in Dresden von 1657 s. *Wettstreit der Künste*, 2002 (wie in Anm. 38), S. 258f, Kat.-Nr. 60 (G.J.M. Weber); ein weiteres Gemälde, das der Werkstatt zugeschrieben wird, aber deshalb besonders interessant erscheint, da es einen alten *Disegno* mit den Attributen aus Ripas *Iconologia* ausstattet, war 1980 auf dem US-amerikanischen Kunstmarkt, dazu die Scheda 59248 der Fondazione Federico Zeri an der Università di Bologna [URL: [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=60280&apply=true&titolo=Anonimo+%2C+retro+del+dipinto&tipo\\_scheda=OA&decorator=layout\\_S2](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=60280&apply=true&titolo=Anonimo+%2C+retro+del+dipinto&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2)].

<sup>63</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603, S. 108.

<sup>64</sup> Id., *Iconologia*, Siena 1613, S. 196; Id., *Della Novissima Iconologia*, Padova 1625, S. 180f. Aufgegriffen wird Ripas jugendlicher *Disegno* etwa auf dem gestochenen Titelblatt des Zeichenbuchs von P. de Jode, *Varie figure academice* [...], Anvers 1629; dazu etwa Jonietz, 2011 (wie in Anm. 44), S. 614-616.

<sup>65</sup> Ellenius, 1960 (wie in Anm. 9), S. 65-67.

<sup>66</sup> M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue* (Scriptores Rerum Italicarum), hrsg. v. A. Segarizzi, Città di Castello 1902, S. 44 und 23; vgl. auch E. Danti, *Le scienze matematiche ridotte in tauole*, Bologna 1577, S. 56 mit der «Tavola XXXIII. della pittura et della scultura cauata dalli xv. libri delle arti del disegno di Vincentio Danti Scultore», auf der die Feststellungen «Pittura amica della Prospettiva» und «La Scultura è sorella della Pittura» vermerkt sind.

<sup>67</sup> L. Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, Venezia 1494, fol. 68r (*Distinctio sexta, Tractatus primus*).

<sup>68</sup> A. von Nettesheim, *Della vanità delle scienze tradotto da M. Lodovico Domenichi*, Venezia 1547, fol. 34r-35r (*Della Geometria. Cap. XXII*).

<sup>69</sup> Zit. ital. Ausg., die allerdings keine figürlichen Titelblätter der Teile besitzt: G. Reisch, *Margarita Filosofica*, Venezia 1600, S. 286: «Euclide trattò copiosamente gli elementi, & principii della Geometria, & li scrisse, il quale fu padre, come dicono di Hippocrate.»

<sup>70</sup> Etwa von Th. Gresemundus iunior, *Lucubratiunculae*, [Mainz] 1494.

<sup>71</sup> Zit. L.B. Alberti, *Dell'architettura*, Venezia 1546, fol. 118v-119r (VI,2): «Non è fuor di proposito dire il padre de le arti esser stato il caso, & il considerare, il nutrire l'uso, l'esperienza, e con la cognitione, e ragioneuole conferire gli auenimenti esser cresciuti.» Zum Künstler als liebendem Vater U. Pfisterer: «Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXIV, 2001, S. 305-330, und H. Aurenhammer: «*Liberalitas*: The Image of a Friendly Virtue as a Hidden Self-Portrait in Leon Battista Alberti's *Della pittura*», in: *Renaissance Love. Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, hrsg. v. J. Kohl, M. Koos & A.W.B. Randolph, München/Berlin 2014, S. 149-162. – Vgl. dann etwa die lateinische Ausgabe von J. von Sandrart, *Academia Nobilissima Artis Pictoriae*, Nürnberg 1683, Kap. 1: «Delineatio autem sicut vere dici potest Architecturae, Statuariae et Picturae Mater, ita ex alio fonte non profluit, nisi ipsius Rationis: unde peculiare requirit iudicium, tanquam universalis quaedam forma, idea atque exemplar rerum omnium, quascunq[ue] Natura produxit unquam. Haec enim in corpore non humano tantum, sed et brutorum atque plantarum, et consequenter etiam in Architectura, Statuaria atque Pictura debita illam edocet proportionem, quae est inter Corpus totum, eiusdemque partes: veramque illarum differentiam. Ex qua cognitione fundamentalis illa exurgit Imaginatio, sive Conceptus, atque idea, quam in Intellectu suo praeconcepit Artifex; et postmodum ope manus sive creta, sive rubrica, sive carbone in charta designat. Non vero

Casus fortuitus. Sunt aliqui, qui originem sive Patrem Delineationis statuunt esse Casum fortuitum: Ubi postea exercitatio sive experientia hunc quasi foetum ad instar nutricis sive Magistrae, Cognitionis beneficio, nutriat atque educet. Ego autem contra existimo, casum hunc fortuitum non omnino eandem progenisse; quamvis ansam dederit et occasionem eam inveniendi.»

<sup>72</sup> G.M. Memmo, *L'Oratore*, Venezia 1545, fol. 88v-89v [Hervorhebung U.P.]: «Il simigliante [eine Kunst mit vielen Untergliedern] anchora apertame[n]te ueggiamo nelle due (mai à bastanza lodate) scienze, scultura, & pittura, sole & uere imitatrici della maestra natura: lequali per la dignità, & grandezza loro, da gli antichi, meritarono e[ss]er fralle scienze liberali numerate. uolendo che i fanciulli nobili s'affaticassero in appararle, come necessarie in molte cose, & massimamente nelle guerre per dissegнар paesi, siti, fiumi, laghi, ponti, rocche, fortezze, città, & simili altre cose. che quantunq[ue] nella memoria si serbassero (che malageuole esser suole) no[n] perciò si potrebbon insegnare altrui, ne dimostrare, senza 'l disegno. onde, per la loro dignità, fu mandato un bando per tutta la Grecia, che no[n] fussero insegnate à serui: & ueramente chi non ne fa stima, parmi da ogni ragione alieno. co[n]ciosia che la machina di questo mondo che noi ueggiamo, co'l gran cielo di chiare stelle ornato, & in mezzo la terra da i mari cinta, di monti, ualli, fiume, alberi, fiori, frutti, herbe, & uirgulti uestita, & ornata, altro no[n] si può dire, che una gran pittura, fatta per mano d'Iddio ottimo, & grandissimo & della natura: laquale chi degnamente potrà imitare, di non poca lode degno lo giudico. lequali scienze acq[ui]stare non si possono, senza la conoscenza di molte altre: & primierame[n]te della geometria, uera madre delle linee, misure, prospettive, & finalmente d'ogni buon disegno: che appresso antichi, & i maestri di quella in gran preggio furono, onde uenne in colmo, & in grand'eccellenza. & di ciò se ne può prendere certissimo argome[n]to, dalle loro statue si di marmo, como di bronzo, che hoggi di si ueggono, conciosia che le pitture (come di tutte le cose auiene) dalla lu[n]ghezza del tempo consumate sono, & così come le statue sono quasi diuine, il simiglia[n]te si può creder delle pitture: & tanto piu che di molto maggiore artificio hanno bisogno, che la scultura: & [sic!] nascono ambedue da un medesimo fonte, che è il buon disegno. Nelle quai arti, si come nella scultura, appresso gli antichi, eccellenti, & di gran pregio furono Policletto & Lisippo: così à tempi nostri, Michelagnolo, Iacopo sansouino [sic!], & altri: nell'altra Zeusi, & Apelle, & hoggi di Titiano, il Pordonone, & Bonifacio Veronese. I quali tutti, benche nell'arte loro siano in somma eccelle[n]za, si che no[n] si possa aggiungere, nie[n]tedimeno in una medesima arte ciascun di loro, tiene stile, & modo diuerso l'uno dall'altro. Ne per tutto ciò si dirà giamai in nissuna di loro esser imp[er]fettione di arte: ne essa arte, esser piu d'una.»

<sup>73</sup> L. da Vinci, *Das Buch über die Malerei*, hrsg. v. H. Ludwig, Wien 1882, 3 Bde., Bd. I, S. 181 (§133): «E per questo concluderemo non solamente esser scientia ma una deità.» Vgl. dann Zuccari, 1961 (wie in Anm. 34), S. 34: «quasi un' nune creato, quasi un'altra natura generante, come emulo della natura viva.»

<sup>74</sup> L.G. Giraldis, *De deis gentium varia & multiplex historia*, Basel 1548, S. 410-412: «Iuniorum quoq[ue] effingebant antique Mercurium, quoniam non senescit oratio: & quadratum, propter firmitatem, & ueri sermonis robur. Galenus etiam Pergamenus in Suasoria (si libellus est legitimus) Mercurium, inquit, ut orationis parentem, & atrium omnium auctore, in alia[m] effigim[us] quam fortunae effinxerunt, tum pictores, tum plastae effingunt enim iuuenem[m] formosum, no[n] tamen fucatum aut co[m]ptum, sed natua quadam virtutis specie, [...]. Vidi in libro Antiquitatu[m], Mercurij imaginem hoc modo efficta[m]: filo quidem corporis iuuenili, facie imberbi, [...].» Vgl. für die Ikonographie insgesamt, allerdings ohne auf die hier entwickelten Zusammenhänge einzugehen, auch *Mercure à la Renaissance*, hrsg. v. M.-M. de la Garanderie, Paris 1988.

<sup>75</sup> Bei F. Alunno, *Della fabbrica del mondo*, Venedig 1548, wird fol.

105r die Malerei im «Himmel des Merkur» verortet und fol. 95v behauptet: «Mercurio [...] fu primo inventore [...] della Pittura. Scoltura. etc. et de gli [...] Pittori. Miniatori. Riccamatori. Aurefici. Scultori. Maestri d'opere etc. [...] Li verbi sono. [...] pingere. figurare. diſegnare. pennelleggiare. colorire. [...] effigiare. intagliare. etc.»<sup>76</sup> B. Baldini, *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei*, Firenze 1565, S. 60.

<sup>77</sup> D. Erasmus, *Adagiorvm chiliades quatorvum sesquicenturia*, Paris 1579, Sp. 738; Giraldi, 1548 (wie in Anm. 74), S. 417 und 427; anders G. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Basel 1556, fol. 229r (lib. xxxii, cap. 23: *De tricripitio*).

<sup>78</sup> Vgl. bereits Claudius Ptolemäus, *Tetrabiblos*, wo im Kapitel *De magisterio* erläutert wird, daß Merkur die Maler usw. hervorbringt (vgl. die lateinische Druck-Fassung, hrsg. v. Ph. Melanchthon, Basel 1553, S. 210f); zur Planetenkinder-Ikonographie und Künstlern s. *Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries*, Providence, RI 1984; und speziell zu Florenz D. Geronimus & L.A. Waldman, «Children of Mercury. New light on the members of the Florentine Company of St. Luke (c.1475 – c.1525)», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLVII, 2003 [2004], S. 118-158.

<sup>79</sup> K.A. Neuhausen, «Marullus, Merkur und die Renaissance in Florenz. Zu den 'Hymni naturales' (II 8)», in: *Florenz in der Frührenaissance. Kunst, Literatur, Epistolographie in der Sphäre des Humanismus. Gedenkschrift für Paul Oskar Kristeller (1905–1999)*, hrsg. v. J. Müller-Hofstede, Rheinbach 2002, S. 217-233.

<sup>80</sup> Zusammenfassend H. Lee, *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1996.

<sup>81</sup> H. Gründler, «Die Wege des Saturn. Vasari und die Melancholie», in: *Le vite del Vasari*, 2010 (wie in Anm. 9), S. 71-82. Vgl. allerdings dann etwa R. Alberti, «Trattato della nobiltà della pittura (Roma 1585)», in: *Trattati d'Arte del Cinquecento*, hrsg. v. P. Barocchi, Bari 1960-1962, 3 Bde., Bd. III, S. 195-235, hier S. 208f.

<sup>82</sup> Ascanio Condivi, *La vita di Michelangelo Buonarroti*, hrsg. v. G. Nencioni, Firenze 1998, S. 8; Vasari, *Vita*, ed. Barocchi, 1962 (wie in Anm. 32), Bd. I, S. 5; dazu K. Lippincott, «When was Michelangelo Born?», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LII, 1989, S. 228-232.

<sup>83</sup> L. Gaurico, *Trattato d'astrologia giudiciaria sopra le natività degli huomini e donne*, Roma 1539, fol. g1r; dann Venezia 1552, S. 85; vgl. auch *Il volto di Michelangelo*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. P. Ragionieri, Firenze 2008, S. 94; F. Giuntini, *Speculum astrologiae*, Lyon 1581 [zuerst 1573], S. 369 zu Michelangelos Horoskop, S. 547 zu Albrecht Dürer.

<sup>84</sup> Das in den 1560er Jahren (?) niedergeschriebenen Manuskript ediert als A. Allegretti, *Delle cose del cielo*, hrsg. v. A. Navarro Lázaro, Diss. Univ. Valencia 2006 [URL: <http://hdl.handle.net/10803/9838>], S. 227f, vv. 2690-2719 [nach BNCF, Magl. XI 68, fol. 138v-140r]: «[...] [il Buonarroti] quasi un altro / Mercurio, / di Trimegisto il nome, havendo unite / In estrema eccellenza in sé tre arti / Di scultor, di pittore e d'architetto, / Che degli antichi alcuno haver non s'ode.»

<sup>85</sup> Ficinos Kommentar zu Plotin, *Enneades*, III,6,19 abgedruckt in Plotin, *Opera omnia*, Bd. I, Oxford 1835, S. 549 [etwas ausführlicher zitiert als die deutsche Übersetzung oben]: «Haec [sc. Materia] utique quasi mundi mater est, ac minus etiam est quam mater. Pater autem est Mercuris ille antiquus, quem esse volunt tum seminarium mundi rationem omnium idealem in mente divina. Et re vera idealis ipsa ratio pater est universi: seminalis autem ratio mater, quaternus commercium habet aliquod cum materia, desuperque repletur. Materia vero matrix et locus est potius generationis atque susceptaculum.» Dazu H.-K. Lücke, «Mercurius quadratus. Anmerkungen zur Anthropometrie bei Cesariano», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXV, 1991, S. 61-84 und Pfisterer, 2014

(wie in Anm. 60), S. 50-53. Vgl. für die christliche Tradition und Gleichsetzung von Geist mit Mann und Seele mit Frau, aus deren beider Zusammenwirken als Kinder die Gedanken gezeugt werden, etwa Origines, *In Genesim*, I,15. Zum möglichen Bezug von Cellinis Siegelentwürfen zu Ficino s. von Flemming, 2003 (wie in Anm. 23).

<sup>86</sup> Zuccari, 1961 (wie in Anm. 34), S. 187f (*Idea*, I, 39f); vgl. *ibid.*, S. 270 (*Idea*, II, S. 46 und 50) zum «Disegno intelletivo e pratico» als Vater der drei Künste. Dazu R. Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From techne to metatechne*, Cambridge et al. 1997; Th. Leinkauf, «Federico Zuccari, *L'idea de pittori, scultori et architetti*, Torino 1607. Vorschläge zu einer historisch-systematischen Analyse», in: *kunsttexte*, III, 2011 [URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-3/leinkauf-thomas-2/PDF/leinkauf.pdf>]; insgesamt auch D. Summers, «Form and Gender», in: *Visual Cultures. Images and interpretations*, hrsg. v. N. Bryson et al., Hanover 1994, S. 384-411.

<sup>87</sup> P. Ligorio, *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti*, fol. 28r (zit. nach Schreurs, 2000 [wie in Anm. 40], S. 429): «Hora perché la pittura, et la scoltura sono due sorelle carnali, cioè nate tutte due dall virtù, che sempre è circondata dale Muse ballanti et cantanti intorno allo intelletto del padre di quelle et sono già date dalla Mnemosine, o vogliamo dire Memoria, le quali per essere tra esse una certa equalità, di imitare le cose create, sono ambidue imitatrici delle cose che vengono dall somma grandezza.»

<sup>88</sup> Diogenes Laërtios, *Vitae philosophorum*, IV, §1.

<sup>89</sup> Cicero, *Ad Atticum*, I,1,5 und I,4,3; dazu nur A. Rolet: «L'«Hermathena Bocchiana» ou l'idée de la parfait académie», in: *Les Académies dans l'Europe humaniste*, hrsg. v. M. Deramaix et al., Genève 2008, S. 295-337; N. Piperkov, «De l'académie de Cicéron au cabinet d'amateur. L'image d'Hermathena dans l'Anvers de Rubens et dans la Haarlem de Goltzius», in: *Le Nord et l'antique*, hrsg. v. C. Nativel, Paris 2015, S. 45-62.

<sup>90</sup> Poggini in einem Brief an Herzog Cosimo I.: «[...] ho finto che Minerva, Dea delle scienze, abbracci queste tre Arti, le quali, benchè il Disegno sia un solo nome, è però necessario sprimerle e significarle con tre modi e nomi. E perchè tutte e tre si partono da un solo gambo e da una sola scienza, figuro ch'ella si riposi e regga sul Capricorno, come virtù di S.E. III.; [...]» Zit. nach H. Utz, «Sculptures by Domenico Poggini», in: *Metropolitan Museum Journal*, X, 1975, S. 63-78, hier S. 68.

<sup>91</sup> Wie ein bewußter Gegenentwurf zu Vasari liest sich etwa B. Cellini, *Due trattati*, Firenze 1568, fol. 60r-v: «Breve Discorso intorno all'Arte del Disegno [...] [...] il vero disegno non esser altro che l'ombra del rilieuo, perciò si può dire il rilieuo essere il padre del disegno, & la Pittura essere veramente un disegno colorito con gl'isteſi colori che dimostra la natura.»

<sup>92</sup> Vgl. dazu nur mit unterschiedlicher Akzentuierung Z. Waźbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, Firenze 1987, 2 Bde.; K.-e. Barzman: *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, New York 2000; Ch. Dempsey, «Disegno and Logos, Paragone and Academy», in: *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, hrsg. v. P.M. Lukehart, Washington, D.C. 2009, S. 43-55.

<sup>93</sup> *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. C. Brook & V. Curzi, Roma/Milano 2010, S. 432f, Kat.-Nr. V.7 (S.A. Mayer); der Nachstich von Francesco Bartolozzi von 1787 ist mit «Design» betitelt, s. *Angelika Kauffmann. Blütezeit London*, Schwarzenberg 2014, S. 85.

<sup>94</sup> P. Pino, «Dialogo della pittura», in: *Trattati d'Arte*, 1960-1962 (wie in Anm. 82), Bd. I, S. 135: «E Giorgio da 'Rezzo, giovane il qual, oltre che promette riuscir raro nell'arte, è anche vertuosissimo, et è quello che, come vero figliuol della pittura, ha unito e raccolto in un suo libro con dir candido tutte le vite de opera de' piu chiari pittori. Quasi che mi scordavo di Silvestro dal Fondago, nipote della pittura per esser figliuolo della musica, sirocchia dell'arte nostra.»