



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Giambattista Piazzettas "Studi di Pittura". Zeichnen an Akademien und/oder mit
Lehrbüchern?

verfasst von | submitted by

Valerie Schwarz BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs

Danksagung

„Alles was ich gemacht habe, kommt von meinen Eltern her, die tüchtige, bescheidene Leute waren,“ schrieb Henri Matisse auf sein Leben und seine Karriere zurückblickend.

Diese Masterarbeit ist das Ergebnis meiner Leidenschaft fürs Zeichnen – eine Leidenschaft, die maßgeblich auf das kreative und liebevoll-unterstützende Umfeld zurückzuführen ist, in dem ich aufwachsen durfte. Danke an meine Mutter und Oma, meinen Vater, Bruder und Opa, dass Ihr meine Ziele und Ambitionen von klein auf stets unterstützt habt, sei es durch aufmunternde Worte, Verständnis, Geduld und fachlichen Beistand sowie ein offenes Ohr in schwierigen Zeiten, oder durch praktische und organisatorische Hilfen wie die Bereitstellung notwendiger Arbeitsmaterialien. Keiner dieser Anteile ist minder oder höher einzuschätzen, denn in Summe stehen sie für eine Familie, auf die ich immer zählen kann und die jeden meiner Schritte, so steinig sie auch sein mögen, an meiner Seite geht.

Ein großer Dank geht auch an ao.Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs, deren Seminare für mich so interessant, erhellend und herausfordernd zugleich waren, dass ich zu einem Dauergast in Ihren Kursen wurde. Aus diesem Grund hätte ich mir auch keine bessere und lehrreichere Betreuung für meine Masterarbeit vorstellen können, die ohne Ihren wertvollen Input nie zustande gekommen wäre.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Forschungsstand und Methode	6
1. Zeichnen – Theorie und Praxis	14
1.1. disegno vs. colorito	14
1.2. Akademien	19
1.3. Lehr- und Vorlagebücher	29
2. Studi di Pittura	40
2.1. Frontispiz	41
2.2. Titel und Widmung	42
2.3. Urheber	45
2.3.1. Giambattista Piazzetta	45
2.3.2. Marco Alvise Pitteri	48
2.3.3. Giambattista Albrizzi.....	49
2.4. Vorwort	51
2.5. Avvertimenti	54
2.6. Tafeln.....	60
2.7. Versionen.....	65
2.7.1. Vordruck.....	65
2.7.2. Associates	66
2.7.3. Zwischenphase	67
2.7.4. Teodoro Viero	69
2.7.5. Woronzow	70
2.8. Nachfolge.....	72
3. Resümee.....	75
4. Literaturverzeichnis.....	81
5. Abbildungsnachweis.....	106

6.	Abbildungen.....	110
7.	Anhang	148
8.	Abstract	149



Abb. 1: Giambattista Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, Frontispiz, 1760.

Einleitung

„Zu welcher Höhe kann der Verstand erzogen werden, wenn das Sehen in der einfachsten Weise gelehrt wird? Ich würde das Zeichnen in allen Schulen zur Grundlage der Erziehung machen. Es ist die einzige Sprache, die alle Dinge ausdrücken kann. Ein noch mangelhafter Umriss gibt von einer Sache eine genauere Vorstellung als die besten Sätze. Zeichnen ist absolute Wahrheit, und die Sprache der Wahrheit muss überall gelehrt werden.“¹

James Liberty Tadd (1854-1917), Professor und Direktor der Public School of Industrial Art Philadelphia, zitiert hier den Maler Ernest Meissonier, um die Bedeutung des Zeichenunterrichts als allgemeines Bildungsgut und nicht nur „für die Talentierten“ zu betonen. „Zeichnen und Handfertigkeit sind gerade für rückständige, schwerfällige Schüler besonders geeignet; sie bedürfen dieser Erziehung am meisten. [...] Von Anfang an muß das Zeichnen in Beziehung zu den übrigen Arbeiten der Schule gebracht werden.“ Die Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung (Hamburg) hat 1903 die deutsche Übersetzung des 1899 erstmals veröffentlichten Handbuchs „New Methods in Education – Art Real Manual Training Nature Study – Explaining Processes Whereby Hand, Eye and Mind Are Educated by Means That Conserve ... and Develop a Union of Thought and Action“ herausgebracht, um den „weitesten Greisen [sic], Schule und Haus, die für die Erziehung hoch bedeutsamen Ideen und Erfahrungen L. Tadds zugänglich zu machen.“ Hierin vertrat Tadd die Auffassung, „Unterricht durch Sprechen macht nur schwache Eindrücke auf den Geist. Tun (Handeln) spricht lauter als Worte.“² Die **Darstellung 2** zeigt eine Klasse aus James Liberty Tadds Buch, die sich mit sog. Freiarmübungen beschäftigt und die die Augentätigkeit mit der Handarbeit verbinden. „Denn eine Unterscheidung von Hand- und Gehirnarbeit ist falsch.“³

Tadd forderte von Seiten der Erziehung, Zeichnen zum Gedankenausdruck ebenso oft wie Sprechen und Schreiben zu benutzen und diese organische Verknüpfung aus Gedanken und Handhabung durch wiederholte Übung und Anwendung zu festigen.

„Die Hand ist das Werkzeug aller Werkzeuge und der Geist die Form aller Formen.“⁴ Tadd zitiert an dieser Stelle Aristoteles, denn die Geschichte des Zeichenunterrichts beginnt nicht

¹ Tadd 1903, S. 25: „Zeichnen und Handfertigkeit sind gerade für rückständige, schwerfällige Schüler besonders geeignet; sie bedürfen dieser Erziehung am meisten.“

² Ebd., S. 8.

³ Ebd., S. 11 forderte, dass „ein Teil, der dem Schreiben gewidmeten Zeit für große Bewegungen des Armes und der Hand benutzt werden.“

⁴ Zit. nach Tadd 1903, S. 12.

erst - wie vielleicht zu vermuten wäre - in der humanistisch geprägten Renaissance, sondern bereits mit den antiken Philosophen. Aristoteles ist es, der ein Plädoyer auf die Institutionalisierung des Zeichnens für alle Freien hielt, das jedoch wenig Gehör fand und die Diskussion auf das 15. Jahrhundert verschob.⁵ Schuld daran war sein Lehrer Platon, der in der Kunst nur die Mimesis, also die Nachahmung der Natur sah, und damit ein unnützes Blendwerk verband.⁶ Platons vernichtendes Urteil über die abbildenden Künste hat lange nachgewirkt und noch im Mittelalter schlossen die *septem artes liberales* die visuellen Künste aus. Zeichnung wurde gleichgesetzt mit Abbildung und dem Mittelalter lag wenig an einer Nachahmung der Wirklichkeit. Aus diesem Grund änderte sich die Geringschätzung des Zeichnens erst mit der Renaissance und deren Interesse an der sichtbaren Welt, die eine grundlegende Neubewertung erhielt.

„Die Zeichenkunst ist von solcher Vollkommenheit, dass sie nicht nur die Werke der Natur erforscht, sondern unendlich viel mehr hervorbringt als die Natur“,⁷ so Leonardo da Vinci, der neben Vasari als eine der Schlüsselfiguren des Humanismus gilt und im Zeichnen nicht nur die Erfassung der Wirklichkeit, sondern ein intellektuell-schöpferisches Prinzip und autonomes, wissenschaftlich relevantes Medium der Erkenntnis sah. Zusammengefasst wurde die geistige und praktische Tätigkeit unter dem Begriff des *disegno*, dem „padre delle tre arti nostre Architettura, Scultura e Pittura“, der den Malern den Weg zu Akademikern und der künstlerischen Ausbildung von zunftbasierten Werkstattbetrieben hin zu öffentlichen Institutionen ebnete.⁸ Unter der Leitung Vasaris entstand so 1563 die erste *Accademia del Disegno* in Florenz, gefolgt von ihrem römischen Pendant, der *Accademia di San Luca*, deren Unterricht 1600 von Pietro Francesco Alberti in dem Kupferstich „Akademie der Maler“ programmatisch dargestellt wurde (**Abb. 3**).⁹ Bezugnehmend auf Raffaels „Schule von Athen“ sind die Kunststudenten in der Radierung in kleine Gruppen unterteilt, die sich

⁵ Aristoteles 1965, S. 270–1337b¹. Zit. und übers. nach Legler 2017, S. 15–16: „Es sind nun hauptsächlich vier Gegenstände, in denen man gewöhnlich die Jugend zu unterrichten pflegt: Lesen und Schreiben, was auch so viel heißt wie „Elementarkenntnisse“, Leibesübung, musische Kunst und viertens noch, obwohl nicht allgemein üblich, Zeichnen, und zwar sieht man das Lesen und Schreiben sowie das Zeichnen dabei als vielfach brauchbar und nützlich für das Leben an, die Leibesübung aber als Schule der Tapferkeit; über den Zweck des musischen Unterrichts aber kann man bereits zweifelhaft sein, denn jetzt treiben die meisten die musische Kunst nur so zum Vergnügen, vor Zeiten aber rechnete man sie zur Erziehung, weil die menschliche Natur, wie mehrfach bemerkt, selbst dahin strebt, dass man nicht bloß auf die rechte Weise der Arbeit (Aristoteles verwendet hier das Wort, was eigentlich „Mangel an Muse“, „Beschäftigung“ oder „Geschäft“ heißt) obzuliegen, sondern auch die Muße auf die rechte Weise auszufüllen versteht. Ja dies ist sogar, um es noch einmal zu sagen, das Grundprinzip von allen.“

⁶ Platons Einschätzung beruht auf seiner Ideenlehre, die im berühmten Höhlengleichnis im 7. Buch der *Politeia* beschrieben wird und einen Maler nur als „Nachbildner von Schattenbildern“, also der Wirklichkeit versteht.

⁷ Zit. nach Westfelling 1993, S. 74.

⁸ Zit. nach Dittmann 1993, S. 76; Vasari 2006, S. 98–99.

⁹ Asemisen/Schweikhardt 1994; Heiko Damm, Pietro Francesco Alberti, *Accademia d’Pitori*, in: Kat. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin 2007, S. 120–122; Horky 2009, S. 16–19. Im Original „*Accademia D’Pitori*“. Da sich das Werk an dem in den Statuten festgehaltenen Lehrplan von Zuccari orientiert, ist es wahrscheinlich, dass das Blatt ergänzend zu den Manuskripten des Akademiesekretärs Romano Alberti gedruckt werden sollte.

unterschiedlichen Aufgaben der Ausbildung widmen und damit das Zeichnen als umfassende Tätigkeit mit Bezug zu allen Wissenschaften veranschaulichen. Auf diesem theoretischen Fundament aufbauend, verbreitete sich die Akademisierung der Kunstausbildung in weiten Teilen Italiens und nördlich der Alpen. Diesen Entwicklungen einerseits stehen bedeutende Kunstzentren wie Venedig andererseits gegenüber, wo die erste Kunstakademie erst 1750 unter der Leitung Giambattista Piazzettas gegründet werden sollte, nur um vier Jahre später mit dem Tod des bekannten venezianischen Malers wiederum für zwei Jahre ihren Betrieb stillzulegen.

In diesem Kontext der historischen Entwicklungen und im Spannungsfeld zwischen Werkstatt und Akademie, zwischen freier und mechanischer Kunst, zwischen Professionalisierung und Laientum und zwischen dem europäischen Süden und Norden entstand die neue Gattung des Zeichenbuches. Dabei handelt es sich um „Lehr- und Vorlagenwerke, die speziell für das Erlernen zeichnerischer Fähigkeiten konzipiert wurden“ und „das europäische Bildgedächtnis wie die Vorstellungen zu Form und Ästhetik teils über lange Zeiträume“ geprägt haben.¹⁰ So auch die Worte von Maria Heilmann, einer der Initiatoren*innen des deutschen Forschungsprojektes „Episteme der Linie“¹¹, das sich unter anderem der Archivierung und Bereitstellung von rund 140 Zeichenbüchern gewidmet hat, um die Vielfalt des Mediums und seiner Bildprägungen von 1600 bis ins 19. Jahrhundert vorzustellen und deren Fortbestand zu sichern. Obwohl für Zeichenbücher eine recht weite Verbreitung und ein beträchtlicher Einfluss auf die Ausbildung und Normierung von ästhetischen Kategorien und Urteilen zu vermuten ist, handelte es sich lange Zeit um eine wenig beachtete Quellengattung. Zwar begann ihre wissenschaftliche Aufarbeitung schon um 1900, allerdings galten sie als Vorlagebücher und das Zeichnen nach ihnen als mechanische und reproduzierende Tätigkeit im Gegensatz zum künstlerischen Anspruch nach Originalität und eigenständiger Kreativität.¹² Auch James Liberty Tadd gesellte sich mit seinem Buch zu dem Kreis der Hamburger Reformer, die im starren Abzeichnen den Verlust der Individualität des Kindes sahen.¹³

Natürlich galt die Kritik nicht vorrangig der Gattung Zeichenbuch, sondern vielmehr einer akademischen Haltung, die mit Prädikaten wie „doktrinär“, „verstaubt“, „unzeitgemäß“ oder

¹⁰ Pfisterer 2015, S. 3.

¹¹ Vgl. die Website des Projektes „Episteme der Linien“, URL: <https://www.zikg.eu/forschung/projekte/projekte-zi/episteme-der-linien/projekt>.

¹² Pfisterer 2015, S. 3.

¹³ Vgl. Teutenberg, S. 178, Kat. 7.3. Christian Schwartz und Fritz Müller waren eine der ersten Realschullehrer, die von der sogenannten Hamburger Pädagogik von Ernst Johann Adolf Stuhlmann abwichen. James Liberty Tadd äußerte sich über die Aufgabe des Buches folgendermaßen: „Es ist zunächst ein Protest gegen bestehende Erziehungsmethoden. [...] Es ist ein Mangel unserer unvollkommenen Erziehung, dass die Schönheit und die höheren Qualitäten an den Erzeugnissen unserer Industrie und Kunst im Allgemeinen selten gefunden werden. Wir zeichnen uns aus in der Quantität, aber nicht in der Qualität. Wollen wir wirkliche Kunst fördern, so dürfen wir dabei nicht vergessen, unsere Jugend nach der künstlerischen Seite zu erziehen, damit vielen zugutekomme, was jetzt nur wenigen nützt.“ Tadd 1903, S. VI-VII.

„rückwärtsgewandt“ verbunden wurde. Diese negative Konnotation überschattete die Seite der Akademisierung, die sie einerseits als institutionelle Emanzipation, andererseits als Initiative zur künstlerischen Entfaltung versteht.¹⁴ Und so geschah es, dass gewisse Zeichenbücher bis heute unterrepräsentiert, wenn nicht sogar unerforscht blieben.

„La notorietà e l'importanza degli "Studi di Pittura" editi da Giambattista Albrizzi sono legate a molteplici fattori; si tratta innanzi tutto di uno dei più bei figurati veneziani del '700.“¹⁵

Dieses Zitat von Degli Eri Montecuccoli bezieht sich auf ein Zeichenbuch, das gemessen an der außergewöhnlichen grafischen Qualität und vielfältigen Rezeption viel zu wenig Aufmerksamkeit im wissenschaftlichen Kontext erhalten hat. Gemeint sind die *Studi di Pittura*, von dem bereits erwähnten Giambattista Piazzetta aus den Jahren 1760-64. „*Studj Di Pittura Già Dissegnatti Da Giambattista Piazzetta Ed Ora Con L'Intaglio Di Marco Pitteri Pubblicatti A Spese Di Giambattista Albrizzi 1760 Sotto Gli Auspicj Di Sua Eccellenza Carlo Conte, E Signore De Firmian*“, lautet der vollständige Titel und bedeutet übersetzt: Ein von Giambattista Piazzetta entworfenes, von Marco Alvise Pitteri gestochenes und von Giambattista Albrizzi 1760 veröffentlichtes und der Excellenz Carlo Conte gewidmetes Zeichenbuch (**Abb. 65-66**).¹⁶

Aus diesem Titel ergeben sich zugleich auch die wesentlichen Fragestellungen, mit denen sich die vorliegende Masterarbeit beschäftigt: Wer waren die Urheber des Buches und was ihre damit verbundene Rolle? Was war der Zweck der *Studi di Pittura* und wie verlässlich ist die Datierung von 1760? Warum sollte diese Jahreszahl angezweifelt werden, wenn sie doch so auf dem Frontispiz, im Text des Buches und in all seinen Listungen angegeben ist? Bei der intensiven Auseinandersetzung mit den *Studi di Pittura* fällt auf, dass es nicht eine Version, im Sinne der Zusammenstellung der Blätter und ihrem Layout, sondern viele unterschiedliche gibt, deren Rekonstruktion gemessen an der spärlich vorhandenen Grundlagenforschung komplex ist. Denn bis heute ist unklar, warum die *Studi di Pittura* erst sechs Jahre nach dem Tod des großen venezianischen Malers Piazzetta veröffentlicht wurden. Handelt es sich, wie Giambattista Albrizzi im Vorwort des Zeichenbuches schreibt, um ein posthumes Tribut an Piazzetta, der einen Großteil seines Lebens der Lehrtätigkeit im privaten und öffentlichen Bereich gewidmet und damit einiges zur akademischen Entwicklung in Venedig beigetragen hat? Oder sind die *Studi di Pittura* doch, wie einige Forscher behaupten, bereits unter

¹⁴ Castor 2015, S. 142.

¹⁵ Montecuccoli Degli Eri 1992, S. 125. Übersetzung durch die Verfasserin: „Die Berühmtheit und Bedeutung der Studi di Pittura, herausgegeben von Giambattista Albrizzi, sind mit mehreren Faktoren verbunden. Es handelt sich zunächst um eines der schönsten Werke des 18. Jahrhunderts in Venedig.“

¹⁶ Der Name Giovanni Battista wird in Folge mit Giambattista abgekürzt.

Mitwirkung Piazzettas und aus dem didaktischen Vorhaben heraus entstanden, ein Vorlagewerk herauszugeben, „il quale potesse servire come di Scuola ad ognuno, che o per professione, o per diletto desidera di apprenderne i sondamenti?“¹⁷

Dieses Zitat Albrizzis aus dem Buch führt zurück zu James Liberty Tadds Auftrag, den Zeichenunterricht nicht nur für humanistisch Geschulte zugänglich zu machen. Nach Tadd fordert und fördert Zeichnen nicht nur den Geist, sondern auch den Charakter, denn Zeichnen ist das „was den Geist erhebt und erweitert und den Sinn für das Schöne und Edle bildet. Denn überall auf das Nützliche zu gehen, ist wenig geeignet, einen freien und edelsinnigen Charakter zu bilden.“¹⁸

Uggo Ruggeri hat das Zeichnen im Zusammenhang mit Giambattista Piazzetta 1983 mit einer tief verwurzelten „self-awareness“ oder „Kunstwollen“ beschrieben.¹⁹ Er hat es als einer der wenigen Künstler seiner Zeit im malerischen Venedig geschafft, mit seinen genreartigen Kopf- und Körperstudien (*têtes de caractère*) eine angemessene Reputation zu erlangen und die Zeichnung als Lehrmittel und als autonome Bildgattung zu etablieren (**Abb. 51-52**). Seinen Schülern soll er das Zeichnen nach der Natur vorgelebt und vorgegeben haben. Wie sein Unterricht und seine Methoden aber konkret aussahen, ist nicht bekannt.

Lässt sich (s)ein didaktisches Konzept aus den *Studi di Pittura* heraus beurteilen? Kann durch die Analyse des Text- und Bildmaterials festgestellt werden, wie der Zeichenunterricht im Venedig des 18. Jahrhunderts ausgesehen hat und ob Zeichenbücher darin eine aktive Rolle gespielt haben? Diesen Fragen wird in der vorliegenden Masterarbeit unter anderem nachgegangen.

Die Zeichnung ist das zentrale Thema dieser Masterarbeit, das aufzeigt, wie ein vermeintlich rein kunsttheoretisches Thema auch eine gesamtgesellschaftliche, ideologische Kontroverse war und bis heute ist und sich mit der Frage nach dem Stellenwert von geistig-analytischer und schöpferisch-produzierender Tätigkeit, von Kopf- und Handarbeit, Phänomenologie und Ideographie sowie von elitärer und allgemeiner Bildung beschäftigt.²⁰

¹⁷ Albrizzi 1760, Vorwort. Übersetzung durch die Verfasserin: „Schule für Jedermann [bereitzustellen], die entweder von Beruf oder zum Vergnügen das Zeichnen lernen mochten.“

¹⁸ Tadd 1903, S. 1.

¹⁹ Ruggeri 1983b, S. 91.

²⁰ Die Wundtsche Völkerpsychologie bezeichnet den konservativen Ansatz der imitierenden Nachbildung der Natur als „phänomenographisch“ oder „ideographisch“. Vgl. Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, Leipzig 1919, Kap 2, I, 2³.

Forschungsstand und Methode

Vor dem einleitenden Hintergrund verfolgt die vorliegende Arbeit das Ziel, das System *Zeichnen* 1. theoretisch und historisch, 2. im akademischen Kontext und 3. als Medium Lehrbuch aufzuarbeiten. Person und Werk, an dem all diese drei Punkte zusammengeführt werden, sind 4. Giambattista Piazzetta und seine *Studi di Pittura*.

Die Gliederung der Arbeit erfolgt daher in die beiden Abschnitte „Zeichnen“ und „Studi di Pittura“, zwischen denen entsprechende Bezüge und Zusammenhänge hergestellt werden. Eigene didaktische Erfahrungen aus meiner Lehrtätigkeit als Zeichenlehrerin haben das Interesse am Werk geweckt und fließen in die Arbeit ein, wobei entsprechende Abgrenzungen zur wissenschaftlichen Arbeit gezogen werden.

Da diese Maserarbeit zeitlich am Ursprung des *disegno*-Begriffs ansetzt, also mit dem 15. Jahrhundert, werden viele Informationen aus Primärquellen geschöpft. Vorrangig zu nennen sind in diesem Zusammenhang Leon Battista Albertis *Della Pittura* oder Giorgio Vasaris *Vite*, die als unentbehrliche Grundlagewerke zur Malerei und zu Malern der Renaissance gelten.²¹ Alberti war es, der die Mathematik zum Fundament der Kunst und die Zeichnung zur methodischen Grundlage der theoretischen Auseinandersetzung erklärt hat, worauf die künftige Künftlerausbildung fußen sollte. Eine detaillierte Auslegung von Albertis Schriften ist nicht Ziel von **Kapitel 1.1.**, jedoch ist Kenntnis seiner Thesen notwendig, um die Voraussetzungen frühneuzeitlichen Kunstverständnisses zu ebnet.

Nach Vasaris Verständnis ist der *disegno* nicht primär und ausschließlich als Zeichnung zu verstehen; er fasst vielmehr die praktische und geistige Idee zusammen. „Der Disegno ist das aktiv schöpferische Prinzip in den Künsten [...]. Dieses Prinzip entspringt aus dem Geist und holt aus vielen Dingen ein allgemein geistiges Element heraus.“²² Vasaris Auslegung ermöglichte im *paragone*-Streit eine grundlegende Verbindung zwischen Malerei und Skulptur, die sich im *disegno* vereinen.

Die venezianische Malerei des *Cinquecento* entsprach, zu Vasaris Frustration, offensichtlich nicht diesen kritischen Voraussetzungen. Die „disegno-colorito controversy“ behandelte David Rosand ausführlich im ersten Kapitel von „Painting in 16th Century Venice“, einschließlich der sozialen, wirtschaftlichen und politischen Lage der Künste und Künstler

²¹ Alberti 2010; Vasari 1878-85; 1981; 2006. Vgl. weiters Alpers 1960; Boenke 1999; Goldstein 1996; Reilly 1999.

²² Zit. nach Westföhring 1993, S. 76.

sowie der ästhetischen Werte, die die venezianische Malerei von der in Mittelitalien unterschied.²³ Mit Verweis auf Kunsttheoretiker wie Lodovico Dolce oder Paulo Pino untersuchte der amerikanische Kunsthistoriker auch die formalen Prinzipien und technischen Verfahren, die die Einzigartigkeit der Malerei in Venedig bestimmten, vor allem die Entwicklung der Ölmalerei auf Leinwand. „Considering the practical barriers maintained by the guild system, it was thus neither relevant nor appropriate in Venice to seek a union of the three arti del disegno.“²⁴ Aufbauend auf Rosands Analyse des venezianischen Gildensystems, in welchem Künstler ausschließlich Maler (*depentori*) und seltener Bildhauer oder Architekten waren, zielt **Kapitel 1.1.** dieser Arbeit darauf ab, die Gründe für den verzögerten Aufbau einer venezianischen Kunstakademie zu erörtern.²⁵ Rosand stufte die Trennung der venezianischen Malerei von der Architektur als wesentliches Hindernis in ihrer Anerkennung als freie Kunst ein, was wiederum einen Brückenschlag zu Giorgio Vasari und seiner Nobilitierung der Künste zulässt.²⁶ Der italienische Künstlerbiograf war auch die herausragende Persönlichkeit, auf die die erste Kunstakademie zurückzuführen ist und mit der die Verbindung zu **Kapitel 1.2.** gezogen werden soll – ein Kapitel, das sich mit der Institutionalisierung des Zeichenunterrichts beschäftigt und den Weg von der Florentiner *Accademia del Disegno*, über die *Accademia di San Luca* in Rom und die *Accademia di Clementina* in Bologna, hin zur *Accademia di Belle Arti di Venezia* aufzeigen wird. Zeitgenössische Abbildungen stellen eine Quelle zur Ermittlung der jeweiligen pädagogischen Arbeitsweisen dar. Die römische Akademie ist eine Institution, deren Geschichte sich dank erhaltener notarieller Dokumente sehr gut rekonstruieren lässt und in dem umfassenden Buch „The Accademia Seminars“ mit 11 Beiträgen namhafter Kunsthistoriker*innen wie Peter Lukehart und veröffentlicht durch die National Gallery of Art in Washington DC dargestellt worden ist - von der Erstellung neuer Satzungen bis zur Lage der Kirche *Santi Luca e Martina* im Forum Romanum sowie von den Rollen der Künstler und Amateure bis zu der Formulierung des Bildungsprogramms der Akademie.²⁷ Mit diesem beschäftigt sich Pietro Roccasaccas Aufsatz „Teaching in the Studio of the „Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma““ beruft sich hierbei größtenteils auf die von Romano Alberti genau erfassten Dokumentationen der Statuten (*The Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno, de pittori, scultori, et architetti di Roma*), welche klar aufzeigen, dass die Institution Zuccaris eine *Accademia del Disegno* und nicht eine Akademie der Malerei,

²³ Rosand 1997, S. 11.

²⁴ Ebd., S. 10.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Lukehard 2009.

Skulptur oder Architektur“ war.²⁸ Das Zeichnen als Dreischritt von *copiare*, *ritrarre* und *disegnare*²⁹ entspringt und entspricht dem vorbildstiftenden Modell von Vasaris Akademie in Florenz, deren Geschichte wiederum Teil des Ausstellungskatalogs „Zeichenunterricht. Von der Künftlerausbildung zur ästhetischen Erziehung seit 1500“ ist und als Vergleichslektüre herangezogen wird.³⁰ Nicht nur der Beitrag von Josepha Bosshart ist in diesem Kompendium vorrangig zu nennen, sondern auch die weiteren, gedankenreichen Beiträge, die in Zusammenarbeit der Graphischen Sammlung ETH Zürich mit dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit unter Prof. Tristan Weddigen am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich von Professor*innen, Künstler*innen und Studierenden formuliert wurden und dadurch spannende, weil vielfältige, Blickwinkel vereinen. Dem Lehrprogramm seit 1500 wurde in der Ausstellung das aktuelle Zeichnen nach dem Modell am Departement Architektur der ETH Zürich gegenübergestellt und damit die Brücke in die Gegenwart geschlagen. Verglichen wurden aber auch die unterschiedlichen theoretischen und praktischen Ansätze historischen (Akt-)Zeichenunterrichts - das Zeichnen nach der Antike versus nach dem lebenden Modell, Akademiewesen versus nach Zeichenbuch. So zieht Beatrice Zaidenberg die Verbindung zwischen Florenz, Rom und der Carracci Akademie in Bologna, die Giambattista Piazzetta 1727 zum Ehrenmitglied ernannt hat und aus diesem Grund in meinen Ausführungen nicht fehlen darf.³¹

Das Ziel des **Kapitels 1.2.** ist nicht eine Nacherzählung der Akademiegründungen, sondern vielmehr eine Skizzierung wesentlicher pädagogischer Grundmodelle, die sich vorbildhaft für Venedig ausgewirkt haben können. Denn im Unterschied zu Rom, Florenz oder Bologna beschränkt sich die Forschungslage zur *Accademia di Belle Arti di Venezia* ausschließlich auf vereinzelte Dokumente, Gravuren, Zeichnungen und Gipsmodelle, die alle in einem, unter der Leitung von Giuseppe Pavanello zusammengefassten *monumentale opera*, dem Katalog „L’Accademia di Belle Arti Venezia. Il Settecento“, erschienen und noch ohne Übersetzung aus dem Italienischen sind.³² Die verschiedenen Beiträge decken den Zeitraum von der Gründung 1750 bis zum Jahr 1807 ab und belegen die Suche nach Situationen, Auslösern und Umständen, die zu einer Veränderung im Schönheitsempfinden vom venezianischen „Goldenen Zeitalter“ zum Klassizismus geführt haben.³³ Laut dem Kurator Pavanello gehe es darum zu verstehen, wie sich in fünfzig Jahren der Kunst- und Malgeschmack vom malerischen

²⁸ Roccasecca 2009, S. 127-128.

²⁹ Ebd.

³⁰ Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018. Besonders Bosshart 2018, S. 26-40.

³¹ Zaidenberg 2018, S. 76-93.

³² Pavanello 2015a.

³³ Zit. nach Mazzaferro 2016, S. 2.

Giambattista Piazzetta hin zum statuarischen Canova verändert hat. Den Grund dafür sieht der italienische Kunsthistoriker in dem System *Akademie* selbst, „porta geneticamente in sé i germi della vittoria del disegno sul colore; a Venezia tuttavia questa vittoria si declina in maniere diverse, proprio per la tradizione secolare del colorismo lagunare.“³⁴ Diese Feststellung schließt an die in **Kapitel 1.1.** proklamierte These der venezianischen Farb- und Gildentradition an und kann mithilfe des Bandes „L’Accademia di Belle Arti Venezia. Il Settecento“ und dem darin veröffentlichten, erstklassigen Bildmaterial wie Wettbewerbsbeiträgen für Aktzeichnungen untermauert werden. Dass die Gründung der öffentlichen Akademie einen Bruch mit dem korporativen System bedeutete und eine kunsttheoretische Debatte über die drei schönen Künste auslöste, daran erinnert Piero Del Negro sehr gut in seinem Aufsatz „L’Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806“.³⁵

Der zweite Teil desselben Bandes, kuratiert von Ilaria Mariani, erzählt vom Alltag und Verlauf der institutionellen Aktivitäten wie dem Aktzeichenunterricht, den die Autorin mittels Vergleichen zwischen schriftlichen Aufzeichnungen aus Venedig mit grafischen Modellen aus Bologna (dem Frontispiz von Giampietro Zanottis *Storia dell’Accademia Clementina di Bologna, aggregata all’istituto delle scienze e dell’arti*, 1739 (**Abb. 9**)) auf die Carracci Akademie zurückführt und als Vermittler u.a. Giambattista Piazzetta verantwortlich macht.³⁶ Diesem und seinen *Studi di Pittura* ist auch Teil drei des Bandes „L’Accademia di Belle Arti Venezia. Il Settecento“ gewidmet, der aus einer anastatischen Neuauflage samt dem gedruckten Text *Alcuni avvertimenti per lo incamminamento di un giovane nella pittura* (1756) von Giampietro Zanotti und Mitbegründer der *Accademia Clementina* in Bologna besteht und als Zeugnis für eine wesentliche Kontinuität in Piazzettas Biografie (der 1727 zum Ehrenmitglied der *Clementina* ernannt wurde) sowie für die Verbindung zwischen Venezianischer und Bologneser Institution eintreten kann.³⁷

Doch bevor näher auf die *Studi di Pittura* eingegangen werden kann, muss zuerst die Gattung Zeichenbuch, die sich aus dem Prozess der Nobilitierung des *disegno* und dem wachsenden Bedürfnis nach fundierter Theorie entwickelt hat, näher definiert werden. Das Ziel ist, die Verbindungen zwischen den didaktischen Modellen, einerseits unterrichtet an Akademien und

³⁴ Ebd. Übersetzung durch die Verfasserin: "Trägt genetisch die Keime des Sieges der Zeichnung über die Farbe in sich; in Venedig jedoch nimmt dieser Sieg verschiedene Formen an, gerade wegen der jahrhundertealten Farbtradition der Lagune."

³⁵ Del Negro 2015, S. 75.

³⁶ Mariani/Pavanello 2015, S. 13.

³⁷ Mazzaferro 2016, S. 1-2.

jenen vermittelt in Büchern aufzuzeigen und daraus Erkenntnisse für Giambattista Piazzettas Lehre in Praxis und Theorie zu gewinnen.

Grundlage für diese Analyse stellt abermals vorrangig Primärliteratur dar, sprich Zeichenbücher selbst, von denen ein großer Teil innerhalb des erwähnten Projektes „Episteme der Linien“ digitalisiert und öffentlich zugänglich gemacht worden ist.³⁸ Diesem ist es zu verdanken, dass Zeichenbücher wie Heinrich Vogtherrs *Kunstbüchlin* (Abb. 28-30) oder Gerard de Lairesses *Grondlegginge Ter Teekenkonst* (Abb. 19-24), für Betrachtungen und Vergleiche bereitstehen. Anhand derer sollen die Ansätze sowie die künstlerischen und didaktischen Einstellungen ihrer Urheber untersucht werden. Unterschieden werden können die Modelle der Schematisierung und der Fragmentierung, die abhängig von der favorisierten Zielgruppe und zugrundeliegenden Intention sowie Motivation ausgewählt wurden und Rückschlüsse darauf zulassen, ob das Ziel ideographisch oder phänomenographisch war. Der im Zusammenhang mit dem Projekt „Episteme der Linien“ erschienene Katalog „Punkt, Punkt, Komma, Strich“ nimmt u.a. in den Kapiteln „Fragmentieren“ von Matteo Burioni „Nachahmen“ von Nino Nanobashvili und „Konstruieren“ von Sebastian Fitzner auf diese Strategien Bezug.³⁹ Laut Maria Heilmann ist dabei „nicht nur die formale Vielfalt, die räumliche Verbreitung und der große Erfolg einzelner Exemplare [augenfällig], sondern auch der Umstand, dass Zeichenbücher nur als „gesamteuropäisches“ Austausch-Phänomen betrachtet werden können.“⁴⁰ Aus diesem Grund können und dürfen nicht nur italienische Zeichenbücher, sondern auch französische und holländische in das **Kapitel 1.3.** miteinfließen und den *Studi di Pittura* gegenübergestellt werden.

Die in **Kapitel 1.3.** erarbeiteten Untersuchungsergebnisse (Zeichnen im Kontext von Akademie und Zeichenbuch), werden anschließend an den *Studi di Pittura* exemplifiziert. Die Analyse des Zeichenbuchs richtet sich dabei nach seinem Aufbau – vom Frontispiz, über die im Titel genannten Urheber, bis zum schriftlichen und anschließenden grafischen Abschnitt.

Ein Blick auf die Literaturliste zeigt, dass seit den 1990er Jahren keine umfangreicheren Texte zu Piazzetta geschrieben und veröffentlicht wurden. Die *Studi di Pittura* enthalten die früheste Biographie des Künstlers, verfasst von seinem guten Freund und Verleger Giambattista Albrizzi, die besonders bedeutend einzuschätzen ist, da eine nachfolgende Aufarbeitung oder

³⁸ Heilmann/u.a. 2015a und b.

³⁹ Heilmann/u.a. 2015b, S. 85-91, 111-116, 141-147.

⁴⁰ Ebd., Umschlag.

Studie seiner Werke erst im Jahr 1921 erfolgen sollte.⁴¹ In dieser schien Piazzettas melancholische und direkte Bildsprache stets viel aufgehobener als in der schimmernden, leichten Rokoko Welt mit ihren leuchtenden Farben und elegantem Form- und Linienvokabular.⁴² Giuseppe Fiocco belebte den Ruf Piazzettas in einem wegweisenden Artikel, in dem die dramatischen Kompositionen und kraftvollen *valori plastici*, die plastischen Werte, des Künstlers gelobt wurden.⁴³ Noch im selben Jahr folgte Aldo Ravàs wegweisender Versuch einer chronologischen Oeuvre Rekonstruktion und eine Monographie, die bis heute als Grundlagenwerk der Piazzetta-Literatur gilt, wenn sie auch mehr archivarischen als kunstkritischen Charakter hat.⁴⁴ Als Fioccos Schüler Rodolfo Pallucchini in den frühen 1930er Jahren begann, Piazzetta zu studieren, war das erste und wichtigste Problem immer noch jenes der Authentizität der Werke. Um die vielen Fehlzuschreibungen zu korrigieren, zu welchen Ravàs Porträt von Piazzetta lange Zeit beigetragen hatten, begann Pallucchini eine systematische Untersuchung seiner bekannten Schüler und Mitarbeiter, darunter Angeli, Maggiotto, Capella, Marinetti, Lama, Polazzo und Bencovich. Seine frühen Studien gipfelten 1934 in der Veröffentlichung einer ersten Monografie über Piazzetta: „L’Arte di G.B. Piazzetta“, welcher 1942 und 1956 weitere Bücher sowie unzählige Artikel folgen sollten.⁴⁵ Kein Gelehrter hat mehr zum Wissen über Piazzettas Werk und seine Position in der Settecento-Malerei beigetragen. Aufgrund der unermüdlichen Forschung und Parteinahme von Pallucchini ist Piazzetta von der Position eines eigenartigen kleinen Meisters auf den ihm zustehenden Rang eines großen Künstler seiner Zeit aufgestiegen, den der Autor auch gerne als Courbet des venezianischen 18. Jahrhunderts bezeichnet.⁴⁶

Daran anschließend widmeten sich weitere Kunstkritiker wie George Knox den verschiedensten Aspekten von Piazzettas Kunst, wobei der Fokus stets mehr auf seinen Gemälden als auf seinen Zeichnungen lag, auch wenn letztere zahlenmäßig überwiegen.⁴⁷

Hervorzuheben ist besonders der Aufsatz „Agionato delle edizioni e delle incisioni“ von Federico Montecuccoli Degli Erri aus dem Jahr 1992, der das Zeichenbuch als „di uno dei più bei figurati veneziani del 700“ hervorhob, dessen unterschiedliche Versionen ausfindig

⁴¹ Die kunsthistorische Wiederentdeckung von Piazzettas Werk wird allgemein im Rahmen mit einer allgemeinen „Barockbegeisterung“ Ende der 1880er Jahre gesehen. Vgl. Hans Tintelnot, Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe, in: Rudolf Stamm, Die Kunstnormen des Barockzeitalters, Bern 1956, S. 13-91.

⁴² Binion 1994, S. 139 spricht von „dark mode and serious subject matter.“

⁴³ Fiocco 1921-22, S. 104.

⁴⁴ Ravà 1921.

⁴⁵ Pallucchini 1934; 1936; 1938; 1943; 1947; 1956; 1961; 1968; 1970; 1971; 1981; 1982; 1983; 1995.

⁴⁶ Ebd. 1956, S. 69: „il Courbet del Settecento veneziano.“

⁴⁷ Knox 1983; 1992.

gemacht, diese miteinander verglichen und dabei den Versuch gewagt hat, sie zu datieren und zu interpretieren.⁴⁸ So ausführlich seine Recherchen und erhellend seine Interpretationen des Buchtextes sind, so wenig beschäftigt sich der Autor mit dem bildhaften Teil, sprich mit Beschreibungen und Fragen zu den Grafiken bzw. Zeichnungen und in Folge mit deren Stellenwert innerhalb eines Kunstbuches und darüber hinaus innerhalb der Kunst und Kunsterziehung. Dies soll mit der vorliegenden Arbeit nachgeholt und die Frage beantwortet werden, inwiefern Text- und Bildmaterial Aufschluss über die Zielgruppe, die Ausrichtung und die Didaktik des Buches geben können.

Mit derselben Frage beschäftigt sich auch die anschließende Auflistung der verschiedenen Versionen der *Studi di Pittura*, an deren Aufbau und Grafiken zwischen 1760 und 1764 immer wieder Veränderungen vorgenommen worden sind, worauf die heutige Komplexität einer zeitlichen Rekonstruktion zurückzuführen ist. Diese Auflistung stützt sich zum einen auf die Arbeiten von Montecuccoli Degli Erri, die allerdings 32 Jahre zurückliegen, und zum anderen auf eigene Recherchen in jenen Bibliotheken Italiens, die die *Studi di Pittura* beherbergen. Basierend auf den persönlichen Eindrücken und Untersuchungen vor Ort, wird im Rahmen dieser Masterarbeit der Versuch einer zeitlichen und stilistischen Kategorisierung der Versionen unternommen, wobei festgehalten werden muss, dass kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann und soll.

Eine anspruchsvolle Arbeit war auch die Untersuchung und Durchsicht des Kreises an tatsächlichen und möglichen Piazzetta Schüler*innen und ihren Werken, um die Auswirkungen der *Studi di Pittura* auf die zeichnerischen Kompetenzen sowie die ästhetischen Kategorien bewerten zu können. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang zum einen der Katalog „Disegni Piazzetteschi“ von Ugo Ruggeri, der sich 1967 der Aufarbeitung der an der *Accademia Carrara* in Bergamo und in einigen bergamaskischen Sammlungen aufbewahrten Zeichnungen aus der Schule von Piazzetta oder von Künstlern, die während eines bestimmten Zeitraums in seinem Umfeld tätig waren, gewidmet hat.⁴⁹ Ruggeri schöpfte u.a. aus dem Material von Rodolfo Pallucchini, Giuseppe Fiocco und Terisio Pignatti und dem Katalog „Disegni e Stampe dell’Accademia Carrara di Bergamo“ von Carlo L. Ragghianti, der wesentliche Zeichnungen von Cappella, Piazzetta, Maggiotto und der Gruppe Pittoni enthält.⁵⁰ Unter anderem konnte eine fast vollständige, bisher unveröffentlichte Sammlung von

⁴⁸ Montecuccoli Degli Erri 1992, S. 125. Übersetzung durch die Verfasserin: "eines der schönsten venezianischen Werke des 18. Jahrhunderts."

⁴⁹ Ruggeri 1967.

⁵⁰ Fiocco 1929; Kat. Ausst. Accademia Carrara di Belle Arti 1962; Pallucchini 1932, 1933; Pignatti 1960, 1964.

Zeichnungen Giulia Lama eindeutig zugeordnet werden, einer möglichen Schülerin von Piazzetta (**Abb. 112, 114, 116**). Diese Entdeckung wird als recht bedeutend angesehen, sowohl in quantitativer Hinsicht als auch aufgrund der Qualität der Blätter. Da für einige weitere Zeichnungen in dem Katalog keine namentliche Zuordnung möglich war, wurden sie lediglich mit Hand A bis Hand L beschriftet (**Abb. 120, 122, 124**).

Bedeutende Beiträge von Ugo Ruggeri und Rodolfo Pallucchini sind auch im Ausstellungskatalog Pallazzo Vendramin-Calergi, der 1983 anlässlich und zu Ehren von Piazzettas dreihundertstem Geburtstag erschienen ist, vereint.⁵¹ Erklärtes Ziel des Katalogs war es einen Überblick über die aus Piazzettas Schule, Werkstatt oder Akademie hervorgegangenen Künstler*innen zu geben.⁵² In diesem Zusammenhang zu nennen sind Giulia Lama, Egidio Dall'Oglio, Francesco Capella, Giuseppe Angeli, Domenico Fedeli detto il Maggiotto und Antonio Marinetti detto il Chiozzotto, deren Werke beispielhaft für Piazzettas Einfluss im Sinne einer Verbreitung von Lehrmethoden sowie künstlerischer Ästhetik stehen und damit sehr gut das Ziel des abschließenden Kapitels unterstreichen.⁵³ Im Resümee werden die Untersuchungsergebnisse zusammengefasst und ein Fazit daraus gezogen.

⁵¹ Kat. Ausst. Pallazzo Vendramin-Calergi 1983.

⁵² Domenico Crivellari, in: Kat. Ausst. Pallazzo Vendramin-Calergi 1983, S. 9.

⁵³ Ebd.

1. Zeichnen – Theorie und Praxis

1.1. disegno vs. colorito

„Disegna Antonio, disegna Antonio, disegna, non perder tempo!“⁵⁴

Mit diesen Worten soll Michelangelo Buonarroti Antonio Mini aufgefordert haben, sich im Zeichnen zu üben. Er nennt es auch den „Urquell“⁵⁵, Cennino Cennini die „Triumphpforte“⁵⁶ und Leonardo da Vinci „die Gottheit“⁵⁷ – Zeichnen ist im Bewusstsein und durch die Schriften der Renaissance-Theoretiker zur Grundlage künstlerischer Schöpfungskraft und Ausbildung erklärt worden, für die Malerei wie auch die Bildhauerei. Obwohl die Arbeiten an einem Gemälde, einer Skulptur oder einem Bauwerk verschieden sind, so fließen sie aus derselben Quelle, „che è il bon disegno.“⁵⁸ Baldassare Castiglione verwendet in seinem *Il libro del Cortegiagno* den Schlüsselbegriff der Epoche, den *disegno*. Aus dem lateinischen *designare* abstammend, kann er wörtlich mit „bezeichnen, zeichnen, einen Umriss darstellen“ übersetzt werden, vereint in sich aber eine viel umfassendere und komplexere Bedeutung von Entwurf, Plan und Idee. Damit sind die Leitmotive für die folgenden Jahrhunderte formuliert, denen Leon Battista Alberti sein Traktat *Della pittura* gewidmet hat, mit dem Ziel, die Malkunst auf den Gesetzen der Mathematik und Optik „aus den Wurzeln der Natur“ hervorgehen zu lassen.⁵⁹ Der Künstler selbst sei nicht der Kopist dieser gottgeschaffenen Natur, sondern selbst schöpferisch tätig, was sich in der Malerei ausdrücke. Indem der Universalgelehrte Alberti das Ziel verfolgte, die „Kunst in die Hand des Künstlers“ zu legen und das vielseitige Bildungsideal des Humanismus in der Kombination von theoretischem Wissen und praktischem Tun auf ihn zu übertragen, sollte sich der Aufstieg vom anonymen Handwerker zum gelehrten Schöpfer und von den *artes mechanicae* zu den *artes liberales* vollziehen.⁶⁰

Als Sinnbild für den *disegno*, der das geistige und intellektuelle Konzept vereint, kann der „Denker“ in Enea Vicos Kupferstich „Die Akademie des Baccio Bandinelli“ von 1544 verstanden werden (**Abb. 4**). Der bärtige Mann, der in der Mitte der Darstellung auf einem

⁵⁴ Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/Palazzo Vecchio/Fore di Belvedere 1980, S. 27; Zit. nach Westfeling 1993, S. 90. Übersetzung durch die Verfasserin: „Zeichne Antonio, zeichne Antonio, zeichne und verliere keine Zeit!“

⁵⁵ Hollanda 1899, S. 113-114: „O desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nelle consiste e elle é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitetura e de todo outro genero de pintar e a raiz de todas as sciencias.“ „Im Zeichnen, das man mit anderen Namen auch die Kunst des Entwerfens nennt, gipfeln Malerei, Skulptur und Architektur. Die Zeichnung ist Urquell und Seele aller Arten des Malens und Wurzel aller Wissenschaft.“

⁵⁶ Cennino Cennini 1390 in seinem Traktat: „Grundlage der Kunst und Anfang all dieser Hände Arbeit ist Zeichnen und Malen [...] Die Triumphpforte des Zeichnens, ist das Studium der Natur.“ Cennini 1871, Kap. 28; Koschatzky 1985, S. 27.

⁵⁷ Zit. nach Koschatzky 1985, S. 29. Zeichnen sei nicht nur eine Wissenschaft, ja „gebührenderweise nicht nur eine Wissenschaft, sondern eine Gottheit zu nennen, die alle sichtbaren Werke wiederholt, die der höchste Gott geschaffen“ habe.

⁵⁸ Baldassare Castiglione, Das Buch vom Hofmann, München 1986, S. 89.

⁵⁹ Alberti 1975, S. 91; Alberti 2010, S. 63; Pevsner 1940, S. 31-42.

⁶⁰ Alberti 2010, S. 65.

Stuhl sitzt und seine Stirn in denkender Pose in die rechte Hand gelegt hat, erinnert zudem an die 30 Jahre zuvor gestochene „Melencolia I“ von Albrecht Dürer (**Abb. 5**), womit eine bis heute konstante Vorstellung vom Künstler zwischen Genie und Wahnsinn formuliert ist.⁶¹ Nicht nur der „Denker“, sondern auch die weiteren im Stich dargestellten Bildhauer sind nicht mit den klassischen körperlichen Mühen der Profession, mit Hammer und Meißel, sondern mit dem Zeichnen bei Kerzenschein beschäftigt, was den *disegno* „als sichtbaren Ausdruck des im Geiste gebildeten Konzepts“ in den Mittelpunkt rückt.⁶² Das nächtliche Studium von Poeten und Humanisten hat Baccio Bandinelli (1493-1560) hier auf die Künstler übertragen, die aus dem inneren Licht ihrer Inspiration zu schöpfen scheinen. Dieses Schaffen aus dem Inneren, nicht dem Äußeren heraus, wird durch den Vorlagenfundus – Plastiken, menschliche Skeletteile, Bücher - im Hintergrund betont, derer sich die Bildhauer aber nicht bedienen, sondern aus der Vorstellung heraus entwerfen.⁶³

„Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea.“⁶⁴

Dieses Zitat von Giorgio Vasari in der zweiten Ausgabe seiner *Vite* knüpft an die Differenzierung des *disegno* zwischen der Einbildung (*imaginativa*) und dem Erscheinungsbild an. Konkret wird die Zeichnung als der Schlüssel zum gesamten schöpferischen Prozess betrachtet, als Medium des Denkens des Malers ebenso wie seines konkreten Ausdrucks.⁶⁵

⁶¹ Thomas 2005, S. 13.

⁶² Vasari 1878-85. I., S. 68.

⁶³ Dittmann 1993, S. 74; Fiorentini 1999, S. 46.

⁶⁴ Vasari 2006, S. 98-99. Zit. und übers. nach Dittmann 1993, S. 76: „Der *Disegno*, der Vater unserer drei Künste, der aus dem Intellekt hervorgeht, schöpft aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil (*giudizio universale*), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist. So kommt es, dass der *Disegno* nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden und Bildwerken das Maßverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis ein gewisses Bild und Urteil entsteht, das im Geist die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, dass der *Disegno* nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Bildes, das man im Sinn hat und das man im Geist sich vorstellt und in der Idee hervorbringt.“⁶⁴

⁶⁵ In den Seiten seiner *Vite* etablierte Vasari nachdrücklich die praktische und theoretische Bedeutung des Zeichnens, definiert als Ursprung und Grundlage der drei Künste Malerei, Bildhauerei und Architektur. Auf der breitesten historischen Skala liefert

Gemäß dieser Ästhetik, zumindest in ihren dogmatischeren Formulierungen, bildet die Qualität der Zeichnung das kritische Maß eines Gemäldes. Die signifikanten Kriterien des formalen Urteils für einen Kritiker wie Vasari sind im Wesentlichen grafische und plastische Werte: Linie, Schattierung, Form und Proportion. Das Hauptproblem des Malers bestehe in der Darstellung der menschlichen Figur in Umrissen und in der Modellierung. Zu dieser Aufgabe könne die Farbe nur oberflächlich zum grundlegenden Entwurf beitragen. Vasari definierte die Malerei als „un piano coperto di campi di colori, in superficie o di tavola o di muro o di tela, intorno a’lineamenti detti di sopra, i quali per virtù di un buon disegno di linee girate circondano la figura.“⁶⁶

Dieser toskanisch-römischen, zwischen Siena und den Papststaaten gebräuchlichen und durch den Humanismus geprägten Definition, stand die venezianische Schule mit ihrem malerischen Stil und der Betonung der Farbe (*colorito alla veneziana*) gegenüber. Es ist wichtig zu betonen, dass die Venezianer*innen im Allgemeinen nicht den Begriff *colore*, sondern *colorito* oder *colorire* verwenden, was sich vielmehr auf den Pinselstrich und die Ausführung dessen bezieht.⁶⁷ *Colorito* ist ein aktives, konstruktives Konzept, ein additives Verfahren, welches das Bild vom dunklen, vorbereiteten Grund der Leinwand bis zu den abschließenden modifizierenden Lasurbeschichtungen aufbaue.⁶⁸ Diese für venezianische Gemälde typische Opazität wurde durch zwei Spezifika begünstigt: das Ölmedium und die Leinwandunterlage. Auf dieser wurde direkt, ohne Vorzeichnungen und nicht in zarten Lasuren, sondern in der pastosen Ölmaltechnik gearbeitet, wodurch die Ideen während des Prozesses entwickelt, abgeschabt, modifiziert und übermalt werden konnten.⁶⁹ Die so entstandenen Texturen stehen stellvertretend für die changierenden Farben des Wassers, des Lichts, das von der welligen Oberfläche reflektiert wird, und damit für die Lagunenstadt Venedig selbst. Das feuchte Klima der mächtigen norditalienischen Republik eignete sich weniger für Fresko- und Temperafarben, profitierte aber gleichzeitig vom Handel mit Farbpigmenten wie Ultramarin (Lapis Lazuli), chinesischem Rot, indischem "Lac", Grünspan und Indigo. Die weltweiten Seehandelsverbindungen und Handelsrouten begünstigten ebenso die Beziehungen zur, für ihre schimmernden Goldikonen und Mosaiken sowie ihre Vernachlässigung des figurativen

disegno das Maß für den Fortschritt in den Künsten von ihrer Wiedergeburt mit Giotto bis hin zur überwältigenden theologischen Leistung von Michelangelo. Alpers 1960, S. 203-215; Rosand 1997, S. 10-11.

⁶⁶ Vasari 1878-85, I, S. 171. Übersetzung durch die Verfasserin: „Eine Fläche bedeckt mit Farbfeldern, auf der Oberfläche von Holz, Wand oder Leinwand, um die oben genannten Linien herum, die durch die Kraft einer guten Linienführung die Figur umgeben.“

⁶⁷ Rosand 1997, S. 22.

⁶⁸ Pino 1960, S. 118.

⁶⁹ Von Vasari (1878-85, 7, S. 427) notiert und durch modernes X-Ray verifiziert.

Realismus berühmten, byzantinischen Kunst.⁷⁰ Die Geschichte der venezianischen Malerei kann nur im Kontext dieser Traditionen, Praktiken und Techniken verstanden werden. Es handelt sich um einen Stil, der mit seiner offenen Kalligrafie das grafische Äquivalent zur *pittura di macchia* darstellt. Der Federstrich oder die Kreidezeichnung ist eher suggestiv als definitiv und die schwarze Kohle ist analog zur Verwendung von Öl und Leinwand zu verstehen.⁷¹ Diese bevorzugten Materialien begünstigten in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Venedig auch eine Strömung des „weichen“ Tenebrismus, die von Roberto Longhi 1946 als eine "mistura di ideale e di lugubre, di patetico e di triviale" definiert wurde und zu dessen Vertreter*innen u.a. Giambattista Piazzetta oder Giulia Lama zählen.⁷²

"Die Dinge, die die Farbgebung betreffen, sind unendlich", schrieb Paolo Pino 1548 und deutete damit auf das Dilemma hin, dass der *colorito* im Vergleich zum *disegno* keine konzeptuelle Grundlage für theoretische Ausarbeitungen lieferte.⁷³ Die Sprache der venezianischen Apologeten ist demnach weniger objektiv-analytisch, als vielmehr locker, poetisch und suggestiv - ein literarischer Korrelat zum Stil der venezianischen Malerei. So bezieht sich der Publizist, Übersetzer und Schriftsteller Lodovico Dolce in seinen umfangreichen farbtheoretischen Traktaten (*Dialogo di colori* und *Dialogo della pittura*) vor allem auf die wirkungsästhetische Qualität von Fähigkeit von Farbe und die Eignung von Inkarnat, Figuren lebendig und plastisch wirken zu lassen.⁷⁴

Die Darstellung des Körpers und seiner sinnlichen Qualitäten in all seiner Farbigkeit und Textur darstellen zu können, wird bei Lodovico Dolce (1508-1568) zum Gradmesser für gute Kunst. Während Vasari bestrebt war, die drei Künste unter dem *disegno* zu vereinen, betonte Dolce die Überlegenheit der Farbe, ein Medium, das den Malern eigen und vorbehalten sei. Der Kunsthistoriker David Rosand argumentierte, dass Vasari sich in Florenz auf Maler wie Michelangelo berufen konnte, die mit einer Leichtigkeit zwischen den verschiedenen Medien wechselten. Dahingegen seien venezianische Maler, bedingt durch das lokale Gildensystem, selten in der Bildhauerei oder Architektur tätig gewesen. "Considering the practical barriers

⁷⁰ Hills 1999, S. 19.

⁷¹ Degenhart 1937, S. 270-284.

⁷² Zit. nach Pallucchini 1983, S. 18. Die *tenebroso* waren eine Gruppe, die sich zuerst mit der Intervention von Luca Giordano, noch in der Tradition von Jusepe de Ribera in Neapel, dann mit dem Aufkommen von Giovanni Battista Langetti, Antonio Zanchi und Carl Loth in Venedig ausbreitete.

⁷³ Pino 1960, S. 117.

⁷⁴ Dolce 2007, S. 183. Übersetzt nach Rhein 2008, S. 285: „E certo il colorito è di tanta importanza e forza, che, quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive e tali che lor non manchi altro che l'fiato.“ Zum *Dialogo della pittura* vgl. Franco Bernabei, Tiziano und Ludovico Dolce, in: Rodolfo Pallucchini 1978, S. 307–337; Marco Sgarbi, Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte. Un momento della ricezione della poetica aristotelica nel Rinascimento, in: Rivista di estetica, 59, 2015, S. 163–182; Rhein 2008; Roskill 1968.

maintained by the guild system, it was thus neither relevant nor appropriate in Venice to seek a union of the three *arti del disegno*.⁷⁵ An dieser Stelle ist mir eine kurze Ausführung zu diesen von Rosand beschriebenen, praktischen Barrieren der venezianischen Gilde, der *Arte dei Depentori*, wichtig, da es sich um die älteste Institution dieser Art auf italienischem Boden handelt und im Gegensatz zu florentinischen oder römischen Modellen steht. Durch seine Mitgliedschaft in der Gilde fand der venezianische Maler seinen offiziell sanktionierten Platz in der großen sozioökonomischen Hierarchie Venedigs.⁷⁶ Im 16. Jahrhundert kamen die Meister der *Arte dei Depentori* aus unterschiedlichen Handwerksberufen und wurden mit Titeln wie: *depentori* (Figurmalerei), *doratori* (Vergolder), *coridori* (Ledarbeiter), *cartolari* (Hersteller von Spielkarten) usw. angeführt.⁷⁷ Die steigenden sozialen und intellektuellen Ansprüche in der Renaissance führten auch in Venedig zu Spannungen in der Handwerksgemeinschaft der *Arte* und zum Bestreben der *figurer* als moderne Künstler anerkannt zu werden. Die florentinischen Akademiker wurden 1571 offiziell von ihren verschiedenen Gildenverpflichtungen befreit.⁷⁸ In Venedig genehmigte der Senat die Gründung des *Collegio dei Pittori*, einer eigenständigen Gruppe innerhalb der *Arte*, sowie die Anerkennung der Mitglieder als liberale Künstler erst im Jahr 1683. Dennoch sollten sie noch keine Akademiker sein, sondern nur ein weiteres *Collegio*.⁷⁹ Eine *Accademia di Belle Arti di Venezia* wurde erst 1750/54 gegründet. Erst nachdem fast jede bedeutende Stadt in Italien und viele in Europa Kunstakademien besaßen.⁸⁰ Diesen unterschiedlichen Entwicklungen Rechnung tragend, wurden Studenten dazu angehalten in Venedig nach ihrer Farbgebung und in Rom und Florenz nach dem Zeichnen zu suchen.⁸¹

Im Kontext der, von Diskussionen bezüglich der Überlegenheit der Zeichnung über die Farbe sowie der Florentiner über die venezianische Schule geprägten, Geschichte hätte die Gründung einer Akademie nach diesen Prinzipien als eine Art Kapitulation der venezianischen Maltradition betrachtet werden können. Denn diese erfuhr im Zuge der Akademisierung einen

⁷⁵ Rosand 1997, S. 10.

⁷⁶ Giovanni Monticolo, *Il capitolare dell'arte dei pittori a Venezia compost nel dicembre 1271 e le sue aggiunte (1271-1311)*, in: *Nuovo archivio Veneto* 2, 1891, S. 321-56; Die *Capitoli* oder Statuten der *Arte dei Depentori* datieren aus dem Jahr 1271 und machen sie wahrscheinlich zur ältesten Malergilde in Italien. Sie galten als ökonomisch sowie künstlerisch kontrollierend. Die Statuten der venezianischen *Arte dei Depentori* legten das Muster und die Praxis einer Künstlerkarriere fest: von der Lehre als *Garzone* bis zur Eintragung als *Maestro dell'arte* mit dem Recht, einen Laden zu eröffnen, Assistenten einzustellen sowie Kunstobjekte herzustellen und zu verkaufen sowie die Höhe des zu zahlenden Mitgliedbeitrags. Weiters schrieben sie vor, dass sich ein auswärtiger Maler bis spätestens sechs Monate nach seiner Ankunft in der Stadt bei der Gilde zu registrieren hatte. Dies hatte den Zweck den Kunstmarkt zu regulieren und die Mitgliedschaft für auswärtige Maler unattraktiv zu machen.

⁷⁷ Rosand 1997, S. 7.

⁷⁸ Pevsner 1940, S. 46-49.

⁷⁹ Rosand 1997, S. 10. Das *Collegio dei Pittori* stand noch immer unter den Gesetzen der *Giustizia Vecchia* und die *capitolari* waren immer noch jene der *Arte dei Depentori*.

⁸⁰ Ders., S. 10. Vgl. den Überblick der verschiedenen Kategorien in: *Arte* vgl. Favaro 1975, S. 163 – 194.

⁸¹ Reynolds 1959, S. 34-5.

Wandel des menschlichen Schönheitsideals vom lebenden Modell hin zum klassisch-geprägten und idealisierten Typus.⁸²

Rodolfo Pallucchini verglich diese Veränderung der Ästhetik mit dem Wechsel von einer, durch Giambattista Piazzetta geprägten, malerischen hin zu einer statuarischen Kunstsprache, die mit dem allgemeinen europäischen Trend des Klassizismus einherging.⁸³ *Colorito* und Gilde, die vormals die unabhängige Entwicklung venezianischer Malerei beeinflusst und dominiert hatten, wichen gegen Ende des 18. Jahrhunderts einem kanonischen Lehr- und Geschmackprinzip. Für diese Verzögerung verantwortlich war, wie dieses Kapitel gezeigt hat und was es durch die Analyse der *Studi di Pittura* weiters zu erörtern gilt, eine durch Piazzetta wesentlich mitbeeinflusste und an der venezianischen Tradition haftende Kunstästhetik.⁸⁴

1.2. Akademien

Accademia ist ein vielschichtiger, nicht eindeutiger Begriff, der seinem Ursprung nach eine organisierte Einheit bedeutet. Mit der Wende zum *Cinquecento* wurde darunter ein Bildungssystem verstanden, dessen wesentliches Merkmal die Disputation war und, dem Motto der Carracci Akademie (*contentione perfectus*) entsprechend, auf die Notwendigkeit eines fortwährenden Wettstreits von malerischen Ideen und Lösungen abzielte.⁸⁵ Mit der Gründung der *Accademia del Disegno* in Florenz und ihrer jüngeren Schwester, der *Accademia di San Luca* in Rom, fanden Künstler ihren formalen Platz innerhalb eines zunftunabhängigen Bildungssystems und ihre Aufgabe in der Prüfung neuer Ideen, die in einem tugendhaften Wettbewerb und Rivalität ausgetragen werden sollten. Dieser Grundatz manifestierte sich in den monatlich stattfindenden *Conférences* der Pariser *Académie Royale et de sculpture*, die der sprachlichen Auseinandersetzung mit Fragen der Kunst gewidmet waren.⁸⁶ Damit ist eine der Aufgaben von Akademien benannt: der Diskurs über Kunst und die Aufstellung von Kriterien und Anforderungen.⁸⁷

Der Begriff Akademie hat sich in der französischen Sprache seit dem 17. Jahrhundert als Bezeichnung für eine *Académie d'après nature*, also eine Aktstudie oder -zeichnung etabliert.⁸⁸

⁸² Ton 2015, S. 121.

⁸³ Kat. Ausst. Castello Sforzesco 1971, o.S.

⁸⁴ Ders., S. 117.

⁸⁵ Castor 2009, S. 167; Dempsey 2009, S. 50.

⁸⁶ Zwischen 1667-1793 fanden rund 500 dieser *Conférences* monatlich statt. Im Mittelpunkt stand ein exemplarisches Meisterwerk oder ein kunsttheoretisches Problem, mittels dessen man sich durch Diskussionen annäherte. Vgl. Castor 2009, S. 149.

⁸⁷ Dittmann 1993, S. 75.

⁸⁸ Ebd.

Das heißt: die Etymologie von *Accademia* verrät eine Doppelbedeutung einer Institution einerseits und der Studie eines nackten Menschen andererseits, eines sowohl theoretischen als auch praktischen Konstrukts, die innerhalb der akademischen Ausbildung eine Monopolstellung einnehmen sollte.⁸⁹ Diesen Dualismus möchte das nachfolgende Kapitel anhand der Geschichte der Akademiegründungen sowie ihrer Lehrmethoden aufzeigen und damit jene Didaktik vorwegnehmen, die für die Gattung Zeichenbuch bestimmend werden sollte.

Wie Michelangelo Antonio Mini im Eingangszitat aufgefordert hat, so mussten auch Baccio Bandinellis Lehrlinge, statt mit Hammer und Meißel, wie in einer Bildhauerwerkstatt üblich, in kontemplativer Stille das Zeichnen üben (**Abb. 6**). Dies veranschaulicht nicht nur Enea Vicos Stich von 1544, sondern auch der 13 Jahre zuvor entstandene von Agostino dei Musi (gen. Agostino Veneziano).⁹⁰ Der Tisch, an dem die dargestellten Bildhauer sitzen ist mit „*Accademia di Bacchio Brandin*“ beschriftet – die künstlerische Ausbildung also mit dem Begriff der Akademie verbunden. Der Florentiner Bandinelli war einer der ersten Künstler, der sich um die Eingliederung des Zeichnens in einen pädagogischen Rahmen verdient gemacht hat.⁹¹ Ob mehr Anspruch oder Wirklichkeit, so dürfte der Stich als programmatische Darstellung von intellektuell und zeichnerisch fundierten Lehrinhalten aufzufassen sein. Visualisiert wird aber nicht die künstlerische Debatte oder das gelehrte Gespräch. Selbst wenn Bandinelli eher eine Schule nach dem Modell des am Meister orientierten Ateliers und keine Akademie geführt hat, so hat er doch die Bedingungen für ein regelmäßiges Studium des *disegno* geschaffen und damit den Grundstein für die Akademisierung des Zeichenunterrichts gelegt.⁹²

Zwei Jahre nachdem Enea Vico 1561 den Kupferstich von Bandinellis *Accademia* angefertigt hatte, eröffnete Giorgio Vasari unter der Schirmherrschaft von Cosimo I. de' Medici (und damit als Verweis auf dessen vorbildliche Rolle bei der *Accademia Fiorentina*) und Michelangelo Buonarroti als *capi* in Florenz die *Accademia del Disegno*.⁹³ Wie bereits im Namen inbegriffen

⁸⁹ Zur Etymologie und Bedeutungsverschiebung des *Accademia*-Begriffs vgl. Dempsey 2009, S. 43-54.

⁹⁰ Thomas 2005, S. 6; Ulrich Pfisterer, Agostino Musi, genannt Veneziano. Akademie-Zeichnen bei Kerzenlicht. Enea Vico, Akademie des Baccio Bandinelli, in: Kat. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin 2007, S. 111.

⁹¹ Bosshart 2018, S. 27-29. Der Geburtsname von Bandinelli lautete Brandin, erst durch die Anerkennung seiner adeligen Herkunft konnte er seinen Namen in Bandinelli ändern. Bandinelli wollte als Bildhauer genauso ernst genommen wie als Maler. Sein kunsttheoretisches Verständnis basierte auf dem *disegno*-Begriff von Francesco Doni, der damit zum einen die geistige wie auch praktische Tätigkeit verbindet sowie die Beziehung zwischen Kunst und Natur. Diese definiert er als dreidimensionale Skulptur, womit Doni der Bildhauerei einen höheren Rang als der Malerei attestiert.

⁹² Wazbinski 1987, S. 68.

⁹³ Castor 2015, S. 171; Dempsey 1980, S. 553; Kemp 1974, S. 237; Wazbinski 1987, S. 334. Das Florentiner Konzil von 1439 führte zur Gründung der literarischen *Accademia Platonica* oder der *Accademia Fiorentina*, als dessen Protektor Lorenzo de' Medici agierte. Dieser schuf auch eine aus privater Initiative hervorgegangene und Gilden-unabhängige Schule für Bildhauer und Maler in Florenz. Unter dem Schutz des Hofes wurde Vasaris *Accademia del Disegno* zur einzig offiziell anerkannten

ist der *disegno* das leitende Prinzip der Schule, welches Aktivitäten von Malerei, Bildhauerei und Architektur vereinen und damit die Verwirklichung jener Werte und Ideale verkörpern sollte, die erstmals im frühen Quattrocento in Florenz formuliert worden sind (**Kapitel 1.1.**). Die Vereinigung der verschiedenen Künste in einer einzigen Organisation war einer von Vasaris bedeutendsten Beiträgen im Kampf gegen das traditionelle Gildensystem. Dadurch waren die schönen Künste nicht mehr durch ihre materiellen Unterschiede geteilt, sondern wurden nun durch ihre gemeinsame intellektuelle Bindung, den *disegno*, vereint. Im Gegensatz zu Bandinellis Werkstatt, war diese Akademie eine offizielle Körperschaft mit Statuten, die sich mit administrativen Tätigkeiten (Wahl von Personal, Unterhalt der Räumlichkeiten etc.), Festen, Feiern und Schenkungen befasste, aber auch einige wenige Anweisungen zur Anatomie und dem Studium der Draperie gab und damit die Dominanz des *disegno* betonte.⁹⁴ Die unterschiedlichen Ausbildungsschritte können an der Tuschezeichnung Jan van Straets (gen. Giovanni Stradano, 1523-1605) nachvollzogen werden (**Abb. 7**). In pyramidalen Form sind unterschiedliche handwerkliche Phasen – das Zeichnen einzelner Körperfragmente und Gipsmodelle, das Studium eines Skelettes und Körpers, das Vermessen einer Kuppel, das freie Zeichnen eines Wandgemäldes und das Formen einer Plastik – angeordnet und stellen programmatisch die von Leon Battista Alberti in seinem Traktat über die Malkunst 1435 beschriebenen Normen einer Schritt-für-Schritt Zusammensetzung vor (ABC vgl. **Kapitel 1.3.**).⁹⁵ Die Schüler sollten sich zuerst in den einzelnen Körperteilen üben, bevor sie diese zu anspruchsvollen Einheiten wie Gesicht und Kopf oder ganzem Körper zusammensetzten. Nach Alberti erforderte dieser Prozess das Studium vieler Körper, da die Vorzüge der Schönheit nicht alle in einem zu finden, sondern hier und da in vielen verteilt seien. Als Anknüpfungspunkt kann die Zeuxis Legende, wie sie von Plinius dem Älteren (23/24 v. Chr. – 79 n. Chr.) in seiner *Naturalis historia* erzählt wurde, zitiert werden.⁹⁶ Anhand der Geschichte des antiken Künstlers Zeuxis (Ende 5./Anfang 4. Jh. v. Chr.), der einst die fünf schönsten Mädchen Krotons wählte, um nach deren jeweils schönsten Körperteilen das ideale Frauenbild zu erschaffen, versuchte Alberti klarzumachen, dass er sich mit seinem Postulat, die Kunst aus der Natur entstehen zu lassen, nicht einfach deren Kopie, sondern die Rekonstruktion mittels „Phantasie und

Berufsorganisation Florentiner Künstler, büßte aber im weiteren Verlauf ihre Selbständigkeit zugunsten des Einflusses der Medici Familie ein.

⁹⁴ Bosshart 2018, S. 33; Castor 2009, S. 172; Goldstein 1996, S. 20. Am 24. Mai 1562 legte Vasari seinen Künstlerkollegen den Akademieplan vor, der eine Befreiung aus der Gilde und den Künstlern selbst einen neuen Status versprach. In 42 Artikeln formuliert er seine Satzung. Festgehalten wurde u.a. die Ernennung der Lehrer, sodass jedes Jahr ein Maler, Bildhauer und Architekt unterrichten sollte.

⁹⁵ Allori 1973, S. 1941-1981; Alberti 2010, S. 157-159; Barzmann 2000, S. 150-175; Nino Nanobashvili, Jan van der Straet, in: Heilmann/u.a. 2015a, S. 299-301; Pfisterer 2015, S. 5. Das von Alberti formulierte Prinzip findet sich 1565 auch bei dem Florentiner Alessandro Allori (1535-1607), der in seinem Traktat *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno* die Schritt-für-Schritt Zusammensetzung für den Zeichenunterricht normiert hatte.

⁹⁶ Alberti 2010, S. 157-159.

Eingebung“, um etwas Neues zu erschaffen, wünschte.⁹⁷ Das von Alberti dargelegte, additive Prinzip wurde zum Grundsatz der Künftlerausbildung, in der sich Theorie und Praxis vereinen sollten.

Vorlesungen über Geometrie sowie ein einmonatiger Anatomie-Kurs im Krankenhaus Santa Maria Nuova sind Belege für eine theoretische Grundlage des Unterrichtes an der *Accademia del Disegno*.⁹⁸ Da die inneren Teile des Körpers am lebenden Modell weniger klar definiert seien, könne der Künstler nur durch die Sektion sehen, „[vede] poi in che modo si facciano carnosì e dolci ne’luoghi loro, e come nel girare delle vedute si facciano con grazia certi storcimenti.“⁹⁹

Obwohl Vasari in seinen *Vite*, in den Biografien zu Raphael und Salviati, immer wieder betont hat, dass „buon disegno nasce [...] dall’ avere ritratto o figure di naturale vive, o da’ modelli di figure,“ gibt es keine Dokumente, die das Aktzeichnen in der *Accademia del Disegno* bestätigen oder veranschaulichen.¹⁰⁰ Ein Zeitgenosse, der das Zeichnen nach der Natur als gängige Unterrichtsmethode einforderte und die Florentiner Akademie kritisierte, war Federico Zuccari (um 1540-1609). Seine Bemühungen blieben ungehört und wurden erst mit seiner Einsetzung 1593 als Präsident der 1577 gegründeten *Accademia di San Luca in Santa Martina* in Rom umgesetzt.¹⁰¹ Von dieser Zeichenschule, die eine übergreifende Instanz aus Architektur, Malerei und Skulptur darstellen sollte, ist eine mit Stradanos Zeichnung (**Abb. 7**) verwandte Gravierung von Cornelis Cort erhalten (**Abb. 8**). Der Kupferstich ähnelt jener aus Florenz stark, wobei der Florentiner Löwe und das Sinnbild des Arnos von den Personifikationen Romas und Tibers ersetzt worden sind.¹⁰² Das pädagogische Konzept von Zuccari teilte sich in die *discorsi*, die Vorlesungen von Gelehrten, Kunstliebhabern und Studenten, und in das praktische Üben

⁹⁷ Ulrich Pfisterer, Der Kontakt des Zeichners. Barent Fabritius und die disegno-Theorien der Frühen Neuzeit, in: Kat. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin 2007, S. 47.

⁹⁸ Barzmann 2000, S. 163. Ebenso wurden formelle Reden und Präsentationen gehalten, die von allgemeinem Lob für die Institution bis hin zu lehrreichen Vorträgen zu Themen im Zusammenhang mit verschiedenen Aspekten des *disegno* reichten.

⁹⁹ Vasari 1981, S. 375. Übersetzung durch die Verfasserin: „[wie] die fleischigen und weichen Teile geformt sind und durch Änderung seines Standpunktes, wie sich bestimmte anmutige Wellen ergeben.“

¹⁰⁰ Barzmann 2000, S. 163; Vasari 1981, S. 172. Übersetzung durch die Verfasserin: „Excellenz in der Kunst des *disegno* hängt vom Figuren-Zeichnen oder vom Zeichnen lebender Modelle ab.“

¹⁰¹ 1577 hatten sechs Mitglieder der Kurie, u.a. Federico Zuccari, die *Accademia di San Luca* gegründet, jedoch verzögerte sich die Umsetzung aufgrund fehlenden Personals bis zur Einsetzung des Akademiesekretärs Romano Alberti (um 1555- um 1602) und mit dem Präsidenten Zuccari 1593, der vorübergehend ins Exil musste. Alberti übernahm die genaue Dokumentation der Statuten und Lehrprogramme. Vgl. Alberti/Zuccari 1961, S. 3-5.

¹⁰² Müller 2018, S. 41-47; Ulrich Pfisterer, Cornelis Cort nach Jan van der Straet, genannt Giovanni Stradano, Die Künste des Disegno, in: Kat. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin 2007, S. 114-116. Der Stich wurde 1578 von Cornelis Cort in Rom und 1580 von Luca Bartelli in Venedig gestochen. Der niederländische Kupferstecher Cort dürfte Federico Zuccaris Wunsch nach einer umfassenden Künftlerausbildung geteilt haben. Er gelangte 1569 in den Dienst von Cosimo I. in Florenz und lernte Jan van der Straet kennen, nach dessen Zeichnung er den Kupferstich fertigte. Obwohl er diesen in Florenz geschaffen hatte, vertritt die kunsthistorische Forschung dennoch die Meinung, dass es sich um die allegorische Darstellung der *Accademia di San Luca* in Rom handelt.

des Zeichnens, dem *studio*. Diese Didaktik basiert auf dem bereits beschriebenen (**Kapitel 1.1.**) dualen Verständnis des *disegno* zwischen einem „Außen“ (*disegno pratico oder disegno esterno*) und einem „Innen“ (*disegno intelletivo oder disegno interno*), zwischen praktischer Tätigkeit und geistiger Konzeption.¹⁰³ Die „*conversazione virtuosa*“ war für Zuccari die „*madre degli studi e fonte vera di ogni scienza*“.¹⁰⁴ Das tägliche Debattieren über theoretische Belange, etwa über die Natur des *disegno* als „*Segno di dio in noi*“, über *decorum* und Komposition hatte oberste Priorität.¹⁰⁵ Sein Drängen auf fachliche Kompetenz innerhalb der Ausbildung und Stärkung des theoretischen Diskurses mittels Grundlagen-Vorlesungen ist dabei eine Vorwegnahme der französischen Diskussionen ca. ein halbes Jahrhundert später. Beeinflusst von Italien-Reisenden wie Charles Le Brun, beruft sich die 1648 gegründete *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in ihren Statuten dezidiert auf die genannten, italienischen Vorbilder.¹⁰⁶ Ihre monatlich stattfindenden *conférences* sollten Fragen zur *bienséance* (Angemessenheit) der Komposition, der Proportionen, der Darstellung von Emotionen, Licht und Farbe ausverhandeln.¹⁰⁷ Dieser Aufruf zur intellektuellen Reflexion wurde maßgeblich von den italienischen Vorbildern und deren humanistischen Diskussionen (*paragone*) beeinflusst.¹⁰⁸

Paris ist sodann eine Wiederholung von Zuccaris Versuchen das Zeichnen nicht auf dem Konzept der *memoria*¹⁰⁹ aufzubauen, sondern auf empirischer Basis zu stärken. Für die weitere Entwicklung von Kunstakademien, wird das Auseinanderfallen von theoretischem bzw. ideologisch motiviertem Anspruch und praktischer Einlösung im künstlerischen Alltag charakteristisch sein.¹¹⁰

¹⁰³ Westfelling 1993, S. 77, 95.

¹⁰⁴ Zit. nach Castor 2009, S. 179.

¹⁰⁵ Ebd. Das Unterrichten oblag 12 *censori*, welche folgendes Programm zu überwachen hatten: "Einige werden von Hand zeichnen, andere Kartons entwerfen, einige Reliefs erstellen, andere Köpfe, Füße und Hände zeichnen, und wieder andere werden in der Woche im antiken Stil zeichnen, an den Fassaden von Polidoro arbeiten, einige werden Landschaftsperspektiven zeichnen, Bauernhöfe, einige Tiere und ähnliche Dinge, zusätzlich zu den geeigneten Zeiten, nackte Modelle entkleiden und sie mit Anmut und Verständnis zeichnen, Modelle aus Ton und Wachs machen, sie ankleiden und sie auf gute Weise zeichnen, einige werden Architektur zeichnen, andere Perspektive." Vgl. auch Pevsner 1940, S. 71.

¹⁰⁶ Castor 2009, S. 166. Vgl. Louis Vitet, *L'Académie royale de peinture et sculpture, Étude historique*, Paris 1861, S. 195-207. Der Bezug zu den italienischen Vorbildern erschließt sich über die Statuten, Artikel IV. Eine Verbindung ergab sich auch durch den Staatsrat Charmois, der als Sekretär des Maréchal de Schomberg und gemeinsam mit Charles Le Brun die römische Akademie studiert hat.

¹⁰⁷ Alexandra Bettag, *Die Académie de Peinture et de Sculpture als kunstpolitisches Instrument Colberts. Anspruch und Praxis*, in: Marx/Mayer 2009, S. 237-260. Henri Tesslin, der Sekretär der Akademie, fasste 1680 die Lehre in Tabellen zusammen, die u.a. *le trait, les proportions, le clair et l'obscur, l'ordonnance und la couleur* auflisten.

¹⁰⁸ Castor 2009, S. 165.

¹⁰⁹ Der *memoria* wird in der Tradition der antiken Rhetorik und so auch in der Kunsttheorie der frühen Neuzeit die Funktion eines inneren menschlichen Speichers zugeschrieben, also das Gedächtnis, das mit der Imagination im Verhältnis steht und für die künstlerische Erfindung grundlegend ist. *Memoria* ist aber auch als kollektives Gedächtnis zu verstehen, in das sich der Künstler durch sein Werk einschreiben sollte.

¹¹⁰ Castor 2009, S. 175.

Dem *disegno esterno* sollten – laut Zuccari – die Studenten nachmittags nachgehen. Darunter wurde das Studium des nackten Menschen verstanden und ist im Gegensatz zur Florentiner Akademie neben Fächern wie Anatomie, Bildhauerei, Architektur und Perspektive im Lehrplan nachzuvollziehen.¹¹¹ Pietro Roccasecca fasste die wichtigsten Aufgaben des Lehrprogramms unter folgenden Punkten zusammen: *copiare*, das Zeichnen als rein manuelle Fertigkeit; *ritrarre*, ein kognitiver Prozess, bei dem analysiert wird, was das Auge erfasst; und schließlich *disegnare*, die Fähigkeit, eine Figur oder eine Erfindung grafisch darzustellen, wie sie den Sinnen in einem rein intellektuellen Prozess erscheinen.¹¹² Das Ziel war es zunächst, den Schülern *saper vedere* beizubringen, also die Darstellung von durch Licht und Schatten betonten Verkürzungen und dann Zeichnungen mit *chiaroscuro* zu beenden ohne ein lebendes oder skulpturales Modell vor sich zu haben. In diesem Sinne sollten Zeichenschüler in der Lage sein ohne direktem Vorbild eine Realität grafisch zu konstruieren.¹¹³

Bezüglich Zeichnen nach der Natur und dem Akt deutlicher und in mehrfacher Hinsicht vorbildhafter als die römische *Accademia di San Luca* gewirkt¹¹⁴ hat vor allem die *Accademia degli Incamminati* in Bologna. Sie wurde nur wenige Jahre nach den Institutionen in Florenz und Rom gegründet und in der Literatur oftmals als Carracci-Akademie bezeichnet (zurückzuführen auf ihre Gründer Ludovico (1555-1619), Agostino (1557-1602) und Annibale (1560-1609) Carracci). Der hohe Bildungsgrad und die künstlerische Vielseitigkeit der bekannten Künstlerfamilie ermöglichte es, dass jedes Mitglied einen Beitrag für den Unterricht liefern konnte: Annibale fertigte anatomische Zeichnungen an, die für die Lehrmittelsammlung gestochen wurden.

Agostino übernahm die Fächer Perspektive, Anatomie, und Geometrie. Zusammen mit dem Studium antiker Gipsabgüsse bildeten sie das Grundgerüst für die praktische Lehre, in deren Zentrum und letzten Phase das Zeichnen nach dem lebenden Modell stand.¹¹⁵

Karen-edis Barzmann zitiert Aufzeichnungen von Giovanni Battista Passeri aus den 1670er Jahren, in denen dieser festhielt, dass die Carracci das Aktzeichen-Studium einführten und als *Accademia* bezeichneten.¹¹⁶ Im selben Absatz greift die Autorin auf das Medium Zeichenbuch vor, indem sie die Bedeutung, die von der Rezeption einer Aktzeichnung im Unterschied zu

¹¹¹ Mila Horky, „per mezzo della potenza motiva...“ Zur Ikonographie der Gründungsphase der Accademia di San Luca in Rom, in: Marx/Mayer 2009, S. 1; Roccasecca 2009, S. 125-128.

¹¹² Ebd., S. 127-128.

¹¹³ Ebd., S. 147.

¹¹⁴ Julian Brooks, Florentine Artists and Disegno in Late Cinquecento Rome, in: Lukehart 2009, S. 242. Der Autor spricht davon, dass die „Bolognese Carracci helped to build an interest in casual life “academies”, as they seem to proliferate from around 1610 onward.“ Er weist auch darauf hin, dass die Mitglieder der römischen Akademie besorgt waren, Aktzeichenklassen würden auch außerhalb ihrer Institution betrieben werden, weshalb diese ab 1617 ohne Genehmigung des *principe* verboten wurden.

¹¹⁵ Malvasia 1841, S. 277.

¹¹⁶ Barzman 2000, S. 178 in: Passeri's, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti*, Rom 1772.

traditionellen Erzählungen oder Figuren mit Attributen ausgeht, unterstreicht. So gestalte sich der Interpretationsprozess relativ offen und fordere Betrachter*innen zu Suche nach dem ikonographischen Kontext und damit zum aktiven Mitwirken am Bild auf – ein Akt, der durch die Pflege, sorgsame Handhabung, Sammlung und das Binden der einzelnen Blätter zu Büchern verstärkt wurde.¹¹⁷ Neben einer Reihe von Blättern aus den Jahren 1590 von Mitgliedern der Zeichenschule, ist es dem Gelehrten Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) zu verdanken, in schriftlichen Aufzeichnungen Hinweise zum Aktzeichnen vermerkt zu haben. „Qui non mancavano, fossero del maschio o della femmina, i meglio formati corpi, che servissero di risentito e giusto modello“. ¹¹⁸ Hervorzuheben ist die Erwähnung von weiblichen Modellen, an denen in öffentlichen Institutionen bis ins späte 19. Jahrhundert nicht studiert werden durfte.¹¹⁹ Als leblos und künstlich empfand Ludovico professionelle Modelle, weshalb sich die Carracci-Familie nicht selten auch gegenseitig Modell stand und so auch dessen Rolle nachempfinden konnte.¹²⁰ Ein Buch, das die akademische Reform der Carracci Akademie, welche Theorie und Praxis vereinen sollte, veranschaulicht ist die *Scuola perfetta* (**Abb. 31-36**) und wird an späterer Stelle (**Kapitel 1.3. und 2.8.**) noch ausführlicher behandelt werden.

Nach dem Tod der drei Carraccis wurde ihre private Schule aufgelöst, 1710 aber unter Aufsicht von Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730) und Giampietro Zanotti (1674-1765) in die staatliche und damit öffentlich zugängliche *Accademia Clementina* umgewandelt. Ihre, von Zanotti verfassten Aufzeichnungen *Storia dell' Accademia Clementina di Bologna*, sind für diese Untersuchung immanent, da sich die Bologneser Akademie als wegweisend für die Entwicklung des Aktzeichenunterrichts allgemein und für jenen von Giambattista Piazzetta insbesondere auswirken sollte, lässt sich doch eine intensive Verbindung nachweisen.¹²¹ Neben der *Stanza delle Statue*, in welcher Zanotti zeitgenössische Werke der römischen Bildhauer Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) und Alessandro Algardi (1598-1654) präsentierte, befand sich das *Studio del nudo*, das Zanotti 1739 im Frontispiz seines literarischen Werkes abbildete (**Abb. 9**).¹²² Der Kupferstich zeigt den Moment kurz vor dem Unterricht, den Zeitpunkt, an dem noch alle Beteiligten in regem Gespräch - vermutlich über die ideale Betrachter- und

¹¹⁷ Ders., S. 178.

¹¹⁸ Goldstein 1996, S. 34, 36; Feigenbaum 1993, S. 60, 62; Malvasia 1841, I, S. 277; Pevsner 1986, S. 85-89; Malvasia 1841, S. 277. Übersetzung durch die Verfasserin: „Hier fehlten weder männliche noch weibliche Körper, die als deutliches und korrektes Modell dienten.“

¹¹⁹ Knofler 2000, S. 19.

¹²⁰ Malvasia 1841, I, S. 277; Goldstein 1988, S. 89.

¹²¹ Birke 1991, S. 128; Turner 2001, S. 100. Das Werk kann als Fortsetzung von Malvasias *Felsine pittrice* gesehen werden, welches Zanotti in der zweiten Auflage von 1729 kommentiert hat.

¹²² Zamboni 1979, S. 211, 217. Während Luigi Ferdinando Marsili aus seinen Reisen zahlreiche antike Gipsabgüsse beisteuerte, bemühte sich Zanotti um wichtige Bologneser Werke. Seine Sammlung war berühmt und wurde in der *Pinacoteca Nazionale di Bologna* aufbewahrt.

Modellpositionierung - sind und das Zeichnen kurz bevorsteht. Inspiriert wird das nackte Modell von seinem antiken Vorbild, dem „Herkules Farnese“, der ihm durch den offenen Eingang zur Skulpturensammlung gegenübersteht.¹²³ Die halbkreisförmige, nach hinten ansteigende Sitzanordnung erinnert an ältere Universitäts Hörsäle und lässt vermuten, dass der Raum auch für Vorlesungen und andere Unterrichtsfächer genutzt wurde. Für das Zeichnen nach der Natur war zwar die halbkreisförmige Anordnung der zeichnenden Schüler gemeinhin gültige Praxis, jedoch befanden sich diese vermehrt auf einer Ebene, während das Modell auf einem Podest platziert wurde und so eine ideale Untersicht bot (**Abb. 10**). Ein Beispiel dafür liefert die äußerst spannende Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) zugeschriebene „scuola del Nudo“. Morassi datiert die Zeichnung auf 1716-18 und baut seine These auf Vergleichen mit stilistisch verwandten Zeichnungen aus den späten 1710er Jahren auf (**Abb. 11**).¹²⁴ Das Modell der „scuola del Nudo“, der kräftige, muskulöse Mann, nicht mehr jung und fast vollständig kahlköpfig, steht auf einer hölzernen Plattform und lehnt mit seiner rechten Körperhälfte an einer Säule, was das Halten der Pose auf Dauer erleichtern sollte. Dass es dafür auch spezielle Gerätschaften gab, zeigt ein Stich Pier Antonio Novellis, den er während seines Aufenthalts an der *Accademia Clementina* angefertigt hat (**Abb. 12**).¹²⁵ Nicht weniger bedeutungsvoll und in der „scuola del Nudo“ hervorgehoben, ist der Umgang mit direkten und indirekten Lichtquellen zur bestmöglichen Wiedergabe und Betonung des Muskelspiels. Neben der zentralen Öllampe befinden sich kleine Lampen an hölzernen Deckenbalken, die das gesamte Studio homogen und effektiv beleuchten: Das Licht ist in der Mitte stärker, wo es direkt auf das Modell fällt, anderswo ist es weicher, ermöglicht aber dennoch eine präzise Definition aller Studenten. Die nackte Figur ist mit großer Sorgfalt gezeichnet und bildet gewissermaßen den Dreh- und Angelpunkt der Szene, ohne dass die Zeichnenden jedoch untergeordnet oder oberflächlich behandelt werden, da jeder als lebhaftes Porträt individualisiert ist. Aus diesem Grund wurde zu Recht der Versuch unternommen, neben dem Urheber des Blattes, auch die weiteren dargestellten Figuren zu identifizieren. Immer wieder taucht Giambattista Piazzettas Name in diesem Zusammenhang auf. Vermutet wird, dass die

¹²³ Boschloo 1983, S. 139. Darüber hinaus bestätigt das Blatt die, im 17. und 18. Jahrhundert bevorzugten, Arbeitsweisen, über die auch Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert in ihrer *Encyclopédie* unter dem Lemma *Dessein* in mehreren Tafeln und Erläuterungen über den idealen Aufbau eines Zeichensaals informieren. Als gemeinhin gültige Praxis für die Einrichtung galt die halbkreisförmige und stufenmäßig ansteigende Anordnung der zeichnenden Künstler um den posierenden Akt, wodurch sie den Blick wechseln und verschiedene Perspektiven auf das Modell einnehmen sollten. Vgl. Diderot/D'Alembert 1751-1780 (1763), 3, Taf. 1; Maria Engelskirchen, Denis Diderot und Jean le Rond D'Alembert. *Encyclopédie*, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 44-46.

¹²⁴ Morassi 1971, S. 19. Morassi korrigiert 1971 seine 1937 (*Disegni antichi della collezione Rasini*, Mailand, S. 47) geäußerte Zuschreibung an Marco Alvise Pitteri. Der Autor schließt Piazzetta als Urheber aus, da sein Stil wesentlich weicher und ruhiger ist. Morassi erkennt in der Zeichnung den Stil des frühen Tiepolo vor seiner Udine Zeit und unterstreicht seine These durch den Vergleich mit seinen zeitgleichen Aktstudien (Nr. 22-23). Vgl. weiters Knox 1992, S. 211; Levey 1986, S. 11.

¹²⁵ Ton 2015, S. 119-120. Pier Antonio Novelli, *scuola del nudo* all'Accademia Clementina, Privatsammlung.

Zeichnung seine private Zeichenklasse in *San Zulian*, dem Stadtteil mit dem intensivsten Geschäftsleben und bevorzugtem Standort der Kunsthändler in der Nähe des Markusplatzes, abbildet.¹²⁶

Das Fehlen einer offiziellen Kunstakademie in Venedig verhinderte nicht oder begünstigte viel mehr die Entstehung privater Aktzeichenschulen innerhalb der Malerateliers, oft mehr als eine gleichzeitig und manchmal sogar in Konkurrenz zueinander.¹²⁷

1724 ist ein erstes Ansuchen einiger venezianischer Künstler zur Gründung einer eigenen Akademie verzeichnet, welches zuerst abgelehnt und erst im Jahr 1750 umgesetzt wurde. Eine Ankündigung des Jahres 1751 informierte alle *dilectanti*, dass Giambattista Piazzetta zum *direttore dell'Accademia* und die Maler Giuseppe Nogari (1699-1766), Giuseppe Angeli (1709-1798) und Vincenzo Guarana (1742-1815) sowie der Bildhauer Giuseppe Bernardi (1694-1773) zu seinen *assistenti* ernannt wurden.¹²⁸

Die ersten drei Jahre bis zu Giambattista Piazzettas Tod 1754 werden auch als *sperimentale* Phase bezeichnet, da sie aus eigenen Mitteln der Künstler, von Patriziern und Bürgern finanziert wurden und über die nur spärliche Informationen vorliegen.¹²⁹ Was den Lehrplan an der neu gegründeten *Accademia di Belle Arti di Venezia* betrifft, so spricht Denis Ton von einer starken Prägung durch die Prinzipien Piazzettas, die auf der Zeichnung nach dem Leben beruhen und damit im Kontrast zu Tiepolos Methode des Kopierens von Vorlagen stehen. Piazzetta habe die Tradition und Praxis seiner privaten Aktklasse in die offizielle *Accademia di Belle Arti di Venezia* übergeführt und damit den Grundstein für das Studium nach der Natur gelegt.¹³⁰ Dank eines Berichts des italienischen Historienmalers und Studenten an der *Accademia di Belle Arti di Venezia* Francesco Hayez (1791-1882) ist bekannt, dass sich die Aktklasse in den Räumen des *Fondaco della Farina* (**Abb. 13**), dem Hauptsitz der Institution befunden hat, die zu dem einen Raum für Architektur und Perspektive und einen zum Aufenthalt für die Professoren umfasste und wo viele Gemälde moderner Maler wie Guarana, Longhi, Maggiotto, Tiepolo,

¹²⁶ Bulgarelli 1973, S. 220; Knox 1992, S. 211-212; Pallucchini 1983, S. 27; Pasian 2015, S. 301. Es ist wahrscheinlich, dass Piazzetta von Beginn seiner malerischen Karriere junge - sogar Kinder - mit pädagogischem Ziel in seine Werkstatt aufnahm, wie im Fall von Domenico Maggiotto, der bereits im Alter von zehn Jahren (1722) Zeichenunterricht in *San Zulian* nahm.

¹²⁷ Pasian 2015, S. 296. Von dem berühmteren Deutschen, Johann Liss, der sich in Venedig - mit einigen Unterbrechungen - im letzten Jahrzehnt seines Lebens niedergelassen hat (er starb im selben 1631), sagt der Hauptbiograf, dass er den Akt in der "Academia nostra Veneta" zeichnete. Vgl. Sandrart 1683, S. 310: „Coeterum in Academia nostra Veneta multa delineabat juxta prototypa nuda, quibus deinde in pictura singularem conciliabat gratiam, vitamque plus fere quam naturalem.“ Der große Spanier Diego Velázquez passierte Venedig 1629 und blieb stehen, um auch "la Escuela de San Lucas, ò Academia, à donde se juntan à estudiar los Pintores" zu besuchen. Vgl. Palomino 1724, S. 328: „Asimismo viò la Escuela de San Lucas, ò Academia, à donde se juntan à estudiar los Pintores, y de donde han salido tantos famosos, acreditanto à su Patria por Escuela del colorido.“

¹²⁸ Del Negro 2015, S. 77; Pallucchini, Einleitung, in: Kat. Ausst. Castello Sforzesco 1971, o.S.

¹²⁹ Del Negro 2015, S. 78; Mariani/Pavanello 2015, S. 7-8.

¹³⁰ Knox 1992, S. 219; Ton 2015, S. 118.

Tiepoletto, Fontebasso, Zugno, Canaletto hingen. Die Professoren beurteilten und korrigierten jede Woche abwechselnd die Zeichnungen und versuchten u.a. durch Wettbewerbe ihre Schüler zu motivieren und das Niveau zu steigern.¹³¹ In diesem Sinne dürfte es also in mehr oder weniger großer Regelmäßigkeit Konversationen über Kunst und kunsttheoretische Belange gegeben haben. Auf den Naturwissenschaften aufbauender Unterricht ist erst mit dem Beginn der Lehrfächern Architektur (1768) und Perspektive (1791) verzeichnet. Davor bestand das pädagogische Programm hauptsächlich aus Aktzeichnen.¹³²

Nach Piazzettas Tod wurde die *Accademia* kurzzeitig aufgrund fehlender finanzieller Mittel geschlossen, bis die Reformer aus Padua die Künstler Francesco Zanchi, Giovanni Maria Morlaiter (1700-1781) und Antonio Fossali mit der Wiedereröffnung betrauten. Wenn auch mit einigen Adaptionen, so orientierten sich die Studienprogramme und -regeln an der *Accademia Clementina* in Bologna.¹³³ Die Satzungen sahen, in der Tradition Piazzettas, von Anfang an das Studium eines nackten Modells vor, wurden aber nun ergänzt um das Kopieren antiker Werke. Dieser Dualismus wird im Wettbewerbsverfahren der venezianischen Akademie deutlich, das aus einem zweistufigen Prozedere bestand: der Einreichung einer Kopie eines Gemäldes von berühmten Malern und dem Aktstudium vor Ort als Nachweis von Leistungsfähigkeit und Begabung.¹³⁴

Ein weiterer Schritt um die Sichtbarkeit der Akademie und ihres Status‘ zu erhöhen, war die Ernennung von Ehrenmitgliedern, bei denen es sich um ausländische Kunstliebhaber*innen, Politiker*innen sowie prominente Künstler*innen handelte. Die einzige Frau, die als Ehrenmitglied aufgenommen wurde, war 1781 die "berühmte deutsche Malerin" Angelika Kauffmann (1741-1807), die in diesem Jahr den venezianischen Akademiker Antonio Zucchi geheiratet hatte.¹³⁵ Der Kunsthistoriker Giuseppe Pavanello betonte, dass die Ernennungen von Pompeo Batoni, Anton Raphael Mengs sowie von Angelika Kauffmann klare Zeichen für das

¹³¹ Francesco Hayez, *Le mie memorie*, hg. von Fernando Mazzocca, Vicenza 1995, S. 35.

¹³² Mariani/Pavanello 2015, S. 13.

¹³³ Del Negro 2015, S. 78; Mariani/Pavanello 2015, S. 8. Was die Entwurfsfassung der Satzung betrifft, wurde sie von einem Ausschuss aus neun Künstlern und unter Berücksichtigung der Bestimmungen ähnlicher Institutionen wie der Clementiner Akademie in Bologna, die in Kopie beschafft wurde, erstellt. Unter den Verfassern waren u.a. Giambattista Tiepolo, Giambattista Pittoni, Francesco Zanchi, Bartolomeo Nazari, Francesco Fontebasso, Giovanini Maria Morlaiter, Gaetano Susali, Giovanni Marchiori und Giuseppe Bernardi. Die Überarbeitung und Korrektur erfolgte dann bis Mitte September 1755 durch den Reformer am Studio, Marco Foscarini.

¹³⁴ Ton 2015, S. 130.

¹³⁵ Del Negro 2015, S. 86. Im folgenden Jahr, als das Paar England verließ und nach Venedig zog, wurde Kauffmann "nel ceto de' signori accademici professori come soprannumeraria [...] anche con l'oggetto del sesso cui la distingue tra professori di tale nobile facoltà". Übersetzung durch die Verfasserin: „in die Klasse der Akademieprofessoren als Supranumeraria gewählt [...] auch wegen des Geschlechts, das sie unter den Professoren dieser edlen Fakultät auszeichnet.“

Interesse an neuen klassizistischen Strömungen und an der Verbindung mit Rom, dem unbestrittenen Zentrum der Avantgarde in Europa, seien.¹³⁶

„Non sono certamente da tanto le Accademie, che possano far sorgere nelle arti, o nelle scienze alcuno grandissimo ingegno, che illumini veramente la età sua; ma possono bensì tenere in vita, e nutrire lo studio, mantenere e promuovere i migliori metodi di studiare, bene istituite, e governate che sieno. Il lavoro delle miniere, dice un sovrano scrittore, dipende dai provvedimenti del principe, ed è in mano sua. Ma il trovarvi di quei filoni, che sieno veramente la ricchezza dello stato, si sta nell'arbitrio della fortuna. Pur nondimeno egli sembra, che tanto più sia sperare di trovare nella miniera una qualche ricchissima vena, quanto più di diligenza verrà posto e di studio nel lavoro della stessa miniera.“¹³⁷

Mit diesen Worten fasste der venezianische Kritiker Francesco Algarotti (1712-1764) die Bedeutung der Akademien nur wenige Jahre nach der Gründung in Venedig zusammen, indem er deren Notwendigkeit für die Entwicklung der Künste anerkannte. Der Blick auf die Entstehungsgeschichte der Akademien hat gezeigt, dass diese als Befreiungsversuch von sozialen und ökonomischen Normierungen sowie im Zuge künstlerischer Innovationen zu fassen sind, deren Grundlage und zugleich höchste Meisterschaft das Zeichnen (nach dem Modell) darstellt.

1.3. Lehr- und Vorlagebücher

Die Nobilitierung des *disegno* zu einer intellektuellen Disziplin bzw. Meisterschaft hatte neben der Gründung von Akademien auch den Aufstieg der Gattung Zeichenlehrbuch zur Folge. Die Festigung seines Prestiges hatte auch Leonardo da Vinci mit seinen Vorlagenzeichnungen für seine Schüler im Sinne und weniger die Zusammenstellung eines propädeutischen Zeichenbuchs. Zusammen mit den Illustrationen seines *Trattato di pittura* verselbständigten sich die Studien, die der Universalgelehrte während Obduktionen angefertigt hatte im Laufe des 18. Jahrhunderts durch zahlreiche Wiederabdrucke und Übernahmen in andere Publikationen.¹³⁸ Leonardos um 1490 entstandene Zeichnung „die Proportionen des Menschen“

¹³⁶ Del Negro 1998; S. 83-91; Pavanello 2001, S. 245-262; Pavanello 2015c, S. 34.

¹³⁷ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Livorno 1763, S. 50. Übersetzung durch die Verfasserin: „Die Akademien können sicherlich keine großen Genies hervorbringen, die ihre Zeit wirklich erleuchten können, aber sie können das Studium am Leben erhalten und die besten Studienmethoden, gut organisiert und geleitet, bewahren und fördern. Die Arbeit in den Bergwerken, sagt ein bedeutender Schriftsteller, hängt von den Maßnahmen des Fürsten ab und liegt in seiner Hand. Aber das Auffinden von Adern, die wirklich Reichtum für den Staat bedeuten, liegt im Ermessen des Schicksals. Dennoch scheint es, dass umso mehr Hoffnung besteht, in der Mine einen reichen Erzgang zu finden, je mehr Fleiß und Studium in die Arbeit in der Mine gesteckt werden.“

¹³⁸ Francesco Melzi fasste nach Leonardos Tod seine wissenschaftlichen und philosophischen Schriften als „*Trattato della pittura*“ zusammen. Beispiele für die Übernahme und Verbeitung wären u.a. Gérard Audran, *Des Menschlichen Leibes*

war Sinnbild einer Überzeugung, die der Ästhetik der sichtbaren Dinge eine mathematische Logik zugrunde legte. Bei der Vermessung und Zergliederung des Menschen ging da Vinci wie schon Vitruv von der harmonischen Zusammenfügung und Beziehung einzelner Körperteile zueinander aus.

Auch wenn bereits reich illustrierte spezifische Fachbücher der Medizin verfügbar waren, wie Andreas Vesalius' *Tabulae anatomicae* von 1568, so reagierten Zeichenbücher, die ihren Rezipienten myologische Darstellungen in Proportionsrastern präsentierten, auf den humanistischen Trend.¹³⁹ Der Exkurs in das angrenzende Wissensgebiet der Anatomie verdeutlicht die unscharfen Ränder und die Bandbreite des Mediums Zeichenbuch. So wie das Zeichenlehrbuch mit Hilfe diverser Einflüsse entstanden ist, die über die Unterweisung in der Kunst des Zeichnens und Entwerfens hinausgehen, so müssen diese verschiedenen Perspektiven immer mitgedacht werden.¹⁴⁰

Auch Albrecht Dürer (1471-1528) sah sich dem, auf den mathematischen Künsten basierendem Erkenntnisstreben seiner Zeit verpflichtet und definierte die geometrischen Maßverhältnisse als Grundlage der bildnerischen Schönheit. Die diesem Ideal gewidmeten Traktate markieren in ihrer Verbindung aus Text und Bild den Beginn der ersten gedruckten Zeichenbücher. Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* stellen die *varietas* der unterschiedlichen Körperteile per se und zueinander dar. Schematische Darstellungen von Frauen- und Männerkörpern sind mithilfe des Teilers oder des Richtscheites in der Länge ihres Körpers sowie eines Systems von Teilstrecken zwischen bestimmten Körperpunkten konstruiert und mit Maßzahlen versehen worden (**Abb. 14**).

Diese kanonische Veranschaulichung ästhetischer Belange und verschiedener Proportionstypen stellt eine von zwei zentralen Methoden des Zeichenlernens dar: die Zerlegung der Figuren mithilfe schematischer Konstruktion.¹⁴¹ Diese zielt darauf ab, an die Elementarformen des Zeichnens, die auf Körpern, Flächen und Linien beruhen, heranzuführen und den komplexen Aufbau von Naturformen modellhaft und operativ zu vermitteln, oft auch ohne mathematische Herleitungen. Zu nennen wären Sebald Behams *Kunst vnd Lere Büchlin* 1552, Georg Heinrich Werners *Nöthigsten Anweisung in der Zeichenkunst* 1796, Charles Jomberts *Nouvelle Methode*

Proportionen, Nürnberg o.J.; Peter Paul Rubens, *Théorie De La Figure Humaine*, Paris 1773. Vgl. Julia Barone, Poussin come costruttore della figura umana. Le illustrazioni del Trattato di Leonardo, in: Pietro C. Marani/ Maria T. Fiorio (Hg.), Leonardo. Dagli studi di proporzione al trattato della pittura, Mailand 2007, S. 99-119; Claire Farago (Hg.), Re-reading Leonardo. The treatise on painting across Europe, 1500-1900, Burlington 2009.

¹³⁹ Vesalius 1568. Vgl. hier vor allem die Darstellung eines weinenden Skeletts. Gerhard Baader, Anatomie. Konsilienliteratur und der neue Naturalismus in Italien im Spätmittelalter und Frühhumanismus, in: Prinz/Beyr 1987, S. 136; Kusakawa 2012.

¹⁴⁰ Vgl. Matthäus Roriczer, *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*, Regensburg 1486, URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10048477?page=,1>. Zum Verhältnis von Werkmeisterbüchern und Zeichenbüchern vgl. Gluch 2007, S. 1-16.

¹⁴¹ Dickel 1987, S. 245-261.

Pour Apprendre A Dessiner Sans Maître 1744 (**Abb. 15-17**), Jean Cousins *L'Art De Dessiner* 1788 (**Abb. 18**) sowie Gerard de Lairettes *Grondlegginge ter Teekenkonst* von 1701 (**Abb. 19-24**).¹⁴² Bei zuletzt genanntem niederländischen Autor handelt es sich nicht nur um einen begabten Maler, Radierer und Stecher, sondern um einen der bedeutendsten europäischen Zeichenlehrer des 18. Jahrhunderts. Als Mann von Bildung lehrte er in wöchentlichen Zusammenkünften mit „Kunstgenossen die Vortrefflichkeit der uralten Zeichen-Kunst“ und plante diese Kenntnisse in einem Lehrbuch zusammenzufassen, „dass man in kurzen hieraus mehr Licht erlangen wird als durch die langweilige Instruktion eines Meisters.“ Dieses Vorhaben wurde nach seiner Erblindung von seinen Söhnen umgesetzt, „denen er hernach sein großes Buch dedicate, welches er von solcher Materie ins holländische Sprache publicirte.“¹⁴³

Gerard de Lairette (1641-1711) konstatierte die Anfänge der Zeichen-Kunst in den „einfältigsten Theilen“, in zehn auf einem Tableau präsentierten Grundfiguren, Kreis, Viereck und Dreieck, die vom Schüler so lange eingeübt werden sollten, „bis sie in seinem Gedächtnis fest eingepägt sind.“ Dieses fest „einverleibte Denk-bild“, von Hans Dickel als konsequente „didaktische Reduktion“ bezeichnet, ist das ABC der Zeichenkunst, „ohne, welche man darinnen so wenig merklich fortkommen kann, als möglich es ist ohne Erlernung des A, B, C, im Leben und andern Studiis zuzunehmen. Denn durch die Geometrie lernet man die lange, breite, gerade, krumme, quere, schieffe, runde, ovale, vier, sechs- oder achteckige in- und auswendig gebogene, ja allerhand erdenkliche Figuren nur durch Mittel einiger Linien zu machen. Weil denn nun nichts Körperliches zu finden, das nicht von einer oder mehr der obengenannten Linien beschaffen ist.“¹⁴⁴

Laut Lairette sind also „alle figürlichen Linien in diesen Vorbildern zu finden“ und wie sich komplexe Erscheinungen diverser Objekte konstruieren und dekonstruieren lassen, erläuterte er indem er ein Oval in eine Gesichtsform einfügte. Wichtig dabei ist, dass dieser Vorgang eben in beide Richtungen gedacht und die Wechselbeziehung des Sichtbaren und der Schemata nachvollzogen werden kann. Als Parabel für diese operativen Bildfiguren verwendete und empfahl Lairette den Umgang mit einem „Leemann“, bzw. einer Gliederpuppe, an der Körperhaltungen modelliert und Raumdarstellungen zugleich studiert werden sollten (**Abb.**

¹⁴² Zu Sebald Beham vgl. Beham 1552; Heilmann/u.a. 2015b, S. 142, 148. Zu Georg Heinrich Werner vgl. Georg Heinrich Werner, Nöthigste Anweisung in der Zeichenkunst wie die Theile des Menschen durch Geometrische Regeln, Wertheim/Leipzig 1783, S. 54, 74; Heilmann/u.a. 2015b, S. 143-145, 158-160. Zu Cousin vgl. Maria Engelskirchen, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 66-67. Zu Jombert vgl. Jombert 1740, 1755; Peter Gerlach, Proportion. Körper. Leben. Quellen. Entwürfe und Kontroversen, Köln 1990, S. 180; Heilmann/u.a. 2015b, S. 208-210. Weitere Beispiele für Zeichenbücher wären: Diderot/D'Alembert 1751-1780; Hogarth 2010.

¹⁴³ Lairette 1804, S. 1; Heilmann/u.a. 2015b, S. 40-43, 143, 155-157, 211.

¹⁴⁴ Lairette 1727, S. 15.

25). „Was mich betrifft, habe ich das Gefühl, dass nichts gewisser ist als das Leben, und ich wollte lieber Raphael und alle Meister fahren lassen, als meinen Gliedermann missen.“¹⁴⁵

Die von Lairesse vielfach geschilderte und gelobte Gliederpuppe findet erst in den nachfolgenden Büchern wie den *Principes Du Dessein* visuelle Umsetzung, während die *Grondlegginge Ter Teekenkonst* vornehmlich den Charakter eines textbasierten Zeichenbuchs vertreten und nur wenige theoretische Anweisungen von illustrativen Kupferstichen begleitet werden.¹⁴⁶ Der aus Lüttich stammende Maler, Kupferstecher und Zeichner Lairesse schmückte sich oder sein Buch weniger mit anregenden Kompositionen, sondern „bringt die wahren und unumstößlichen Grundregeln zum Vorschein“, [...] dann gleichwie man zu der Gelehrsamkeit zu gelangen, vor erst muss die Buchstaben, 2tens die Silben, 3tens die Worte, und 4tens den Sinn derselben lernen kennen, und hernach dadurch zur vollkommenen Erkenntnis der Sachen gelangen; So muss man hier auch thun.“¹⁴⁷

Sowohl in der Haltung als auch der Handhabe der Werkzeuge erinnert das Zeichnen bei Gerard de Lairesse ans Schreiben und suggeriert, dass beide Vorgänge auf distinkten, regelhaften und „einfach“ erlernbaren Operationen beruhe. Alberti selbst hatte das vorgeschlagene Verfahren von der Chirografie abgeleitet mit dem Ziel, die Kunst als eine Wissenschaft zu nobilitieren.¹⁴⁸ Motorische Trockenübungen, wie das Nachzeichnen der aus einzelnen Linien bestehenden Buchstaben im Alphabet, können mit dem Kopieren der geometrischen Grundformen verglichen werden, wobei die Hand und eine präzise Strichführung trainiert werden – also ein „ABC der Kunst angeeignet wird“.¹⁴⁹ Doch ist das Ziel hierbei, nicht eine „sklavenhafte“ Imitation der Vorlage, sondern die Aneignung eines Formenvokabulars, aus dem sich die individuelle, künstlerische Handschrift entwickeln solle, so wie das Schreiben eines Textes

¹⁴⁵ Lairesse 1727, S. 98; Zit. nach Lairesse 1701, S. 95: „Wat my belangd, ik ben van gevoelen, dat 'er niets zeekerder gaat als het Leeven, willende liever Raphael en al de meesters laten vaaren, dan myn Leeman missen.“

¹⁴⁶ Lairesse 1746. Bei den *Principes Du Dessein* handelt es sich um eine posthume Ausgabe, die 1745 in Deutsch und ein Jahr später in Französisch veröffentlicht wurde. Beide umfassen nur den ersten Textteil des niederländischen Originals und ca. achtzig Bildtafeln ersetzen den ursprünglichen zweiten Abschnitt. Auf Tafel 61 erscheint die Gliederpuppe, deren Darstellung auf Frederick de Wits *Lumen picturae et delineationis* 1660/75 zurückgeht. In niederländischen Künstlerateliers stellte die Gliederpuppe ein gängiges Hilfsmittel dar, wie Abbildungen (Werner van de Valckert, Porträt eines Schreiners, 1624, The J.B. Speed Art Museum, Louisville) beweisen. In Kunstraktaten wie *De Teecken-Const* 1636 und *De Groote Schouburgh* 1753 wird von dem Nutzen des Utensils berichtet.

¹⁴⁷ Lairesse 1727, S. 21; Zit. nach Lairesse 1701, S. 10: „Want gelijk ten eersten in de Letterkunde, een vaste indruk der Letters voor af gaat, ten tweeden die van de Sülaben, ten derden Woorden, ten vierde denzin te verstaan, en tot volkoomen kennis der zaaken te koomen, zo moet het hier even eens gaan, behalven datmen aue styfzinnigheid en Schoolmeesterachtigheid uitssuite, opdat de Leerling, teegen zijn Onderwyzer, wel met een reedel ijk ontzag, doch niet met een Schoolsche vrees en bangigheid zy aangedaan.“

¹⁴⁸ Alberti 2010, S. 155; Müller 2018, S. 44. Das von Alberti dargelegte additive Prinzip findet sich ebenfalls in Alessandro Alloris Traktat *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno* von 1565. Dieser empfiehlt den Schülern im Malunterricht als Erstes das Zeichnen von Flächen, welche sie dann aneinanderfügen sollten, bevor sie danach die unterschiedlichen Formen der Glieder einstudieren würden. Allori 1973. Vgl. Tobias Teutenberg, Off Topic? in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 245-6.

¹⁴⁹ Zit. nach Bosshart 2018, S. 37.

nicht durch Zitieren, sondern durch den eigenen Geist Formulierungen hervorbringen solle. Nach Lairesse lehrt die Schematisierung also das abstrahierende Sehen, das Zeichnen aus dem Gedächtnis basierend auf einstudierten Grundlinien, „denn nach meinen obigen Sagen, so ist das Auge unser bester und vornehmster Wegweiser. Zeichnet dann bis Vorbild nach, so wie es euch hier vorgewiesen wird; und wenn ihr die Manier einmal rechtschaffen ergriffen habet, alsdann werden euch alle andere Dinge leicht und gemächlich zufallen.“¹⁵⁰ An dieser Stelle sei an den zu Beginn der Masterarbeit zitierten James Liberty Tadd erinnert, für den gut zwei Jahrhunderte später das Gedächtniszeichnen „für die Erweiterung des Geistes und die Entwicklung des künstlerischen Geschicks eines der besten Erziehungsmittel ist. [...] Wir müssen im Stande sein, Muster und ihre Zusammenstellungen nicht nur auszudenken, sondern auch im Kopfe zu verändern, ebenso wie wir unsere Darstellungen und die Ausdrucksweise ändern, wenn wir nachdenken und Urteile bilden.“¹⁵¹

Die Idee eines Formenvokabulars wird auch von der zweiten Methode des Zeichenlehrens, der Fragmentation, vertreten, womit eine „Re-inkarnation“ studierter Körperteile von den Umrissen hin zu einer dreidimensionalen Darstellung gemeint und eine präzise, phänomenographische Imitation und Nachbildung von Vorlagen implementiert ist.

Die Fragmentierung des Körpers ist eine Technik, die nicht nur in Zeichenbüchern propagiert, sondern zuvor und parallel in Künstlerwerkstätten und Akademien praktiziert wurde, wie im vorherigen Unterkapitel am Beispiel von Jan van der Straets Zeichnung der Florentiner und/oder der römischen Akademie beschrieben wurde (**Abb. 7 und 8**). Atelierszenen aus unterschiedlichen Jahrhunderten kennzeichnen die Methode als Phänomen der *longue durée*. In Pietro Francesco Albertis „Akademie der Maler“ (**Abb. 3**) oder Odoardo Fialettis „Zeichenschule im Künstleratelier“ von 1608 (**Abb. 26**) zeichnen Schüler des ersten Lehrjahres unterschiedliche Körperteile aus Gips, während im Hintergrund bärtige Männer bereits ihre eigenen Werke komponieren.¹⁵² Adolph von Menzel kommentierte diese hierarchische Ordnung akademischer Praxis 1852 mit seinem Gemälde in der Berliner Nationalgalerie, indem er die einzelnen Gipsabgüsse von Armen zu einem „Atelierstillleben“ arrangierte und

¹⁵⁰ Lairesse 1727, S. 28.

¹⁵¹ Tadd 1903, S. 76-78.

¹⁵² Fialettis „Zeichenschule im Künstleratelier“ entstammt dem Zeichenbuch *Il vero modo et ordine*, in dem er den Schwerpunkt auf das Zeichnen einzelner Körperpartien legt. Vgl. Alexandra Arvilla Greist, Odoardo Fialetti. *Il vero modo et ordine*, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 94; Bosshart 2018, S. 38-39. Zu Pietro Francesco Albertis Stich vgl. hier S. 2.

gleichzeitig die von der Hand des Malers ausgehende Schöpferkraft implizierte, ohne diesen selbst abzubilden (**Abb. 27**).¹⁵³

Initiator für dieses didaktische Konzept war wohl die von Heinrich Vogtherr d.Ä. (1490-1556) motivierte neue Darstellungsweise anatomischer Inhalte.¹⁵⁴ In seinem 1538 publizierten *Kunstbüchlin* hat der Künstler der Reformationszeit ein Nachschlagewerk für Körperfragmente angelegt, die sich aus sehr unterschiedlichen Motivgruppen zusammensetzen: Männliche und weibliche Kopf-, Hand- und Fußstudien, Helm-, Waffen- und Rüstungsstücke, Wappenkartuschen und abschließende Architekturelemente wie Säulenbasen, Kapitelle und Balustersäulchen (**Abb. 28-30**).¹⁵⁵ Als Vogtherrs Verdienst kann einerseits die Erfassung und andererseits die Rationalisierung der Zusammenstellung des Vor- und Bildmaterials angesehen werden.¹⁵⁶ Auch wenn die Darstellung fragmentierter Gegenstände keine Neuerfindung Vogtherrs war, so war es doch sein Verdienst sie in das Medium Buch zu überführen.¹⁵⁷ Wie der lange Titel „Ein frembds und wunderbars kunstbuechlin allen Molern, Bildschnitzern, Goldschmieden, Steinmetzen, Schreibern, Platnern, Waffen und Messerschmiden hochnützlich zu gebrauchen. Der gleich vor nie keins gesehen oder inn den Truck kommen ist“ war es das Ziel Vogtherrs seinen Zeitgenossen, die durch „weyb vnn kinden“ daran gehindert werden, auf Reisen neue künstlerische Eindrücke zu sammeln, die visuelle Vorstellungskraft und auch den geografisch begrenzten Wissenshorizont zu erweitern sowie die deutschsprachigen Kunstzentren „widerumb inn ein uffgang“ zu führen.¹⁵⁸

Die Motive werden zu Beginn als anatomische Studien in Einzelteile zerlegt, präsentiert, sollten im Detail studiert und geübt werden, um sie schließlich auf unterschiedliche Weise zu einer Gesamtkomposition zusammenzufügen. Dadurch ließen sich Studien auf dem Blatt so geschickt arrangieren, dass sie nicht nur platzsparend waren, sondern einen breiten Kanon an möglichen Anwendungsbeispielen illustrierten. Durch die Binnenzeichnung waren die Motive einfach abzupausen und das Buch zudem schnell reproduzierbar - ein Gedanke dem große

¹⁵³ Matteo Burioni, Fragmentieren, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 85.

¹⁵⁴ Vgl. auch Vogtherrs Einblattholzschnitt „Anothomia oder Abconterfettung eines Weybs leyb, wie er inwendig gestaltet ist“, bei dem es sich um eine der frühesten Klapp-Anatomien handelt; Muller 1990, S. 198.

¹⁵⁵ Vogtherr 1913; Funke 1967; Heilmann 2015a, S. 193-5, 200-203; Muller 1990; Röttinger 1927.

¹⁵⁶ Zit. nach Heilmann 2015a, S. 193; Vogtherrs Vorlagen zitieren italienische Vorbilder (Mantegna; Raimondi) und Antike Plastiken (Apoll von Belvedere).

¹⁵⁷ Die Darstellung fragmentierter Füße taucht in Form von Skizzen schon früher im Werkstattkontext auf, wie ein entsprechendes Blatt aus der Werkstatt Benozzo Gozzolis belegt; Vgl. Perrig 2005, S. 424.

¹⁵⁸ Zit. nach Ella Beaucamp, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 200. Vogtherrs Vorlagen konnten als Motivvorlage, als Inspirationsquelle für neue Formfindungen oder zu Übungszwecken im Werkstattgebrauch aber auch von einer humanistisch gebildeten Leserschaft herangezogen werden. Aufgrund der vielen nichtkirchlichen Motive und Vogtherrs Beziehungen zur Reformation lassen vermuten, dass eine Motivation auch durch dieses historische Ereignis gegeben ist. Vgl. Dubs, 2018, S. 132.

Wirkkraft beschienen war.¹⁵⁹ Auf dieses breite Motivspektrum ist Vogtherrs 55 seitiges Buch ausgerichtet, und weniger auf eine malerische, stilistisch-anspruchsvolle Komponente der Darstellungen, die beispielsweise durch die Schraffur-Technik erreicht werden kann. Ein frühes Beispiel, das diese Weiterentwicklung, begünstigt durch den Kupferstich, hin zu einem räumlichen und dreidimensionalen Verständnis auf qualitätsvolle Weise vor Augen führt und für die europaweite Verbreitung des Fragmentation-Prinzips verantwortlich ist, ist die *Scuola perfetta*.¹⁶⁰ Bis heute gilt sie als eines der einflussreichsten und zugleich kompliziertesten Zeichenbücher der Frühen Neuzeit, was beides durch die rätselhaften Zuschreibungen an Namen wie Carracci, Michelangelo, Rosso Fiorentino oder Marcantonio Raimondi erklärt werden kann.¹⁶¹ Das undatierte, aber posthum Agostino zugeschriebene, Zeichenbuch variierte je nach Ausgabe, wurde Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom verlegt und erst im Seicento mit dem Namen Carracci verziert. Bis dahin zirkulierte es unter anonymer Autorenschaft und war lediglich „an die Kunstliebhaber“ adressiert. Vielleicht enthält es auch aus diesem Grund keinen einleitenden und erklärenden Text, sondern 80 höchst detaillierte und durchkomponierte Kupferstiche, die das kunstinteressierte Auge und die Sammler*innen erfreuen würden (**Abb. 31-36**). Diese graphischen Studien spiegeln die zuvor erläuterte Anatomie- und Proportionslehre an der *Accademia degli Incamminati* wider, in der sich Theorie und Praxis die Hand geben sollten. Inwieweit die *Scuola perfetta* jedoch als Lehrmittel tatsächlich an der Carracci Akademie eingesetzt wurde, ist nicht bekannt.¹⁶² Auf die Darstellung einzelner Körperteile, die aus unterschiedlichen Perspektiven auf einem Blatt angeordnet sind, folgen Büsten und Kopfstudien sowie Mimiken und abschließend Ganzkörperstudien von Männern sowie Tieren.¹⁶³ Ein Ziel des Abzeichnens dieser plastisch-naturalistischen Druckgraphiken war es, die räumliche Vorstellungskraft zu konditionieren, indem, durch unterschiedliche Ansichten eines Körperteiles, eine plastische Übersetzung erstellt wird. Die isolierte und zugleich parallele Mehransichtigkeit der Vorlage sollte die „Aspekthaftigkeit“ menschlichen

¹⁵⁹ Heilmann 2015a, S. 193. Das Büchlein verkaufte sich sehr gut, sodass bis 1572 sieben Auflagen erschienen sind. Der Erfolg hielt aber auch längerfristig an, denn das Kunstbüchlein wurde bis weit ins 17. Jahrhundert hinein immer wieder neu aufgelegt und erschien sogar außerhalb des deutschen Sprachraumes.

¹⁶⁰ Die erste europäische Adaption erschien 1616 mit der *Diagraphia, sive ars delineatoria*, gefolgt von drei weiteren unter dem Verlag von Claes Janz. Visscher gedruckten sowie der deutschsprachigen Erscheinung *Theoria Artis Pictoriae, Das ist: Reiß-Buch / Bestehend in kunstrichtiger / leichter und der Natur gemässer Anweisung zu der Mahlerey*.

¹⁶¹ Carracci/Carracci 1690. Die hier zitierte Ausgabe ist aus dem Jahr 1690 mit den Stichen von Luca Ciambelano nach Vorbildern der Carracci, Rosso Fiorentino, Michelangelo oder Marcantonio Raimondi. Kurz nach der Veröffentlichung zirkulierten Kopien der *Scuola perfetta* in Italien, später in ganz Europa. Vgl. Diana de Grazie (Hg.), *The Illustrated Bartsch*, 1980, 18,1.³⁹; Donati 2002; Ulrich Pfisterer, Anonym. *Alli nobilissimi amatori del disegno Pietro Stefanoni dedica*, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 202-205.

¹⁶² Heilmann 2015a, S. 196; Malvasia 1841, 1, S. 309; Pfisterer 2015, S. 6.

¹⁶³ Aufgrund vieler Ähnlichkeiten mit Fialettis *Il vero modo et ordine* wurde in der Forschung die Theorie geäußert, dass er mit der Lehre der Carracci persönlich in Berührung gekommen sei und diese in seinem Buch festgehalten habe. Alexandra Arvilla Greist, Odoardo Fialetti. *Il vero modo et ordine*, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 94-96; Goldstein 1988, S. 48, 178; Feigenbaum 1993, S. 72; Pfisterer 2015, S. 6.

Sehens verhindern, während die gravierte Zeichnung dem dargestellten Objekt zusätzliche Tiefe und Dreidimensionalität verleiht. Dieser Lerneffekt wird durch die Gegenüberstellung von einem, in der graphischen Sammlung in Rom aufbewahrten Blatt und der spiegelverkehrten Vorlage aus der *Scuola perfetta*, von Kopie und Original also, deutlich, ohne die die erste lediglich wie der Versuch eines anonymen Anfängers wirken könnte, ein Gesicht perfekt darzustellen (**Abb. 37**).¹⁶⁴ Es handelt sich jedoch vielmehr um den schrittweisen Aufbau und die Zusammensetzung einzelner Gesichtsteile zu einer dreidimensionalen Gesamtform durch abschließende Schattierung.

Die Lernprogression ist in dieser Art Zeichenbuch akribisch antizipiert und wird von den Einzel- zu den ganzen Teilen hin gesteigert, wobei ihr Grundaufbau nicht erläutert wird, sondern bereits Voraussetzung ist. Das Prinzip der Fragmentation setzt an einem weiter fortgeschrittenen Wissensstandpunkt an als die Schematisierung, und kann aus den Schüler*innen nur selbständige Künstler*innen und nicht reine Kopist*innen machen, wenn die eigene Technik bereits ausreichend entwickelt ist und die Vorlagen nur zur Erweiterung des Formschatzes genutzt werden.

Wie der Vergleich der beiden Methoden zeigt, werfen sie Fragen bezüglich der Selbständigkeit und Unselbständigkeit von Schüler*innen wie auch von Lehrern auf. Die "Lehrbarkeit der Kunst" gilt dabei regelrecht als Norm wie auch als Daseinsberechtigung von Zeichenbüchern. Doch in welchem Kontext, im akademischen oder autodidaktischen, wurde nach bzw. mit ihnen gelernt? Und wer waren die Nutzer*innen: Professionelle oder Laien?

Darstellungen von Atelierszenen zeigen, dass Bücher zwar im Hintergrund zu sehen sind, allerdings meist nur zur Betonung der wissenschaftlichen Betätigung und nicht in der Anwendung. Gezeichnet wurde nach dreidimensionalen und nicht nach zweidimensionalen Vorlagen und wenn doch, dann nach Gemälden großer Maler, so Peter Lukehart. Wie der Kunsthistoriker anhand früher Bestände der römischen *Accademia di San Luca* belegen konnte, waren Zeichenbücher dort von geringem Belang. Barzmann auf der anderen Seite ist der Überzeugung, dass Florentiner Künstler Vorlagebücher für das Anatomiestudium benutzt

¹⁶⁴ Nino Nanobashvili, Nachahmen, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 112-113, Kat. 4.4.

haben, da nicht jede Akademie oder Werkstatt ein, auf einem Kabelzug befestigtes, Skelett besaß wie es Stradanos Stich der Florentiner Akademie (**Abb. 7**) nahelegt.¹⁶⁵

Anhand der angeführten Beispiele können entscheidende Aspekte hinsichtlich der Autorenschaft und der publizistischen Motivation erklärt werden. Große Künstlernamen spielen in vielerlei Hinsicht eine wesentliche Rolle. Zum einen lässt sich mit der Verbreitung eines eigenen Zeichenbuchs der Wunsch nach Ruhm, Anerkennung und Nobilitierung der eigenen Lehrweise verbinden. Neben Heinrich Vogtherr sind die verschriftlichten Zeichenanleitungen herausragender Künstler wie Benvenuto Cellini, Baccio Bandinelli und Alessandro Allori, Guido Reni, Abraham Bloemart oder Lairese beispielhaft zu nennen – Künstler und Kunstprofessoren, die auf diese Weise ihr Können und Wissen (in Anatomie, Physiognomik, Pathognomik, Naturkunde) demonstrieren wollten.¹⁶⁶ Es sei auch an Heinrich Vogtherrs Bemühungen erinnert mit seinem Zeichenbuch und aus Empathie („bruderlicher liebe“) einen Beitrag zum heimischen Kunsthandwerk zu leisten – ein Gedanke, der bereits von Albrecht Dürer formuliert und ebenso von Lairese aufgenommen worden ist.¹⁶⁷ „Die Zeichen-Kunst, so weit sie bisher abgehandelt worden, ist nach einem Urtheil an alle Kunstliebende Menschen nöthig, um dass sie dadurch ihrer natürlichen Zuneigung nach alles unternehmen und mit guten Verstand auch fähigen Begriff von allen Sachen reden und urtheilen können.“¹⁶⁸ Das Zeichnen ist bei Lairese Kredo umfassender Persönlichkeitserziehung für jedermann und nicht nur Professionelle.

Zeichenbücher konnten von Zeichenlehrern verfasst werden, sich aber auch an diese richten und ihnen mögliche didaktische Methoden und Modellposen empfehlen, so wie sich in Zanottis Frontispiz die dargestellten Personen gerade über die ideale Stellung unterhalten.

¹⁶⁵ Vgl. 1. Bernardino Poccetto oder Giulio Parigi, Weinendes Skelett, 1610, Museo degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1554 und dazu: Paolo Roberto Ciardi/Lucia Tomasi Tongiorgi, *Imagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi*. Secc. XVI e XVII, Florenz 1984, S. 89. Vgl. 2. Juan Valverde, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, 1556 und dazu: Francisco Guerra, Juan de Valverde de Amusco, in: *Clio Medica*, 2, 1967, S. 106-7; Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543, dazu: David Rosand/Michelangelo Muraro, Titian and the Venetian Woodcut, Washington D.C. 1976, S. 223-235; Barzmann 2000, S. 167.

¹⁶⁶ Herausragende Künstler wie Benvenuto Cellini, Baccio Bandinelli und Alessandro Allori bemühten sich um Weitergabe ihrer Vorlagensammlungen als Anregung für weniger erfindungsreiche Maler. Allerdings blieben diese ungedruckt. Ciardi 1971; Reilly 1999; Thomas 2005, S. 6; Ulrich Pfisterer, Agostino Musi, genannt Veneziano. Akademie-Zeichnen bei Kerzenlicht (Academia Bacchio Brandini). Enea Vico, Akademie des Baccio Bandinelli, in: Kat. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin 2007, S. 110-111.

¹⁶⁷ Dubs 2018, S. 132; Zit. nach Vogtherr 1913, o. S. Zu Dürer vgl. Keil 1985, S. 147.

¹⁶⁸ Lairese 1727, S. 40.

Bei der *Scuola perfetta* wiederum findet sich die verlegerische Strategie, einer nachträglichen, meist nur sehr unzulänglich begründbaren Zuweisung an einen berühmten Künstler und/oder dessen Werk. Nicht viel anders wurde mit dem Namen Giambattista Piazzetta posthum verfahren, der wie an späterer Stelle noch ausführlicher beschrieben wird, im Titel einer französischen Adaption der *Studi di Pittura* erscheint. Auch aus diesem Grund scheint die in dieser Masterarbeit gestellte Frage nach der Autorenschaft des Zeichenbuchs gerechtfertigt.

Die Strategie, große Namen prestigesteigernd und werbetechnisch einzusetzen kann darüber hinaus und in Abhängigkeit vom Kontext bis zur Dedikation eines Werkes an hochgestellte, ausgewählte internationale Personen oder Kunden, im italienischen auch *Associates* genannt, reichen. Bei dieser, im 18. Jh. sehr beliebten Praxis handelt es sich um eine Art Vorverkaufsförderung, wobei die entsprechenden Bücher ein besonderes Layout erhielten. Auch wenn oder gerade, weil die Stückzahl limitiert war, erhöhte sich der Kreis an interessierten Kunstliebhaber*innen, sachverständigen Sammler*innen sowie der gesellschaftliche Wert, allgemein „der dem Zeichnen als Kunst der gehobenen Gesellschaft zugeschrieben wurde.“¹⁶⁹ Die eigene Kunstausbübung galt beim Adel als ein Standesprivileg, als Ausdruck der Gelehrsamkeit, Galanterie und Geschicklichkeit. Werke, die die Kunstausbübung von Aristokraten nachweisen, sind sehr selten, mit Ausnahme der, hier schon im Zusammenhang mit der Florentiner Akademie und ihres Schirmherren Cosimo vorgestellten, Medici Familie, die ihr Kunstverständnis von Generation zu Generation beibehalten und weitergegeben hat. Von Maria de Medici ist ein Selbstbildnis im Holzschnitt erhalten, das Parallelen zu Vorlagen im *Kunstbüchlin* Heinrich Vogtherrs des Älteren aufweist und vermuten lässt, dass danach gearbeitet wurde (**Abb. 38**).¹⁷⁰ Diverse Abbildungen von Adligen beim Zeichnen belegen, dass die humanistischen Werte an gewissen Höfen angekommen waren, und dass sich ein Kunstverständnis auch für Laien ab dem 15. Jahrhundert zum Bestandteil der Erziehung und zu einem wichtigen Charaktermerkmal entwickelt hatte. Erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts fanden auch bürgerliche Kreise die Mittel, die Muße und das Interesse an der künstlerischen Praxis.¹⁷¹ Während *dilettante* mit dem 16. Jahrhundert jemanden bezeichnete, der sich zum Vergnügen und nicht aus finanziellen Gründen mit etwas beschäftigte, haftet dem Begriff heute eine negative Konnotation im Sinne eines/r „Fachunkundigen“ oder „Stümper/in“ an.¹⁷² Mit

¹⁶⁹ Dubs 2018, S. 136. Vgl. auch Catherine Whistlers Forschungen zu *Tutte le parti* von Fialetti: Whistler 2015, S. 11.

¹⁷⁰ Rosenbaum 2010, S. 39-41.

¹⁷¹ Der Zeichenunterricht wurde ab 1870 zum offiziellen Schulfach in der Volksschule und ist seit dem Bestandteil eines allgemeinbildenden Curriculums. Wanda Seiler, Zeichenausbildung für Dilettanten. Die ästhetische Kunsterziehung des höfischen und bürgerlichen Laien, in: Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018, S. 111.

¹⁷² Rosenbaum 2010, S. 12-14. Eine qualitative Wertung der Kunstfertigkeit, wie sie heute im Wort verankert ist, wurde dabei nicht angedeutet. Zuerst wurde der Ausdruck hauptsächlich für Personen genutzt, die sich musisch übten. Die Bezeichnung *dilettanti* ging dann auch auf die Söhne des europäischen Adels über, die eine *Grand Tour* in Italien absolvierten, um ihr

der wachsenden Popularität des englischen Lebensstils in Europa und dem sozialen Aufstieg des Mittelstandes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beanspruchten viele Bürger*innen die edlen Lebensformen des Adels für sich und entwickelte ein Interesse an künstlerische Betätigung.¹⁷³ Die *Stadstekenacademie* in Amsterdam dient hier als passendes Beispiel, um die Beziehung zwischen Künstlern und den *Kunstliefhebbers* (Dilettanten) zu verdeutlichen. Nicht nur die Kunstschaftenden an der niederländischen Akademie, sondern auch die Führungskräfte setzten sich aus einer Mischung von Professionalisierten und Dilettanten zusammen.¹⁷⁴ Ziel war die Förderung der heimischen Malerei, die Zirkulation von Wissen und das soziale Miteinander. Während die Dilettanten so ihre Fähigkeiten an den Besten schulen konnten, profitierten die Künstler vom Ausbau ihres Netzwerks. Das Aufeinandertreffen beider Gruppen wurde in Zeichnungen dokumentiert und verdeutlicht den Kontrast zu früheren, italienischen Akademien (**Abb. 39**).¹⁷⁵

Infolge der Institutionalisierung des Dilettantismus vermehrte sich die Produktion gedruckter Zeichenlehren und Vorlagenbücher, die sich dem Laien darboten. Inhaltlich wiesen diese kaum Unterschiede zu den für den Akademieunterricht oder für die professionellen Künstler erstellten Büchern auf. Das Imitieren war fortlaufend der wichtigste Bestandteil, allerdings fanden neben Studien des menschlichen Körpers auch Anleitungen zum Landschaftszeichnen Einzug in die Vorlagenbücher, da diese, im Vergleich zu den anatomischen Sujets dem Laien schnellere Erfolgserlebnisse liefern konnten.¹⁷⁶

Kunstinteresse zu beweisen. 1732 wurde *dilettanti* dann von einer Gruppierung in London, deren Mitglieder junge von der *Grand Tour* nach England zurückgekehrte Aristokraten waren, aufgenommen (*Society of Dilettanti*).

¹⁷³ Klinger 2013, S. 26. In England war das Zeichnen schon im 17. Jahrhundert beim Bürgertum angekommen. Hinzu kam, dass der Markt Ende des 18. Jahrhunderts optimierte Produkte im Bereich des Künstlerbedarfs anbot.

¹⁷⁴ Zaidenberg 2018, S. 86-91. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts formierte sich eine kleine Gruppe Kunstschaftender, die erst 1765 zu einer akademischen Organisation heranwuchs und das Vorgängermodell der *Koninklijke Academie* (1822) und der *Rijksakademie van beoedende kunsten* (1870) darstellt. Erster Direktor war ein Abgeordneter der Stadtregierung. Im Unterschied zu den italienischen Akademien gab es kein strikt organisiertes Lehrprogramm oder chronologischen Aufbau der Kurse. Der Grund wird in den blühenden privaten Gesellschaften (Felix-Meritis) gesehen, die untereinander eng vernetzt waren und den Diskurs zwischen allen Bereichen der Naturwissenschaften fördern wollten. Da es keine Unterrichtslektionen gab, wurden die Arbeiten auch untereinander zur Diskussion gestellt.

¹⁷⁵ Stacy Stell, Drawing Clubs, in: Sheila D. Muller (Hg.), Dutch Art. An Encyclopedia, New York/London 1997, S. 111; Zaidenberg 2018, S. 89.

¹⁷⁶ Franca Bernhart, Die Landschaft als Bildthema im Zeichenunterricht, in: Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018, S. 163-181; Klinger 2013, S. 33. In Vorlagenheften zu Landschaften sind zwei Methoden zu unterscheiden: Zum einen stark vereinfachte Motive in Schritt für Schritt Stadien (vgl. Daniel Düringer, *Grundliche Anweisung wie man Landschaften zeichnen und douschen soll*, 1769) und zum anderen das Verfahren der kolorierten Umrissradierung. Dabei handelt es sich um eine Technik, bei der die Linien hinsichtlich ihrer Dicke vom Vorder- zum Hintergrund feiner gezogen werden (Vgl. Adrian Zingg, *Anfangsgründe für Landschaftszeichner*, 1808; Johann Christian Klengel, *Anleitung zum Landschaftszeichnen*, 1802; Alexandre Calame, *Lecons de dessin appliqué au paysage*, 1862-1863). Neben Vorlagenbüchern stieg gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch der Tourismus und damit der Trend bei Künstlern wie auch bei Laien Landschaften in Skizzenbüchern festzuhalten (Vgl. Johann Heinrich Meyer, *Skizzen&Studien*, 1844).

Anhand der ausgewählten Beispiele wurde deutlich, dass zeichnerische Lehrbücher Ausdruck der jeweiligen künstlerischen und didaktischen Grundhaltungen ihrer Urheber waren und im Kontext lokaler und kulturhistorischer Entwicklungen gesehen werden müssen.

Während sich an Akademien das Naturstudium hauptsächlich der Wiedergabe des menschlichen Körpers in unterschiedlichen Posen und Stellungen widmete, so zeigen die genannten Zeichenbücher, dass auch andere Gegenstände und Darstellungsweisen interessant und erprobt wurden, wie Genreszenen und Charakterköpfe. Diese bilden auch einen nicht unwesentlichen Schwerpunkt in Giambattista Piazzettas künstlerischem Werk sowie in den *Studi di Pittura*. Das nachfolgende Kapitel wird dieses Zeichenbuch auf Basis der bisherigen Analysen detailliert betrachten.

2. Studi di Pittura

Unter dem Titel „*Nouveau Livre du Dessein qui contient XXV figures dessinées par le célèbre Jean Baptista Piazzetta*“ wird in einer privaten Sammlung ein Zeichenbuch mit 24 Tafeln angeführt, das, wie anhand der mediokren Kupferstiche ersichtlich wird, durch den Namen Piazzettas im Titel an dessen Ruhm anknüpfen möchte (**Abb. 40-42**).¹⁷⁷ Dieses dem venezianischen Maler untergeschobene Zeichenbuch bietet nicht wie die *Studi di Pittura* vier, sondern insgesamt 23 verschiedene Männerakte in groben Kupferstichen. Dieses Beispiel weist auf die Problematiken von Zeichenbüchern im Zusammenhang mit ihrer Autorschaft und Intention hin – Fragen, die schon im vorherigen Kapitel theoretisch behandelt wurden, nun aber anhand der *Studi di Pittura* exemplarisch und detailliert analysiert werden.

Die *Studi di Pittura* sind heute an unterschiedlichen Orten – Museen, Privatsammlungen, Bibliotheken, Auktionshäusern - von Italien bis England und in verschiedenen Qualitäten zu finden. Um wie viele Exemplare es sich schlussendlich handelt, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden – Montecuccoli Degli Erri listet zumindest 27 auf.¹⁷⁸

Auf diese verschiedenen Fassungen wird unter **2.7.** intensiv eingegangen; zuvor sollen jedoch der generelle Aufbau, Text, Grafiken und die Urheber vorgestellt werden. Die *Studi di Pittura* bestehen aus folgenden neun Abschnitten:

¹⁷⁷ Anonym o.J.

¹⁷⁸ Montecuccoli Degli Erri 1992, S.145-147.

1. Allegorisches Frontispiz (von Pitteri graviert, mit dem Porträt von Piazzetta)
2. Titel(seite)
3. Widmung (Carlo Conte di Firmian)
4. Vorwort des Herausgebers (Giambattista Albrizzi)
5. Memoiren Giambattista Piazzettas (Giambattista Albrizzi)
6. Privileg
7. Liste der *Associates*
8. Avvertimenti (Text in 15 Kapiteln)
9. 48 Tafeln mit Körper- und Charakterstudien (abwechselnd von Bartolozzi und von Pitteri graviert)

2.1. Frontispiz

Die erste Seite der *Studi di Pittura* zielt eine Gravur von zwei auf einem Sockel ruhenden Frauenfiguren, die eine frontal, die andere mit dem Rücken zu den Betrachter*innen (**Abb. 1**). In ihren wallenden Kleidern erinnern die Figuren stark an antike Skulpturen, weshalb der Schluss naheliegt, sie als Personifikationen aufzufassen. Da die Rechte Pinsel, Palette und Leinwand in der Hand hält und ihr Pendant Hammer und Meißel lassen sie sich als Malerei und Bildhauerei deuten. Der kunsttheoretische Diskurs, welche Gattung, die höher gestellte ist - der sog. *paragone* - wurde bereits in **Kapitel 1.1.** erläutert; in dieser Darstellung scheint aber nicht der Konflikt, sondern vielmehr das Miteinander im Mittelpunkt zu stehen. Im Gegensatz dazu hat Odoardo Fialetti in seinem *Tutte le parti del corpo humano* (1608/09) auf dem Frontispiz der Malerei die Zeichnung an die Seite gestellt (**Abb. 43**).¹⁷⁹ In Caspare Colombinas *Discorso Sopra Il Modo Di Disegnare, Dipingere Et spiegare* (1650) führt die Malerei mit Pinsel und Palette alleine ein Pferdegespann und leitet den Weg zur Erkenntnis (**Abb. 44**).¹⁸⁰ In den *Studi di Pittura* scheinen die beiden Disziplinen Malerei und Bildhauerei, zumindest auf dem Frontispiz, einander gleichgestellt, und unter dem Primat der Naturnachahmung sowie des antiken Vorbilds vereint. Für Letzteres sprechen die Skulpturfragmente im Hintergrund und im Arm der Malerei. Das gemeinsame Streben nach einem realistischen Abbild der Natur wird in

¹⁷⁹ Odoardo Fialetti, *Tutte le parti del corpo humano*, Venedig 1608/09, in: Pfisterer 2015, S. 6, Abb. 4.

¹⁸⁰ Gaspare Colombina, Philipp Esengren, *Discorso Sopra Il Modo Di Disegnare, Dipingere Et spiegare. secondo l'vna, & l'altr'arte gli affetti principali si naturali, come accidentali nell'Huomo, secondo i precetti della Fisonomia*, Venedig 1650, URL: https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=67766395&sess=6042d8dca99d4d08d951acdd63e70bee&query=si%3A149571179X%20-%28fac_teil%3Aezblf%29&sort=0&format=html.

der Inschrift auf dem Sockel formuliert: "*Naturam Referens patet Ars sed utrinque Magistra.*"¹⁸¹ Dass dieses Ziel durch Ausübung und Studium des *disegno* erreicht werden kann, ist durch das Medium (Zeichenbuch) selbst impliziert. Mit dieser Deutungsebene wird dem Inhalt des Lehrbuchs das intellektualisierte Verständnis des *disegno* vorangestellt. Nicht weniger bedeutend für die Vermittlung dieser Botschaft ist das Porträt des Mannes in der Kartusche zwischen Bildhauerei und Malerei. Es handelt sich hierbei um ein, auf einem Ölgemälde basierendes und von Marco Alvise Pitteri gestochenes Bildnis Piazzettas (**Abb. 45**).¹⁸² Kleidung (mit Flickern an den Ärmeln), Frisur, Blick und Haltung scheinen nicht idealisiert oder selbstverliebt, sondern authentisch, nahbar und selbstkritisch. Ob eher müde oder in sich ruhend, auf jeden Fall ist Piazzetta das auf 70 Jahre geschätzte Alter anzusehen. Die Platzierung des Porträts zentral im Bild und eingerahmt von den Personifikationen ist dennoch würdevoll und erhaben, sodass sich in der Darstellung drei zentrale Aspekte des künstlerischen Schaffens verbinden: der Künstler, das Modell bzw. Vorbild und das intellektuelle oder geistige Konzept der Kunst bzw. Zeichnung.

2.2. Titel und Widmung

Auf dem nächsten Blatt findet sich der vollständige Titel des Buches: „*Studj Di Pittura Già Dissegnati Da Giambattista Piazzetta Ed Ora Con L'Intaglio Di Marco Pitteri Pubblicati A Spese Di Giambattista Albrizzi 1760 Sotto Gli Auspicj Di Sua Eccellenza Carlo Conte, E Signore De Firmian.*“ (**Abb. 46**)¹⁸³ Der Schriftsatz ist überhalb einer allegorischen Darstellung zweier weiblicher Figuren platziert. Die eine, mit dem Gesicht im Profil, schräg im Bild und hält eine Leinwand in der einen und einen Pinsel in der anderen Hand. Diesen umfasst auch die ihr gegenüber positionierte und den Betrachter*innen frontal zugewandte Dame mit dem *Corno Ducale* am Kopf, einem Hermelin Kragen um die Schultern und einem geflügelten Löwen zu ihren Füßen. All diese Attribute kennzeichnen sie als Personifikation der Stadt Venedig auf der einen und als Malerei auf der anderen Seite. Während im Frontispiz Bildhauerei und Malerei einander gleichgesetzt wurden, ist letztere hier zentrales und doppelt dargestelltes Thema. Denn auch die zweite, links im Bild platzierte Dame, ist gerade versunken im Malen – im Porträtieren ihres Gegenübers, dem weiblichen Abbild der Stadt Venedig.

¹⁸¹ Übersetzung durch die Verfasserin: „Kunst offenbart die Natur, aber sie sind sich gegenseitige LehrmeisterInnen.“

¹⁸² Die Inschrift „Joannes Baptista Piazzetta Venetiis Pinxit, Marcus Pitteri Venetiis Sculpsit C.P./ Joannis Baptistae Piazzetta Pictoris eximii nuper fato functi / Effigiem hanc Immortalitati dicat Marcus Pitteri“ legt nahe, dass das Bildnis kurz nach Piazzettas Tod gestochen wurde. Das Alessandro Longhi zugeschriebene Gemälde im Museo Correr in Venedig ist mit großer Wahrscheinlichkeit damit verwandt (No. 2064). Knox 1983, S. 90, Nr. 27; Morassi 1971, Abb. 3; Ravà 1922, Nr. 220.

¹⁸³ Übersetzung durch die Verfasserin: „Ein von Giambattista Piazzetta entworfenes, von Marco Alvise Pitteri gestochenes und von Giambattista Albrizzi 1760 und der Excellenz Carlo Conte gewidmetes Zeichenbuch.“

Gewidmet sind die *Studi di Pittura* „Carlo Conte von Cronmetz, Meggel und Leopoldscron, Kammerherrn, aktuellem Berater des Staates Ihrer Majestäten, Generaldirektor der königlichen Posten von Italien, Stellvertreter und Vizegouverneur der Herzogtümer Mantua und Sabbioneta sowie des Fürstentums Bozzolo, und bevollmächtigtem Minister von S.M.I.R.A. beim Generalgouvernement der österreichischen Lombardei.“

Carlo Conte oder Karl Joseph von Firmian (1716-1782) war ein österreichischer Adliger und Politiker sowie als Förderer von Wissenschaft und Kunst als Gouverneur in der österreichischen Lombardei stationiert. Er soll u.a. dazu beigetragen haben, Johann Joachim Winckelmann und Angelika Kauffmann bekannt zu machen. Dieses Kunstinteresse dürfte wohl auch die Widmung Albrizzis veranlasst haben.¹⁸⁴

(Abb. 47) „La divozion mia verso di vostra eccellenza desidera di venire innanzi e dedicarsele: e per dar pure a un sì illustre Signore, quale Voi siete, in questo suo primo comparirvi davanti quel segno che può di se stessa migliore, ba un dono seco da presentarvi. A raccogliere tosto per Voi medesimo di qual genere esso sia, io penso che non vi bisogni neppur di por mente alla mia professione, nè a ciò che più convenga a me d'offerirvi; vi basta il dar un' occhiata a Voi'stesso, e a quello che v'è a ricever più caro. Codesta inclinazion vostra più viva io non ho avuto a faticar punto per iscoprirla; il genio vostro per ogni liberale studio è notissimo; il presente adunque che io vi so, egli è un Libro. Così potesse V.E. con un pensier solo a se stessa rilevarne ugualmente ben la materia; ma' la molteplicità, o Signore, delle vostre cognizioni, e la varietà del vostro sapere vi sa in questo troppo contrasto. Io medesimo vi consesso di non averne dovuto sostener poco a determinarni. Le Filosofiche cose, la Storia, il Diritto Pubblico, le Lettere più gentili, le Scienze in una parola, e le Arti tutte più belle mi facean forza, e allegandomi ciascuna uno speciale diritto di presentarvisi, alla mia scelta domandavan ciascuna la presenzia. Ma gl'importanti assari che vi circondano, da me voleano il lor riguardo; voleano che mi attenessi a tal cosa, la quale ristorasse piuttosto le occupazioni vostre moltissime, che le accrescesse. Quello perciò che forma il mio dono, è una Raccolta di Disegni del celebre Giambatista Piazzetta; e la Pittura stessa nell'offerirveli è sì moderata, che si terrà a grande onore, se di qualche occhiata li degnerete in alcun di que' pochi momenti che vi rimangono dalle applicazioni vostre più gravi: nel che vedete quanto un'Arte che è stata creduata sempre sì ambiziosa, sappia divenire modesta dinanzi a Voi. Recandovi anzi davanti gli elementi suoi primi, e mostrandovi come nasca, e cresca, e più oltre poi si conduca, par che

¹⁸⁴ Adriano Caprioli/Antonio Rimoldi/Luciano Vaccaro, *Bisz des Como*. Editrice La Scuola, Brescia 1986, S. 192, 195, 214; Mauro Nequirito, *Trentini in den Lichtern*. Firmian, Martini, Pilati, Barbacovi, Trient 2002.

non ami di sar dinanzi c Voi altra pompa che della sua semplicità, imitando così quella singolar nitidezza di animo, che sa V.E. si ben congiugnere colla somma accortezza della sua mente, nel tempo stesso che la rara benignità delle sue maniere sa un'altra unione sì splendida colla nobiltà del suo sangue. Ciò à appunto che ispira a me il coraggio di supplicarvi a permettere che uscendo in pubblico questa Raccolta, colla luce vi esca del Vostro nome, nel quale porterà seco il suo ornamento più bello, e la sua più gagliarda raccomandazione: e gli alunni della Pittura, che cominceranno a trattarla can questo esemplar sotto gli occhi, non crederanno di poter farlo sotto auspicj più lieti. Ma io ben m'avveggo, o Signore, d'avervi in cambio di un dono presentara da ultimo una preghiera: io non so riprendermene: egli è un inganno innocente, e caro alla Vostra benignità. Col dono io volea a V.E. mostrare sua magnanimità giudica di ricevere in una supplica il più bel dono. Io bo l'onore di dedicarmele umilissimanente.“¹⁸⁵

Diese Widmung Albrizzis offenbart eine tiefe Bewunderung für und Ehrfurcht gegenüber dem Adressaten Carlo Conte, den er als eine herausragende Persönlichkeit von großem Einfluss und Wissen, speziell im Bereich der Kunst, betrachtet. Die *Studi di Pittura* würden dessen Interessen und Intentionen entsprechen und sollten Teil dessen wertvoller, um die 40 000 Bände und Handschriften umfassenden Bibliothek werden. Die Widmung ist als Ehrerweisung an den Adressaten zu verstehen; gleichzeitig drückt Abrizzi den Wunsch aus, das Geschenk möge auch als Quelle der Inspiration und des Lernens für angehende Künstler, die vom Namen des Beschenkten und dessen Unterstützung profitieren können, fungieren.

¹⁸⁵ Albrizzi 1760, Preface. Übersetzung durch die Verfasserin: „Meine Hingabe an Eure Exzellenz verlangt danach, vorzutreten und sich Ihnen zu widmen; Und um auch einem so illustren Herrn wie Ihnen bei diesem ersten Erscheinen vor Ihnen ein Zeichen zu geben, das sich am besten selbst erklären kann, bringt es ein Geschenk mit sich, um es Ihnen zu überreichen. Um schnell für Sie zu sammeln, welcher Art es auch sei, denke ich, dass es nicht einmal notwendig ist auf meine Berufung oder darauf zu achten, was mir am besten gefallen würde; es genügt, wenn Sie sich selbst und dem, was für Sie am kostbarsten ist, einen Blick zuwerfen. Diese lebhafteste Neigung von Ihnen musste ich nicht im Geringsten anstrengen, um sie zu entdecken; Ihr Genie für jede liberale Studie ist bekannt; das Geschenk, das ich Ihnen also bringe, ist ein Buch. Möge Ihre Exzellenz nur mit einem einzigen Gedanken an sich selbst gleichermaßen die Qualität davon schätzen; aber die Vielfalt, oh Herr, Ihrer Kenntnisse und die Vielfalt Ihres Wissens stellen in dieser Hinsicht eine zu große Herausforderung dar. Selbst ich gebe zu, dass ich nicht wenig Mühe hatte, mich zu entscheiden. Philosophische Angelegenheiten, Geschichte, öffentliches Recht, die schönste Literatur, Wissenschaften kurz gesagt, und alle schönen Künste übten Druck auf mich aus, und jeder von ihnen beanspruchte ein besonderes Recht, sich Ihnen zu präsentieren. Aber die wichtigen Angelegenheiten, die Sie umgeben, wollten von mir bedacht werden; sie wollten, dass ich mich auf etwas konzentriere, das Ihre zahlreichen Beschäftigungen eher lindern als erhöhen würde. Daher besteht mein Geschenk aus einer Sammlung von Zeichnungen des berühmten Giambattista Piazzetta; und die Malerei selbst wird es als große Ehre betrachten, wenn Sie ihnen in einigen dieser wenigen Momente, die Ihnen von Ihren ernsteren Anwendungen übrigbleiben, die Ehre erweisen, sie anzusehen: dabei sehen Sie, wie eine Kunst, die immer als so ehrgeizig galt, vor Ihnen bescheiden werden kann. Indem sie Ihnen ihre ersten Elemente vor Augen führt und Ihnen zeigt, wie sie entsteht, wächst und dann weitergeführt wird, scheint es, dass sie vor Ihnen keine andere Pracht liebt als ihre Einfachheit, indem sie so diese einzigartige Klarheit des Geistes nachahmt, die Ihre Exzellenz so gut mit höchster Klugheit ihres Geistes verbindet, gleichzeitig mit der seltenen Freundlichkeit Ihrer Manieren, die eine so prächtige Vereinigung mit dem Adel Ihres Blutes darstellt. Das ist es genau, was mir den Mut gibt, Sie zu bitten, zu erlauben, dass diese Sammlung, wenn sie in der Öffentlichkeit erscheint, mit Ihrem Namen ans Licht kommt, der ihr die schönste Verzierung gibt und ihre kraftvollste Empfehlung mit sich bringt: und die Schüler der Malerei, die beginnen, sie mit diesem Exemplar unter den Augen zu studieren, werden glauben, dass sie es unter glücklichen Vorzeichen tun. Aber ich bemerke sehr wohl, oh Herr, dass ich Ihnen stattdessen für ein Geschenk am Ende ein Gebet vorlege: Ich kann es nicht anders; es ist ein harmloser Betrug und teuer Ihrer Güte. Mit dem Geschenk wollte ich Ihnen, Ihrer Exzellenz, zeigen, dass Ihre Großzügigkeit bedarf, in einem Gebet das schönste Geschenk zu empfangen. Ich habe die Ehre, mich Ihnen demütig zu widmen.“

Durch die Einbindung von Carlo Conte in das Projekt Zeichenbuch dürfte Albrizzi sich eine erhöhte Anerkennung, verbesserte Kontakte und eine größere Reichweite für das Werk erhofft haben

Carlo Conte galt als Befürworter der Aufklärung und Förderer der Wissenschaft; er agierte als Gönner von Johann Joachim Winckelmann und Angelika Kauffmann. Er stand in Zusammenhang mit der *Scuola Palatina*, die er 1773 zur Akademie erhob, mit der *Accademia di Belle Art*, die er in Brera eröffnete, sowie mit der ersten großen öffentlichen Bibliothek Mailands.¹⁸⁶ In diesem Kontext ist Carlo Conte als geeignete Persönlichkeit für die Unterstützung und die Bewerbung des Zeichenbuchs zu verstehen, die dem Werk einen entsprechenden künstlerischen sowie bildungstheoretischen bzw. didaktischen Hintergrund verleiht.

2.3. Urheber

Der Titel der *Studi di Pittura* nennt neben Carlo Conte auch die drei weiteren wichtigen und an der Publikation beteiligten Persönlichkeiten sowie deren Funktionen für das Werk: Piazzetta, Pitteri und Albrizzi. Wenn Piazzetta als Designer bzw. Zeichner, Pitteri als Stecher und Albrizzi als Verleger genannt werden, wem ist folglich die Autorschaft bzw. Urheberschaft zuzuschreiben? Gab es eine übergeordnete koordinative Instanz, die Idee, Konzept und Leitung innehatte oder waren die *Studi di Pittura* ein Gemeinschaftsprojekt? Um diese Fragen beantworten zu können sowie die Beziehungen zwischen Piazzetta, Pitteri und Albrizzi zu erfassen, werden im Nachfolgenden die Biografien der einzelnen Personen kurz und überblicksmäßig vorgestellt und Interaktionen in deren Lebensläufen identifiziert.

2.3.1. Giambattista Piazzetta

Die *Studi di Pittura* enthalten in den, von Albrizzi verfassten und auf das Vorwort folgenden Memoiren die wohl ausführlichste Lebens- und Personenbeschreibung von Giambattista Piazzetta (1682-1754). Dieser ist am Textende auf dem 6x5 cm großen Selbstporträt wiedergegeben, bei dem es sich um die einzige eigens ausgeführte Radierung des venezianischen Malers handelt (**Abb. 49**). Datiert werden kann es zwischen dem Porträt im Frontispiz und einem Bildnis von ca. 1730 mit dem Titel „Giovane scultore“ (**Abb. 50**). Trotz unterschiedlichen Alters, sind in allen drei Darstellungen Giambattista Piazzettas Wesen und

¹⁸⁶ Heinrich Benedikt, Firmian, Carl Joseph Gotthard, in: NDB, Berlin 1961, S. 169⁵; Anton Victor Felgel, Firmian, Karl Gotthard Graf und Herr zu, in: ADB, Leipzig 1877, S. 27-29⁷.

Kunstsprache unverkennbar.¹⁸⁷ Der Blick ist offen und intensiv, die Lippen dafür gekräuselt und zusammengepresst, aber von derselben selbstbewussten Rembrandt'schen *maniera* wie die kurzen, wilden, wölbenden und zugleich feinen Ritzungen der Radiernadel. Letztere sprechen in ihrer Feinheit und tonalen Abstufung von der Akribie und dem Können des Künstlers sowie von der Tiefe und Lebendigkeit seiner Werke und Welten. Der Verleger Albrizzi betitelt Piazzetta als einen der herausragendsten Maler Venedigs des 18. Jahrhunderts, der „benchè amatore della solitudine, e perciò alcun poco mainconico. [...] Visse innamorato dell' arte sua, intorno alla quale può dirsi che impiegasse tut i giorni e pensieri della vita.“¹⁸⁸

Statt mit spontaner Improvisation, intensiven Farbpaletten oder dekorativen Effekten arbeitete der Venezianer langsam, in fast monochromatischen Ölen und Kreiden. So nachdenklich und rätselhaft Piazzetta sich auf dem Frontispiz gibt, so unberechenbar waren auch die künstlerischen Entstehungszeiten, die sich aus seiner „lentezza nel terminar le pitture“, also Langsamkeit, Bedächtigkeit und Schwierigkeit Bilder (pünktlich) fertig zu stellen, ergaben.¹⁸⁹ Es sollte jedoch klargelegt werden - wie dies Ravà ausführlich tat -, dass diese „Langsamkeit“ nicht gleichbedeutend mit Faulheit, neurotischer Unschlüssigkeit oder launenhaftem Temperament war, sondern vielmehr Ursache chronischer Selbstzweifel.¹⁹⁰ In dieser Haltung findet sich wohl auch der Grund, weshalb der Nachwelt so wenige Ölgemälde des Venezianers erhalten geblieben sind und sein Name vielen heute sogar unbekannt sein dürfte. Dennoch oder gerade, weil er den charakterlichen und künstlerischen Antipol zu einem Giambattista Tiepolo oder Sebastiano Ricci verkörperte, wurde er von seinen Zeitgenossen geschätzt und von diesen als „grand dessinateur et peintre très entendù“ gelobt.¹⁹¹

Dabei hatte sich der Venezianer schon in jungen Jahren vor allem mit seinen naturalistischen (Genre)-Zeichnungen eine beachtenswerte Reputation erarbeitet, ein Umstand, der für die

¹⁸⁷ In dem Bild-begleitenden Text schrieb Albrizzi 1760: „Fece anche prova di scolpire in rame per secondare il desiderio di esso Albrizzi; e intaglio quella testa, che si e posta nel fine di questa sua vita, sullo stile di Rembrandt, insigne pittore, e intagliatore Olandese.“ Übersetzung durch die Verfasserin: „Er versuchte auch, auf Wunsch von Albrizzi, in Kupfer zu schnitzen; und schnitzte jenen Kopf, der am Ende seines Lebens auf Rembrandts Stil basierend platziert wurde, ein bedeutender niederländischer Maler und Schnitzer.“ In der Albertina Sammlung mit Piazzetta Material, zusammengestellt von Adam Bartsch, befindet sich eine Radierung ersten Stadiums sowie eine zweite Variante ohne Beschreibung. Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, S. 211-12, N. 97, 107. Zu dem Bild „Giovane scultore“ vgl. Kat. Ausst. Palazzo Vendramin-Calergi 1983, S. 19, 22.

¹⁸⁸ Albrizzi 1760, Memoiren. Übersetzung durch die Verfasserin: „die Einsamkeit liebte, zurückgezogen lebte und stets einen Hauch von Melancholie in sich trug [...] Er lebte von der Liebe zur Kunst, der er seine ganze Zeit und Energie widmete.“

¹⁸⁹ Albrizzi 1760, Memoiren: „benchè amatore della solitudine, e perciò alcun poco mainconico.“

¹⁹⁰ Ravà 1921, S. 7; Dezallier d'Argenville, I, 1762, S. 320 erwähnt in seiner Biografie, dass Piazzetta 7.000 zecchini für seine *tête de caractères* erhalten hätte. Zu einer Zeit in der vergleichbare Charakterköpfe für 2 zecchini pro Stück gehandelt wurden, muss Piazzetta über 3.000 selbiger gemacht haben. Ruggeri 1983b, S. 91 ist der Meinung, Piazzetta hätte die *tête de caractères* gemacht, da sie ihm schneller Geld einbringen würden als großformatige Gemälde.

¹⁹¹ Bottari 1757, S.100, 104, 140-141; Moschini 1924, o.S.; Ruggeri 1983b, S. 91. Briefe an den Florentiner Sammler Francesco Gabburri von Antonio Balestra aus dem Jahr 1717, Marco Ricci aus dem Jahr 1723 und Antonio Maria Zanetti aus dem Jahr 1726 zeugen gerade von der großen Popularität der Zeichnungen und ihrer großen Nachfrage.

Kunst des Settecento nicht selbstverständlich sein dürfte, kam der Farbe und der Historie doch bis ins 19. Jahrhundert die wohl größte Wertschätzung und Wichtigkeit zu. Dem Image (oder Vorurteil) farbbesseresener Venezianer sowie dem verspielten *gusto-rococo* begegnete Piazzetta mit seiner monochromen Holzkohle und der Zeichnung als eigenständiger Ausdrucksform.

Bei einem Blick auf die vielen von ihm so ausgeführten und von Marco Alvise Pitteri gestochenen Blätter - vor allem auf die *têtes caracteres* - erscheinen die Worte Alice Binions in „The glory of venice“ „No doubt he felt more at ease with chalk in hand than with a brush,“ besonders passend (**Abb. 52**).¹⁹²

Selbige Autorin möchte Piazzetta auch als einen „Courbet der Venetianischen Schule“ verstanden wissen, wenn er auch weniger eine Erneuerung oder Reform der Kunst im engeren Sinn anstrebte, als vielmehr ein Aufrechterhalten und zugleich Wiederaufleben klassisch italienischer, an Caravaggio (Michelangelo da Merisi 1571-1610) geschulter, Hell-Dunkelmalerei, für deren Nachfolge Palluccini den passenden Namen der „*corrente patetico-chiarosurale*“ fand.¹⁹³ Die Basis für diese Kunstsprache ist bei Piazzetta bereits in seiner frühen Kindheit zu finden: Nachts soll er seinen Vater, einen Holzschnitzer, beim Formen von Skulpturen im Kerzenschein beobachtet und daraus sein Gespür für Licht und Schatten auf Oberflächen entwickelt sowie auf das Modellieren seiner Figuren übertragen haben.¹⁹⁴

Weiter gefördert wurden diese natürlichen Prägungen, sein bildhauerisches Sehen und sinnliches Formempfinden durch einen Aufenthalt in Bologna, den er zum eifrigen Studium der lokalen Kunstszene nutzte.¹⁹⁵ Nachhaltigen Einfluss übten hier nicht nur die Reformen der Carracci-Akademie - deren Ehrenmitglied Piazzetta 1727 wurde - aus, sondern auch die Werke von Guercino und Giuseppe Maria Crespi¹⁹⁶ - zwei *tenebrosi*, die sich ebenso für eine realistische Bildsprache einsetzten und dafür das Licht als wichtiges erzählerisches und wahrnehmungslenkendes Mittel erkannten.

¹⁹² Binion 1994, S. 144.

¹⁹³ Palluccinis 1995, S. 511; Vgl. auch Arslan 1946, S. 34.

¹⁹⁴ Albrizzi 1760, Memoiren; Jones 1981, S. 35-38 beschreibt, Piazzettas Prägung durch den Vater.

¹⁹⁵ Die Dauer des Aufenthaltes ist stark umstritten. Jones 1981, S. 9, 41; Mariuz 1982, S.67 meinen, dass sich Piazzetta zwischen 1703/04 und 1710 in Bologna aufgehalten muss, während Knox 1992, S.28-29 behauptet, dass Piazzetta nur für eine kurze Zeit dort war, um 1704 wieder in Venedig ansässig zu werden und Molinaris Werkstatt zu übernehmen.

¹⁹⁶ Albrizzi 1760 schreibt in der Einleitung der *Studi di Pittura*: „Ma trasportato dal desiderio di vedere più d'avvicino le Opere de' celebri Professori di altre Scuole fuori della Veneziana, se ne andò a Bologna, ove fermossi per non breve spazio, studiando ed osservando con somma attenzione le maravigliose Opere de' famosi Caracci, e più ancora quelle del Guercino, di cui parve che volesse imitare il gusto, e la maniera.“ Crespi „Lautenspielerin“, die höchstwahrscheinlich in der Zeit als Piazzetta sich in Bologna aufhielt, entstand ist und deren Figur sich in „der Exstase des hl. Franziskus“ (1729, Pinoteca Museo Civico di Palazzo Chiericatti, Venedig) des Venezianers wiederfindet, ist ein bedeutendes Beispiel für den künstlerischen Austausch der beiden Künstler. Vgl. weiters Binion 1994, S. 141.

Seine Fertigkeiten erkannten bereits die Zeitgenossen wie der Kunstkenner Anton Maria Zanetti d.Ä., der Piazzetta den Titel „Gran Maestro d’ombre e di lume, e in questo genere fece egli non poco onore alla scuola Veneziana“ verlieh.¹⁹⁷

Sie erwiesen sich aber auch für einen weiteren Bereich neben der Ölmalerei und der Zeichnung als vorteilhaft - nämlich für die Grafik, deren Vertreter in Piazzettas kontrastreichen Kompositionen ideales Vorlagematerial für Radierungen fanden. Frühzeitig erkannte Giambattista wiederum das Potenzial in diesem wachsenden Kunstsegment und eine zusätzliche, lukrative Einnahmequelle in der Arbeit als Buchillustrator.¹⁹⁸ Sein lyrisch und intellektuell geprägter Geist führte ihn mit namhaften Verlegern, wie Giovanni Battista Albrizzi, und nicht weniger renommierten Kunststechern, wie Marco Alvise Pitteri zusammen.

2.3.2. Marco Alvise Pitteri

Marco Alvise Pitteri (1703–1767) soll nicht nur die Werkstatt der beiden italienischen Kupferstecher Giuseppe Baroni¹⁹⁹ und Giovanni Antonio Faldoni²⁰⁰ besucht haben, sondern auch den Aktzeichen-Unterricht von Giambattista Piazzetta.²⁰¹ Das Schüler-Lehrer Verhältnis der beiden entwickelte sich zu einer beruflichen Zusammenarbeit und persönlichen Freundschaft, welche durch Piazzettas Anwesenheit bei Pitteris Hochzeit mit Prudenza Astori im Jahr 1735 sowie durch seine Funktion als Taufpate für Marcos älteste Tochter dokumentiert wird.²⁰² Die enge Freundschaft wird durch das Porträt am Frontispiz der *Studi di Pittura*

¹⁹⁷ Zanetti 1733, S. 189; ebd. 1771, S. 457.

¹⁹⁸ Pedrocchi 1983, S. 195-196. Nach dem aktuellen Stand der Forschung können ihm die Illustrationen von über sechzig Veröffentlichungen zugeschrieben werden, wobei jedoch auch die Produktion von gelegentlichen Broschüren eingeschlossen ist. In diesem Bereich zeichnete sich der Verleger Albrizzi besonders aus, da er hauptsächlich Illustrationen wiederverwendete, die bereits für andere Werke verwendet wurden. Die Anzahl der Veröffentlichungen, für die Piazzetta eigens Zeichnungen erstellte, ist daher sehr begrenzt, ebenso wie der zeitliche Rahmen, in dem seine Tätigkeit als Illustrator anzusiedeln ist. Abgesehen von einigen sporadischen Fällen, wie zum Beispiel dem Beitrag zum ersten der beiden Bände der *Chiesa del Padre* Antonio da Venezia, die 1724 von Recurti veröffentlicht wurden, bezieht sich seine Präsenz größtenteils auf die Jahre zwischen 1735 und 1745. In diese Zeit müssen die Vorbereitung der Zeichnungen für die drei bedeutendsten und erfolgreichsten Verlagsunternehmungen datiert werden, an denen Piazzetta teilnahm: die zehn Bände der *Oeuvres* von Bossuet, verlegt von Albrizzi zwischen 1736 und 1757, deren Vorzeichnungen, nun in der Biblioteca Reale di Torino aufbewahrt werden und laut Maxwell White und Sewter auf die Jahre 1735-36 zurückgehen. Das *Officium Beatae Mariae Virginis*, herausgegeben von Pasquali im Jahr 1740; die *Gerusalemme Liberata* von Tasso, ab 1740 und veröffentlicht von Albrizzi im Jahr 1745. Nicht zu vergessen sind auch die Zeichnungen, die für Verlage erstellt wurden, die nicht mit dem Freund Albrizzi in Verbindung standen. In der Tat entwarf Piazzetta, neben Recurti und Pasquali, ebenfalls in diesen Jahren das Frontispiz des ersten Bandes der *Biblia Sacra*, herausgegeben von Herz, und das Frontispiz sowie die beiden Vignetten für das *Paradiso perduto* von Milton, herausgegeben vom Veroneser Gianalberto Tumermani 1742.

¹⁹⁹ Um 1720 aktiv.

²⁰⁰ 1689-1770.

²⁰¹ Morassi 1971, S. 44.

²⁰² Rodolfo Pallucchini, *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, Venice 1941, S. 94; Fabio Mauroner, *Incisioni del Pitteri*, Bergamo 1944, S. 5.

unterstrichen, das Pitteri gestochen und ein dazu passendes Pendant seiner selbst ausgeführt hat (Abb. 53).²⁰³

Die genannten Ausbildungen beeinflussten Marco Alvisè Pitteris Stil maßgeblich, der von einer dichten Schraffurtechnik und einer daraus resultierenden realistischen, fotoähnlichen Qualität gekennzeichnet ist. Ein Blick auf die *Studi di Pittura* zeigt, wie anstelle einer Kreuzschraffur viele aneinander gereihte Striche, mal dichter und mal weiter auseinander, im Wechsel mit leeren Stellen den so charakteristischen Hell-Dunkel Effekt ausmachen, den Piazzetta mit Stift und/oder Pinsel erreicht hat. Pitteri verfolgte ebenso akribisch und perfektionistisch das Ziel, Piazzettas *chiaroscuro* mit der Kupfernadel umzusetzen und erreichte damit eine Weichheit und Tiefe der Tonalität, die mit wenigen Stechern der Zeit vergleichbar ist, eine bis heute wirkende, beeindruckende Lebendigkeit und den Status eigenständiger Kunstwerke anstelle von Kopien.²⁰⁴ So wurde er 1771 neben Künstlern wie Iseppo Wagner, Davide Antonio Fossati, Filippo Farsetti und Daniel Farsetti S. Marcuola zum Ehrenmitglied an der venezianischen Akademie ernannt.²⁰⁵

Von Piazzetta erhielt Marco Alvisè Pitteri mehr als 140 Zeichnungen zum Druck und sorgte u.a. für ihre Verbreitung und Resonanz, so geschehen mit den *Studi di Pittura*, die von Giambattista Albrizzi verlegt und wahrscheinlich initiiert wurden.²⁰⁶

2.3.3. Giambattista Albrizzi

Abgesehen von wenigen biografischen Informationen ist Giambattista Albrizzi (1698-1777) hauptsächlich als renommierter italienischer Verleger und Journalist, der aus einer gut etablierten venezianischen Verlagsdynastie stammte, bekannt. Neben seiner Tätigkeit als Herausgeber von Karten und Büchern, veröffentlichte er auch eine wöchentliche Zeitschrift *Novelle della Repubblica delle Lettere*, die eine bedeutende Rolle im venezianischen Geschäfts- und intellektuellen Leben spielte.²⁰⁷ Sein Bestreben war es, durch eine enge Zusammenarbeit

²⁰³ Die beiden Stiche werden oftmals als Paar betrachtet, wobei für Pitteris Bild keine zeichnerischen oder gemalten Vorlagen existieren.

²⁰⁴ Morassi 1971, S. 44; Pierre Jean Mariette/Philippe de Chennevières/Anatole de Montaiglon, *Abecedario de P.J. Mariette. Et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*, Paris 1857-1858, S. 184⁴.

²⁰⁵ Pavanello 2015c, S. 34.

²⁰⁶ Boorsch 1997, S. 20. Pitteris frühest datierte Druckgrafik ist "La Chiesa che abbatte l'eresia" nach einer Zeichnung von Piazzetta, das Titelblatt zu Antonio da Venezias *La chiesa di Gesù Cristo vendicata*, veröffentlicht im Jahr 1724. In den späten 1730er Jahren gravierte Pitteri eine Serie von Drucken nach Piazzetta für ein kleines *Beatae Mariae Virginis Officium* 1740. Im Jahr 1742 beantragte er ein Privileg für das Gravieren von „fünfzehn Köpfen“ von Piazzetta. Pitteri wird häufig in Verbindung gebracht mit der Serie der „Zwölf Apostel“ vgl. hier S. 65.

²⁰⁷ Albrizzi Giambattista, in: *Geographicus. Rare antique Maps*,

URL: https://www.geographicus.com/P/ctgy&Category_Code=albrizzigiovanni. Zusätzlich zur Produktion gewöhnlicher Handelsausgaben interessierte sich Albrizzi besonders für die Veröffentlichung von Luxusausgaben.

mit etablierten Künstlern, wie Giambattista Piazzetta oder Marco Alvise Pitteri, das Ansehen des venezianischen Verlagswesens zu steigern und von der ausländischen Konkurrenz abzusetzen. Venedig war im 18. Jahrhundert ein Umschlagplatz für druckgraphische Produktionen von außergewöhnlicher Qualität. Dafür mitverantwortlich waren die Verleger, die eigene Werkstätten unterhielten und als Vermittler zwischen dem Künstler-Zeichner einerseits und den Graveuren andererseits fungierten. Der Schlüssel für den Erfolg war also eine stabile Kommunikation und ein Miteinander der verschiedenen Akteure, wobei der Verleger schlussendlich das entscheidende Wort über das Layout eines Buches hatte.²⁰⁸ „Editore veneziano Giambattista Albrizzi occupa rispetto al Piazzetta una posizione d'importanz speciale, non soltanto come raccoglitore e probabile ordinatore degli album, ma anche e prima di tutto ,perche fu egli il patrono che commissiond Vintera serie di questi disegni.“²⁰⁹ Die hier von White/Setwer 1969 angesprochene Freundschaft zwischen Albrizzi und Piazzetta wird in dem finalen Stich der *Gerusalemme Liberata* festgehalten, der die beiden Männer zusammen in einer pastoralen Landschaft zeigt (**Abb. 54**).²¹⁰ Als weiteres Zeichen der Wertschätzung kann Albrizzis Sorgfalt und Pflege der von ihm gesammelten Zeichnungen und Gemälde Piazzettas gelten, die nicht das Schicksal vieler anderer Werke ereilte und verloren gegangen sind.

Als Autor der *Studi di Pittura* verfasste Albrizzi die Widmung, das Vorwort und die Memoiren. Diese schloss er mit den Worten ab: „Il solo onore degno di memoria da lui conseguito si su quello d' esser destinato per uno de' principali Direttori della nuova Accademia di Pittura, sondata per Decreto dell' Eccellentissimo Denato.“²¹¹ Dieses Zitat schließt den Kreis zu **Kapitel 1.2.** und der venezianischen Akademie sowie zum Lebenslauf Piazzettas, für den das Unterrichten, angefangen mit der Leitung einer kleinen, privaten *Scuola del Nudo* in *San Zulian*, über die Mitgliedschaft an der Bologneser *Accademia Clementina* bis hin zur Leitung der *Accademia veneziana* und ihrer Aktzeichenklasse, eine bedeutende Konstante dargestellt hat.

²⁰⁸ White/Sewter 1969, S. 11.

²⁰⁹ Ebd., S. 10. Übersetzung durch die Verfasserin: "Der venezianische Verleger Giambattista Albrizzi nimmt in Bezug auf Piazzetta eine besondere Position ein, nicht nur als Sammler und wahrscheinlicher Organisator der Alben, sondern vor allem, weil er der Mäzen war, der eine ganze Serie dieser Zeichnungen in Auftrag gegeben hat."

²¹⁰ Pallucchini 1956, Abb. 181.

²¹¹ Albrizzi 1760; Fogolari 1913; Longhi 1762. Übersetzung durch die Verfasserin: „Die einzige ehrenvolle Erwähnung, die ihm im Gedächtnis blieb, war die Ernennung zum Leiter einer der Hauptabteilungen der neuen Akademie der Malerei, die auf Anordnung des höchstgeehrten Denato gegründet wurde.“

Dieses intellektuelle Interesse an Bildung, Kunst und Kultur kann als Bindeglied zwischen den drei vorgestellten Persönlichkeiten Piazzetta, Pitteri und Albrizzi und als zusätzlicher Motivator zur Erstellung eines Zeichenbuches wie der *Studi di Pittura* angesehen werden.

2.4. Vorwort

(Abb. 55) “L' genio e l'interse particolare, che ho sempre avuro per la bella e nobil' Arte della Pittura, e del Disegno, come quella, da cui riceve grande ornamento anche la Stampa, qualor venga sregiata di Figure in rame di vaga invenzione, e d' ottimo intaglio, in quel modo appunto ho cercato io di fare in molti Libri, che sono usciti de' miei Torchi; furon quelli che mi stimolarono a procurarmi la conoscenza dell' eccellente Pittore Giambattista Piazzetta. A quella succedette una familiare e reciproca corrispondenza , e tale, che non solo mi riuscì di avere una quantità di Disegni, ch' ei fece di tratto in tratto per abbellimento di varie mie Edizioni, come si rileva appunto dalle Memorie qui annesse introno alla di lui Vita, ma potei in oltre indurlo, qualche anno prima che compisse i giorni suoi, a disegnare anche a mio riguardo uno Studio di Pittura, il quale potesse servire come di Scuola ad ognuno, che o per professione, o per diletto desidera di apprenderne i sondamenti. Ottenuro ch' ebbi dal Piazzetta l' accennato Studio, pensai a farlo intagliare in rame dal celebre nostro Incisore Marco Pitteri, che nella sua Professione si è fra gli altri affai distinto: e per renderlo più facile ed utile al Giovine studioso, giudicai necessario far precedere ad ognuno de' suddetti Disegni anche i Contorni con diligenza ombreggiati, acciocchè vegga in essi come si cominciano i primi Trattati, e come si vanno riducendo alla perfezione. E perchè poi pareami, che se avessi pubblicati questi Intagli così foli, non potessero riuscire interamente grati a coloro, che dopo aver profittato nello Studio, volessero passare all' esercizio di cose maggiori, o sia alla pratica della Pittura medesima, pensai d'aggiungere, dopo la Vita del nostro Autore, alcuni precetti, e insegnamenti, che possessero servir di scorta ad un Giovine, che voglia incaminarsi in questa Professione. E in così pensando ebbi l'occasione di leggere un'Operetta di fresco uscita del chiarissimo Sig. Gian-Pietro Cavazzoni Zanotti Bolognese, che contiene appunto Alcuni Avvertimenti per lo incamminamento di un Giovane alla pittura: Opera che ha incontrata l'universale approvazione, per essere in fatti ripiena di belle cognizioni, e di un fodo ed ottimo discernimento, parto veramente degno di quell'accreditato Pittore, e celebre Letterato. Quindi ho creduto di non poter sar cosa migliore, quanto il ristampar la medesima, e pubblicarla insieme con questo doppio STUDIO DI PITTURA, che finalmente ho il vantaggio di metter alla luce, colla lusinga

ch'abbia ad essere universalmente compatito. Gradisci dunque, o Leggitore, questa mia attenzione, e onorandomi del tuo benigno compatimento, vivi felice".²¹²

Mit dem Vorwort stellt Albrizzi zum einen sich selbst den Leser*innen vor und erklärt seine Motivation für die Konzeption und Veröffentlichung des Zeichenlehrbuchs, die auf seiner Leidenschaft für die Kunst der Malerei beruht. Zum anderen gibt er einen Überblick über Inhalt, Aufbau und Entstehungsprozess der *Studi di Pittura*, um den historischen und kulturellen Kontext des Buches abzustechen. Das Vorwort richtet sich direkt an die Leser*innen und stellt eine Verbindung zwischen ihnen und dem Autor her, indem er folgende Punkte darlegt:

Die *Studi di Pittura* sind an professionelle Malstudenten sowie an Laien adressiert. Giambattista Albrizzi beansprucht die Idee und Autorschaft des Buchs für sich und sei derjenige gewesen, der Giambattista Piazzetta und Marco Alvise Pitteri zur Mitarbeit angeregt hat. Letztgenannter sollte die Zeichnungen in seiner gewohnten, schattierten Manier gravieren, während ein zweiter Stecher die Umrisse ausführte. Dessen Name wird weder im Titel noch im Text der *Studi di Pittura* genannt, erscheint allerdings in der Gravur späterer Platten und lautet Francesco Bartolozzi (1727-1813). Dieses Fehlen hinterfragte als einer der Ersten Rodolfo Gallo und behauptete, dass die Bekanntheit des Künstlers Bartolozzi um 1760 nicht ausreichte, um den Wert des Zeichenbuchs durch seine Erwähnung zu steigern.²¹³ Aber wie George Knox später

²¹² Albrizzi 1760, Vorwort. Übersetzung durch die Verfasserin: „Der Genius und das besondere Interesse, das ich immer für die schöne und edle Kunst der Malerei und des Zeichnens hatte, die auch durch die Verwendung von Kupferstichen mit raffinierten Figuren und erstklassigem Schnittwerk großartig bereichert wird, habe ich genauso in vielen meiner Bücher umgesetzt, die aus meiner Druckerei gekommen sind. Diese Bücher waren es, die mich dazu anregten, die Bekanntschaft des ausgezeichneten Malers Giambattista Piazzetta zu suchen. Dies führte zu einer freundschaftlichen und gegenseitigen Korrespondenz, die so intensiv war, dass es mir nicht nur gelang, eine Menge Zeichnungen zu erhalten, die er gelegentlich für die Verschönerung verschiedener meiner Ausgaben angefertigt hatte, wie aus den hier beigefügten Memoiren über sein Leben hervorgeht, sondern ich konnte ihn auch überreden, einige Jahre bevor er starb, ein Studium der Malerei für mich anzufertigen, das jedem als Schule dienen könnte, der aus beruflichen Gründen oder aus Vergnügen die Grundlagen erlernen möchte. Nachdem ich von Piazzetta das genannte Studium erhalten hatte, dachte ich daran, es vom berühmten Kupferstecher Marco Pitteri, der sich in seinem Beruf unter anderem ausgezeichnet hat, in Kupfer stechen zu lassen. Um es für junge Schüler einfacher und nützlicher zu gestalten, hielt ich es für notwendig, jedem der genannten Zeichnungen auch sorgfältig schattierte Umrisse voranzustellen, damit sie sehen können, wie die ersten Striche gemacht und wie sie zur Vollkommenheit gebracht werden. Und weil es mir schien, dass, wenn ich diese Kupferstiche allein veröffentlichen würde, sie nicht vollkommen verständlich für die sein würden, die nach dem Studium den Übergang zur praktischen Anwendung vollziehen möchten, dachte ich daran, nach den Memoiren unseres Autors einige Lehren und Anweisungen hinzuzufügen, die einem jungen Menschen, der sich in diesem Beruf bewegen möchte, als Leitfaden dienen könnten. Und beim Nachdenken darüber hatte ich die Gelegenheit, eine kürzlich veröffentlichte Abhandlung von Herrn Gian-Pietro Cavazzoni Zannotti, einem angesehenen Bologneser, zu lesen, die einige Hinweise für den Einstieg eines jungen Menschen in die Malerei enthält. Dieses Werk ist allgemein angesehen, da es tatsächlich mit schönem Wissen und einem soliden und ausgezeichneten Urteilsvermögen gefüllt ist - ein Werk, das wirklich würdig dieses anerkannten Malers und berühmten Gelehrten ist. Daher hielt ich es für das Beste, diese Abhandlung neu aufzulegen und sie zusammen mit diesem doppelten Malstudium zu veröffentlichen, das ich schließlich mit der Hoffnung veröffentlichen kann, dass es allgemein geschätzt wird. Also, lieber Leser, nimm diese Aufmerksamkeit von mir an und indem du mich mit deiner freundlichen Zustimmung ehrest, lebe glücklich.“

²¹³ Gallo 1941, S. 33.

bemerkte, war Bartolozzi zur Zeit der Veröffentlichung des Buches bereits dreißig Jahre alt und ein stilistisch reifer und berühmter Graveur.²¹⁴

Francesco Bartolozzis Stil wurde geprägt von der väterlichen Lehre als Gold- und Silberschmied, von der Malerausbildung an der *Accademia del Disegno* in Florenz sowie vom Studium der Anatomie und der Antike. Nach seinem Umzug nach Venedig, wo er ab 1748 bei dem Kupferstecher Joseph Wagner (1706–1780) tätig war, eröffnete Bartolozzi im Jahr 1754 seine eigene Werkstatt. Seine „leichte, flockig, silbrig wirkende Technik“ ist prädestiniert für Kopien nach venezianischen Meistern wie Giambattista Piazzetta (Madonna del Casentino) oder Giambattista Tiepolo; „Er betont jedoch immer mehr als jene die kräftige Linie und die tiefen Schatten.“²¹⁵ Auch wenn Bartolozzi in Venedig ein bereits angesehener Künstler war, führte ihn sein weiterer Weg nach London, wo er nach kurzer Zeit zum „Engraver of the King“ ernannt und 1768 zum Gründungsmitglied der Royal Academy of Arts wurde. Sein späterer Stil veränderte sich durch die sogenannte Punktiermanier - „stippled work“ -, die Formenübergänge und Töne größere Weichheit verlieh und die Herstellung von Farbdrucken erleichterte (**Abb. 56**). Durch diese biografischen Informationen erklärt sich auch George Knox's Interpretation der Datierung der *Studi di Pittura*. So wäre es unwahrscheinlich, dass Bartolozzi sich im Jahr 1760, als sein Stil und sein Ruf bereits vollständig etabliert waren, einer vergleichsweise simplen Aufgabe zugewandt hätte. Diese scheint vielmehr im Zeitraum unmittelbar nach der Gründung seiner eigenen Werkstatt entstanden zu sein.²¹⁶ Doch wie präzise lässt sich die Entstehung der Zeichnungen und der Radierungen bestimmen? Im Vorwort schrieb Albrizzi: „Ma potei in oltre indurlo, qualche anno prima che compisse i giorni suoi, a disegnare anche a mio riguardo uno Studio di Pittura.“²¹⁷ Diese Aussage, vor allem das Wort „qualche“ (einige), lässt die Vermutung zu, dass das Projekt einen noch früheren Beginn als 1754 hat. Ein wichtiger Hinweis, der von Montecuccoli Degli Erri kam und der auf Blättern der *Studi di Pittura* zu finden ist, ist das Armbrust-Wasserzeichen (*balestra*), das vorrangig in Drucken zwischen 1740-50, wie u.a. in der von Albrizzi 1745 veröffentlichten *Gerusalemme Liberata*, verwendet wurde (**Abb. 57-59**).²¹⁸

²¹⁴ Knox 1983, S. 47.

²¹⁵ Bartolozzi, Francesco, in: Thieme/Becker 1908, S. 580.

²¹⁶ Knox 1983, S. 47.

²¹⁷ Übersetzung durch die Verfasserin: „ich konnte ihn auch überreden, einige Jahre bevor er starb, auch ein Studium der Malerei für mich anzufertigen.“

²¹⁸ Dieses Wasserzeichen wurde besonders von Succi (1986, S. 125, 129) im Zusammenhang mit dem Problem der Datierung von Canalettos Drucken untersucht. Basierend auf seinen ausführlich dokumentierten Schlussfolgerungen kann festgestellt werden, dass es in Drucken in Venedig eindeutig zwischen 1742 und 1747 vorkommt. Die jüngsten Blätter, die dieses Wasserzeichen aufweisen, sind Jacksons Chiaroscuro von 1745 und ein Exemplar eines der Ansichten des Brenta von Costa (Succi 1983, S. 154).

Natürlich reicht dieses Indiz nicht für eine Datierung von 1749/50, wie von Montecuccoli gefordert aus. Genauso gut hätte auch zu einem späteren Zeitpunkt „älteres“ Papier verwendet werden können. Auf diese Annahme kann der Umstand erwidert werden, dass nach 1740 andere Wasserzeichen wie die unterschiedlichen Varianten des Dreiviertelmondes dominierten und das Armbrust-Wasserzeichen nahezu ablösten (**Abb. 60-62**).²¹⁹ Es sei auch anzumerken, dass dieses nur auf den leeren Vorsatzblättern und auf grafischen, jedoch nicht auf den schriftlichen Tafeln der frühen Ausgaben (Probedrucken) vorhanden ist, was wiederum die Theorie bekräftigt, dass die Zeichnungen Piazzettas vor oder um 1754 graviert wurden (und damit noch zu seinen Lebzeiten). Möglicherweise sind die Grafiken während des Zeichenprozesses Piazzettas schon begonnen und, bedingt durch seine langsame Arbeitsweise und die verzögerte Übergabe an die Stecher, nach und nach von diesen vollendet worden. Der unerwartete Tod Piazzettas könnte dafür verantwortlich gewesen sein, dass weibliche Akte in den *Studi di Pittura* fehlen und die weitere Arbeit ins Stocken geraten ist. 1760 wurde das bereits produzierte Material wieder aufgegriffen - zu einem Zeitpunkt als Albrizzi finanziell von der Veröffentlichung abhängig war. Laut Mario Infelise ist Albrizzi gezwungen gewesen seine Buchhandlung, eine der größten in Venedig, in der *Merceria San Zulian* zu schließen.²²⁰ Wahrscheinlich ist auch, dass Albrizzi zuvor auch noch keinen passenden Text für das Zeichenbuch gefunden hatte und sich dieser literarischen Aufgabe nicht gewachsen sah. Aus diesem Grund bediente er sich eins zu eins der 1756 erstmals veröffentlichten *Avvertimenti pro l'incamminamento di un giovane alla pittura* des zuvor erwähnten Giampetro Cavazzoni Zanotti, des italienischen Malers, Radierers und Schriftstellers bzw. Dichters, der 1710 die Aufsicht der neu gegründeten und aus der Carracci Akademie hervorgegangenen, *Accademia Clementina* in Bologna von Guido Reni übernommen und daraus eine öffentliche Institution mit Schwerpunkt Kunst und Wissenschaft gemacht hatte. Über deren Gründung und Künstlerausbildung hatte Zanotti bereits 1739 ein zweibändiges Werk verfasst.²²¹ An dieser Stelle schließt sich der Kreis zu dem bereits beschriebenen Frontispiz der *Storia dell'Accademia Clementina*, welches das *Studio del nudo* in der *Stanza delle Statue* abbildet.

2.5. Avvertimenti

²¹⁹ Montecuccoli Degli Erri 1992, S. 126.

²²⁰ Montecuccoli Degli Erri 1992, S. 135; Infelise 1989, S. 288: Für die Buchhandlung zahlte er im Jahr 1750 eine jährliche Miete von 100 Dukaten. Da Albrizzi 1767 als Buchhändler mit "Geschäft im Haus" geführt wurde, ist es möglich, dass der Verlust seines Geschäfts für Albrizzi genau in den Jahren 1763-64 lag, was den Einsatz eines anderen Händlers mit Geschäft noch mehr rechtfertigen würde.

²²¹ Das Werk kann als Fortsetzung von Malvasias *Felsina pittrice* gesehen werden, welches Zanotti in der zweiten Auflage von 1729 kommentierte, die aber erst 1841 erschien. Vgl. Turner 2001, S. 100. Zu Zanottis Tätigkeit an der Akademie vgl. Zamboni 1979, S. 211, 217.

Die *Avvertimenti per l'incamminamento di un giovane alla pittura* (Abb. 63) sind ein Schriftstück, „che sente il decadimento della pittura e vuol porvi riparo, richiamandola da una vil pratica a' suoi veri fondamenti.“²²² Geprägt sind die Anweisungen von Zanottis Zeit und Tätigkeit an der *Accademia Clementina*, wo er den Posten als Sekretär bis 1759 innehatte; gegliedert sind sie in 15 Kapitel:

- *Delle qualità necessarie as un Giovanetto voglioso di apprendere la Pittura*
- *Della elezione del Maestro*
- *Come lo Scolare s'abbia a conener col Maestro*
- *Della utilità del copiare le opera de' gran Maestri*
- *Del Colorito*
- *Di quanto sia necesario valersi del vero*
- *Della teorica, e della Pratica*
- *Della Simmetria*
- *Della Notomia*
- *Della Prospettiva*
- *Della Invenzione*
- *Degli Affetti*
- *Del Costume*
- *Della Grazia*

Bezeichnend dabei ist, dass sich die vier ersten Kapitel der Charakterbildung junger Zeichenschüler und ihrer Lehrer widmen. Im Vergleich dazu beginnt Lairesse' Text direkt mit dem ABC der Zeichenkunst und erwähnt die Lehrer-Schüler Beziehung nur beiläufig und unregelmäßig, aber nicht als eigenständiges Kapitel.

Wie in 1.3. erwähnt, war die Kunstkennerschaft an gewissen Adelshöfen schon seit dem 15. Jh. zu einem Standesmerkmal geworden. Infolgedessen wurde die Zeichenkunst im Kontext von Benimmlehren thematisiert und umgekehrt wurden Erziehungslehren gerne in Zeichenbüchern mitbehandelt.²²³ Vor diesem Hintergrund, zusammen mit der Lehrtätigkeit in Bologna, sind wohl Zanottis wiederholte pädagogische Exkurse zu verstehen.

²²² Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia* dell'ab. Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana, Venedig 1795, o.S. Übersetzung durch die Verfasserin: „die den Niedergang der Malerei spürt und ihr entgegenwirken möchte, indem sie sie von einer mindervertigen Praxis zu ihren wahren Grundlagen zurückführt.“

²²³ Baldassare Castiglione *Il libro del Cortegiano* 1528. Speziell englische Gentleman-Literatur wie Henry Peachams *Exercise* (1576/1643), William Salmons *Polygraphice* (1672) oder Robert Dodsleys *Preceptor* (1748).

Was macht einen guten Zeichner aus? Diese Frage beantworten sowohl Zanotti als auch Lairesse mit der Meinung, dass Zeichnen zwar erlernbar sei, aber Veranlagungen und Talent angeboren sein müssen: „ja ohne die von Gott und der Natur eingepflanzte Geschicklichkeit ist alle Arbeit vergebens, nach dem Sprichwort: *absque ingenio, labor inutilis*.“²²⁴

Um wahres Talent erkennen und fördern zu können, bedarf es eines erfolgreichen Lehrers, der seinem Schüler die Wertschätzung für die Kunst bedeutender Persönlichkeiten vor Augen führt und „*e come buon somator di Cavalli, adoperi a tempo so sprone, e la briglia*.“²²⁵

Interessanterweise verwendete Lairesse dieselbe Reit-Analogie als er in der zweiten Lektion schrieb: „Denn so wie man bei einem willigen Pferde keine Sporen brauchet, also darf man auch einen willigen Lehrling mit der Strenge nicht antreiben.“²²⁶ Wenn Zanotti sich entscheiden könnte, würde er als Lehrmeister zwischen Lodovico Carracci und Guido Reni wählen, denn sie seien nicht nur herausragende Künstler und Vertreter der Bologneser Schule gewesen, sondern haben die Kunst des Unterrichtens beherrscht.

Der Schüler, lehrt Kapitel 3, müsse Gehorsam und Respekt zeigen, denn: „*Gli convien pensare, che gli è un nuovo Padre, da cui, se non la vita, dovrà riconoscere il suo ben essere e l'acquisto del sapere, che dopo la vita, è quanto di buono aver si può su questa terra*.“²²⁷

Was die Methodik des Unterrichtens angeht, so rät Zanotti dem Lehrer zuerst Werke zum Kopieren zur Verfügung zu stellen, die nicht aus seiner eigenen Hand stammen, sondern von Meistern aus vergangenen Zeiten, die größer sind als er.²²⁸ Die Natur selbst habe die Künstler zuerst inspiriert, nicht umgekehrt „*ma non l'arte dell ' imitarlo, nè v' ha bellezza dipinta, di cui prima ella non abbia dato esempio, ma non della imitazione, conciossiachè la natura produce, e non imita*.“²²⁹ Giampietro Zanotti war, wie bereits erwähnt, für seine Sammlung von Werken Bologneser Künstler bekannt, die in der *Pinacoteca Nazionale di Bologna* zum Studium für die Akademieschüler aufbewahrt wurden.²³⁰ Und so gab Zanotti auch hier Anweisungen bezogen auf die Lehrbeispiele: Der Schüler solle sich zu Beginn auf „kleine“ Teile, Aspekte wie Augen, Nasen und Ohren fokussieren und diese mehrmals geduldig kopieren, wie es schon die alten

²²⁴ Lairesse 1727, S. 16.

²²⁵ Zanotti 1756, S. 7. Übersetzung durch die Verfasserin: „wie ein Reitmeister zur richtigen Zeit die Sporen und das Zaumzeug einsetzt.“

²²⁶ Lairesse 1727, S. 18.

²²⁷ Zanotti 1756, S. 17. Übersetzung durch die Verfasserin: „Er muss bedenken, dass er einen neuen Vater hat, von dem er, wenn nicht das Leben, doch sein Wohlbefinden und den Erwerb des Wissens anerkennen muss, das nach dem Leben das Beste ist, das man auf dieser Erde haben kann.“

²²⁸ Ebd., S. 20: „di Maestri già trapaffati, e di lui maggiori.“

²²⁹ Ebd., S. 28. Übersetzung durch die Verfasserin: „Daher müssen wir die Kunst der Nachahmung in Anspruch nehmen und diese durch das Studium der Werke jener perfekten Künstler perfektionieren, die die höchsten Maßstäbe gesetzt haben.“

²³⁰ Vgl. hier S. 27.

Griechen getan haben. „Oh quanta cura hanno posta in esse, prima i Greci, e quindi tutti i più eccellenti Maestri, ben conoscendo, che senza una tal perfezione non poteano opera eccellente produrre, e che non v'era cosa, che più la bellezza deturpasse, che la deformità di alcuna di queste parti.“²³¹

Zur Antike aber auch zur Gattung der Dichtkunst erscheinen im Text immer wieder Referenzen, um die intellektuellen Aspekte des *disegno* zu betonen. Das Kopieren sei wichtig, um die zeichnerische Praxis und Routine zu erfahren, und aus verschiedenen anderen Stilen einen eigenen zu formen, der so beschaffen ist, dass er zum Gegenstand neuer Studien werden und künftigen Generationen neue Pfade von Anmut und Schönheit aufzeigen kann.²³² „Intendo dunque, che il giovane Pittore prima debba avvezzarsi ad un ottimo guto di dipignere sull' opere altrui, e che quindi passi a valersi del vero, e così meglio s' assecuri di progredire avanti sempre però tenendo al vero, come a sua meta, l'attenzione, e lo studio.“²³³

Der empfohlene Ausbildungsweg kann mit jener an der *Accademia Clementina*, wie auch den anderen italienischen Institutionen, verglichen werden: Kopieren von Gemälden großer Meister, gefolgt von der Antike und der Natur, dem Fragmentations-Prinzip menschlicher Körperteile entsprechend, von einzelnen Körperteilen fortschreitend zur vollplastischen Darstellung, mit dem Ziel aus der mechanischen Nachahmung eine eigene Handschrift zu entwickeln.

Zanettis Bemühungen im Bereich des Aktzeichnens an der Akademie waren weithin bekannt, wie schon das Frontispiz der *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* beweist. Aber auch die *Avvertimenti per l'incamminamento di un giovane alla pittura* legen ein Zeugnis davon ab. Mit Berufung auf die Carracci-Tradition sei die Erfassung des Wirklichen der Weg zur Perfektion - auch wenn die Natur selbst nicht perfekt ist, so ist sie in ihren Defekten immer noch eine Meisterin der Kunst und vermeintliche Mängel können dem Künstler wertvolle Lektionen erteilen. Die Naturalisten, die sowohl die Schönheiten als auch die Mängel des Wirklichen sorgfältig darstellten, werden von Zanotti als bedeutende Künstler angesehen, da

²³¹ Zanotti 1756, S. 19. Übersetzung durch die Verfasserin: „Oh, wie viel Sorgfalt haben die Griechen zuerst in sie gelegt, und dann alle ausgezeichneten Lehrer, und sie wussten gut, dass ohne eine solche Vorbereitung sie keine ausgezeichnete Arbeit produzieren konnten, und dass es nichts gab, was die Schönheit mehr entstellte als die Deformation eines dieser Teile.“

²³² Zanotti 1756, S. 32-33: „di varie altrui maniere una propria, e tale, che possa divenire argomento di nuovi studj, che additino a' posteri nuove orme di grazia, e di bellezza.“

²³³ Ebd., S. 50. Übersetzung durch die Verfasserin: „Ich meine, dass ein junger Maler sich zunächst an das Kopieren der Werke anderer gewöhnen sollte, um dann später auf das Wirkliche zurückzugreifen, und damit wird er sicherstellen, dass er sich ständig in Richtung des Wirklichen bewegt, während er seine Aufmerksamkeit und sein Studium darauf richtet.“

sie lebendige, realistische Bilder geschaffen haben. „Debbe l'arte tener consiglio con lei, ma lasciar ch'ella come Reina domini, e si gnoreggi.“²³⁴

Diese Aussage erinnert stark an das Frontispiz der *Studi di Pittura* und ihrem Motto „*Naturam Referens patet Ars sed utrinque Magistra.*“

Wichtig für die Naturwiedergabe sei die Erforschung und Beherrschung von Farbe²³⁵, Symmetrie, Perspektive und Anatomie, die wie eine gut komponierte Musik in Einklang miteinander stehen, aber niemals übertrieben werden sollten, sodass das Ergebnis allzu gestellt wirkt. All diese Faktoren sollen helfen, die Bewegungen und das Zusammenspiel menschlicher Gliedmaßen nachzuvollziehen und durch Linien und passendes Licht-Schatten Spiel korrekt erscheinen zu lassen, was schon die Griechen am besten beherrschten.²³⁶

Die detaillierte Kenntnis der Anatomie, des Zusammenspiels der Muskeln in verschiedenen Körperhaltungen, könne insbesondere bei der Darstellung von Emotionen und Bewegungen von großer Bedeutung sein. Der Schüler solle jedoch nicht versuchen, mit unnötigen Details anzugeben, da er Gefahr laufe, wie Michelangelo, den Malprozess zu behindern und das natürliche Gleichgewicht zu verlieren.

Die Kapitel 11, 12 und 14 widmen sich den Themen der Erfindung, der Ordnung und des Kostüms, die alle dem Prinzip der Glaubwürdigkeit unterliegen, das heißt weder übermäßig fiktional, originell oder gestaltet, noch unüberlegt und chaotisch, sondern authentisch sein sollten. Die Erfindung sei das Entdecken von Dingen, die geeignet sind, das vorgegebene Thema oder den Gegenstand auf verständliche Weise darzustellen - und nicht, wie allgemein angenommen, die Phantasterei des Malers. Es gehe um die Unterstützung des Gegebenen durch das Hinzufügen des Wahrscheinlichen, ohne die Täuschung ersichtlich werden zu lassen. Auch wenn es für diese Anordnungen keine Regeln gäbe, betont Kapitel 12, „che le cose, qualunque sieno, poste anche in prima veduta servano a far che tosto si ravvisi il principale soggetto dovunque sia locato, e colui, direm così, ch'è il Protagonista di così satto pittoresco poema.“²³⁷

²³⁴ Ebd., S. 58. Übersetzung durch die Verfasserin: „Die Kunst sollte Rücksicht auf sie nehmen, aber sie als Königin herrschen und regieren lassen.“

²³⁵ Die Vielfalt und Kombination von Farben in der Natur werden als wesentliche Quelle der Schönheit betrachtet und die Meister Tiziano und Correggio werden als herausragende Beispiele für perfekte Naturnachahmung und Farbgebung genannt. Der Text warnt vor übermäßiger Fröhlichkeit, Übertreibung und Farbpracht, wie sie von einem florentinischen Maler praktiziert wurde, und betont die Notwendigkeit, Farbgebung mit Zeichnung und Perspektive in Einklang zu bringen, um Verwirrung zu vermeiden. Die harmonische Kombination von Farben sei ebenso wichtig wie die stimmige Kolorierung der Hauptfiguren im Vergleich zu den Nebenfiguren, die nicht untergehen sollten.

²³⁶ Zanotti 1756, S. 67.

²³⁷ Ebd., S. 101. Übersetzung durch die Verfasserin: „dass die Dinge, was auch immer sie sein mögen, selbst wenn sie im Vordergrund platziert sind, dazu neigen, den Hauptgegenstand, egal wo er platziert ist, schnell zu beleben, und ihn, sozusagen, zum Protagonisten dieses malerischen Gedichts zu machen.“

Die Gruppierung von Menschen und Gegenständen könne dazu beitragen diese Identifizierung zu erleichtern.

Die abschließenden Kapitel beschäftigen sich mit der Gestaltung der Gefühle, des Ausdrucks und der Grazie, die sowohl in der Person des Malers als auch in den Werken vorhanden und die gleichen Emotionen bei den Betrachter*innen auslösen sollten. „Ora siccome il Poeta tenta talora questi affetti esprimere facendo coi versi una immagine di ciò, che quella passione nei movimenti del corpo produce, così conviene al Dipintore esaminar quali effetti nell' esterno di un corpo produca l' in. Terno affetto dell' animo, e ritraendoli con vera imitazione fare apparire in quella tale figura da lui dipinta o degno, o amore, o temenza, o pietà.“²³⁸

Die Herrschaft über die Farbe, so Zanotti in Kapitel 13, ist eine der Vorteile der Maler gegenüber den Bildhauern, um Emotionen zu verstärken und das auszudrücken, was in seiner eigenen Seele vor sich geht. Ein Gemälde sei dann gelungen, wenn es die Gefühle des Malers reflektiere und mit vergleichbarer Leidenschaft gestaltet sei. „Ella è perciò nella pittura tale, che non può insegnarsi, conciosia che non soggiace nè a precetti, nè a regole determinate, e sicure, ma ella è un puro, e gratuito dono della natura.“²³⁹

Dieser poetische Schreibstil ist bezeichnend für die *Avvertimenti per l'incamminamento di un giovane alla pittura* und kann wohl auf Zanottis Talent und Tätigkeit im Verfassen von Gedichten zurückgeführt werden.²⁴⁰ Erwähnt werden die Eigenschaften und Fähigkeiten, die einen guten Künstler ausmachen, zum Beispiel die Beherrschung der Symmetrie oder Perspektive, aber nicht wie diese angewendet oder beherrscht werden können. Zanetti steht damit im Kontrast zu empirisch durchstrukturierten Zeichenbüchern, die häufig nach der Methode der Schematisierung aufgebaut sind. Charles Jomberts *Nouvelle Methode Pour Apprendre A Dessiner Sans Maître* oder Jean Cousins *L'Art De Dessiner* (1788) beispielsweise behandeln genauestens was eine Linie, eine Gerade, ein Würfel oder ein Körper ist und wie diese, Schritt für Schritt, konstruiert und an den Grafiken nachvollzogen werden können.

In diesen Beispielen sind Text und Bild aufeinander bezogen, während in den Studi di Pittura beide Teile unabhängig voneinander agieren bzw. gelesen werden können, was deutlich macht,

²³⁸ Ebd., S. 109. Übersetzung durch die Verfasserin: „Wie der Dichter manchmal versucht, diese Gefühle auszudrücken, indem er mit Versen ein Bild von dem erzeugt, was diese Emotionen im Körper bewirken, so sollte der Maler untersuchen, welche Effekte der innere Gemütszustand auf den Körper ausübt und sie dann durch eine korrekte Nachahmung in der dargestellten Figur deutlich machen, sei es Liebe, Furcht, Mitleid oder was auch immer.“

²³⁹ Ebd., S. 127. Übersetzung durch die Verfasserin: „In der Malerei ist Anmut daher von solcher Art, dass sie nicht gelehrt werden kann, da sie weder festen Vorschriften noch bestimmten und sicheren Regeln unterliegt. Sie ist ein reines und freies Geschenk der Natur.“

²⁴⁰ Giampietro Cavazzoni Zanotti, *Poesi di Giampietro Cavazzoni Zanotti*, Bologna 1741.

dass der Text nicht für diese Grafiken formuliert wurde. Demnach müssen die Drucke auch losgelöst vom Text analysiert werden, um spezifisch Piazzettas Einflüsse untersuchen zu können.

2.6. Tafeln

Auf den 30-seitigen Text folgen 24, auf Giambattista Piazzettas Zeichnungen basierende Kupferstiche, die in zweifacher Ausführung dargestellt und einander paarweise gegenübergestellt sind (**Abb. 65-66**)²⁴¹: zuerst im Umriss von Francesco Bartolozzi, dann in vollständig modellierter und schattierter Form von Marco Alvise Pitteri graviert. Durch diese doppelte Ausführung sollte, so Albrizzi im Vorwort, den Schülern schrittweise veranschaulicht werden, „come si cominciano i primi Tratti, e come si vanno riducendo alla perfezione.“²⁴²

Die *Studi di Pittura* leiten Schüler von fragmentarischen Darstellungen von Augen, Ohren, Mündern und Händen in verschiedenen Haltungen und aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, über Illustrationen von Füßen von der Seite, von oben, unten, rechts und links, hin zu Babyköpfen, die wohl als Vorlage für Putti gedacht sind. Die nächsten Seiten zeigen Brustbilder von Paaren: eine Frau mit Mann, beide in sakraler Kleidung, sowie ein Mädchen mit einem orientalisch gekleideten Jungen. Vor den nächsten zwei Paaren ist eine Darstellung eines stehenden, an einen Baum gefesselten, männlichen Akts eingeschoben. Dieser korrespondiert mit den Torsi auf Blatt 14 und 15, die ihre schemenhaft angedeuteten Arme hinter dem Körper haben. Neben den drei männlichen ist auch ein weiblicher Oberkörper in seitlicher Pose zu sehen. Daran anschließend folgen zwei Abbildungen von liegenden Männern, deren Körper sich mit den Beinen voran über den querformatigen Bildraum erstrecken und so eine komplexe Art der Verkürzung veranschaulichen. Auf dem nächsten Blatt scheinen abermals Putti umherzufliegen, gefolgt von einem frontal stehenden und an einer Requisite lehrenden Männerakt. Die letzten fünf Blätter zeigen ein Paar aus skulpturalen Männertorsi, einen auf einem Stein liegenden und sich halb aufrichtenden Mann, der die Betrachter*innen direkt aus dem Bild heraus ansieht, zwei Engelskompositionen und abschließend genreartige Brustbilder eines älteren und eines jungen Mannes.

Wie dieser kurze Abriss zeigt, ist der Aufbau der *Studi di Pittura* nicht hierarchisch - im Sinne der ABC-Methode. Die ersten sieben Blätter mit Körperteilen folgen dem Prinzip der

²⁴¹ Vgl. Die Zeichnungen in der Morgan Library, URL: <https://www.themorgan.org/drawings/item/294393>.

²⁴² Albrizzi 1760, Vorwort. Übersetzung durch die Verfasserin: „wie die ersten Striche gemacht werden und wie sie zur Vollkommenheit gebracht werden.“

Fragmentation, während auf den anschließenden 17 Seiten Charakterköpfe mit Torsi und Ganzkörperdarstellungen wechseln und auf keine thematisch strukturierte Abfolge oder systematische Steigerung der Komplexität schließen lassen.

In ihrer *chiaroscuralen* Akribie und vollendeten Pathetik sind die zeichnerischen Vorlagen in der Bologneser Tradition zu verorten und mit der *Scuola perfetta* zu vergleichen (Abb. 31-36). Darüber hinaus gleichen die beiden Zeichenbücher einander in ihrer methodischen und kompositorischen Ausrichtung (fragmentarische Körperteile), wenn auch gesamtheitlich gesehen der Aufbau der *Scuola perfetta* mit Ganzkörperdarstellungen als abschließendem Höhepunkt geordneter und klarer erscheint. Einen beachtlichen Teil nehmen sowohl im Bologneser als auch im venezianischen Zeichenbuch Darstellungen unterschiedlicher Köpfe und Charaktere ein, die eine Art Galerie an Menschentypen und emotionalen Lebenssituationen anbieten – von jung bis alt, weiblich und männlich, nachdenklich bis erfreut –, die in Gemälden unterschiedlicher Gattungen, sakraler oder profaner Art, eingesetzt werden können. Die *Encyclopédie* (1751-1780) von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert betitelt im Kapitel *Dessein* die Gefühlszustände des Menschen als das anspruchsvollste Gebiet der Malerei oder des Zeichnens, da jede dargestellte Person ihren eigenen, speziellen Ausdruck benötige, der zum Sujet und der Situation passe (Abb. 67). Die besondere Schwierigkeit liege darin, die Flüchtigkeit der menschlichen Gefühlsregung festzuhalten und dieselbige bei Betrachter*innen zu wecken.²⁴³

Die *Scuola perfetta* zeigt auf insgesamt sechs Hochformaten je eine Büste, während sich in den *Studi di Pittura* je zwei Köpfe ein Querformat teilen und eine in sich geschlossene Komposition darstellen. Sie sind zwar als Typen gedacht, die unterschiedliche Attribute und Kostüme vorstellen, Gestaltung und Ausdrücke sind dennoch von so einer intensiven narrativen Qualität, dass sie als eigenständige Porträts, als *icones ad vivum expressae* funktionieren können.²⁴⁴ Insofern erinnern sie stark an Piazzettas berühmte *têtes de caractère*, die ein eigenes Kapitel in

²⁴³ Vgl. „Dessein“, in: Diderot/D'Alembert 1751-1780, S. 3⁴. Tafel B12 aus der *Scuola perfetta* zeigt einen Mann mit weit aufgerissenem Mund, stark zusammengekniffenen Augen und krausen, abstehenden Haaren und erinnert dabei an die Ausdrucksstudien von Charles Le Brun (1619-1690), die 1692 von Sebastien le Clerc radiert und unter dem Titel *Conférence sur l'expression générale et particulière* publiziert wurden. In einer monatlichen Vorlesungsreihe befasste der französische Künstler Charles Le Brun sich mit der vermeintlich wissenschaftlich und philosophisch fundierten, typischen Darstellung der menschlichen Emotionen und legte seine Gedanken zur Bedeutung der Physiognomie für die Kunst anhand von Zeichnungen dar. Charles Le Brun reiht sich mit seinen Bemühungen zur Entschlüsselung der Mimik in eine lange Tradition naturphilosophischer Schriften. Späteren Auflagen seines eigenen Zeichenbuches fügte le Clerc die Stiche nach Le Brun als zweiten Teil mit dem Titel *Caractères des passions, gravé sur les desseins de l'illustre Mons^r. Le Brun* an. Vgl. Pfisterer 2015, S. 61.

²⁴⁴ So von Giovanni Cattini bezeichnet und zit. nach George Knox, in: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, S. 30. Preerutti Garberi bemerkte: „Il favore dei contemporanei verso questo genere di disegno, che nel Piazzetta solo raramente e negli ultimi anni diventa formula, fu incondizionato sin dai primi esemplari.“ Zit. nach Rodolfo Pallucchini in: Kat. Ausst. Castello Sforzesco 1971, o.S.

seinem Oeuvre einnehmen und entsprechend ihrer Virtuosität von Zeitgenossen geschätzt, gesammelt und ausgestellt wurden (**Abb. 51-52**).²⁴⁵ So schrieb Anton Maria Zanetti 1733: „Si può dir solo, che oltre a' molti suoi pregi è assai distinto quello del disegnare le teste sopra la carta con gesso e carbone; più belle delle quali in questo genere altre non se ne sono mai vedute.“²⁴⁶

Giambattista Piazzetta hat es verstanden, die von Denis Diderot zitierte Schwierigkeit des flüchtigen Augenblicks zu meistern, Gefühlsregungen einzufangen und ebenso ausdrucksstark wiederzugeben. Obwohl die Figuren „snap-shot“-artig ihrem Kontext entnommen sind, strotzen sie vor erzählerischem Potenzial und regen die Fantasie der Betrachter*innen bzw. der Zeichenschüler an, sie nach deren Wunsch zu interpretieren und zu platzieren. Piazzetta hat Rubens-vergleichbare Frauen wie auf Blatt 10, 12 und beispielsweise als „Rebecca am Brunnen“, als „Wahrsagerin“ oder als Heiligenfiguren in pastoralen Szenen dargestellt (**Abb. 68-69**).²⁴⁷ Sie ähneln allerdings nicht nur einander, sondern speziell den Porträts von Piazzettas Frau Rosa, die vielfach als Modell für seine Kompositionen gedient haben dürfte (**Abb. 70-71**).²⁴⁸ Gleiches gilt wohl auch für seinen Sohn Giacomo sowie für Piazzetta selbst. Unbestreitbar ist die Ähnlichkeit zwischen einem idealisierten Selbstporträt von 1725 und dem jungen Mann auf Tafel 13 (**Abb. 72-73**).²⁴⁹ Giacomo meine ich in den zwei Jungen mit Turbanen (Tafel 10 und 24) zu erkennen. Die Vermutung liegt nahe, diese Kostümdarstellungen mit seiner militärischen Ausbildung in Verbindung zu bringen.²⁵⁰

Der ältere Mann mit Halbglatze und Bart auf der letzten Tafel wurde von Piazzetta zuvor als „Hl. Giuseppe mit Kind“, „Hl. Andreas“ oder als „Hl. Petrus“ verarbeitet (**Abb. 74-76**). Diese beiden Letztgenannten waren Teil der von Pitteri 1742 gravierten Serie von Köpfen, bestehend aus „12 Aposteln“, „Gottvater“, „Christus“ und „Maria“.²⁵¹

Bereits das Abzeichnen derartiger Figuren erfordert ein hohes Maß an Kunstfertigkeit, die von der eigenständigen Kompositionsfähigkeit dieser Charakterköpfe noch weit übertroffen wird.

²⁴⁵ Piazzettas Zeichnungen waren bei wohlhabenden ausländischen Besuchern sehr gefragt und halfen, sein Einkommen zu ergänzen. Piazzetta verwendete gelegentlich seine Frau und Kinder als Modelle, aber die Zeichnungen sind als allgemeine Typen gedacht und nicht als Porträts. Vgl. George Knox, in: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, S. 20, 30.

²⁴⁶ Rodolfo Pallucchini, in: Kat. Ausst. Castello Sforzesco 1971, o.S. Übersetzung durch die Verfasserin: „Man kann nur sagen, dass neben seinen vielen Vorzügen besonders die Kunst des Zeichnens von Köpfen auf Papier, mit Gips und Kohle herausragend ist; von denen, in dieser Art, schönere nie gesehen wurden.“

²⁴⁷ Shurtleff 1931, S. 32.

²⁴⁸ George Knox, in: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, S. 92 meint Rosa in mehreren pastoralen Szenen wiederzuerkennen.

²⁴⁹ Ebenso unverkennbar ist die Ähnlichkeit zwischen diesem idealisierten Selbstporträt und den Zeichnungen des „Hl. Thaddeus“, 1738-1742. Vgl. George Knox, in: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, S. 140-141, Abb. 55, 56.

²⁵⁰ George Knox, in: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, S. 34.

²⁵¹ Vgl. hier S. 51, Fußnote 210.

Aus diesem Grund stellt sich die berechtigte Frage, wie groß der Kreis jener Zeichenschüler gewesen sein mag, die in der Lage waren, diesen Ansprüchen gerecht zu werden oder ob die *Studi di Pittura* mehr Vorlage- bzw. Sammler- als Lehrbuch waren.

Einen weiteren Schwerpunkt im Zeichenbuch stellen die männlichen Aktfiguren *in scurco* dar, die in unterschiedlichen Posen und aus verschiedenen Blickwinkeln wiedergegeben sind. Sinn dahinter war es, den menschlichen Körper in den schwierigsten Drehungen und Wendungen, in jeder beliebigen räumlichen Situation mit anatomischer Exaktheit zu erfassen, dem Bild räumliche sowie narrative Tiefe und Spannung zu verleihen und den Künstler selbst wie auch die Betrachter*innen herauszufordern.

Es handelt sich dabei zumeist um Figuren, die aufgrund ihrer komplexen Haltungen für dramatische Szenen prädestiniert waren. Sie können im Kampf gefallene Helden, bezwungene Dämonen, (fallende) Titanen oder Ungeheuer, dahin geraffte Opfer von Seuchen, Verdammte, aber auch Bekehrte oder Heilige, wie der Erzengel Michael, sowie überwältigte oder im Schlaf überraschte Geliebte verkörpern, womit ein wesentlicher Teil des christlichen bis mythologischen Repertoires abzudecken wäre (**Abb. 77-79**). Die Thematik der *Skurzierung* stellt in der Kunsttheorie/geschichte eine eigene kritische Debatte dar, die sie einmal als *figura sforzata*²⁵² hochgelobt und sie das andere Mal als perspektivisches Lehr- oder Versuchsstück, mit dem der Künstler nur sein Können zur Schau stellen möchte, degradiert hat.²⁵³ In Ludovico Dolces *Dialogo della Pittura* debattiert Aretino mit dem Florentiner Humanisten Giovan Francesco Fabrini über den Einsatz dieses Kunstmittels, das viel Kunstverstand erfordere. Das Argument Fabrinis gegen Aretinos Forderung der Maßhaltung ist Ruhm: „Ho inteso che gli scorti sono una delle principali difficoltà dell’arte. Onde io crederei che chi più spesso gli mettesse in opera, più meritasse laude.“ Und auf den Einwand Aretinos, dass ihr häufiger Gebrauch „fastidio statti dilettazone“ hervorrufe, antwortete Fabrini: „Io, se fosse pittore, gli userei non già sempre, ma si bene spesse volte, stimando di doverne ritrar maggior onore che quando poche volte gli facessi.“²⁵⁴

²⁵² Zur *figura sforzata* vgl. Cole 2001.

²⁵³ Vasari 1846-1857, IV, S. 10-11. So hat Vasari im Prooemium zum dritten Teil seiner *Viten* jene führenden Maler des Quattrocento mit hartem Tadel bedacht, die: „i quali, per sforzarsi, ceravano, fare l’impossibile dell’arte con le fatiche, e massime negli scorti e nelle vedute spiacevoli; che si come erano a loro dure a condurle, così erano aspre a vederle.“ Währenddessen betrachtete der italienische Maler und Schriftsteller Paolo Pino in seinem *Dialogo di Pittura* (1548) 2000, S. 107, 109 die perspektivische Verkürzung des Körpers, als „den vornehmsten Teil“: „Contrafa ben gli scorci, parte più nobile nell’arte nostra, figne ben li drappi senza confusione di pieghe, sempre accenando il nudo sotto dà gran rilievo al tutto e quest’è lo spirito della pittura. [...] e in tutte l’opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforziata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezzion dell’arte.“

²⁵⁴ Dolce 1960, S. 181. Übersetzung durch die Verfasserin: „Ich habe verstanden, dass die Verkürzungen eine der grundsätzlichen Schwierigkeiten der Kunst sind. Also nehme ich an, dass derjenige, der sie häufiger ins Werk setzt, umso mehr

Die Figur auf Tafel 17 entstammt Piazzettas Gemälde „Adam und Eva betrauern den Tod Abels“ und taucht in ähnlicher Weise in „Judith und Holofernes“ auf (**Abb. 80-81**). Die Verkürzung bedeutet in diesen Fällen eine Aufhebung der Distanz, ist Ausdrucksform für die überkommene, hinwerfende, „verkürzende“ Macht des Todes und erreicht hierin überwältigende Wirkung. Derartige Figuren konnten aber auch als Musterbeispiele für alle angehenden *giovanni*, dienen, die sich der Gestaltung von Deckengemälden widmen wollten und das Spiel mit Perspektiven, mit Unter- und Aufsicht ebenso wie mit Ansichten, die das eine Mal vom Kopf, das andere Mal von den Beinen her gewählt werden, üben wollten.

Gleichzeitig konnten sich Kunstschüler auch der vielen, in den *Studi di pittura* zitierten Engelsfiguren bedienen, die sich zur Gestaltung allegorischer Themen oder als rein dekoratives Element ideal eigneten. Antike Vorlagen, wie sie bei Charles Jombert in Form von getreuen und mit Maßen beschrifteten Kopien vorkommen (**Abb. 17**), bieten die *Studi di Pittura* hingegen nur wenige an, was bezeichnend für Piazzettas Stil und Werk ist. Er stellte das lebende über das antike Modell, die locker, geschwungene Kontur über die harten, trockenen, begrenzenden Linien, weiche Gliedmaßen und Körper über gestählte Muskeln und starre Posen, die natürliche über die idealisierte Schönheit. Mit Piazzettas Ableben, so Pallucchini ging die Generation an *tenebrosi* zu Ende; ebenso wurde das naturalistische von einem klassizistischen Ideal abgelöst und damit die Poetik des Klassizismus eingeleitet.²⁵⁵

Für Schüler, die am Anfang ihres Zeichenunterrichts standen oder sich aus Zeitvertreib der Betätigung widmen wollten, stellen die beschriebenen Tafeln der *Studi di Pittura* wohl weniger hilfreiche Lehrstücke dar. Zu komplex und anspruchsvoll ist das Level der Darstellung, um die grundlegenden anatomischen Gegebenheiten nachvollziehen und erlernen zu können, wie dies in den Schritt für Schritt Anleitungen Lairesse‘ der Fall ist.

Die plastisch durchmodellierten Körper, ihre pathetisch-*chiaroscurale* Realität sowie emotionale Gesten – das alles erscheint in den *Studi di Pittura* als eine Art Vorführung künstlerischer Perfektion und Werte, im Sinne von: Diese Gegenstände und Themen gilt es zu beherrschen. Piazzetta machte Vorschläge idealer Posen für Künstler wie auch für Professoren. Doch inwiefern sie darüber hinaus als didaktische Anleitungen verstanden und genutzt werden konnten, bleibt meiner Meinung nach fraglich.

Lob verdient. [...] Wenn ich Maler wäre, würde ich sie nicht immer, aber doch häufig anwenden und schätze, dass ich dadurch größeren Ruhm ernten würde, als wenn ich sie nur selten einsetzte.“

²⁵⁵ Pallucchini, Einleitung, in: Kat. Ausst. Castello Sforzesco 1971, o.S.

2.7. Versionen

Wie Montecuccoli Degli Erri in seinem Aufsatz von 1992 betonte, gibt es zwischen 1760 und 1764 „molti elementi testimoniano sia di un intenso sfruttamento editoriale del volume sia di una ripetuta rilavorazione delle lastre, ma resta oscura la logica di tutto ciò, nonché la successione temporale, il numero, le caratteristiche delle edizioni effettive.“²⁵⁶ Die nachfolgende Analyse ist ein Versuch, Ordnung und Logik in die verschiedenen Veröffentlichungen zu bringen und daraus deren Hintergründe und den Zwecke abzuleiten (Anhang).

2.7.1. Vordruck

Bei der ersten Phase, der drei Exemplare zugeordnet werden, handelt es sich um sogenannte Vor- oder Probedrucke. Sie heben sich von den nachfolgenden Versionen durch das größere Format und die aufwändige Bindung sowie die generell außergewöhnlich hohe Qualität der Gravuren ab. Die Datierung 1760, in plastischen, goldenen Lettern in die Buchrücken eingraviert, ist bei diesen drei Fassungen in Frage zu stellen, zumindest was die grafischen Tafeln und Schutzblätter betrifft (**Abb. 82-83**). Wie bereits in **Kapitel 2.4.** erwähnt, sind diese auf Papier mit dem Armbrust-Wasserzeichen gedruckt, das vorrangig zwischen 1740 und 1750 verwendet wurde. Aus diesem Grund kann die berechtigte Hypothese aufgestellt werden, dass einige Platten bereits während des Zeichenprozesses Piazzettas gestochen und bis zur finalen Zusammenstellung mit dem Textteil 1760 nicht weiter verarbeitet wurden. Obwohl diese Interpretation suggestiv und nicht endgültig nachweisbar ist, entsteht so eine alternative Datierung, die Albrizzis redaktionelles Projekt um ungefähr ein Jahrzehnt vorverlegen und seinen Charakter als posthumen Tribut an Piazzetta („Studi [...] già disegnati [...] ed ora incisi“) in Frage stellen würde.²⁵⁷

Eine zeitliche Vorverlegung der Gravierung würde auch das Fehlen von Bartolozzis Namen erklären; und zwar damit, dass er zu diesem Zeitpunkt, wie Knox behauptete, noch kein ausreichend etablierter Künstler gewesen ist.

Eine der drei Versionen zeigt das Frontispiz in einer seltenen ersten Fassung, mit dem italienischen Motto "*Uso ed / Intelligenza*" (**Abb. 84-85**). Die Überarbeitung der Platte mit dem

²⁵⁶ Montecuccoli Degli Eri 1992, S. 126. Übersetzung durch die Verfasserin: „Wie Sie sehen, gibt es viele Hinweise auf eine intensive Veröffentlichung des Buches und wiederholte Überarbeitungen der Platten, aber die Logik dieses Vorgehens, die zeitliche Abfolge, die Anzahl und die Merkmale der tatsächlichen Ausgaben sind immer noch unklar.“

²⁵⁷ Ebd., S. 127.

lateinischen „*Naturem Referns Patet Ars Sed Utrunque*“ hatte sowohl stilistische als auch wirtschaftliche Gründe, erreiche man damit doch eine größere, internationale Leserschaft als durch italienisch.²⁵⁸ Das Frontispiz in dieser Sprache existiert dagegen in nur wenigen Abzügen, die aufbewahrt und in einigen späteren Ausgaben wiederverwendet wurden.

2.7.2. Associates

Die nächsten Versionen werden als *Associates* bezeichnet, da ihre Anzahl limitiert und für eine erlesene Kundschaft vorgesehen war, deren Namen im Anschluss an den Textteil aufgelistet sind (**Abb. 86**). Bei dieser, bei Verlegern im 18. Jh. sehr beliebten Praxis handelt es sich um eine Art Vorverkaufsförderung bzw. Finanzierung, die heute bei Luxusbänden noch gerne angewandt wird, um den Wert eines Werkes zu steigern. Diese Exemplare für die Kunden weisen das für die Jahre um 1760 typische Halbmond-Wasserzeichen auf und haben insgesamt ein kleineres Format. Doch auch innerhalb der *Associates* gab es soziale Hierarchien, die sich beispielsweise durch eine minder- oder höherwertige Bindung äußerten. Undenkbar schien es, einem hohen Beamten der Republik oder dem Adel dasselbe Objekt wie der gewöhnlichen Kundschaft anzubieten.²⁵⁹ Die Mitglieder der *Studi di Pittura* sind, wie im Fall der *Gerusalemme Liberata*, internationale Kunden. Die 135 Namen stammen aus ganz Italien, von Turin bis Palermo, und aus den Niederlanden, England, Frankreich sowie Ungarn.²⁶⁰

Die wohl bedeutendste Veränderung im Vergleich zu den Probedrucken sind die grafischen Überarbeitungen der Aktzeichnungen bzw. das Verdecken des männlichen Schambereiches durch Hinzufügen von Feigenblättern in zunehmendem Ausmaß (**Abb. 87-89**). Die nackten Männerkörper erschienen nun wohl zu realistisch für die Augen der jungen Associates.²⁶¹

Gleichzeitig ist in diesem „Verhüllungs-Manöver“ eine veraltete Feindlichkeit gegenüber der Nacktheit erkennbar, die ihr lange das Etikett „schlüpfrig“ sowie „sündhaft“ beschert hat und

²⁵⁸ Ebd., S. 130.

²⁵⁹ Ebd., S. 131.

²⁶⁰ Zu finden sind wichtige venezianische Persönlichkeiten wie Labia, Zen, Morosini, Marcello, Grimani und der sehr junge Amateur-Graveur Almorò Pisani. Man liest den Namen des britischen Residenten Murray und des berühmten Sopranisten Carlo De Broschi Farinello. Es gibt Namen von Malern wie Gian Battista Tiepolo, Pietro Longhi, Giuseppe Angeli und sogar den Franzosen Clerisseau, einen Freund von Piranesi, und Robert Adam, den schottischen Architekten, dem Piranesi sein Werk "Campo Marzio" widmete, das gerade in diesen Jahren in Arbeit war. Auch Robert Adam unterzeichnet ein Exemplar der "Studi", und sein Bruder James sogar zwei. Man findet Namen von Graveuren wie Pietro Monaco, Giuseppe Lante und überraschenderweise auch den von Marco Pitteri, einem der Autoren des Werkes. Man liest den Namen des Verlegers Nicolò Pezzana, der bereits viele Jahre zuvor auch bei der *Gerusalemme Liberata* Mitglied war. In dieser Gesellschaft durften die beiden Cousins Zanetti nicht fehlen, ebenso wie Pierre Jean Mariette, dem das Werk sicherlich von Anton Maria Zanetti dem Älteren empfohlen wurde, mit dem er regen Briefkontakt hatte.

²⁶¹ Montecuccoli Degli Eri 1992, S. 129.“

bekanntlich auch nicht davor zurückscheuen ließ, Michelangelos Nuditäten des Jüngsten Gerichts in der Sixtina für unangebracht zu halten und sie zu übermalen.

In den ersten beiden Phasen verläuft die Nummerierung der Tafeln doppelt, von 1 bis 24. Das heißt Konturzeichnung und Schattierung desselben Motivs erhalten dieselben Seitenzahlen nach dem Prinzip A-A, B-B, C-C und nicht A, B, C, D etc. In seltenen Versionen der *Associates* sind die Tafeln parallel und nicht hintereinander montiert, um eine gleichzeitige Betrachtung der beiden Versionen zu ermöglichen.

Dass in Folge Exemplare der *Studi di Pittura* mit veränderter Nummerierung und ohne die *Associates* Liste erschienen, lässt darauf schließen, dass ein Überarbeitungsprozess der Platten eingeleitet wurde, mit dem Ziel, die Attraktivität des Buchs durch ein neues Layout zu erhöhen.

2.7.3. Zwischenphase

Was nach Abschluss der *Associates* Versionen passiert, „nel complesso omogenea e costante pur con le sue varianti è così complicato e contorto da giustificare pienamente la confusione e l'incertezza di chi ha cercato di classificare le edizioni dell'opera.“²⁶²

Die verbindende Konstante dieser komplexen Zwischenausgaben ist die Beschriftung der Platten, die nun mit den Namen beider Graveure (**Abb. 90-91**) sowie den Nummern I bis XLVIII versehen sind (**Abb. 92-93**). Während dieses Prozesses dürften auch Fehler unterlaufen sein, weshalb Tafel 29 als 19 gelistet ist. Von diesen Zwischenphasen bleibt darüber hinaus der Eindruck von Inkongruenz und Unordentlichkeit, gekennzeichnet durch einen Mix von neuem und altem Material. Es tauchen nicht nur Exemplare mit dem italienischen Motto (der Vordrucke) zusammen mit den neu nummerierten Tafeln auf; die *Studi di Pittura* werden in einigen Fällen auch um fünf weitere Stiche ergänzt (**Abb. 94-98**). Diese passen sowohl in Bezug auf das Motiv als auch auf das Thema nicht in das Konzept eines Zeichenlehrbuchs, „che be risulta imbastardito.“²⁶³ Die Stiche basieren auf Zeichnungen Piazzettas mit pastoralem und landschaftlichem Inhalt und wurden, obwohl sie den Eindruck von fertig komponierten Bildern vermitteln, außerhalb der *Studi di Pittura* nicht fortgesetzt, weder als Gemälde noch als Druck.²⁶⁴

²⁶² Ebd., S. 132. Übersetzung durch die Verfasserin: „ist so komplex und verworren, dass es vollständig verständlich ist, dass Verwirrung und Unsicherheit herrschten, als man versuchte, die verschiedenen Ausgaben des Werkes zu klassifizieren.“

²⁶³ Ebd., S. 137. Übersetzung durch die Verfasserin: „das dadurch verunreinigt wird.“

²⁶⁴ Goering 1937; Knox 1983, S. 218. Es wurden bisher nur 3 Drucke als lose Blätter von Wissenschaftlern gemeldet.

Maxwell White und Sewter behaupteten 1969 in ihrem Katalog „I disegni di G. B. Piazzetta nella Biblioteca Reale di Torino“ noch, dass drei der Zeichnungen gar nie gestochen wurden, was durch die *Studi di Pittura* widerlegt werden kann und deren Wert und Einzigartigkeit steigern dürfte.²⁶⁵ Und genau das dürfte wohl das Ziel Albrizzis mit der Veröffentlichung gewesen sein - eine kommerzielle Maßnahme, um Kund*innen anzulocken, die auf die Menge der Drucke und nicht auf die kompositorische Strenge des Buches achteten.²⁶⁶

Da vier dieser Tafeln mit XLIX bis LII an die 48 bestehenden Drucke anschließen, und nicht mit XXV-XXVIII, ist ihre Datierung im Zusammenhang mit der Überarbeitung und Neunummerierung der Platten anzunehmen.

Nur einer der fünf Stiche ist signiert (**Abb. 95**): Tafel L mit Piazzetta als „Erfinder“ und Giuliano Giampicoli (1698-1759) als Stecher, ein Name, der in den *Studi di Pittura* zuvor keine Rolle gespielt hat. Er ist als Graveur von Landschaften, Veduten und Architekturen und durch die Zusammenarbeit mit Künstlern wie Giambattista Tiepolo, Giuseppe Zocchi und Giovanni Battista Piranesi bekannt.²⁶⁷

Die Stiche XLIX und L (**Abb. 94-95**) basieren auf Zeichnungen Piazzettas aus den frühen 1740er Jahren und wurden möglicherweise auch schon zu dieser Zeit graviert, aber aus unerklärlichen Gründen nicht weiterverwendet. Montecuccoli Degli Erri hat darauf hingewiesen, dass sie den Eindruck einer unvollendeten Arbeit vermitteln, da sie im Gegensatz zu den drei anderen Tafeln einen schwarzen Rahmen besitzen und zum unteren Blattrand 35mm Platz aufweisen, der wohl für einen Widmungstext oder ein Motto bestimmt war.²⁶⁸ Die anderen drei Stiche (Abb. 96-98) scheinen stilistisch ebenfalls zusammenzugehören, aber liefern keine Hinweise auf den Stecher. Sie werden auf einen Zeitraum zwischen 1735 und 1743 datiert, da sie Ähnlichkeiten mit Abbildungen in der *Gerusalemme Liberata* aufweisen und vermutlich für dieses Projekt vorgesehen waren, aber nicht verwendet wurden. Dies wäre nicht ungewöhnlich, da bekannt ist, dass es andere Verlagsprojekte von Albrizzi gab, für die Zeichnungen und Gravuren bereits vorbereitet wurden und unvollständig blieben. Knox hingegen schreibt zumindest Tafel LI Bartolozzi zu, dessen Arbeit, wie bereits erläutert, der Autor Knox auf 1750 ansetzt.²⁶⁹ Nummer LI, welche „Christus mit der guten Samariterin“ zeigt (**Abb. 99**), dürfte

²⁶⁵ Montecuccoli Degli Eri 1992, S. 138.

²⁶⁶ Ebd., S. 138.

²⁶⁷ Er arbeitete mit einem jungen Giovanni Battista Tiepolo an einer Serie von Radierungen antiker Ruinen für den britischen Konsul Joseph Smith zusammen. Außerdem beteiligte er sich an einem Band mit Gravuren von Villen in der Toskana nach Entwürfen von Giuseppe Zocchi, zusammen mit anderen Mitarbeitern wie Giuseppe Benedetti, Filippo Morghen, Pietro Monaco, Joseph Wagner, Marcantonio Corsi, Giuseppe Filosi, Niccolo Mogalli, Philothee-François Duflos, Michele Marieschi, Vincenzo Franceschini, Johann Sebastian Müller und Giovanni Battista Piranesi. Augusto Buzzati, *Bibliografia Bellunese*, Venedig 1890, URL: https://books.google.at/books?redir_esc=y&hl=de&id=O1UZAAAAMAAJ&q=Gianpiccolo#v=onepage&q&f=false.

²⁶⁸ Montecuccoli Degli Eri 1992, S. 138.

²⁶⁹ Knox 1983, S. 54.

auch den größten Bekanntheitsgrad außerhalb der *Studi di Pittura* erreicht haben, denn die zwei Hauptfiguren wurden in sehr ähnlicher Weise, nur mit unterschiedlicher Umgebung von Pietro Monaco nach einem Entwurf von Domenico Maggiotto gestochen.²⁷⁰

Insgesamt werfen die fünf zusätzlichen Platten mehr Fragen auf als Antworten zu geben: Weshalb ist die letzte Platte nicht nummeriert (**Abb. 98**)? Warum wurde nur eine signiert? Warum sind nur zwei gerahmt?

Insgesamt vermitteln diese Zwischenausgaben den Eindruck, dass Albrizzi verschiedene Versuche unternommen hat, um die adäquate Form für das Buch zu finden, die in Folge mit der französischen Ausgabe und der Widmung an eine neue Person erreicht und im Wesentlichen konstant beibehalten wurde.

2.7.4. Teodoro Viero

In einem nächsten Prozess, dessen Zeitpunkt fraglich ist, erhält das Titelblatt die Ergänzung „*Apresso Teodoro Viero Venezia*“ (**Abb. 100-101**). Teodoro Viero (1740-1819) war Schüler von Marco Alvise Pitteri und Giambattista Bartolozzi, ab 1755 in Venedig als Graveur sowie anschließend als Druckhändler und Verleger tätig. Mit Viero wird allgemein die französische Neuauflage von 1764 verbunden, was allerdings durch seltene Ausgaben mit der Datierung 1760 in Frage zu stellen ist. Bei einer Neuauflage, ist davon auszugehen, dass der neue Verleger, seinen eigenen Namen so auffällig wie möglich platzieren wollte, so Montecuccoli Degli Erri.²⁷¹ Nicht prominent, sondern beiläufig und äußerst unvorteilhaft dagegen ist der Name Viero auf dem Sockel des Frontispiz‘ platziert und Albrizzi weiterhin als Verleger und Autor der Texte im Buch gelistet. Sollte er die Rechte der *Studi di Pittura* tatsächlich an einen neuen Verleger übergeben haben, so scheint es äußerst unwahrscheinlich, dass er gleichzeitig weiterhin eine so bedeutende Rolle im Werk einnahm. Aus diesem Grund und weil es sich bei den *Studi di Pittura* um ein sehr persönliches Werk Albrizzis mit autobiografischen Zügen handelt, kann angenommen werden, dass Viero nie eine eigene Ausgabe auf den Markt gebracht, sondern die *Studi di Pittura* nach 1760 nur im Auftrag von Albrizzi verkauft hat.²⁷² Die Inschrift "*Apresso Teodoro Viero Venezia*" würde also bedeuten, dass das Buch in seinem Laden erhältlich war. Diese Abwicklung würde im Zusammenhang mit Albrizzis bereits

²⁷⁰ Pietro Monaco, *Raccolta di 112 stampe di pitture della storia scra*, 1743-1763, Tafel Nr. 53.

²⁷¹ Montecuccoli Degli Eri 1992, S. 134-35.

²⁷² Die Wahl des noch jungen Vieros war wahrscheinlich nicht zufällig, da Pitteri und Bartolozzi gute Kenntnisse und Erfahrungen mit ihm hatten. Es ist darüber hinaus wahrscheinlich, dass Viero, neben seiner erwiesenen Seriosität und Zuerlässigkeit, wie aus den Worten Moschinis hervorgeht, bereits ein gewisses kaufmännisches Talent gezeigt hatte. Gallo 1941, S. 37; Montecuccoli Degli Eri 1992, S. 134-35; Moschini 1924, S. 133.

erwähnter schwieriger finanzieller Lage nach 1760 Sinn ergeben. Somit kann angenommen werden, dass Albrizzi sich durch die Einbeziehung eines weiteren Händlers eine Profitsteigerung durch das Buch erhofft hat, ohne gleichzeitig die Rechte abtreten zu müssen. Diese Vorgangsweise hat sich offensichtlich als gewinnbringend herausgestellt, denn ab 1764 folgt eine französische Adaption der *Studi di Pittura*.

2.7.5. Woronzow

1764 erscheinen die Ausgaben „Etudes de peinture dessinées par Jean Baptiste Piazzetta, gravees par Marc Pitteri, publiées aux depens de Jean Baptiste Albrizzi, et dédiées a Son Excellence Monsieur le comte de Woronzow“ mit französischem statt italienischem Text und mit dem Frontispiz der 3. Fassung, also dem Vermerk „Apresso Teodoro Viero Venezia“.²⁷³ Die Widmung richtet sich nun an den Grafen Woronzow, wobei ich dahinter den Russen Roman Illarionowitsch (1717-1783) vermute, dem durch ein Diplom des Kaisers Franz I. der Titel „Graf des Heiligen Römischen Reiches“ verliehen wurde (**Abb. 102-103**).

Die Druckgraphiken sind alle mit den Namen der Künstler Francesco Bartolozzi oder Marco Alvise Pitteri versehen. Charakteristisch für diese Ausgaben und alle nachfolgenden ist eine generell mindere Qualität und Uneinheitlichkeit; so wechseln innerhalb eines Buches die Papiersorten; die Drucke sind schief gesetzt; die Bindungen sind schwach; Fehler bei den Nummerierungen tauchen immer noch auf und alte Platten wechseln mit neuen (**Abb. 104-106**).

Im Zuge meiner persönlichen Durchsicht der Auflagen habe ich in einem französischen Exemplar auch Notizen und Skizzen am Papier entdeckt, die Putti und eine pastorale Szene zeigen (**Abb. 107-109**). Anzunehmen ist, dass der Besitzer/die Besitzerin des Buches eine Komposition festhalten wollte oder aber, dass bei diesen Auflagen Papier zweitverwertet wurde.

Meine Schlussfolgerung aus den Vergleichen der unterschiedlichen Auflagen ist, dass Albrizzi die *Studi di Pittura* zu einem Zeitpunkt auf den Markt gebracht hat, als seine Geschäfte schlecht liefen und er sich einen ähnlichen Erfolg wie bei vergangenen Kooperationen mit Piazzetta erhofft hat. Es ist realistisch, dass die ersten Platten noch zu Lebzeiten Piazzettas gestochen wurden, aber erst zum Einsatz kamen, als Albrizzi finanziell von der Veröffentlichung abhängig war. Hinter den vielen unterschiedlichen Ausgaben steckt wohl der Gedanke bzw. der Versuch,

²⁷³ Albrizzi/Viero 1764.

das Werk am Markt zu halten und für verschiedene Kund*innentypen interessant zu machen. Aus diesem Grund sind nach 1764 auch stets die zusätzlichen fünf extra Tafeln angefügt, die das Buch in seinem Umfang, jedoch nicht in seiner didaktischen Ausrichtung und Systematik vervollständigen. Der beschriebene Aufbau von Text und Bild, der mehr künstlerischen als didaktischen Wert hat, spricht entweder dafür, dass die *Studi di Pittura* sich an Diletant*innen bzw. an Kunstsammler*innen richteten oder, dass die Art des Unterrichts und der Umgang mit Zeichenbüchern in Venedig und im Umfeld Piazzettas anders war als beispielsweise in Paris oder Rom.

Aus diesem Grund scheint es meiner Meinung nach naheliegend, sich die Frage nach dem Erfolg und dem Einfluss der *Studi di Pittura* zu stellen und dies nicht an den Verkaufszahlen, sondern an den Kopien zu messen.

Das Kapitel über die *Studi di Pittura* wurde mit dem Verweis auf das *Nouveau livre du Dessein qui contient XXV figures dessinée par le célèbre Jean Baptista Piazzeta* begonnen, das sich heute im Museo Correr befindet und durch die Nennung Piazzettas im Titel an dessen Erfolg teilhaben zu wollen scheint (**Abb. 40-42**).²⁷⁴ Es bedient sich aber nicht nur seines Namens, sondern auch der *Studi di Pittura*, indem es einige der Akte rezipiert, wenn auch in einer deutlich minderen Qualität. Die Figuren entsprechen in ihrer prinzipiellen Darstellung (Pose, Haltung, Typ) zwar einigen Stichen im Oeuvre Piazzettas, die Ausführung ist aber nicht von derselben Qualität. Auch ist ein Blatt mit „M H fec.“ und dem Jahr 1743 signiert, stammt also möglicherweise von Matthäus Herz, bei dem es sich um den Graveur und Autor mehrerer Zeichenlehrbücher handelt.²⁷⁵ Dieser Hinweis hilft zwar nicht bei der Datierung des *Nouveau Livre*, da die Figuren aber keine klassizistischen Elemente aufweisen, ist ein Druck nach 1760 und vor 1780 naheliegend.²⁷⁶ Das *Nouveau livre du Dessein qui contient XXV figures dessinée par le célèbre Jean Baptista Piazzeta* ist ein Beispiel für schlecht gelungene, minderwertige und moralisch fragwürdige Kopien der *Studi di Pittura*, während gleichzeitig eine Reihe von deutlich qualitätsvolleren zu nennen wäre.

²⁷⁴ Attila Dorigato, Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola, in: Kat. Ausst. Pallazzo Vendramin-Calergi 1983, S. 214; Montecuccoli Degli Erri 1992, S. 123-150; Pedrocco 1983, S. 214; Ulrich Pfisterer, Anonym, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 73-75.

²⁷⁵ Filippo Pedrocco 1983, S. 214, Kat. Nr. 120; Montecuccoli Degli Erri 1992, S. 123 – 150; Pfisterer 2015, S. 73-75.

²⁷⁶ Pfisterer 2015b, S. 75.

2.8. Nachfolge

“One might suppose that every young artist in Venice between 1720 and 1750 did a spell in “the school of Piazzetta“, kommentierte George Knox 1992 Piazzettas didaktischen und stilistischen Einfluss auf eine Generation von Künstler*innen in Venedig und darüber hinaus, von Schülern bis zu Mitarbeitern seiner Werkstatt, die seine Handschrift imitierten und Werke vollendeten.²⁷⁷ Dem entsprechend soll die Individualität dieser Schüler gelitten haben. Aus Giuseppe Fioccos Sicht waren sie Piazzetta zwar nicht unwürdig, jedoch weit von seiner Virtuosität entfernt; er charakterisierte beispielsweise Francesco Daggio, genannt Cappella, als an Tiepolo erinnernd, Antonio Marinetti, genannt Chiozzotto, nah an einer Nachahmung des Meisters, Giuseppe Angeli als mühevoll arbeitend sowie Francesco Polazzo und Domenico Maggiotto sogar als talentlose Imitatoren und skrupelloseste Plagiatoren.²⁷⁸ Dorothy Hancock Shurtleff schloss sich dieser Meinung an und fasste zusammen, dass der Rang der Piazzetta Nachfolger in der italienischen Malerei weit unter dem ihres Meisters läge.²⁷⁹

Hier soll es weder darum gehen, die individuellen Verdienste der genannten Künstler*innen, die durchaus beträchtlich waren, zu verteidigen, noch den Chor, der ihre Fehler verdammt hat, sondern um Piazzetta und seinen Einfluss, dem man sich durch das Erfassen vorhandener Kopien aus meiner Sicht bestmöglich annähern kann. Zu unterscheiden ist zwischen jenen Künstler*innen, die direkt und zusammen mit Piazzetta in seiner Werkstatt gearbeitet haben und anderen, die in seinem Umfeld tätig waren und indirekt von ihm geprägt wurden. Letztere waren Maler aus seiner eigenen Generation, wie Giulia Lama (1681-1747) und Francesco Polazzo (1683-1753), die zu alt waren, um von Piazzetta ausgebildet worden zu sein, jedoch eindeutig mit ihm in Verbindung standen.²⁸⁰ Deren Kunst, wie auch die des jüngeren Egidio dall'Oglio (1705-1784), zeigt starke Affinitäten zu Piazzettas, wenn auch ein starker persönlicher Charakter stets vorhanden bleibt. Ähnlich eigenwillig wie ihr Wesen, die Rede ist von „scabro, esagitato ed anacolutivo“, waren die künstlerischen Ergebnisse Giulia Lamas „di

²⁷⁷ Knox 1992, S. 219. Während Piazzetta in seiner Werkstatt das Zeichnen nach der Natur forciert hatte, stand bei Tiepolo und seinen Schülern (Francesco Guardi, Giovanni Raggi) das Kopieren seiner eigenen Werke an der Tagesordnung, wofür es eine Menge an grafischen Beweisen gibt. Vgl. hierzu George Knox, Francesco Guardi's an Apprentice in the Studio of Giambattista Tiepolo, in: Ronald C. Rosbottom (Hg.), *Studies in Eighteenth Century Culture*, Madison 1976, S. 29-39.

²⁷⁸ Fiocco 1929, S. 192:

„There is a vast difference between Piazzetta and his followers. Even when they were not unworthy of him, they were as far removed from the master as the merely obvious is from the truly great: Francesco Daggio, called Cappella, refined in style and mindful of Tiepolo, Antonio Marinetti, called Chiozzotto, so close an imitator of the master as to be wearisome, Giulia Lama, exaggerated in her effeminate rendering of flesh tints, Giuseppe Angeli with his feeble coloring and laboured work, Francesco Polazzo and Domenico Maggiotto, the most unscrupulous of plagiarists [...] his [piazzetta's] work and fame lie buried under the weight of these parasites.“

²⁷⁹ Shurtleff 1931, S. 71: “Very little can be said about the followers of Piazzetta, for their rank in Italian painting is far below that of their master.“

²⁸⁰ Jones 1981, S. 177-78. Mehr zu Polazzo vgl. Rudolfo Pallucchini Il pittore Francesco Polazzo, in: *Rivista di Venezia*, XII, 1934, S. 327-44; Rudolfo Pallucchini, sempre a proposito del Polazzo, in: *Rivista di Venezia*, XII, 1934, S. 483.

ancora più tesa e, tavolta, sgradevole espressivität.²⁸¹ Der Vergleich von Lamas Selbstporträt mit dem Bildnis, das Piazzetta 1720 von ihr gemalt hat, verdeutlicht die Vorliebe der Malerin für das dramatische und dunkle Chiaroscuro, allerdings auch ihre vergleichsweise mindere Feinheit und bescheidenere Qualität in der Vollendung (**Abb. 110-111**). Da Lama zu Lebzeiten wenig Wertschätzung erfahren hat, ist es den Autoren Pallucchini, Ruggeri und Mariuz zu verdanken, ihre Kunst im 20. Jahrhundert wiederentdeckt und zusammengetragen zu haben.²⁸² So hat der Katalog „Disegni Piazzetteschi“ eine beachtliche Anzahl an Zeichnungen aus der Schule Piazzettas und seines Umfelds ans Tageslicht gebracht, die sich vornehmlich an der *Accademia Carrara* in Bergamo und in einigen bergamaskischen Sammlungen, wie der Stiftung „Monumenta Bergomensia“, befinden.²⁸³ Unter anderem konnte eine fast vollständige, bisher unveröffentlichte Gruppe von Zeichnungen Giulia Lama eindeutig zugeordnet werden, was umso bedeutender einzuschätzen ist, als es sich um die einzigen bekannten Werke der venezianischen Malerin handelt.²⁸⁴ Hervorzuheben sind an dieser Stelle eine männliche Aktstudie (**Abb. 112-113**) und zwei weibliche Büsten, die eine Verwandtschaft zu den Figuren der Blätter XXXVIII (XIX), XVIII (IX) und XXIV (XII) aus den *Studi di Pittura* aufweisen (**Abb. 114-117**). Es handelt sich nicht um eins-zu-eins Kopien, aber um unverkennbare Typen, die hinsichtlich Posen, Gesichtsausdrücke, Haltungen von Piazzetta vorformuliert worden sind.

Derselbe Katalog präsentiert Zeichnungen von Künstlern mit dem Notnamen Maestro Pittoniano und Macello Manelli, von denen allerdings, laut dem Autor Ugo Ruggeri keine biografischen Informationen bekannt sind. Deren Aktstudien lassen sie allerdings im Kreis Piazzettas verorten und die Bekanntschaft mit den *Studi di Pittura* vermuten. Tafel XLII (XXI) war eindeutig Vorbild für Macello Manelli, der den sitzenden Mann in derselben Haltung eingefangen, aber seine Konturen und Schattierungen deutlich weicher gestaltet hat, als es im Original von Piazzetta der Fall ist (**Abb. 118-119**).

²⁸¹ Ruggeri 1983a, S. 119.

²⁸² William Barcham, Tiepolo und das 18. Jahrhundert, in: Giandomenico Romanelli (Hg.), Venedig. Kunst und Architektur, Köln 1997², S. 657, 672; Giuseppe Fiocco, Il ritratto di Giulia Lama agli Uffizi, in: Rivista d'Arte, XI, 1929, S. 113-117; Max Goering, Giulia Lama, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, LVI, 1935, S. 152-66; Adriano Mariuz, Giulia Lama, in: Catarina Limentani Virdis (Hg.), *Le tele svelate. Antologia di pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, Milano 1996, S. 140-153; Rudolfo Pallucchini, Di una pittrice veneziana del Settecento, in: Rivista d'Arte, V, 1933, S. 395-413; Rudolfo Pallucchini, *Per la conoscenza di G. L.*, in: *Arte veneta*, XXIV, 1970, S. 161-172; Rudolfo Pallucchini, *G. L.*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Mailand 1994, S. 308-314; Ugo Ruggeri, Giulia Lama Disegnatore, in: *Critica d'Arte*, XIV, 1967, S. 49-58; Ugo Ruggeri, *Dipinti e disegni di G. L.*, Bergamo 1973; Ruggeri 1973.

²⁸³ Ruggeri 1967 stützt sich vielfach auf Kat. Ausst. Accademia Carrara di Belle Arti 1962 und Accademia Carrara di Belle Arti Bergamo 1963.

²⁸⁴ Zusätzlich zu einer Aktstudie, die zwar unsicher ist und sich bereits in der Sammlung Fenwick befindet bzw. im British Museum aufbewahrt wird, veröffentlicht von Thomas FitzRoy Phillips Fenwick, *Catalogue of drawings in the collection formed by Sir Thomas Phillipps, bart., F. R. S., now in the possession of his grandson, T. Fitz Roy Phillipps Fenwick of Thirlestaine house, Cheltenham*, by A. E. Popham, London 1935.

Eine Gruppe von Zeichnungen konnten von Ruggeri keinen Namen zugeordnet werden, weshalb er sie nur als Hände differenziert und benannt hat. Hand E und Hand L wiederholen mit gewissen individuellen Zügen und Abänderungen die in den *Studi di Pittura* gezeigten Putti und antiken Torsi-Darstellungen der Blätter XLVI (XXIII) und XL(XX) (**Abb. 120-125**). Tafel 6 aus Ruggeris Katalog fällt unter die Rubrik „*Autori Vari*“, stellt aber eine, auch vom Autor identifizierte Kopie des am Baum gefesselten Männerakts (Tafel XXII/XI) der *Studi di Pittura* dar (**Abb. 126-127**). Von derselben Studie konnte auch ich online eine bemerkenswerte Reproduktion der berühmten und „cultiviertesten“ Malerin Angelika Kauffmann im ihr gewidmeten Research Project ausmachen (**Abb. 128**).²⁸⁵ Die Gegenüberstellung der beiden Kopien zeigt deutlich das Talent der Voralbergerin in der getreuen und feinfühligem Wiedergabe des Piazzetta-Originals. Es kann angenommen werden, dass sie während ihrer Italienaufenthalte, in deren Zuge sie zum Ehrenmitglied der *Accademia Clementina di Bologna* (1762) und der venezianischen Akademie (1781) ernannt wurde, mit den *Studi di Pittura* in Berührung gekommen ist, da sie keine speziell ausgewählte *Associate* war. An der venezianischen Akademie unterrichtete ab 1755 auch Francesco Capella, genannt Daggiù, der zusammen mit Giuseppe Angeli und Antonio Marinetti lange Zeit aktives Mitglied in und das Rückgrat von Piazzettas Werkstatt gewesen ist.²⁸⁶ Bis zu seinem Tod 1754 arbeiteten die drei Maler gemeinsam, unter seiner Leitung und mit dem Ziel nicht nur junge Lehrlinge auszubilden, sondern Künstler hervorzubringen, die in der Lage waren, dem Meister zu assestieren und imitieren.²⁸⁷

Im Jahr 1747 informierte der Graf Passi aus Bergamo, ein Cousin des Grafen Giacomo Carrara, Tiepolo darüber, dass Capella "si nel disegno che nella pittura ha tutta la maniera del Piazzetta ed è un goivane di grande aspettativa."²⁸⁸ So ist es nicht verwunderlich, dass sich unter den wenigen erhaltenen Zeichnungen von Capella auch solche befinden, die den *Studi di Pittura* nachempfunden sind. Besonders hervorzuheben ist ein Studienblatt mit fünf Fußdarstellungen, die exakt Tafel VIII (IV) der *Studi di Pittura* entsprechen (**Abb. 129-130**). Was die

²⁸⁵ Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann, URL: Angelika Kauffmann Research Project – online, <https://www.angelika-kauffmann.de/>.

²⁸⁶ Pallucchini, 1934, S. 74; Pallucchini 1971, Vorwort. Angeli war äußerst aktiv im künstlerischen Leben seiner Zeit, besonders durch die Akademie, von der er mehrmals die Präsidentschaft übernahm. Um das Jahrzehnt um 1740 oder wenig später verließ Antonio Marinetti, genannt Chiozzotto, seine Heimat und tritt in das Atelier von Piazzetta ein, wie es A. Longhi 1762 ausdrückt. Seine Anfänge können auf das Jahr 1740 mit den Altarbildern von San Carlo und San Bartolomeo zurückgeführt werden, beide tragen das Wappen der Gradenigo und das Datum 1740. Neben diesen Malern gab es selbstverständlich noch weitere. D'Argenville (1762, S. 320) spricht von einem gewissen „Krause“ (Franz Anton, 1706-52), der 1720 in Piazzettas Studio eingetreten sein soll und Johann Heinrich Tischbein soll 17 Monate in den 1750ern bei Piazzetta verbracht haben vgl. Hermann Bahlmann, Johann Heinrich Tischbein, 1911, S. 5).

²⁸⁷ Jones 1981, S. 178.

²⁸⁸ Pinetti, 1921, S. 24, Anmerkung 18. Übersetzung durch die Verfasserin: „in Zeichnung und Malerei die gesamte Art von Piazzetta [hat] und ein junger Mann von großer Erwartung.“

künstlerischen Beiträge der beiden anderen Maler betrifft, so seien die Gemälde „Der heilige Filippo Neri betend“ und „Kopf eines Mannes mit Bart“ von Antonio Marinetti erwähnt, in denen der Heilige dem Apostel-Typus entspricht, den Piazzetta u.a. auf der letzten Tafel XLVIII der *Studi di Pittura* entworfen hat (**Abb. 131-133**).

Das Kapitel abgeschlossen wird mit einem Künstler, der in dieser Arbeit schon wiederholt zu Wort gekommen ist und von Autor*innen immer wieder im selben Atemzug mit Piazzetta genannt wird, jedoch nur, um deren Gegensätze zu betonen: „Tiepolo the conforming genius and Piazzetta the non-conformist.“²⁸⁹ Während Piazzetta als der führende Vertreter der "corrente patetico-chiaroscurale" bezeichnet wird, vertritt Giambattista Tiepolo die überquellende Pracht des ausgehenden Barock und den Rausch des hellen, leuchtenden Rokoko. Und dennoch dürften sich die Wege der beiden Künstler mehrmals gekreuzt haben, wie u.a. die Tiepolo zugeschriebene Zeichnung der Aktklasse erahnen lässt (**Abb. 11**). Tiepolo war auch einer der drei Gründungsväter der *Accademia Veneziana* nach Piazzettas Ableben. Hervorzuheben ist auch, dass Tiepolo als *Associate* in der Liste der *Studi di Pittura* aufscheint, womit klar sein dürfte, dass er eine eigene Ausgabe erhalten hat. Zwei sehr detailgetreue Kopien nach Tafel XX (X) und XXV (XIII) wurden von Pallucchini im Ausstellungskatalog „Castello Sforzesco“ von 1971 Giambattista Tiepolo zugeschrieben und gemeinsam präsentiert (**Abb. 134-137**).²⁹⁰ Sollten diese Attributionen korrekt sein, so zeigen sie eine tief empfundene Wertschätzung gegenüber Piazzettas Arbeit, die Giambattista Tiepolo hier auf so bemerkenswerte Weise nachgeahmt hat. Einmal mehr verdeutlicht sich an dieser Stelle die Bedeutung der Zeichnung: Sie ist jene Gattung, in der Piazzetta und Tiepolo, so verschieden ihre Charaktere und ihre Kunst auch gewesen sein mochten, einander begegnen und die Leidenschaft fürs Zeichnen teilen.

3. Resümee

Eingeleitet wurde diese Masterarbeit mit einem Blick in deutschsprachige Pflichtschulen um 1900, der verdeutlichen sollte, dass die Begriffe Zeichnen und/oder Zeichnung nicht nur ein Anliegen der Kunst(theorie) sind, sondern ein, die Jahrhunderte und Nationen überspannendes

²⁸⁹ Levey 1959, S. 151.

²⁹⁰ Kat. Ausst. Castello Sforzesco 1971, Abb. 17, 18. Abbildung 18 weist starke Ähnlichkeiten mit Piazzettas „hl. Thaddeus“ und Piazzettas „idealisiertem Selbstporträt“ (hier Abb. 73) auf.

Thema, an dem die Bildung und die Erziehung des Menschen u.a. festgemacht werden kann, sowohl im inner- als auch außerschulischen Kontext.

Wenn ein zusammenhängender Grundsatz dafür herangezogen werden kann, so dann die „korrekte“ Auslegung des *disegno* - eines Begriffs, dem über seine Etymologie hinausgehend, Funktionen und Bedeutungen zugeschrieben wurden, die über den werkstatttechnischen Arbeitszusammenhang hinausweisen und mit grundsätzlichen geistigen Tendenzen der Epoche verbunden sind. So kann die Geschichte des Zeichnens als Weg der Emanzipation dargestellt und verstanden werden – von einem Hilfsmittel zu einem eigenständigen künstlerischen Ausdrucksmittel und von den *artes mechanicae* hin zu den *artes liberales*. Als Parameter zu diesen Weiterentwicklungen dienten u.a. die Nähe der Zeichnung zu den Naturwissenschaften sowie der ästhetisch-idealistische Glaube an ein „erhöhtes Menschsein“ auf der Basis einer künstlerischen Erkenntnis und Tätigkeit. **Kapitel 1.1.** hat gezeigt, dass die Auslegung und Verbreitung des *disegno*-Begriffs abhängig war von regionalen und nationalen Strömungen und gepaart mit institutionellen und strukturellen Traditionen (*Artes dei dipentori*), die für eine schneller oder langsamer fortschreitende akademische Ausbreitung bzw. Entwicklung gesorgt haben. Exemplifiziert wurde dieser Umstand durch das Beispiel eines Kunstschülers des 16. und/oder 17. Jahrhunderts, der dazu angehalten wurde, sich für den *disegno* an Florenz oder Bologna und für den *colorito* an Venedig zu orientieren. Ein Schüler, der um 1750 nach Venedig kam, erlebte jedoch eine Phase grundlegender institutioneller und stilistischer Veränderungen. All diese Veränderungen fanden Ausdruck in der Gründung der ersten staatlichen Akademie, an der die venezianische Kunst mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontiert wurde – mit ihrer außergewöhnlichen malerischen Tradition, die Künstler aus ganz Europa anzog, und ihrer jüngeren Geschichte mit den großen Meistern, die die Blütezeit, der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geprägt hatten, insbesondere Giambattista Tiepolo und Giambattista Piazzetta.²⁹¹

Giambattista Piazzetta kann als einflussreiche und maßgebliche Persönlichkeit innerhalb dieser Entwicklung betrachtet werden, der zum einen die malerischen Werte der Vergangenheit hochgehalten und zum anderen einen modernen, zeichnerischen Ansatz vertreten und an eine ganze Generation an Malern pädagogisch vermittelt bzw. weitergegeben hat. So betont Denis Ton in dem mehrmals zitierten Werk „Il settecento“ Piazzettas Einfluss auf den Unterricht der Akademie – eine Prägung, die durch die Verbundenheit zu seiner Heimat Venedig und die

²⁹¹ Ton 2015, S. 117.

Arbeit an Staffeleiwerken, Zeichnungen und/oder Drucken für den Markt anstelle großformatiger Altargemälde bekräftigt wurde.²⁹²

Obwohl Piazzetta also stark mit Venedig verbunden war, ist davon auszugehen, dass er gerade aus seinem Aufenthalt in Bologna bedeutende Erkenntnisse für das Zeichnen nach der Natur und dem Modell gewonnen hat, was sich wiederum auf die Übertragung in sein Lehrprogramm ausgewirkt hat.

Durch Berufung auf Vorbilder wie Florenz, Rom oder Bologna ist die Trennung von den sozialen, ökonomischen und künstlerischen „Normierungskorsetten“ der Gilden gelungen.²⁹³ Abseits des formalen Bezugs ist diesen Institutionen wegen ihres Zweiklangs von Theorie und Praxis Rechnung zu tragen. Das Schwanken zwischen diesen beiden Polen, zwischen wissenschaftlichem Anspruch und tatsächlicher Einlösung, ist seit Gründungsbeginn Charakteristikum von Akademien, was sich an der Doppeldeutigkeit des Begriffs *Accademia*, als Institution oder als Aktzeichnung, ausdrückt - Ein Merkmal, das nicht zuletzt auch für Zeichenbücher dominierend werden sollte, die teilweise vornehmlich auf Texten (*Grondlegginge Ter Teekenkonst*) und teilweise auf Grafiken basierten (*Scuola Perfetta*) und darauf ihre jeweilige Didaktik aufbauten.

Dass ein analytisch fundiertes Zeichnen am Ende des 18. Jahrhunderts auch in Venedig Fuß gefasst hat, ist bekannt. Was die Jahre zwischen 1750-54, also die von Piazzettas Lehrtätigkeit angeht, so sprechen seine persönliche Prägung sowie Berichte von Zeitgenossen für ein aktives Studium nach dem lebenden Modell und nach dem Vorbild der Carracci Akademie. Theorie- und naturwissenschaftlich fundierter Unterricht kam erst ein Jahrzehnt später hinzu (Architektur, Perspektive), was wiederum als ausschlaggebend für Piazzettas starken Nachhall gesehen werden kann. In diesem Zusammenhang verwies Denis Ton auf die *Studi di Pittura*, die erahnen lassen, „quanto decisivo fosse stato l’insegnamento del pittore per la nuova concezione dello studio“.²⁹⁴ Durch die Analyse des Zeichenbuchs konnte also ein Verständnis

²⁹² Ebd., S. 118.

²⁹³ Castor 2009, S. 158.

²⁹⁴ Ton 2015, S. 118, 130: “Lo studio dell’Accademia in tutti li giorni da S. Luca sino al Mercoledì Santo inclusive, eccetuate solamente la Vigilia, et il giorno del SS.mo Natale, ed i giorni di mezzo tra il mercoledì Grasso et il secondo giorno di Quaresima sarà di disegnare un uomo ignudo in quella positura che verrà collocato dalli Maestri, che dal Presidente saranno a tal’effetto destinati, come sopra: dovendo li studenti osservate inviolabilmente gl’ordini delle Classi nel modo, che saranno disposte, ed attendere con tutta attenzione, e quiete allo studio del disegno senza sturbarsi tra loro nemmeno con parole differenti: onorando il Maestro, a cui toccherà assisterli, come Capo Superiore di essi.” Übersetzung durch die Verfasserin: “Die Studie an der Akademie von San Luca wird an allen Tagen bis einschließlich Mittwoch der Heiligen Woche stattfinden, ausgenommen des Vor- und des Weihnachtsabends sowie der Tage zwischen dem Fettmittwoch und dem zweiten Tag der Fastenzeit. Gezeichnet wird das Modell eines nackten Mannes, in der vom Präsidenten und den dafür bestimmten Lehrer, festgelegten Position. Die Studierenden müssen unbedingt die Anweisungen der Klassen befolgen, wie sie angeordnet sind,

für Piazzettas Unterricht gewonnen und damit eine der Forschungsfragen dieser Masterarbeit beantwortet werden. Durch die Auswahl der Zeichnungen spiegelt das Buch den Wert wider, der dieser „metodo primo e nobile“ zugeschrieben und von der Akademie Piazzettas gefördert wurde. Diese präsentiert sich zuerst als Aktstudie, als eine zeichnerische Übersetzung des natürlichen Vorbildes durch lineare Umriss zur Definition der Bildgegenstände, die in Folge durch Licht und Schatten ergänzt wird, um dem Werk Dreidimensionalität, Körper, Kraft und Vitalität zu verleihen.²⁹⁵

Die *Studi di Pittura* heben sich von den Zeichenbüchern wie den *Grondlegginge Ter Teekenkonst* oder der *Scuola perfetta* durch das Nacheinander bzw. Gegenüber von Umriss und Schattierung ab, wodurch der schrittweise Zeichenprozess nachvollzogen und imitiert werden kann. Imitation ist das grundlegende didaktische Prinzip der *Studi di Pittura*. Die Figuren sollen nachgezeichnet und Piazzettas Stil nachgeahmt werden. In diesem Sinne ist Piazzettas Buch in der Tradition der *Scuola perfetta* und der Fragmentations-Methode zu verorten. Auch thematisch weisen die beiden Zeichenbücher einige Gemeinsamkeiten wie die Einbindung von Genre- und Charakterdarstellungen in den Kanon der Aktstudien auf.

Die *Studi di Pittura* machen vielmehr den Eindruck eines Vorlagen- als eines Lehrbuchs. Angeboten werden vielfältige Studien des Menschen, der sich versatzstückartig in unterschiedliche Darstellungen einfügen lässt, die von sakral über mythologisch bis profan reichen. Die Auswahl der Sujets im Buch ist ein Abbild von Piazzettas eigenem Oeuvre und gibt Hinweis auf eine zentrale Rolle Piazzettas in diesem Kontext. Die fünf pastoralen Szenen, die in einigen späten Auflagen erscheinen und deplatziert wirken, belegen das Faktum, dass nach Piazzettas Tod Albrizzi die Entscheidung über die Bildauswahl getroffen hat und diese wohl wirtschaftlich begründet war. Aufgrund des Titels (*Studj Di Pittura Già Dissegnatti Da Giambattista Piazzetta*) sowie des pädagogischen Einsatzes von Piazzetta kann ich Albrizzis Behauptung, er hätte Piazzetta mit den Illustrationen beauftragt, nicht zustimmen, sondern bin der Meinung, dass es sich bei den *Studi di Pittura* um ein anfängliches Gemeinschaftsprojekt handelt, das nach 1754 in Albrizzis alleinige Hände überging. Auch die Wasserzeichen in den Probedrucken können als Hinweis darauf gelesen werden, dass die druckgrafische Umsetzung des Projekts noch zu Lebzeiten Piazzettas begonnen, danach jedoch stillgelegt und u.a. nach den passenden „precetti, e insegnamenti“ gesucht wurde, „che posessero servir di scorta ad un

und sich mit voller Aufmerksamkeit und Ruhe dem Zeichenstudium widmen, ohne sich gegenseitig durch Reden zu stören. Sie sollen den Lehrer ehren, der ihnen als ihr oberster Leiter zugewiesen ist.“

²⁹⁵ Ebd., S. 118-119.

Giovine, che voglia incaminarsi in questa Professione.“²⁹⁶ Eine stimmige Verbindung aus Text und Bild ist Albrizzi, nach meiner Ansicht, nicht gelungen, was auch vereinzelt Auflagen, die lediglich aus dem grafischen Teil bestehen, erklärt.

Die Frage nach der Datierung möchte ich damit beantworten, dass das Jahr 1760 für die finale Zusammenstellung des Materials, das in Teilen bereits davor vorhanden war, und für die Veröffentlichung sowie Reproduktionen festgemacht werden kann, nicht aber auf einige Stiche in den Probedrucken und auf seltene, spätere Einschübe derselbigen.

Der Umstand, dass es keine einheitliche Version der *Studi di Pittura* gibt, sondern stilistische (Feigenblätter), formale (Aufbau und Anordnung der Blätter) und qualitative (Auswahl der Papiere, Platzierung der Drucke auf dem Papier) Unterschiede spricht für Albrizzis fortwährenden Versuch, die „perfekte“ Form des Buches zu finden – ein Buch, das sich gut verkaufen und seine finanzielle Notlage verbessern würde. Diese Bemühungen gingen so weit, dass die *Studi di Pittura* 1764 von anderen Händlern verkauft und in französischer Sprache übersetzt werden durften und so der „monumento alla memoria dell’amicizia esistente fra i due uomini“²⁹⁷ einer Kommerzialisierung zugeführt wurde.

Obwohl es im 18. Jahrhundert nicht üblich war, Studienmaterial wie Zeichenübungen zu bewahren, ließen sich in meinen Recherchen Kopien nach den *Studi di Pittura* finden (**Abb. 112-137**), die, meiner Meinung nach, viel lauter sprechen und deutlicher die Bedeutung und den Erfolg des Buches belegen als die reinen Verkaufszahlen oder Abonnentenlisten – ein Erfolg, der Piazzettas pädagogischen Bemühungen im Bereich der Zeichnung bzw. des Zeichnens Rechnung trägt. Ich selbst finde mich in diesen Bemühungen wieder, weshalb diese Masterarbeit zu einem sehr persönlichen Thema wurde. Zeichnen war und ist für mich stets eine Möglichkeit, meine innersten Gedanken nach außen zu transportieren. Es hilft mir, Erlebnisse im Alltag, Inhalte aus Schule und Studium visuell zu übersetzen und damit einzuprägen. Zeichnen als Lernhilfe, Wissen alternativ aufzubereiten, möchte ich an meine Schüler*innen und Student*innen weitergeben. Die Verbindung aus meinen beiden Ausbildungsschwerpunkten, Lehramt und Kunstgeschichte, haben mir die Möglichkeit und den Anlass gegeben, mich mit der Vergangenheit des (pädagogischen) Zeichnens und dem Fach der Kunstdidaktik zu beschäftigen. Doch welchen Vorteil soll der Blick zurück für die Gegenwart haben? Die Auseinandersetzung mit der Geschichte bzw. historischen Entwicklungen hilft zu

²⁹⁶ Albrizzi 1760, Vorwort. Übersetzung durch die Autorin: „Lehren und Anweisungen, die einem jungen Menschen, der sich in diesem Beruf bewegen möchte, als Leitfaden dienen könnten.“

²⁹⁷ White/Sewter 1969, S. 12. Übersetzung durch die Verfasserin: „Denkmal zur Erinnerung an die Freundschaft zwischen den beiden Männern.“

verstehen, woher wir kommen, um daraus ableiten zu können, wohin wir gehen und welche relevanten Fragen bzw. Konzepte wir generieren sollen.

Fragen, die im Zuge dieser Masterarbeit aufgetaucht sind und die sich die Pädagogik meiner Meinung nach öfter stellen sollte, sind: Wie kann Unterricht in Zeiten der Digitalisierung aussehen? Welche Möglichkeiten gibt es, haptische Tätigkeiten nicht zu vernachlässigen, sondern didaktisch einzubinden? Und welche Mittel können eingesetzt werden, um Zeichnen als zeitlose und sinnstiftende Fähigkeit wahrzunehmen und seinen Wert zu bewahren?

4. Literaturverzeichnis

Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo 1963

Accademia Carrara di Belle Arti di, Antichi disegni e stampe dell'Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo 1963.

Alberti/Zuccari 1961

Romano Alberti/Federicco Zuccari, Origine e progresso dell'Accademia del disegno, de pittori, scultori et architetti di Roma (1604), in: Scritti d'arte di Federico Zuccaro, hg. von Detlef Heikamp, Florenz 1961, S. 5-222.

Alberti 2010

Leon Battista Alberti, Della Pittura. Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2010 (Nachdruck der Erstausgabe, Rom 1436)³.

Albrizzi 1760

Giambattista Albrizzi, Studj Di Pittura Già Dissegnatti Da Giambattista Piazzetta Ed Ora Con L'Intaglio Di Marco Pitteri Pubblicatti A Spese Di Giambattista Albrizzi 1760 Sotto Gli Auspicj Di Sua Eccellenza Carlo Conte, E Signore De Firmian, Venedig 1760.

Albrizzi/Viero 1764

Giambattista Albrizzi/Teodoro Viero (Hg.), „Etudes de peinture dessinées par Jean Baptiste Piazzetta, gravees par Marc Pitteri, publiées aux depens de Jean Baptiste Albrizzi, et dédiées a Son Excellence Monsieur le comte de Woronzow“, Venedig 1764, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/53784/?offset=#page=1&viewer=picture&o=info&n=0&q=>.

Allori 1973

Alessandro Allori, Ragionamenti delle Regole del Disegno, in: Paola Barocci (Hg.): Scritti d'Arte, Neapel 1973, S. 1941 – 1981².

Alpers 1960

Svetlana Leontief Albers, Ekphrasis and aesthetic attitudes in vasari's lives, in: Journal of Warburg and Courtland Institutes, 13, 3/4, 1960, S. 190-215.

Anonym o.J.

Anonym, Nouveau Livre du Dessein qui contient XXV figures dessinée par le célèbre Jean Baptista Piazzeta, o.O., o.J., URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.25605#0007>.

Armaneni 1823

Giovanni Battista Armaneni, De' veri precetti della pittura, Pisa 1823 (Nachdruck der Erstausgabe, Ravenna 1587).

Asemissen/Schweikhart 1994

Hermann-Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart, Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994.

Barocchi 1960

Paola Barocchi (Hg.), Trattati d'arte del Cinquecento, 1, Bari 1960, S. 114-117.

Barzman 2000

Karen-edis Barzman, The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno, Cambridge 2000.

Bassi 1941

Elena Bassi, La R. Accademia di Belle Arti di Venezia, Florenz 1941.

Bassi 1978

Elena Bassi, L'Accademia, in: Elena Bassi/Museo Correr (Hg.), Venezia nell'età di Canova 1780-1830 (Kat. Ausst., Museo Correr, Venedig 1978), Venedig 1978, S. 311-315.

Bean/Stampfle 1965

Jacob Bean/Felice Stampfle, Drawings from New York collections. III. The Eighteenth Century in Italy, New York 1971³.

Beauvais 2000

Lydia Beauvais, Charles Le Brun (1619-1690), Paris 2000.

Beckers 1998

Danny Beckers, Meetkunde als de korte en zekere weg naar kunst. Gerard de Lairese (1640 – 1711) en zijn Grondlegginge der Teekenkonst, in: Gewina, 21, 1998, S. 81 – 93.

Beham 1552

Sebald Beham, Das Kunst und Lehre Büchlin. Malen und Reissen zu lernen, Nach rechter Proportion, Maß vnd außteylung des Circkels; Angehenden Malern und Kunstbaren Werckleuten dienlich, Frankfurt 1552, URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/10238/1>.

Bernhart/Matile 2017

Franca Bernhart/Michael Matile, Zeichenunterricht. Von der Künftlerausbildung zur ästhetischen Erziehung seit 1500, Petersberg 2017.

Binion 1994

Alice Binion, The Piazzetta Paradox, in: Kat. Ausst. Royal Academy of Arts 1994, S. 139-170.

Birke 1991

Veronika Birke, Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Zur Geschichte der Zeichnung in Italien, München 1991.

Boenke 1999

Michael Boenke, Leon Battista Alberti (1404-1472). Philosophie des privaten und öffentlichen Lebens wie der Kunst, in: Paul Richard Blum (Hg.), Philosophen der Renaissance. Eine Einführung, Darmstadt 1999, S. 53-64.

Bol 2006

Peter C. Bol (Hg.), Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck, Petersberg 2006.

Bolten 1985

Jaap Bolten, Method and Practice. Dutch and Flemish Books 1600-1750, Landau 1985.

Boorsch 1997

Suzanne Boorsch/ The metropolitan Museum of Art (Hg.), Venetian Prints and Books in the Age of Tiepolo, 1997.

Borenus 1917

Tancred Borenus, Notes on Giovanni Battista Piazzetta, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 30, 166, 1917, S. 11-16.

Bosshart 2018

Josepha Bosshart, Die Entwicklung der Zeichenausbildung seit dem 16. Jahrhundert. Von der Werkstatt zur Kunstakademie, in: Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018, S. 26-40.

Bottari 1757

Giovanni Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura, Florenz 1757.

Bottari/Ticozzi 1822

Giovanni Gaetano Bottari/Stefano Ticozzi, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Scritte da'più celebri personaggi dei secoli, Mailand 1822.

Bulgarelli 1973

Maria Angela Bulgarelli, Profilo di Domenico Maggiotto, in: Arte veneta, 27, 1973, S. 220-235.

Busch 1984

Werner Busch, Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign. Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: Herbert Beck (Hg.), Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984, S. 177-192.

Calabi/De Vesme 1928

Augusto Calabi/ Alexandre De Vesme, Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice biographique d'après les manuscrits de A. De Vesme entièrement réformés et complétés d'une étude critique par A. Calabi, Mailand 1928.

Carracci/Carracci 1690

Agostino Carracci/Annibale Carracci, Scuola Perfetta Per imparare a bene Designare tutto il corpo Humano parte per parte, Rom 1690, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.25553>.

Castor 2009

Markus A. Castor, Die Conférences der Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die Autonomie der Kunst. Kunstdialog als Agens historischer Entwicklung, in: Marx/Mayer 2009, S. 141-236.

Castor 2015

Markus A. Castor, Kunstpolitik und akademische Freiheit. Eine Bestandsaufnahme ausgehend von der Académie Royale de peinture et de sculpture, in: Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique, 4, 2015, S. 12-21.

Cazort Taylor 1973

Mary Cazort Taylor, Some drawings by Francesco Monti and the Soft Chalk Style, in: Master Drawings, 1973, 1, S. 161-163.

Cennini 1871

Cennino d'Andrea Cennini, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, übersetzt und erläutert von Albert Ilg, Wien 1871.

Ciardi 1971

Roberto P. Ciardi, „Le regole del disegno“ di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico, in: Storia dell'arte, 12, 1971, S. 267-284.

Cole 2001

Michael W. Cole, The "Figura Sforzata". Modeling, Power and the Mannerist Body, in: Art History, 24, 2001, S. 520-551.

Colombina/Esengren 1650

Gaspard Colombina/Philipp Esengren (Hg.), Discorso Sopra Il Modo Di Disegnare, Dipingere Et spiegare, Venedig 1650, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.25480#0005>.

Cousin 1788

Jean Cousin, L'Art de Dessiner. Revu, Corrigé, Et Augmenté De Plusieurs Morceaux D'Après L'Antique, Avec Leurs Mesures & Proportions; d'une Description exacte des Os & Muscles du Corps humain, & de leurs offices & usages; avec une Instruction facile pour apprendre à dessiner toutes ces Figures, selon les différens aspects qu'elles peuvent avoir, hg. Von Jacques-François Chéreau, 1788, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.20675>.

D'Argenville/Joseph 1762

D'ezallier d'Argenville/Antoine Joseph, Abrégé De La Vie Des Plus Fameux Peintres, Paris 1762.

De Vesme 1906

Alexandre De Vesme, Le peintre-graveur italien, Mailand 1906.

De Vries 1998

Lyckle de Vries, Gerard de Lairese. An Artist between Stage and Studio, Amsterdam 1998.

Degenhart 1937

Bernhard Degenhart, Zur Graphologie der Handzeichnung. Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertzianana, 1, 193, 1937, S. 225-330.

Del Negro 1998

Pietro Del Negro, Dal mestiere alla professione di pittore nella Venezia di Giambattista Tiepolo. L'arte, il collegio e l'accademia, in Giambattista Tiepolo nel terzo Centenario della nascita, in: Atti del Convegno Internazionale di Studi, 1998, S. 83-91.

Del Negro 2000

Pietro Del Negro, L'Accademia di Belle Arti di Venezia dall'antico regime alla restaurazione, in: Istituzioni culturali, scienza, insegnamento nel Veneto dall'età delle riforme alla Restaurazione (1761-1818), Atti del Convegno di Studi, Trieste 2000, S. 49-76.

Del Negro 2015

Pietro Del Negro, L'Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806, in: Pavanello 2015, S. 73-100.

Dempsey 1980

Charles Dempsey, Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century, in: The Art Bulletin, 62, 4, 1980, S. 552-569.

Dempsey 2009

Charles Dempsey, Disegno and Logos. Paragone and Academy, in: Lukehart 2009

Dethlefs 2009

Hans J. Dethlefs, Gérard de Lairese and the Semantic Development of the Concept of Haltung in German, in: Oud Holland, 122, 4, 2009, S. 215 – 233.

Dickel 1987

Hans Dickel, Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künftlerausbildung, Hildesheim/u.a. 1987.

Diderot/D'Alembert 1751-1780

Denis Diderot/Jean le Rond D'Alembert, Encyclopédie. Ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société des gens de lettres, Livorno 1751-1780.

Dittmann 1993

Lorenz Dittmann, Der Begriff des "Akademischen" in der Bildenden Kunst, in: Wolf Frobenius (Hg.), Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte. Institutionen, Veranstaltungen, Schriften, Saarbrücken 1993, S. 71-87.

Dolce 1557

Lodovico Dolce, Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino, hg. von Gabriel Giolito, Venedig 2007, URL: <https://www.memofonte.it/ricerche/trattati-darte/#lodovico-dolce>.

Donati 2002

Laura Donati, Proposte per una datazione della Scuola perfetta. Le serie incisorie nelle raccolte romane, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 3, 2002, S. 323 – 344.

Dreyer 2000

Peter Dreyer, The Drawings for the Gonzaga Cycle, in: Cornelia Syre (Hg.), Tintoretto. The Gonzaga Cycle, München 2000, S. 151-77.

Dubs 2018

Fabienne Dubs, Die menschliche Gestalt und ihr Ausdruck in den Zeichenbüchern, in: Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018, S. 130-150.

Efland 1990

Arthur D. Efland, A History of Art Education, New York 1990.

Favaro 1975

Elena Favaro, L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti, Florenz 1975.

Feigenbaum 1993

Gail Feigenbaum, Practice in the Caracci Academy, in: Peter Lukehart (Hg.), The Artist's Workshop, Washington 1993, S. 59-76.

Fiocco 1921-22

Giuseppe Fiocco, Giovan Battista Piazzetta, in: Dedalo, II, 1921- 1922, S. 101-22.

Fiocco 1929

Giuseppe Fiocco, La Pittura veneziana, Venedig 1929.

Fiorentini 1999

Erna Fiorentini, Ikonographie eines Wandels. Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts, München 1999.

Fogliario 1913

Gino Fogliario, L'accademia veneziana di pittura e scoltura del settecento, in: Adolfo Venturi, L'arte rivista di storia dell'Arte medioevale e moderna. E d'arte decorativa, Rom 1913, S. 241-272.

Funke 1967

Jutta Funke, Beiträge zum graphischen Werk Heinrich Vogtherrs, Berlin 1967.

Gallo 1941

Rodolfo Gallo, L'incisione del settecento a Venezia e a Bassano, Venedig 1941.

Genet-Delacoix/Troger 1994

Marie-Claude Genet-Delacoix/Claude Troger, Du dessin aux arts plastiques. Histoire d'un enseignement, Orléans 1994.

Gluch 2007

Sybille Gluch, The Craft's use of Geometry in 16th c. Germany. A Means of Social Advancement? Albrecht Dürer & after, in: Anistoriton, 10, 3, 2007, S. 1 – 16.

Goldstein 1988

Carl Goldstein, Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy, Cambridge/New York/Melbourne 1988.

Goldstein 1996

Carl Goldstein, Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers, Cambridge/New York/Melbourne 1996.

Goldwater 1941

Robert J. Goldwater, Academies of Art. Past and Present by Nikolaus Pevsner, in: The Art Bulletin, 23, 2, 1941, S. 184-185.

Greist 2011

Alexandra A. Greist, Learning to Draw, Drawing to Learn. Theory and Practice in Italian Printed Drawing Books, 1600-1700, phil. Dipl. (ms.), Pennsylvania 2011.

Heilmann 2015

Maria Heilmann, Migration, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 193-216.

Heilmann/u.a. 2015a

Maria Heilmann/u.a. (Hg.), Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525-1925, München 2015.

Heilmann/u.a. 2015b

Maria Heilmann/u.a. (Hg.), Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525-1925, München 2015.

Hills 1999

Paul Hills, Venetian Colour. Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250-1550, New Haven/London 1999.

Hogarth 2010

William Hogarth, The Analysis of beauty, hg. von Charles Davis, Heidelberg 2010 (Nachdruck der Erstausgabe, London 1753), URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1217/>.

Hollanda 1899

Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei. Geführt zu Rom 1538, hg. und übers. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899.

Infelise 1989

Mario Infelise, L'editoria veneziana del '700, Mailand 1989.

Jombert 1740

Charles Antoine Jombert (Hg.), Nouvelle Méthode Pour Apprendre A Dessiner Sans Maître. Où l'on explique par de nouvelles Démonstrations les premiers Elémens & les Règles générales de ce grand Art, avec la manière de l'étudier pour s'y perfectionner en peu de tems. Le tout accompagné de quantité d'Exemples, de plusieurs Figures Académiques dessinées d'après Nature, & des proportions du Corps Humain d'après l'Antique. Enrichi de Cent vingt Planches, Paris 1740, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.15949>.

Jombert 1755

Charles Antoine Jombert (Hg.), Methode Pour Apprendre Le Dessein, Paris 1755, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.16262>.

Jones 1981

Leslie Marion Jones, The Paintings of Giovanni Piazzetta, New York 1981.

Jürjens 2016

Theda Jürjens, fama, artes, memoria. Künstlerische Selbstinszenierung im Italien des 16. Jahrhunderts in Venedig, Verona und Florenz, phil. Dipl. (ms.), München 2016.

Kat. Ausst. Accademia Cararra di Belle Arti 1962

Ugo Ruggeri (Hg.), Accademia Cararra di Belle Arti/Licia Collobi Ragghianti (Hg.), Disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo. Antologia (Kat. Ausst. Accademia Cararra di Belle Arti, Bergamo 1962), Venezia 1962.

Kat. Ausst. Castello Sforzesco 1971

Mercedes Precerutti Garberi (Hg.), Giambattista Piazzetta e l'Accademia. Disegni (Kat. Ausst., Castello Sforzesco, Mailand 1971), Mailand 1971.

Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018

Graphische Sammlung ETH Zürich/Michael Matile (Hg.), Zeichenunterricht. Von der Künftlerausbildung zur ästhetischen Erziehung seit 1500 (Kat. Ausst., Graphische Sammlung Zürich 2017-2018), Zürich 2018.

Kat. Ausst. Museo Correr di Venezia 1996

Museo Correr, Disegni antichi del Museo Correr di Venezia (Kat. Ausst., Museo Correr di Venezia 1996), Venedig 1996.

Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983

George Knox (Hg.), Piazzetta. A Tercentenary Exhibition of Drawings, Prints, and Books (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington 1983), Washington 1983.

Kat. Ausst. Palais des Beaux-Arts 1983

Dessins vénitiens du dix-huitième siècle (Kat. Ausst. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1983), Brüssel 1983.

Kat. Ausst. Palazzi die Podestà e di Re Enzo 1979

Andrea Emiliani (Hg.), La pittura. L'Accademia Clementina (Kat. Ausst. Palazzi die Podestà e di Re Enzo, Bologna 1979), Bologna 1979.

Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/Palazzo Vecchio/Fore di Belvedere 1980

Il Primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/Palazzo Vecchio/Fore di Belvedere, Florenz 1980), Florenz 1980.

Kat. Ausst. Pallazzo Vendramin-Calergi 1983

Rodolfo Pallucchini (Hg.), Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola (Kat. Ausst., Pallazzo Vendramin-Calergi, Venedig 1983), Venedig 1983.

Kat. Ausst. Royal Academy of Arts 1994

The glory of Venice. Art in the eighteenth century (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts, London 1994, National Gallery of Art, Washington 1995), New Haven 1994.

Kat. Ausst. Salzburger Museum für Moderne Kunst 2000

Peter Weiermair/Monika Knofler (Hg.), Das Bild des Körpers in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien (Kat. Ausst., Salzburger Museum für Moderne Kunst 2000, Palazzo Margherita Modena 2001), Zürich 2000.

Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1994

Eva-Marina Froitzheim (Hg.), Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1994), Karlsruhe 1994.

Kat. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin 2007

Hein-Thomas Schulze Altcapenberg (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild (Kat. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin 2007), Berlin/München 2007.

Kat. Ausst. Winckelmann-Museum Stendal 2005

Max Kunze (Hg.), Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien. Kunstvermittlung der Fürsten. Kunstsammlung der Universität. Gesamtkatalog der Ausstellungen in Halle, Stendal und Wörlitz (Kat. Ausst., Winckelmann-Museum Stendal 2005, Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Galerie am Grauen Haus/ Graues Haus Wörlitz 2005, Museum universitatis der Martin-Luther-Universität Halle Wittenberg 2005), Ruhpolding 2005.

Keil 1983

Robert Keil, Proportionslehre und Kunstbuchliteratur als künstlerisches Lehrmaterial im 16. Jahrhundert. Versuch einer Entwicklung nach Dürer unter besonderer Berücksichtigung der italienischen Tradition, phil. Dipl. (ms.), Wien 1983.

Keil 1985

Robert Keil, Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 38, 1985, S. 133-150.

Kemp 1979

Wolfgang Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, Frankfurt a.M. 1979.

Klinger 2009

Kerrin Klinger, Zwischen Geselligkeit und Industrieförderung. Die Zeichenschule als Modellsituation, in: Kunst und Handwerk in Weimar. Von der Fürstlichen Freyen Zeichenschule zum Handwerk, hg. von Kerrin Klinger, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 107-121.

Klinger 2013

Kerrin Klinger, Die Anfänge der Weimarer Zeichenschule. Zwischen Fachausbildung und Dilettantismus (1774-1806), Weimar 2013.

Knofler 2000

Monika Knofler, Das Zeichnen nach dem Modell. Kontinuum und Bedeutungswandel, in: Kat. Ausst. Salzburger Museum für Moderne Kunst 2000, Salzburg 2000, S. 10-21.

Knorr o.J.

Birgit Knorr, Georg Melchior Kraus (1737-1806). Maler-Pädagoge-Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis, phil. Dipl. (ms.), Jena o.J.

Knox 1983

George Knox, G. B. Piazzetta. Disegni, incisioni, libri, manoscritti, Venedig 1983.

Knox 1992

George Knox, Giambattista Piazzetta. 1682-1754, Oxford 1992.

Koschatzky 1985

Walter Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung, München 1985⁴.

Krämer 2003

Sybille Krämer, Über die Rationalisierung der Visualität und die Visualisierung der Ratio. Zentralperspektive und Kalkül als Kulturtechniken des geistigen Auges, in: Helmar Schramm (Hg.), Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2003, S. 50-57.

Kusukawa 2012

Sachiko Kusukawa, Picturing the Book of Nature. Image, Text and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany, Chicago 2012.

Lairesse 1701

Gerard de Lairesse, Grondlegginge Ter Teekenkonst. Zynde een korte en zeekere weg om door middel van de Geometrie of Meetkunde, de Teekenkonst volkomen te leeren, Amsterdam 1701, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.19466>.

Lairesse 1727

Gerard de Lairesse, Des Herrn Gerhard De Lairesse, Welt-berühmten Kunst-Mahlers, Grundlegung zur Zeichen-Kunst. Das ist, Kurtzer und sicherer Weg, durch welchen das Zeichnen vermittelst der Geometrie oder Meßkunst, vollkömmllich erlernet werden kann. Den Mahlern, Kupferstechern, Bildhauern, Landmessern, der Architectur geflissenen [et]c. und allen übrigen curiosen Liebhabern zum besten, Nürnberg 1727 (zuerst holländisch: Grondlegginge ter teekenkonst, Amsterdam 1701), URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lairesse1727>.

Lairesse 1746

Gerard de Lairesse, Les Principes Du Dessein. Ou Methode Courte Et Facile Pour Aprendre Cet Art En Peu De Temps, Amsterdam/Leipzig 1746, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.18955>.

Lairesse 1804

Gerard de Lairesse, Gründliche Anleitung zur Zeichnungskunst oder kurzer und sicherer Weg durch geometrische Regeln diese Kunst vollkommen zu erlernen, Nürnberg 1804 (zuerst holländisch: Grondlegginge ter teekenkonst, Amsterdam 1701), URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.18752>.

Legler 2011

Wolfgang Legler, Einführung in die Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, Oberhausen 2011.

Levey 1986

Michael Levey, Giambattista Tiepolo, his Life and Work, New Haven und London 1986.

Longhi 1762

Alessandro Longhi, Compendio dell evite de'pittori veneziani storici, Venedig 1762.

Lucchese 2017

Enrico Lucchese, Nel segno della grazia. Antonio Balestra maestro di Anton Maria Zanetti di Girolamo e nella "Scuola del Nudo" di Giambattista Tiepolo, in: Valori Tattili, 9, 2017, S. 154-61.

Lukehart 2009

Peter M. Lukehard (Hg.), The Accademia seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635, Washington D.C./New Haven 2009.

Meder 1919

Joseph Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1919.

Misson 1727

Maximilien Misson, Nouveau Voyage d'Italie. Avec un Mémoire contenant des Avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage, 4, La Haye 1727.

Malvasia 1841

Carlo Cesare Malvasia, Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, 3, Bologna 1841 (Nachdruck der Erstausgabe, Bologna 1678).

Mariani/Pavanello 2015

Iliana Mariani/Giuseppe Pavanello, L'Accademia nelle Carte. Note Storiche e Archivistiche, Venedig 2015.

Marx/Mayer 2009

Barbara Marx/Christopher Oliver Mayer (Hg.), Akademie und- oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main/Wien u.a. 2009.

Mazzaferro 2016

Giovanni Mazzaferro, Rezension von L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento. A cura di Giuseppe Pavanello, Venedig 2015, in: academia.edu 2016 (24.02.2024), URL: https://www.academia.edu/23327303/LAccademia_di_Belle_Arti_di_Venezia_Il_Settecento_A_cura_di_Giuseppe_Pavanello.

Mesenzewa 1981

Charmian A. Mesenzewa, Der behexte Stallknecht des Hans Baldung Grien, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44, 1, 1981, S. 57-61.

Milizia 1797

Francesco Milizia, Dizionario delle Belle Arti del Disegno. Estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da Francesco Milizia, Bassano 1797.

Montecuccoli Degli Erri 1992

Federico Montecuccoli Degli Erri, Agionato delle edizioni e delle incisioni, in: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 18, 1992, S. 123 – 150.

Morassi 1971

Antonio Morassi, A scuola del Nudo by Tiepolo, in: Master drawings Association, 9, 1, 1971, S. 34-50, 91-95.

Moretti 1983

Lino Moretti, Giambattista Albrizzi, amico di Giambattista Piazzetta e gli Studi di Pittura, in: Visentini/u.a. 1983, S. 79-82.

Moschini 1924

Giannantonio Moschini, Dell'incisione in Venezia. Memoria die Giannantonio Moschini, Venedig 1924.

Muller 1990

Frank Muller, Heinrich Vogtherr der Ältere (1490-1556). Aspekte seines Lebens und Werkes, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen, XCII, 1990, S. 172-274.

Muraro 1971

Michelangelo Muraro, Marco Bischini, in: Dizionario biografico degli italiani, 13, 1971, S. 199-202.

Müller 2018

Cornelia Müller, Cornelis Corts Akademie der Schönen Künste, 1578, in: Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018, S. 41-47.

Pallucchini 1932

Rodolfo Pallucchini, Francesco Daggiù detto il Cappella, in: Rivista di Venezia, XI, 1932, S. 315-325.

Pallucchini 1933

Rodolfo Pallucchini, Di una pittrice veneziana del Settecento. Giulia Lama, in: Rivista d'Arte, 15, 1933, S. 399-413.

Pallucchini 1934

Rodolfo Pallucchini, L'Arte di G.B. Piazzetta, Bologna 1934.

Pallucchini 1936

Rodolfo Pallucchini, Ein wiedergefundenes Werk des Piazzetta, in: Pantheon. Monatszeitschrift für Freunde und Sammler der Kunst, 17, 1936, S. 250.

Pallucchini 1938

Rodolfo Pallucchini, Disegni sconosciuti del Piazzetta, in: Critica d'Arte, 1938, S. 152-154.

Pallucchini 1943

Rodolfo Pallucchini, Giovanni Battista Piazzetta, Rom 1943.

Pallucchini 1947

Rodolfo Pallucchini, Opere tarde del Piazzetta, in: Arte Veneta, 5, 1947, S. 108-113.

Pallucchini 1956

Rodolfo Pallucchini, Piazzetta, Mailand 1956.

Pallucchini 1961

Rodolfo Pallucchini, Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961.

Pallucchini 1968

Rodolfo Pallucchini, Miscellanea piazzettesca, in: Arte Veneta, 22, 1968, S. 107-130.

Pallucchini 1970

Rodolfo Pallucchini, La pittura veneta del Settecento alla mostra itinerante di Chicago - Minneapolis - Toledo, in: Arte Veneta, 24, 1970, S. 286-293.

Pallucchini 1971

Rodolfo Pallucchini, Schede venete settecentesche, in: Arte Veneta, XXV, 1971, S. 153-181.

Pallucchini 1978

Rodolfo Pallucchini (Hg.), Tiziano e il manierismo europeo, Florenz 1978

Pallucchini 1981

Rodolfo Pallucchini, La Pittura Veneziana del Seicento, 2, Mailand 1981.

Pallucchini 1982

Rodolfo Pallucchini, L'opera completa del Piazzetta, 1, Mailand 1982.

Pallucchini 1983

Rodolfo Pallucchini, Il Piazzetta e sua la scuola, in: Kat. Ausst. Ausst. Pallazzo Vendramin-Calergi, 1983, S. 13-42.

Pallucchini 1995

Rodolfo Pallucchini, La pittura nel Veneto, 2, Mailand, 1995.

Pardo 1984

Mary Pardo, Paolo Pino's Dialogo di pittura. A Translation with Commentary, phil. Dipl. (ms.), Pittsburgh 1984.

Pasian**2015**

Alessio Pasian, La scuola del Nudo. Dagli studi dei pittori alle sale dell'Accademia, in: Pavanello 2015, S. 287-310.

Pavanello 2001

Giuseppe Pavanello, Rapporti tra Venezia e Roma in età neoclassica, in Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli, in: Atti del Convegno Internazionale di Studi, 2001, S. 245-262.

Pavanello 2015a

Giuseppe Pavanello (Hg.), L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento, Venedig 2015¹.

Pavanello**2015b**

Giuseppe Pavanello, "Accademia del Nudo". Catalogo dei disegni di Nudo, in: Pavanello 2015a, S. 113-164.

Pavanello 2015c

Giuseppe Pavanello, L'Accademia veneziana del Settecento, in: Pavanello 2015a, S. 33-72.

Pedrocco

Filippo Pedrocco, Piazzetta e l'editoria veneziana, in: Kat. Ausst. Pallazzo Vendramin-Calergi, S. 196-215.

Perrig 2005

Alexander Perrig, Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jahrhundert, in: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der italienischen Renaissance, Köln 1994, S. 416 – 440.

Pevsner 1940

Nikolaus Pevsner, Academies of Art Past and Present, Cambridge 1940.

Pevsner 1986

Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München/Mäander 1986.

Pignatti 1960

Terisio Pignatti, Il Museo Correr di Venezia, Venedig 1960.

Pignatti 1964

Terisio Pignatti, Disegni veneti del Settecento del Museo Correr, Venedig 1964.

Pinetti 1921

Alex Pinetti, Notizie e documenti su alcuni quadri della parrocchiale di Alzano, in: Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo, XIII, S. 21-28.

Pino 1960

Paolo Pino, Dialogo di pittura, in: Trattati d'arte del Cinquecento fra maniersimo e controriforma, 1, 1960, S. 93-139.

Pino 2000

Paolo Pino, Dialogo di Pittura, hg. von Susanna Falabella, Rom 2000.

Prinz/Beyer

Wolfram Prinz/Andreas Beyer, Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert, Köln 1987, S. 127-139.

Ravà 1921

Aldo Ravà, Piazzetta, Florenz 1921.

Rearick 1996

W. Roger Rearick, From Drawing to painting. The role of disegno in the Tintoretto Shop, in: Paolo Rossi/L. Puppi (Hg.), Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte. Atti del convegno internazionale di studi, Venedig 1996, S. 173-81.

Reilly 1999

Patricia L. Reilly, Grand Designs. Alessandro Allori's Discussions on the Rules of Drawing, Giorgio Vasari's Lives of the Artists and the Florentine Visual Vernacular, phil. Dipl. (ms.), Kalifornien 1999.

Reynolds 1975

Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, hg. von Robert R. Wark, San Marino 1959.

Pfisterer 2015

Ulrich Pfisterer, Was ist ein Zeichenbuch?, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 1-30.

Ridolfi 1835

Carlo Ridolfi, Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato, hg. von Giuseppe Vedova, Padua 1835 (Nachdruck der Erstausgabe, Venedig 1648).

Roccasecca 2009

Pietro Roccasecca, Teaching in the Studio of "Accademia del Disegno di pittori, scultori e architetti di Roma, in: Lukehart 2009, S. 1273-160.

Rhein 2008

Gudrun Rhein, Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, Köln/Wien 2008

Rosand 1970

David Rosand, The crisis of the venetian renaissance tradition, in: L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna, 3, 1970, S. 5-54.

Rosand 1997

David Rosand, Painting in Sixteenth-Century Venice. Titian, Veronese, Tintoretto, Cambridge 1997.

Rosenbaum 2010

Alexander Rosenbaum, Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Berlin 2010.

Roskill 1968

Mark W. Roskill, Dolce's ‚Aretino‘ and Venetian Art Theory of the Cinquecento, New York 1968

Ross 1984

Stephanie Ross, Painting the Passions. Charles LeBrun's Conférences sur L'Expression, in: Journal of the History of Ideas, 45, 1984, S. 25-47.

Rossoni 2016

Elena Rossoni, Studi di nudi virili di Francesco Monti alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, in: Aperto, 3, 2016, S. 26-46.

Roy 1992

Alain Roy, Gérard de Lairese (1640 – 1711), Paris 1992.

Röttinger 1927

Heinrich Röttinger, Die beiden Vogtherr, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 2, 1927, S. 164-184.

Ruggeri 1967

Ugo Ruggeri, Disegni Piazzetteschi, Bergamo 1967.

Ruggeri 1973

Ugo Ruggeri, Giulia Lama. Dipinti e Disegni, Bergamo 1973.

Ruggeri 1983a

Ugo Ruggeri, Giulia Lama, in: Kat. Ausst. Pallazzo Vendramin-Calergi 1983, S. 119-129.

Ruggeri 1983b

Ugo Ruggeri, The Drawings of Giambattista Piazzetta, in: Kat. Ausst. Palais des Beaux-Arts 1983, S. 91-113.

Sandrart 1683

Joachim von Sandrart, Academia Nobilissimae Artis Pictoriae, Nürnberg 1683.

Savage 1988

Nicholas Apollo Savage, A Selection, not a collection, in: The Academicians 'Library, 128, 320, 1988, S. 258-297.

Schneider 2018

Norbert Schneider, Atelierbilder. Visuelle Reflexionen zum Status der Malerei vom Spätmittelalter bis zum Beginn der Moderne, Münster 2018¹⁴.

Schulze 2006

Sabine Schulze, Die Farbe des Fleisches. Das Künstlermodell zwischen Ideal und Wirklichkeit, in: Bol 2006, S. 261-173.

Schuster 2013

Ulli Schuster, Wie Bilder Schule mach(t)en, o.O. 2013, (07.03.2024), URL: <https://www.kunstunterricht.de/kusem/kure04a.htm>.

Seidenfuss 2006

Birgit Seidenfuss, „Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genannt“. Deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jahrhunderts, Weimar 2006.

Shurtleff 1931

Dorothy Hancock Shurtleff, Giovanni Battista Piazzetta, phil. Dipl. (ms.), Boston 1931.

Skippon 1732

Philip Skippon, A Journey through Part of the low-countries, Germany, Italy and France, in: A collection of voyages and travels, 6, 1732, S. 618-626.

Sloan 2000

Kim Sloan, „A Noble Art“ Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800, London 2000.

Succi 1983

Dario Succi, Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani, Görz/Venedig 1983

Succi 1986

Dario Succi, Canaletto & Visentini, Görz/Venedig 1986.

Succi 1988

Dario Succi, Capricci Veneziani del Settecento, Görz 1988.

Tadd 1903

James Liberty Tadd, Neue Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Zeichnen, Handfertigkeit, Naturstudium, Kunst, dt. und hg. von der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg, Leipzig 1903 (zuerst englisch: New Methods in Education – Art Real Manual Training Nature Study – Explaining Processes Whereby Hand, Eye and Mind Are Educated by Means That Conserve ... and Develop a Union of Thought and Action, Springfield/Massachusetts/New York 1899), URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.24971>.

Tainturier 2006

Cécilia A. Tainturier, A Crossroad of Pedagogical Endeavors. The Drawing Method of Crispijn van de Passe, in: T.J. Broos/u.a. (Hg.), The Low Countries. Crossroads of Cultures, Münster 2006, S.33-45.

Teutenberg 2015

Tobias Teutenberg, Freies Zeichnen, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 167-192.

Thieme/Becker 1908

Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1908².

Thomas 2005

Ben Thomas, The Academy of Baccio Bandinelli, in: Print Quarterly, 22, 2005, S. 3-14.

Ton**2015**

Denis Ton, I pittori dell'Accademia. Tra studio e autopromozione, in: Pavanello 2015, S. 165-202.

Tosini 2011

Patrizia Tosini, Esercizi accademici. Pratica artistica e modelli antiquari nella pittura di Girolamo Muziano, in: L'accademia riflette sulla sua storia. Perugia e le origini dell'Accademia del Disegno. Secoli XVI e XVII. Atti del Convegno, Perugia 2011, S. 173-188.

Vasari 1878-85

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, Scultori ed architettori, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878-85 (Nachdruck der Erstausgabe, Florenz 1568).

Vasari 1981

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore e Architetto Aretino di nuovo ampliate, con I ritratti loro, et con l'aggiunta dell'evite de' vivi et de'morti, dall'anno 1550 insino al 1567, Florenz 1981 (Nachdruck der Erstausgabe, Florenz 1568).

Vasari 2006

Giorgio Vasari, Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei (1550/1586), hg. von Matteo Burioni, Berlin 2006.

Vesalius 1568

Andreas Vesalius, Andreae Vesalii Brvxellensis ... De Hvmani Corporis Fabrica Libri Septem. Cum Indice rerum & uerborum memorabilium locupletissimo, Venedig 1568, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.12940>.

Visentini/u.a. 1983

Bruno Visentini/u.a., G.B. Piazzetta. Disegni, Incisioni, Libri, Manoscritti, Venedig 1983.

Vogtherr 1913

Heinrich Vogtherr, Heinrich Vogtherr's Kunstbüchlein, hg. von Christian Müller, Zwickau 1913 (Nachdruck der Erstausgabe, Straßburg 1572), URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.17654>.

Wazbinski 1987

Zygmunt Wazbinski, L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel cinquecento. Idea e istituzione, Florenz 1987.

Weinkopf 1875

Anton Weinkopf, Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1783 und 1790, Wien 1875.

Westfehling 1993

Uwe Westfehling, Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen, Köln 1993.

Whistler 2004

Catherine Whistler, Life Drawing in Venice from Titian to Tiepolo, in: Master Drawings, 42, 4, S. 370-396.

Whistler 2015

Catherine Whistler, Learning to Draw in Venice. The Role of Drawing Manuals, in: Una Roma D'Elia (Hg.), Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish, Montreal 2015, S. 121-136.

White/Sewter 1969

Maxwell D. White, A. C. Sewter, I disegni di G. B. Piazzetta nella Biblioteca Reale di Torino, Rom 1969.

Zaidenberg 2018

Beatrice Zaidenberg, Künstlerakademien. Zentren des Wissens in Bologna und Amsterdam, in: Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018, S. 76-93.

Zamboni 1979

Silla Zamboni, L'accademia Clementina, in: Kat. Ausst. Palazzi die Podestà e di Re Enzo 1979, S. 211-218.

Zanetti 1733

Antonio Maria Zanetti, Descizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia e isole circonvicine, Venedig 1733.

Zanetti 1771

Antonio Maria Zanetti, Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche dei veneziani maestri, Venedig 1771.

Zanotti 1756

Giampietro Cavazzoni Zanotti, Avvertimenti per l'incamminamento di un giovane alla pittura, Bologna 1756.

5. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 2: Tadd 1903, S. 36, Abb. 34.

Abb. 3: Bosshart 2018, S. 36, Abb. 10.

Abb. 4: Bosshart 2018, S. 31, Abb. 9.

Abb. 5: Cornelia Müller, Prolog, in: Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018, S. 15, Abb. 2.

Abb. 6: Bosshart 2018, S. 29, Abb. 8.

Abb. 7: Nino Nanobashvili, Jan van der Straet, in: Heilmann/u.a. 2015a, S. 300, Taf. 54.

Abb. 8: Nino Nanobashvili, Jan van der Straet, in: Heilmann/u.a. 2015a, S. 299, Taf. 54a.

Abb. 9: Zaidenberg 2018, S. 83, Abb. 32.

Abb. 10: Sabrina Thöny, Das Zeichnen nach dem lebenden Modell an den Akademien, in: Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018, S. 97, Abb. 35.

Abb. 11: Morassi 1971, S. 51, Tafel 9.

Abb. 12: Ton 2015, S. 120, Abb. 10.

Abb. 13: Pavanello 2015a, S. 33, Abb. 1.

Abb. 14: Katharina Hiery, Albrecht Dürer, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 225, Taf. 9.1.

Abb. 15-17: Jombert 1740, Taf. 3, 4, 33, 68.

Abb. 18: Cousin 1788.

Abb. 19-24: Lairese 1701, Taf. 1, 4, 7, 12, 14.

Abb. 25: Lairese 1746, Taf. 61.

Abb. 26: Bosshart 2018, S. 39, Abb. 11.

Abb. 27: Matteo Burioni, Fragmentieren, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 90, Abb. 20.

Abb. 28-30: Vogtherr 1913, o.S.

Abb. 31-36: Carracci/Carracci 1690.

Abb. 37: Nino Nanobashvili, Nachahmen, in: Heilmann/u.a. 2015b, S. 113, Abb. 28.

Abb. 38: Wanda Seiler, Zeichenausbildung für Dilettanten. Die ästhetische Kunsterziehung des höfischen und bürgerlichen Laien, in: Kat. Ausst. Graphische Sammlung Zürich 2018, S. 114, Abb. 43.

Abb. 39: Zaidenberg 2018, S. 89, Abb. 34.

Abb. 40-42: Anonym o.J.

Abb. 43: Pfisterer 2025, S. 6, Abb. 4.

Abb. 44: Colombina/Esengren 1650.

Abb. 45: Knox 1983, S. 90, Nr. 27.

Abb. 46-48: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 49: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, S. 211, Nr. 97.

Abb. 50: Kat. Ausst. Pallazzo Vendramin-Calergi 1983, S. 22.

Abb. 51: Kat. Ausst. Royal Academy of Arts 1994, S. 145.

Abb. 52: Kat. Ausst. Royal Academy of Arts 1994, S. 146.

Abb. 53: Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-OB-36.927 (09.03.2024), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.165180>.

Abb. 54: Pallucchini 1956, Abb. 181.

Abb. 55: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 56: George Wolberg, Digital Engraving Techniques for Artistic Rendering, (09.03.2024), URL: <http://www-cs.engr.ccnycunyu.edu/~wolberg/projects/engraving/>.

Abb. 57-58: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 59: Le filigrane degli archive genovesi, 1997 (09.03.2024), URL: <https://www.labo.net/briquet/tipi/006.htm>.

Abb. 60-61: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 62: Skizze der Verfasserin.

Abb. 63-64: Zanotti 1756.

Abb. 65-66: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 67: Dubs 2018, S. 145, Abb. 56.

Abb. 68: Kat. Ausst. Royal Academy of Arts 1994, S. 141.

Abb. 69: Kat. Ausst. Royal Academy of Arts 1994, S. 156.

Abb. 70: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, Abb. 28.

Abb. 71: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, Abb. 31.

Abb. 72: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, Abb. 34.

Abb. 73: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1983, Abb. 26.

Abb. 74: Kat. Ausst. Venedig 1983, S. 91.

Abb. 75: Kat. Ausst. National Gallery of Art, Abb. 59a.

Abb. 76: Kat. Ausst. National Gallery of Art, Abb. 54.

Abb. 77: Mesenzewa 1981, S. 59, Abb. 1.

Abb. 78: Bilddatenbank Scottish National Gallery (19.09.2020). URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5236>.

Abb. 79: Ruggeri 1983a, S. 124.

Abb. 80: Ravà 1921, Tafel 60.

Abb. 81: Bilddatenbank Scuola Grande dei Carmini (09.03.2024), URL: http://www.scuolagrandecarmini.it/piazzetta_gb.php.

Abb. 82-83: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 84-85: Montecuccoli Degli Erri 1992, S. 237, Abb. 1.

Abb. 86: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 87-89: Montecuccoli Degli Erri 1992, S. 238-9, Abb. 3-5.

Abb. 90-93: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 94-98: Montecuccoli Degli Erri 1992, S. 242-246, Abb. 10-14.

Abb. 99: Bilddatenbank Philadelphia Museum of Art (09.03.2024), URL: <https://philamuseum.org/collection/object/29078>.

Abb. 100-109: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 110: Onlinekatalog Thyssen-Bornemisza Museo Nacional (10.03.2024), URL: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/piazzetta-giambattista/portrait-giulia-lama>.

Abb. 111: Wikipedia (10.03.2024), URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Giulia_Lama.jpg.

Abb. 112: Ruggeri 1967, Tav. 120.

Abb. 113: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 114: Ruggeri 1967, Tav. 112.

Abb. 115: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 116: Ruggeri 1967, Tav. 77.

Abb. 117: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 118: Ruggeri 1967, Tav. 256.

Abb. 119: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 120: Ruggeri 1967, Tav. 187.

Abb. 121: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 122: Ruggeri 1967, Tav. 204.

Abb. 123: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 124: Ruggeri 1967, Tav. 203.

Abb. 125: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 126: Ruggeri 1967, Tav. 6.

Abb. 127: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 128: Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann (10.03.2024), URL: [Angelika Kauffmann Research Project – online, https://www.angelika-kauffmann.de/](https://www.angelika-kauffmann.de/).

Abb. 129: Hampel Fine Art Auctions (10.03.2024), URL: <https://www.invaluable.com/auction-lot/francesco-cappella-1711-14-1784-zugeschrieben-%20%20%20%20820-c-f19489ca5b>.

Abb. 130: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 131-2: Antonio Marinetti, detto "il Chiozzotto" (Chioggia, 22 gennaio 1719 – Venezia, 12 gennaio 1796), Solo Arte (10.03.2024), URL: <https://soloarte.atelierdesarts.com/artisti/old/m/marinetti.html>.

Abb. 133: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 134: Kat. Ausst. Castello Sforzesco 1971, Tafel 17.

Abb. 135: Albrizzi/Viero 1764.

Abb. 136: Kat. Ausst. Castello Sforzesco 1971, Tafel 18.

Abb. 137: Albrizzi/Viero 1764.

6. Abbildungen



Abb. 2: James Liberty Tadd, Freihandübungen für sehr junge Kinder, 1903.



Abb. 3: Pietro Francesco Alberti, Akademie der Maler, 1600-1630, Kupferstich, 40,5 x 53 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Abb. 4: Enea Vico nach Baccio Bandinelli, Die Akademie des Baccio Bandinelli, um 1544, Kupferstich, 30,6 x 43,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 5: Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Kupferstich, 23,9 x 18,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb.6: Agostino dei Musi (gen. Agostino Veneziano) nach Baccio Bandinelli, Die Akademie des Baccio Bandinelli, 1531, Kupferstich, 27,5 x 30,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 7: Jan van der Straet, Programmatische Darstellung der Florentiner Künstlerakademie, 1570-1578, Tusche Bisterlavierung und Deckweiß auf braun grundiertem Papier, 46,5 x 36,5 cm, Kupferpfälzisches Museum Heidelberg, Inv. Nr. Z 5425.

Abb. 8: Cornelis Cort nach Jan van der Straet, Akademie der Schönen Künste, 1578, Kupferstich, 42,9 x 29,7 cm.



Abb. 9: Giampietro Zanotti, Frontispiz, aus: Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, aggregate all' istituto delle scienze e dell'arti, Bologna 1739, Kupferstich.



Abb. 10: Antonio Baratti nach Charles-Nicolas Cochin nach Benoit-Louis Prévost, Vue d'une école de dessein, son plan & son profil (Tafel 143), aus: Diderot/D'Alembert, Encyclopédie, 1770-1778, Radierung.

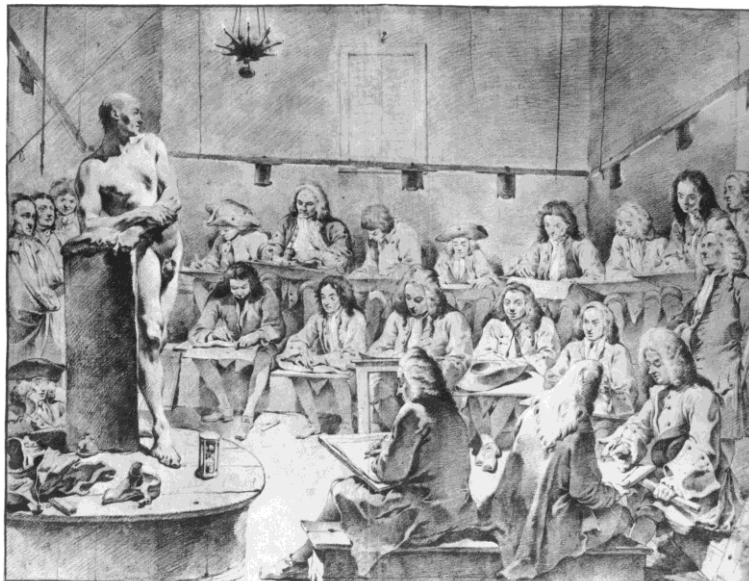


Abb. 11: Giovanni Battista Tiepolo, La scuola del Nudo, 1716-18, schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, 41x54 cm, Mailand, Privatsammlung.

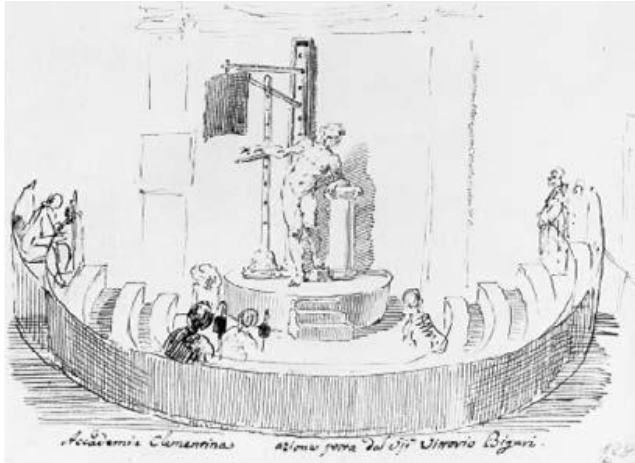


Abb. 12: Pier Antonio Novelli, scuola del Nudo all'Accademia Clementina, Privatsammlung.



Abb. 13: Canaletto, Il fonteghetto della Farina, 1730er, Öl auf Leinwand, 112 x 66 cm, Venedig, Privatsammlung.

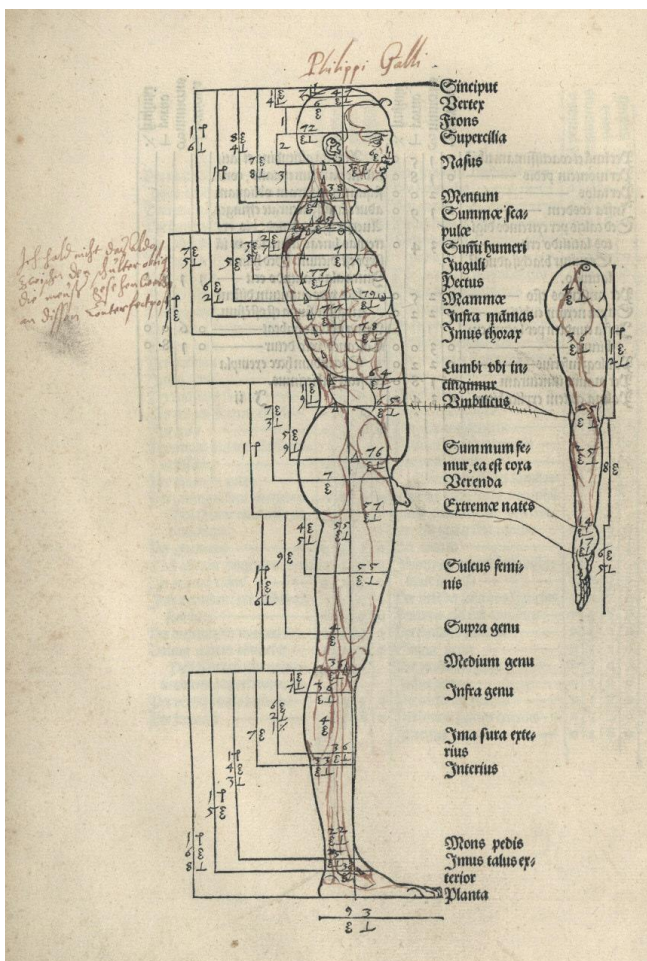


Abb. 14: Albrecht Dürer, aus: Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1532, Fol. Iiii, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

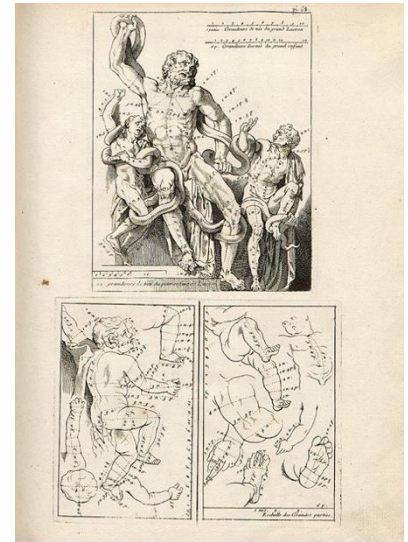
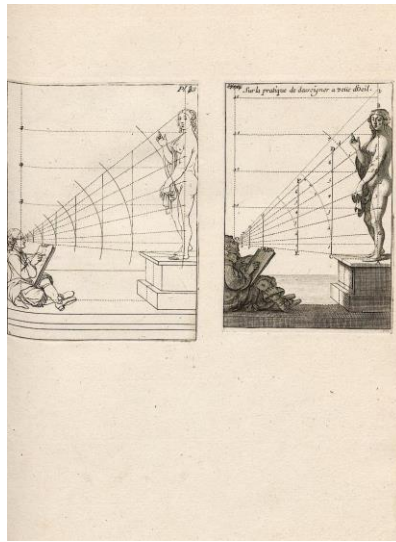
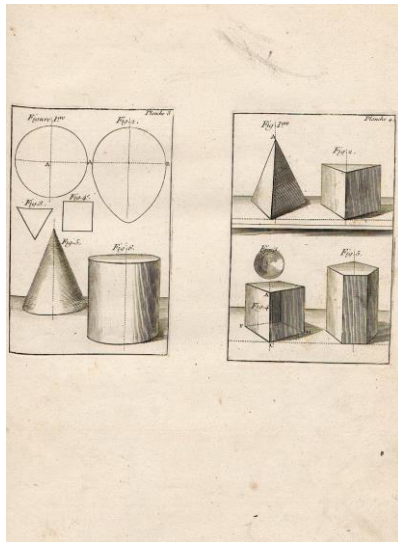


Abb. 15-17: Charles Antoine Jombert, aus: *Méthode Pour Apprendre Le Dessain*, Paris 1755, Taf. 3, 4, 33, 68.

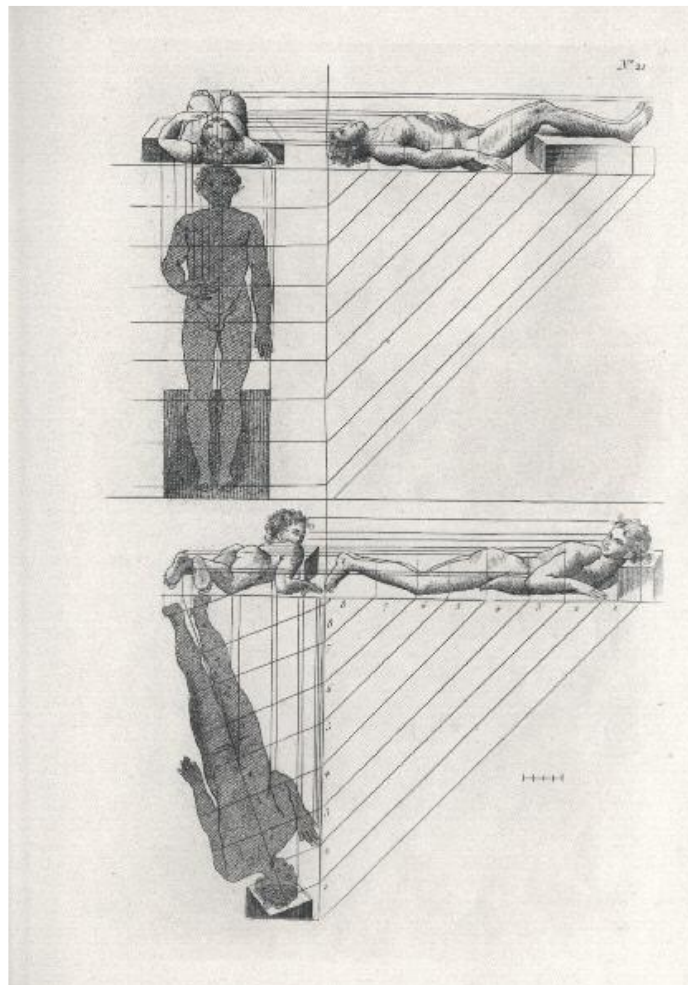


Abb. 18: Jean Cousin, aus: *L'Art du Dessin démontré d'une manière claire et précise*, nach 1800, N°21.

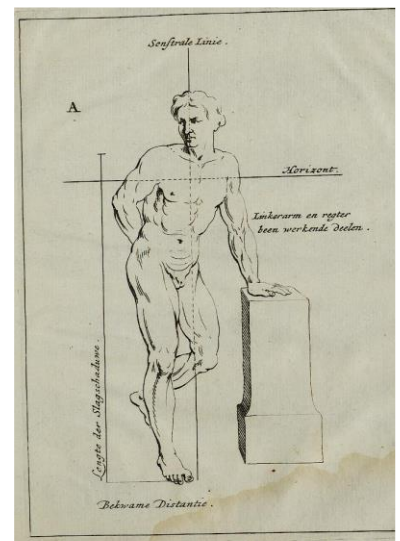
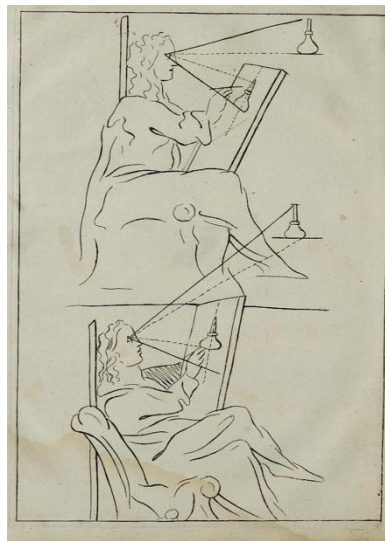
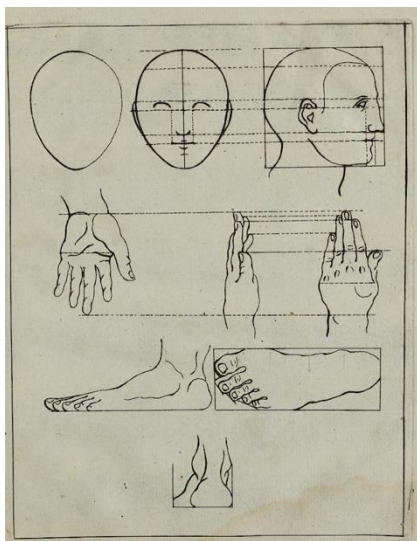
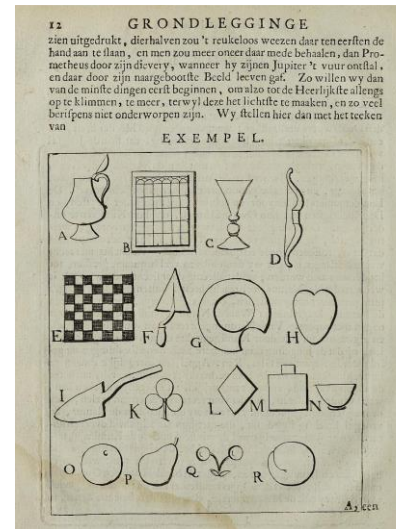
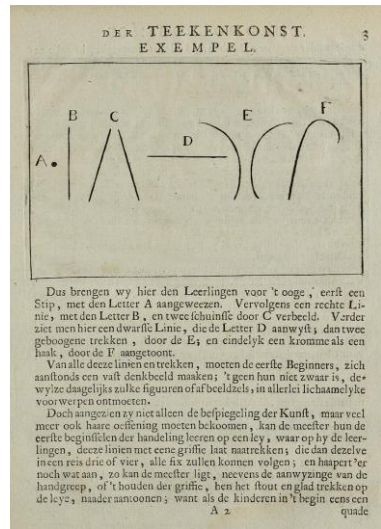


Abb. 19-24: Gerard de Laire, aus: Grondlegginge Ter Teekenkonst, 1701, Frontispiz, Taf. 1, 4, 7, 12, 14.



Abb. 25: Gerard de Laire, aus: Les Principes Du Dessin, 1746, Taf. 61.

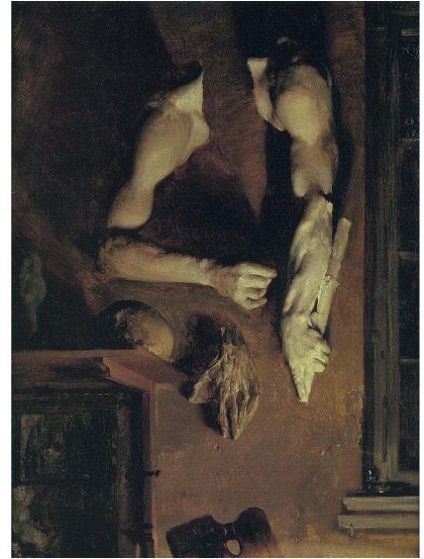


Abb. 26: Odoardo Fialetti, Zeichenschule im Künstleratelier, aus: *Il vero modo er ordine*, 1808, Radierung, 11,2 x 15cm, Hamburger Kunsthalle.

Abb. 27: Adolph von Menzel, Atelierwand, 1852, Öl auf Papier, 61 x 44 cm, Nationalgalerie, Berlin.

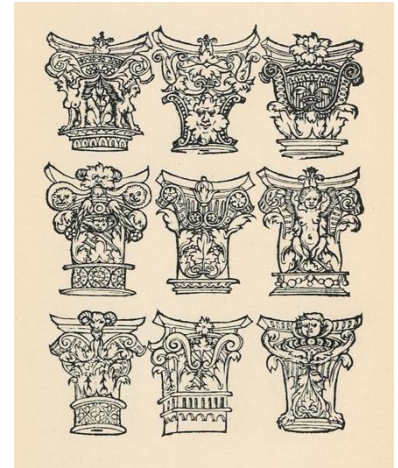
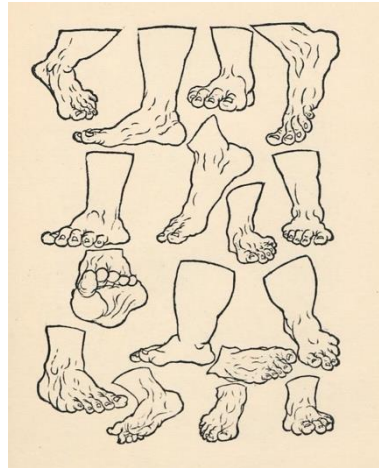
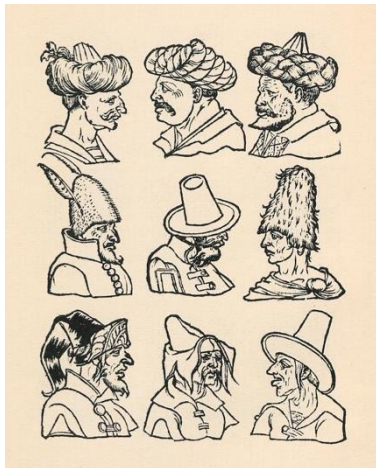


Abb. 28-30: Heinrich Vogtherr d. Ä., aus: *Kunstbüchlin*, 1538.



Abb. 31: Carracci Agostino, Carracci Annibale (zugeschrieben), Überblick der: scuola perfetta Per imparare a bene Designare tutto il corpo Humano parte per parte. Cavata dalli Disegni di Caracci, 1690, Rom.

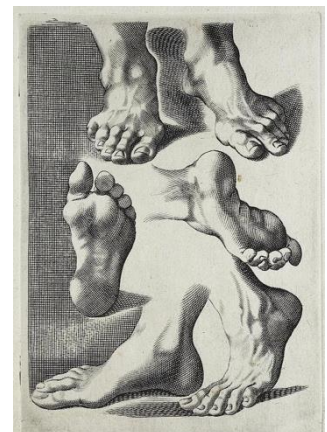


Abb. 32-36: Carracci Agostino, Carracci Annibale (zugeschrieben), Scuola perfetta Per imparare a bene Designare tutto il corpo Humano parte per parte. Cavata dalli Disegni di Caracci, Frontispiz, Taf. i, l, q, t, 1606-1614, Rom.

Abb. 37: Anonym, Studie der Profile, Rötels auf Papier, Istituto Nazionale per la Grafica, Rom.



Abb. 38: Maria de' Medici, Selbstbildnis, 1587, Holzschnitt, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 39: Daniel Vrijdag und Reiner Vinkeles nach Pieter Barbiers und Jacques Kuyper, Zeichensaal im Gebäude der Felix Meritis-Gesellschaft in Amsterdam, 1801, Radierung und Kupferstich, 45,7 x 55,7 cm.

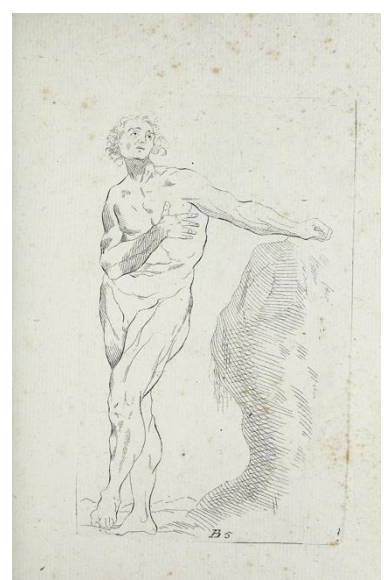


Abb. 40-42: Anonym, Nouveau Livre du Dessain Qui Contient XXV Figvres, Dessinée Par Le Célébre Jean Baptista Piazzeta, 1775, Frontispiz, Taf. B2, 5.



Abb. 43: Odoardo Fialetti, Frontispiz aus: Tutte le parti del corpo humano, 1608/09.

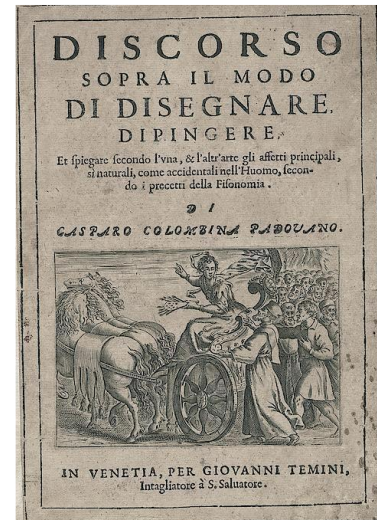


Abb. 44: Gaspare Colombina, Frontispiz aus: Discorso Sopra Il Modo Di Disegnare, Dipingere Et spiegare, 1650.

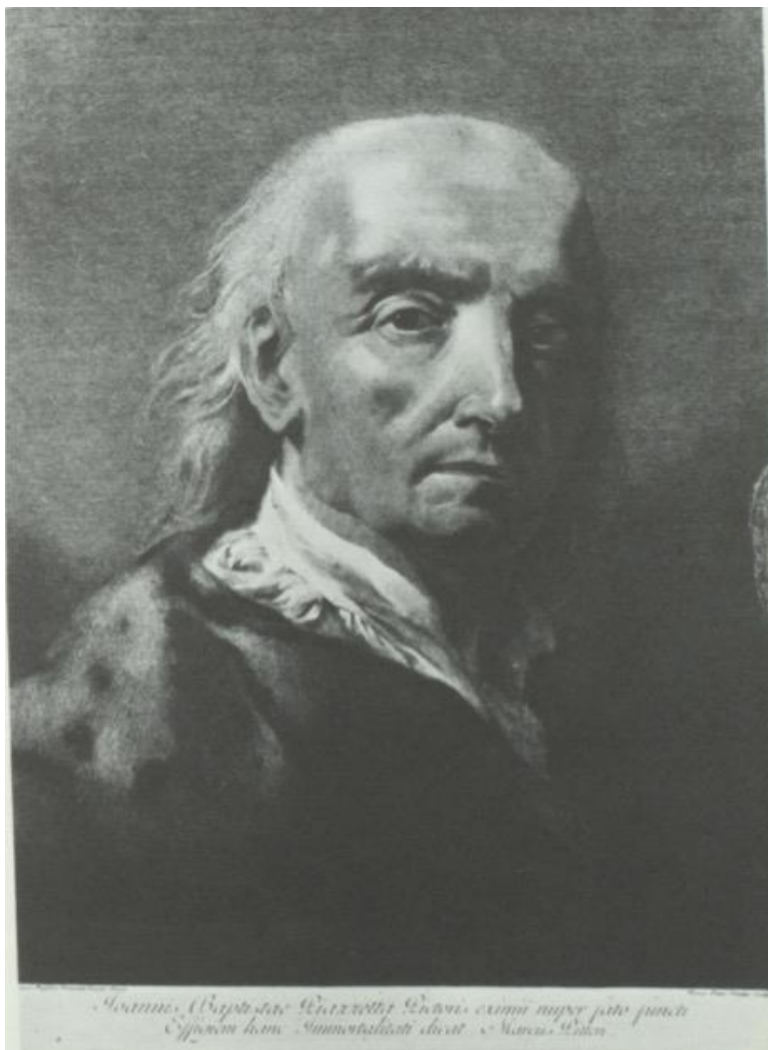


Abb. 45: Marcus Pitteri, Porträt von Piazzetta, Kupferstich nach einem Ölgemälde, 1754, 45,8 x 35 cm, The New York Public Library, Print Collection.

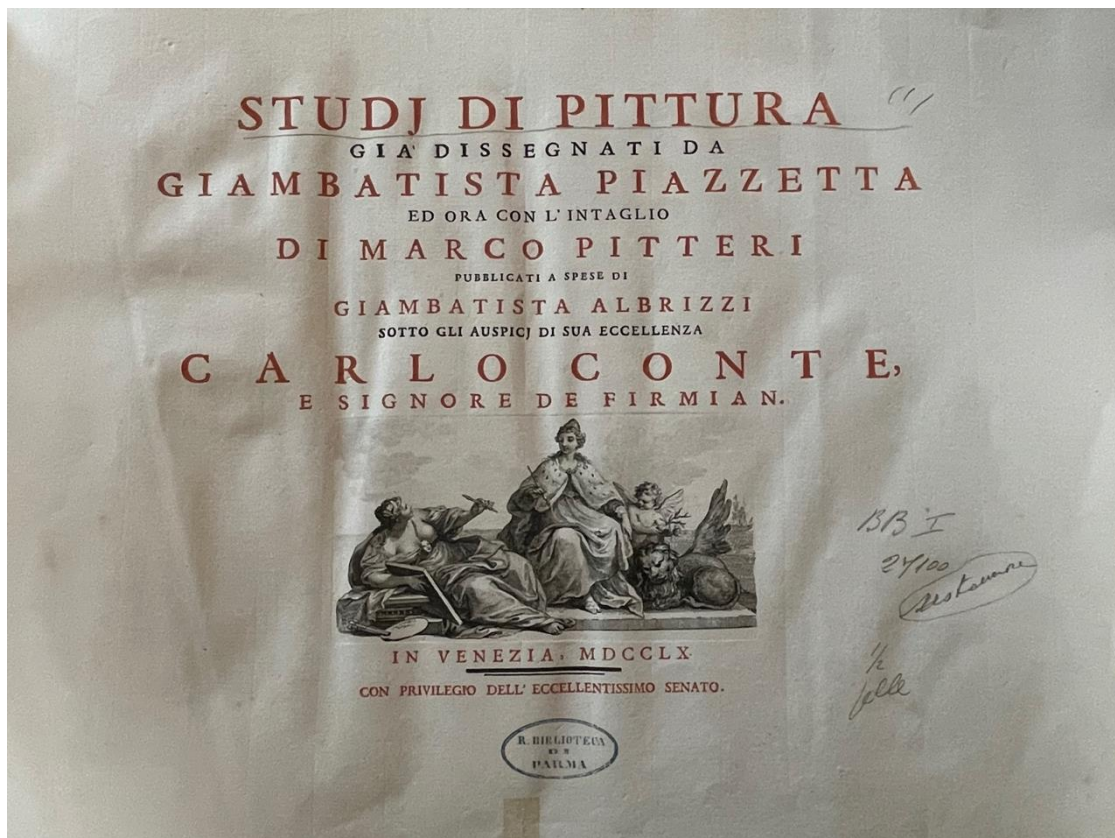


Abb. 46: Marco Alvise Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760, Titelblatt, Biblioteca Palatina, Parma, BB I.



Abb. 47: Giambattista Albrizzi, Studi di Pittura, 1760, Widmung, Biblioteca Palatina, Parma, BB I.

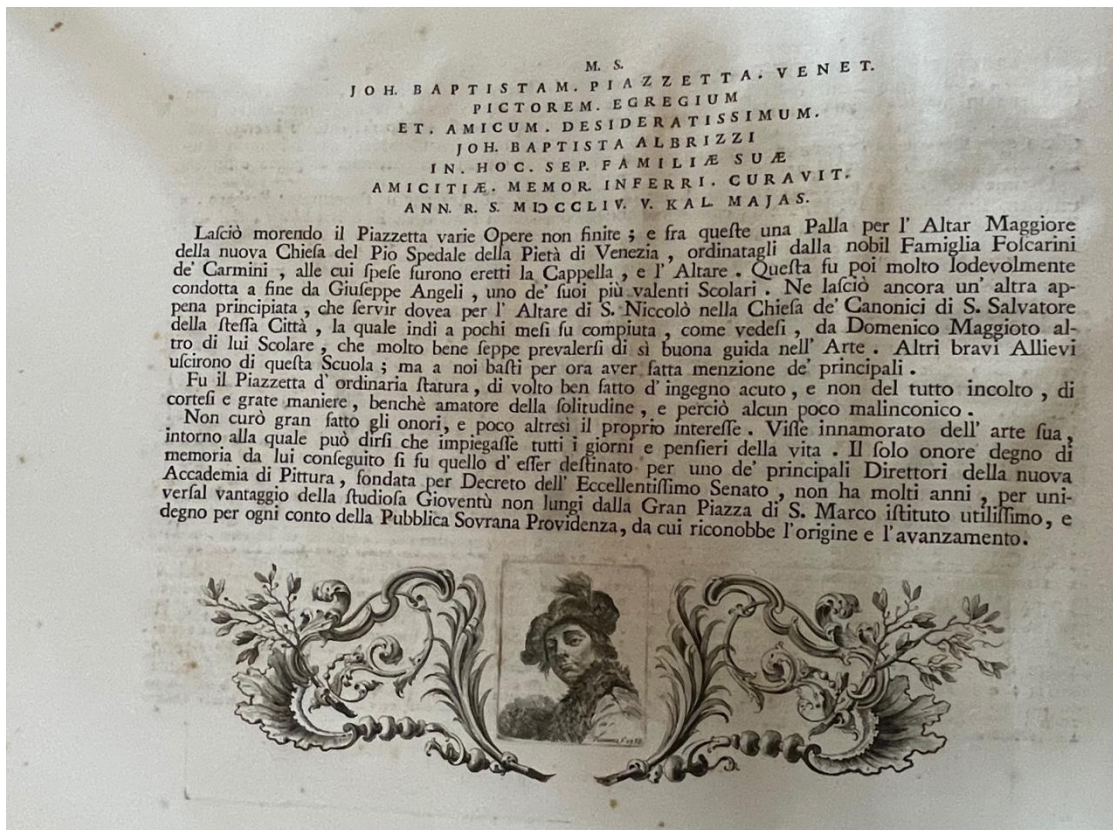


Abb. 48: Giambattista Albrizzi, Marco Alvise Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760, Memoiren, Biblioteca Palatina, Parma, BB I.



Abb. 49: Giambattista Piazzetta, Selbstporträt, 1738, Radierung, 6,1 x 5 cm, Studi di Pittura.

Abb. 50: Giambattista Piazzetta, Porträt eines jungen Bildhauers, 1730, Öl auf Leinwand, 46,7 x 39,2 cm, San Diego Museum of Art.



Abb. 51: Giambattista Piazzetta, Ein Junger Mann ein Mädchen umarmend, ca. 1743, schwarze Kreide, betont mit weißer Kreide auf blauem Papier, 39,5 x 31,6 cm, Curtis O. Baer Kollektion.

Abb. 52: Giambattista Piazzetta, Ein Bravo, ein Mädchen und eine alte Frau (die Kupplerin), ca. 1740, schwarze Kreide, betont mit weißer Kreide auf grau-braunem Papier, 40,6 x 55,5 cm.

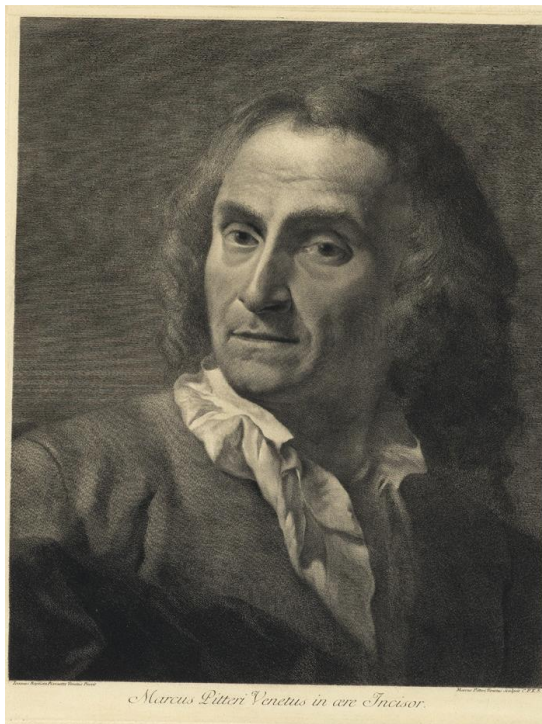


Abb. 53: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Porträt des Stechers Marco Alvisi Pitteri, 1712-1786, Radierung, 46 x 35,6 cm, Rijksmuseum.

Abb. 54: Martin Schedel nach Giambattista Piazzetta, Giambattista Piazzetta und Giambattista Albrizzi in der Natur, 1745, Kupferstich, 28,8 x 19,9 cm, Biblioteca Reale, Turin.

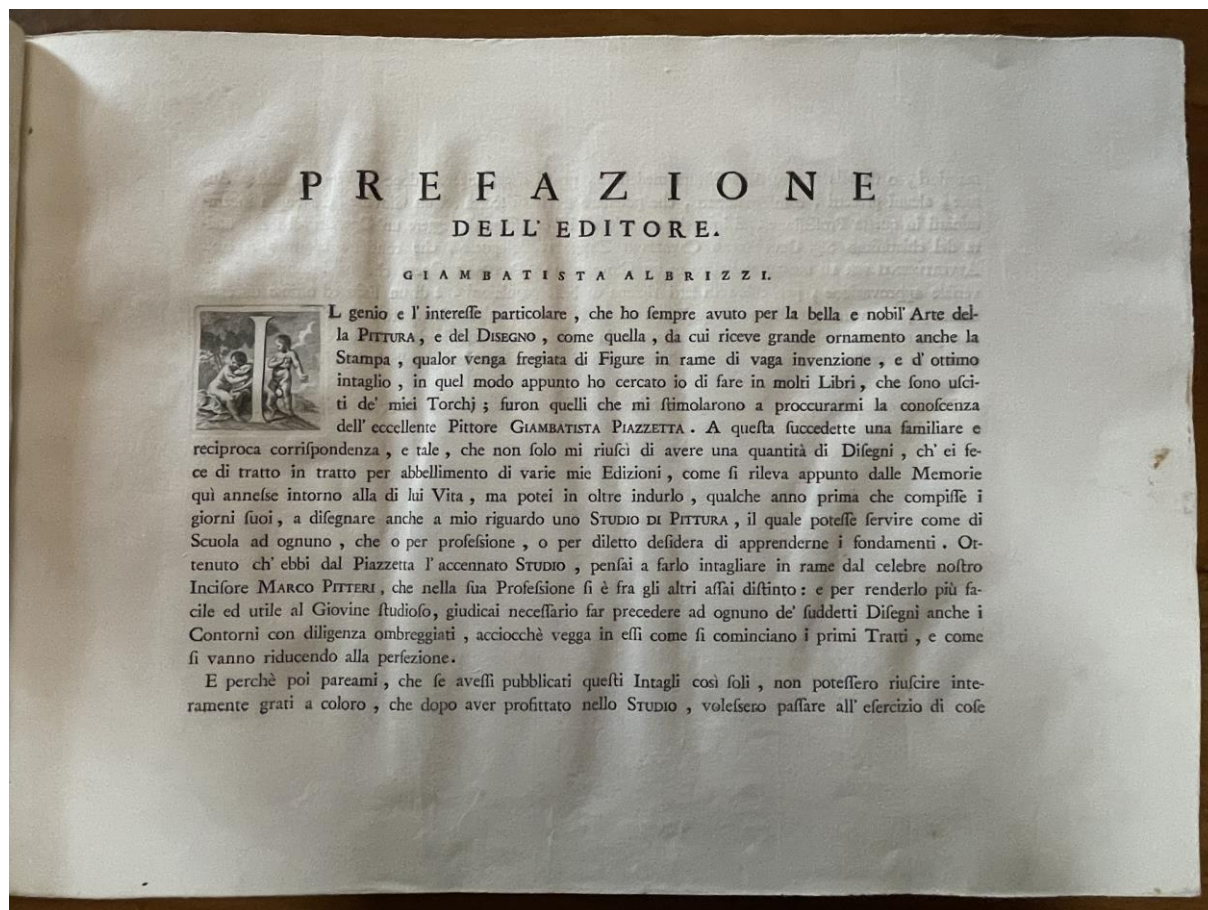


Abb. 55: Giambattista Albrizzi, Studi di Pittura, 1760, Vorwort, Biblioteca Palatina, Parma, BB I.



Abb. 56: Francesco Bartolozzi, Cupido und Psyche, Detail, 1764-99.



Abb. 57-58: Studi di Pittura, 1760, Armbrust-Wasserzeichen (balestra), Museo Correr, Venedig, E 37.

Abb. 59: Schema eines Armbrust Wasserzeichens.

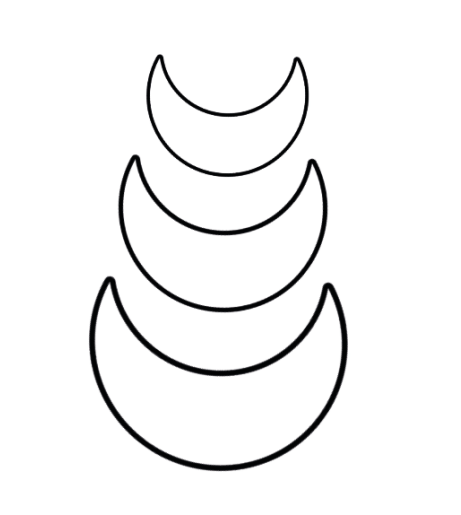


Abb. 60-61: Studi di Pittura, 1764, drei Mond-Wasserzeichen (delle tre mezze lune), Museo Correr, Venedig, E 56.

Abb. 62: Schema eines drei Mond-Wasserzeichens.

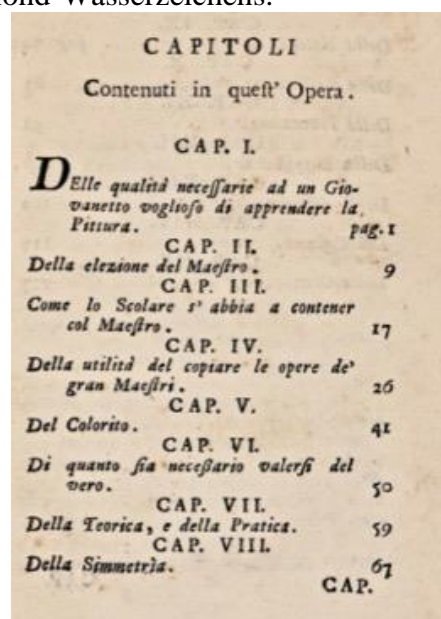


Abb. 63-64: Gian-Pietro Cavazzoni Zannotti, Avvertimenti pro l'incamminamento di un giovane alla pittura, Frontispiz und Inhaltsverzeichnis 1756.



Abb. 65: Francesco Bartolozzi nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

Abb. 66: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

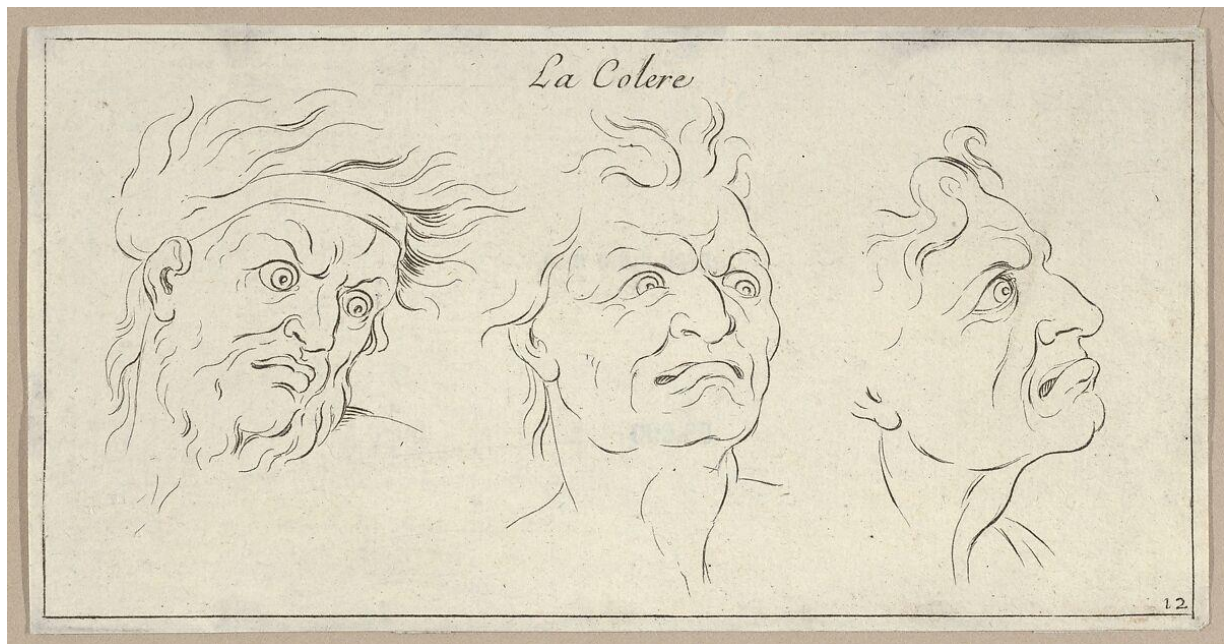


Abb. 67: Sébastien Le Clerc nach Charles Le Brun, *La Colere*, aus: *Caractères des passions*, nach 1692, Radierung.



Abb. 68: Giambattista Piazzetta, *Rebecca am Brunnen*, 1736, Öl auf Leinwand, 102 x 137 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Abb. 69: Giambattista Piazzetta, Die Wahrsagerin (L'Indovina), o.J., Öl auf Leinwand, 154 x 114 cm, Gallerie dell'Accademie, Venedig.



Abb. 70: Giambattista Piazzetta, Porträt von Rosa, im Alter von 20, ca. 1725, schwarze Kreide mit weiß erhöht, 37,8 x 26,6 cm.



Abb. 71: Giambattista Piazzetta, Porträt von Rosa, ca. 1742, schwarze Kreide mit weiß erhöht, 40,1 x 29,5 cm.



Abb. 72: Giambattista Piazzetta, Porträt von Giacomo, ca. 1742, schwarze Kreide mit weiß erhöht, 39 x 31,5 cm.

Abb. 73: Giambattista Piazzetta, Idealisiertes Selbstporträt von Piazzetta, ca. 1725, schwarze Kreide mit weiß erhöht, 38,3 x 26,7 cm.

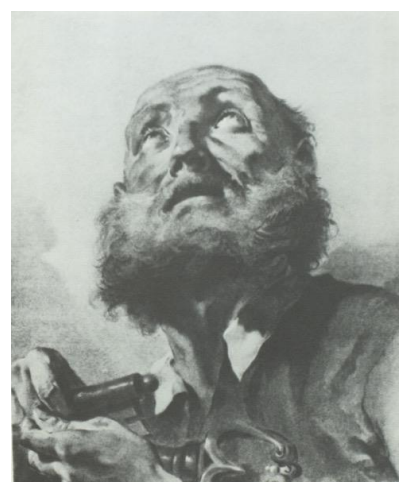


Abb. 74: Giambattista Piazzetta, Hl. Giuseppe mit Kind, Öl auf Leinwand, 69 x 64,5 cm, National Gallerie, Prag.

Abb. 75: Marco Alvisi Pitteri, nach Giambattista Piazzetta, Hl. Andreas, 1742, Kupferstich, 15,8 x 10,4 cm.

Abb. 76: Marco Alvisi Pitteri, nach Giambattista Piazzetta, Hl. Petrus, 1742, Kupferstich, 39 x 31 cm.

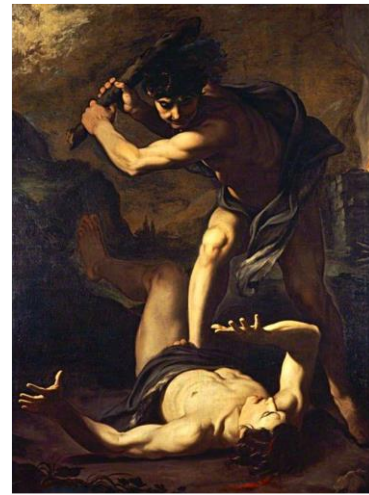


Abb. 77: Jacopo Tintoretto, Das Wunder des hl. Mark, 1548, Öl auf Leinwand, Gallerie dell'Accademia, Venedig, ursprünglich für die Scuola Grande di San Marco.

Abb. 78: Pietro Novelli, Cain tötet Abel, 1630-35, Öl auf Leinwand, 190 x 143 cm, Sco[sh NaPonal Gallery, Inv. Nr. NG 21.



Abb. 79: Giulia Lama, Judith und Holofernes, ca. 1845, Öl auf Leinwand, 55 x 106 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia.



Abb. 80: Giambattista Piazzetta, Adam und Eva beweinen den Tod Abels, o.J., Öl auf Leinwand, o.O.

Abb. 81: Giambattista Piazzetta, Judith und Holofernes, 1745, Öl auf Leinwand, 197 x 186 cm, Scuola Grande dei Carmini, Venedig.

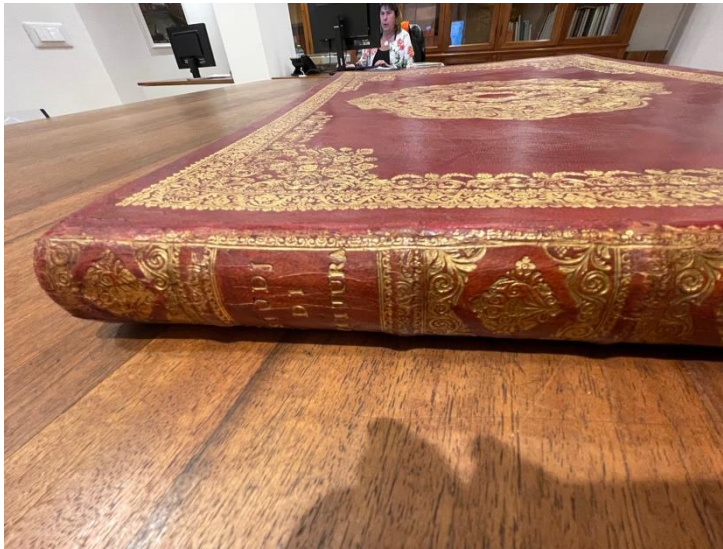


Abb. 82: Studi di Pittura, Museo Correr, Venedig, E 37.

Abb. 83: Studi di Pittura, Vergleich der Ausgaben E37 (Probedruck), D7 (Associates), E12 (Woronzow), 1760/64, Museo Correr, Venedig.



Abb. 84-85: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760, Frontispiz N°1, Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

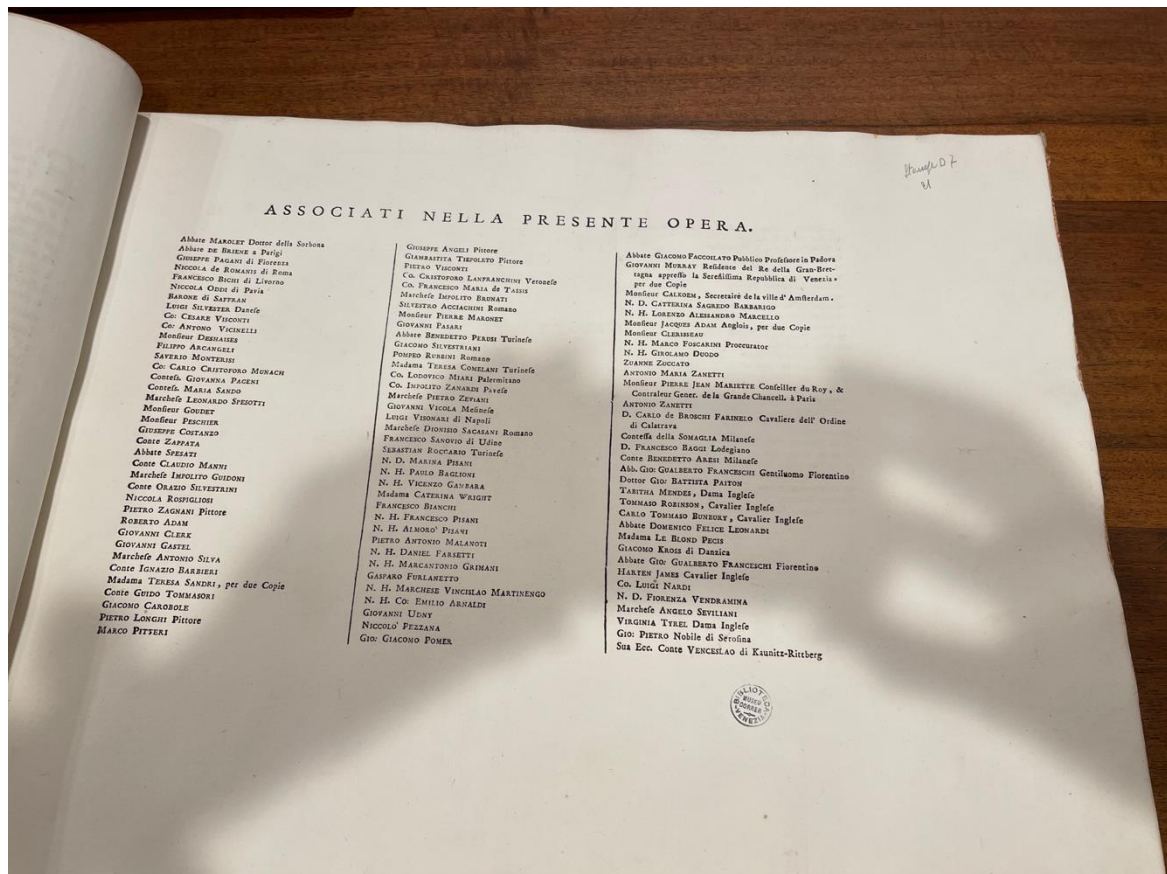


Abb. 86: Studi di Pittura, 1760, Associates-Liste, Museo Correr, Venedig, D7.



Abb. 87-89: Francesco Bartolozzi nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, Vergleich der Ausgaben E37 (Probedruck), D7 (Associates), E12 (Woronzow), 1760/64, Museo Correr, Venedig.

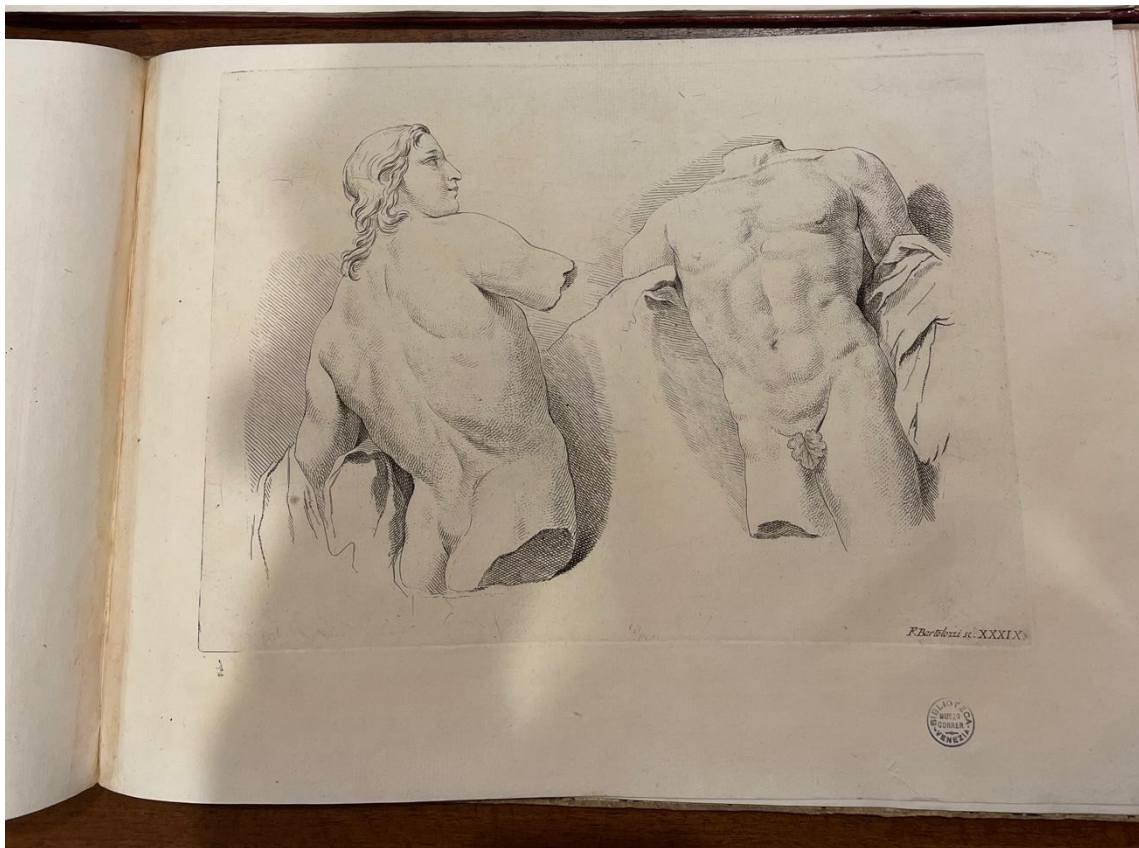


Abb. 90-91: Marco Alvise Pitteri und Francesco Bartolozzi nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760, Museo Correr, Venedig, E12, Detail der gravierten Namen.



Abb. 92-93: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760/64, Biblioteca Palatina, Parma, Vergleich der Ausgaben BB1 27100/2 (Probedruck) und BB1 27100 (Zwischenphase) mit Änderung der Nummerierung von II zu IV.



Abb.: 94: Giuliano Gianpiccoli (?) nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760/64, Tafel XLIX, Cassa di Risparmio, Venedig.



Abb.: 95: Giuliano Gianpiccoli nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760/64, Tafel L, Cassa di Risparmio, Venedig.



12. ANONIMO (F. Bartolozzi?), n. 53 del cat., terza tavola in soprannumero, stato unico. Venezia, Cassa di Risparmio.



13. ANONIMO (F. Bartolozzi?), n. 54 del cat., quarta tavola in soprannumero, stato unico. Venezia, Cassa di Risparmio.

Abb. 96: Anonym (Francesco Bartolozzi?) nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760/64, Tafel LI, Cassa di Risparmio, Venedig.

Abb. 97: Anonym (Francesco Bartolozzi?) nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760/64, Tafel LII, Cassa di Risparmio, Venedig.



Abb. 98: Anonym (Francesco Bartolozzi?) nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, 1760/64, ohne Nummerierung, Cassa di Risparmio, Venedig.

Abb. 99: Pietro Monaco nach Giambattista Piazzetta, Christus und die gute Samariterin, ca. 1743, Radierung, 51,3 x 37 cm, Philadelphia Museum of Art.

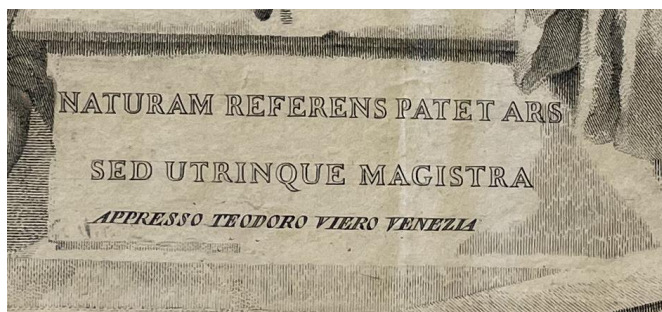


Abb. 100-101: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, Frontispiz N°3, 1760/64, Museo Correr, Venedig, E12.

ETUDES DE PEINTURE
 DESSINEES PAR
 JEAN BAPTISTE PIAZZETTA,
 GRAVEES PAR
 MARC PITTERI,
 PUBLIEES AUX DEPENS DE
 JEAN BAPTISTE ALBRIZZI,
 ET DEDIEES A SON EXCELLENCE
 MONSIEUR
 LE COMTE DE WORONZOW.



A VENISE MDCCLXIV.
 AVEC PRIVILEGE DU SENAT.



A SON EXCELLENCE MONSIEUR
 MICHEL DE WORONZOW
 COMTE DU S.^r EMPIRE ROMAIN,

GRAND CHANCELLIER DE L'EMPIRE DE RUSSIE, CONSEILLER D'ETAT PRIVE ACTUEL DE SA MAJESTE
 L'IMPERATRICE DE TOUTES LES RUSSIES, SENATEUR, CHAMBELLAN, ET CHEVALIER
 DE SES ORDRES, DE L'AGLE BLANC, DE L'AGLE NOIR
 ET DE S.^m ANNE &c. &c.



MONSIEUR

*L'en est des beaux Arts comme des fleurs. Cellesci doivent tout l'eclat
 dont elles brillent aux rayons de la lumiere qui anime leurs vives cou-
 leurs : ceuxlà sont redevables de tout leur lustre à la protection des*

Abb.: 102-103: Marco Alvisè Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, Titelblatt und Widmung, 1764, Museo Correr, Venedig, E12.

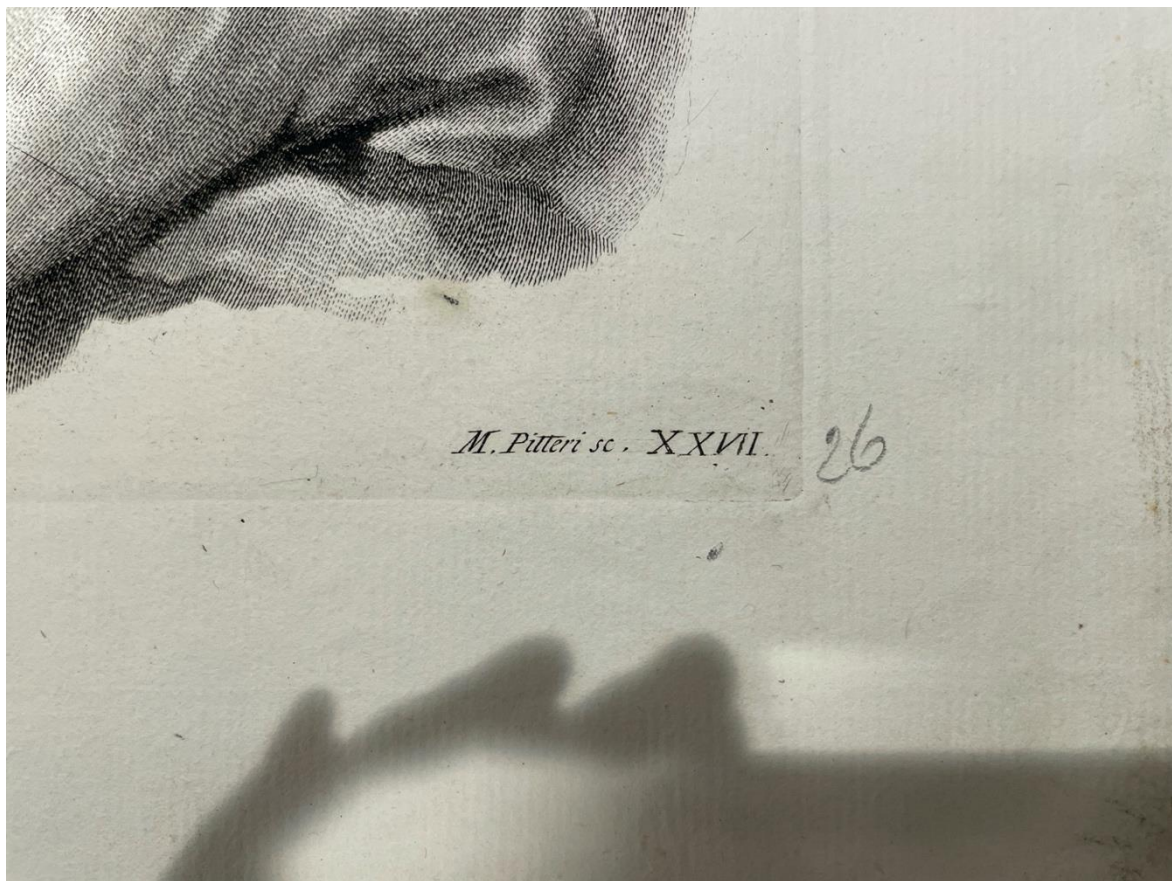


Abb.: 104-105: Marco Alvise Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, Fehler auf Tafel 26 und Wechsel der Papier Qualitäten, 1764, Museo Correr, Venedig, E12.

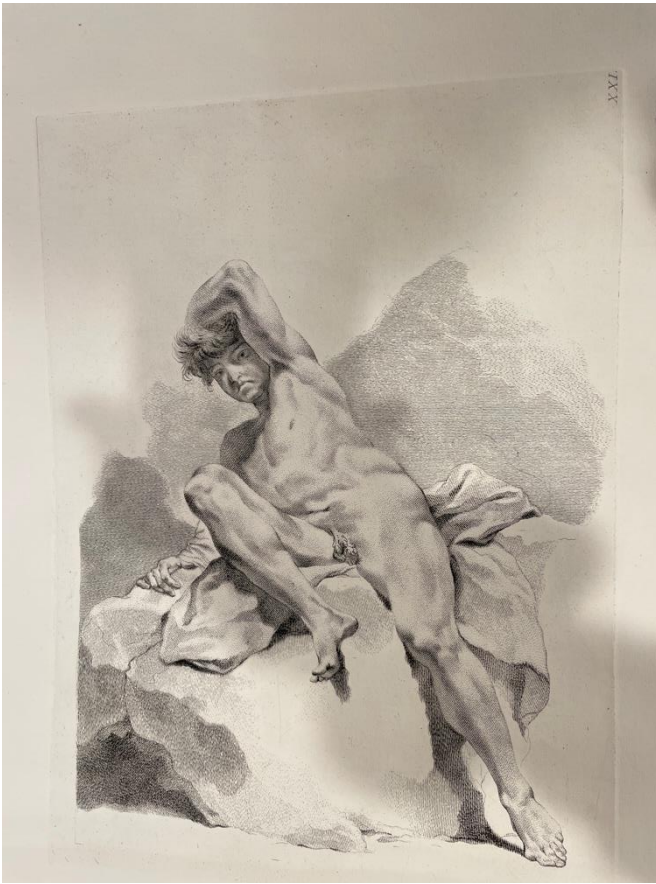


Abb.: 106: Marco Alvise Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Studi di Pittura, Schief gedruckte Tafel XXI, 1764, Museo Correr, Venedig, E12.

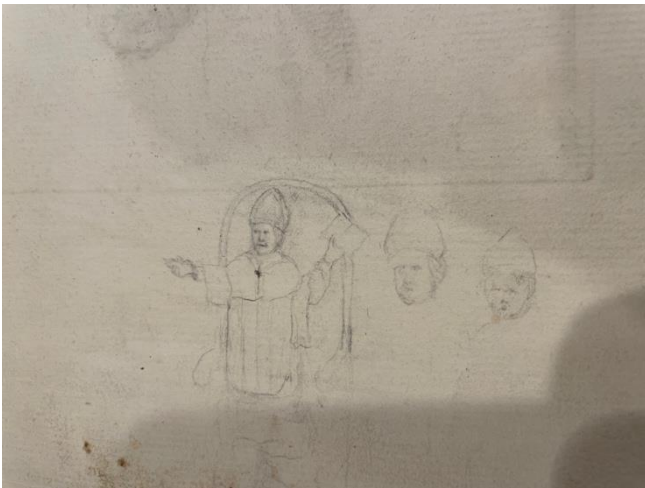


Abb. 107-109: Studi di Pittura, 1764, Woronzow Ausgabe, Biblioteca Palatina, Parma, BB1, Skizzen auf den Papieren.



Abb. 110: Giambattista Piazzetta, Porträt von Giulia Lama, ca. 1715-1720, Öl auf Leinwand, 69,4 x 55,5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Abb. 111: Giulia Lama, Selbstbildnis, 1725, Öl auf Leinwand, 73 x 60,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

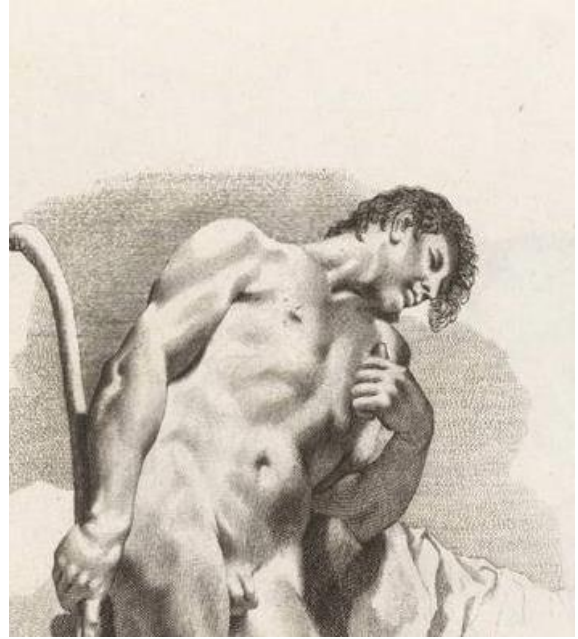


Abb. 112: Giulia Lama, männlicher Torso und Putto, o.J., Kreidezeichnung, 24,6 x 38,8 cm, Bergamo.

Abb. 113: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Nackter Mann lehnt an einem Stock aus: Studi di Pittura, Taf. XXXVIII, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.



Abb. 114: Giulia Lama, Damen Büste, o.J., Kreidezeichnung, 28 x 39,5 cm, Bergamo.

Abb. 115: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Detail der weiblichen Kopfstudie aus dem religiösen Porträt aus: Studi di Pittura, Taf. XVIII, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.



Abb. 116: Giulia Lama, weiblicher Kopf, o.J., Kreidezeichnung. 17,5x25,5 cm, Bergamo.



Abb. 117: Marco Alvisi Pittori nach Giambattista Piazzetta, weibliche Kopfstudie aus dem weiblichen Doppelporträt aus: Studi di Pittura, Taf. XXIV, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.



Abb. 118: Marcello Manelli, Männlicher Akt, o.J., Kreidezeichnung, 56 x 46,6 cm.

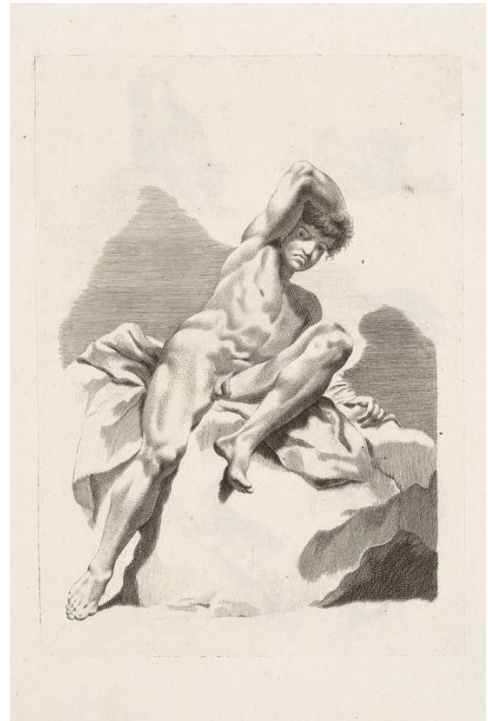


Abb. 119: Marco Alvisi Pittori nach Giambattista Piazzetta, Junger Mann sitzt auf einem Stein, der linke Arm über seinem Kopf gebeugt aus: Studi di Pittura, Taf. XLII, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.



Abb. 120: Hand E, Putto, o.J., Kreidezeichnung, 55,5 x 62,8 cm, Bergamo.

Abb. 121: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Putto aus: Studi di Pittura, Taf. XLVI, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

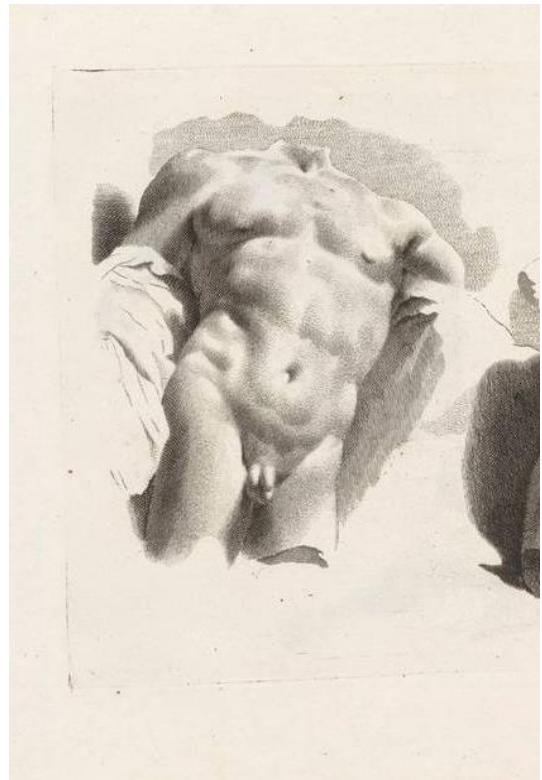


Abb. 122: Hand L, Männlicher Torso, o.J., Kreidezeichnung, 25 x 33 cm, Bergamo.

Abb. 123: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Detail eines männlichen Torso aus: Studi di Pittura, Taf. XL, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

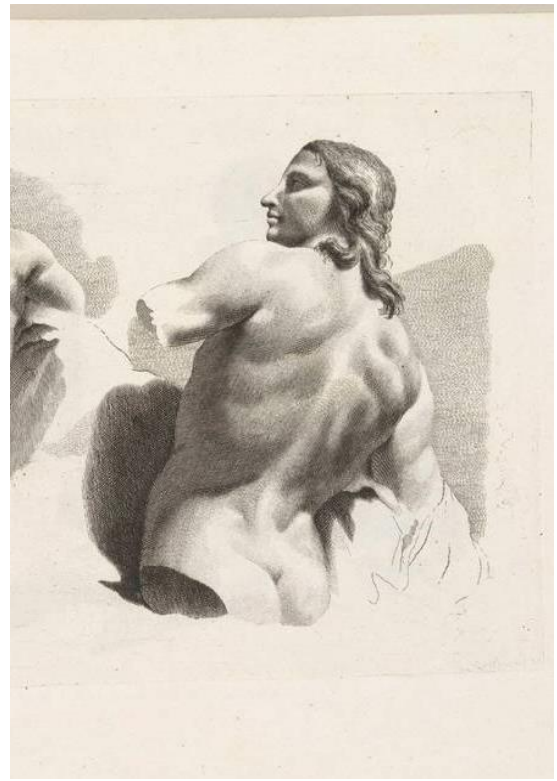


Abb. 124: Hand L, Männlicher Torso, o.J., Kreidezeichnung, 28,4 x 37,4 cm, Bergamo.

Abb. 125: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Detail eines männlichen Torso: Studi di Pittura, Taf. XL, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

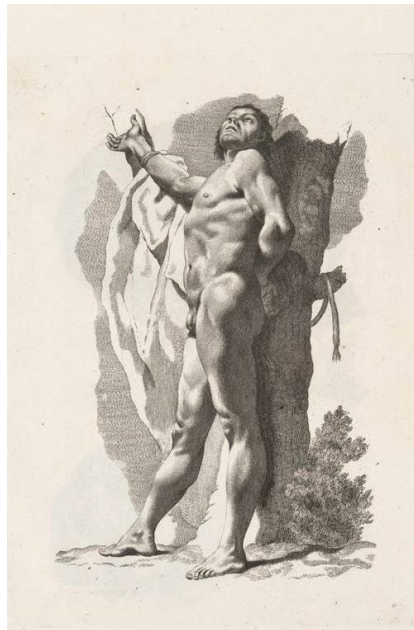


Abb. 126: O.N., Nackter stehender Mann, o.J., Kreidezeichnung, 28x45,5, cm, Bergamo.

Abb. 127: Marco Alvisi Pitteri nach Giambattista Piazzetta, Männlicher Akt an Baum gefesselt aus: Studi di Pittura, Taf. XXII, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

Abb. 128: Angelika Kauffmann nach Francesco Bartolozzi, Aktstudie, 1763, Kupferstichkabinett Berlin.



Abb. 129: Francesco Cappella (zugeschrieben), Studienblatt mit fünf Darstellungen eines Fußes, 1711/14 – 1784, Bergamo.

Abb. 130: Marco Alvisi Pittari nach Giambattista Piazzetta, Fußstudien: Studi di Pittura, Taf. VIII, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

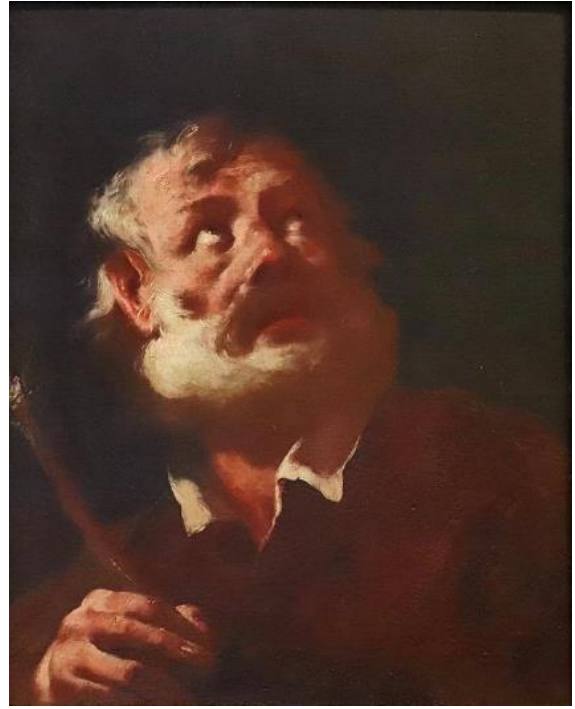


Abb. 131: Antonio Marinetti, der Heilige Filippo Neri betend, o.J., Öl auf Leinwand, Venezia Ca' Rezzonico.

Abb. 132: Antonio Marinetti, Kopf eines Mannes mit Bart, o.J., Öl auf Leinwand, Venezia Ca' Rezzonico.

Abb. 133: Marco Alvisi Pittori nach Giambattista Piazzetta, Detail aus dem Doppelporträt aus: Studi di Pittura, Taf. XLVIII, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.





Abb. 134: Giambattista Tiepolo (zugeschrieben), Kopf mit Turban, o.J., Kreidezeichnung, 22,9 x 15,9 cm, o.O.

Abb. 135: Marco Alvisi Pittori nach Giambattista Piazzetta, Detail aus dem Doppelporträt aus: Studi di Pittura, Taf. XX, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.



Abb. 136: Giambattista Tiepolo (zugeschrieben), Kopf eines Mannes, der drei Viertel nach links gedreht ist, 1760, Kreidezeichnung, 22,8 x 15,9 cm, o.O.

Abb. 137: Marco Alvisi Pittori nach Giambattista Piazzetta, Detail aus dem Doppelporträt aus: Studi di Pittura, Taf. XXV, 1764, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris

7. Anhang

1. 1760 Vordruck	A	B		
	Private Sammlung Venezia	Venezia Museo Correr (E37)	Parma Biblioteca Palatina (BB1)	
- außergewöhnlich gute Qualität - größtes Format - Keine Liste „Gesellschafter/Mitarbeiter“ - 2x nummeriert von I bis XXIV - Keine Feigenblätter - Armbrust-Wasserzeichen	- Privilegium fehlt - N°1 Frontispiz	- + Privilegium (24. Nov. 1760) - N°2 Frontispiz (Naturam referens patet ars sed utrinque magistra)	- + Privilegium (24. Nov. 1760) - nicht korrekt am Papier gedruckt - N°2 Frontispiz (Naturam referens patet ars sed utrinque magistra)	
2. 1760 Associates	A	B	C	D
	Firenze Biblioteca Marucelliana	Venezia Museo Correr (D7)	Venezia Biblioteca Nazionale Marciana Venezia Querini Stampalia	Modena Biblioteca Estense
- Liste der Associates - Dreiviertelmond-Wasserzeichen		- Feigenblätter in der Zwischenphase	- Feigenblätter in endgültiger Form	- N°1 des Frontispiz
3. 1760 Zwischenphase	A	B	C	D
	British Library Venezia Privatsammlung Biblioteque Nationale di Parigi	Biblioteca del Museo di Bassano del Grappa Biblioteca dei Concordi, Rovigo	Parma Biblioteca Palatina (BB1)	Vicenza Biblioteca Bertoliana
- Neue Nummerierungen I bis XLVIII - Wiederverwendung von neuem und altem Material - 5 zusätzliche Tafeln		- Fehler auf der Platte von XXIX	- + 5 zusätzliche Tafeln - Schiefer Druck	- nur 4 zusätzliche Tafeln - N°1 des Frontispiz
4. 1760 Viero	A	B		
	Venezia Museo Correr (Natale Viandello)	Firenze Nazionale Centrale		
- Italienischer Text - Frontispiz N°3 - Name der Künstler graviert - Wiederverwendung von neuem und altem Material	- Papier mit Skizzen - Schiefer Druck	- + 5 zusätzliche Tafeln		
5. 1764 (Woronow Ausgabe)	A	B	C	D in 2 Bänden E
	Bergamo	Cassa di Risparmio Venezia	Biblioteca Correr (Provenienz Correr)	Venezia Privatsammlung Sothby London
- Französischer Text und Widmung - Privilegium fehlt - Frontispiz N°3 - Name der Künstler graviert	- Frontispiz fehlt - die alten Platten mit Nummern 2x I bis XXIV	- Nummerierung von I bis XLVIII - ohne Name der Künstler - + 5 extra Blätter - Fehler auf Platte XXIX	- Wechsel der Papiersorte - Wasserzeichen 3 Monde - Fehler auf Platte XXIX	- 1. Band nur mit dem Text - 2. Band nur mit den 48 Platten

8. Abstract

Die nachfolgende Arbeit verfolgt das Ziel, das System Zeichnen theoretisch und historisch, im akademischen Kontext und als Medium Lehrbuch aufzuarbeiten. Person und Werk, an dem diese Themen abgehandelt werden, sind Giambattista Piazzetta und seine *Studi di Pittura*. Die Zeichnung oder das Zeichnen gilt seit der Frühen Neuzeit als Fundament, auf dem die bildenden Künste, nämlich Architektur, Bildhauerei und Malerei, aufbauen. Mit der Nobilitierung der Zeichnung zu einer vornehmlich intellektuellen und wissenschaftlichen Disziplin geht die Gründung von Akademien und die Trennung vom Werkstattbetrieb einher. In diesem Kontext stellt sich die Frage nach dem Einsatz, Rolle und Funktion des Mediums Zeichenbuch innerhalb des pädagogischen Unterrichts. Die *Studi di Pittura* von Giambattista Piazzetta sind ein Zeichenbuch, das im Rahmen der ersten venezianischen Kunstakademien entstanden ist, darüber hinaus aber auch das Spannungsfeld kunsttheoretischer Debatten (*disegno* vs. *colorito*) und pädagogischer Prinzipien (Imitation vs. Imagination) aufzeigt. Das Buch steht am Ende von Piazzettas Werk und Leben, ist Höhepunkt und zugleich Zusammenfassung wesentlicher Prinzipien seines Oeuvres. Die bis dato mediokre Untersuchung und Aufarbeitung der *Studi di Pittura* geben Anlass und Möglichkeit, das Medium Zeichenbuch als Jahrhunderte und Nationen überspannendes Phänomen zu untersuchen sowie den Themen Autorenschaft, Orte der Verwendung und Nachklang der, durch Zeichenlehrbücher vermittelten didaktischen Methoden und ästhetischen Normen auf den Grund zu gehen.

The following work aims to explore the theoretical and historical aspects of the drawing system within the academic context and as a medium for textbooks. The person and work addressed in this study are Giambattista Piazzetta and his *Studi di Pittura* (studies of painting). Drawing has been considered the foundation of the visual arts since the Early Modern period, encompassing architecture, sculpture, and painting. The elevation of drawing to a predominantly intellectual and scientific discipline led to the establishment of academies and the separation from workshop practices. Within this context arises the question of the use, role, and function of the medium of sketchbooks in educational instruction. Piazzetta's *Studi di Pittura* serve as a sketchbook that emerged within the first Venetian art academies, while also reflecting the tensions of artistic theoretical debates (*disegno* vs. *colorito*) and pedagogical principles (imitation vs. imagination). The book represents the culmination and summary of essential principles of Piazzetta's oeuvre and life. The previously mediocre examination and treatment of the *Studi di Pittura* provide an opportunity to investigate the sketchbook as a phenomenon spanning centuries and nations, as well as to delve into issues of authorship, places of use, and the lingering impact of didactic methods and aesthetic norms conveyed through drawing textbooks.