



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Eine autonome Künstlerzunft zwischen Akademie und
Realwirtschaft

Die Compagnia dei Pittori in Bologna

verfasst von

Inna Pak, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Danksagung

Für die wissenschaftliche Unterstützung bei der Erstellung der vorliegenden Arbeit danke ich an erster Stelle Professor Raphael Rosenberg und den Mitarbeitern des Archivio di Stato sowie jenen der Biblioteca dell'Archiginnasio für ihren hilfsbereiten Einsatz.

Mein aufrichtiger Dank gebührt aber vor allem meiner Familie für die finanzielle Ermöglichung und insbesondere moralische Unterstützung in den Jahren meines Studiums.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
I. COMPAGNIA DEI PITTORI	
I. 1. ZUNFTWESEN UND DAS POLITISCHE SYSTEM BOLOGNAS	7
I. 2. GESCHICHTE DER COMPAGNIA	11
I. 3. STRUKTUR UND AUFGABEN DER COMPAGNIA	15
II. REALWIRTSCHAFT STATT AKADEMIE	
II. 1. AUFSCHWUNG IM KUNSTMARKT	
II. 1.1. Gründe	21
II. 1.2. Preisentwicklung und Marktpositionierung	25
II. 2. PARTNERSTADT FLORENZ? - ZWISCHEN EIGENSTÄNDIGKEIT UND ANLEHNUNG	
II. 2.1. Die Accademia degli Incamminati	30
II. 2.2. Florenz – Analogie oder Opposition	43
II. 2.3. Weitere Intellektualisierungsstrategien	59
II. 3. DIE COMPAGNIA DEI PITTORI ALS WIRTSCHAFTSAKTEUR – MACHT UND MARKT	73
CONCLUSIO	83
ABBILDUNGEN	90
ANHANG	
1. Auswahl der bekannten Quellen zur Compagnia dei Pittori	95
2. Die Statuten der Compagnia dei Pittori von 1569	97
3. Gegenüberstellung der Statuten von 1569 und 1602	108
LITERATUR- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS	111

ABSTRACT

1. Deutsch

116

2. Englisch

117

CURRICULUM VITAE

118

EINLEITUNG

„[...]Onde per le dette ragioni et perchè l'arte della Pittura merita et è solita ad essere abbracciata et favorita da Prencipi, et perchè i Pittori sono tanti, che possono di vantaggio formar Compagnia da loro, ricorrono alla somma auctorità (sic), et benignità di V.S.Ill(mo) supplicandola, che voglia degnarsi fare la divisione di queste due Arti.[...]“¹

Dieses Anliegen der Bologneser Künstler wurde am 3. Oktober 1598 vor dem Senat der Stadt verlesen und bedeutete durch die Gründung einer eigenen Zunft, der *Compagnia dei Pittori*, die endgültige Autonomie der Künstler als anerkannte Institution.

Die Vorgängervereinigung, die sich in „*queste due Arti*“ aufspaltet, ist die *Compagnia dei Pittori e Bombasari*, eine Gilde, die sich zuvor 1569 zusammenschloss und den ersten Schritt der Künstler in Richtung einer wirtschaftlichen Emanzipation bedeutete, nachdem sie zuvor einer Großzunft, der *Società delle Quattro Arti* angehörten.

Die sukzessive Loslösung von anderen Berufsständen und Etablierung einer eigenen Zunft innerhalb der Wirtschaftsmetropole Bologna bildet das Thema der vorliegenden Arbeit.

Dabei ist die Kunstgeschichte Bolognas um 1600 untrennbar mit der Gründung der *Accademia degli Incamminati* durch die drei Carracci, Ludovico und dessen Cousins Agostino und Annibale verknüpft. Die Beziehung und die Bedeutung dieser beiden Institutionen, der *Compagnia dei Pittori* und der *Accademia degli Incamminati*, ist zentral für das Verständnis der Realität der Bologneser Künstler im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, einer Zeit, die durch die gegenreformatorischen Umwälzungen geprägt war.

Die Bologneser Schule gilt, mit ihrem Ursprung in der *Accademia degli Incamminati*, als wesentlich für die Entwicklung des italienischen Barock und die Akademie selbst ist entscheidend für einige seiner Protagonisten wie Guido Reni, Guercino, Giovanni Lanfranco und Domenichino. Die Rolle der Künstlerzunft wurde dabei aber stets als Marginalie betrachtet. Es galt die Bedeutung der Akademie über jene der Zunft zu stellen um einem modernen Verständnis von Künstlerausbildung und institutioneller Organisation gerecht zu werden, indem die Akademie als Befreiungsschlag vom zünftischen System wahrgenommen wurde.² Dabei ist im Falle Bolognas jedoch nie ausführlich diskutiert worden, dass der Betrieb der *Accademia degli Incamminati* bereits in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts,

1 MALAGUZZI VALERI 1897, S. 312 transkribiert ein Dokument, welches sich im ASB, Arti, Notizie attinenti all'arte dei pittori befindet.

2 PEVSNER 1940, S. 50.

spätestens aber nach dem Tod Ludovico Carraccis 1619, eingestellt wurde, die *Compagnia dei Pittori* jedoch aktiv bis 1709, formell bis 1781 bestand.³

Die konkrete Aufgabe der vorliegenden Arbeit bildet demnach die Rekonstruktion der *Compagnia dei Pittori* selbst und ihrer Vorgängerinstitution der *Compagnia dei Pittori e Bombasari*, sowie ihrer Strukturen, Aufgaben aber vor allem ihrer Bedeutung. Der Zeitraum soll sich dabei auf 1569 bis ca. 1615 beschränken, also von dem Zeitpunkt ausgehend, in der die Künstlerschaft sich erstmals von der Großzunft, der *Società delle Quattro Arti*, abgespaltete und dem Schlusspunkt, der die Etablierung eines Bologneser Künstlers am Markt und in der Gesellschaft markiert, nämlich der Fertigstellung der „Pietà dei Mendicanti“ durch Guido Reni zu einem Rekordpreis. Reni selbst wurde 1613 erstmals zum *Massaro*, also dem Vorsitzenden, der *Compagnia dei Pittori* ausgewählt.

Grundlage meiner Untersuchungen sind insbesondere die Quellen, die im Archivio di Stato in Bologna (ASB) aufbewahrt werden. So vor allem die Zunftstatuten von 1569 und von der endgültigen Abspaltung von 1602, letztere wurden bereits 1939 von Heinrich Bodmer⁴ publiziert. Zuvor veröffentlichte Malaguzzi Valeri 1897⁵ erstmals unkommentiert Dokumente der Zunft, darunter die Urkunde zur Abspaltung der *Pittori* von den *Bombasari*. Der Großteil der Quellen befindet sich im ASB, darunter finden sich neben den Statuten auch einige Beschlüsse sowie die Bekanntmachungen, die sogenannten *Bandi* und die Matrikellisten der *Bombasari*, nicht aber jene der *Pittori*, die scheinbar verlorengegangen sind. Darüber hinaus existieren die Statuten der *Società delle Quattro Arti* als Codex aus dem 15. Jahrhundert mit einem Nachtrag von 1535.

Diese Quellen waren in ihrer Gesamtheit noch nicht Gegenstand einer umfassenderen Auswertung. Die *Compagnia* selbst sowie Teile der Quellen war vereinzelt in Aufsätzen Thema der Forschung, vor allem aber im Zusammenhang mit der Geschichte der Akademie der Carracci.

Heinrich Bodmer ergänzte die Publikation der Statuten von 1602 um eine kurze Darstellung der internen Organisation der *Compagnia*, ging aber nicht weiter auf ihre Bedeutung ein.

In seiner umfassenden Wiedergabe der Geschichte der Akademien setzte Nicolaus Pevsner⁶ die Künstlerzunft als Vorstufe der Akademie ein und etablierte die seither gängige Meinung, dass die Akademie als ein Befreiungsschlag von der mittelalterlich geprägten Zunft und der damit einhergehenden kreativen Eingrenzung des Künstlers zu verstehen sei. Die

3 FEIGENBAUM 1999, S.375.

4 BODMER 1939.

5 MALAGUZZI VALERI 1897.

6 PEVSNER 1940.

Compagnia, ihre Beziehung zur Akademie der Carracci und den Entwicklungen in Florenz thematisierte 1980 Charles Dempsey⁷, indem er sich intensiver mit den parallelen Entwicklungen der Akademien in Florenz und Bologna auseinandersetzte und erstmals die Evolution der Wahrnehmung von Poesie in den intellektuellen und fürstlichen Kreisen formulierte und für die Künste eine analoge Entwicklung vorschlug. Giampiero Cammarota⁸ ging weiter in dieser Richtung und verwies auf die unterschiedlichen politischen Konzepte der Städte, vor allem im Zusammenhang mit einer intendierten Intellektualisierung des Künstlerstandes. Gleichzeitig betonte er, dass eine gründliche Analyse des Prozesses von Intellektualisierung der Kunst abseits von Florenz noch kaum stattgefunden hätte, versuchte diese dann für einen Aspekt in Bologna vorzunehmen, indem er in Analogie zu Florenz die Malerei in Verbindung mit der Poesie als Nobilitierungsstrategie vermutete.

Wie in früheren Veröffentlichungen zu dem Thema sah auch Charles Dempsey 1989⁹ die Zunft als ebene Vorstufe zur Akademie, doch als einziger behauptete er, dass es tatsächlich zu einer Verschmelzung der beiden Institutionen kam, ohne dabei nennenswerte Beweise darzulegen. Zugleich deutete er die Gründung der Akademie als eine Opposition zu Vasaris Akademie in Florenz unter der instrumentalisierenden Schirmherrschaft Cosimos I. an.

Daran anknüpfend entwickelte Roberto Zapperi¹⁰ die These, wonach die *Compagnia dei Pittori*, aber auch die *Accademia degli Incamminati*, als Werkzeuge des Bischofs von Bologna, Gabriele Paleotti, und seiner Vorstellung der posttridentinischen Kunst gesehen werden können, ähnlich wie die Akademie in Florenz ein Instrument der Politik Cosimos I. war. Ein Thema welches Karen-edis Barzman in ihrer Monographie von 2000¹¹ ausführlich erläutert hatte. Gail Feigenbaum¹² widmete sich in ihrem kurzen Aufsatz den weiteren, noch nicht publizierten Quellen und gab einige weitere Dokumente wie Mitgliederlisten und Petitionen wieder, ohne jedoch weiter auf die Bedeutung der *Compagnia* einzugehen. Zuletzt erschien 2010 ein Beitrag von Raffaella Morselli¹³ zum Kunstmarkt Bolognas im 17. Jahrhundert, in dem sie die gängige Preisstruktur bespricht, allerdings nicht die Rolle der Künstlerzunft auf dem Markt herausarbeitet.

Die entscheidende Frage, die von der Forschung weder explizit gestellt noch indirekt

7 DEMPSEY 1980.

8 CAMMAROTA 1988.

9 DEMPSEY 1989.

10 ZAPPERI 1991.

11 BARZMAN 2000.

12 FEIGENBAUM 1999.

13 MORSELLI 2010.

beantwortet wurde, ist, warum die Akademie der Carracci nicht in die *Compagnia dei Pittori* nach Florentiner Vorbild eingegliedert wurde, und welche Rolle beziehungsweise darüber hinaus welche Bedeutung die autonome Künstlerzunft innerhalb der bolognesischen Gesellschaft aber auch für die Künstlerschaft selbst gespielt hat.

Hierfür wird zunächst eine Analyse der bolognesischen Gesellschaft in der zu betrachtenden Zeit vorgenommen, die bedingt war durch die politischen Umwälzungen und wirtschaftlichen Veränderungen. Das Verständnis der Gesellschaft in Bologna ist insofern von immenser Bedeutung, um wiederum die Wichtigkeit einer Künstlerzunft in Relation setzen zu können. Die Problematik dabei besteht darin, dass es in der Forschung bislang teils widersprüchliche Aussagen über die Konstitution der Wirtschaft Bolognas gibt, die weder als schwach und von Problemen gebeutelt beschrieben wird oder der langsamen aber beständigen Anstieg wird betont.¹⁴

Darauf folgt die Entstehungsgeschichte der *Compagnia dei Pittori* und die einzelnen Schritte zur Autonomisierung werden skizziert. In einem weiteren Schritt wird dann anhand der Statuten von 1569 und 1602 versucht, ein Bild der Zunft in beiden Stadien zu entwerfen und deren Aufgaben und Struktur soll dabei zu einem besseren Verständnis dieser Institution dienen. In diesem Zusammenhang wird erstmals eine komplette Transkription der Statuten von 1569 erfolgen, die im Anhang zu finden sein wird.

Das zentrale Kapitel handelt dann von der Einschätzung der Ereignisse rund um die *Compagnia dei Pittori*. Der Aufstieg der Künstler ist allgemein mit einem erstarkenden Kunstmarkt zu erklären, hierfür wird eine Reihe von Hintergründen erläutert, bevor die Preispolitik Bologneser Künstler bis einschließlich Guido Reni besprochen wird. Interessant ist es dabei die Frage zu beleuchten, wie sich eine Gesellschaft gestaltete, in welcher die Bologneser Künstlerschaft und der Kunstmarkt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum nennenswert war, während in der zweiten Hälfte und später der Stellenwert der Bologneser Schule sowohl innerhalb der Stadt, aber auch weit darüber hinaus an Bedeutung gewinnen konnte und als führend in der Malerei wahrgenommen wurde.

Der Umstand, dass wirtschaftliche der Aufstieg der Bologneser Künstler zusammenfällt mit der sukzessiven Autonomisierung der Zunft und nicht unbedingt mit dem institutionellen Erfolg der Akademie soll dabei eine wesentliche Beobachtung darstellen. Denn trotz vergeblicher Versuche, wurde die Akademie der Carracci nicht in die Zunft eingegliedert und verfiel. Die Gründe dieser Verweigerung der Implementierung wurde von der Forschung bislang nicht weiter thematisiert.

14 Vgl. hierfür vor allem MORSELLI 2010 und DE BENEDICTIS 2008.

Im weiteren Verlauf der Argumentation kommt es zu einer entscheidenden Auseinandersetzung mit den parallelen Entwicklungen für die Künstlerschaft in Florenz. Der soziale Aufstieg der Künstler in Bologna wurde, wie bereits erwähnt schon von Giampiero Cammarota und Charles Dempsey ausführlicher im Vergleich mit Florenz eruiert. Diese Tradition begründet sich nicht allein in der Tatsache, dass Florenz 1563 die wohl erste institutionalisierte Akademie vorweisen konnte und demzufolge neben Bologna als Begründerin der akademischen Tradition betrachtet wird, sondern die Gegenüberstellung erfolgte bereits 1678 auf theoretischer Ebene bei dem wichtigsten bolognesischen Vitenschriftsteller Carlo Cesare Malvasia. Während dem Gründer der florentinischen Akademie, Giorgio Vasari, im weitesten Sinne eine dezidierte Intellektualisierungsstrategie zur Aufwertung der sozialen Stellung des Künstlers zugestanden werden kann, fehlt eine derartige Untersuchung noch für Bologna. So werden hier die Hintergründe der *Accademia degli Incamminati* beleuchtet sowie das Verhältnis zu Florenz eingehend untersucht.

Zuletzt werden weitere Maßnahmen aufgezeigt, die unter Umständen einer ähnlichen Intellektualisierungskampagne der Bologneser Künstler zugeordnet werden könnten und in ihrer Unterschiedlichkeit, auch vor dem Hintergrund der Gegenreformation, besprochen. Wichtig insgesamt ist hervorzuheben, dass es bislang keine Untersuchung gibt, die die Gleichzeitigkeit der gesamten Ansätze thematisiert. Dabei liegt es natürlich fern zu behaupten, dass es etwas wie ein übergreifendes Programm, eine Intellektualisierungspropaganda gab. Aber dennoch gilt es die parallel existierenden Mittel und Wege von Intellektualisierung des Künstlerstandes in Bologna als Ausdruck einer heterogenen Tendenz zu lesen, die in ihrer Bedeutung hinterfragt wird.

In einem letzten Schritt wird der Bogen gespannt zur Einbettung der *Compagnia dei Pittori* als handelndem Wirtschaftsakteur im Bologneser Machtgefüge.

Im Conclusio schließlich beschäftige ich mich mit der Nachweisbarkeit meiner wichtigsten These, die demnach lautet, dass die wirtschaftlichen Beweggründe und die politische Ausgangslage ausschlaggebend waren für die sukzessive Autonomie der *Compagnia dei Pittori* und zur Nobilitierung in der ökonomisch geprägten Stadt Bologna ausreichten. Dies führt zu der zweiten These, wonach die Beibehaltung, bzw. Implementierung der *Accademia degli Incamminati* angesichts der erreichten Ziele im Standort Bologna überflüssig war. So gilt es, die gängige Forschungsmeinung zu revidieren, dass es allein die Akademie war, die den Künstlerstand befreite und als Abgrenzung die Zunft als restriktives, rückwärts-gewandtes System markierte. Es geht also auch um die Neueinschätzung der Bedeutung der Carracci-Akademie für die Stadt und die Künstlerschaft Bolognas und um die Revision des

Verhältnisses von Akademie und Zunft.

Dabei soll der Versuch einen Beitrag zur Künstlersozialgeschichte in Italien zu bringen geleistet werden. Abseits der Kunstsoziologie, soll die Künstlersozialgeschichte

„[...]im Mittelpunkt nicht primär das Kunstwerk und dessen Rollenzuweisung innerhalb der Gesellschaft [stehen], sondern das Künstlerindividuum in seinen vielschichtigen Handlungsspielräumen.“¹⁵

Demnach wird die „Lebenswirklichkeit“ des Künstlers, in unserem Beispiel jenen Bolognas, nach wie vor vom „Geniediskurs des 19. Jahrhunderts“¹⁶ ebenso überschattet, wie in vielen anderen Bereichen. Davon gilt es sich zu lösen und auf Grundlage von Archiv- und Quellenarbeit ein neues Bild der Künstlerschaft zu zeichnen.

Darüber hinaus erfordert die Auseinandersetzung mit dem Thema unterschiedliches methodisches Werkzeug. Die Analyse der vorliegenden Quellen, also insbesondere der Protokolle und Statuten, dienen dem Verständnis der Institution Zunft, welche wiederum später Rückschlüsse auf die Realität des Künstlers innerhalb einer solchen Institution erlaubt. Außerdem sind es die schriftlichen Nachlässe von Zeitzeugen, die die Rolle und allgemeine soziale Bedeutung einer derartigen Institution vervollständigen können. Es wird also eine selbstständige Auswertung bekannter und unbekannter Archivmaterialien erfolgen. Dabei werden neben historischen Ansätzen auch jene der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften angewandt. Des Weiteren wird eine umfassende und kritische Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur erfolgen.

Die *Compagnia dei Pittori*, die autonome Bologneser Künstlerzunft, wurde bislang von der Forschung nicht als eigenständiges Konstrukt wahrgenommen, sondern stand stets im Zusammenhang mit der Akademiegeschichte. Um dem Desiderat nachzukommen, die Compagnia in den Mittelpunkt der Untersuchung zu setzen, soll die vorliegende Arbeit ein vollständigeres Portrait der Zunft zeichnen und vor allem ihre Bedeutung neu eruieren.

Dabei soll es um ein Bild der Bologneser Künstlerschaft, ihrer Einflüsse, ihrer historischen Einbettung, ihrer eigenen Ziele und Wünsche gehen, aber auch ihr handfestes Vorgehen thematisieren und dabei einen Rückschluss auf universale Entwicklungen ermöglichen. Dieser soll gegebenenfalls die bestehende Sichtweise auf Künstlerzünfte und die Anfänge der Akademien in Teilen revidieren.

¹⁵ <http://www.arthistoricum.net/themen/portale/kuenstlersozialgeschichte/>, abgerufen am 16.08.2015.

¹⁶ Ebd.

I. COMPAGNIA DEI PITTORI

I. 1. ZUNFTWESEN UND DAS POLITISCHE SYSTEM BOLOGNAS

Nach Rom war Bologna um 1600 zur wichtigsten Stadt des Papststaates avanciert und bildete mit seinen rund 70.000 Einwohnern ein wichtiges, urbanes Zentrum mit eigenen Traditionen und eigenem Selbstverständnis.¹⁷

Nachdem die Stadt bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts an den Papst fiel, folgte eine fast dreihundertjährige politisch unaufgeregte Phase, in der die Geschicke Bolognas in die Verantwortung Roms fielen. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts florierte die Wirtschaft, trotz der teilweise recht hohen Abgaben, die an den Heiligen Stuhl zu leisten waren. Grund dafür waren fortschrittliche Organisation, Produktion und Vertrieb von Bolognas stärkstem Segment, dem Textilgewerbe. Diese Art der Spezialisierung führte auch zu weitreichenden Neuerungen im Bereich der Herstellung, indem ein modernes und fortschrittliches hydraulisches System eingesetzt wurde, welches mit den damals noch zahlreicher vorhandenen Kanälen und Wasserwegen verbunden war.¹⁸ Bis zu den 1580er Jahren war so ein unablässiges wirtschaftliches Wachstum garantiert und ein grundsätzlicher Wohlstand setzte ein.¹⁹

Allerdings kam es aufgrund drastischer Erhöhungen von Abgaben, die durch Sixtus V. 1590 erwirkt wurden, und durch eine zunehmende Konkurrenz und einen damit einhergehenden Preiskampf zu einer Hungersnot führten, die die Bevölkerung auf 59.000 (1595) absinken ließ. Eine weitere Hungersnot folgte 1619, die durch eine allgemeine Finanzkrise zu erklären war. Ebenfalls fatal stand es um die Stadt, als 1630 die Pest die Einwohner auf nur mehr 46.000 dezimierte.²⁰

Dennoch schaffte es Bologna aufgrund ihrer soliden wirtschaftlichen Ausgangslage stets wieder an Bedeutung zurückzugewinnen. Charakteristisch für Bologna war aber nicht nur die Ausrichtung auf den Handel, sondern auch und vor allem ein mehrteiliges Regierungssystem, das *governo misto*²¹.

Nach Jahren der Kämpfe und Kriege um die Vorherrschaft über die Stadt, zog Julius II. 1506 triumphierend in Bologna ein und entmachtete die zuvor aktiven städtischen Regierungs-

17 MORSELLI 2010, S. 145.

18 Ebd.

19 GHEZA FABBRI 2008, S. 649.

20 Ebd.

21 DE BENEDICTIS 2008, S. 201ff.

ebenen. Bei seiner Abreise im Herbst 1507 jedoch, reinstallierte er mit einigen Abänderungen das zuvor bestehende Regierungskonstrukt. Bologna sollte von da an durch einen Senat regiert werden, der aus 40 Männern bestand, die adeliger oder großbürgerlicher Herkunft waren, auf Lebenszeit gewählt und gemeinhin *Quaranta*²² genannt wurden und denen der *Gonfaloniere di Giustizia* vorsah. Die Regierung blieb aber nicht nur auf den Senat beschränkt, sondern wurde um eine päpstliche Instanz erweitert, den päpstlichen Legaten.

Alle Beschlüsse, die sogenannten *Bandi*, sollten von Senat und Legat zusammen unterzeichnet werden um die benötigte Gültigkeit zu erlangen. Dem aristokratischen Organ der *Quaranta* wurde zudem ein völkisches entgegengesetzt, welches bereits ebenfalls seit vielen Jahren Tradition in der Stadt hatte. Der *Magistrato dei Collegi*, der sich aus vier ausgelosten *Tribuni della Plebe* (oder auch *Gonfalonieri del Popolo*)²³ und den ca. 25-30 *Massari delle Arti*, also den Vorständen der Zünfte zusammensetzte. Daneben gab es noch den Bischof bzw. Erzbischof, da 1582 Bologna zum Erzbistum erhoben wurde. Die *Collegi* beaufsichtigten unter anderem die Preisentwicklungen in der Stadt, insbesondere jene der Lebensmittel, außerdem übten sie im wirtschaftlichen Bereich die Rechtsprechung aus. Der Erzbischof wiederum war für die Rechtsprechung im klerikalen Rahmen verantwortlich und für die religiöse „Versorgung“ der Stadt und des Erzbistums. Der Senat und der Legat waren zugleich Legislative, Exekutive und Jurisdiktion im zivilen Bereich.²⁴

Es gab also nicht nur mehrere Parteien, die verschiedene Interessen vertraten, sondern zugleich auch dadurch Reibungspunkte darstellten. So waren die sich gegenüberliegenden Parteien Senat und *Collegi* aber auch päpstlicher Legat und Erzbischof oft in Streitigkeiten verwickelt.²⁵ Dennoch kann man jedes Organ innerhalb dieser pluralistischen Obrigkeit auch als Korrektiv ansehen, da keinem die uneingeschränkte Machtausübung gestattet wurde. Gleichwohl muss die vielschichtig regierte Stadt Bologna auch im Rahmen einer päpstlichen Monarchie verstanden werden,²⁶ die jedem neuen Papst die Treue und den Gehorsam schwören musste und überdies um die eigene Unabhängigkeit fürchtete.²⁷

Bei der Einsetzung des Senates und des päpstliche Legaten durch Julius II. sowie Jahre

22 1590 jedoch wurden diese um 10 weitere Senatoren erweitert behielten diesen Namen jedoch bei, DE BENEDICTIS 2008, S. 249.

23 Diese wurden durch die *Assunterie* bestimmt, eine Art Organ, welches in verschiedenen Bereichen für die Administration ab den 1540er Jahren eingesetzt wurde, DE BENEDICTIS 2008, S.230.

24 DE BENEDICTIS 2008, S. 217f. Kriminalfälle unterlagen wiederum dem Legaten, der einen Richter dem sogenannten *Tribunale del Torrone* vorsah.

25 DE BENEDICTIS 2008, S. 208, 212, 215 und 235.

26 DE BENEDICTIS 2008, S. 203.

27 DE BENEDICTIS 2008, S. 214.

später war die Intention dieser Zusammenarbeit klar, das Regierungsbündnis agierte zumeist im Sinne der Päpste, während die volksnahen *Collegi* teils als unangenehme Opposition auftraten. Und so entstand ein Antagonismus von *Collegi* einerseits und Senat und den durch den Legaten repräsentierten Papst andererseits.²⁸ Aber aufgrund ihrer langen Tradition und die unbedingte Unterstützung der Bevölkerung und der Gewerbe waren die *Collegi* nicht auszuschließen. Dass die Wirtschaft, sei es Handel oder Produktion an der Gestaltung der Entschlüsse beteiligt sein wollte in der Stadt, die ihnen ihren Wohlstand schuldete, ist ebenso nachzuvollziehen, wie der Unwille von oben herab regiert zu werden. Die *Collegi* zeigten sich im Hinblick auf ihren Einfluss sehr aktiv und erwirkten bereits unter Julius II. ihr weiteres Recht auf Fortbestand.²⁹ Ein Zeichen ihrer Unabhängigkeit war das Aussenden eines eigenen Botschafters an Hadrian VI. 1523, da sich die *Collegi* von den Botschaftern des Bologneser Senats nur ungenügend vertreten sahen.³⁰ Zweifellos ein Affront, dennoch ist dieses Vorgehen in unserem Zusammenhang als ein besonderes Merkmal von selbstbewusster Behauptung und Selbstwahrnehmung zu bewerten. Dieser Botschafter wurde dann später weiterhin in Rom auf Kosten aller *Compagnie* Bolognas unterhalten³¹ und manifestierte den politischen Anspruch des Volkes und der Bologneser Zünfte auf Mitspracherecht direkt beim Papst.

Trotz aller Rivalitäten, versuchte der Senat, den immer deutlich werdenden Niedergang der Zünfte durch das sich verändernde Wirtschaftsgefüge ab der Mitte des 18. Jahrhunderts abzuwenden, lockerte bestimmte Abgaben und richtete eine neue Verwaltungsebene, die *Assunteria per il sollievo delle Arti* ein, um den zunehmenden Auflösungstendenzen entgegenzuwirken.³² Die Zünfte und das dahinterstehende System von Handwerk, Verwaltung und Zugehörigkeit waren essentiell für das Selbstverständnis der Stadt, und während in anderen Zentren Italiens, wie in Florenz die merkantile Befreiung von diesem jahrhundertealten Konstrukt rasch und entschieden fortschritt, blieben die anti-zünftischen Tendenzen in Bologna vergleichsmäßig zurückhaltend³³ und das Auflösen der Zünfte in Bologna wurde erst von externen Mächten, nämlich mit der Besetzung Napoleons 1796 vorgenommen³⁴.

Doch vor dem allmählichen Niedergang im 18. Jahrhundert, waren es die Zünfte, die die

28 DE BENEDICTIS 2008, S. 228.

29 DE BENEDICTIS 2008, S.205ff.

30 DE BENEDICTIS 2008, S. 215.

31 DE BENEDICTIS 2008, S. 221.

32 GHEZA FABBRI 2008, S. 703.

33 GHEZA FABBRI 2008, S. 706.

34 GHEZA FABBRI 2008, S.707ff.

Bologneser Gesellschaft im Wesentlichen ausmachten und ihr einen grundlegenden Wohlstand bescherten. Den wichtigsten Sektor machten dabei jene Zünfte aus, die in verschiedenster Form in die Textilverarbeitung involviert waren (Seide, Brokat, Wolle, Baumwolle). Diese Textil-Zünfte gehörten auch zu den angesehensten innerhalb der Bologneser Gesellschaft und hatten ein entsprechend hohes Machtpotenzial, denn ungefähr ein Drittel der dortigen Arbeitskraft war in diesem Bereich tätig.³⁵

Die Zünfte hatten auch, wenn auch eher informell, interne Hierarchien, die sich beispielsweise bei öffentlichen Festen und Auftritten ausdrückten, wenn sich die Zünfte entsprechend ihrer Bedeutung aufreichten und die der Zunft zugehörigen Gewänder trugen.³⁶

Ein entscheidendes Organ im Zunftwesen war die *Mercanzia* oder auch *Foro dei Mercanti*, eine Art Magistrat, welches vornehmlich Regeln für den Finanzverkehr vorlegte, Statuten der Zünfte prüfte und ein eigenes Handelsgericht unterhielt.³⁷

Neben den Zünften gab es noch anders organisierte Berufsgruppen, die unabhängig waren und teilweise bestimmten Organen direkt unterstellt waren, wie die Bäcker, die zusammen mit anderen Berufen, die für die Versorgung der Stadt zuständig, direkt der Regierung zugeteilt waren.³⁸

In den meisten Zünften Bolognas waren die Abläufe und die Gliederung sehr ähnlich strukturiert und die Zunft wurde von einem *Consiglio*, zuvor einem breiter angelegten *Corporale*³⁹, geleitet, einem Rat, der zusammengesetzt war aus einer bestimmten Anzahl von Männern, die den Beruf der entsprechenden Zunft bereits seit einigen Jahren ausgeübt hatten, einer legitimen Abstammung entsprangen und die seit mindestens zwei Generationen die bolognesische Bürgerschaft innehatte.⁴⁰ Dem *Consiglio* war immer ein *Massaro* vorstehend, der begleitet von zwei *Consoli*, Sitzungen abhielt, Kontrollen von Produktionen und Werkstatt durchführte, interne Streitfälle klärte und die Zunft nach außen hin repräsentierte.⁴¹ Der *Consiglio* selbst war damit betraut, über neue Mitglieder zu entscheiden, ebenso finanzielle Beschlüsse zu treffen und die Aufgaben der Zunft zu überwachen und interne sowie externe Streitfälle zu diskutieren.⁴² Dieser Vorstand fällte also

35 MORSELLI 2010, S. 145.

36 GHEZA FABBRI 2008, S. 649f.

37 GHEZA FABBRI 2008, S. 653.

38 GHEZA FABBRI 2008, S. 657, auch andere Gruppen wie Ärzte waren der Regierung direkt unterstellt und waren nicht wie in den meisten anderen italienischen Städten in eigenen Zünften organisiert. Gleiches gilt für alle Formen der Personen die mit jeglicher Art von Beförderung beschäftigt waren., GHEZA FABBRI 2008, S. 660ff.

39 Später übernahm der *Corporale* in den Zünften immer noch unregelmäßig Aufgaben innerhalb der *Compagnia*, meist im beratenden und begrenzten Rahmen, GHEZA FABBRI 2008, S. 675f.

40 GHEZA FABBRI 2008, S. 677.

41 GHEZA FABBRI 2008, S.679.

42 Ebd.

die Entscheidungen über die Gesetze und Regeln der Zunft. Diese waren wiederum von den einfachen Mitgliedern, den sogenannten *Obbedienti* nicht in Frage zu stellen.

Die *Obbedienti* waren all jene, die den bestimmten, der Zunft zugeordneten Beruf ausübten und damit verpflichtet waren in diese einzutreten und damit ihren Vorlagen zu folgen und entsprechende Beiträge zu zahlen. Dazu gehörte die einmalig zu leistende Immatrikulationsgebühr, die *Intratura* und die regelmäßige Beitragsgebühr, die *Obbedienza*.⁴³

Die Zunft und die Organisation von Arbeit war wahrscheinlich der grundlegendste Aspekt der Bologneser Gesellschaft. Arbeit ist als wesentlicher Teil des Bologneser Selbstverständnisses zu sehen. Dies zeigt sich auch darin, dass Bürgern, die ohne Arbeit waren, teils ein scharfes Unverständnis begegnete, und sie zur Zwangsarbeit in der *Opera dei Mendicanti* verurteilt wurden.⁴⁴

Die Aufgaben des Zunftsystems dienten nicht nur ausschließlich der Regulierung von Produktion und Vertrieb, sowie der Wahrung eines gewissen Qualitätsstandards, sondern auch der Kontrolle von Konkurrenz- und Preisentwicklungen. Darüber hinaus boten die Zünfte ihren Mitgliedern eine soziale Absicherung im Krankheitsfall und übernahmen in bestimmten Fällen die Begräbniskosten sowie Mitgiften für die hinterbliebenen Töchter.⁴⁵

Das System von Sicherheit und Verpflichtung ist auch im Zusammenhang mit der zu betrachtenden Künstlerzunft der *Compagnia dei Pittori* entscheidend.

I. 2. GESCHICHTE DER COMPAGNIA

Die Künstler waren über Jahrzehnte einer größeren Zunft einverleibt, der *Società delle Quattro Arti*⁴⁶, die im Einzelnen aus den Künstlern, den Waffenmachern oder auch Schwertfegern, den Sattlern und den Futteralmachern bestand.⁴⁷

Am 10 November 1569 wurde ein Dekret erlassen, welches mit dem 1. Jänner 1570 Gültigkeit erlangte und wonach sich die Künstler von der Großzunft abspalteten und zusammen mit den Tuchhändlern/-machern (Baumwolle und Wildseide) die *Compagnia dei*

43 GHEZA FABBRI 2008, S. 678.

44 GHEZA FABBRI 2008, S. 668.

45 GHEZA FABBRI 2008, S. 680f.

46 In den Quellen wird zu der Zeit der Großzunft von der *Compagnia* oder *Società* gesprochen, bei der späteren Abspaltung von der *Compagnia* oder *Arte dei Pittori e Bombasari*, um eine Einheitlichkeit beizubehalten, wird im vorliegenden Text nur von der *Società delle Quattro Arti* bzw. der *Compagnia dei Pittori* bzw. *Pittori e Bombasari* gesprochen.

47 Im 14. Jahrhundert gehörten die *Pittori* der *Arte dei Calzolari* an und wurden im darauffolgenden Jahrhundert an die *Tre Arti* angegliedert, also an *Spadari*, *Guainari* und *Sellari*, vgl. FEIGENBAUM 1999, S. 368.

Pittori e Bombasari, also eine neue Zunftgemeinschaft bildeten.⁴⁸ In den darauffolgenden Jahren tat sich diese Zunft allerdings kaum außerhalb gängiger Abläufe hervor und taucht durch kurze Erwähnungen in den Quellen auf, nämlich durch Mietverträge und innerhalb von Eckdaten zu einzelnen Mitgliedern.

1572 verkaufte die *Compagnia dei Pittori e Bombasari* mit einem Erlös von 9.000 Lire ein Haus, welches in einer nahegelegenen Gemeinde lag und kaufte im Zuge dessen die Stanza dei Drappieri in der Via Cimarie um dort in Zukunft die Treffen des *Consiglio* abzuhalten, 1576 erstand die *Compagnia* eine weitere Immobilie, nämlich eine Apotheker-Werkstatt, die Pignia Vecchia in der Nähe von San Giovanni de'Carbonesi.⁴⁹

Entscheidend in der Geschichte der Bologneser Künstlerzunft wird dann aber wieder der 18. Dezember 1599. Per Dekret kam es, ab dem ersten Trimester 1600, zu einer weiteren Abspaltung. Die Künstler gründeten eine eigene Gemeinschaft und sagten sich von den *Bombasari* los.⁵⁰ Diese Künstlerzunft wurde von einem Rat, dem *Consiglio*, bestehend aus 30 Personen, den sogenannten *Assunti* geleitet und gleich zu Beginn wurde ein Regelwerk aufgestellt, welches durch den Bologneser Senat 1602⁵¹ für diese neue *Compagnia dei Pittori* bestätigt wurde, die Unabhängigkeit der Bologneser Künstlerzunft war somit rechtskräftig⁵².

Dieses Vorgehen ist sehr aussagekräftig angesichts der sonstigen Lage in Bologna. Denn, wie bereits erwähnt, war Bologna in den 1590er Jahren nach einem Bevölkerungsrückgang durch eine Hungersnot mit demographischen Problemen geplagt und sah sich ökonomischen Unsicherheiten entgegengestellt. Diese Situation reichte sogar soweit, dass einige Zünfte sich gezwungen sahen zusammengelegt zu werden, um die notwendige Mindestanzahl an Meistern und Mitgliedern weiterhin zu gewährleisten.⁵³ In diesem Moment entschieden sich die Künstler zur Unabhängigkeit, ein Schritt, der nicht nur beweist, dass der Kunstmarkt in der Lage war genug Meister beschäftigen konnte, sondern auch, dass die Zukunft für diesen Bereich bereits um 1600 vielversprechend aussah.

Zugleich gewann die *Accademia degli Incamminati*, die private Akademie der Carracci, nach ihrer Gründung Anfang der 1580er Jahre an Bekanntheit und Ansehen. Charles Dempsey stellt die Theorie auf, wonach die *Compagnia* gemeinsam mit der *Accademia*

48 FEIGENBAUM 1999, S. 368., nach der Abspaltung wurde aus der *Società delle Quattro Arti*, wieder jene *Delle Tre Arti*, mit den verbliebenen Berufsständen, GHEZA FABBRI 2008, S. 697

49 GUALANDI, 1840-45, III, S.154ff. sowie MORSELLI 2010, S. 157.

50 FEIGENBAUM 1999, S. 369.

51 DEMPSEY 1980, S.557.

52 DEMPSEY 1980, S. 557.

53 GHEZA FABBRI 2008, S. 652.

bereits Anfang des 17. Jahrhunderts erlischt, und zwar nachdem die *Accademia* nämlich in die *Compagnia* eingegliedert wurde. Dabei führt er zwei Anmerkungen an, die in dem Briefkontakt von Galeazzo Paleotti, dem Neffen des Erzbischof Gabriele Paleotti, mit Federico Borromeo bezüglich dessen Anliegen zur Gründung der *Accademia Ambrosiana* in Mailand zu finden sind.⁵⁴ Borromeo erfragte ca. 1613 durch Paleotti auch Rat bei Ludovico Carracci nach Möglichkeiten der Gestaltung und der Konzeption der Statuten der *Accademia degli Incamminati*. In ihren Anleitungen bleiben sowohl Paleotti als auch Ludovico recht uneindeutig hinsichtlich der Unterscheidung von *Compagnia* und *Accademia*. Allerdings halte ich dies für sehr vage Hinweise, existieren nämlich sonst keine weiteren Dokumente oder Erwähnungen. Ein derartiges, bürokratisches Unterfangen hätte mit Sicherheit eine Beglaubigung durch die Regierung gebraucht, insbesondere wenn in dem letzten Kapitel der Statuten von 1602 betont wird, dass jedwede Änderung durch den *Gonfaloniere* beglaubigt werden müsse.⁵⁵ Auch - und das mag umso gewichtiger sein - spricht Malvasia eine derartige Zusammenlegung ausserhalb einer Episode um Ludovico Carraccis Reise nach Rom und den damit verbundenen Ambitionen eine solche Zusammenlegung zu erwirken in keiner Weise weiter an.⁵⁶

Dempsey lässt sich aber auch von einer anderen Behauptung Ludovicos in die Irre leiten. Laut Malvasia schreibt Ludovico in einem Brief an Alessandro Tiarini, welchen Malvasia zugibt nur kurz gesehen zu haben, dass sich Ludovico um den finanziellen Fortbestand der *arte* Sorge, insbesondere da viele junge Künstler in Rom seien und die einst so blühende Akademie verlassen hätten.⁵⁷ Allerdings ist, wie bereits erwähnt wurde, die Terminologie oft nicht eindeutig von einander abgegrenzt und es kommt oft zu Überschneidungen, darüber hinaus möchte ich darauf verweisen, dass es möglich ist, dass Ludovico wohl ausschließlich seine *Accademia* meinte, lag ihm diese als persönliches Projekt doch besonders am Herzen und gerade für eine private Akademie bedeutete natürlich der Fortgang fähiger Schüler einen immensen Nachteil.

Des Weiteren behauptet Dempsey, dass die *Compagnia* in den 10er Jahren des 17. Jahrhunderts durch Bankrott aufgegeben wurde, ohne jedoch nähere Quellen für diese Behauptung zu geben. Allein eine Episode zeigt Probleme auf, welche durch Malvasia

54 DEMPSEY 1989, S. 34.

55 Kap. 18, in: BODMER 1939, S. 166 und siehe Anhang 2., S. 105f.

56 Vgl. S. 30f.

57 Dempsey 1989, S. 35, genauer besagt Malvasia, dass Ludovico sich freue wieder nach Bologna zurückzukehren und wieder in die *Compagnia* einzutreten, um dieser wieder Glanz zu verleihen, dabei scheint jedoch der Bericht über seine Ambitionen innerhalb der *Compagnia* mit den Zukunftsaussichten der *Accademia* zu mischen, vgl. MALVASIA 1841, II, S.123

dokumentiert wird, es handelt sich um die Veruntreuung von Geldern, die dem *sindaco* bzw. *depositorio*, also eine Art Buchhalter und Verwalter der *Compagnia*, Giovanni Battista Cremonini zur wertschöpfenden Anlage anvertraut wurden. Bei dessen Tod 1610 wurde allerdings festgestellt, dass das ihm anvertraute Geld verschwunden und mit keiner Spur nachzuverfolgen war. Zwar wandte man sich danach an dessen Witwe Lucrezia, die war aber nur zunächst bereit einen Teil zu erstatten, für den Rest wurde ein längerer Rechtsstreit initiiert, bei dem laut Malvasia mehrere Mitglieder des *Consiglio* um einzusparen auf ihre Löhne verzichteten und trotz des positiven Urteils am 18. Oktober 1613 keine finanzielle Besserung der *Compagnia* eintrat. Malvasia schreibt sogar weiter, dass seither die *Compagnia* dem totalen Ruin und der Auslöschung entgegenstand, ohne Räumlichkeiten in welchen sie sich versammeln konnte, es sei denn ein der Verbindung gewogener Freund stellte etwas zur Verfügung und ohne Einkünfte oder jemanden, der die Beiträge einsammeln konnte.⁵⁸

Malvasias Bericht und Dempseys daraus resultierende Schlussfolgerung sind allerdings angesichts des Quellenmaterials in Frage zu stellen. Die zahlreichen, von Gail Feigenbaum publizierten Akten und Dokumente der *Compagnia* zeigen nämlich die Beibehaltung der Praxis und die Ausübung der meisten Ämter bis ca. 1722. Zwar sind scheinbar nicht alle Quellen erhalten, dennoch reichen die Auslosungslisten der Teilnehmer für viele Posten in unregelmäßigen Abständen bis 1647,⁵⁹ die hingegen vollständigen Listen der *Massari*, also der Vorsitzenden sogar bis genau 1722. Insbesondere zwischen 1600 und 1722 sind die Vorsitzenden ganz klar nach Trimester benannt.⁶⁰ Das ist insofern interessant, da ein Dokument existiert, welches ganz offiziell das Ende der *Compagnia dei Pittori* und ihr Aufgehen in die *Accademia Clementina* verkündet, auch wenn weiterhin, nämlich bis in das zweite Trimester, die *Massari* gewählt wurden.⁶¹ Diese Informationen entstammen den Gründungsstatuten der *Accademia Clementina*, laut Feigenbaum erfolgte die offizielle Angliederung der Künstler an die *Accademia* am 17. Dezember 1709 per Erlass. Obwohl die Zunft damit aufgelöst war, blieb sie bis 1781 im Zunftregister und somit in den Senatsregistern vermerkt.⁶²

58 „[...] *che fu la totale ruina ed estermio della Compagnia, del quale sino ad oggi si sente, senza oiu stanza, o luogo ove si raduni, se non la presta qualche amorevole, senza entrata veruna, senza chi se ne prenda cura, faccia esigere le ubbidienze, con poco decoro e non minor scandalo.*“ MALVASIA 1841, I, S. 226.

59 FEIGENBAUM 1999, S. 358.

60 FEIGENBAUM 1999, S. 366ff.

61 FEIGENBAUM 1999, S. 373f.

62 Hierfür werden allerdings keine Quellenstandorte genannt, FEIGENBAUM 1999, S. 375.

I. 3. STRUKTUR UND AUFGABEN DER COMPAGNIA

Mit keinem Wort werden die Materialien erwähnt, nicht über Techniken oder Regeln gesprochen, wie das Werk eines Meisters oder das seiner Schüler auszusehen hat, ebenso wird Stillschweigen darüber bewahrt, wie ein Meister seine Lehrlinge auszubilden hätte und welche Anforderungen diese zu erfüllen haben. Anders als bei vielen anderen Zünften, wird auch eine Meisterprüfung mit keinem Wort angesprochen. Die Zunftordnung der *Compagnia dei Pittori e Bombasari* und später jene der *Compagnia dei Pittori* bleibt was die Ausübung des Berufes des Künstlers anbelangt nicht nur erstaunlich offen, sondern befasst sich erst gar nicht mit diesem Inhalt.

Eine Gegenüberstellung der Statuten von 1569, nach der Zusammenlegung mit den *Bombasari* und 1602 nach der endgültigen Autonomie zeigt keine allzu großen Unterschiede was die Struktur und die Aufgaben betrifft.⁶³ Während die ersten Statuten noch 19 Kapitel beinhalten, sowie zusätzliche neun von 1599, die ausschließlich die *Bombasari* betreffen,⁶⁴ haben jene von 1602 18 Kapitel und einen längeren *Proemio*, welcher die Bedeutung der Zunft hervorhebt und die Notwendigkeit ihrer Autonomie betont, während der sehr kurze Einleitungstext von 1569 nichts weiter thematisiert, als den Akt der Abspaltung von der *Società delle Quattro Arti* und die Zusammenlegung mit den *Bombasari*.

Wie jede andere Zunft unterlag der religiöse Schutz der Vereinigung einem bestimmten Patron, im Falle der Künstler war es, wie in so vielen anderen Städten auch, der Heilige Lukas. Jedoch ist zu betonen, dass es bei den Bologneser Zünften allgemein eine im weitesten Sinne säkularisierte Form von Zünften handelte.

In den Statuten der *Mercanzia* wird hierzu ausdrücklich vermerkt, dass zunächst dem zivilen Recht und erst im zweiten Schritt den kanonischen Regeln zu folgen sei.⁶⁵ Auch sprechen die Statuten von keinen religiösen Verpflichtungen wie dem Beiwohnen von bestimmten Messen oder Prozessionen an Feiertagen, sodass davon ausgegangen werden kann, dass solche Dinge weniger den Pflichten der Mitglieder unterlagen, als es beispielsweise in Florenz der Fall war.⁶⁶

Im Wesentlichen folgen die Statuten der Künstlerzünfte den Vorgaben seitens der

63 Vgl S. 108.

64 Anders als bei den Künstlern, werden bei den *Bombasari* hingegen Vorgaben hinsichtlich der Ausübung ihres Berufes gemacht, so wie auf die Qualität der Baumwolle verwiesen.

65 GHEZA FABBRI 2008, S. 653.

66 Durch die institutionelle Anbindung an eine Bruderschaft waren die Mitglieder der Florentiner Zunft bzw. Akademie ab 1571 verpflichtet den religiösen Pflichten nachzukommen, BARZMAN 2000, S. 181.

Mercanzia,⁶⁷ die *Obbedienti* wurden von einem *Consiglio* bestehend aus zunächst 30 Mitgliedern (welche zwischenzeitlich auf 15 reduziert wurden und 1602 auf 20 wiederum erhöht), zehn *Bombasari* und 20 *Pittori*. Der *Consiglio* sollte Beschlüsse, die die *Compagnia* betrafen mit einer Zweidrittelmehrheit treffen, diese umfassten meist Ausgaben größeren Umfangs, Zulassung neuer *Obbedienti* und interne Belange sowie die Ausrichtung von Festivitäten. Entscheidend sind die Zugangsbeschränkungen zum *Consiglio*, das Mindestalter von 20 Jahren war, im Gegensatz zu anderen Zünften mit einem Alter von 14 bis 18 Jahren, recht hoch angesetzt.⁶⁸ Wichtig für die Mitglieder des *Consiglio* war außerdem, dass sie seit mindestens einer Generation Bürger der Stadt waren und einer legitimen Ehe entsprangen und nicht Mitglieder eines anderen *Consiglio* waren. Darüber hinaus betonen die Statuten von 1602, dass kein anderes näheres Familienmitglied im *Consiglio* vertreten sein durfte. Im Falle einer Vakanz sollte das nächststehende männliche Familienmitglied folgen, welches die notwendigen Anforderungen erfülle oder der *Consiglio* hätte dem Bologneser Senat zwei bzw. drei Kandidaten zur Auswahl präsentieren sollen. Als scheinbar wichtig wird auch der Umgang untereinander betrachtet, nicht nur wurde ein infrage stellen von Entscheidungen und Rechtssprüchen von *Consiglio* oder *Massaro* mit einem Bußgeld geahndet, sondern auch der respektvolle Umgang miteinander nahm einen wichtigen Platz in den Statuten ein. Die Strafen waren vergleichsweise hoch, sollte ein Mitglied in Worten oder Handlungen ein anderes beleidigen (1569 25 Lire beim ersten Vergehen und sogar 100 Lire beim zweiten, 1602 50 Lire pro Vergehen)⁶⁹.

Dem *Consiglio* wurde ein *Massaro* vorgesetzt, der wie sonst auch üblich alle drei Monate gewählt wurde und dem zwei *Consoli* bei seinen Amtshandlungen zur Seite standen, alle drei wurden aus den Reihen des *Consiglio* gewählt. Das Losverfahren, die *Imborsatione*, welches für die Auswahl Anwendung fand, garantierte somit eine Ausbalancierung von Macht, da es weniger eindeutig zu hintergehen war. Zugleich sicherte eine Klausel, dass nur im Falle von Krankheit oder Gebrechen die Absage der Teilnahme am Losverfahren gestattet war.⁷⁰

Weitere Ämter wie jener des *Notaro/Notajo*, des *Sindaco* und des *Messo* sind in beiden Zunftordnungen vertreten. Während der Notar vermutlich von der Notarzunft ausgebildet

67 GHEZA FABBRI 2008, S. 653ff.

68 GHEZA FABBRI 2008, S. 677.

69 Als Vergleich: Um 1600 kostete ein Kilo Brot ca. 0.1 Lire, ein Kilo Fleisch ca. 0.33 Lire, ein gut gearbeiteter Stuhl kam auf 12 Lire und eine kleine Familie konnte sehr bescheiden mit ca. 90 Lire im Jahr leben, vgl Morselli 2010, S.150.

70 Jedoch zeigt beispielsweise die Liste von 1609, dass die Namen von Mitgliedern aufgeführt wurden die trotz Gebrechen oder auch Abwesenheit bei der *Imborsatione* einbezogen waren, vgl. FEIGENBAUM 1999, S.358.

der *Compagnia* zur Seite stand,⁷¹ war der *Sindaco*, also der Verwalter aus den eigenen Reihen zu wählen. Zu diesen Ämtern traten 1602 jene der *Periti* hinzu, diese waren als eine Art Instanz gedacht, in Streitfällen zwischen Auftraggebern und ausführenden Künstlern zu vermitteln und in Wert- und Vergütungsfragen Einschätzungen zu geben.

Auch gab es bestimmte Anforderungen an die einfachen Mitglieder, die *Obbedienti*, neben den formalen Bittgesuchen, die an den Massaro zu stellen waren, wurde die schon erwähnte *Intratura* eingezahlt, die sich jedoch danach richtete, ob die neuen Mitglieder aus Bologna stammten, der Landbevölkerung entstammten⁷² oder *Forestieri* waren. Daneben wurde die *Intratura* um ein Wesentliches gesenkt, sofern andere nahestehende Familienangehörige in der Zunft vertreten waren. Das Betreiben einer Werkstatt ohne dabei Mitglied der Zunft zu sein war unter Androhung einer Strafe nicht gestattet. Hinzu kam, dass die *Obbedienti*, pro Semester 20 Bolognini *Obbedienza* zu zahlen hatten, ein Betrag, der in beiden Zunftordnungen gleich blieb.⁷³

Die bisherige Forschung zur Künstlerzunft in Bologna hat meiner Einschätzung nach eine teils fehlerhafte Definition der *Obbedienti* vorgenommen.⁷⁴ Demnach werden nur die der Künstlerzunft zugeteilten Berufsgruppen wie die Sticker oder die Vergolder als *Obbedienti* bezeichnet, während die Maler, Bildhauer, Architekten und Schnitzer einer scheinbar höher gestellten Gruppierung zugehörig waren. Diese Missinterpretation liegt vermutlich an der Darstellung der Berufsgruppen im originalen Schriftstück, welches entsprechend von Heinrich Bodmer transkribiert wurde. Dieses Schriftstück zeigt die Gruppe um die Maler in seiner Spalte links auf dem Blatt, während daneben mittig und rechts zwei weitere Spalten mit den übrigen Berufen (Sticker, Krämer, Parfümiste, Vergolder, Lederarbeiter, Weisser, Töpfer, Trinkkrugverkäufer, Spielkartenmacher, Kunsthändler von Zeichnungen, Drucke, Majoliken, Gemälde, Masken, u.a.), darüber steht die Überschrift *Obbedienti*.

Dies ist könnte also so verstanden werden, dass als *Obbedienti* lediglich jene der mittleren und rechten Spalte gemeint sind. Allerdings besagt weder der Inhalt der restlichen Statuten etwas darüber, dass eine derartige Trennung vorzunehmen sei, noch beschreiben die Kapitel eine Art der Unterscheidung innerhalb der Zunft. Darüber hinaus zeigt ein Dokument aus

71 GHEZA FABBRI 2008, S. 684.

72 Die sogenannten *Fumanti*, ein Wort bolognesischen bzw. modenesischen Ursprungs, welches für die Landbevölkerung angewandt wurde und in der Regel besondere Abgaben zu leisten hatten (*gabella dei fumanti*), vgl. in Salvatore Battaglia und Giorgio Barberi Squarotti, Grande dizionario della lingua italiana, Band 6, Fio – Grau, Turin 1970.

73 Das einfache Arbeiter, die keine Meister waren, entnimmt man den Statuten nur indirekt, denn in beiden Zunftordnungen heißt es, dass ein Meister, der einen neuen Arbeiter aufnehmen soll zunächst zu prüfen habe, ob dieser bei der *Compagnia* verschuldet sei, vgl. Anhang 2, S. 105.

74 CAMMAROTA 1988, S. 64, ZAPPERI 1991, S. 388f. und MORSELLI 2010, S.152.

der Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (BCB), dass sämtliche Berufsgruppen als „*ubbidienti*“ bezeichnet werden.⁷⁵

Auch lässt der Vergleich mit dem generellen Zunftwesen Bolognas vermuten, dass *Obbedienti* nichts weiter als die Bezeichnung für die Mitglieder der einzelnen Zünfte ist und keine Klassifizierung bedeutet. Sie dient im Äußersten als Differenzierung im Hinblick zu den Mitgliedern des *Consiglio*, die jedoch zuvor auch reguläre *Obbedienti* waren.⁷⁶

Auch ist, anders als in der Forschung bislang dargestellt, anzunehmen, dass die übrigen Berufsgruppen zumindest bis 1602 durchaus in die Reihen des *Consiglio* gewählt wurden und damit auch die Möglichkeit erhielten das Amt des *Massaro* auszuüben. Die von Gail Feigenbaum publizierte Liste der *Massari* der *Società delle Quattro Arti* (1399 – 1548) führt die Erklärung

„*Li pittori nel Secolo XIV erano uniti alle Quattro Arti. Fra li Massari della Società delle quattro Arti si trovano nominati li seguenti Pittori.*“⁷⁷

sowie den Titel für die Liste der *Compagnia dei Pittori e Bombasari* (1572 – 1597).

„*Massari dell'Arte dei Bombasari di professione Pittori*“⁷⁸

Daraus schließt sich, dass in den den fehlenden Trimestern, die nicht in dieser Liste aufgeführt sind, die *Massari* einem anderen Berufsfeld entstammten als jenem der Künstler. Was für die *Società delle Quattro Arti* selbstverständlich erscheint. Ist bei der *Compagnia dei Pittori e Bombasari* ein Beweis gegen die Abwertung der Rolle der *Bombasari* und womöglich der anderen *Obbedienti* auch.

Was die *Massari*-Listen nach 1602 anbelangt so steht noch eine Auswertung der darin vertretenen Namen aus, die unbekanntes Individuen sind demnach eventuell keine bloß unbedeutenden Künstler, deren Namen in Vergessenheit geraten sind, sondern entstammten möglicherweise einfach anderen Berufszweigen, wie den Vergoldern oder den Kunsthändlern. Was jedoch dagegenspricht ist, dass ab 1602 ganz deutlich eine Einschränkung für die Nicht-Künstler eingeführt wird. Zugelassen zum *Consiglio* werden nur mehr Maler, die im Falle einer Vakanz auch ein oder zwei Bildhauer bzw. Architekten nominieren dürften. Die *Obbedienti* der anderen Berufsgruppen schienen demnach aus dem *Consiglio* ausgeschlossen zu sein.

75 FEIGENBAUM 1999, S. 369, Feigenbaum gibt das Dokument mit dem Standort in der BCB, ms B 2444 c.9r an.

76 GHEZA FABBRI 2008, S. 677.

77 FEIGENBAUM 1999, S. 366, Standort der Quelle BCB, ms B 2444, Carta 8.

78 FEIGENBAUM 1999, S. 368, Standort der Quelle BCB, ms B 2444, c. 8v.

Wichtig ist weiterhin festzuhalten, dass die Auftragsübernahme klar geregelt war. Genauer bedeutet dies, dass die Statuten eindeutig darauf verweisen, dass eine Arbeit, die von einem Künstler angefangen wurde, von einem anderen lediglich dann weitergeführt werden darf, sollte die ausdrückliche Genehmigung des Vorgängers oder des *Massaro* vorliegen. Eine Angelegenheit, die also nicht ohne weiteres von Auftraggeber reguliert wurde, sondern in den Aufgabenbereich der *Compagnia* und die Autorität des *Massaro* fiel.

Was die Rolle der Frauen innerhalb der *Compagnia* betrifft, lässt sich diese nur schwerlich rekonstruieren. Zwar hatte Bologna verhältnismäßig viele Malerinnen,⁷⁹ allerdings finden sich ihre Namen beispielsweise nie in den *Consiglio*-Listen oder gar unter den *Massari*. Auch zeigen die Kapitel über die Nachwahl im Falle von vakant gewordenen Posten, dass nur männliche Verwandte den Platz des Ausgeschiedenen annehmen konnten.

Da die Matrikellisten verloren sind, ist es schwierig zu rekonstruieren, ob Künstlerinnen einem Immatrikulationszwang unterlagen. Allerdings lassen Daten aus den Zünften der Textilverarbeitung Rückschlüsse über die Rolle von Frauen im Wirtschaftssystem Bolognas um 1600 zu. Frauen waren ein durchaus wichtiger ökonomischer Faktor und in verschiedenen Bereichen als *Obbedienti* eingeschrieben. Es gab auch rein weibliche Berufe wie jene der Spinnerinnen und Weberinnen, aber auch Verkäuferinnen mit teils eigenen Ständen waren stark in der Bologneser Wirtschaft vertreten und wussten sich in vielen Fällen auch für ihre Rechte einzusetzen.⁸⁰ Es ist aber trotzdem davon auszugehen, dass Frauen nur stark eingeschränkte Möglichkeiten innerhalb der Zünfte hatten, und auch nicht als vollwertige Rechtssubjekte galten, was ihnen doch zum einen untersagt alleine Verträge abzuschließen.⁸¹ Gleichzeitig waren Frauen aber auch von der Einkerkerung aufgrund von Säumnissen finanzieller Art verschont, was ein weiterer Ausdruck dessen war, dass sie nicht als gleichwertige Akteure im ökonomischen Handeln wahrgenommen wurden.⁸² Ihre Rolle innerhalb Zunftordnungen der Künstler bleibt allerdings unerwähnt.

Ein letzter Punkt, der einen wesentlichen Unterschied in den beiden Zunftordnungen von 1569 und 1602 markiert und eine etwas andere Selbstwahrnehmung der *Compagnia* wiedergibt, ist ein neues Kapitel der Zunftordnung von 1602. Es geht um die Sonderregelung zugunsten der *Privilegiati*, der Ehrenmitglieder der Zunft, die ihrerseits keine Abgaben zu leisten hatten und sich durch besondere Tugendhaftigkeit oder Ehre

79 MORSELLI 2010, S.159.

80 Gheza Fabbri berichtet von dem Fall der Maddalena Francesca, die, unterstützt von anderen Frauen, ihr Recht vor der *Compagnia dei Drappieri e Strazzaroli* beanspruchte, den Verkaufsstand des verstorbenen Mannes alleine weiter zu betreiben, vgl. GHEZA FABBRI 2008, S. 682.

81 MORSELLI 2010, S. 159.

82 Ebenso wie Jugendliche und jene älter als 60 Jahre, GHEZA FABBRI 2008, S. 656.

auszeichneten und so durch bestimmte, nicht näher bezeichnete Gefälligkeiten, zum Ruhm der *Compagnia* beizutragen hatten sowie ihr auf anderen Wegen Vorteile verschaffen sollten. Diese Einrichtung des Postens der *Privilegiati* wird in den Quellen nicht ausführlicher thematisiert, allerdings sind derartige Ehrenmitgliedschaften bzw. die Aufnahme berufsfremder Einzelperson insbesondere in den Bruderschaften nicht unüblich, wie es das Beispiel Florenz zeigt.⁸³

83 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 50f..

II. REALWIRTSCHAFT STATT AKADEMIE

II. 1. AUFSCHWUNG IM KUNSTMARKT

II. 1.1. Gründe

Im Jahr 1616 vollendete und übergab Guido Reni sein Gemälde, „Pietà dei Mendicanti“ (Abb. 1) an den Bologneser Senat. Dieses monumentale Werk erreichte einen Rekordpreis von umgerechnet ungefähr 3.600 Lire.⁸⁴ Eine phänomenale Steigerung im Wertbereich im Gegensatz zu dem Preis von etwa 240 Lire, den der ebenfalls etablierte Bartolomeo Passarotti nur ca. 30 Jahre zuvor erzielte.⁸⁵

Was war in der Zwischenzeit passiert, um eine derartige Preissteigerung innerhalb der Bologneser Malerelite zu erklären.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts veränderten sich die sozialen und hierarchischen Strukturen Bolognas sehr stark.⁸⁶ 1506 zog Papst Julius II. nach einer langen Belagerung in die Stadt ein und reformierte das Machtkonstrukt Bolognas. Um die Machtverhältnisse aufzuteilen wurde die bereits oben erwähnte *Quaranta* gebildet, ein Senat, der aus 40 Vertretern wichtiger Familien bestand, eine deutliche Erhöhung zu zuvor, als nur 16 Oberhäupter sich diese Aufgabe teilten.⁸⁷ Die neuen Mitglieder der *Quaranta* erhielten also nicht nur den politischen Einfluss, und den damit einhergehenden sozialen Aufstieg, sondern verfügten durch die Saläre auch über erweiterte finanzielle Mittel. Diesem Umstand folgte ein verstärkter Repräsentationsdrang. Die aufgestiegenen Familien ließen vermehrt ihrer neuen Stellung entsprechend angemessene *Palazzi* errichten, wenn auch deren dekorative Ausstattung wesentlich später erfolgte und den Kunstmarkt nachweislich in den letzten 30 Jahren des 16. Jahrhunderts enorm anschwellen ließ.⁸⁸ Überhaupt scheint der Kunstkonsum eine Generationsfrage zu sein, wonach jene vor den ca. 1540/50er Geborenen selten und nur in kleinerem Rahmen Kunst kauften, in den Inventaren dieser Zeit erscheinen selten mehr als ein oder zwei Bilder und diese zeigen vor allem religiöse Themen.⁸⁹

Auch wenn die Stadt massive wirtschaftliche Rückschläge in dieser Zeit, wie die Hungersnöte von 1590/91 und 1619-24 zu verkraften hatte, blieb der eingesetzte

84 Vgl. Anm. 69.

85 MORSELLI 2010, S. 149f. u. Tab. 10.

86 MURPHY 2003, S. 42.

87 MURPHY 2003, S. 42 und DE BENEDICTIS 2008, S.214.

88 CAMMAROTA 1988, S. 53 u. MURPHY 2003, S. 42.

89 MURPHY 2003, S. 42.

Repräsentationsdrang und der Wunsch sich eine nach außen hin sichtbare Identität zu schaffen, ungebrochen.⁹⁰ Die Inventurlisten der Bologneser zeigen, dass die Generation der nach 1540/50 Geborenen anfang, die erbauten *Palazzi* nicht nur dekorativ auszustatten, sondern auch, abseits der religiösen Themen, auch breiter gefächert nach anderen Kunstwerken zu suchen, welche in manchen Fällen die Grundlage zu echten Sammlungen wurde. Die Familien der neuen Mitgliedern der *Quaranta* brachten damit auch eine Initialzündung im Ausstattungseifer. Bald ging dies auch auf den Mittelstand Bolognas über, der seit jeher eine entscheidende Rolle in der Handelsstadt gespielt hatte⁹¹. Die bereits thematisierte Dezentralisierung von Macht auf mehrere Akteure bot vielen ein Stück davon und somit den Wunsch dieses entsprechend auch nach aussen zu kommunizieren. Der Schneeballeffekt was den Kunstkonsum anbelangte erreichte dann auch die untere Mittelschicht.⁹²

Wirtschaftlicher Aufschwung, aufwendige und gut vergütete Ausstattungsprogramme im Hinblick auf Repräsentation, aber vor allem auch der Einfluss religiöser Reformen und Neuerungen sind wesentliche Stimuli für eine erhöhte Nachfrage nach Kunst.⁹³

Dass das verstärkte Repräsentationsbedürfnis eben nicht nur in der Bautätigkeit Ausdruck fand, sondern auch in der vermehrten Nachfrage nach kleineren Kunstwerken aller Art, hatte im weiteren Sinn auch mit den Folgen des Tridentinischen Konzils zu tun.

Unter den zahlreichen Entscheidungen, die während des Konzils getroffen wurden, hatten viele direkte aber auch indirekte Auswirkungen auf den Kunstbetrieb.

Luise Leinweber beschreibt die besonders auffällige Häufung von Kapellen-Ausstattungen zwischen 1564 und 1580, vor allem da es einen klaren Kontrast zu der Zurückhaltung in Ausstattungsfragen aus der Zeit zuvor darstellt.⁹⁴ Als möglichen Grund nennt sie die durch das Tridentinische Konzil erneut betonte und hervorgehobene Realität des Fegefeuers. Die Strafen des Fegefeuers erlangten durch Trient eine neu erstarkte Omnipräsenz. Zugleich sollte es, laut weiterer Beschlüsse, zu einer Reduzierung der Privatmessen kommen. Leinweber zufolge, war es also die Verknappung der Privatmessen - also Mittel zur Reduzierung der eigenen Läuterungszeit, sowie jener der Familienangehörigen - in einer wirklicher und eindringlicher erscheinenden Bestrafung durch das Fegefeuer.⁹⁵

90 MORSELLI 2010, S. 145f.

91 MORSELLI 2010, S. 148.

92 MORSELLI 2010, S. 148.

93 Sara Matthews-Grieco nennt als weiteren wesentlichen Faktor Modebewegungen für die Marktbewegungen im Kunstbereich, MATTHWES-GRIECO 2003, S. 17.

94 LEINWEBER 2000, S. 24.

95 LEINWEBER 2000, S. 29f..

Dass diese Beschlüsse sich vor allem als so fruchtbar in Bologna erwiesen, ist vornehmlich in Verbindung mit einem Namen zu sehen, dem Bologneser Bischof und ab 1582 Erzbischof Gabriele Paleotti. Seit 1562 war Paleotti in Trient als Konsultor tätig, bis er 1566 zum Bischof seiner Heimatstadt Bologna ernannt wurde.⁹⁶ In der päpstlichen Stadt war es nicht Paleottis Ziel die sogenannte Gegenreformation voranzutreiben, sondern zunächst eine institutionelle Neuorganisation und Verbesserung des pastoralen Wirkens in den Vordergrund zu stellen.⁹⁷ Kernbotschaft sollte dabei die „Gewinnung und Festigung der katholischen Konfessionsidentität“⁹⁸ sein. Die Betonung bestimmter katholischer Realitäten, wie des Fegefeuers, dienten somit der Vergewisserung des katholischen Glaubens selbst. Durch die Abgrenzung zu den protestantische Lehren und der gleichzeitigen Hervorhebung der eigenen Lehren sollte die eigene Religion erstarben.

Paleotti hatte zu diesem Ziel etliche Ansätze zur seiner Umsetzung. So war einer von Paleottis Wegen, den neuen Glaubenseifer vor allem visuell zu verdeutlichen. In seiner kunsttheoretischen Abhandlung „*Discorso intorno alle immagine sacre e profane*“ von 1582 befasst er sich u.a. mit Angaben zu den Inhalten von Bildern und ihrer Gestaltung. Wichtig dabei ist anzumerken, an wen er sich mit seinem Werk richtete. Der Vorbemerkung „*Alcuni avvertimenti a chi legerà il presete Discorso*“ ist zu entnehmen, dass sich das Traktat an das Volk der Stadt Bologna und seiner gesamten Diözese wendet.⁹⁹ Also nicht nur die Malerschaft oder ihre Auftraggeber, sondern alle Gläubigen, die sich in Paleottis Einflussgebiet befanden, sollten mit der Intention von Bildwerken im Dienste einer (religiösen) Wahrheit konfrontiert werden. Kunst hatte in Paleottis Augen über die stiftende Wirkung hinaus eine weitere edukative Aufgabe für die breite Bevölkerung. Der devotionale Charakter beispielsweise sollte öffentlich gemacht werden, reiche Mäzene sollten durch ihre Aufträge Arme daran teilhaben lassen. Dieses instrumentalisierende Verständnis von Kunst wandte Paleotti des Weiteren auch bei Kindern an. Mit der Gründung der „*Scuole per gli putti della dottrina christiana*“, einer wöchentlichen Einrichtung zu der Lehre und Studie des Katechismus, etablierte Paleotti auch eine visuelle Indoktrinierung, indem er die Schulen anwies jedem Kind einmal die Woche das Bild eines Heiligen als Belohnung für das Aufsagen der Lehren des Katechismus zu überreichen.¹⁰⁰ Dies hatte nicht nur erhebliche

96 STEINEMANN 2006, S.27f.

97 LEINWEBER 2000, S. 22.

98 Ebd.

99 Anzumerken dabei ist allerdings, dass die *Avvertimenti* von Paleotti in der dritten Person sprechen, „*per ordine di monsignore illustrissimo nostro Vescovo*“, dennoch ist davon auszugehen, dass der Text auch von Paleotti als allgemeine Ansprache intendiert war, würde sich dieser Ansatz in die übrige Vorgehensweise des Bischofs einfügen, der eine Art religiöse Erziehung der breiten Masse beabsichtigte.

100 MURPHY 2003, S. 43.

Auswirkungen für die Umsatzzahlen von Stichen und Drucken aller Art¹⁰¹ zur Folge, sondern veranschaulicht auch sehr deutlich, welche Bedeutung der Erzbischof den Bildern und ihrer Wirkung zusprach.

Aus Paleottis *Discorso*, der später noch ausführlicher diskutiert wird,¹⁰² geht auch sein Kunstverständnis hervor, wonach vor allem Malerei eine Übersetzung der beiden Bücher Gottes, nämlich der Natur und der Heiligen Schrift sein soll und als universelle Sprache im Dienste der katholischen Lehre und Religion stehe.¹⁰³ Im Hinblick auf die belehrende Intention ist dieser Ansatz durchaus auch mit dem des *persuasio*-Prinzip gleichzusetzen. Wonach Kunst drei Zwecke zu erfüllen hat, nämlich *delectare*, *movere*, und *docere*, die alle drei letztendlich an den Rezipienten gerichtet waren und der (religiösen) Überredung dienten.¹⁰⁴

Allerdings blieben Paleottis Ansätze zur Neuausrichtung in seiner Diözese nicht im rein theoretischen Bereich, im Gegensatz zu seinen Vorgängern erschien der neue Bischof als omnipräsente Instanz auch im ländlichen Bereich und propagierte seine Thesen persönlich bei zahlreichen Besuchen in den Pfarrbezirken und verstärkte so den direkten Kontakt zum lokalen Klerus und den Laien durch Predigten.¹⁰⁵

Wie also gezeigt wurde, war es Paleottis Ziel den Glaubenseifer zu stärken und zugleich bildlich sichtbar zu machen. Dafür betonte er die Wichtigkeit von Kunst, die über den eigenen Konsum, sei es zur privaten Andacht oder als Stiftung, hinausging und die Partizipation auf breiterer Ebene ermöglichte. Paleotti hob also, mit dem Hintergrund der Beschlüsse des Tridentinischen Konzils, eine Notwendigkeit des Kunstkonsums hervor, auch wenn, wie noch zu zeigen sein wird, Paleottis Bemühungen insbesondere auf die religiöse Kunst zielten.

Der Erzbischof war allerdings nicht der einzige, der die Nachfrage nach Kunstwerken in Bologna förderte. Papst Gregor XIII., aus der Bologneser Familie Boncompagni, veröffentlichte im Heiligen Jahr 1575 Modelle, nach welchen das Mäzenatentum geregelt

101 Bei der Annahme, dass um das Jahr 1581, als die Einwohnerzahl der Stadt ca. 72 000 erreicht hatte, vermutlich 14 000 Kinder vertreten waren, selbst wenn bei weitem nicht alle am Unterricht teilgenommen hätten, wäre die Bildproduktion um ein deutliches angestiegen, vgl. MURPHY 2003, S. 43.

102 Vgl. S. 35f. und 59ff.

103 PRODI 2012, S. 19.

104 Dieses dreiteilige Prinzip selbst hat seinen Ursprung in der aristotelischen Dichtungstheorie und erlebte unter den italienischen Humanisten eine Wiederbelebung, woran sich insbesondere die Jesuiten in der Gegenreformation bedienten, ausführlicher dazu: Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie des sinnlichen Erkenntnis im Barock*, Regensburg 1997. Dagegen STEINEMANN 2006, der lediglich Anleihen der Rhetorik in der bildenden Kunst sieht und keinen vollständigen Systemtransfer, da das Bild im rhetorischen Sinne nie die Wirkungsmacht des Textes erreichen könne mit seinen Spezifizierungen und Prämissen, das Bild bleibt hingegen stets auf mehreren Ebenen lesbar. Dennoch sah auch Paleotti das Bild als ergänzendes rhetorisches Mittel mit dem Ziel des *persuasio*, vgl. S. 310ff.

105 OLM/ PRODI 1986, S. 214.

werden sollte und die Form der Kirchengestaltungen thematisierte.¹⁰⁶ Als Antwort auf die reformatorische Kritik, sollte kirchlicher Schmuck betont religiös und vor allem auch moralisch legitimiert werden. Gemäß einer insbesondere jesuitischen Auslegung sollte die Kirchengestaltung die Ethik der Gabe widerspiegeln und als ein an Gott übergebenes Geschenk zu verstehen sein, welches sowohl die *misericordia* als auch die *caritas* bediene.¹⁰⁷ Ein Ansatz also, wonach der Mäzen oder Stifter, mit seinen Gestaltungen, Schenkungen und Stiftungen auch im Dienste des Gemeinwohls stehe. Diese Herangehensweise stellte zwar Paleottis vorrangig edukative Absichten etwas zurück, war aber dennoch mit dem Erzbischof in Einklang zu bringen ist. Das Gotteshaus zu schmücken wurde von Gregor demnach als ein gutes Werk betrachtet, welches die Wohlhabenden einsetzen konnten, um einer katholischen Heilsökonomie zu folgen. Nicht mehr nur die gestifteten Messen, die ohnehin verknappert werden sollten, sondern auch das Ausstatten und Verschönern der Kirche, sollten dem (reichen) Gläubigen die Läuterungszeit verkürzen. Durch das Spenden von visuellen Almosen im Kirchenraum wurde eine weitere Möglichkeit zum *sacrum commercium* ermöglicht, auch wenn zu betonen ist, dass Uneinigkeit unter den Theologen bestand, ob dies der richtige Weg für Reiche sei ihr Vermögen Gott als Gabe darzubringen.¹⁰⁸

All dies kann man als verschiedene Gründe betrachten, die sich auf den Kunstkonsum einer gesellschaftlichen Elite mit den entsprechenden finanziellen Mitteln auswirkten.

In der weiteren Entwicklung des Marktes für Kunst in Bologna ist dabei zu betonen, dass durch die anziehende Nachfrage und verstärkte Auftragslage die gesamte Sparte wuchs. Immer mehr Bürger auch der Mittelschicht entschieden sich für den Malerberuf und der Markt selbst erfuhr eine Ausdehnung auch in andere Preiskategorien, sodass andere Käuferschichten in der Lage waren, sich Kunst zu leisten und so dem allgemeinen Bologneser „Trend“ zu folgen.

II. 1.2. Preisentwicklung und Marktpositionierung

Cesare Malvasias Vitensammlung von 1678 bietet einen interessanten Beitrag zur Preisgestaltung der Bologneser Künstler. Seiner Meinung nach dürften die Künstler ihre

106 GÖTTLER 1996, S. 25.

107 GÖTTLER 1996, S. 17.

108 GÖTTLER 1996, S. 35f.

Preise *per riputazione* gestalten.¹⁰⁹ Er spricht umfassend von den *prezzi bassi ed amorevoli* für eine Käuferschaft, die nach einer möglichen Investition sucht, aber weist eben auch nochmals dezidiert auf die hohen Preise, den *prezzi grandi* bzw. die *prezzi de' pittori o alle loro pitture*, hin, fast scheint es, um ihnen eine Legitimation zu geben.¹¹⁰ Ähnlich sieht es Guido Reni, der in einem Brief drei Künstler-Kategorien entwirft, die ihre Preise an die Anzahl der im Bild dargestellten Personen koppeln sollten. So dürften die *pittori più bassi* 2-3 scudi pro lebensgroßer Person verlangen, ein *pittore ordinario* maximal 15 scudi pro Figur, ein *pittore poco straordinario*, zu denen sich Reni natürlich selbst zählte, dürfe den Preis nach eigenem Ermessen bestimmen, unabhängig von Größe und Figurenzahl.¹¹¹

Um die wachsende Nachfrage weitflächig zu bedienen und die verschiedenen Preiskategorien abzudecken, erkannten bereits Reni und Malvasia also die Notwendigkeit einer Heterogenität der Preisstrukturen. Im Groben lässt sich der Markt allerdings in zwei Bereiche aufteilen, Arbeiten, die einfach und günstig produziert wurden um eine schnelle Nachfrage zu bedienen und den exklusiven Bereich, wonach für aufwendige Auftragsarbeiten exzeptionelle Preise gefordert und bezahlt wurden.¹¹²

Insgesamt ist es recht schwierig konkrete Aussagen über die Entwicklungen in der Preisstruktur zu treffen, da der Kunstmarkt mit seinen unterschiedlichen Bildern, den vielen Künstlern und den teils komplexen Vereinbarungen, sowie den oft unterschiedlich zusammenwirkenden Variablen sehr umfangreich und unübersichtlich ist.

Noch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts waren die Verdienstmöglichkeiten für Künstler in ganz Italien und vor allem in Bologna sehr eingeschränkt, zum größten Teil nahmen Maler nicht mehr ein, als ein geschulter Handwerker.¹¹³

Die Auftragslage für Künstler aus den Jahren zuvor zeigt, wie schwer sich der Kunstmarkt zunächst tat. Diesen Rückschluss lässt vor allem eine grundlegende Konkurrenzsituation zu, die sich häufig recht rigoros ausdrückte.

Giorgio Vasari beispielsweise beschreibt die Bologneser Künstler als misstrauisch, habgierig und neidisch, eine Einschätzung die der Maler nicht ohne Grund machte, hatte ihm doch die lokale Künstlerschaft große Hindernisse bei der Ausführung seiner Arbeit in Bologna bescherte.¹¹⁴ Nach Vasaris Darstellung, die sich auf seine Erlebnisse aus dem Jahr 1539 beziehen, verhielten sich die Bologneser Künstler Girolamo da Treviso und Biagio Pupini

109 MALVASIA 1841, I, S. 174f. zitiert in MORSELLI 2010, S. 151.

110 MALVASIA 1841, I, S. 34 und II, S.42 u. 271 zitiert in MORSELLI 2010, S. 151.

111 MORSELLI 2010, S. 151.

112 MORSELLI 2010, S. 151.

113 GOLDTHWAITE 2010, S. 275.

114 MURPHY 2003, S. 41.

ihm gegenüber unfreundlich als er im Refektorium von San Michele in Bosco arbeiten sollte. Nachdem er seine Arbeit nach acht Monaten beendet hatte, drängten sie ihn zum Aufbruch, da sie fürchteten, er wolle sich in Bologna niederlassen und ihnen die Aufträge streitig machen.¹¹⁵

Auch Ercole de Roberti aus Ferrara sollen die Arbeitsbedingungen durch die ansässigen Maler massiv erschwert worden sein, laut Vasari stahlen neidvolle Konkurrenten alle vorbereitenden Kartons aus einer Kapelle in San Petronio, für dessen Ausstattung der Künstler verpflichtet wurde.¹¹⁶ So sehr Vasaris Beschreibungen zu Übertreibungen neigen, so sprechen seine Schilderungen eine Wahrheit zwischen den Zeilen aus. Die Auftragslage, besonders in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schien mehr als dürftig gewesen zu sein, dies ging scheinbar soweit, dass Vasari von Prospero Fontana, einem der seinerzeit renommiertesten Vertreter seines Fachs in Bologna finanzielle Schwierigkeiten nachsagte, welche jedoch allein der dürftigen Auftragslage zuzuschreiben waren.¹¹⁷ Caroline Murphy vermutet hinter all diesen Aspekten nicht nur Vasaris toskanischen Chauvinismus gegenüber einer provinziell anmutenden Schule, sondern eine wahrlich ernste Lage.¹¹⁸

Für diese exemplarisch prekäre Situation Fontanas ist sicher nicht nur die noch nicht ganz konsolidierte finanzielle und politische Lage jener Zeit in Bologna verantwortlich zu machen, sondern auch die Qualität der Künstler. Die Bologneser Maler bezogen sich in großen Teilen auf das, was aus Florenz und zunehmend auch Rom an Impulsen in die Stadt gelangte. Es fällt schwer herausstechende Meister zu benennen und jene, die den größten Erfolg verzeichnen konnten, zeichnen sich nicht gerade durch Innovation aus, sondern passten sich, wie beispielsweise eben Fontana, den römisch-toskanischen Manieristen an. Im italienischen Kunstmarkt allgemein waren die Bologneser eher unauffällig positioniert.

Dies änderte sich zusehends, als die im Kapitel zuvor genannten Gründe den Kunstmarkt und die Kunstproduktion beflügelten. Das Preisniveau stieg ab Mitte des 16. Jahrhunderts, was symptomatisch an den Höchstpreisen zu beobachten ist, einige Beispiele sollen hierfür zur Veranschaulichung dienen.¹¹⁹

1583 erhielt Bartolomeo Passarotti 240 Lire für ein Altarbild für den Pallazzo della Gabella,¹²⁰ vier Jahre später erhielt der zwar schon bekannte, aber noch nicht ganz berühmte

115 VASARI-BAROCCHI/BETTARINI, VI, S.378f.

116 VASARI-BAROCCHI/BETTARINI, III, S. 422f.

117 VASARI-BAROCCHI/BETTARINI, VI, S.147.

118 MURPHY 2003, S. 41.

119 Die folgenden Beispiele sind dem Beitrag Raffaella Morsellis zum Bologneser Kunstmarkt im 17. Jahrhundert entnommen, insbesondere der Tabelle 10 mit Angaben zu Größe, Preis und Datum bestimmter Werke: MORSELLI 2010.

120 Bartolomeo Passarotti, Presentazione della Vergine al Tempio, 1583, Öl auf Leinwand, 390 cm x 198 cm,

Ludovico Carracci 200 Lire für seine „Conversione di Saulo“,¹²¹ ein Preis den der Künstler auf der Höhe seines Schaffens 1595/6 mit der großen „Trasfigurazione“ überbot, indem er 600 Lire für die Fertigstellung erhielt¹²².

Natürlich sind dies die exzeptionellen Preise der etablierten Malerelite für ihre teils monumentalen Werke, sehr informativ in diesem Zusammenhang sind daher die Preise, die der noch junge und unerfahrene Guido Reni zur gleichen Zeit erzielte. 1595 erhielt der 20-Jährige Reni 16 Lire für ein kleines Gemälde, Gottvater darstellend¹²³. Ähnlich preisgünstig konnte Francesco Albani sein, dessen Preisstruktur in seinem gesamten Schaffen sehr divergierte. Zeitlebens sehr produktiv, fertigte er etliche Kopien seiner Werke teils selbst, teils ließ er sie von Schülern und Werkstattmitarbeitern fertigen. Ein Motiv seiner „Massenproduktion“ war die „Madonna della Ghiara“, von der er nachweislich zwei Stück pro Nacht fertigte und für 12 Lire das Stück verkaufte¹²⁴. Zugleich konnte er zwischen 1634 und 1635 1.600 Lire für ein Altarbild für die Kirche S. Giovanni in Persiceto verlangen, welches nur wenige ganzfigurige Darstellungen, nämlich nur fünf, zeigte.¹²⁵ Wie stark die Preise auseinandergehen konnten, zeigt aber vor allem, die Beobachtung, dass Künstler, die bekannt genug waren, um auswärts zu arbeiten insgesamt höher entlohnt wurden und darüber hinaus ausserhalb der Heimatstadt exorbitante Preise fordern konnten.¹²⁶ Reni bleibt hier nach wie vor ein absoluter Vorreiter, dem es 1640 gelang 15.000 Lire für eine *Adorazione dei Pastori* in Neapel zu erzielen.¹²⁷

Es gilt zu betonen, dass Preise für ähnliche Altarstücke aus derselben Zeit, vergleichbar in Größe und Figurenzahl, stark divergieren konnten. Wie versucht wurde zu zeigen, konnten auch Arbeiten vom selben Maler innerhalb weniger Jahre sehr unterschiedliche Preise erzielen.¹²⁸

Wichtig für den Preis war nämlich auch der Ausstellungszusammenhang, seine Nutzung oder Intention. So drückte sich beispielsweise die Angemessenheit eines Altarbildes durch einen hohen Preis aus, je nach Bedeutung des Altares konnte der Preis sogar von den

Pinacoteca Nazionale di Bologna, MORSELLI 2010, S. 149.

121 Ludovico Carracci, Conversione di Saulo, 1583, Öl auf Leinwand, 279 cm x 171 cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna, MORSELLI 2010, S. 149f.

122 Ludovico Carracci, Trasfigurazione, 1595/6, Öl auf Leinwand, 438 cm x 268 cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna, MORSELLI 2010, S. 149 u. 165.

123 Guido Reni, Dio Padre, 1595, 49,5 cm x 53 cm, Privatbesitz, MORSELLI 2010, S. 165.

124 MORSELLI 2010, S. 158.

125 Francesco Albani, Madonna con Bambino, angeli, San Sebastiano e San Rocco, 1634/35, Öl auf Leinwand, 314 cm x 225 cm, Collegiata, San Giovanni in Persiceto, MORSELLI 2010, S. 150.

126 MORSELLI 2010, S.158.

127 Guido Reni, Adorazione die Pastori, 1640-42, Öl auf Leinwand, 485 cm x 330 cm, Certosa di San Martino, Neapel, MORSELLI 2010, S. 150.

128 O'MALLEY 2003, S. 163.

Auftraggebern besonders hoch angesetzt werden, um die Repräsentationstauglichkeit des Bildes noch zu erhöhen und ihr durch einen niedrig angesetzten Preis indirekt zu widersprechen.¹²⁹

Ein weiterer Beleg für einen insgesamt stärkeren Kunstmarkt mit einer gehobenen Preisstruktur, ist auch die ansteigende Anzahl der aktiven Künstler in der Stadt. Waren es um 1550 noch 17 namentlich bekannte Künstler, die in Bologna aktiv waren, so waren es in den letzten 30 Jahren des 16. Jahrhunderts bereits 28.¹³⁰ Zwischen 1600 und 1700 sind sogar 300 aktive Maler durch die Quellen zu zählen.¹³¹ Ein deutliches Zeichen, dass der Künstlerberuf als Einkommensquelle immer mehr Sicherheit bedeutete als noch zuvor.

Ein anderes Symptom eines erstarkenden Kunstmarktes ist der Handel mit Repliken und Kopien. Bemerkenswerterweise sind es nicht die innovativen Kompositionen, die delikate Malweise oder die Art von Neuinterpretationen bekannter Motive, vielmehr sind ihre Repliken wirklich aussagekräftig, wenn es um die Produktivität und einen starken Absatzmarkt geht. Denn sie sind vor allem sensibel, wenn es um die Bewegungen am Markt geht und reagieren schneller auf Moden und „Trends“, also auf den Geschmack der Zeit, welcher die Nachfrage beflügelt¹³² und deren Konsum die Bereitschaft ausdrückt, es sich leisten zu können unökonomisch zu agieren. Denn, gemäß einer grundlegenden ökonomischen Annahme, ist der Kauf von Kunstwerken, unabhängig vom Preis, ein verschwenderischer Umgang mit Ressourcen, da künstlerische Produktion keine weitere wirtschaftliche Produktion/Aktion fördert und ermöglicht.¹³³

In Bologna kursierten viele Kopien, was bereits bei der „Massenproduktion“ Francesco Albanis angesprochen wurde. Auch zeigt der Einsatz der *imitazione*, wie er später bei den Carracci und ihren Schülern praktiziert wurde,¹³⁴ eine generelle Offenheit hinsichtlich der Wiederverwendung der bildnerischen Motive und Kompositionen anderer.

Diese erhöhte Produktion ermöglichte den Markt auch auf ausserhalb Bolognas zu öffnen. Der Umstand, dass es sich um eine Handelsmetropole handelte, gewährte den stetigen Austausch von Waren und machte es den Künstlern möglich ihre Bilder auch an Auswärtige zu verkaufen. Folglich erreichte die Bologneser Kunst immer größere Bekanntheit in Italien.

129 O'MALLEY 2003, S. 164.

130 MURPHY 2003, S. 42.

131 Nach Malvasia und Antonio Masini, zusätzlich kämen noch jene die von diesen Quellen nicht genannt wurden, vgl. MORSELLI 2010, S. 146.

132 MATTHWES-GRIECO 2003, S. 23.

133 GOLDTHWAITE 2010, S. 277.

134 Der Eklektizismus der Carracci blieb nicht nur auf die Malweise beschränkt, sondern ist auch in der Wiederverwendung andere Künstler Motive häufig zu beobachten. Eine Praxis derer sich dann später vor allem Domenichino bediente und einen der ersten Plagiats-Debatten auslöste, vgl. Elizabeth Cropper, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-Century Rome*, Newhaven 2005.

Dazu trug aber auch eine Riege von jungen Künstlern bei, die dem Carracci-Umfeld entsprang und ihre Reputation ausserhalb Bolognas noch weiter festigten. Die großen Namen Renis, Domenichinos, Lanfrancos und Albanis förderten die Anerkennung und Mode der Bologneser Schule und kurbelten so die Gesamtnachfrage auch von anderen Künstlern der Stadt am lokalen und „ausländischen“ Markt an. Der Ursprung des „Trends“ der Bologneser Malerei kann in der Freskierung des Palazzo Farnese in Rom gesehen werden. Mit der Beauftragung der Ausmalung großer Teile des Palazzo durch den Kardinal Odoardo Farnese wurde Annibale Carracci 1597 beauftragt und verließ hierfür seine Heimatstadt. Mithilfe seines Bruders Agostino und einiger Schüler aus seiner Akademie wurde so eine Bandbreite aller Fähigkeiten in den Innenräumen dargestellt. Annibale schuf somit eine Art Werbepattform der Bologneser Schule innerhalb Roms. Die Fresken erlangten schnell an Bekanntheit und führten zur sukzessiven Etablierung der Mitarbeiter und Schüler Annibales. Und obwohl die oberen Preise nach den 1630er Jahren für die etablierten Künstler innerhalb Bolognas weitestgehend stabil blieben,¹³⁵ erreichte diese Gruppe aus dem Carracci-Umkreis nach und nach an breiter Anerkennung und formierte allmählich den ökonomischen Siegeszug über die römisch-florentinische Tradition.

II. 2. PARTNERSTADT FLORENZ? - ZWISCHEN EIGENSTÄNDIGKEIT UND ANLEHNUNG

II. 2.1. Die *Accademia degli Incamminati*

1602 reiste Ludovico Carracci für einige Wochen nach Rom, der Tod seines Veters Agostino lag da nur kurze Zeit zurück. Während seines Aufenthaltes in der Papststadt bemühte er sich um den langfristigen Erhalt der, aus der 1582 mit seinen Vettern gegründeten Werkstatt hervorgegangenen, *Accademia degli Incamminati*.¹³⁶ Laut dem wichtigsten Biographen der Carracci, Carlo Cesare Malvasia, strebte Ludovico eine Eingliederung der privaten Akademie in die beglaubigte Institution der *Compagnia* an, jedoch erfolglos. Malvasia spricht gar von dem Wunsch Ludovicos die *Compagnia* in *Accademia* umzubenennen und -gestalten.

„di levargli il nome di Compagnia, di cambiarglielo in quello di Accademia, e farla

135 MORSELLI 2010, S. 167.

136 DEMPSEY 1980, S.558 u. GOLDSTEIN 1988, S. 49.

aggregare a quella colà di San Luca“¹³⁷

Dieser letzte Abschnitt verrät noch eine weitere Intention Ludovicos, nämlich die überregionale Verknüpfung zweier Akademien/Compagnien, jener in Bologna mit der 1577 gegründeten aber erst seit 1593 unter der Führung Federico Zuccaris aktiven *Accademia di San Luca* in Rom¹³⁸.

Nach Annibales Fortgang 1595 nach Rom und Agostinos 1597 war Ludovico allein zurückgeblieben, um die Leitung der Akademie zu übernehmen. Eine private Einrichtung, die scheinbar großes Ansehen und einen starken Zufluss an Interessenten genoss¹³⁹, erforderte eine immer anspruchsvollere Organisation, die Ludovico alleinverantwortlich nicht stemmen konnte und wollte. Zwar fungierte die Akademie zum Teil auch nach wie vor als eine Art Caracci-Werkstatt, die für Ludovico und sein Arbeitspensum eine ungemeine Bedeutung hatte, dennoch zeigt Ludovicos Rombesuch, die Absicht, sich der Last zum Teil zu entledigen.

Mitte der 1580er Jahre etwa hatten sich die drei Carracci nach Jahren auf Reisen in Ludovicos Haus etwas abseits des Zentrums in Bologna niedergelassen und führten dort eine Werkstatt, in welcher sie auch Schüler und Interessierte aufnahmen. Eine konkrete Vorstellung, dessen wie das „Programm“ dieser Treffen aussah gibt es nicht, keine Art schriftlicher Regelungen ist bekannt und eine Form von Organisation oder Struktur ist ebenfalls nicht überliefert. Die Forschung hat demnach seither vieles an möglichen Programmen vorgeschlagen, die diesen Treffen zugrunde liegen konnten, von den Malstilen der Carracci, sowie deren Schülern und der davon ausgehenden malerischen Revolution deduzierend.

Beruft man sich allerdings nur auf die bekannten Quellen, ist es nicht eindeutig zu bestimmen, was genau die *Accademia degli Incamminati* war und wie sich ihre Organisation gestaltete.

Ludovico Carracci selbst trat zunächst eine Lehre bei Bolognas bekanntestem Maler, Prospero Fontana, an und verließ dessen Werkstatt nach einigen Unstimmigkeiten mit dem Meister. Er bereiste daraufhin einige Städte und ließ sich vermutlich auch einige Zeit in Florenz, in der Werkstatt Domenico Passignanos, nieder. Erst 1578 war er wieder nachweislich in Bologna tätig,¹⁴⁰ da sein Name in den Matrikellisten der *Compagnia* zu

137 MALVASIA 1841, I, S. 384, zitiert in DEMPSEY 1980, S. 558.

138 DEMPSEY 1980, S. 558f. u. GOLDSTEIN 1996, S. 30.

139 DEMPSEY 1989, S. 33.

140 BODMER 1939, S. 8.

finden ist.¹⁴¹ Auch Agostino begann seinen Werdegang bei Fontana und führte die Ausbildung bei Domenico Tibaldi als Stecher fort. Bald darauf reiste er nach Venedig, um dann auch mit Annibales Hilfe, etliche Stiche von Veronese-Werken anzufertigen, was zur Folge hatte, dass er sich bei seiner Rückkehr 1582 nach Bologna bereits eine gewisse Reputation erarbeitet hatte. Annibale selbst lernte von Ludovico und seinem Bruder und war an der Eröffnung der Werkstatt beteiligt.¹⁴² Zunächst wurden die dortigen Zusammenkünfte unter dem Namen *Accademia delli Desiderosi*, zugleich aber auch *degli Incamminati* genannt, es taucht aber auch durchaus schon der Zusammenhang mit den Initiatoren als *de'Carracci* auf.¹⁴³

Laut Charles Dempsey entwickelten vor allem Annibale und Agostino bei ihrer Auseinandersetzung mit den venezianischen Meistern den Gedanken an eine Lehr- einrichtung für angehende Künstler.¹⁴⁴ Ihr malerischer Anspruch von der Natur ausgehend zu malen als auch die häufige Verwendung von echten Modellen traf dabei den Zeitnerv und diente wohl sehr gut als Grundlage bei der Vermittlung an ihre Schüler. Doch obwohl Dempsey betont, dass, im Gegensatz zu den anderen Akademien in Florenz, Perugia und Rom, jene der Carracci wirklich die erste war, die als solche bezeichnet werden kann und ihr Dasein sich der Vermittlung und der kritischen Auseinandersetzung mit der Theorie von Kunst widmete, so liegen Dempsey keine fundierten Beweise vor, sondern er beruft sich hauptsächlich auf Biographen.¹⁴⁵

Laut Bellori und Malvasia zählten der Akt, Studien bekleideter Modelle, das Zeichnen von Gegenständen und Tieren aller Art aber auch die Auseinandersetzung mit antiken Abgüssen und Zeichnungen anderer Meister, sowie das Studium der Theorie und Anatomie zu den Inhalten der Carracci-Akademie.¹⁴⁶ Als treibende Kraft in der Umsetzung des malerischen Konzeptes galt Agostino, der von Malvasia als ein *pittore erudito* glorifiziert und als universell gebildet beschrieben wird.¹⁴⁷ Er setzte sich intensiv mit den *lettere*, aber auch mit den Naturwissenschaften auseinander, sodass die lebensnahen Wiedergaben in seinen Gemälden womöglich aus diesen Einflüssen herrühren. Carl Goldstein zeigt, dass es aber vor allem das Studieren des lebenden Modells war, was die Vorgehensweise der Carracci

141 DEMPSEY 1989, S. 238ff., wie bei allen Carracci, sind auch die Daten aus dem frühen Leben Ludovicos nicht gesichert und sollten ebenso wie die Datierungen von Frühwerken und Aufenthaltsorten mit Fragezeichen versehen werden, denn sie entstammen oftmals der Vitenschreibung Malvasias.

142 DEMPSEY 1989, S. 238ff.

143 GOLDSTEIN 1988, S. 49.

144 DEMPSEY 1989, S. 33.

145 Ebd.

146 GOLDSTEIN 1988, S. 49f.

147 GOLDSTEIN 1988, S. 50.

von ihren Zeitgenossen abhob. Zwar thematisieren sowohl Alberti als auch Leonardo da Vinci in ihren theoretischen Abhandlungen das Zeichnen von echten Modellen, doch handelte es sich dabei keinesfalls um die gängige Praxis.¹⁴⁸ Viel üblicher war es hingegen sich von anderer Meister Zeichnungen, Skulpturen oder speziellen, kleinen Mannequins zu bedienen.¹⁴⁹ Auch eine genaue Anatomie oder gar die Auseinandersetzung mit Leichnamen war sehr unüblich, da es seitens der Kirche unter einem rigorosem Verbot stand. Anatomische Studien und Zeichnungen entstanden häufig auf Grundlage von medizinischen Traktaten.¹⁵⁰ Es ist demnach also auch unwahrscheinlich, dass die Vermutungen dahingehend stimmen könnten, dass die Carracci zu Ausbildungszwecken Leichname zur Verfügung gestellt bekamen. Und anders als von lebenden Modellen, gibt es hierfür keine Studienblätter, die erhalten sind und die Aussage der Biographen bestätigen würden. Die Carracci markierten mit ihrem intensiven Studium der Natur durchaus einen Bruch. Sie arbeiten, im Vergleich zu ihren Bologneser Vorgängern, viel stärker visuell. Das lebende Modell dient ihnen nicht mehr als Kontrolle für die Umsetzung einer Idee, sondern rückt als Ausgangspunkt ins Zentrum, wird unabdinglich.¹⁵¹

Das dies allerdings als grundlegendes Verständnis von Malerei und zu den gebräuchlichen Arbeitsweisen der Carracci selbst gehörte wird nicht als ausreichend angesehen, sondern in einen akademischen Zusammenhang gebracht, zu einer Theorie verklärt. Dass dieses Vorgehen, welches kennzeichnend für die späteren Akademien war, wird als deutlicher Hinweis dafür angesehen, dass es sich um einen dezidierten Lehrbetrieb gehandelt haben muss. Es ist eher zu vermuten, dass die erweiterte Ausbildung den höheren Ansprüchen der Kundschaft geschuldet war. Die Carracci und ihre Schüler besetzten eine exklusive Nische am Kunstmarkt Bolognas (und später Italiens) und um die Qualität zu gewährleisten musste eine entsprechende Lehre vorangehen.

Entscheidend für das Verständnis der Carracci-Akademie ist demnach, dass sie zwar existierte, ihre Praxis aber durchaus an die gängigen Vorgehensweisen, auch hinsichtlich der Ausbildung, an jene der üblichen Werkstätten angelehnt war und lediglich die Verwendung der Bezeichnung *Accademia* als bemerkenswert auffällt. Jedoch ist dieser Umstand wohl eher den gesellschaftlichen Entwicklungen geschuldet, als dass es sich um eine tatsächliche Akademie hat handeln können.

So neu der Ansatz in der Gegenüberstellung mit den zuvor angewandten Methoden

148 GOLDSTEIN 1988, S. 66f.

149 GOLDSTEIN 1988, S. 72f.

150 GOLDSTEIN 1988, S. 64.

151 GOLDSTEIN 1988, S. 77f.

erscheint, so scheint er zugleich eine fast logische Schlussfolgerung des Umfeldes, in welchem sich die Carracci in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts in Bologna befanden.

Bologna hatte mit seiner Universität bereits viele wichtige Gelehrte angezogen. Zu einer die Gelehrtenkultur prägenden Person wurde Jacopo Berengario da Carpi, ein Mediziner und Anatom, der Anfang des 16. Jahrhunderts in Bologna lehrte. Seine intensive Auseinandersetzung mit der Anatomie, welche sich auf Studien am Körper berief und das Sezieren als essentiell zum Verständnis des menschlichen Organismus ansah, wurde seither in medizinischen Kreisen Bolognas verstärkt praktiziert.¹⁵² Die genaue Untersuchung von Natur, den Tieren, aber auch den Menschen, war also die Grundlage seines Arbeitens. In Berengario da Carpis gedanklicher Tradition stand auch der Gelehrte und Mediziner Ulisse Aldrovandi (1522 - 1605). Als Lektor an der Bologneser Universität befasste sich Aldrovandi mit unterschiedlichen Themenbereichen, fokussierte sich aber vor allem auf die Botanik und Zoologie. Als einer der ersten der Stadt legte er, nach eigenen Exkursionen, aber auch durch Aufträge, ein umfangreiches Herbarium an und verfügte über zahlreiche Tierpräparate. Diese naturhistorische Wunderkammer beherbergte ca. 18 000 Exponate und bot Interessierten einen uneingeschränkten Zugang.¹⁵³ Ähnlich wie Berengario da Carpi war Aldrovandi an einem intensiven Studium des Objektes interessiert, er untersuchte die Pflanzen und Tiere, die er sammelte genau und versuchte eine Ordnung, eine Systematik in ihr Erscheinen zu bringen. Dies bedeutete nicht nur die daraus entstandene Tradition der Systematik in der Biologie, sondern bot auch die Möglichkeit seine Erkenntnisse durch einen öffentlichen Diskurs zu erweitern. Aldrovandi bevorzugte es durch die Öffnung seiner eigenen Sammlung andere zu ermutigen, sowohl daran teilzuhaben, als auch seine eigenen Erkenntnisse zu vervollständigen, indem er sich mit Besuchern und Interessierten austauschte. Eine Herangehensweise, die nicht unbedingt verbreitet war, forschten doch die Gelehrten des Cinquecento noch vorrangig im Geheimen und hielten ihre Ergebnisse vor den Augen der Konkurrenten unter Verschluss.¹⁵⁴

Um seine Sammlung und sein Forschungsgebiet zu vervollkommen, beschäftigte Aldrovandi viele Künstler, die Teile seiner Exponate oder Leihgaben anderer Sammler illustrierten, vereinzelt gelang es Aldrovandi sogar in anderen Standorten Künstler für seine Arbeit zu gewinnen.¹⁵⁵ Darüber hinaus beschäftigte sich Aldrovandi selbst mit der Malerei, einige Bände zur Theorie finden sich in den Inventarlisten seiner Bibliothek. Jedoch ist sein

152 OLM/PRODI 1986, S. 218.

153 OLM/PRODI 1986, S. 221.

154 Ebd.

155 OLM/PRODI 1986, S. 222.

Interesse an der Malerei durch seine Forschung zu erklären, Künstler waren in der Lage die Natur *dal vivo* zu reproduzieren.¹⁵⁶ Eine interessante Verknüpfung bietet sich des Weiteren, wenn man die Beziehung von Ulisse Aldrovandi mit Gabriele Paleotti betrachtet. Als gebürtiger Bologneser absolvierte Paleotti seine Lehre in Bologna an der Universität, insbesondere bei seinen Lehrern Carlo Sigonio, einem Humanisten und vor allem Historiker und eben bei Ulisse Aldrovandi. Zeit seines Lebens unterhielt der spätere Erzbischof gute Beziehungen zu den beiden Lehrern, aber auch zu dem gesamten Gelehrtenkreis Bolognas.¹⁵⁷ Aldrovandi suchte wiederum aktiv im politischen Rahmen Einfluss zu üben, auch um im gesamtgesellschaftlichen Kontext Verbesserungen einzuleiten.¹⁵⁸ Aldrovandis reges Interesse und umfangreiches Wissen machte sich Paleotti bei der Fertigstellung seines „*Discorso alle immagini sacre e profane*“ zu Nutzen.¹⁵⁹

Im *Discorso* wird vor allem betont, wie auch noch genauer zu zeigen sein wird, dass eine Naturnähe und historische Korrektheit absolut wesentlich für die bildliche Darstellung ist, denn nur dann folgt das Bild der gottgeschaffenen Wahrheit. In diesem Sinne widmet Paleotti den Grotesken sogar ein ganzes Kapitel und diffamiert diese Art der Malerei. Hinsichtlich des Naturbezuges in malerischen Darstellungen treffen sich Paleotti und Aldrovandi also ganz eindeutig in ihrer Auffassung.¹⁶⁰ Gemäß diesen Beobachtungen, waren es demnach vor allem die Carracci und ihre Schüler, also das was man gemeinhin als die Methoden der Carracci-Akademie bezeichnet, die diesen Grundsätzen folgten und naturnah bzw. *dal vivo* zeichneten und malten. So entsprachen sie in weiten Teilen nicht nur Paleottis Anspruch an die Kunst, sondern trafen vor allem eine Bologneser Tradition, die durch ihre Wissenschaftsgeschichte in einer Art Kollektivwissen verankert war. Natur als Dogma der Bologneser Gesellschaft¹⁶¹ greift von den Naturwissenschaften in die Kunst und wird zum indirekten Leitsatz der Carracci und ihrer Schüler.¹⁶²

Was jedoch von einem Großteil der Forschung ausgeblendet wird, um die Carracci in ihrer Singularität zu unterstreichen, ist die Tatsache, dass sie nicht die einzigen waren, denen diese Naturnähe von Bedeutung war. Olmi/Prodi verweisen dezidiert auf den Begriff der *scientifiche pitture*, den Malvasia beispielsweise bei den Beschreibungen von Prospero

156 OLM/PRODI 1986, S. 223.

157 OLM/PRODI 1986, S. 215.

158 Ulisse Aldrovandi engagierte sich sehr aktiv und nachweislich für die Verbesserung der medizinischen Versorgung der Stadt und für die Vereinheitlichung in der Arzneimittelerstellung, vgl. OLM/PRODI 1986, S.221.

159 OLM/PRODI 1986, S. 225.

160 OLM/PRODI 1986, S. 226.

161 OLM/PRODI 1986, S. 228.

162 Wie noch zu zeigen sein wird, geschah dies jedoch nicht durch die direkte Beeinflussung der Carracci durch Paleotti, da letzterer ein distanzierteres Verhältnis zu den Vettern hatte.

Fontanas Werken anwendet.¹⁶³ Wenn auch seine generelle Malweise von dem florentinisch geprägten *Disegno* abzuleiten ist, zeigen viele seiner Darstellungen eine minutiöse Detailtreue, wenn es um die Darstellung von Tieren und Pflanzen geht. An dieser Stelle ist wiederum nicht verwunderlich, dass Ulisse Aldrovandi ein häufiger Gast im Haus Fontanas war, den Meister selbst beauftragte und dessen Tochter Lavinia ebenfalls gut kannte. Ebenso verhielt es sich mit Bartolomeo Passarotti, Aldrovandi war auch mit ihm bekannt und Passarotti selbst zeigte durch zahlreiche Portraits, wie gern er mit den Gelehrten in Bologna verkehrte.¹⁶⁴ Weiterhin finden sich unter seinen Zeichnungen viele Studien, die ein anatomisches Interesse nahelegen. Nicht zuletzt sind seine Portraits mit Hunden, eine Art der naturnahen Darstellung. Die Tiere werden in diesen Bildern nicht zu einem Attribut stilisiert, sondern weisen, wie ihre menschlichen Kompagnons individuelle Züge auf, die wiederum eine Beziehung zum Menschen im Bild spürbar machen (Abb. 2).

Aldrovandi selbst betonte jedoch keinen Umgang mit den Carracci zu haben und auch sie suchten scheinbar nicht aktiv seine Nähe, zumindest ist von einer direkten Verbindung nichts bekannt.¹⁶⁵ Auch ist nicht davon auszugehen, dass sie Naturnähe in Aldrovandis oder Fontanas Sinne umsetzten, dennoch wurde der Bologneser Zeitgeist von dieser Stimmung geprägt und mit ihm die Akademie der Carracci. Zugespitzt könnte man sagen, dass die Carracci abseits der Forscherhochburg Bologna nicht zu ihrem lebensnahen Stil gefunden hätten. Berengario da Carpi, Ulisse Aldrovandi aber auch Gabriele Paleotti schufen die rechten Impulse für die Kunst der drei Cousins, ohne dass diese jemals *scientifiche pitture* schufen.

Kehren wir noch einmal zum Überthema der Akademie zurück, Anfang der 1580er Jahre, als die Carracci sich zu ihrer *Accademia degli Incamminati* zusammenfanden, war der Terminus der Akademie bereits in der Bologneser Gesellschaft etabliert. Joannis Jarki zählt in seiner Abhandlung „*Specimen Historiae Academiarum Eruditarum Italiae*“ von 1729 in Bologna etwa 70 Akademien, die bis zum Erscheinungsjahr der Publikation existierten.¹⁶⁶ Sie nahmen unterschiedliche Formen an und sind im weitesten Sinne Zusammenkünfte mehrerer Teilnehmer, die zu bestimmten Themen debattierten und sich austauschten. Die Idee der Akademie, nach platonischem Vorbild kam Mitte des 15. Jahrhunderts durch griechische Gelehrte nach Italien.¹⁶⁷ Wichtig dabei ist zu betonen, dass der Terminus sowohl vermutlich

163 OLM/PRODI 1986, S. 232.

164 OLM/PRODI 1986, S. 232.

165 OLM/PRODI 1986, S. 234.

166 PEVSNER 1940, S. 7f., Michele Maylender kommt auf insgesamt 108 Akademien, jedoch über einen etwas längeren Zeitraum, vgl. MAYLENDER 1926-30.

167 PEVSNER 1940, S. 1f.

in der Antike, mit Sicherheit aber im Italien des 15. und 16. Jahrhundert in einem sehr losen Zusammenhang verwendet wurde und dem ganzen kein konkretes Konzept oder eine konkrete Vorstellung zugrunde lag. Vielmehr wurde es als modisches Synonym, ähnlich wie *gymnasium* für das *studium* verwendet wurde. Akademie konnte also einen Ort,¹⁶⁸ wie die Universität, oder eine lose, private Zusammenkunft, die sich geistigen Fragen widmete, bedeuten.¹⁶⁹ In ganz Italien entstanden erste Vorläufer der Akademien. Die erste, als solche betitelte und zugleich im modernen Sinne gestaltete, gilt aber die Florentiner *Accademia Platonica* unter dem informellen Vorsitz Marsilio Ficino.¹⁷⁰

Es entstanden immer wieder Gelehrten-Akademien, deren Inhalte zunächst die Auseinandersetzung mit der Antike, ihrer Sprache und ihrer Schrift waren. Erst allmählich verbreiteten sich frühe Überlegungen zur der Form und einer Festlegung des Terminus *academia*, jedoch ohne nachhaltig Einfluss zu nehmen.¹⁷¹ Von Ciceros Beschreibung der *academia* als einem Ort, über den Begriff als Bezeichnung einer Zusammenkunft, hin zu einer Organisation, war es ein weiter Weg, wenn auch einzelne Gruppierungen der Gesamtentwicklung vorweg griffen.¹⁷²

Das Wesen dieser Akademien änderte sich im 16. Jahrhundert, es waren nicht mehr nur humanistische Zirkel, die sich so bezeichneten, sondern auch Vereinigungen mit anderen Interessen.¹⁷³ So gab es zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Venedig eine Proto-Akademie, die sich die *Compagnia della calza* oder *Accademia degli Accessi* nannte und keinerlei Bildungszwecken folgte, hingegen eher als Netzwerk fungierte. Zwar widmeten sich die Mitglieder später vor allem der Organisation von Festen und Theateraufführungen während der Karnevalssaison, doch ist hervorzuheben, dass die *Accademia degli Accessi* zu den ersten gehörten, die ein Statutenwerk mit Titeln und Aufgaben erstellten.¹⁷⁴

Diese Art von Regeln und Statuten sind ein zweites Merkmal der Akademien des 16. Jahrhunderts, waren doch ihre Vorgänger doch noch überwiegend lose formiert.¹⁷⁵

Nach den ersten Anfängen der *Accademia Platonica*, war es die *Accademia degli Umidi*, die um 1540 mit der Unterstützung Cosimos I. in Florenz eingerichtet wurde und die als

168 Cicero hatte die *academia* als Gebäude beschrieben, weniger als Vereinigung, so waren auch die ersten Akademien der Frühen Neuzeit eher als Örtlichkeit zu verstehen, PEVSNER 1940, S. 2f. u. CHAMBERS 1995, S. 3.

169 CHAMBERS 1995, S. 2

170 PEVSNER 1940, S. 2f. u. CHAMBERS 1995, S. 3.

171 CHAMBERS 1995, S. 7f.

172 PEVSNER 1940, S. 3, in Marsilio Ficinios Fall wurden seine Freunde bald als *academici* und er selbst als *Academiae Princeps* bezeichnet.

173 PEVSNER 1940, S. 8f.

174 MAYLENDER 1926-1930, I, S. 45 und CHAMBERS 1995, S. 13.

175 PEVSNER 1940, S. 12., allerdings knüpft Pevsner diese Regelwerke an die generelle Regulierungssucht in der Zeit des Schismas, in welcher für viele Lebensbereiche Statuten und Anordnungen entstanden.

wegbereitend galt. Ihre Umbenennung in *Accademia Fiorentina* bezeichnete dann auch ihre Absichten. Cosimo beabsichtigte die Stärkung der italienischen (toskanischen) Sprache und ließ Vorlesungen über Dante und Petrarca halten, des Weiteren sollte Bände zur *volgare* erscheinen.¹⁷⁶ Die *Fiorentina* wurde zum wichtigen Werkzeug Cosimos und gewann über Florenz' Grenzen hinweg an Bedeutung. Dieser beispielhafte Erfolg der *Accademia Fiorentina* trat eine Welle der Akademiegründungen verschiedener Art los.

Auch den Bereich der Bildenden Künste erreichte bald der populäre Gedanke der Akademie. Die erste Nennung erfolgt in Verbindung mit Leonardo da Vinci, es kursierte eine kunstvoller Stich eines rund angeordneten Musters mit aufwendig, verwobenen Linien in dessen Mitte *Accademia Leonardi Vinci* steht (Abb. 3). Urheberschaft und Bedeutung sind unklar, dennoch rückt somit der Künstlerstand in die Nähe der Akademienbewegung. Leonardo, der, auch in seinem Traktat, von der Aufnahme der Künste in die *artes liberales* sprach, sah womöglich die Akademie als Möglichkeit den Künsten eine neue Wertigkeit zu geben und sich aus dem Bereich der *arte meccanicissime* zu entfernen.¹⁷⁷ Dennoch ist davon auszugehen, dass auch Leonardo, sollte es so etwas wie eine Akademie gegeben haben, keine eigentliche Institution ersann, sondern diese „Akademie“ nicht mehr als eine Diskussionsrunde zum Thema der Kunst, aber auch zu anderen Sachgebieten war.¹⁷⁸

Entscheidend in unserem Zusammenhang wird dann erst die *Accademia del Disegno* in Florenz. Um dem nachfolgenden Kapitel vorzugreifen, ist in diesem Falle von einer konkreten Akademie zu sprechen, die nach dem Vorbild der *Accademia Fiorentina* das für die Kunst zu leisten hatte, was jene für die Sprache und die Poesie anstreben sollte. Dennoch ist auch im Florentiner Zusammenhang in erster Linie die Akademie nicht als Ausbildungsstätte zu sehen, insbesondere nicht in der Anfangszeit, sondern dient einzelnen Politiken, sei es jener Cosimo I., Vasaris oder der Künstlerschaft der Stadt Florenz. Sicher aber ist, dass die Ereignisse in Florenz ein starker Impuls auch für andere Künstlergemeinden waren und vielfach rezipiert wurden.

Malvasia selbst erzählt von einer *Accademia degli Indifferenti*, einer nicht weiter bezeichneten oder bekannten Organisation, welche die Carracci in ihrer Anfangszeit auch frequentierten und die von dem Maler Bernardo Baldi geführt wurde. Laut Malvasia wurde auch dort das Arbeiten vor dem lebenden Modell praktiziert.¹⁷⁹ Als dann die Carracci ihre Einrichtung eröffneten, waren sie durchaus innerhalb Bolognas nicht die einzigen, angeblich

176 PEVSNER 1940, S. 14.

177 PEVSNER 1940, S. 31.

178 PEVSNER 1940, S. 39.

179 PEVSNER 1940, S. 81.

machte Pietro Faccini sich kurz darauf auf, eine eigene Zeichenakademie zu gründen. Wiederum gibt es auch hier keine weiteren Hinweise, als dass Faccini wohl direkt gegenüber der Carracci an der Via de' Falegnami ansässig war.¹⁸⁰ Interessant ist zudem, dass, wenn auch einige Jahre nach den Carracci, ca. in den 1660er/70er Jahren es eine durch Elisabetta Sirani begründete Akademie für Künstlerinnen gab.¹⁸¹ Als erfolgreiche Malerin, führte die unverheiratete Sirani ein sehr zurückgezogenes Leben im Kreise ihrer Familie und der kleine akademische Kreis, den sie in Bologna gründete, war zugleich Spiegel einer Gesellschaft, in welcher auch Frauen als Künstlerinnen geschätzt wurden und genügend Arbeit fanden.¹⁸² Anders als irgendwo sonst in Italien, gab es in Bologna vor allem seit Mitte des 16. Jahrhunderts viel mehr Malerinnen. Ihr häufiges Aufkommen ist allerdings eher mit einer sehr guten Nachfrage und damit einem festen Markt verbunden, als mit der annähernden Idee von Gleichstellung. Nach wie vor war es Frauen untersagt, eigenhändig offizielle Dokumente zu unterzeichnen, sodass viele Aufträge und Käufe durch mündliche Abmachungen geschlossen wurden oder innerhalb privater Korrespondenzen geregelt wurden.¹⁸³

Doch kaum eine Akademie im Bologneser Raum hatte größeren Einfluss als die *Accademia dei Gelati*. Um 1588 durch Melchiorre Zoppio gegründet, bestand diese Vereinigung noch zwei Jahrhunderte weiter.¹⁸⁴ Ihre Inhalte drehten sich vornehmlich um literarische Themen, die Dichtung, später auch um philosophische Fragen und jene der Didaktik.¹⁸⁵ Agostino Carracci gehörte selbst zu den Mitgliedern, wenn auch jenen der *secondo ordine*, diese waren jedoch rar, zwischen 1588 und 1671 waren nur drei offizielle *accademici* diesen Grades registriert, allesamt waren Maler.¹⁸⁶ Auch wenn Agostino selbst dichterisch tätig war,¹⁸⁷ so schien es dennoch nicht ausreichend für den illustren Kreis der Literaten zu sein. Trotz guter, und teils enger, Beziehungen zu dem Literatenkreis, trotz eigener literarischer Kenntnisse oder eigener Belesenheit drang kein Künstler in die engere Auswahl der *Accademici dei Gelati* ein, es blieb bei einer klaren Trennung der *lettere* und der *arti*. Interessanterweise gibt es gleichfalls Hinweise darauf, dass der Gründer der *Gelati*, Melchiorre Zoppio, die Kunst nicht auf der gleichen Bedeutungsebene wählte wie die

180 PFISTERER 2007, S. 3.

181 MALVASIA 1841, II, S.295, 400f., zit. in: MORSELLI 2010, S. 160f.

182 Sirani wurde aufgrund ihres immensen Erfolgs und allgemeinen Wertschätzung in der Stadt als „*Il secondo Guido*“ bezeichnet, MODESTI 2003, S. 371.

183 MORSELLI 2010, S. 159.

184 MAYLENDER 1926-1930, III, S. 81.

185 MAYLENDER 1926-1930, III, S. 83.

186 PFISTERER 2007, S. 114f.

187 PERINI 1990, S. 171-75.

Poesie. Nach Agostinos Tod entstand die Idee, eine Sammlung von Lobschriften auf den Künstler durch die *Accademia dei Gelati* publizieren zu lassen, Zoppio als Verantwortlicher entschied sich dagegen. Dabei lagen aber scheinbar keine persönlichen Gründe vor, hatte der Dichter doch zuvor ein Portrait seiner verstorbenen Frau bei Agostino bestellt.¹⁸⁸

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts stieg die Zahl der gegründeten Akademien mit den unterschiedlichsten Themenbereichen stark an, insbesondere in Bologna.¹⁸⁹ Ein Umstand, der auch mit der Tradition Bolognas als Universitätsstadt zu verbinden ist. Die freie Art der Zusammenkunft mit ihren Möglichkeiten der Debatte und gemeinsamen Erarbeitung von verschiedenen Themen machten die Akademien zu einer willkommenen Abwechslung vom rigiden scholastischen System der Universitäten, wurden eben als Alternative zum bereits Bekannten populär.¹⁹⁰ Dennoch bin ich der Meinung, dass es eben nicht mehr als einer von vielen Faktoren war, der die Akademien beliebt machte und mit Sicherheit nicht entscheidend war. So darf man nicht vergessen, dass viele Begründer und Teilnehmer von akademischen Zirkeln zugleich ebenso Lektoren und Professoren an den Universitäten waren.¹⁹¹ Die Akademien waren eben vor allem durch das intellektuelle Klima der Stadt möglich, die durch die Universität bedingt war und vielen Gelehrten Anstellungen ermöglichte.¹⁹²

Dass sich aber trotz allem, die Akademien und Universitäten später in vielen Punkten, was Ausbildung und Organisation anbelangt überschneiden, zeigt, dass Akademien nach und nach zu einem festen Bestandteil des gängigen Aus- und Weiterbildungssystems gehörten, wobei sich die Ausbildungsmethoden stark unterschieden.

Charles Dempsey stellt die Theorie auf, dass die Akademie der Carracci in ihrer Anfangszeit bereits, einen starken didaktischen Auftrag beinhaltete.

Neben den Universitäten, gab es auch andere Wege der Weiterbildung im 16. Jahrhundert. Nach dem Besuch der *Grammatica*, einer ersten Stufe der Ausbildung für Kinder, in welcher Texte gelesen wurden, das Sprachverhalten trainiert und basismathematische Erziehung vorgenommen wurde, konnten die Jungen eine fortführende, höhere Ausbildung in den

188 Dabei handelte es sich um die Darstellung des Ehepaares in den Rollen der Judith, die den abgeschlagenen Kopf des Holofernes präsentiert, das Bild wurde zuletzt im Januar 2014 bei Christies in New York verauktioniert, Giovanna Perini zweifelt jedoch an der Korrektheit der Zuschreibung der Dargestellten und merkt an, dass beispielsweise in dem Band, welches Zoppio zum Tod seiner Frau herausgab, keine Notiz vom Bild zu finden ist. Vgl. PERINI 1995, S. 116f.

189 Bei Michele Maylender finden sich zahlreiche, aufgelistete Akademien in Bologna, meist mit einem philosophischen oder poetischen Hintergrund, vgl. MAYLENDER 1926-30 sowie BATTISTINI 2008, S.180.

190 PEVSNER 1940, S. 3.

191 BATTISTINI 2008, S. 200.

192 BATTISTINI 2008, S. 180.

lettere oder der Arithmetik machen.¹⁹³ Laut Dempsey stand es im Sinne der Carracci, dass die Malerei in den Stand der Freien Künste erhoben werden und die gleiche Wertschätzung erfahren sollte, wie es beispielsweise bei den *lettere* der Fall war.¹⁹⁴ Um also dieses Ziel zu erreichen, sollte die Ausbildung auf eine höhere, stärker professionalisierte Ebene gehoben werden, und nicht mehr nur als reine *bottega* wahrgenommen werden.¹⁹⁵ Dass die ersten Schüler der Carracci auch zuvor, wie Malvasia betont, die *Scuola di Grammatica* besuchten, sieht Dempsey als klares Signal für das Umdenken im Hinblick auf die Ausbildung der Künstler. Was er aber dezidiert ausser Acht lässt ist, dass es keinerlei schriftliche Beweise für ein solches erzieherisches Programm gab. Als *bottega* war es selbstverständlich, dass die Schüler und Mitarbeiter von den Carracci als Meistern lernten und an ihren theoretischen Entwicklungen teilhaben konnten. Ihre Einrichtung als *Accademia* zu bezeichnen, galt, und das ist ein Punkt den Dempsey weitestgehend unreflektiert lässt, als Ausdruck eines sehr gängigen gesellschaftlichen Vorgehens. Die vielen Gruppierungen, die sich zuvor und danach als *Accademia* beschrieben, waren in ihrer Art und ihren, sich selbst gesetzten Aufgaben sehr unterschiedlich. Sicher ist es zu bemerken, dass es sich bei den Carracci nicht um eine rein intellektuelle oder caritative Zusammenschließung handelte, sondern um eine *bottega*, dennoch ist ihre Bezeichnung als solche in erster Linie mit der flächendeckenden Akademisierung Bolognas zu verstehen.

Als Agostino und Annibale ca. 1582 nach ihren Reisen nach Bologna und zu Ludovico zurückkehrten, gelangten sie in eine Stadt, in der die Allgegenwärtigkeit der zahlreichen Akademien unausweichlich war. Die frühen Akademien sind unter anderem als intellektuelle, freie Zirkel zu verstehen, die sich mehr oder minder verbindlichen Zielen verschreiben. Aus heutiger Sicht könnte man sie sogar als Salons verstehen. Ihre Popularität schlug sich selbstverständlich bei den Künstlern nieder, die sich dieses inflationär verwendeten Begriffs ebenso bedienten wie viele andere Bereiche auch.

Einen weiteren Faktor, den die Forschung bislang übersehen hat, möchte ich noch nennen. Die Carracci ließen durch ihre Schüler viele Arbeiten ausführen oder sich dabei helfen. Wie es eben jede andere *bottega* auch machte, jedoch war es seitens der *Compagnia* Pflicht, für jeden Schüler und Mitarbeiter entsprechende Anmeldegebühren zu entrichten, da diese ebenfalls *Obbedienti* waren. Es ist anzunehmen, dass die Carracci eine Rechtslücke nutzten um nicht all ihre Schüler anmelden zu müssen, sondern als Mitglieder ihrer *Accademia* für sich arbeiten zu lassen. Die Schüler und Mitarbeiter selbst, mussten ihrerseits keine

193 DEMPSEY 1980, S. 560f.

194 DEMPSEY 1980, S. 563.

195 Ebd.

Ausbildungsgebühren zahlen, erhielten aber auch keinen Lohn. Sie konnten, und hier greift wieder eine Art akademische Vorgehensweise, Preise erzielen für gute Arbeit, die sie leisteten.¹⁹⁶ Wiederum ein wirtschaftlicher Vorteil für die Vettern, so mussten sie nicht alle Beteiligten für ihre Arbeit vergüten und konnten immer auf das beste Ergebnis ihrer Mitarbeiter zählen.

Zuletzt steht die Frage aus, in welchem Verhältnis wohl die *Accademia degli Incamminati* mit der *Compagnia dei Pittori e Bombasari* und später der *Compagnia dei Pittori* stand.

In den Quellen wird nichts von einer Rivalität, aber auch nichts von einer engeren Kooperation berichtet. In Verbindung treten die beiden Einrichtungen erst mit dem eingangs beschriebenen Besuch Ludovicos in Rom und seinen damit einhergehenden Bestrebungen die *Accademia* in die *Compagnia* einzugliedern. Wohl hält er dies für möglich, war er doch zuvor noch maßgeblich daran beteiligt gewesen, die Abspaltung von den *Bombasari* zu unterstützen und darüber hinaus noch die neuen Statuten zusammen mit anderen neu zu formulieren. Es gibt keinerlei verlässliche Hinweise darauf, dass eine derartige Einverleibung je erfolgt ist. Denn einige Jahre darauf wird sie kaum noch erwähnt, vermutlich wurde sie nach dem Tod aller Carracci nicht mehr weitergeführt, im Gegensatz dazu existierte die *Compagnia* als staatlich legitimierte Institution noch bis in das 18. Jahrhundert hinein (s.o.).

Wiederum formuliert Charles Dempsey die Behauptung, dass es so scheint, dass die Akademie doch in die Zunft aufgenommen wurde, obwohl es weder, wie in Florenz, zu einer Umbenennung kam noch eine Änderung in den Statuten vorgenommen wurde,¹⁹⁷ auch nicht in den Ergänzungen, die ein Jahr später erfolgten. Dempsey speist seine Vermutung aus wenigen beiläufigen Hinweisen.¹⁹⁸ Ein entscheidender Punkt jedoch, der dagegen spricht, ist, dass nach 1603, vermutlich nach der pompösen Beerdigung Agostinos, der Leiter der Akademie als *Principe* bezeichnet wird.¹⁹⁹ Es ist aber hervorzuheben, dass derartige Neubezeichnungen nicht in der *Compagnia* selbst erfolgt sind. Die späteren Matrikellisten und Wahlgänge behalten stets den *Massaro* als den Vorsitzenden bei. Die *Compagnia* bleibt eine ausgewiesene zünftische Organisation. Die *Accademia* hingegen verschwindet aus den Dokumenten. Die Vermutung bleibt, ob Ludovico, der um diese Zeit,

196 MORSELLI 2010, S. 158.

197 DEMPSEY 1989, S. 34.

198 So aus einem Brief Galeazzo Paleottis an Federico Borromeo bezüglich der Gründung der *Accademia Ambrosiana* in Mailand, wonach Paleotti keinen Unterschied zwischen *Compagnia* und *Accademia* zu machen scheint, und auch Ludovico selbst bezieht sich wohl auf die *Compagnia* als *Accademia*, vgl. DEMPSEY 1989, S. 34f.

199 Es existiert eine Einladung für ein Treffen der *Compagnia*, welches durch den *Segretario* im Auftrag des *Principe* gezeichnet ist, vgl. DEMPSEY 1989, S. 36.

also um 1600, wiederholt zum *Massaro* gewählt wurde und ein breites Ansehen genoss, sich nicht lieber den zunftpolitischen Aufgaben und seinen eigenen Aufträgen als Maler folgte, als den organisatorischen Aufwand der Institutionalisierung seiner Akademie zu übernehmen, die sich in staatspolitischen Sphären keine Unterstützer und Förderer gesichert hatte. Die *Accademia degli Incamminati* wurde als Privatangelegenheit gegründet und verlief sich in gleichem Zustand, so wie es der Werdegang vieler weiterer Akademien war.

II. 2.2. Florenz – Analogie oder Opposition

*„It is perfectly clear, then, that the creation of the Florentine Academy was in part at least, an act of cultural politics, motivated by a desire to achieve fairly specific social goals. And it is clear that the Carracci were similarly motivated and modeled their academy in this regard after the Florentine.“*²⁰⁰

Carl Goldstein formuliert hier, was vermutlich die gängige Forschungsmeinung ist, die Florentiner Ambitionen zur Reformierung des Künstlerstandes als Ausgangspunkt für die neue Rolle des Künstlers in der Gesellschaft und inwiefern die Forschung das Verhältnis zur Gründung der Akademie der Carracci sieht.

Anders als bei den Carracci in Bologna, ist die Geschichte der ersten Jahre der Akademie in Florenz sowie ihr Verhältnis zur dortigen Zunft recht gut durch Quellen festgehalten.

Das Zunftwesen in Florenz wurde intern hierarchisch geregelt, indem die Zünfte gemäß ihrer wirtschaftlichen Stärke gegliedert wurden. Es gab in sieben *arti maggiori* und etliche weitere *arti minori*. Die verschiedenen Berufsstände waren innerhalb der einzelnen *arti* heterogen zusammengefügt, so war beispielsweise eine bedeutende Zunft jene der *Medici, Speciali e Merciai*. Wie sich diesem Namen schon entnehmen lässt, wurden die Zünfte nochmals in homogene Berufsgruppen unterteilt, sogenannten Membra (in diesem Fall jeweils die *Medici, Speciali* und *Merciai*), welchen wiederum kleinere Berufsstände, die Untermembra zugewiesen wurden.²⁰¹

Im Fall der Künstler wäre die Untermembra der Maler der Hauptmembra der *Speciali* zugewiesen gewesen. Diese hierarchische Unterteilung konnte, musste aber nicht zwingend eine wirtschaftliche Verknüpfung haben, die Künstler und *Speciali* betreffend kann ihre Verbindung darin gefunden werden, dass Künstler Rohstoffe für die Herstellung von Farben

200 GOLDSTEIN 1988, S. 35.

201 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 37 u. 42.

sowie Bindemittel und ähnliches bei den *Speziali* besorgen mussten, dies zeigt allerdings, dass der Kontext der *Membra* und *Untermembra* nicht allzu eng gespannt sein musste.²⁰²

Dadurch, dass quasi ganz Florenz durch die Zünfte organisiert war, gewannen diese vor allem im 13. und 14. Jahrhundert auch an immenser politischer Bedeutung und stellten die Regierung.

Sowohl die Position des *Gonfaloniere* als auch jene der sechs bzw. acht Prioren, die zusammen die *Signoria*, also die Regierung, bildeten wurden alle mit Mitgliedern der sieben *arti maggiori* besetzt.²⁰³

Die politische Vormachtstellung der Zünfte erfuhr allerdings im 15. Jahrhundert ein Ende, als die Medici die Macht übernahmen, zunächst unter Cosimos verdeckter, später unter Lorenzos offener Alleinherrschaft.

Damit einhergehend lässt sich ein Nachlassen des Zunftzwanges beobachten, denn ab den 1440er Jahren werden die Matrikellisten aller Zünfte scheinbar nur sehr nachlässig geführt. Erst in der politisch instabilen Zeit nach der Vertreibung von Piero de'Medici 1494 bis zur Einsetzung Cosimos als erstem Herzog der Toskana, kehrte wieder eine gewisse Regelmäßigkeit in den Zünften ein, die Verunsicherung bescherte ihnen einen bedeutenden Mitgliederzuwachs, allerdings waren sie nicht in der Lage ihre politische Bedeutung wiederzuerlangen. Die wirtschaftlichen Strukturen blieben allerdings so erhalten.

Was die Funktion von Zünften anbelangt, so reglementierten sie, ähnlich wie in Bologna, die Produktion und den Handel. Dabei wurden darüber hinaus auch Exportvorschriften formuliert, Arbeitszeiten fixiert und Sicherheiten geboten, zum Beispiel in rechtlichen Streitfällen. Die Zünfte fungierten auch in gewissem Maße als Arbeitsunfähigkeitsversicherung, und im Großen und Ganzen übernahm die Zunft eine Art Arbeitgeber-Arbeitnehmer-Verwaltung, die sich sowohl um den Arbeitsalltag, als auch um das Wohl und die Pflichten seiner Mitglieder kümmerte.²⁰⁴

Noch im Laufe des 13. Jahrhunderts waren die Florentiner Künstler über eine eigene Zunft organisiert.²⁰⁵ Allerdings brachten die weitreichenden Reformen des Zunftwesens, die sogenannten *Ordinamenti di Giustizia*, im Jahr 1293 eine Wende mit sich. Diese Neuerungen erzwangen die Angliederung der *Arte de' pittori* an jene schon erwähnte *Arte de' Medici, Speziali e Merciai*. Alle *Membra* und *Untermembra* erhielten eigene Statuten, die sich nochmals spezifisch mit den Gegebenheiten der einzelnen Berufsstände

202 KUBERSKY-PREDDA 2005, S. 42.

203 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 35.

204. KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 46ff..

205 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 41.

auseinandersetzen. 1314 und nochmals überarbeitet 1349 erschienen jene der Malergilde, die größtenteils so bestehen blieben, und über die folgende Zeit sogar bis ins 18. Jahrhundert ergänzt wurden.²⁰⁶ Diese Statuten sind in 17 Kapitel unterteilt und „*enthalten eine Vielzahl von Anordnungen, Verboten und Strafmaßnahmen, die beweisen, daß die Zunftorganisation eher auf die Ausübung von Pflichten*“²⁰⁷ als auf die konkrete Kontrolle des Malerhandwerks bedacht war. Zwar gibt es eine Qualitätsvorschrift, welche die Verwendung minderwertiger Materialien beim Malen verbietet, doch werden Punkte wie die Ausgestaltung der Ausbildung, die Anforderungen den Inhalt und den Stil betreffend, aber auch die Preisbildung in den Statuten nur rudimentär oder gar nicht behandelt.²⁰⁸

Trotz dieser eigenen Statuten waren die Künstler innerhalb der Zunft keineswegs autonom, sondern unterstanden stets der Oberhoheit durch die Hauptmembra. Es ist bislang noch nicht klar geworden, ob die hierarchischen Trennlinien gar soweit reichten, dass es Mitgliedern der Untermembra nicht möglich war an der Kandidatur zu Regierungsämtern teilzunehmen und somit eine Beschneidung der Rechte vorlag, die lediglich durch den Berufsstand bedingt war.

Um mehr Einfluss zu gewinnen, wurde von den Künstlern in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Bruderschaft gegründet.²⁰⁹ In dieser Zeit entstanden allgemein zahlreiche Bruderschaften, die sich allesamt religiösen, karitativen und sozialen Aufgaben widmeten. Vasari berichtet rückblickend von einer recht großen Popularität der neu gegründeten *Compagnia di San Luca*. Im Florentiner Staatsarchiv finden sich die Matrikellisten und die Statuten der *Compagnia*, die in Gegenüberstellung zu den Zunftsatzungen aus vergleichbarer Zeit sehr kurz gehalten sind und nur 12 Kapitel umfassen.²¹⁰ So mussten beispielsweise nicht alle Mitglieder auch dem Künstlerberuf entstammen, es wurde von allen ein Jahresbeitrag von 3 bzw. 2 (für Frauen) *soldi* entrichtet, der ab 1406 auf jährlich 10 *soldi* erhöht wurde, des Weiteren war der Vorstand aus vier von den Vorgängern erwählten Vorsitzenden, den sogenannten *Capitani* zusammengesetzt.²¹¹ Die religiösen und karitativen Pflichten waren auf freiwilliger Basis angelegt, dennoch schienen sie eine gewisse gesellschaftliche Bedeutung innezuhaben, denn es kam im Jahre 1406 zu einer Ermahnung seitens der *Arte dei Medici, Speciali e Merciai* den devotionalen Pflichten angemessen

206 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 44.

207 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 44.

208 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 46ff..

209 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 50.

210 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 50f.

211 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 52 u. 54.

nachzukommen.²¹² Ein interessanter Vorfall, zeigt er doch, dass die anfängliche Rivalität sich aufgelöst hatte und man darauf bedacht war, die Reputation des Berufsstandes allgemein gewissenhaft darzustellen, darüber hinaus betont Susanne Kubersky-Piredda, dass die Ziele der beiden Institutionen sich eben nicht überschneiden und demnach eine Koexistenz problemlos möglich war.²¹³

Um 1560, nach seiner ersten Zeit in Florenz, stiftet der Bildhauer und Servitenmönch Giovanni Angelo Montorsoli eine Kapelle in SS. Annunziata. Er verfügte, dass die Kapelle an die *Compagnia* gehen solle, deren Tätigkeiten zu diesem Zeitpunkt bereits fast vollständig zum Erliegen gekommen waren. Montorsolis Wunsch war es, dass notleidende Künstler in dieser Kapelle eine angemessene Grabstätte hätten und die Mitglieder der *Compagnia* einen angemessenen Treffpunkt besäßen. Montorsolis Plan der Wiederbelebung der *Compagnia* vertraute dieser Giorgio Vasari an, der in den Diensten Cosimos I. stand. Vasari sah in der bloßen Idee ein mögliches Politikum und übernahm die Wiederinstandsetzung der alten Bruderschaft der Künstler. Diesem Prozedere wollte Vasari jedoch einen symbolischen Gehalt geben und nutzt die ursprüngliche Intention Montorsolis zugleich zu seinem Zwecke. Der Wiederbelebung einer alten Vereinigung sollte zunächst ein Toter dienen. Im Frühjahr 1562 wurden die sterblichen Überreste von Jacopo Pontormo exhumiert und feierlich in die Kapelle der *Compagnia* überführt.²¹⁴ Kurz darauf kam es zu einem Treffen der *Compagnia* unter der Leitung Vasaris, die versammelten Künstler beschlossen die Wiederbelebung der *Compagnia* unter dem Namen einer *Accademia*. Die Neugründung einer Organisation, egal welchen Formates, war in einer fast absolutistisch regierten Stadt nur mit der Genehmigung des Großherzogs möglich. So war es Cosimo, der im Jänner 1563 die 47 Statuten der neuen *Compagnia ed Accademia del Disegno* akkreditierte.²¹⁵ Dass die 1540 gegründete *Accademia Fiorentina*, die sich der italienischen Sprache widmete und ganz offen unter der Schirmherrschaft Cosimos I. stand, als Vorbild und Orientierung wirkte ist mehrfach nachgewiesen und leuchtet auch ein. Als eine durch den Großherzog legitimierte Institution wurde der *Accademia Fiorentina* eine Sonderstellung zuteil und sie konnte sich rühmen offiziell einer höheren Aufgabe nachzugehen. In den Diensten Cosimos stehend konnte Vasari also sehr gut beobachten, welchen Stellenwert die *Accademia Fiorentina* und ihre Mitglieder innehatten, so bemühte er sich eine äquivalente Organisation durch die Wiederbelebung der *Compagnia* zu schaffen, auch um

212 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 53.

213 KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 54.

214 BARZMAN 2000, S. 183.

215 BARZMAN 2000, S. 34.

seine eigene Position zu sichern. Um dem Anspruch der *Fiorentina* in nichts nachzustehen griff er auf sein, wenn auch nicht nicht in seiner Ganzheit ausformuliertes theoretisches Konzept des *Disegno* zurück, wonach die Künste, also Malerei, Bildhauerei und Architektur durch den *Disegno* als deren „Vater“ vereint würden und dem Geist entspringen.²¹⁶ Cosimo selbst erhielt auf diesem Wege ein weiteres Instrument, durch eine Institution, die, wie Karen-edis Barzman herausstreicht von „seinen Männern“ besetzt war.²¹⁷ Es ging bei der Gründung, so Barzmans These, nicht um die Autonomie des Künstlerstandes, sondern um eine weitere intellektuelle Institution in den Diensten des Großherzogs.²¹⁸ So wurde der *Luogotenente* der Akademie als *bocha* des Großherzogs bezeichnet und hielt einen Großteil der Autorität inne.²¹⁹ Der offizielle Status den die *Compagnia ed Accademia del Disegno* durch Cosimo erhielt, wurde im Dezember 1571 noch weiter gestärkt, als der Großherzog die Verfügung erließ, dass Künstler, die Mitglied der *Accademia* seien, nicht mehr in der Zunft Beiträge zu leisten hätten. Zugleich wurde der *Accademia* die gleiche juristische Autorität wie einer Zunft zugesprochen und es erfolgte eine Umbenennung in *Università, Compagnia ed Accademia del Disegno*.²²⁰ Mit dem neuen Aufgabenbereich wuchs auch die Anforderung an die Verwaltung, sodass neue Statuten notwendig erscheinen, diese wurden allerdings erst neun Jahre später offiziell fertiggestellt.²²¹ Zwar sollten die Aufgabenbereiche der Akademie, der Bruderschaft und der Zunft getrennt werden, dennoch zeigen die Statuten eine intensivere Auseinandersetzung mit den Verwaltungsaufgaben und den Pflichten der Mitglieder, als mit einem inhaltlichen Programm und Intention der *Accademia*. Sie bleibt schmückendes Beiwerk für eine kulturpolitische Institution Cosimos. In den Statuten wird ein öffentliches zeremonielles Wirken hervorgehoben und des Weiteren wird die Gleichstellung der Vorsitzenden mit jenen anderer Zünfte betont.²²² Es ist also wichtig herauszustellen, dass die erste staatliche Akademie der Künste in erster Linie die Aufgaben einer Zunft und einer Bruderschaft übernahm. Die Akademie als solche, ebenso wie ihre Zielsetzung blieben undefiniert und allenfalls sekundär und da sie keine offiziellen Pflichten innehatte, war die Konsequenz in der Erfüllung ihrer Statuten auch weniger durch öffentliche Kontrollen oder Interesse reguliert. Es erscheint womöglich als Bruch zu den ursprünglichen Intentionen der Zusammenkunft als eine rein intellektuelle Einrichtung zu

216 VASARI-BAROCCHI/BETTARINI, I, S.111.

217 BARZMAN 2000, S. 32.

218 Ebd.

219 BARZMAN 2000, S. 35.

220 BARZMAN 2000, S. 59.

221 Ebd.

222 BARZMAN 2000, S. 59.

fungieren, denn ihr Mitinitiator Vasari schreibt im März 1563 in einem Brief an Michelangelo, dass die Akademie im Dienste der Kunst stehe und:

„per fare una Sapienza e uno Studio per i giovani, e allo insegnar loro“²²³.

Gemäß diesem Vorsatz, wie hätte nun die Lehre an der *Accademia del Disegno* aussehen sollen? Es ist in den letzten Jahren viel an Material von der Forschung zusammengetragen worden zu den einzelnen Aspekten der Lehre in der Akademie. So ergab sich, dass wohl Vorlesungen über Anatomie, Perspektive und Arithmetik gehalten wurden und diese Vorträge zogen häufig intensive Debatten nach sich.²²⁴ Interessant aber ist, wie die tatsächliche praktische Ausbildung der Schüler in den Künsten vor sich ging. Nach wie vor müssen es Werkstattmethoden gewesen sein, nach denen die jungen Künstler sich ihr Können aneigneten. Ein Arbeiten vor dem Original wird nicht explizit erwähnt²²⁵, was umso mehr betont wird, sind jedoch die jährlich viermal stattfindenden Zeichenwettbewerbe, die von den Konsulen entschieden wurden und dessen Gewinner die Berechtigung erhielt, seinen Beitrag zur Dekoration der zahlreich stattfindenden Festivitäten zu leisten, dieses nach Prämien gerichtete Vorgehen, sollte durch Konkurrenz und Ruhm die Qualität der Arbeiten steigern und war ein didaktisches Mittel um das *perfezionamento artistico* zu erlangen.²²⁶ In diesem Zusammenhang ist es mir wichtig zu betonen, dass dabei aber das *perfezionamento artistico* wohl nicht im eigenen Dienste stand, also nicht unbedingt das Voranbringen des Schülers und der Kunst allgemein intendierte, sondern als Mittel zum Zweck diente, welcher eine exzeptionelle Aussenwirkung der *Università, Compagnia ed Accademia* sein sollte. Im Besitz einer Akademie zu sein, fähige Schüler zu haben, die in der Lage waren künstlerisch Großes zu schaffen (auch immer mit Blick in Richtung des Großherzogs), also auch mit visuellen Mitteln eine kulturelle Bedeutung oder besser Legitimation zu evozieren, ist im Grunde als das Hauptziel der Institution anzusehen.

Dabei waren diese ephemeren Dekorationen nur ein Teil der breiten Aktivität der *Accademia*. Es gab umfangreiche, teils konkrete Pläne, die Dekorationen der Feste in entsprechenden Räumlichkeiten in einer Verkaufsausstellung zu präsentieren, es gab Überlegungen für die Errichtung eines Museums und einer Galerie mit den Portraits der Künstler. Nicht nur dieses Museum sondern auch eine Bibliothek, die neben Büchern auch

223 Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 Bände, München 1923. I, S. 736 zitiert in: DEMPSEY 1980, S.555.

224 DEMPSEY 1980, S.556f..

225 GOLDSTEIN 1988, S. 87.

226 DEMPSEY 1980, S. 556.

modelli, Zeichnungen und ähnliches beherbergen sollte, wurden als eine öffentlich zugängliche Institution geplant.²²⁷ Wieder spielte der Gedanke der Aussenwirkung eine entscheidende Rolle in diesen Projekten. Die *Accademia* sollte, ebenso wie die *Accademia Fiorentina*, eine kulturell konkurrenzlose Institution in Florenz bilden und einen Apparat im Dienste Cosimos I. darstellen. Die *Accademia Fiorentina* war bereits ab 1542 als so etwas wie ein staatliches Organ zu verstehen, nachdem Cosimo aus der privaten, lose organisierten *Accademia degli Umidi* eine Organisation machte, die als Teil des zentralisierten toskanischen Universitätssystem wurde und sogar Vorlesungen in den Räumlichkeiten der Universität abhielt. Auch verlieh der Großherzog dem Vorsitzenden der Akademie die gleiche Autorität wie dem Universitätsdirektor, dagegen bekam der Vorsitzende der *Università, Compagnia ed Accademia del Disegno* nur die gleiche Autorität wie ein Zunftvorstand.²²⁸

Dass die *Università, Compagnia ed Accademia del Disegno* jedoch auch ganz handfeste Aufgaben zu übernehmen hatte, zeigt ein weiterer Blick in die Statuten, der Artikel 37 besagt, dass die Mitglieder in Fragen der Baupläne- und Absichten eine beratende und regulierende Funktion einzunehmen hätten.²²⁹ Auch wurde ab 1602 verfügt, dass die *Accademia* über den Export von Kunstwerken die Aufsicht erhielt und da entsprechende Regulierungen vorzunehmen hätte.²³⁰ Die Exportregelung ist insofern interessant, da sich die Frage stellt, inwiefern Cosimo I. Florentiner Kunstobjekte als eine Art Werbung für die toskanische Kultur und damit sein Großherzogtum sah. Rückblickend könnte dafür eine Episode sprechen. Denn Anfang der 1570er Jahre ließ Philipp II. von Spanien etliche Entwürfe, unter anderem von Pellegrino Tibaldi, Andrea Palladio und Galeazzo Alessi, zu den weiteren Arbeiten an der Kirche im Escorial an die *Accademia del Disegno* senden um eine Einschätzung dieser zu erhalten.²³¹ Der Ausgang ist nicht ganz klar, dennoch zeigt es, dass die Florentiner Akademie als Instanz auf dem Feld der Kunst gesehen wurde, auch wenn die *Accademia* in Cosimos Augen wohl nicht den gleichen Stellenwert einnahm, wie die *Accademia Fiorentina*, denn im Gegensatz zu jener, erhielt die *Accademia del Disegno* keine finanzielle Unterstützung. Zwar gewährte er eine Art Stipendium, welches an mittellose Künstler vergeben werden sollte, doch gab er die Aufgabe an seinen Sohn weiter und zunächst blieb die Umsetzung auch in ihren Anfängen stehen.²³²

227 Ebd.

228 BARZMAN 2000, S. 27.

229 PEVSNER 1940, S.296ff. und BARZMAN 2000, S. 58.

230 DEMPSEY 1980, S. 556.

231 BARZMAN 2000, S.58.

232 BARZMAN 2000, S. 46.

Die *Università, Compagnia ed Accademia* war also in den ersten Jahren nach ihrer Gründung zu einer Institution geworden, die die Aufgaben der *Accademia*, gemäß der Reihenfolge in ihrem Namen, erst an letzter Stelle kommen ließ und als Zunft mit erweiterten Pflichten, aber auch Privilegien zu portraituren ist. Ihre Autorität und ihre Verpflichtungen wurden durch die autokratische Herrschaft Cosimos I. ermöglicht und somit ist die Handlungsbreite dieser neuen Organisation auch nur im Zusammenhang mit dem politischen System Florenz' zu verstehen. Neben Cosimo hatte Nikolaus Pevsner Giorgio Vasari als entscheidende, treibende Kraft bei der Entstehung der *Accademia del Disegno* angesehen. Sicherlich ist seine Rolle wichtig im Prozess, da er derjenige war, der die *Compagnia di San Luca* wiederinitiiert hatte und als Vertreter der Theorie des *Disegno* die entsprechenden Vorschläge für die neue Namengebung hatte, dennoch gilt es zu betonen, dass es wohl sehr unwahrscheinlich ist, dass er wirklich maßgeblich an den Statuten von 1563 beteiligt war, denn in der zweiten Hälfte 1652 war Vasari überwiegend auf Reisen.²³³ Durch die zweite Edition seiner *Vite* im Jahr 1568 führt Vasari die Errungenschaften der Akademie im Rahmen seiner eigenen Vita dem Verdienst seiner selbst zu und stilisiert sich als deren Erneuerer. Wie so oft ist auch in diesem Rahmen Vasaris Aussagen nicht uneingeschränkt zu trauen. Es ist aus Gründen der Art, wie aber der Präambel-Text geschrieben wurde, jedoch zu vermuten, dass Vasari an diesem beteiligt war, insbesondere da er die lange Tradition der *Compagnia di San Luca* hervorhebt. Diese Art von Historienbildung der *Accademia* und ihrem Ursprung in der *Compagnia di San Luca* zeigt deutlich, wie wichtig Mythenbildung war, denn für die Gründung im Jahr 1239 durch Arnolfo di Cambio, Giotto und Andrea Pisano wurden extra deren Geburtsdaten vorverlegt, um dieser historisch und künstlerisch einmaligen Konstellation Glaubwürdigkeit zu verleihen.²³⁴

Im späteren Verlauf der Aktivitäten der *Accademia* tritt Vasari wenig in Erscheinung und Pevsner führt dies auf seine Enttäuschung zurück, dass der institutionelle Charakter der *Accademia* stark verändert und mit den Aufgaben und der Bedeutung einer Zunft betraut wurde, sowie der damit einhergehenden geistigen Entwertung der Einrichtung als reine Akademie.²³⁵ Dabei lässt Pevsner aber ausser Acht, dass es eine eigene Petition gab, die sich die Lossagung von den Großzünften wünschte und eine Eigenorganisation wünschte mit den „gewöhnlichen“ Statuten.²³⁶ Im Hinblick auf diese Petition muss man also Pevsners

233 BARZMAN 2000, S. 31.

234 BARZMAN 2000, S. 185.

235 PEVSNER 1940, S. 50.

236 „*Serenissimo Gran Duca. Gl'huomini della Accademia e Compagnia del Disegno, humili signori di Vostra Altezza, essendo sottoposti parte die loro all'Arte die Fabbricanti, et parte a quella delli Spetiali, la*

Einschätzung klar infrage stellen, demnach war es nämlich der Wunsch der Künstler innerhalb der neu gegründeten Akademie eine juristische Legitimation mit Hilfe einer zünftischen Struktur zu suchen.

Genau in diesem Aspekt treffen sich die Entwicklungen in Florenz und Bologna ganz offensichtlich. Dennoch ist dies nur einer der Punkte, welche die Parallelität der Entwicklungen in den beiden Städten abbildet. Durch den Handel verbunden, standen beide Städte schon vor dem 16. Jahrhundert in regem Austausch.²³⁷ Auch war beispielsweise Florenz ein beliebter Ort für Bologneser Maler um Aufträge anzunehmen, da die Lage in Bologna selbst, wie bereits geschildert wurde, bis in das frühe 16. Jahrhundert sehr problematisch war. Gemäß den Zunftregeln mussten auch Maler von außerhalb den Pflichten der Zunft nachkommen und sich am neuen Standort melden. Nachweislich sind unter anderem Lorenzo Sabbatini und Prospero Fontana dort bei den Ausmalungen am Palazzo Vecchio beteiligt gewesen.²³⁸ Im Gegenzug arbeiteten Florentiner in Bologna, so Vasari selbst, sowie Montorsoli, der vor seinem schicksalhaften Aufenthalt in Florenz einige Zeit in Bologna verbrachte.²³⁹ Dies sind nur einige wenige Beispiele, die jedoch deutlich machen sollen, dass die Schnittstellen zudem zu einem Ideentransfer führten, die Parallelität der Ereignisse also erklären und zugleich deutlich machen sollen, dass es sich nicht um singuläre Entwicklungen handelte. Auch Ludovico war, Malvasia zufolge, in Florenz, jedoch gibt es hierfür keine haltbaren Hinweise, die diese Reise der reinen Mythenschreibung um Ludovico entziehen könnten. Diese Mythenschreibung wiederum ist eine bemerkenswerte Analogie in beiden Städten. Zwar rund hundert Jahre später publiziert, ist es dennoch ein zentrales Werk der frühen Kunstgeschichtsschreibung, Malvasias *Felsina pittrice*. 1678 erschienen, dient es dazu den Bologneser Künstlern ein Denkmal zu verleihen, allen voran den Carracci. Malvasia bemüht sich, vor allem Ludovico in ein Künstlerideal des 17. Jahrhunderts einzupassen, lässt ihn in seinen Apokryphen umfangreiche Studienreisen unternehmen und beschreibt ausführlich seine Tugenden.²⁴⁰ Er betont Ludovicos Beliebtheit und die der von ihm initiierten Akademie aber auch jene bei seinen

supplicarano che da poi che sotto l'auspicio suo si sono uniti in tanta utile congregazione, si conceda gratia di segregarli dalle arti prefate, et che si regghino sotto di loro Consoli et Luogotenente di Vostra Altezza con li consueti capitoli. Restando però nei casi così di dare et havere, così fra di loro come con le terze persone soggetti ai medesimi statuti delle Arti predette, acciòche riscaldati da cotanto honore s'accendino più che mai a operare virtuosamente a gloria di Dio et honore di Vostra Altezza.“ ASF, Accademia del Disegno, n.25, fols 18v – 19r, ursprünglich wohl in ASF, Medici e Speciali, Bd. 3, fol.142, zitiert in BARZMAN 2000, Anm.131, S. 349.

237 DOREN 1908, S. 51.

238 CAMMAROTA 1988, S. 54.

239 DEMPSEY 1980, S. 552.

240 BODMER 1939, S. 9.

Auftraggebern, anders als beispielsweise Bellori, und entgegen der durch diesen geprägten späteren Wahrnehmung der Carracci, pries Malvasia den ältesten Carracci als großen Künstler an. Ludovico Carraccis Inszenierung in Malvasias Viten kann als Gegenentwurf zu den Viten Michelangelos und Vasaris selbst gewertet werden. Während Vasari die Überlegenheit der toskanischen Schule anhand einer erdachten „Erbfolge“ in der Kunst mit seinem Kulminationspunkt in Michelangelo - und später sich selbst - erstellte, formte Malvasia einen Gegenentwurf der emilianischen Kunst abseits der *Disegno*-Theorie. Was beiden gemein ist, ist die Wahl des „Marketings“, beide Historienschreiber erdachten sich ihre Helden, und ließen jeden Makel aus, beziehungsweise passten deren Realität ihren eigenen Idealen an.

Vasaris Supremat der florentinisch-toskanischen Kunst basierte also auf Personen, aber auch auf einer daraus abgeleiteten Theorie des *Disegno*.²⁴¹ Den *Disegno* kann man als Leitidee der florentinischen Kunst und als theoretische Grundlage der *Accademia del Disegno* betrachten. *Disegno* soll nicht nur das Zeichnen und Entwerfen sein, sondern ist vorrangig als geistiger Prozess zu verstehen, und soll zugleich einen Diskurs über die Theorie der Malerei und die Kunstproduktion darstellen. Als intellektuelles Konstrukt sucht der *Disegno* nach dem Wissen und der Erkenntnis universeller Formen und Ideen von Natur. Dabei basiert der Ansatz auf dem aristotelischen Hintergrund, wonach Aristoteles' Begriff der *imitatione* durch die Kunst mehr die Wiedergabe von dem, was man weiß meint, und weniger das, was man sinnlich wahrnimmt, also auf gewöhnliche Weise sieht.²⁴² Dabei sollte das praktische Ziel dieser Theorie sein, dass die Künste, also die Malerei, die Bildhauerei und die Architektur aus der Ebene der handwerklichen Tätigkeiten gehoben werden sollten und mit Hilfe der aristotelischen Grundlage, aber auch durch die Verknüpfung der Denkkonzepte von *Disegno*, Geometrie und Dichtung, sollte der Kunst die Bedeutung von intellektueller, großer Arbeit zugesprochen werden. Dieser Argumentationsverlauf geht auf Benedetto Varchi zurück, dessen Einfluss auf die Kunsttheorie als auch auf viele Personen in Florenz sehr groß war, und er war es schließlich, der sich auf Aristoteles bezog und Vasari

241 Vasari selbst äußert sich zum *Disegno* jedoch recht ungenau: „*Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura, e pittura, procendendo dall'intelletto cava di molte cose con un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure [...]; e perché da questa cognizione nasce un certo [...] che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo [...]. Questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia mediante lo studio et esercizio di molti anni spedita et atta a disegnare ed esprimere bene qualunque cosa ha la natura creata, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché, quando con intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani che hanno molti anni essercitato il disegno conoscere la perfezione e eccellenza dell'arti et il sapere dell'artefice insieme.*“ VASARI-MILANESI, Bd. 1, S.168f. Zitiert in: BARZMAN 2000, Anm. 24, S. 330f.

242 BARZMAN 2000, S. 145.

die Grundlagen für dessen eigene Schriften bot.²⁴³ Trotzdem darf der *Disegno* nicht als zu rigide aufgefasst werden, sondern ist lediglich als Basis zu verstehen. Denn unabhängig aller Erklärungen, war Vasari, und zuvor beispielsweise auch Michelangelo, der Meinung, dass zuviel Lernen beziehungsweise das rigide Anwenden von Regeln und Theorie das intuitive, gottgegebene Darstellungsvermögen verfälschen würde.²⁴⁴ Somit war die Fähigkeit die höhere Wahrheit wiederzugeben, also nach der Idee des *Disegno* zu arbeiten, nicht etwas was erlernt, aber durchaus (in der *Accademia*) geschult werden konnte.²⁴⁵

Dass der *Disegno* zum Leitthema der Florentiner Künstler und auch zu jenem der *Accademia* wurde, wirft die Frage nach einem Leitthema in Bologna auf. Was die Carracci anbelangt, so war deren Betonung der Darstellung dessen was man tatsächlich sieht, die Grundlage ihrer Arbeit und schon in diesem Punkt liegt ein entscheidender Unterschied zu den Ausgangsbedingungen in Florenz. Darüber hinaus, auch aufgrund des Fehlens von schriftlichen Zeugnissen, und auch weil Malvasia selbst kaum von einem rechten theoretischen Programm sprach, ist davon auszugehen, dass eine der Arbeit zugrundeliegende und das eigene Schaffen betreffende Theorie nicht existierte.²⁴⁶ Weiter noch geht eine nicht bestätigte aber sehr bezeichnende Aussage, die wohl Annibale Agostino gegenüber geäußert haben soll, „*Noi altri Dipintori habbiamo da parlare con le mani*“.²⁴⁷

Es wurde bereits gezeigt, dass die Carracci mit ihrer Darstellung des Gesehenen in Bologna durchaus keine neue Tradition schufen, sondern vielmehr hervorhoben, was an Verständnis von Wiedergabe von Natur und Realität schon vorlag. Das wissenschaftliche Dogma der analytischen Naturbetrachtung ist ein Merkmal der Bologneser Gesellschaft und damit der lokalen Künstlerschaft inhärent.

Florenz mit seiner philosophischen Tradition steht somit der naturwissenschaftlichen Bolognas entgegen, auch in den künstlerischen Herangehensweisen und ungeachtet der gegenseitigen Beeinflussungen, die lediglich peripher blieben. Für die Carracci und die Bologneser Malerschaft war das Studium antiker Vorbilder, anderer Meister und der Anatomie nicht genug und musste durch die Auseinandersetzung mit der Realität ergänzt werden.²⁴⁸ Die Erkenntnis des Wahren, war demnach nicht wie in Florenz eine rein kognitive Leistung, die durch die Kontrolle des Sehens ging und durch die Hände ausgeführt wurde,

243 BARZMAN 2000, S. 145ff.

244 GOLDSTEIN 1988, S. 87.

245 Zwar fällt der Genie-Begriff noch nicht im Zusammenhang mit der *Accademia*, dennoch liegt hier bereits dieses Konzept dem *Disegno* zugrunde.

246 GOLDSTEIN 1988, S. 51.

247 MAHON 1947, S. 254.

248 OLM/PRODI 1986, S. 228.

sondern eher vice versa, dass durch das Sehen und das Ausführen erst die Erkenntnis des Objektes im Geiste ermöglicht werden konnte.

Umso offensichtlicher wird die Opposition zur Florentiner Kunsttheorie und ihrem Vertreter Vasari in den *postille* der Carracci in einer Ausgabe des dritten Bandes von Vasaris *Vite* von 1568, die den drei Bologneser Künstlern mit großer Sicherheit auch gehörte.²⁴⁹ Dort wird Vasari verhöhnt und als unfähig und unwissend bezeichnet. Seine deklarierte Bedeutung der Florentiner Kunst, aber vor allem seine Ablehnung der Leistung der Venezianer wird heftig in den Anmerkungen angegriffen.

Der „*l'ignorante Vasari*“ habe sich in seiner Einschätzung der Venezianer stark geirrt.²⁵⁰

„*O sentite il ma[li]gno, dice i [con]correnti di Titia[no] non sono stati di valo[re] et furono Giorgion[e], il Pordenone, il Te[nto]retto, Iseppo Salv[ia]ti, Paulino da Ve[rona] et il Palma il Vecch[io], che tutti questi fu[ro]no pittori di gran[e] importanza, ma c[on] tutto ciò gli supper[ò], ma se avesse ha[v]uto a concorre con [li] Ghirlandai, Bronzini, Lippi, Soggi, Lappo, Genga, Bugiard[ini] et altri suoi fiorentini di nome oscu[ro] come d'opere poteva fac[il]mente superargli in dip[in]gendo coi piedi, levandone però il divin Michelangelo e Andrea del Sarto.*“²⁵¹

Bodmer bezeichnet viele der *postille* als „anti-akademisch“, Dempsey wiederum sieht darin eine durchaus akademische Opposition zu Florenz.²⁵² Jedoch kann weder in der einen, noch in der anderen Aussage eine endgültige Wahrheit gefunden werden. Ohne eine wirklich artikulierte Linie der Carracci-Akademie bleiben derartige Hinweise wie die *postille* nicht mehr als Spekulationsgrundlage. Es ist, wie bereits angemerkt wurde, unwahrscheinlich, dass die *Accademia degli Incamminati* einer formulierten theoretischen Leitidee folgte, wie es in Florenz zu beobachten ist. Dennoch lässt sich ebenso wenig behaupten, dass die Carracci gänzlich anti-akademisch gesinnt waren, nannten sie ihre Zusammenkünfte, egal aus welchen Gründen, *Accademia*. Auch gilt es hervorzuheben, dass die *postille* wohl die Ablehnung von Vasaris Hoheitsanspruch der toskanisch-römischen Tradition ausdrückten

249 Die Existenz dieser mit zahlreichen Kommentaren und Anmerkungen versehenen Ausgabe von Vasaris *Vite* von 1568 ist bereits durch Bellori und Vasari bestätigt worden und wurde zunächst als eine Abschrift aus dem Jahr 1627 von Bodmer und später Mahon publiziert und kommentiert, 1972 kam es zur Wiederentdeckung des originalen Bandes, welches 1979 von Mario Fanti publiziert wurde. Die Autorschaft der *postille* wurde in der Forschung mehrfach den einzelnen Carracci zugeschrieben, aktuell ist anzunehmen, dass alle drei ihre Anmerkungen in dem Band hinterließen, aber auch nachfolgende Besitzer ihre Kommentare hinzufügten, siehe dazu: DEMPSEY 1986a, S. 74ff.

250 Mario Fanti, „Le *postille* carracesche alle 'Vite' del Vasari. Il Testo originale, spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna“, in: *Il Carrobbio*, 5 (1979), S.148-164, S. 161 zitiert in: DEMPSEY 1986, S. 246.

251 Ebd.

252 DEMPSEY 1986a, S. 73ff.

und deren Auslegung von *Disegno*, jedoch nicht den *Disegno* selbst, oder zumindest schienen sie eine andere Vorstellung von dieser Theorie zu haben. Denn in den Anmerkungen, die an jener Stelle gesetzt sind, wo Vasari Tizians Raub der Europa bespricht, steht, dass derjenige, der Tizian in solchen Darstellungen folge, mehr als jeder Florentiner jemals über den *Disegno* verfüge.²⁵³ Die Annahme, dass es den Carracci in ihrer Opposition mehr um die einzelnen Personen und deren Position ging als um das Konzept des *Disegno* an sich, zeigt sich 1603, als anlässlich Agostinos Beerdigung eine Publikation mit Stichen nach Vorlage Guido Renis erschien, in deren Titel sich die Mitglieder der Akademie als „*Accademici del Disegno*“ bezeichneten.²⁵⁴ Es ist unklar und kaum zu bestimmen, ob dies als Ehrung des *Disegno* gelten sollte oder eher als Hohn gegenüber den Florentinern zu verstehen ist, wenn sogar nicht beides zugleich. Zweifelsohne ist diese Betitelung angesichts der zuvor erwähnten Kritik durch die Carracci an Vasaris Text und Theorie nicht als Ehrung den Florentinern gegenüber zu verstehen, eher als Affront, hatte doch Vasari, der zu diesem Zeitpunkt jedoch schon fast seit 30 Jahren verstorben war, den *Disegno* als etwas der florentinischen Kunst Inhärentes beschrieben. Darüber hinaus muss man bedenken, dass diese Publikation der Reni-Stiche, wenn auch nicht allzu umfangreich, dennoch ein gewisses Publikum erreichte und damit als öffentliches Statement zu sehen ist. Um die Symbolhaftigkeit der Lage nochmals zu steigern, erinnerte die Opulenz und Größe des Anlasses, nämlich der Beerdigung Agostinos, sehr an ein anderes ebensolches Künstler-Begräbnis, nämlich an jenes Michelangelos 1564 in Florenz. Nach dessen Tod im Februar desselben Jahres in Rom und der zunächst erfolgten, sehr einfach gehaltenen Bestattung, wurde der Leichnam auch auf Betreiben Vasaris und Cosimos exhumiert und nach Florenz gebracht und für zwei Tage in den Räumlichkeiten der *Accademia*, nämlich in Santa Assunta, aufgebahrt, damit sich die Mitglieder fast schon rituell von dem Verstorbenen verabschieden konnten.²⁵⁵ Dann wurde der Leichnam rund einen Monat nach seinem Tod in Santa Croce beigesetzt und erst im Juli, nach Fertigstellung des aufwendigen Katafalks und sämtlicher Dekorationen, an welchen 25 Künstler unter der Ägide von Vasari und Vincenzo Borghini, dem *Luogotenente* der *Accademia* und rechten Arm Cosimos I, beging man die eigentlichen Trauerfeierlichkeiten in der Medici-Kapelle in San Lorenzo.²⁵⁶ Zwar hatte sich Michelangelo darüber geäußert in Florenz begraben sein zu wollen, dennoch sollte seine pompöse Bestattung den Künstler offiziell zurück in den Schoß der Florentiner Gesellschaft

253 Mario Fanti, „Le postille carracesche alle 'Vite' del Vasari. Il Testo originale, spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna“, in: *Il Carrobbio*, 5 (1979), S.148-164, S. 161 zitiert in: DEMPSEY 1986a, S. 76.

254 DEMPSEY 1980, S. 558.

255 RUFFINI 2011, S. 18f.

256 RUFFINI 2011, S. 21ff.

unter dem Großherzog bringen, denn seit 1534 war Michelangelo nicht mehr in Florenz gewesen und hatte Cosimos Anfragen zu einer Rückkehr stets abgewiesen.²⁵⁷ Der Aufwand, die Inszenierung seines Genies und seines Werks zeigen, inwiefern Michelangelo in Florenz zum Symbol auf mehreren Ebenen instrumentalisiert wurde. Für Cosimo war es dabei wichtig, den Erschaffer so vieler bedeutender Kulturgüter nicht als politischen Außenseiter erscheinen zu lassen, und jene zu befrieden, die dachten Michelangelo sei in Rom im selbstgewählten Exil gewesen und damit seien seine Werke in Florenz untragbar.²⁵⁸ Er band die Erinnerung an den verschiedenen Künstler umso fester an sich und seine Regierung, indem er die hochhoffiziellen Feierlichkeiten, die einem Staatsakt ähnelten in seiner Familienkapelle stattfinden ließ. Vasari benutze Michelangelo wiederum als Helden seiner Kunsttheorie, die Koryphäe des Florentiner Kunstschaffens wurde somit ungewollt in den Dienst der *Accademia*, Vasaris und dessen Grundsätzen gestellt. Es ist nämlich ganz bezeichnend, dass als die *Accademia* im Jahr zuvor gegründet wurde, Michelangelo einen Ehrentitel als Vater und Gründer der *Accademia* erhielt.²⁵⁹ Auch fragte ihn Vasari nach Vorschlägen und Instruktionen für die weitere Gestaltung der *Accademia*, Michelangelo selbst ließ all diese Ehrungen und Anfragen wenig interessiert beiseite und kümmerte sich nicht weiter um die Geschicke der *Accademia del Disegno*.²⁶⁰

Was Agostinos Beerdigung im Gegenzug anbelangt, so wurde diese am 18. Jänner 1603 in der Kirche des Spitals von Santa Maria della Morte abgehalten. Lucio Faberio, Dichter und Notar der *Compagnia dei Pittori* und wohl auch Mitglied der *Accademia degli Incamminati*,²⁶¹ hielt die Rede auf den Verstorbenen, die im gleichen Jahr zusammen mit einer Beschreibung der Feierlichkeiten von Benedetto Morello publiziert wurde.²⁶²

Ganz ähnlich wie bei Michelangelo, wird auch Agostinos Tod in den Dienst der *Accademia* gestellt. Agostino wurde bereits während der Beisetzung aber vor allem später bei Malvasia zu einem *pittore erudito* stilisiert, obwohl seine Begabungen wohl nicht seine Interessen überstiegen. Dennoch ließ die *Accademia degli Incamminati* keine Gelegenheit aus, um auf die Querverweise in alle intellektuellen Disziplinen zu verweisen.

Am Eingang der Kirche des Ospedale della Morte wurde die *impresa* der *Accademia degli Incamminati* aufgehängt, der schwarz verhängte Innenraum beherbergte eine große Säule

257 RUFFINI 2011, S. 14f.

258 RUFFINI 2011, S. 15.

259 RUFFINI 2011, S. 12.

260 RUFFINI 2011, S. 13.

261 Darüber hinaus war Faberio auch als Notar gemeldet und diente ab 1599 bei der *Compagnia dei Pittori* als solcher, vgl. Gründungsdokumente der *Compagnia* vom 5. Dez. 1599, MALAGUZZI VALERI 1897, S. 313.

262 SUMMERSCALE 2000, S.50.

von Lionello Spada, die Teil des gesamten aufwendigen Dekorationsapparates war und trug erneut die *Impresa* sowie das Motto der *Accademia* „*Contentione Perfectus*“.²⁶³ An der Säule war ein von Melchiorre Zoppio verfasstes Epitaph zu lesen.²⁶⁴

Um die Säule waren noch rund 15 weitere emblematische Darstellungen zu Agostinos Tugenden und der Trauer um seinen Verlust ausgestellt, darunter auch eine seine letzten Arbeiten, eine Ölskizze des Erlösers auf schwarzer Seide.²⁶⁵ Abgesehen von Lucio Faberios Rede wurden noch etliche Messen, Gesänge aber auch Gedichtvorträge gehalten, während zahlreiche Besucher dem Verstorbenen die letzte Ehre erwiesen. Der Apparat selbst blieb einige Tage aufgestellt und bot weiterhin Möglichkeit für Besuche.²⁶⁶

Benedetto Morello publizierte kurz darauf eine Ausgabe mit umfassenden Bildmaterial und dem Faberio-Text, welche dann auch Malvasia vollständig wiedergab. Morellos Zusammenfassung war mit großer Demut an Kardinal Odoardo Farnese gewidmet, dem Auftraggeber der Galleria Farnese in Rom, an welcher sowohl Annibale als auch Agostino mit etlichen Schülern gearbeitet hatten. Scheinbar stand Agostino, der zum Zeitpunkt seines Todes bei Odoardos Bruder Ranuccio Farnese in Parma beschäftigt war, offiziell noch in Odoardos Diensten, zumindest erscheint es im Text so.²⁶⁷

Interessant ist aber in unserem Zusammenhang, dass während in Florenz beispielsweise die Präambel der Gründungsstatuten, aber auch die Begräbnisfeierlichkeiten für Michelangelo betont unter der Schirmherrschaft des Großherzogs Cosimo I. standen, die *Accademia degli Incamminati* sich für die Widmung an einen Nicht-Bologneser, nämlich an den mächtigen Auftraggeber Farnese entschied. Von der *Compagnia dei Pittori* oder dem Senat aber auch nicht vom Erzbischof oder dem päpstlichen Legaten ist kaum etwas zu hören. Nur wenig später reist Ludovico nach Rom und versucht dort den Status der Akademie zu ändern und eine Kooperation mit Rom, genauer der *Accademia di San Luca* zu forcieren (s.o.). Dass er derartiges bereits in Bologna versucht hätte, davon existieren keine Quellen, noch berichtet Malvasia von dergleichen. Scheinbar war sich Ludovico dessen bewusst, mit Hilfe der Bologneser Autoritäten aber auch innerhalb der *Compagnia dei Pittori* keine Fortschritte hinsichtlich seines Vorhabens machen zu können.

263 MALVASIA 1841, I, S. 299ff.

264 „AVGVSTINO CARRACCIO/ QUEM SI PROPTER VIM INGENI/ STUVIVM DISCIPLINARVM/ OPERVM PRAESTANTIAM/ PRIMARIOS CVIVSQVE AETATIS VIROS/ PINGENDO INCIDENDO/ ARTE INVENTIONE IVDICIO/ NON EXAEQVASSE DIXERIS/ EIVS MERITIS PLVRIMUM DETBAXERIS/ DVM AETATE NOMINEQVE VIGERET/ VITA PVNCTO/ ACADEMICI INCAMINATI/ SOCIO OPTIMO SVAVISSIMO MOERENTES/ PP.“, zit. In: MALVASIA 1841, I, S. 301.

265 MALVASIA 1841, I, S. 302 ff.

266 MALVASIA 1841, I, S. 304.

267 SUMMERSCALE 2000, Anm. 230, S. 181.

Und so ausgeprägt sonst die thematischen, theoretischen Unterschiede zwischen Bologna und Florenz auch sein mochten, die symbolische Bedeutung, die die Beerdigungen von Agostino und Michelangelo für die jeweiligen Akademien hatten, zeigen, dass gewisse Vorgehensweisen, aber vor allem die Erkenntnis, dass eine Schirmherrschaft überlebensnotwendig für das Fortbestehen war, bringt eine eindeutige Parallele zumindest der beiden Akademien hervor.

In diesem Zusammenhang lässt sich dann auch das Heranrücken der *Accademia degli Incamminati* an die philosophisch-literarische *Accademia dei Gelati* erklären. Wie bereits erwähnt, wurde Agostino als literaturbegeisterter *pittore erudito* präsentiert, der durch Gedichte und Loblieder gefeiert wurde. Die Betonung der Nähe von Malerei und den *lettere* war in Bologna zu keinem Moment so ausgeprägt wie zur Beerdigung des Carracci. Die Naturnähe und Begeisterung für eine analytische, wissenschaftliche Vorgehensweise wird im Sinne der *Accademia* nicht weiter betont. Auch werden bei Morello, im Gegensatz zu den Literaten, keine Wissenschaftler namentlich genannt, die die Begräbnisfeierlichkeiten aufgesucht hätten oder gar etwas zum Ablauf beigesteuert hätten. Bolognas „Sonderweg“ erscheint zu keinem Moment so gering wie zu dieser Beerdigung, zumindest was den Standpunkt der *Accademia degli Incamminati* betrifft.

Was die *Compagnia dei Pittori* jedoch anbelangt, so ist vor allem ihre Nicht-Einmischung in die Bestattung Agostinos bezeichnend. Agostino hatte nicht die Rolle eines „Staats-Künstlers“, wie es bei Michelangelo der Fall war, die *Compagnia dei Pittori* war innerhalb des, durch Handelsinteressen geprägten, Regierungsgefüges einer von vielen Apparaten, die autonom wirkten und niemandem zu Diensten sein mussten. Die Symbolhaftigkeit blieb also auf die *Accademia* beschränkt und wurde so an andere Machthaber herangerückt, die Stadt Bologna als solche und die städtische Institution der *Compagnia* war somit nicht am Tod Agostinos im Sinne eines Staatsaktes interessiert.

Während die *Accademia del Disegno* als staatliche Institution einer autokratischen Regierung in Florenz Aufgaben zu erfüllen hatte, die vor allem der Repräsentation dienten, gelang es Ludovico nicht der *Accademia degli Incamminati* die gleiche Bedeutung zu verschaffen, da eine derartige Organisation im Staats- und Verwaltungssystem Bolognas nicht benötigt wurde.

Die *Compagnia dei Pittori*, die mit ihrer selbstverwalteten Autonomie die breite Künstlerschaft vertrat, ist ebenso bezeichnend für die Stadt Bologna wie die zu einer staatlichen Institution generierte *Accademia del Disegno* in Florenz.

II. 2.3. Weitere Intellektualisierungsstrategien

Was Vasari also in Florenz mehr oder minder erfolgreich betrieb war die Aufwertung des sozialen Status des Künstlerstandes. Er versuchte dies mittels des Heranrückens an den autokratischen Staatsapparat Cosimos I., aber auch durch eine Intellektualisierungskampagne, die Mittel zum Zweck sein sollte.

Es stellt sich die Frage, wie Bologna, abgesehen von den bereits beschriebenen An- bzw. Ablehnungen vom Florentinischen System noch weitere Strategien verfolgte um den Status der Künste in irgendeiner Art mit Hilfe von Intellektualisierungsstrategien zu heben.

Giampiero Cammarota stellt bereits 1988 fest, dass eine grundlegende Untersuchung der Intellektualisierung der Künste in Bologna bislang nicht vorgenommen wurde,²⁶⁸ ein Umstand an dem sich seither nicht viel geändert hat.

Bolognas intellektuelle Landschaft um 1600 wurde bereits etwas skizziert und zeigt durch das enorme Aufkommen von Akademien und vor allem eine naturwissenschaftliche Prägung ein sehr eigenes Klima. Das Primat der Naturbeobachtung und die von Olmi/Prodi attestierte Ablehnung großer, allgemeingültiger Theorien bestimmten vermutlich den Großteil der Diskussionen,²⁶⁹ darüber hinaus gilt es zu betonen, dass sich Bologna insbesondere als Universitätsstadt mit einer langen Tradition identifizierte und die Rolle der Universität sowie deren Beteiligte eine entscheidende Tragweite hatte. Da Bologna weder einen fürstlichen noch einen päpstlichen Hof unterhielt, der ausreichend Bedeutung besaß, war es die Universität, die lange Zeit die Rolle des Bedeutungsträgers der kulturellen Entwicklung innehatte.²⁷⁰ Dennoch brachten die Ereignisse rund um das Tridentinische Konzil auch das intellektuelle Klima der Stadt in Aufruhr, zumal die Neuorientierungsphase der Katholischen Kirche und reformatorische Einflüsse, die durch reisende Händler durchaus in Umlauf gebracht wurden, gleichzeitig griffen.²⁷¹

In diese Orientierungsphase trat Gabriele Paleotti als neuer Bischof mit seinem Reformwillen auf kirchlicher Ebene in Erscheinung. Die Art seines Vorgehens und die Auswirkungen auf den Kunstmarkt wurden bereits diskutiert, was aber ebenso entscheidend ist, ist seine Rolle bei der Aufwertung des sozialen Status der Künstler.

Paleottis Ausbildung an der Universität in Bologna und seine enge Freundschaft mit Ulisse Aldrovandi und Carlo Sigonio sind maßgeblich für die Person Paleottis selbst. Sein

268 CAMMAROTA 1988, S. 54

269 OLMI/PRODI 1986, S. 228.

270 PEPPER 1986, S. 327.

271 OLMI/PRODI 1986

reformativer Ansatz sollte über die Erneuerung der Kirchenstrukturen hinaus eine Annäherung von Wissenschaft und Kirche bringen. Der Erzbischof kommunizierte früh, in Zusammenarbeit mit Sigonio, den Wunsch, dass es eine Vereinigung geben sollte, die den eigenen Studenten zwar die religiösen Aspekte lehren sollte, allerdings sollte dies mit einem fundierten Geschichtsunterricht verbunden werden.²⁷² Diese Vereinigung wurde dann auch ins Leben gerufen und ihre Statuten, an deren Erstellung Paleotti beteiligt war, zeigen dessen eigenen Standpunkt zu Bildung und Wissenschaft. Demnach nämlich sei in jedweder wissenschaftlichen Ausbildung die Auseinandersetzung mit der Religion entscheidend, denn nur aufgrund der mangelnden Kenntnis der Religion würden die Wissenschaftler sich von dieser distanzieren.²⁷³

Unter diesem Verständnis, alles im Dienste der Kirche zu sehen und zu erklären ist auch Gabriele Paleottis Auslegung von Kunst zu sehen. Dass der Erzbischof Kunst instrumentalisierte, indem er Stiche religiösen Inhaltes in den Katechismus-Schulen verteilen ließ, aber auch indem er in Kirchengestaltungen eine allgemeine Wichtigkeit im devotionalen Sinne erkannt hatte, wurde bereits gezeigt.

Sein konkretes Verständnis von Kunst wird in seinem Traktat „*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*“ von 1582 deutlich. Als Teilnehmer am Tridentinischen Konzil, in welchem auch, angesichts der reformatorischen Bilderstürme, die Verwendung von Bildern und Kunstwerken im sakralen Kontext diskutiert wurde, wünschte sich Paleotti, wie wohl auch viele andere, das Bilderdekret von 1563 zu konkretisieren. Dieses Dekret blieb recht vage formuliert und bot keinerlei Anweisungen, wonach sich die Praxis hätte richten können. In diesem Sinne ist Paleottis Werk, welches sich in zwei Bücher aufteilt, ein Versuch Vorschläge für die Arbeit von Künstlern in der post-tridentinischen Zeit anzubieten.

Buch 1 beschäftigt sich mit Bildern im Allgemeinen und der Unterscheidung von sakralen und profanen Bildern und einer grundlegenden Bildtheorie, Buch 2 geht mit einem moralisierenden Hintergrund auf Wirkungen von sakraler Malerei und den möglichen Missbrauch von Bildern ein. Dabei betont Paleotti, dass im Grunde jedes Bild, welches Realität darstellt als solches nicht böse sein kann, lediglich die Art der Benutzung können zum Bösen führen.²⁷⁴ Bereits im Untertitel, aber auch später kündigt Paleotti drei weitere Bücher an, die zum *Discorso* gehören sollten, allerdings wurden diese nicht fertiggestellt und es sind lediglich wenige Fragmente erhalten, Buch 4 sollte sogar präzise Angaben zur Darstellung bestimmter Sujets enthalten, während Buch 5 Anweisungen und Ratschläge für

272 OLM/PRODI 1986, S. 215.

273 Ebd.

274 PRODI 2012, S. 21f.

Auftraggeber und Künstler beinhalten sollte, wie mit Kommissionen umzugehen und was hinsichtlich von Aufstellungsorten und dergleichen zu beachten sei.²⁷⁵

Dass Paleotti dabei das Bild als Wiedergabe der sichtbaren (und gelesenen) Realität versteht, fußt in seiner Denkweise ganz klar in den naturwissenschaftlichen und historischen Ansätzen.²⁷⁶ Das betrifft dann aber auch die Ausführung von Historienbildern, deren Inhalte der Bibel und ähnlichen Quellen entnommen werden und durch die Diskussion mit Gelehrten von den Künstlern ergänzt werden sollten.

Eine derart kanalisierte Form der Darstellung, die sich allein auf Fakten berief, widersprach allerdings in Teilen den häufig Werken, die vorrangig dem Prinzip des *decorums* folgten.²⁷⁷

Zentral für Paleotti bleibt aber die moralisch Funktion von Bildern zur religiösen Erziehung. Über den dargestellten Affekt sei es die Aufgabe der Bilder den gläubigen Betrachter über den Überbegriff des *movere* zu erreichen.²⁷⁸ Allerdings käme es gerade so zu einer schwierigen Aufgabe für den Künstler, der den Grat zwischen Angemessenheit und visuellem Reiz und historischer Korrektheit zu bewältigen habe.

Der Erzbischof widmete dabei ein ganzes Kapitel den Grotesken, welche nach seiner Vorstellung etwas Unangemessenes, gar Verbotenes seien. Versteht man aber den Fantasiereichtum und die Grotesken als künstlerische Freiheit, so gelangt man recht schnell zu Paleottis Verständnis vom Künstler und dessen Rolle. Paleotti sieht die Kunst der posttridentinischen Zeit ganz im Dienste der Wahrheit und der Kirche. Das Sakralbild zumindest solle nicht mehr in erster Stelle der Devotion dienen, sondern wird im Sinne der *persuasio* funktionalisiert.²⁷⁹ Kunst soll keine eigene Autorität besitzen und daraus versteht sich auch sein Bild vom Künstler selbst. Der Künstler und seine Malweise sollen quasi entindividualisiert sein und gemäß dieser konservativen Vorstellung sich wieder von dem Künstlertypus des „Genies“, der sich den Prinzipien beispielsweise des *Disegno* wiederfindet, entfernen.²⁸⁰ Als Mittel zum Zweck ist sowohl Künstler als auch Bild zu verstehen, dabei ist es jedoch wichtig zu betonen, dass Paleotti den Künstler nicht wieder in den Stand des Handwerkers hebt, da er doch die intellektuellen Voraussetzungen, die ein Maler haben muss um „wahrheitsgemäß“ abzubilden voraussetzt.

Paleottis Ziel, neben der Reformierung der Katholischen Kirche auf pastoraler Ebene, war es also die Kunst unter ein Regelwerk der tridentinischen Erkenntnisse zu stellen und somit

275 PRODI 2012, S. 23f..

276 STEINEMANN 2006, S.123.

277 STEINEMANN 2006, S. 185f.

278 STEINEMANN 2006, S. 373.

279 STEINEMANN 2006, S. 318.

280 STEINEMANN 2006, S. 81.

moralisch und religiös zu instrumentalisieren. Dabei bildet der *Discorso* sein bekanntestes Werkzeug. Dass sich sein Vorhaben zunächst nur auf sein Wirkungsgebiet als Erzbischof bezog, ist der Vorbemerkung seines Traktats zu entnehmen. „*Alcuni avvertimenti a chi leggerà il presente Discorso*“ ist ein unsigniertes Schriftstück, das zwar von Paleotti in der dritten Person spricht, aber dennoch ist davon auszugehen, dass es entweder aus seiner Hand stammt oder aus seinem allernächsten Umfeld und somit seinen Intentionen entspricht.

Mit seinem Ansatz den universitären und naturwissenschaftlichen Hintergrund Bolognas im Traktat zu berücksichtigen, indem er eine Theorie erschuf, die die *verisimilitudo*²⁸¹ an die oberste Stelle setzt, zeigt Paleotti, dass der *Discorso* eine zutiefst bolognesische Schrift ist. Zugleich verleiht er damit dem ganz eigenen Fundament der bolognesischen Künstlerschaft nochmals an anderer Stelle, nämlich jener der kirchlichen Autorität, eine besondere Gültigkeit.

Zugleich bedient sich Paleotti einer Argumentationslinie zur Nobilitierung von Kunst, die ebenfalls in Florenz verwendet wurde. Nach dem Beispiel Vasaris, Cristoforo Landinos, Baldessare Castigliones und Benedetto Varchis, suchte auch Paleotti die Malerei mit der Dichtung gleichzusetzen.²⁸² Dies tat er insbesondere, indem er die Malerei als Übersetzung der beiden Bücher Gottes - nämlich der Heiligen Schrift und der Natur - betrachtete und zur universelle Sprache erklärte.²⁸³ Darüber hinaus fand er Anleihen, der gerade von den Jesuiten für die Malerei eingesetzten rhetorischen Mittel der *persuasio*.²⁸⁴

Herauszustellen gilt, dass zwar Vasari und Paleotti einen ähnlichen Argumentationsweg wählten, aber der entscheidende Grund für die Nobilitierung der Künste ein unterschiedlicher war. Vasari beabsichtigte den sozialen Status der Künstler zu heben, indem er seinen Berufszweig mehr intellektuelle Bedeutung verschaffte, für Paleotti hingegen heiligte buchstäblich der Zweck die Mittel. Dadurch, dass die Künste sich in den Dienst des Göttlichen und Wahren stellten, wurde ihnen eine intellektuelle und höhere Bedeutung zuteil.

Abgesehen vom programmatischen *Discorso* jedoch, äußert sich Paleotti auch im Rahmen

281 Zu Paleottis Unterscheidung von *decorum* und *verisimilitudo* s. ausführlich STEINEMANN 2006, S. 190ff., demnach klärt Paleotti den Begriff des *decorums* von sprachlicher Ungenauigkeit und drückt aus, dass die Art der Darstellung einer Person, ihrem Würdestatus entsprechen solle. Dieser Umstand habe aber bislang sowohl in der Kunsttheorie, als auch in den bildlichen Ausführungen zu einem Widerspruch mit den historisch überlieferten Fakten, also dem *verisimilitudo*, geführt. Der Künstler, so Paleotti, kann dies umgehen, indem er „diesem [dem *decorum*] nur dort Gültigkeit zugesteht, wo als gesichert geltendes historisches Wissen nicht berührt wird und andere Wahrscheinlichkeitserwägungen nicht greifen.“, andernfalls müsse das *decorum* dem *verisimilitudo* den Vortritt lassen.

282 CAMMAROTA 1988, S. 55.

283 PRODI 2012, S. 19.

284 PRODI 2012, S. 23. und vgl. S. 24.

seiner Position oft darüber, was die Rolle der Künste betraf. Seine Omnipräsenz und sein Eifer machten ihn, wenn auch nicht uneingeschränkt machtvoll, zu einer relevanten, intellektuellen Größe in Bologna. 1576, als eine drohende Pestepidemie auf die Stadt zusteuerte, richtete Paleotti einen Brief an seine Gemeinde, worin er betonte, dass Bologna eine Stadt der Künste und der Tugend sei, die sich der Gefahr entgegenstellen solle.²⁸⁵ Dadurch zeigte der Bischof, dass seiner Meinung nach auch die Künste eine entscheidende Rolle in der Selbstwahrnehmung der Stadt spielen.

Paleotti, der neben Kirche und Universität, gleichwohl auch Kirche und Kunst gemäß den Erkenntnissen des Tridentiner Konzils vereinen wollte, ist durchaus als Motor einer intellektuellen Entwicklung innerhalb der Stadt zu sehen. Sein *Discorso*, der 1582 erschien, fällt in eine Periode des kulturellen Umbruchs, denn ungefähr zur gleichen Zeit, waren es auch die Carracci, die ihre Akademie gründeten und ihre erste größere Kommission im Palazzo Fava erhielten, parallel erzielte Aldrovandi entscheidende Fortschritte bei seinen Forschungen.

Trotz seiner unablässigen Bemühungen und seines Einsatzes, scheiterte Gabriele Paleotti jedoch mit seinem Vorhaben in Bologna. Zwar schaffte er es zeitweise Einfluss auf das Kunstschaffen zu nehmen, wie zum Beispiel, dass Bartolomeo Passarotti in seiner Darstellungsweise von den Grotesken abrückte und anfang sehr konservativ zu arbeiteten, wobei diese Episode wohl auch auf die Interventionen und Machtspiele innerhalb der *Compagnia* zurückzuführen ist.²⁸⁶ Dennoch, in seinem Machtbereich der Diözese gelangen ihm nicht die erhofften Fortschritte und mehrfach beklagte er sich in seinen Möglichkeiten beschränkt zu sein,²⁸⁷ vor allem war dies durch die Fragmentierung der Macht in der Stadt zu erklären, und eben auch durch die Interventionen des päpstlichen Legaten.²⁸⁸ Doch nicht nur auf pastoraler Ebene wohl auch im künstlerischen Bereich scheiterte er, seine Bemühungen Regeln für die Produktion von Kunst aufzusetzen finden genauso wenig Gehör, wie einen Index für verbotene Bilder und Sujets zu erstellen, wie es für Bücher der Fall war.²⁸⁹ Richtlinien für eine Kunstzensur schaffte der Erzbischof weder in Bologna noch später in Rom durchzusetzen. Weiterhin blieb es nämlich jeder Diözese und jedem Bischof selbst überlassen, wie er die vagen Vorstellungen des Tridentiner Konzils und des Bilderdekrets von 1563 umzusetzen hatte.²⁹⁰

285 OLM/PRODI 1986, S. 213.

286 Vgl. S. 81.

287 PRODI 2012, S. 14.

288 Ebd.

289 PRODI 2012, S. 25f.

290 PRODI 2012, S. 13.

Ende der 1580er Jahre verließ Paleotti Bologna und versuchte in Rom seinem Reformwillen Ausdruck zu verschaffen, 1589 wurde er zum Kardinalbischof ernannt und 1597 starb er in Rom.

Dennoch war sein Einfluss sehr groß auf die Künstlerschaft Bolognas gewesen, wenn auch nicht mit dem beabsichtigten Endergebnis. Nicht nur erkannte er die Wichtigkeit von Kunst an, sondern gestand den Künstlern auch eine wichtige Rolle in der Gesellschaft zu, er schuf ein diskursives Klima, in welchem sich viele Künstler entwickelten.²⁹¹

Dennoch erstaunt es, dass jene, die die mit ihrer Arbeitsweise *dal vivo* der *veritas* bzw. *versimilitudo* am nächsten kamen, nämlich die Carracci, nicht von Paleotti in besonderer Form hervorgehoben wurden.²⁹² Dies ist womöglich mit Paleottis eigener Verwurzelung in den tradierten Strukturen der Stadt zu erklären. Seine schon mehrfach erwähnte Freundschaft und Zusammenarbeit mit Prospero Fontana mag ein nicht zu unterschätzender Grund sein. Auch das sein engster Ratgeber, Ulisse Aldrovandi, betont nicht mit den Carracci verkehrt zu haben und dass er umso stärker die Fontanas (Prospero und später dessen Tochter Lavinia) in seine Arbeit einband, zeugt von einer Trennung der etablierten Kreise und den jungen, unabhängig agierenden Carracci. Fontanas eigene Ablehnung der Carracci und die allgemeine Kritik an Annibales früher „Kreuzigung mit Muttergottes und den Hl. Bernardin, Franziskus, Johannes und Petronius“ in der kleinen Bologneser Kirche San Nicolò,²⁹³ zeigt, dass die Carracci zunächst eine Position fernab der zentralen Interessen der Bologneser Künstlerschaft und ihrer führenden Köpfe innehatten. Ein weiterer Grund für Paleottis Ablehnung mag in einer Episode bedingt sein, in welcher der junge Agostino durch die Widmung eines Stiches an den Bischof, dessen Gunst zu erlangen suchte. 1579 fertigte er einen Stich nach der „Anbetung der Hl. Drei Könige“ von Baldessare Peruzzi (Abb. 4), an und schuf eine Szene voll exotischen und luxuriösen Überschwangs. Genau diese Art der Darstellung, die von der textlichen Vorlage abwich, gehörte zu den Bildern, die der strenge Kardinal verurteilte.²⁹⁴ Scheinbar unbeeindruckt sendete der noch junge Agostino 1581 obendrein einen Brief an Paleotti, in welchem er seine Bereitschaft kundtat für diesen arbeiten zu wollen.²⁹⁵ All dies blieb vom Kleriker vermutlich unbeachtet, finden sich

291 PRODI 2012, S. 28.

292 Allerdings trifft dies mehr auf die Werke Ludovicos und die frühe Phase Agostinos und Annibales zu, denn später entstanden durchaus auch Arbeiten, in denen das Primat des *decorum* vor jenes der *verisimilitudo* gestellt wurde, vgl. STEINEMANN 2006, S. 172.

293 Malvasia vermutet die Angst vor der Konkurrenz des jungen Künstlers, dessen Frühwerk nach Aussagen der etablierten Maler, darunter Fontana und Passarotti, eine fehlerhafte Anatomie vorweise und plebejisch anmute, MALVASIA 1841, I, S.267 und ZAPPERI 1989, S. 75f.

294 Es handelt sich bei dem Stich um eine Wiedergabe von Baldessare Peruzzis Werk im Palazzo Bentivoglio in Bologna, vgl. BOSCHLOO 1974, II, Anm. 26, S.238.

295 PERINI 1990, S. 169.

zumindest keine Schriftstücke aus seiner Hand.

Trotz dieser Fehlritte ist davon auszugehen, dass die Carracci mit den Theorien Paleottis und den Lehren Aldrovandis zumindest später durchaus vertraut waren und dadurch inspiriert in ihr Werk einfließen ließen. Und vielleicht ist es auch ihr zu großes Können und der ihnen dadurch zuteil gewordene Ruf, weswegen Paleotti sie mit Skepsis betrachtete. Wie erwähnt, wollte er dass die Rolle der Künstler und auch der Künstler als Individuum hinter seiner Aufgabe zurücktrat und die beiden Bücher Gottes, die Heilige Schrift und die Natur übersetzte. Insofern formulierte Melchiorre Zoppio aber in einem Gedicht über Agostinos Portrait von Zoppios Frau, welches in Morellos Publikation erschien, etwas - in Paleottis Augen - sehr Anmaßendes.

„Emulo ancor de la natura sei/ Non pur imitator, Carracci, ch'ella/ Suo difetto apre in consumando quella/ Che vivente assai piacque agli occhi miei.“²⁹⁶

Eine gänzlich andere Einschätzung der Carracci erfolgte somit nur 20 Jahre später bei der Bestattung Agostinos. Zwar war Paleotti zum Zeitpunkt dieses Gedichtes und der Publikation schon verstorben, dennoch wird er Zeuge der wachsenden Anerkennung der Carracci gewesen sein und ihres immer mehr ansteigenden Ruhmes.

Anders als Paleotti die Rolle des Künstlers sah, stellten Zoppio und Faberio Agostino und im weiteren Sinne auch Ludovico und Annibale als Genies dar, die es vermochten besser als die Natur darzustellen.

Denn zwischenzeitlich waren die Carracci in der Mitte der Gesellschaft angekommen und hatten die bisher herrschende Riege von Altkünstlern hinter sich gelassen, Ludovico war mehrfach zum *Massaro* der *Compagnia* ausgewählt worden und der Verlust Agostinos geriet durchaus zum Trauerfall.

Lucio Faberio nun, ein Akademie-Mitglied, Gelegenheitskünstler- und Dichter, hielt bei dem Begräbnis Agostinos eine Grabrede, die großen Anklang fand und die Benedetto Morello ebenso abdruckte wie später eben auch Malvasia. Die Parallele zu Florenz wurde bereits ausreichend diskutiert, was im Folgenden gezeigt werden soll, ist, wie sehr Faberio danach strebte aus Agostino eine Leitfigur für den Bologneser Künstlerstand zu entwickeln und dass der Künstlertypus eines *pittore erudito* womöglich der Nobilitierung und Intellektualisierung eines ganzen Berufszweiges dienen, oder sich zumindest auf die Akademie als Institution übertragen sollte.²⁹⁷ So zählt Faberio bereits eingangs die zahlreichen Tugenden Agostinos

296 MALVASIA 1841, I, S. 309.

297 GOLDSTEIN 1988, S. 54.

auf, die vor allem intellektueller Natur sind.

„[...] quanto Agostino Carracci fosse nobile nei costumi, gentile nel procedere, grazioso nel parlare, sollazzevole nelle conversazioni, grave nel discorrere, trattabil nelle dispute, sottile nei questiti, ricco nell'invenzioni, accorto nel disporle, ingegnoso nel perfezionarle, cortese nel insegnare, modesto nel correggere, leale e indefesso nel servizio de'padroni, e di quanta e qual eccellenza egli fosse nel disegnare, intagliare e pingere.“²⁹⁸

Interessanterweise verankert Faberio Agostino sehr stark in der Stadt Bologna, indem er dessen Lehrzeit bei Prospero Fontana und Domenico Tibaldi betont und zugleich seine weiteren Tätigkeiten ausserhalb der Stadt unerwähnt lässt.²⁹⁹ Auch spricht Faberio von Agostino als einem intellektuellen Chamäleon, da er in der Lage war zwischen vielen Disziplinen umher zu tauschen und als ein begabter Musiker, Mathematiker, Dichter, Astronom, Geograph und Historiker beschrieben wird.³⁰⁰ Faberio jedoch tut aber auch etwas, was in seiner Exaktheit erst viel später anderen Kunsttheoretikern gelingt, er beschreibt den Malstil und die Eigenheit der Kunst der Carracci, auch wenn er in diesem Fall nur von Agostino spricht und fasst die dahinter stehende Theorie sehr einleuchtend zusammen.³⁰¹ In diesem Zusammenhang geht Faberio sogar so weit zu behaupten, dass Agostinos darstellende Fähigkeiten, insbesondere was das Portrait anbelangt, weiter gehen könnten, als es ein Dichter je vermöge, denn seine Darstellungen würden nicht nur die äußeren Merkmale wiedergeben sondern auch die Seele des Dargestellten, er sei gar in der Lage ein sprechendes Gemälde zu erschaffen.³⁰²

Sicher ist Faberios Grabrede nicht allzu wörtlich zu nehmen, wenn man sie jedoch als eine Art programmatische Schrift liest, so war ihre Aufgabe, aus Agostino eine Leitfigur zu machen. Durch Agostinos Intellektualisierung wurde er zum Instrument der Konsolidierung

298 MALVASIA 1841, I, S. 306.

299 MALVASIA 1841, I, S. 307.

300 MALVASIA 1841, I, S. 308.

301 „[...] nondimeno avendo considerazione al fin di questo mio Discorso, una sol cosa mi basterà per argomento del grande ingegno del Carracci cioè: che per essere stato nell'onorata sua professione giudizioso imitatore delle naturali e artificiali cose, ha meritato il nome di grande, e ammirabile pittore. Non senza cagione io lo chiamo giudizioso imitatore: perchè egli considerando, che la pittura è oggetto dilettevole dell'occhio umano, implicava sempre l'imitazione al meglio, guardandosi dall'error di molti ch'amano più tosto la somiglianza, anco nelle parti non buone, che la bellezza libera d'ogni emenda. Dipingendo il Carracci alcuno dal naturale considerava la qualità, l'età, il sesso, il luogo, e l'occasione. Osservava quelli parti della fisionomia ch'erano più proprie del volto che ritrar dovea, e gli affetti e gli passioni, e di poi con tanta facilità, e felicità la rappresentava al vivo, che niente più. Al vivo rappresentava non pur le parti del corpo, ma quelle dell'animo, con tanta vivacità, che forse, con maggior non l'averia espressa faconda lingua di famoso dicatore.“ MALVASIA 1841, I, S. 309.

302 Anna Summerscale verweist an dieser Stelle auf die von Horaz angestoßene Debatte von *Ut pictura poesis*, um den Rang und die Vergleichbarkeit von Dichtung und Malerei, wonach Faberio jedoch weitergeht und den Topos von *Ut pictura rhetorica* ins Spiel bringt, vgl. SUMMERSCALE 2000, Anm. 259, S. 204.

der Rolle der Künstler. Dass es dabei aber weniger um die gesamte Künstlerschaft Bolognas oder der *Compagnia* ging, sondern vielmehr um die Akademie und ihre Mitglieder ist jedoch hervorzuheben.

Ein weiterer Zeitgenosse der Carracci und Mitglied ihrer Akademie, der den Künsten in Bologna eine höhere Bedeutung zusprach, war Giovanni Luigi Valesio. Ähnlich wie Faberio blieb sein Interesse nicht auf die bildenden Künste beschränkt, sondern auch er war in den literarischen Akademien aktiv und verfasste Schriften und Traktate. Sein bekanntestes Werk ist wohl ein Zeichenlehrbuch, welches sich an den Vorgaben der Carracci orientierte.³⁰³

In einer Verteidigungsschrift des Dichters Giambattista Marinos von 1614 legt Valesio eine, wohl in der Carracci-Akademie, evaluierte Kunsttheorie dar, um mit diesem Hintergrund Marino zu unterstützen. Der Streit um Marinos Vers aus dem Gedicht „*Obelisci pomposi a l'ossa alzarò*“ betraf eine vermutliche Verwechslung Marinos des nemäischen Löwen mit der lernäischen Hydra, als er nämlich schrieb „*Fera magnanima di Lera*“.³⁰⁴ Daraufhin zweifelte der Dichter Ferrante Carlo öffentlich an Marinos Fähigkeiten, da sich ein Dichter dieser Klasse keine derartigen Fehler oder Verwechslungen erlauben konnte. Es folgte ein umfangreicher Austausch an Streit- und Verteidigungsschriften, bei denen die Bologneser Literaten, allen voran Ludovico Tesauro, stark beteiligt waren und letztlich ergriff auch Valesio mit seinem „*Parere dell'Instabile Academico Incaminato intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca contra una particella, che tratta della Pittura nelle ragioni del conte Ludovico Tesauro In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino*“³⁰⁵ von 1614 das Wort. Zwar hat Valesios Argumentation schließlich weniger mit Marinos Vers als mit Tesauros Argument zu tun, dass die Freiheit des Dichters/Künstlers ihm zugleich die Kompetenz verleiht, Begrifflichkeiten in anderem Zusammenhang zu verwenden und nicht mehr nur starr auf ihren ursprünglichen Gebrauch zu limitieren.³⁰⁶ Dabei wird eben auch Ludovico Carracci eingebracht, in dessen Akademie ähnlich hinsichtlich des Umgang mit tradierten kunsttheoretischen Begriffen verfahren wurde. In diesem Kontext wird also nicht nur von Valesio, sondern auch von Ferrante Carlo und Ludovico Tesauro eine Vergleichbarkeit von Literatur und Malerei gezogen, indem ihre theoretischen Termini bzw. der Umgang mit diesen gleichgestellt wird. Dies ist in der allgemeinen Fragestellung dieser Arbeit ein

303 „I primi elementi del Disegno“ erschien zwischen 1606 und 1616 unter dem Namen *L'Instabile*, PFISTERER 2007, S.21.

304 PFISTERER 2007, S. 21.

305 Ludovico Tesauro war der erste, der schriftlich auf die Vorwürfe Ferrante Carlos reagierte, daraufhin erschien unter dem Pseudonym des Conte Andrea dell'Arca erneut Carlos Argumentation als Antwort auf Tesauro formuliert. Valesio bezieht sich auf Tesauro, weil dieser in seiner Schrift die Kunsttheorie und die Carracci anführt, PFISTERER 2007, S. 21.

306 PFISTERER 2007, S. 22.

wichtiger Faktor, denn im weiteren Verlauf bemühte sich Valesio Tesauros sonst etwas rückständige Argumentation im künstlerischen Bereich zu überspielen. Denn ohne scheinbar das entsprechende Wissen zu haben, verwendete Tesauro wieder das Supremat des *Disegno* über den *Colorito*, ein Umstand den die Carracci versuchten aufzuheben.³⁰⁷

Um den Eindruck nicht zu erwecken, dies wäre tatsächlich Tesauros Meinung bzw. um dem Gefährten nicht in den Rücken zu fallen, ließ Valesio zahlreiche Aspekte und Verknüpfungen einfließen, um Tesauro nicht vollkommen zu widersprechen, und somit auch Marinos Verteidigung zu schwächen, zugleich aber auch die tatsächliche Beschaffenheit der Carracci-Akademie und deren Theorie hervorzuheben, und die neue Rolle der Bologneser Schule auf ihrer eigenen theoretischen Grundlage fußen zu lassen.³⁰⁸

Dieser Betonung des eigenen theoretischen Ansatzes, insbesondere als Abgrenzung zum florentinischen Konzept bediente sich auch der wohl wichtigste Vertreter der Intellektualisierung des Bologneser Künstlerstandes, Carlo Cesare Malvasia.

1678 erschien sein Überblickswerk zur Geschichte der Bologneser Kunst unter dem Namen *Felsina Pittrice*. Malvasia teilt sein Werk chronologisch auf und beginnt mit den frühen, teils sehr unbekanntem Malern bis zum späten 15. Jahrhundert, anschließend widmet er sich Francesco Francia und dessen Zeitgenossen, wie Bartolomeo Passarotti und den Fontanas (Prospero und Lavinia). Dann gelangt er zu den Carracci und ihrem näheren Umfeld im dritten Teil, um abschließend seine eigenen Zeitgenossen und die bekannte Riege der Bologneser Künstler wie Reni, Guercino, Albani und Domenichino zu kommen. Natürlich ist Malvasia kein Zeuge der Umbrüche, welche in der vorliegenden Arbeit beschrieben werden. Sein Blick wird bereits durch die Auffassung des Künstlers und dessen Position des 17. Jahrhunderts bestimmt und kann nicht unkritisch betrachtet werden. Ganz bezeichnend dafür ist, dass Malvasia seinen Text dem französischen König Ludwig XIV. widmet, unter dessen Einfluss die erste, neuzeitliche Kunstakademie gegründet wurde und vollends zu einer staatlichen, regulierten Institution wuchs.

Dennoch ist es entscheidend für uns Malvasia zu konsultieren, da er prägend war für den Blick den man heute auf die Bologneser Schule, die Akademie und wohl auch die Compagnia hatte. Denn er formuliert noch einmal klarer und summarischer das, was zur Eigenheit Bolognas besonders in Absetzung zur toskanisch-römischen Schule war. Was die tatsächliche Realität der Bologneser Künstler und ihrer Intellektualisierung anbelangt, so

307 So versucht Valesio Tesauros Aussage zu revidieren, „die Zeichnung der ‚eigentlichen‘, die Farbe dagegen der ‚uneigentliche‘ Bedeutung in der Dichtung entsprechen [würde]“. Diese unbedachte und vielleicht sogar unwissende Parallelisierung mit dem toskanischen *Disegno*-Begriff, diene wohl nach Auffassung Valesios und der Carracci nicht deren Intention und Aufstellung, PFISTERER 2007, S. 23.

308 PFISTERER 2007, S. 23f.

muss man seinen Standpunkt zu diskutieren, um sich von diesem letztlich befreien zu können.

1616 in Bologna geboren und neben Studien der Rechtswissenschaften und Theologie als Dichter und Historiker tätig, war Malvasia bereits früh als Mitglied der *Accademia dei Gelati* zu einigem Ruhm gelangt. Über seine zahlreichen Reisen, die er als Kanoniker, ein Amt, welches er ab 1662 innehatte, lernte Malvasia viele einflussreiche Regierungsvertreter kennen, unter anderem auch Pierre Cureau de la Chambre, welcher den Kontakt zum Hofe Ludwigs XIV. und der *Académie Royale* herstellte. In dieser Zeit widmete sich Malvasia nicht nur ausschließlich seinen Aufgaben als Kanoniker, sondern er sammelte auch Informationen und Daten zu der Fertigstellung seiner Viten, daneben war er auch als Kunsthändler tätig, der beispielsweise bei der Sammlung Kardinal Leopoldo de' Medici diesem beratend zur Seite stand.³⁰⁹

In der „*Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*“ betont Malvasia anhand von Quellen verschiedenster Art seine Recherchen vervollständigt zu haben und im Grunde Tatsachenberichte zu erstellen.³¹⁰ Eine seiner wichtigsten Informationen bietet dabei das Archiv der *Compagnia dei Pittori*, welches in seiner Gesamtheit, sofern sie je bestanden hat, später verloren ging.³¹¹

Obwohl er auf den Wahrheitsanspruch beharrt, ist bekannt, dass etliche seiner vermeintlichen Tatsachen nicht der Wahrheit entsprachen und abgeändert wurden. Dies diente jedoch weniger der Vertuschung von Wahrheit, sondern vielmehr ihrer Erweiterung in einem ästhetischen und moralischen Kontext.³¹² Sein Text zeigt nicht nur auf rhetorischer, sondern auch auf poetischer Ebene eine hohe Qualität und besonders herauszustreichen ist die umfangreiche Einbettung von Zitaten und transkribierten Originaldokumenten, wie die Publikation von Benedetto Morello und dem Faberio-Text. Anders als bei anderen Vitenschreibern, die derartiges Material als Anhang verwendeten, bilden die Quellen einen entscheidenden Teil im Textaufbau und sollten so die Glaubwürdigkeit der Argumentation unterstreichen.³¹³ In diesem Sinne flossen gleichfalls viele Rezeptionen der einzelnen Maler in die Viten ein, was durchaus in Malvasias Absicht lag, und aus persönlicher Meinung eine Tatsache werden ließ.

Am Beispiel der *Vite* der Carracci zeigt sich, dass er die Rezeptionsgeschichte der drei

309 SUMMERSCALE 2000, S. 3.

310, „*Scrivo qui Vite, non tesso elogii: stendo relazioni, non formo panegirici.*“, MALVASIA 1841, I, S. 202.

311 MORSELLI 2010, Anm. 34, S.321.

312 SUMMERSCALE 2000, S.61.

313 SUMMERSCALE 2000, S.51.

Künstler als ebenso wichtig wahrnimmt, wie ihre eigentlichen Biographien.³¹⁴ Entscheidend ist aber die Art, wie Malvasia die Carracci inszeniert. Als Ausgangspunkt einer mächtigen und einflussreichen Künstlergeneration um Reni, Guercino und Domenichino, werden die Carracci, erstmals in der Vitenschreibung, als Triumvirat vorgestellt. Bezeichnend hierfür ist bereits ihre Präsentation in der *Felsina* innerhalb einer eigenen Vita, in der die einzelnen Schicksale miteinander verwoben sind. Nicht ein Individuum ist also in Malvasias Text für die Erneuerung der Kunst verantwortlich, sondern alle drei gemeinsam als gegenseitige Ergänzung. Darüber hinaus ermöglicht dieser Weg der Argumentation es Malvasia die Pluralität der Stile und den Eklektizismus nicht bloß zu erklären, sondern sogar als Errungenschaft der Carracci zu preisen und als neuen Weg zu etablieren.³¹⁵

Ebenso wichtig ist aber auch die endgültige Etablierung der Carracci als Antipode zur römisch-toskanischen Schule. Zwar waren zum Zeitpunkt als die *Felsina* herausgebracht wurde bereits die Bologneser Künstler die kommerziell erfolgreichsten am Markt, doch war Malvasia durchaus daran interessiert, ihnen auch eine geistige Legitimation mitzugeben. Durch die Betonung des eigenen Ursprungs, indem sich Malvasia für den etruskischen Namen Bolognas nämlich *Felsina* entschied, bedeutete dies zugleich auch ein sich offensichtliches Abwenden von der römischen Bevormundung.³¹⁶ Ein weiteres Zeichen dafür wäre die Widmung an Ludwig XIV., wonach zu vermuten ist, dass Malvasia beabsichtigte das künstlerische Augenmerk des französischen Königs weg von Rom nach Bologna zu leiten.³¹⁷

Sein Vorhaben das geistige Primat der römisch-toskanischen Tradition aufzuheben äußerte sich also in der Glorifizierung der Carracci sowie der nachfolgenden Generation. Durch die Betonung der akademischen Tradition, die ihren Ursprung in Bologna bei den Carracci hatte, stellte Malvasia wiederum erneut eine Nähe zu Paris her, und versuchte durch ein durchgängiges Infragestellen von Vasaris und Bellores Aussagen in deren Viten diese und damit die römisch-toskanische Malerei zu diskreditieren.³¹⁸ Es stellt sich aber auch die

314 Was die Biographien einiger Künstler anbetrifft, und vor allem jener der Carracci als Ausgangspunkt seiner Theorie, nahm Malvasia einige Veränderungen vor und schrieb, wie Heinrich Bodmer es treffend bemerkte, regelrechte Apokryphen um Ludovico Carracci dem Künstlerideal des 17. Jahrhunderts einzupassen, Er lässt den jungen Ludovico zwecks seiner Ausbildung viele Orte und Künstler aufsuchen, die allerdings nicht in den sonstigen Ablauf seiner Reisen gepasst hätten. BODMER 1939, S. 9, und SUMMERSCALE 2000, S.61.

315 SUMMERSCALE 2000, S.67.

316 PEPPER 1986, S.325f.

317 Denn durch seine Widmung an Colbert hatte Bellori 1672 bereits eine gewisse Nähe zur römischen Kunst geschaffen, vgl. SUMMERSCALE 2000, S.33.

318 SUMMERSCALE 2000, S. 3., so verwendet Malvasia Vasaris Aufteilung von mehreren Abschnitten (bei Vasari waren es drei Zeitperioden), allerdings ist der Kulminationspunkt bei Vasari im dritten Teil mit Michelangelo und Raffael, dem entgegen setzt Malvasia dem Triumph der Carracci noch jenen ihrer Schüler auf, vgl. SUMMERSCALE 2000, S.5.

Frage, ob der entscheidende Faktor den Malvasia als Alleinstellungsmerkmal der Carracci etabliert, also die Arbeit *dal vivo* und die akademischen Intentionen, nicht im Eigentlichen eine überzeichnete Art war, den Gegenpol zu Vasaris Viten, seiner Akademie und der Theorie des *Disegno* zu betonen. Durch Überzeichnung der Bologneser Realität also dem bekannteren Florentiner Paroli zu bieten.

Bolognas Kunst sollte auch rückwirkend die Rolle zugesprochen werden, die sie auf kommerzieller Ebene zu Malvasias Lebzeiten bereits erreicht hatte. Erstmals kommt es meiner Einschätzung nach hier zu einem tatsächlich intendierten und programmatischen Versuch Bolognas Kunst zu intellektualisieren. Malvasias Bedeutung in unserem Kontext ist bei dieser Erkenntnis also entscheidend.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch auf die Rolle der *Compagnia dei Pittori* in Malvasias Viten zurückkommen. Sein Blick auf die *Compagnia* bleibt jener des späteren 17. Jahrhunderts und so wundert es nicht, dass er die *Compagnia*, ihre Entwicklungen und Bedeutung zu einer Randnote seines Werks macht. Bis auf einige Erwähnungen im Rahmen seiner Biografien sind es vor allem drei Episoden, mit welchen die Künstlerzunft in Erscheinung tritt. Zum einen ist es die bereits erwähnte und durch Giovanni Battista verursachte Verschuldung und der damit verbundene vermeintliche Niedergang der *Compagnia*,³¹⁹ zum anderen sind es die Bestrebungen Ludovicos zur Eingliederung seiner Akademie in die *Compagnia* und der damit einhergehenden Umbenennung. Daneben gibt es eine Episode aus dem Leben Lorenzo Garbieris, welcher sich als Feind der Zünfte darüber echauffierte, dass die Künstler als *virtuosi* hinter jenen stehen würden, die doch nicht mehr als handwerkliche Tätigkeiten verrichteten. Garbieri hätte demnach als die Trennung von den Handwerkern (*Bombasari*?) erfolgte, es gerne gesehen, wäre der Titel von *Compagnia* in *Accademia* geändert worden und jener des *Massaro* in *Principe*.³²⁰ Trotz dieser vermeintlichen Opposition erscheint Garbieris Name 1618 auf einer der Listen innerhalb des *Corporale*, zwar ist seine Position nicht näher beschrieben, dennoch ist sie wohl im Zusammenhang mit dem *Consiglio*, also auf Verwaltungsebene, zu sehen.³²¹ So ist Malvasias Einschätzung Garbieris wohl nicht allzu ernst zu nehmen und diese letzte Episode sollte vielmehr Malvasias Intention dienen.

Im Hinblick auf seinen Adressaten, den französischen König und dessen Akademiegedanken, aber auch im Rahmen seines kunsttheoretischen Ansatzes und dem Wunsch der Bologneser Schule einen angemessenen Hintergrund zu verschaffen, stand diesen Punkten

319 Vgl. S. 14.

320 MALVASIA 1841, II, S. 217.

321 FEIGENBAUM 1999, S. 361.

eine Zunft durchaus im Wege, vor allem da diese scheinbar von den Künstlern als ausreichend erachtet wurde. Die Fülle der sonst wiedergegebenen Quellen und der Verweis auf den Besitz des Archivs der *Compagnia*³²² verwundern umso mehr, dass er keine Akten von der *Compagnia* selbst veröffentlichte.

Anders verhält es sich hier mit der Behandlung der *Accademia degli Incamminati*, denn die Wiedergabe von Grabreden für Agostino zeigt, dass Malvasia die Akademie ganz anders inszeniert und in den Betrachtungsmittelpunkt setzt. Malvasia suggeriert mit der Cremonini-Episode den Untergang der *Compagnia*, was seinem Konzept sehr entgegengekommen wäre. Nach dem Cremonini-Vorfall ist keiner der „aktuellen“ Künstler, also Reni, Cesi oder Tiarini in Verbindung mit der *Compagnia* oder gar als Amtsträger - anders als noch im ersten Band³²³ - erwähnt. Die eigentliche Bedeutung der *Compagnia* hatte in Malvasias Ansatz keinen Platz und erschien ihm angesichts des „Trends“ der Kunstakademien und des neuen Künstlerbildes als rückständig.

Malvasias Motivation darf aber nicht nur darin bestanden haben, der Kunst seiner Heimatstadt endlich die ihr zustehende Bedeutung in der Kunstgeschichte zu verschaffen und seinem Interesse als Historiker nachzugehen. Ein biographisches Detail spielt in diesem Zusammenhang eine wohl nicht unwichtige Rolle. Malvasia war nicht nur beratend für einige Sammler tätig, er selbst war auch Kunsthändler für Werke der Bologneser Schule.³²⁴ Es lag demnach absolut in seinem Interesse, der Kunst, die ihm auch zu Wohlstand verhalf die notwendige „Publicity“ zu verschaffen und ihr eine Legitimierung für die mittlerweile horrenden Preise zu geben. Das sieht der Leser letztlich auch in seinem Text, wo er überraschend oft, gerade im Vergleich mit Vasari und Bellori, auf Preise und deren Grundlage zu sprechen kommt.³²⁵

Wenn man also von den Intellektualisierungsstrategien der Bologneser Künstlerschaft spricht, muss man dies in Hinblick auf die *Accademia degli Incamminati* als künstlerischem Neuerungszenrum und auf Florenz als Bezugspunkt tun. Dennoch ist hervorzuheben, und das haben die vorliegenden Betrachtungen deutlich gemacht, dass es zumindest bis ca. in die 1610/20er Jahre kein homogenes Konzept, oder gar ein Programm gab, indem mittels der Intellektualisierung der Tätigkeit der Künstler eine Aufwertung ihrer sozialen Rolle

322 MALVASIA 1841, I, S. 208.

323 In den ersten drei Teilen seines Werks, also im ersten Band, werden unter anderem Bartolomeo Passarotti, Prospero Fontana, Orazio Samacchini die Ämter des *Massaro* oder des Sindaco zugeordnet, vgl. MALVASIA 1841, I, S. 169, 174, 184. Ludovico, der mindestens sechs Mal das Amt des *Massaro* bekleidete, erstmals 1594, wird jedoch nicht weiter in den Zusammenhang damit gebracht, vgl. FEIGENBAUM 1999, S. 369f.

324 SUMMERSCALE 2000, S.3.

325 Vgl. S. 25f.

intendiert wurde. Allerdings gilt dies nur für einen allgemeinen Überbau, nicht für individuelle Bestrebungen, die jedoch vollkommen unkoordiniert und teils widersprüchlich in ihrer Argumentation abliefen. Wichtig dabei ist, dass es aus dem Umkreis der aktiven Künstler selbst, auch von den Carracci, keine konkreten Positionen gab. Lediglich vereinzelte Hinweise geben annähernd Aufschluss darüber, dass es durchaus Überlegungen von Künstlern selbst zur Position der Künste im intellektuell-gesellschaftlichen Kontext gab, wobei man nicht von einer geplanten Intellektualisierungskampagne der Künstler ausgehen darf.

Vor dem Hintergrund der allgemeinen Akademisierung der Stadt und den Intentionen nach dem Tridentinischen Konzil kann man für die Künstlerschaft Bolognas wohl eher von Intellektualisierungstendenzen als Strategien sprechen.

II. 3. DIE COMPAGNIA DEI PITTORI ALS WIRTSCHAFTSAKTEUR – MACHT UND MARKT

„[...]poichè non sembra convenire che gli Uomini componenti detto Collegio e Società dei Pittori i quali trovansi in uno stato di floridezza e di celebrità al presente, e si spera maggiore nell'avvenire, dimodochè superano colla loro nobile e virtuosa professione ogni altra arte,[...]“³²⁶

Die Handelsstadt Bologna zeigte 1602 dem Berufsstand der Künstler nun endlich die notwendige Anerkennung. Angesichts der wachsenden wirtschaftlichen Bedeutung und der immer höher werdenden Preise war es seitens der Regierung Zeit dem in Bologna recht neuen Marktsegment ein entsprechendes Auftreten zu verpassen und die Wichtigkeit durch eine eigene Zunft - wenn man so will Partei - nach aussen zu repräsentieren.

Zugleich konnte ein, an Stärke zunehmender Wirtschaftszweig, auch entsprechende Abgaben an den Senat bedeuten, auch wenn diese häufig auf dem Wege indirekter Abgaben in die päpstliche Kasse gelangten.³²⁷ Dennoch, ein weiterer Sektor, der den Handelsplatz erfolgreicher aussehen ließ und die Prosperität der Stadt hervorhob wurde wohlwollend betrachtet.

Dass dies nicht immer so war, und der Kunstmarkt nicht mehr als eine Marginalie bedeutete, wurde bereits gezeigt. Mit dem wirtschaftlichen Voranschreiten war demnach auch die

³²⁶ Eine interne Notiz des Senates vom 13. Mai 1602, in: GUALANDI 1840-45, IV, S.164f. und MORSELLI 2010, S. 152.

³²⁷ MORSELLI 2010, S. 149.

sukzessive Emanzipation der Künstler möglich, denn durch den Verkauf von Kunstwerken und einer ausreichenden Auftragslage waren ausreichend Meister tätig, um die Abspaltung von den *Bombasari* zu bewirken.³²⁸

Dennoch blieben die Erfahrungen der vorhergehenden Jahre prägend und der Aspekt der Konkurrenz bildete einen zentralen Punkt im Dasein der Bologneser Künstlerschaft und der *Compagnia*. Die recht unwirsche Behandlung von außen kommender Künstler wurde bereits kurz am Beispiel Vasaris veranschaulicht und auch die Statuten sowohl von 1569 aber auch von der finanziell bereits wesentlich entspannteren Zeit von 1602 zeigen die Vorsicht, mit welcher Externe behandelt wurden. Nicht nur mussten sie höhere Immatrikulationsgebühren zahlen, auch blieb ihnen die Ausübung wichtiger Ämter innerhalb der *Compagnia* verwehrt.³²⁹ Zwar mag die Anordnung vom 1602 überraschen, nach welcher *Forestieri* drei Monate lang frei in der Stadt und ohne Beiträge zu entrichten sich aufhalten durften,³³⁰ dennoch steckt dahinter wohl die Überlegung, dass ein komplettes Arbeitsverbot nicht durchzusetzen gewesen wäre, da so die Mächtigen der Stadt, die gerne ausländische Künstler beschäftigt hätten, verärgert gewesen wären, zum anderen wurde aber so der Aufenthalt dieser Künstler auf ein Minimum also den entsprechenden Auftrag beschränkt, nämlich durch die dann anfallende Zahlung, die sich in einem recht hohen Rahmen von 40 Lire. Das Instrument der *Compagnia* ermöglichte es also den Künstlern äußere Konkurrenz auf offizieller Basis zu minimieren, wohingegen zuvor teils mit Intrigen vorgegangen wurde, wie das Beispiel Ercole de'Robertis zeigt.

Ein weiterer Fall von ausgeprägtem Konkurrenzverhalten beschreibt Federico Zuccari. 1580 wurde Zuccari in Rom beauftragt, ein Altarbild für die Kirche Santa Maria del Baraccano in Bologna anzufertigen. Auftraggeber war Paolo Ghiselli, ein Vertrauter des amtierenden Papstes Gregors XIII..³³¹ Als Sujet bestimmte Ghiselli eine „Prozession Gregors des Großen“, der Heilige sollte in diesem Bild die Züge des aktuellen Papstes tragen, ein Mittel, welches durchaus üblich unter Zeitgenossen war. Der Auftraggeber sollte dabei selbst, nebst einem Vertrauten, im Bild erscheinen. Diese Vorgehensweise war jedoch etwas, was vor allem Gabriele Paleotti als vollends untragbar galt, auch wenn sein *Discorso* zu jenem Zeitpunkt noch nicht publiziert war. Der Bischof war jedoch bei der erstmaligen Präsentation des Bildes zugegen, welches er dann als Erzbischof der Stadt auch weihen sollte. Paleotti musste wohl auf mehreren Kanälen gegen das anstößige Bild interveniert

328 Vgl. Einleitung, S. 1.

329 Vgl. S. 17.

330 BODMER 1939, S.165.

331 ZAPPERI 1991, S. 394.

haben, insbesondere mit Hilfe namhafter Maler aus Bologna selbst, die zusammen Einfluss auf den Auftraggeber und dessen Familie nahmen.³³² Das Bild wurde mit einem Brief der Bologneser Künstler an Zuccaro retourniert. Im Brief wurde die mangelhafte Qualität des Bildes gerügt und es wurde als unwürdig für eine derartige Kapelle bezeichnet. Zuccaro, der einen Konflikt mit dem Papst nicht herbei schwören wollte, da er den Einfluss dessen Vertrauten Ghiselli durchaus kannte, bot an das Bild zu übermalen. Der echauffierte Ghiselli wollte davon allerdings nichts wissen und bezeichnete Zuccaro als den schändlichsten aller Maler, der jemals einen Pinsel in der Hand gehalten habe.

„come se fusse stato fatto per il mano del più vile pittore e huomo che havesse mai preso pennello in mano“³³³

Dieser Affront war nun nicht mehr tragbar und kurz darauf, zum Fest des Hl. Lukas präsentierte Federico Zuccaro seine bekannte „Allegorie der Porta Virtutis“ (Abb. 5), eine verdeckte Attacke des, in seinem Stolz verletzten, Künstlers auf Ghiselli und die Bologneser Maler. Die Anspielungen waren offensichtlich genug, damit Ghiselli Zuccaro vor Gericht brachte und eine Verurteilung bewirkte. Bologna blieb von diesen Nachwehen jedoch weitestgehend ungestört, das Ergebnis dieser Episode sagt noch einiges über das Marktbewusstsein der Künstler dieser Stadt aus. Die aus der Kapelle verstoßenen Arbeit Zuccaros wurde durch ein Tafelbild des Bolognesers Cesare Aretusi ersetzt, einem hoch geschätzten Mitglied der *Compagnia*. Des Weiteren steuerte aber Prospero Fontana den Vorentwurf bei, Giovanni Battista Fiorini fertigte die Zeichnung aus, beide waren wichtige *Assunti* des *Consiglio*. Es lässt sich also sagen, dass von dem Ausschluss des römischen Malers Zuccaro sogar drei bolognesische Künstler profitierten, die teils wichtige Positionen in der *Compagnia* einnahmen.³³⁴

Paleotti mag in dieser Episode eine wichtige Rolle gespielt haben, wenn auch nicht die treibende Kraft gewesen sein. Sicher lieferte er die Argumente, doch waren es die Künstler, die auf formaler Ebene gegen Zuccaro angingen und deren Motiv der Konkurrenz durch den Ausgang der Episode bestätigt wurde. Diese Diffamierung der römischen Schule und ihren Repräsentanten Zuccaro kann als Mittel gesehen werden, wie Bologna versuchte sich als eine Art Marke (auch mit Paleotti als theoretischen Hintergrund) zu etablieren.³³⁵ Die

332 ZAPPERI 1991, S. 395.

333 WEDDIGEN 2000, Anm.23, S.217.

334 ZAPPERI 1991, S. 396.

335 Die Art der Behandlung in Bologna, mag dann auch der Grund dafür gewesen sein, warum Ludovico bei seiner Reise nach Rom und mit seinem Vorhaben der Angliederung seiner Akademie an die römische *Accademia di San Luca* bei dem alternden Zuccaro gescheitert war.

Seilschaften der Künstler, Händler und Auftraggeber wurden bereits von Zeitgenossen erkannt:

„son tutti bolognesi e si mandano le palle l'un l'altro“³³⁶

Liest man diese Aussage, so lässt sich vermuten, dass die interne Konkurrenz weniger ausgeprägt war. Dies liegt womöglich darin begründet, dass die *Compagnia dei Pittori* sonst als Wirtschaftssubjekt durch die Statuten sehr umrisshaft wirkt, aber hinsichtlich interner Streitigkeiten sich sehr klar positioniert. Nicht nur die Übernahme begonnener Arbeiten durch andere Künstler ist streng und ausdrücklich reguliert, sondern vor allem der Umgang miteinander, da innerhalb der Räumlichkeiten des *Consiglio* keine Waffen erlaubt waren und Beleidigungen jeglicher Art streng geahndet wurden. Darüber hinaus war nicht nur die Hierarchie eindeutig geregelt, sondern auch der Schwur zu Gehorsam gegenüber dem Vorstand klärte die Verhältnisse und ließ keinen Spielraum offen.

Nicht ganz klar jedoch ist, wie genau die Einfuhr- bzw. Ausfuhrbestimmungen für Kunstwerke geregelt wurden, obwohl die Kunsthändler Teil der *Compagnia dei Pittori* waren.³³⁷ Umso interessanter jedoch ist, dass Bologneser Händler kaum mit Bildern anderer Schulen handelten. Die Sammlungen jener Zeit zeigen nur wenige Werke beispielsweise aus Florenz oder Venedig, und das obwohl, im Vergleich in Venedig die Bologneser Künstler nach den Venezianern die am stärksten angebotenen und verkauften Werke stellten.³³⁸

Dadurch dass Künstler und Kunsthändler gleichermaßen durch Zunft vertreten waren, schien die *Compagnia* die komplette Kontrolle über Produktion und Verkauf zu haben.³³⁹

Zugleich drückt das die Bedeutung von Kunsthandel aus in einer Stadt, in welcher nicht nur das allgemeine Produktionsniveau sehr hoch war, sondern auch in welcher sich die Handelswege kreuzten und einen unablässigen Zustrom von Reisenden mitbrachten. Um den in der Bedeutung wachsenden Markt besser regulieren zu können und zugleich sowohl für Käufer als auch Verkäufer bzw. Künstler brauchte es neue Maßnahmen.

Der Beruf des *Estimatore*³⁴⁰ gewann nach 1600 an mehr Bedeutung, obwohl er auch zuvor ausgeübt wurde und scheinbar stets einen festen Teil im Kunstgeschehen Bolognas einnahm.

336 WEDDIGEN 2000, S.217f.

337 Allerdings gingen viele dem Kunsthandel in einer nebenberuflichen Tätigkeit nach, und es scheint, dass im Verlauf des 17. Jahrhunderts, kaum noch Regelungen bzw. Statuten für Kunsthändler befolgt wurden.

338 MODESTI 2003, S. 376f.

339 MORSELLI 2010, S. 152.

340 Oder auch *stimatore de' lavori*, so werden die Schätzer bei Malvasia bezeichnet, darunter Francesco Brizio, Carlo Procaccini, Prospero Fontana und Alessandro Tiarini, vgl. Malvasia 1841, I, S.174, 221, 383 sowie MALVASIA 1841, II, S. 208., Raffaella Morselli bezeichnet diese als *Periti*, nach der Einsicht von 968 Inventarlisten aus dem Archivio Notarile im ASB, vgl. MORSELLI 2010, Anm.39, S.321, jedoch ist anzumerken, dass die *Periti* innerhalb der Statuten von 1602 einen anderen Aufgabenbereich übernehmen.

In vielen Fällen waren es selbst namhafte Künstler, die dieser Nebenbeschäftigung nachgingen und sich auf bestimmte Bereiche spezialisierten, oft auf die Werke ihrer Zeitgenossen und den damit in Verbindung stehenden Kopien. Daneben gab es den *Zavaglio*, eine Art Stoffhändler, der als universeller Experte und Schätzer auftrat und bei einem geschätzten Wert von 25 bis 100 Lire ca. 2,5% als Verdienst für seine Arbeit erhielt, bei Schätzungen eines ganzen Nachlasses, der als Gesamtmenge geschätzt wurde und nicht in individuellen Stücken, verdiente der *Zavaglio* max. 50 Lire bei Nachlässen mit einem Wert von über 10.000 Lire, was nur 0,5% bedeuteten der Aufwand aber auch ein deutlich geringerer war, da die Stücke nicht einzeln bewertet wurden.³⁴¹ Angesichts der vielen Todesfälle nach den Hungerepidemien und dem Ausbruch der Pest 1619-24 sowie 1630 war der Bedarf an spezialisierten Schätzern jeder Art, wie Silberschmieden, Buchhändlern und eben auch Künstlern sogar größer, als an den *Zavagli*, die im Übrigen in einer eigenen Zunft organisiert waren.³⁴²

Ab den 1630er Jahren wurden die Branche spezifischer und die als *Estimatori* tätigen Maler wurden in Spezialisten für bestimmte Gebiete und Generalisten für eine allgemeine Einschätzung geteilt. Die Spezialisten fokussierten sich dabei oft nur auf die Bologneser Künstler während die Generalisten auch „ausländische“ Arbeiten einordneten.³⁴³ Ihre Aufgaben reichten dabei aber zunehmend auch in den Bereich der Dokumentation von bestehenden Sammlungen.³⁴⁴

Die Tätigkeit des *Estimatore* war dabei aber gänzlich marktorientiert und unterscheidet sich damit in seinem Wesen von den Fachleuten, den *Periti*, die in den Statuten der *Compagnia* beschrieben werden. Nach Kapitel VII der Statuten von 1602³⁴⁵ wurden die *Periti* als eine Art Kommission eingesetzt, die in Streitfällen über Kunstwerke urteilte, dies erfolgte in der Zusammenarbeit mit dem *Massaro* und jegliche Art des Widerspruchs gegen ein Urteil wurde mit monetären Strafen belegt. Die *Periti* erhielten für die getane Arbeit einen nicht weiter spezifizierten Lohn und bei Verweigerung der Zahlung wurde der *Messo* mit der Ausführung der entsprechenden Konsequenzen betraut.³⁴⁶ Die *Periti* wurden aber scheinbar auch als Absicherung bei Kaufabsichten eingesetzt, um sich zu vergewissern, dass der

341 MORSELLI 2010, S. 152.

342 Ebd.

343 MORSELLI 2010, S. 153.

344 MODESTI 2003, S. 369.

345 BODMER 1939, S. 163f.

346 Es ist also zu unterscheiden zwischen *Estimatore* und *Perito*, ein Vorgehen, welches Morselli unterlässt. *Periti* werden in Streitfällen herangezogen und *Estimatori* in Unsicherheiten bei Nachlässen. Jedoch sind die Grenzen nicht klar zu ziehen und wie in vielen anderen Fällen, ist auch hier keine kohärente Verwendung des Begriffes von den Quellen zu erwarten.

Kaufpreis glaubwürdig war.³⁴⁷

Ähnlich war die Aufgabe der Schätzer in Florenz gestaltet. Die dortigen Schätzer traten ebenfalls im Streitfall auf, sollte ein Auftrag zu lange dauern oder die erforderliche Qualität nicht erfüllen. Zunächst wurde ab 1349 von der Zunft eine Kommission eingesetzt, die sich um derartige Streitfälle kümmerte, ab 1471 wurden jedoch in den Statuten spezielle Richtlinien für Schätzer verfügt, die besagten, dass alle vier Monate drei Mitglieder aus der Zunft als Bewerter bereit zu stehen hätten, aber für ihre Tätigkeit keinerlei Geld erhielten.³⁴⁸ Von einer Art *Estimatori* wird jedoch nichts weiter erwähnt. Was wiederum eine Schlussfolgerung über die Marktbeschaffenheit der beiden Städte ermöglicht, denn dies zeigt, dass Bologna wesentlich stärker darauf aus war alle möglichen Nischen eines sich bietenden (Kunst-)Marktes zu nutzen.³⁴⁹

Die Einrichtung der Rolle der *Periti*, sowohl in Florenz als auch in Bologna, zeigt die Notwendigkeit die wiederkehrende Problematik von Streitfällen zu lösen. In diesem Zusammenhang ist auch das Amt des *Notaro* innerhalb der *Compagnia dei Pittori* zu sehen, nicht nur diente er dazu interne Beschlüsse protokollarisch festzuhalten, sondern auch um bei der Erstellung und Absehung von Verträgen beratend zur Seite zu stehen.

Notare hatten innerhalb der italienischen Gesellschaft einen wichtigen Stellenwert und waren ein wesentlicher Bestandteil der Ordnung innerhalb der Geschäfts- und Privatwelt.³⁵⁰ In Bologna zählten sie sogar zu einer der angesehensten Zünfte.³⁵¹ Durch ein eigenes Ausbildungssystem geschult, waren sie gegenüber den Interessen beider Parteien in Konfliktfällen verantwortlich. Notare stellten sicher, dass die Verträge zweier oder mehr Parteien nicht nur vom Auftraggeber diktiert wurde, sondern auch die Bedingungen des Auftragnehmers berücksichtigten, und dass die entsprechenden Bedingungen eingehalten wurden.³⁵² Innerhalb der *Compagnia* ist zwar nicht genau gesagt nach welchen Kriterien ein

347 Einen derartigen Perito beschreibt Modesti, Giovanni Andrea Sirani, der Vater Elisabetta Siranis, galt als einer der wichtigsten Experten um 1650. Den Ablauf eines derartigen Kaufvorhabens beschreibt Modesti am Beispiel Kardinal Leopoldo de' Medici wie folgt: seine beiden Bologneser Agenten Ferdinando Cespi und Annibale Ranuzzi suchten in Bologneser Sammlungen und Werkstätten nach entsprechenden Bildern für Leopoldos Sammlung. Es wurden Listen mit Schätzwerten und detaillierten Beschreibungen an den Kardinal geschickt, wonach dieser eine Auswahl traf. Daraufhin wurde das ausgewählte Bild nach Florenz an den Kardinal geschickt, welcher es auch den Florentiner Ratgebern vorlegte. Das Bild wurde nach Bologna zurückgesandt und ein lokaler Perito, in diesem Fall fast immer Sirani, sollte eine formelle Schätzung erstellen, die wiederum Leopoldo erhielt und seine Agenten anwies, vor Ort den niedrigstmöglichen Preis mit dem Bologneser Verkäufer zu verhandeln, vgl. MODESTI 2003, S. 369.

348 KROHN 2003, S. 204.

349 Allerdings gab es auch in Florenz kundige Ratgeber, die aber eher im Privaten Rahmen Expertisen erteilten, vgl. Anm. 347.

350 O'MALLEY 2005, S. 3.

351 GHEZA FABBRI 2008, S. 249f.

352 Ebd.

Notaro, ebenso wie ein *Messo*, ausgesucht wurde, dennoch wurden beide durch den *Consiglio*, vermutlich durch eine Zweidrittelmehrheit, bestimmt.

Eine weitere Besonderheit des Bologneser Kunstmarktes ist die Art des „Marketings“, das in anderen Städten scheinbar nicht üblich war. So wurden Auftragsarbeiten vor ihrer Auslieferung an den Auftraggeber öffentlich präsentiert, vielfach wählte man dafür Palazzi oder Kirchen, darüber hinaus wurden die Arbeiten aber auch in den Auslagen der Werkstatt oder auf Prozessionen für alle Bologneser sichtbar gemacht. Künstler konnten so von einer Mundpropaganda profitieren, auch wenn die Arbeit später in private Gemächern teilweise ausserhalb der Stadt verschwand.³⁵³

Die Einrichtung der autonomen Künstlerzunft kann also besonders in dem Zusammenhang gesehen werden, dass eine Wirtschaftsmetropole wie Bologna einen eigens regulierten Kunstmarkt mit verschiedenen Akteuren brauchte, deren Richtlinien und Gesetze ebenfalls durch die eigenen Vertreter gestaltet wurde.

Die eigene Zunft bedeutete für die Künstler aber nicht nur einen Einfluss im ökonomischen Bereich sondern in Folge dessen auch Macht. Mit der gestiegenen Relevanz der Zunft, stieg auch jene ihrer Mitglieder, allen voran denen des *Consiglio*. Es fällt auf, dass im *Consiglio* wirtschaftlich erfolgreiche Künstlern vertreten waren, neben jenen die kaum bekannt sind.

Dass der *Consiglio* ein begehrter Ort der Macht war und die Künstler bestrebt waren diesen auszunutzen zeigen mehrere Episoden von Inklusion und Exklusion.

Die Kooperation mit den *Bombasari* zum Beispiel zeigt sich lediglich in den Statuten von 1569, deren Nicht-Existenz in den Dokumenten und Handlungen der nachfolgenden Jahre ist eben das Bezeichnende an diesem Zusammenschluss. Sie waren von Anfang an als Mehrheitsbeschaffer für die Künstlerzunft gesehen worden. Ihre Rolle in den Seilschaften des *Consiglio* wurde scheinbar bald marginal.

Die internen Seilschaften beschränkten sich aber nicht nur auf die latente Ausgrenzung der *Bombasari*. Roberto Zapperi verweist auf einen besonderen Fall, den Malvasia bereits thematisierte. Es handelt sich um die Neuvergabe eines vakant gewordenen Platzes im *Consiglio* nach dem Tod Orazio Samacchinis 1577.³⁵⁴ Es wurden vier Anwärter zur Wahl zugelassen, deren Namen zwar bekannt waren, Paolo Bonora, Felice Pinarizzi und Angelo Di Segna³⁵⁵, aber die zweifellos zu der niederen Reihe der Künstler Bolognas gehörten. Ein weiterer Name, Cesare Baglione nämlich, war nicht nur künstlerisch, sondern auch sonst

353 MODESTI 2003, S. 373.

354 MALVASIA 1841, I, S. 169f., 258 und ZAPPERI 1991, S. 389, Malvasia führt ein Dokument des *Notaro* der *Compagnia* an, welches einen Teils des Hergangs beschrieb.

355 Auch Desegna.

sehr geschätzt. Dennoch ging die vakante Stelle nicht an ihn. Es galt einen, dem Ruhm und der Tugend Samacchinis, ebenbürtigen Nachfolger zu finden und in einem ersten Sitzungsdurchgang gelang es keinem Anwärter die Mehrheit zu gewinnen. Bei einem zweiten Wahlgang jedoch wurden Di Segna und Pinarizzi klar vor Baglione gewertet und schließlich erhielt Di Segna Samacchinis Posten, während Pinarizzi etwas später einen anderen ebenfalls vakanten Platz im *Consiglio* erhielt. Cesare Baglione hingegen ging leer aus und musste vor den weitaus weniger erfolgreichen aber auch einflussloseren Mitstreiter zurückstecken.³⁵⁶ Es also daraus zu schließen, dass wenige gleichgesinnte und erfolgreiche Maler darauf bedacht waren, ihren Einfluss nicht teilen zu wollen und demnach vakante Posten im *Consiglio* mit niederen Künstlern als *Assunti* versehen wollten, da diese leichter zu kontrollieren waren. Dies wusste der wohl wichtigste und am stärksten an der Macht und dem Einfluss orientierte Prospero Fontana am besten, und war wohl entschieden daran beteiligt einen aufstrebenden Künstler wie Baglione es war aus den Sphären des Macht herauszuhalten. Er war somit sicher in der Lage einen derartigen Wahlgang nach seinen Vorstellungen zu beeinflussen.³⁵⁷ Dass Fontana derartigen Vorgehensweisen zur Sicherung seiner eigenen Position nicht abgeneigt war und generell an der Einflussnahme interessiert war, zeigt auch seine enge Verbindung mit Gabriele Paleotti. Die Interessen beider trafen sich in dieser Beziehung, Fontana erhielt eine moralische Aufgabe, mit der er seine Macht legitimieren konnte, indem er Paleottis Bildprogramm gemäß dessen *Discorso* umsetzte und zudem eine gewisse Gleichschaltung der Bologneser Künstler damit zu bezwecken versuchte, was wiederum Paleotti dienlich war.

Vom 1. Oktober 1581 besteht eine Liste der *Consiglio*-Mitglieder, die eine Reduktion von 20 auf 15 *Assunti* zeigt.³⁵⁸ Zapperi verweist darauf, dass zehn der Mitglieder, darunter auch die bereits erwähnten Angelo Di Segna und Felice Pinarizzi, kaum bekannte Künstler niederen Standes waren, während sich die übrigen fünf aus der Malerelite zusammensetzten, nämlich Prospero Fontana, Domenico Tibaldi, Ercole Procaccini, Giovanni Battista Ramenghi und Giovanni Battista Fiorini. Alle fünf waren dem Erzbischof auf persönlicher und auf inhaltlicher Ebene verbunden. Denn bis auf Ramenghi wurden alle anderen vier an einem Großauftrag in der Krypta von San Petronio beteiligt und führten unter anderem die Gestaltung der Fresken aus, Ramenghis Werke wiederum zeigen eindeutig den Einfluss Paleottis.³⁵⁹ Dass Paleotti und die Künstler sich einer gegenseitigen Unterstützung sicher

356 Allerdings schien er sein Ziel später doch erreicht zu haben, ist sein Name insbesondere auf der Abspaltungsurkunde von 1600 im *Consiglio* aufgeführt, MALAGUZZI-VALERI 1897, S. 312.

357 ZAPPERI 1991, S. 390.

358 MALAGUZZI VALERI 1897, S. 311 und ZAPPERI 1991, S. 390.

359 ZAPPERI 1991, S. 390.

waren, zeigt aber nicht nur der bereits beschriebene Fall von Federico Zuccari, sondern auch ein Beispiel von Exklusion eigener Künstler, bei dem eine gewisse Konformität mit einer Bologneser Rolle gefragt war, die ihre Prägung eben durch den Erzbischof erfuhr. Bartolomeo Passarotti ein jahrelanges Mitglied des *Consiglio* fehlt auf der Teilnehmerliste von 1581, was überrascht, da er als namhafter und über die Stadtgrenzen hinaus erfolgreicher Künstler auch zu den Schriftführern der Abspaltung von 1569 gehörte und zumindest zweimal als *Massaro* den wichtigsten Posten der *Compagnia* bekleidete.³⁶⁰ Umso erstaunlicher erscheint sein Fehlen, da man als Ratsmitglied auf Lebenszeit gewählt wurde. Nach Malvasia, wurde er aufgrund administrativer Streitigkeiten mit den anderen Ratsmitgliedern vom *Consiglio* ausgeschlossen.³⁶¹ Roberto Zapperi zweifelt dies an, und sieht die eigentliche Erklärung auch bei Malvasia selbst, der Passarotti als einen der ersten Maler bezeichnet, die in Bologna den nackten und halbnackten Körper prominent in sakralen Bildern verwendeten.³⁶²

Malvasia spielt unter anderem auf ein frühes Bild von 1564-65 an, welches einen halbnackten Täufer vor der Madonna mit Kind zeigt (Abb. 6). Die überaus zentrale Lage und Positionierung des Täufers, seine Gestik und insbesondere die fast unbedeckte Seitenansicht, die er dem Betrachter zudreht sind wohl nicht nur im Sinne des *decorums* anstößig, sondern ein derartiges Verhalten wäre in Paleottis Sinn auch hinsichtlich der *veritas* untragbar gewesen. Als Gegenüberstellung fällt ein Bild von 1583 auf, dieses zeigt einen vergleichbar reservierten Passarotti (Abb. 7). Nicht nur sind die alle dargestellten Figuren vollends verhüllt, die Lesbarkeit im Sinne einer Belehrung ist stark erhöht, der mit Menschen gefüllte Tempel fokussiert sich dennoch auf das Ereignis rund um die Jungfrau, der Rezipient wird von den Figuren im Vordergrund eingewiesen, auf das was im Hintergrund geschieht. Zwischen diesen beiden Bildern stand der wachsende Einfluss Paleottis, der das Zeigen von nackten Schultern oder Beinen als unangebracht verteufelte.

Doch nicht nur die Nacktheit in Passarottis Bildern erweckte den Unmut des Erzbischofs, auch die Neigung des Malers zum Grotesken, welches er in Anklängen in einigen seiner Werke aufblitzen ließ. Passarottis Menschen mit hündischen Gesichtszügen, Fratzen und liederlichem Äusseren (Abb. 8) befremdeten den strengen Paleotti, der in seinem *Discorso* über die *pitture ridicole* urteilte und betonte, dass das Konzil von Trient eine auch derartige Malerei kategorisch abwies. Paleottis programmatischer Feldzug wurde in den 1570er und 1580er Jahren immer gewichtiger, Passarotti selbst ließ sich davon zunächst nicht

360 FEIGENBAUM 1999, S. 368.

361 MALVASIA 1841, I, S.189.

362 MALVASIA 1841, I, S. 187f.

beeindrucken, erst Anfang der 80er Jahre wird sein Vokabular der sakralen Bilder strenger und ernster. Wohl auf einen gewissen Druck von aussen hin passte er sich den Ansprüchen an, ohne jedoch ganz mit seiner Malerei zu konvertieren.³⁶³ Es ist gleichwohl nicht auszuschließen, dass es Passarottis persönlicher Entschluss war, nicht mehr Teil der Führung einer Vereinigung zu sein, deren Programm er nicht bereit war zu folgen und sich somit aus dem *Consiglio* zurückzog. Passarotti war nicht Teil eines „corporate styles“, der maßgeblich von Gabriele Paleotti und Prospero Fontana beeinflusst wurde und Ausdruck von Einfluss und Macht war. Diesen Schritt konnte er sich nur erlauben, da er mit seiner Malerei bereits einen Status innehatte und keine gravierenden finanzielle Einbußen zu fürchten hatte.

Doch dass Macht nicht nur gegen einzelne Mitglieder ausgespielt wurde, sondern auch gegen ganze Berufsgruppen die der *Compagnia* unterstanden, zeigt nicht nur die Behandlung der *Bombasari*. Nach 1602 ließen auch andere Gruppen einen derartigen Umgang nicht ohne weiteres auf sich beruhen und rebellierten gegen die Zweiklassenzunft.

Zeugnis eines solchen Beispiels bieten die Sticker, deren Widerspruch kurz nach der Einrichtung der neuen Statuten 1602 im Senat vorgebracht wurde.³⁶⁴ In der Akte heißt es, dass die Sticker, die sich unter den Schutz des Vizelegaten stellten, nicht den Statuten und der damit einhergehenden Ausschließung aus dem *Consiglio* der *Compagnia dei Pittori* unterworfen sein wollten, jedoch den Statuten Folge zu leisten hätten. Dennoch schien diese Unabhängigkeitsbestrebung Erfolg gehabt zu haben, denn 1632 werden die Sticker nicht mehr unter den *Obbedienti* geführt.³⁶⁵

Unabhängigkeit als wirtschaftliche Institution innerhalb einer auf Ökonomie ausgerichteten Gesellschaft wie jener Bolognas um 1600 ist also nicht nur erklärtes Ziel der Künstler gewesen. Es war ein universeller Wunsch, der die Interessenvertretung des eigenen Berufsstandes und damit des darin aktiven Individuums sicherstellte. In einer Stadt wie Bologna bedeutete Markt auch gleich Macht.

Und als Guido Reni nun im Jahr 1616 seine „Pietà dei Mendicanti“ an den Bologneser Senat übergab und einen Rekordpreis erzielte, sah sich der Künstler sogar vom Senat hofiert und erlangte nicht nur eine höher als ursprünglich ausgehandelte Vergütung, sondern auch einen besonderen Preis. Dies sollte sowohl Renis Motivationssteigerung dienen, als auch jener anderer Künstler und diese dazu anregen Großes zu vollbringen.³⁶⁶

363 ZAPPERI 1991, S. 398.

364 FEIGENBAUM 1999, S. 355f., nach ASB, Assunteria d'Arti, Pittori, Atti 1599-1719.

365 FEIGENBAUM 1999, S. 355.

366 MORSELLI 2010, S. 151.

CONCLUSIO

Die 1585 neuaufgesetzten Statuten der Florentiner *Università, Compagnia ed Accademia del Disegno*, sowie die Dokumente der nachfolgenden Jahre unterscheiden sich kaum von jenen anderer Zünfte aus denselben Jahren, konstatiert Nikolaus Pevsner in seiner grundlegenden Studie zu den Kunstakademien der Geschichte.³⁶⁷ Zwar hatten sich die Künstler von den Großzünften losgesagt, schreibt Pevsner weiter, dennoch taten sie im Grunde nichts anderes als eine neue Zunft zu führen, was ihnen zugegeben ein höheres gesellschaftliches Ansehen brachte, aber mitnichten in der Absicht ihres, nach Pevsner, größten Vorkämpfers, Giorgio Vasari stand.³⁶⁸ So richtig Pevsners Einschätzung der Situation der *Accademia del Disegno* war, so entscheidend im Verlauf der weiteren Forschung, war auch seine negative Bewertung des wahren Charakters der Florentiner Akademie, die eigentlich mehr als eine Zunft zu verstehen war.

Der kanalisierte Blick auf die Akademie, hat lange Zeit die Wahrnehmung der Zunft als gleichwertig bedeutende Institution getrübt.

Diese Einschätzung wurde nun auch für Bolognas Institutionsgeschichte beibehalten und rückte stets die *Accademia degli Incamminati* der Carracci in den Mittelpunkt der Forschung, ließ die *Compagnia dei Pittori* zu einer Nebenerscheinung degradieren.

Die vorliegende Arbeit sollte eine Neubewertung der Rolle der autonomen Künstlerzunft, der *Compagnia dei Pittori* in Bologna vornehmen, ihre Position innerhalb der Bologneser Gesellschaft beleuchten und vor allem ihren Charakter besser darstellen. Dies sollte nicht nur vor dem allgemeinen historischen Hintergrund geschehen, sondern vor allem im Hinblick auf die sukzessive Aufwertung der sozialen Stellung des Künstlers um 1600.

Der gesellschaftliche Aufstieg war auch für die Bologneser Künstler von großer Wichtigkeit, als zentrale Erkenntnis meiner Arbeit, galt es jedoch nachzuweisen, dass im Falle Bolognas dies nicht mittels einer Intellektualisierung der Tätigkeit als Künstler erfolgte, sondern durch die Anerkennung im ökonomischen Bereich.

Die Bologneser Gesellschaft war - wie gezeigt wurde - bedingt durch ihre starke Wirtschaft und eine gewisse Souveränität (als einzige päpstliche Stadt durften die Bologneser ihre eigene Währung drucken³⁶⁹), sehr durch die Bewegungen am Markt geprägt. Mangels eines Hofes, der die Geschicke der Stadt steuerte, wurde gleichwohl die Universität zu einem

367 PEVSNER 1940, S. 53.

368 PEVSNER 1940, S. 54.

369 MORSELLI 2010, S. 148.

weiteren bestimmenden Faktor. Politischen Einfluss hatten, neben den alten, angesehenen Familien auch jene, die ihre Bedeutung durch Wohlstand mehrten und somit, wenn auch nicht in den Senat der *Quaranta*, so dann zumindest in den Kreis der *Collegi* aufgenommen wurden. Die *Compagnia dei Pittori* fügte sich in ihrer Strukturierung dann auch nahtlos in die Vorgaben der Stadt ein, die Statuten waren gemäß den Richtlinien der *Mercanzia* erstellt worden und machten die Künstlerzunft zu einem gleichwertigen Akteur im Bologneser Marktgeschehen, was auch vom Senat anerkannt wurde. Zugleich war die Abspaltung zunächst von der *Società delle Quattro Arti* und später von den *Bombasari* keine singuläre Erscheinung, kein Sonderweg der Künstler. Denn wie die Episode mit den Stickern zeigt, wollten auch andere Berufsgruppen die Autonomie und damit eine andere Wahrnehmung in der Bologneser Gesellschaft erreichen. Sowohl die Geschichte der *Compagnia*, als auch ihre Struktur zeigen eine Konformität mit den restlichen Zünften der Stadt, die Bedeutung der Künstlerzunft ist also in ihrer Unauffälligkeit begründet. Die *Compagnia dei Pittori*, und das dahinterstehende Konzept der Zunft, ist als anerkannte Normalität zu verstehen, die durch den Bologneser Markt und das gesamte soziale Gefüge akzeptiert wird und somit auch von den Künstlern selbst nicht bekämpft wird.

Der stärker werdende Kunstmarkt, erlaubte es den Bologneser Künstlern, mit der *Compagnia* als Rückendeckung, die Sicherheit zu erlangen und eine Qualität zu etablieren, die über den lokalen Markt hinweg an Bedeutung gewann und den Erfolg der emilianischen Malerei im Verlauf des 17. Jahrhunderts garantierte. Dies erfolgte insbesondere mit einem Blick auf die bislang führenden Rolle der Kunst, die aus Florenz stammte.

Die dortige Entwicklung, die insbesondere durch Vasaris und den Großherzog Cosimo I. befeuert wurde, fußte auf dem Konzept der Akademie, und sollte mittels einer Intellektualisierung der Kunst dem Künstler zu einem größeren sozialen Ansehen und damit auch einem finanziell ertragreicheren Leben verhelfen. Florenz verstaatlichte erstmals eine Kunstakademie und diese wurde somit auf institutioneller Ebene zu den Vorläufern der modernen Akademien. Die fast parallele Gründung der Akademie in Bologna wurde nicht staatlich institutionalisiert, blieb aber mit dem Primat der Ausbildung und Arbeit *dal vivo* grundlegend in den Methoden der späteren Akademien.

Während also in Florenz eine zentralisierte Aufwertung des Künstlers seitens Vasari und der Akademie betrieben wurde, die aber besonders im Zusammenhang mit Cosimos Kulturprogramm zu sehen ist, sind in Bologna verschiedene, unabhängig voneinander agierende Ansätze einer ähnlichen Kampagne zu beobachten.

Anders als in Florenz, sind die Mittel der Intellektualisierung des Künstlerstandes heterogen

und unkoordiniert. Florenz diente dabei aber fast immer als Referenzpunkt, ob nun bei Malvasia oder den Carracci selbst, die zum einen Vasari in den *postille* verspotteten und zum anderen sich *Accademici del Disegno* nannten. Der erstmalige Versuch einer Übersicht der Intellektualisierung des Künstlerberufes in Bologna zeigt, dass diese keiner Programmatik folgt, sondern mittels individueller Ansätze auf die kulturellen Entwicklungen reagiert, ohne dabei jedoch konkrete Folgen, zumindest in der zu beobachtenden Zeit, zu zeigen.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, warum in Bologna die renommierte Akademie der Carracci nicht in die *Compagnia dei Pittori* implementiert wurde. Denn die Akademie war in ihren Anfängen noch nicht selbsterhaltend. Sie besaß in einer bestehenden Struktur etablierter Einrichtungen und Instanzen, wie der Zunft und der Universität, alleine keine Legitimation für ihre Existenz. Demnach - und das zeigt das Beispiel Florenz - brauchte die Akademie die Zunft und ihre tiefe Verankerung in der Gesellschaft.³⁷⁰ Und trotz der Entwicklungen in Florenz, die durch die Implementierung der *Accademia del Disegno* in das zünftische System nicht nur die erstere bewahrte, sondern auch die Zunft nobilitierte, wurde in Bologna ein derartiger Schritt unterlassen.

Dies geschah zu einem Zeitpunkt, als die Bologneser Künstlerschaft sich in einer stetig verbessernden Auftragslage befand und die ersten Rekordpreise erzielt wurden. Es ist also anzunehmen, dass eine Akademie in Bologna deswegen obsolet wurde, weil das Ziel, die Aufwertung des Berufsstandes des Künstlers bereits auf anderem Wege, nämlich durch die Anerkennung am Markt erreicht wurde. In Bologna als einem Wirtschaftszentrum und auch aus Ermangelung eines Hofes, erfolgte die gesellschaftliche Anerkennung von Künstlern und Kunst durch den Markt, das Ansteigen einer wirtschaftlichen Relevanz sicherte den Künstlern so den sozialen Aufstieg, ihre autonome Künstlerzunft war dabei das, den Bologneser Verhältnissen angepasste Instrument. Obendrein, und dies gilt meiner Auffassung nach nur für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, griff die Vorstellung Gabriele Paleottis wohl sehr stark, wonach der Künstler nicht in einem Geniediskurs verstanden werden solle, und sich in den Dienst der Kirche zu stellen habe. Eine offizielle Akademie mit ihrem inhärenten Genieanspruch, wie es in Florenz der Fall war, hätte dieser post-tridentinischen Künstlerauffassung widersprochen und den Unmut des Erzbischofs geweckt.

Während in Florenz die autokratische Regierung durch Cosimo I. die institutionelle Organisation steuern und beeinflussen konnte, hatte die heterogene Regierung in Bologna nicht die Möglichkeiten, den bewährten Apparat mit den ineinandergreifenden Institutionen

370 DEMPSEY 1980, S. 558.

schnell und unbürokratisch abzuändern. In einer Stadt also, in der alles durch Zuständigkeiten reguliert war, wäre eine neue Institution wie die Akademie heimatlos gewesen, weil sie keiner anderen Instanz unterzuordnen gewesen wäre als der *Mercanzia*, was sie wiederum zu nichts anderem als einer gewöhnlichen Zunft gemacht hätte. In Florenz hingegen war die *Università, Compagnia ed Accademia* nicht nur dem *Foro dei Mercanti* unterstellt, sondern vor allem dem Großherzog. Ob eine Zusammenlegung der Zunft mit der Akademie erfolgt ist, ist also auch im Zusammenhang mit der Regierungsform der jeweiligen Stadt zu betrachten und sollte vor diesem Hintergrund auch in anderen Städten mit ähnlichen Entwicklungen überprüft werden. So schlussfolgerte ich die These, dass die Akademie als ein Werkzeug des proto-absolutistischen und später zuerst in Frankreich, absolutistischen Systems³⁷¹ der marktkonformen, reinen Zunft entgegensteht, die in einem pluralistischen Regierungskonstrukt beibehalten wurde.

Zugleich möchte ich aber auch betonen, dass es sich dabei nicht um eine rein von oben, also durch das etwaige Regierungssystem, diktierte Konstellation handelt, denn die Künstler selbst waren an ihrem sozialen und wirtschaftlichen Aufstieg interessiert und passten sich den Möglichkeiten des jeweiligen Systems an.

In Bologna also bot die Zunft als akkreditierte Institution die besten Möglichkeiten, nicht nur um die soziale Stellung aufzuwerten, sondern auch Macht auszuüben, und das über den eigenen Berufsstand hinaus, wie das Beispiel Prospero Fontanas in Kollaboration mit Gabriele Paleotti gezeigt hat. Die gesellschaftliche Anerkennung des Künstlers war in Bologna mittels des ökonomischen Bedeutungszuwachses erfolgt, was nicht zuletzt die Episode um Guido Renis „*Pietà dei Mendicanti*“ zeigt. Und trotz der wirtschaftlichen Einbrüche durch Hunger und Pest, sowie des Bedeutungsverlustes der Universität, war es die Kunst die ab 1600 ungehindert den Triumph anstrebte und zum Ruhm der Stadt beitrug, gerade so, wie es auch vom Senat gewünscht wurde.

Dass dabei trotzdem auch Ansätze zur Intellektualisierung des Standes griffen, widerspricht nicht meiner grundlegenden These. Dennoch sind diese Ansätze als Nebeneffekte zu sehen, die ihren Ursprung in den Impulsen aus anderen Städten nahmen und auch beispielsweise erst wesentlich später, nämlich durch Malvasia der Distinktion von den handwerklichen Berufen dienten. Die Gründung der Akademie, die Gleichstellung mit den *lettere*, aber auch die Legitimation durch die Nähe zu wichtigen Protagonisten wie Gabriele Paleotti, und nicht zuletzt durch die Entstehung einer alternativen Theorie, die der Bologneser Malerei

371 Auch wenn die Florentiner Institution im Wesentlichen die Aufgaben einer Zunft übernahm, hatte sie darüber hinaus, wie gezeigt wurde, auch im Dienste Cosimos zu stehen.

zugrunde liegen sollte, all diese Punkte sind Ausdruck einer, wenn auch unkoordinierten, dennoch grundlegenden, sukzessiven Intellektualisierung des Bologneser Künstlerstandes, die jedoch, und das ist entscheidend, im Prozess der gesellschaftlichen Aufwertung erst hinter dem merkantilen Argument standen. Als gesamtgesellschaftliche Tenderscheinungen, die zum Teil auch überdauerten, sollten sie im Bologneser Zusammenhang als Beiwerk der gestandenen und anerkannten institutionellen Strukturen verstanden werden.

Der Statuts der Zunft sollte explizit erhalten werden. Die Einfachheit dieser Erkenntnis wurde in der bisherigen Forschung stets mit einem „aber“ versehen, welches die Entwicklung der Akademie ins Rampenlicht rückte. Nikolaus Pevsners Einschätzung der Florentiner Vorkommnisse, dass die Implementierung der Akademie in ein zünftisches System als Scheitern im Prozess der Anerkennung der Rolle der Künstler im soziokulturellen Kontext zu sehen ist, wurde niemals von der Forschung gänzlich revidiert, sondern vielmehr auf andere Städte übertragen.

Die Akademie ist nicht als Befreierin, der durch die Zunft eingeschränkten Künstler zu sehen, sondern die Zunft sicherte auf bewährte Weise die, vor allem wirtschaftlichen, Interessen des Berufsstandes. Dies ist allerdings nicht nur auf Bologna zu beschränken; zwar ist die Intellektualisierung in Florenz sehr dominant, dennoch wird auch dort die Zunft beibehalten und die neuen Statuten von 1585 zeigen weniger eine Sonderformierung als Akademie, als dass sie eher Ausdruck eines gängigen Zunftalltags sind.³⁷² Sicherlich erfolgte in Vasaris und Cosimos Willen ein „Rebranding“ und es kamen der Institution neue Aufgaben kultureller Bedeutung zu, dennoch wurde ihr Vorsitzender auf den gleichen Status eines Vorsitzenden einer regulären Zunft gehoben, im Gegenzug jedoch wurde dem Haupt der *Accademia Fiorentina* die gleiche Autorität zugesprochen wie einem Universitätsdirektor. Beide Beförderungen hatten ihren Wert, dennoch zeigen sie deutlich, dass sich die Einschätzung, auch seitens Cosimos, beider Akademien auf keinen Fall deckte.

In beiden Fällen, also in Florenz und in Bologna, hätte eine vollkommene Loslösung vom Zunftsystem für die Künstler eine soziale und finanzielle Verunsicherung des eigenen Daseins bedeutet. Ein Preis, den scheinbar, trotz intellektueller Vorbehalte, die Künstler nicht tragen wollten und innerhalb der gesicherten Organisation verblieben. Die Absicht der Bologneser, aber auch der Florentiner Künstler, war durchaus ihren Stand zu erhöhen, gleichzeitig ist aber zu betonen, dass damit nicht beabsichtigt wurde die Künste vollends aus dem bestehenden System zu brechen, waren sie dennoch Teil eines wirtschaftlichen Prozesses und mussten innerhalb gegebener Ordnungen weiterhin funktionieren. Eine

372 PEVSNER 1940, S. 53.

intellektuelle Aufwertung darf also nicht gleichbedeutend mit einem Bruch mit der institutionellen Ordnungen bedeuten, sondern im Gegenteil, deren Beibehaltung war in einem Moment derartiger Umbrüche durchaus notwendig.

Eine Einsicht, die vermutlich auch Ludovico Carracci selbst hatte, denn obwohl er laut Malvasia die Verbindung der *Compagnia* mit seiner *Accademia* anstrebte, finden sich keine weiteren Zeugnisse. Und obwohl er an der Abspaltung von den *Bombasari* beteiligt war, nutzte er die Möglichkeiten des Umbruchs nicht aus um - wenn auch nicht die Akademie einzugliedern - die *Compagnia* umzubenennen oder akademische Strukturen in irgendeiner Form einzubringen. Auch ist zu überlegen, dass mit dem Weggang Annibales und Agostinos aus Bologna, die Akademie auch deshalb an Bedeutung verlor, weil Ludovico innerhalb der *Compagnia* genug Anerkennung erfuhr und jene durch die Akademie nicht mehr brauchte, mehr noch, der zusätzlichen organisatorischen Belastung durch die Akademie überdrüssig wurde.

Die Bologneser autonome Künstlerzunft ist somit im Spannungsfeld einer universellen Intellektualisierung der Kunst, dem sozialen Aufstieg des Künstlers aber auch innerhalb der eigenen ökonomischen Interessen zu sehen, ohne jedoch den historischen Hintergrund der tridentinischen Beschlüsse auszulassen.

Aus der *Società delle Quattro Arti* ausgehend über die *Compagnia dei Pittori e Bombasari* formierten sich die Künstler endgültig 1602 zu der ganz eigenständigen *Compagnia dei Pittori*, zu einer Zeit, in der auch eine bekannte Akademie sich als mögliche Alternative formierte. Die bewusste Entscheidung und Beibehaltung der Zunft und dem dahinterstehenden System sagt uns viel über die tatsächliche Bewertung dieses Systems durch seine Zeitgenossen. Die Statuten verraten nichts über intellektuelle Absichten oder Distinktionsversuche zu anderen Zünften, sondern sind in ihrer Konformität mit anderen Zunftstatuten der Stadt besonders aussagekräftig. Unabhängig aller Traktate oder Theorisierungen von außen, wollten die Künstler die Zunft, denn im Falle Bolognas sind bislang aus der Hand der Künstler zu jener Zeit keine eigentlichen Positionsschriften bekannt.

Vermutlich hatten sie auch weniger Grund als in Florenz gegen eine Zunft zu sein, regelten Statuten selbst doch hauptsächlich die administrative Gestaltung der Zunft, als dass sie tatsächlich in den Alltag seiner Mitglieder einzugreifen. Der Charakter der Zunft ist also keineswegs als einschränkend für die Künstler zu beschreiben, vielmehr zeichnet er sich durch Sicherheit aus, ebenso wie durch - wenn auch mit limitierten Möglichkeiten - Machtpartizipation. So ist auch die Bedeutung der Zunft für die Künstler und die Bologneser Gesellschaft zu bewerten: Eine eigene, autonome Zunft war essentiell für die Künstler der

Stadt, in welcher eine Nobilitierung durch den Markt erfolgte.

Dass dabei durchaus auch über den Markt hinausreichende Argumente verwendet wurden, widerspricht der eigentlichen Marktorientierung nicht. Denn es ist infrage zu stellen, ob, im Falle Paleottis, es nicht sogar auch die Zunft um Prospero Fontana war, die die hehren Ziele Paleottis für sich instrumentalisierte um ihrer eigentlich wirtschaftlichen Motivation einen moralischen Anstrich zu verleihen. Zumindest aber kann mit Sicherheit behauptet werden, dass beide Seiten von der engen Kollaboration profitierten.

Die Zunft ist unbedingt als ein wichtiges Instrument der Künstlerschaft Bolognas zu lesen und stand in der Wahrnehmung der Zeitgenossen angesichts der spezifischen Umstände vor dem Ansehen der Akademie. Und es ist letztlich auch den marktkonformen Regelungen des zünftischen Systems zu verdanken, dass sich die Bologneser Künstler im Kunstmarkt bewährten und einen Siegeszug antraten. Mit dem Ausgangspunkt in der malerischen Reform der Carracci³⁷³, ist es jedoch gleichfalls wichtig die Rolle der Zunft als einem merkantilen Akteur dabei anzuerkennen. Künstler in Bologna begriffen sich stark als Wirtschaftssubjekte und passten sich den Forderungen und Gegebenheiten des Marktes an, was wiederum mit einer pluralistischen Regierung eher möglich war, als im Dienste einer autokratischen Regierung zu stehen, wie es in Florenz der Fall war.

Über die Einzeldebatten um Bologna und Florenz hinaus stellt sich also auch erneut die Frage, wie wir mit dem Begriff der Akademie und der Idee von Zünften jener Zeit umgehen sollten und wie fehlleitend die Anwendung dieser Begriffe für die Einschätzung der Rolle der Künstler und der Organisation dieses Berufsstandes ist. Die vorliegende Arbeit macht, in Hinblick auf Bologna, den Versuch Übersichtlichkeit und Klarheit im Verständnis beider Institutionen zu bringen.

Erst mit der Gründung der *Accademia Clementina* 1709, nach Vorbild der französischen *Académie Royale* und mit Rückbesinnung auf die *Accademia degli Incamminati*, war kein Platz mehr für eine aus der Zeit gefallene und nicht mehr dem Künstlerideal des frühen 18. Jahrhunderts entsprechenden, Künstlerzunft. Dennoch ist es an letzter Stelle hervorzuheben, welche immense Bedeutung diese Zunft noch 100 Jahre zuvor, nicht nur für die Künstler selbst, sondern auch für die Gesellschaft Bolognas, genossen hatte. Nicht die Akademie war die Befreierin der Kunst, es war die Zunft selbst, die den Erfolg der Bologneser Maltradition ermöglichte.

373 DEMPSEY 1986.

ABBILDUNGEN

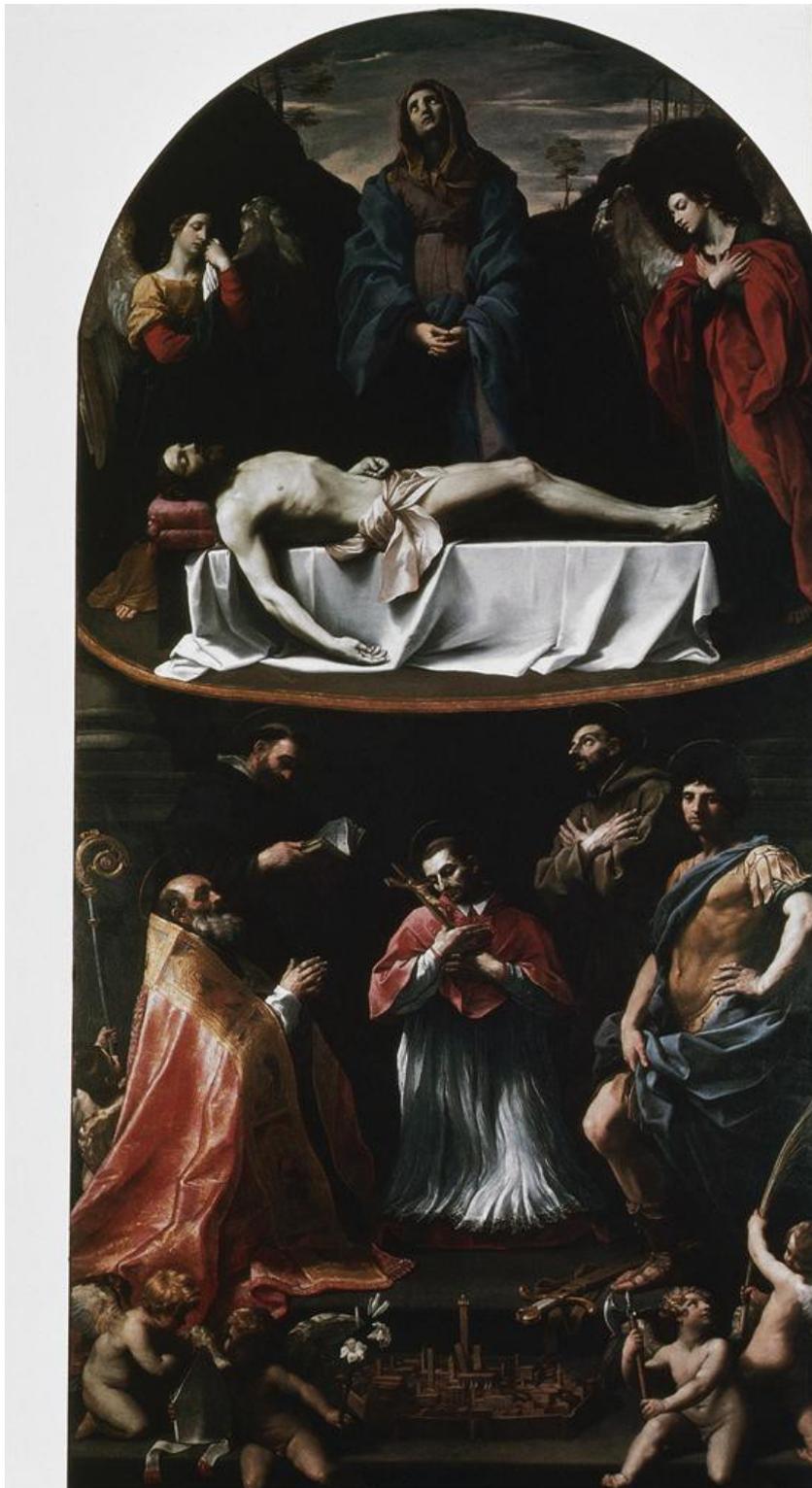


Abbildung 1: Guido Reni, *Pietà dei Mendicanti*, 1613-16, Öl auf Leinwand, Pinacoteca Nazionale, Bologna.



Abbildung 2: Bartolomeo Passarotti, Ritratto di Gentiluomo che gioca col cane, 1575-80, Öl auf Leinwand, Pinacoteca di Brera, Mailand.

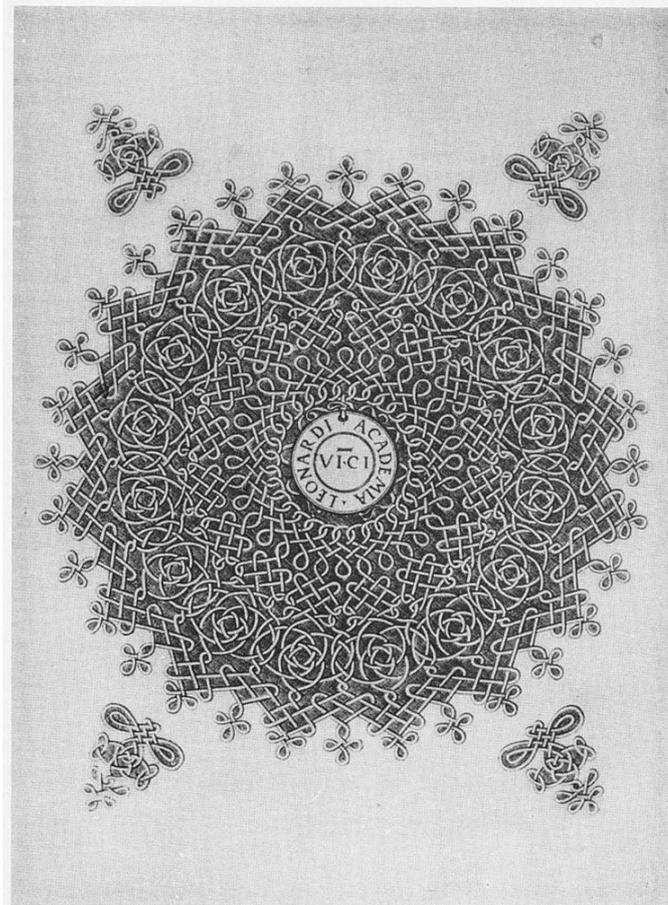


Abbildung 3: Leonardo da Vinci (?), Knoten (Nr.3) mit rundem Tableau, um 1490, Kupferstich auf Papier.



Abbildung 4: Agostino Carracci, *L'adorazione dei Magi* (Baldessare Peruzzi), 1579, Kupferstich.



Abbildung 5: Federico Zuccaro, *Porta Virtutis*, 1581-85, Öl auf Leinwand, Privatsammlung Florenz.



Abbildung 7: Bartolomeo Passarotti, *Madonna con Bambino in trono con santi e committenti*, 1560-65, Öl auf Holz, Chiesa di S. Giacomo Maggiore, Bologna.

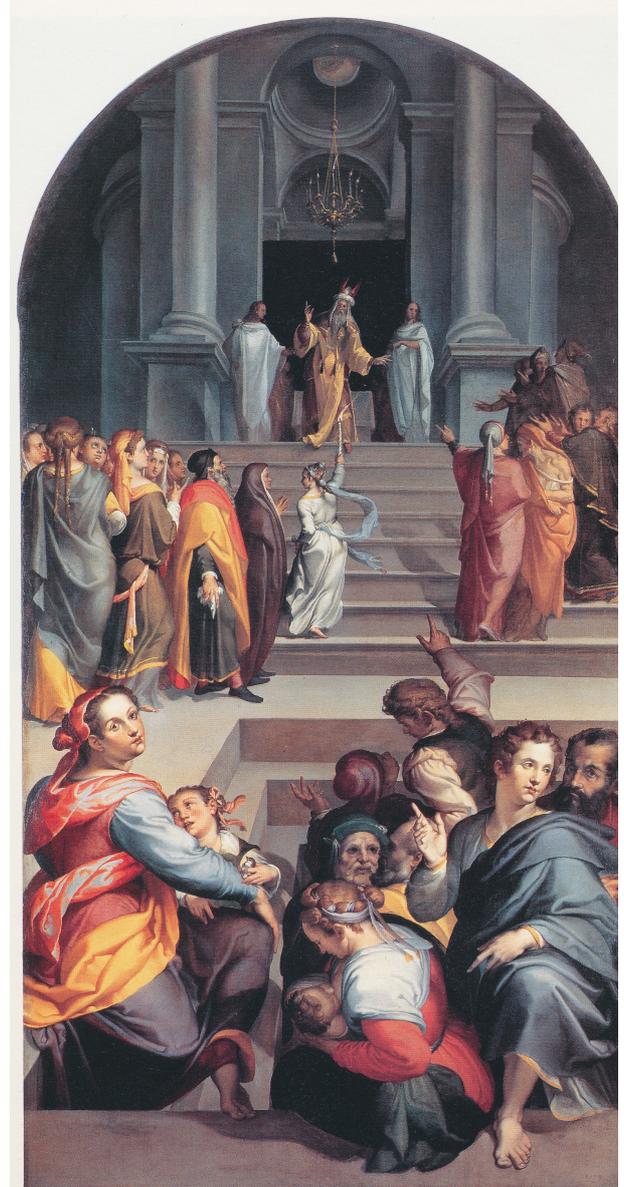


Abbildung 6: Bartolomeo Passarotti, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1583, Öl auf Leinwand, Pinacoteca Nazionale, Bologna.



Abbildung 8: Bartolomeo Passarotti, Testa grottesca, Öl auf Leinwand, ehemals Kunsthandel.

ANHANG

1. Auswahl der bekannten Quellen zur Compagnia dei Pittori

Abkürzungen

Archivio di Stato, Bologna (ASB)

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna (BCB)

Statuten der Società delle Quattro Arti

unpubliziert, ASB, in Codice Miniato, Nr. 69, Statuti Delle Quattro Arti,

1. Codice von 1442 + Appendix
2. Zusatz von 1535

Statuten der Compagnia dei Pittori e Bombasari

in der vorliegenden Arbeit erstmals komplett transkribiert, ASB, Capitano del Popolo, Società di popolo, Arti, busta VI, Nr. 130-160, Società dei Bombasari, Statuti e Atti

1. Transkription der Statuten von 1569 aus dem Jahr ?
2. Appendix
3. Bando sopra gl'obedienti de' Bombasari

Statuten der Compagnia dei Pittori

1. publiziert bei BODMER 1939, ASB, Assunteria di Arti, Notizie sopra le arti, P Filca. 28, busta 3 (Pittori, Statuti 1602, Statuti dell'Accademia Clementina 1711)

1. Copia dello Statuto di Pittori e di Capitoli dell'Accademia Clementina (vermutlich von 1711)

Abspaltungsurkunde der Compagnia dei Pittori von den Bombasari

publiziert bei MALAGUZZI VALERI 1897, ASB, Assunteria di Arti, Notizie sopra le arti, P Filca. 28, busta 2 (Pittori, Atti (1599-1719))

13 Auslosungslisten für die Wahl des Massaro (Consiglio)

publiziert bei FEIGENBAUM 1999, ASB, Assunteria di Arti, Notizie sopra le arti, P Filca. 28, busta 2 (Pittori, Atti (1599-1719))

Vereinzelte Matrikellisten

unpubliziert und bislang unausgewertet (tw. unleserlich), ASB, Capitano del Popolo, Libri Matricularium, vol. 5, ab S. 214r

Massari-Listen 1399-1722

publiziert bei FEIGENBAUM 1999, BCB, ms. B 2444, Carta 8, bis 1600 waren aufgrund der Verbindungen mit den anderen Berufsgruppen nicht alle Trimester mit Künstlern besetzt

2. DIE STATUTEN DER COMPAGNIA DEI PITTORI VON 1569

A laude et gloria dell'onnipotente S^{or} Iddio et del Salvatore nio (?)/ S^{or} Jesu Christo suo figliuolo unigenito et della sua Santissima Madre/ Maria sempre Vergine, et de suoi Santissimi Apostoli Martiti et Confe/sori et di tutta corte celestiale, et in particolare delle Beati S. Luca, San/ Nuolo, et S. Biasio principali aduccati protettori et defensori delle Compa/gnia di Bombasari et Pittori, Ad honore anchora et riveren La della Sa(?) / santa Romana Chiesa, et del Santissimo in Christo Pré et sig^{or} n'ro s.^{or} Pio/ per la divina providenza Papa Quinto.

Il Mag.^{co} et Ill' Senato della Citta di Bologna, havendo per suo legitimo et solenne decreto fatto alli X. Di Novembre, MDLXIX. Di consenso/ et volunta del Ill^{ms} et R^{mo} s^{or} Gio. Battista Doria Prothonotario et delle/ R^{da} Camera Apostolica Chierico dignissimo et della detta Città suo con/ tado et Territorio meritissimo Governatore generale et perle cause et ragio/ narrate et espresse in detto decreto dividi separati et segregati li Pittori/ dalla Compagnia delle Quattro Arti et quelli uniti aggregati et congiun/ti alla Compagnia di Bombasari, con ordine che per l'avenire non due/ ma una sola Compagnia cioè delli Bombasari et Pittori copulativamen/te sia et debba esser pubblicamente chiamata et nominata. Et che pari/ menti li beni et intrade di l'una et l'altra sieno uniti et cumulati insieme come dispone il sudetto decreto che sera registrato nel fine delle presente/ capitoli. Et volendo esso Ill' Regimento mosso del solite suo desideri/ et Zelo del buon governo et conservazionedi tutte Le Compagnie della/ Città et massime di questa reformata eretta et instituita di dui membri/ cosi principali; ha deliberato col consenso et autorittà del pio R^{mo} et/ Ill.^{mo} Mons Gouvernatore per facilitare i negoci, et per conseruare i bisogni (?), ragioni, et giurisdictioni di detta Compagnia di Bombasari et Pittori (?)/re et instituire un consiglio d'huomini Trenta cioè dieci delli Bombasari/ et venti delli Pittori di diverse casate et fameglie aggregati et accetta/ essa Compagnia essercitanti effettivamente l'arte della Bombasaria/ tura et cittadini di Bologna almeno d'una origine o per privilegio (?)/ di Bottega con li presenti et (?) Capitoli formati et compillati dall' (?)/ Confalloniere di Giustitia et Mag.^{ci} S.^{ri} Senatori S.^{or} Giovanni Aldrovandi (?)/ co Giovanniandrea Calderirli, S.^{or} Paolo Poeti, et S.^{or} Alessio degli (?)/ tal negocio spetialmente eletti et deputati quali Capitoli il prefatti (?)/ Regimento vuole et ordina che come firmissime et santissime leggi (?)//

da ciascuno di detta Compagnia per l'avenire inviolabilmente osservati et/ essequiti.

Della elettione et auctorità del Consiglio.

Prima che gli infrascritti Trenta Huomini sieno quelli che da mò innanzi/ rapresentino il consiglio et tutta la detta Compagnia di Bombasari/ et Pittori et la reggano et governano in tutto et per tutto secondo la forma de/ li Statuti di essa et delli presenti Capitoli, et secondo ricercarai la honestà/ et qualità delle cose et il beneficio et honore di essa con ampla auctorità, et/ facultà di trattare, deliberare, et risolvere quanto alla giornata serà necessa/rio, per conservatione utile, et commodo di detta Compagnia, et di elleggere il Notario, con salario di lire cinque l'anno, et il messo con salario di lire trè/ l'anno et tutto quello che serà fatto et concluso mediante il partito, almeno/ fra li dui terzi delli congregati in presentia delli ufficiali o della mag/gior parte di loro habbia, et haver debba quella fermezza et uigore, comese/ fosse stato fatto et concluso da tutto il corporale di quella, et universalmente/ da tutti li aggregati in essa. Dechiarando però, che li partiti di alienare/ o donare, o in qual si voglia modo spendere et dare quello della Compagnia/ si habbino da ottenere almeno per lire quatri delli congregati in numero/ almeno di XXV et altrimenti non vagliono. I nomi delli quali Trenta del Consiglio sono gli frascritti, cioè

Agostino di Banzi

Bartholomeo Passarotto

Domenico dalle Cuisiture

Domenico Landinello

Ercole Percauno

Filippo Astesani

Gabriel Burzano

Gio.battista di Fiorini

Gio.Antonio di Zanetti

Gio.battista Razale

Gio.Francesco Bezzi

Gio.Antonio Mariano

Gio.battista Franza

Giovanni Latino//

Gio.battista Ramenghi

Gironimo Bellatta

Julio Bonasone

Jacomo Perachino

Lorenzo Sabadino

Ottaviano Mascarino

Per dalle Lame

Prospero Fontana

Petronio Bonamico

Paolo Zagnone

Thomaso cò de Bò

Thomasomaria Scribanaro

Thomaso di Romani

Fra li quali Trenta, se bene sono alcuni, che non essercitano essercitano effeual/mente l'Arte della Bombasaria, non di meno per esser aggregati nella Compagnia/ come persone pratiche et esperte, et anco per carestia d'huomini, si sono posti et/ tollerati per questa uolta sola, con dechiaratione però, che per l'avenire utti quelli/ che in qual si voglia modo s'haveranno ad aggregare nel detto consiglio, habbino/ le conditioni et qualità sopradette, nonostante uso o altra cosa in contrario.

Che nissuno di questo Consiglio non possa esser d'altro

L'officio delli sopradetti Trenta o di altri admessi et surrogati in luoco loro ha da du/rare a vita loro. Dechiarando che alcuno di detto numero possa in modo alcuno/ esser di Consiglio d'altra Compagnia, et parimenti chi fosse d'altro, non possa esser/ di questo. Et constando uno o più di loro esser di Consiglio o d'altra Compa/nia ipso iure sia et s'intenda privato di questo, et il Consiglio immediate debba/ fare ellettione d'altri in luoco suo, altrimenti l'III.Reg^{to} lo faccia./

Della vacantia di luochi del Consiglio

Occorendo mancare uno o più del Consiglio per morte o per altro accidente il Con/seglio congregato in numero legitimo, possa per suo partito ottenuto almeno per/ li dui terzi, eleggere

et surrogare nel luoco vacante gli infrascritti gradi del//

mancato per ordine successiuo l'uno in difetto dell'altro cioè il figliuolo/ il fratello et il nipote figliuolo o del fratello Dechiarando che chiascuno di/ essi sta habile et maggiore d'anni venti et habbia le qualità et conditioni/ sopradette. Et non vi essendo alcuno delli sopradetti in tal caso il Consiglio/ in termine d'otto giorni debba porgere et presentare dui o tre di diverse casate/ di quelli che havessero ottenuto più belli partite degli altri Cittadini però come di sopra et che habbino le qualità et conditioni sopradette all'III^o Reg^{to}/ dal quale col suo partito seni confermato un di essi. Intendendo però che la/ presentatione delli detti dui o tre si faccia di quella classe et ordine cioè o delle/ Bombasari o Pittori del qual serà il mancato et non altrimenti.

Di quello hanno da far li eletti nel Consiglio

Et ciascuno in qual si voglia modo adnesso o surrogato nel pio Consiglio etiam/ li sopti sieno tenuti sottopena di esser priui della Compagnia subito ouer/ fra otto di doppo la lro admissioni o surrogatione giurare nelle mani del/ Massaro dell'Arte di detta Compagnia di che n'appara scrittura publi/ca, che essi et ciascuno di lro e vero amatore della pace, quieto et honore de/ la Compagnia. Et per quanto spetta a lui osservara et fara osservare in/ tieramenti li pnti (?) capitoli et statuti et provisioni di essa et procurara à/ tutto suo potere che li beni regioni et giurisdictioni della Compagnia serà non conservati et mantenuti, et che prestara la debita obediencia al Mas/saro et ufficiali di detta Compagnia, et che intrauerra sempre non essendo/ giustamente impedito a tutte le congregationi di essa, cosi permetter parti/ti, nei quali non porrà mai più d'una sola fava o bianca o nera et coperta/ come per consultare le cose necessarie et occorrenti et per secondo ricercara il / bisogno, non rivelando ad alcuno che non sia del Consiglio le cose che fra loro/ congregati si fossero trattate et concluse, se non quanto fosse utile et espediente/ ad essa Compagnia.

Della elettione del Massaro et ufficiali

Che in essa Compagnia et Consiglio habbino da esser sempre et sieno in/ effetto continuamente il Massaro dell'Arte qual sia quello di colleggio/ che serà estratto per il tempo che seua per l'una, et per l'altro et dui consoli/ cuero Compagi, quali habbino da esser estratti a sorte d'un Bassolo (?) cuero//

Borsa, doue sieno imborsati li nomi et cognomi di tutti gli Huomini/ del Consiglio, scritti per

mano del Notaro via Police separate. Il quale/ Bossolo overo Borsa di tale Imborsatione de Consoli et Compagni, hab/bia da pondersi in una cassetta di tre chiavi, delle quali una tenga il Mas/saro et l'altre due li dui compagni una per ciascun di loro, l'officio del/ qual Massaro habbia a durare solamente per li tre mesi che durara quel di Colleggio et quel delli Compagni per sei mesi da comenciarsi in calende/ di Genaro, et di luglio rispettiamente, et il Massaro et compagni d'otto/ giorni almeno avanti il fine del loro officio debbano faree congregare il/ consiglio in numero almeno della metà et in presenza loro aprire la Cassa/ et estrarre le police delli ufficiali nuovi, cioè delli consoli o compagni/ sopradetti.

Chel Mass^o et offiali non possino ricusare l'officio

Li quali Massaro et Consoli ouero Compagni sotti non essendo giustamen/te impediti per infirmità o per altro officio della Compagnia che havesse/ro, non essendo coveniente che in un medesimo tempo habbino piu offi/cy, non possino recusare di farli, sotto pena di perdere altre tanto quanto/ saria il suo salario, d'applicarsi immediate alla Borsa della quale serà/ stato estratto, da assignarsi di poi al primo suo successore, che accetterà, et/ farà l'officio

Del giuramento del Massaro et offali

Li ufficiali nuovi cioè il Massaro et li Consoli ò compagni il primo giorno/ che sederanno doppo l'estrattion loro debano giurare cioè il Massaro nuovo/ in man del uecchio, et li compagni in mano del Massaro nuovo in forma ua/lida et solenne, di che sia rogato il Notaro della Compagnia di essercitare/ l'officio bene et diligentemente, et con amore cercare di tenere in parte et quite/ la Compagnia, et li obedienti, et non defraudare ne comportare che sieno defrau/dati o usurpati li beni di essa, ma diffenderli, et conservarli, et di rendere/ buon conto di quanto durante il suo officio pervenesse alle mani di alcuno/ di loro di quello della Compagnia, et di osservare et far osservare li statuti/ et li pnti, et altri Capitoli ordinationi, et prouisioni della Compagnia, sottop/na di lir dieci per qualunq volta contravenesse à/ tal giuramente d'applicarsi alla Compagnia//

Dell'auttorità del Massaro, et Compagni

Il Massaro habbia piena auttorità et giurisditione di far conuocare li Compa/gni et il Consiglio, et aneo li obediente quando haveranno da intrauenire ad/ honorare le processioni generali nelle

quali intravengono le altre Compagnie/ et in spetie sia tenuto ogni mese almeno una volta far chiamare et congregare/ li detti compagni et consiglio, per consultare, et trattare et risolvere li negoci/ et occorrenze della Compagnia. Habbia anchora il detto Massaro, piena/ facultà, et giurisdictione insieme con li suoi Compagni, di conoscere giudicare/ terminare et risolvere ogni et qualunque differenza nata et che nascesse per/ conto dell'arte della Bombasaria, et della Pittura ò sue dipendenze, tra huomo/ et huomo della Compagnia et suoi obedienti, nel modo et per quella uia che a loro/ parerà, et da quello che haverà giudicato, et terminato insieme con li suoi Compagni/ nissuno possa appellare ò reclamare, sottopena di lir venticinque per qualun/que et qualunque volta serà contravenuto. Possa anco esso Massaro insieme/ con li suoi Compagni concordamente senza altra partito di Consiglio spendere/ in cose occorrenti et beneficiose alla compagnia sino alla somma di lir cinque in tutto il tempo del suo officio, et dalle lire cinque in suso non si possa spendere se/ non prima posto il partito nel consiglio, et ottenuto almeno per li tre quarti/ denne fave bianche come di sopra, eccetto però li salarij ordinarij del Massaro, et de/ li compagni pro tempore, li mandati de quali senza altro partito sieno fatti dal/ Notaro della Compagnia, et sottoscritti dal Massaro per il tempo, et da uno alme/no delli suoi Compagni.

Delli Salarij del Massaro et Compagni.

Li quali salarij cio è del Massaro oltra le altre regaglie straordinarie che li perue/nessero, sia per trè mesi à ragione di lire cinque in tutto, et per ciascuno delli suoi/ compagni lire otto in tutto per ciascun semestre, da pagarsi per il Sindico ouero/ Depositario di quel tempo delle intrade della Compagnia nel fine delli loro officij/ et non prima.

Della Elettione del Sindico.

Che in capo d'ogni anno s'habbia da elegger per partito legitimamente ottenuto/ il Sindico della Compagnia con salario di lire dodici per tutto l'anno, il quale/ habbia in effetto la cura totale delle cose et beni della Compagnia, et delle ragioni//

sue, et sia un del numero delli XXX. del Consiglio, et debba esser attore defen/sore procuratore et Depositario di quella, et in man sua debbano andare tutte/ le intrade della Compagnia, et in spetie denari delli Intranti et obedienti/ et altri denari ordinarij et straordinarij; Il qual Sindico o Depositario non/ possa ne debba in modo alcuno pagare ne sborsare denari, se non con i mandati/ del Massaro, et ufficiali per il tempo della maggior parte di loro, et sia obligate dare/ idonea sicurtà di custodire et conservare quello dela Compagnia, et di sollecitare/ et difendere le

cause di essa, così ordinarij, come straordinarij à lei pertinenti et spet/tanti per qualunque modo ragione ò cagione et di render buon conto della sua/ administratione in fin dell'anno, et di consignare per Inventario al Sindico nuovo/ suo successore tutto quello che si ritrouasse havere di quello della Compagnia presso/ dise

Che nissuno entri in Consiglio che non sia/ del numero, et non si portino Armi

Che alcuno non ardisca venire ne intrare ne stare in Consiglio, ne metter fava/ se non serà del numero delli XXX. nel qual Consiglio si proibisce espresa/mente di portar arme, et dir parole non convenuti, ma ciascuno volendo/ parlare, parli con rispetto et riverenza, secondo ricerca il luoco, et che iniunas/se alcuno con parole o con fatti nel Consiglio congregato, caschi (?) in pena la pri/ma volta di lire XXV et la secoda di lir cento, et du esserpriuato perpetuam^{te}/ del Consiglio, d'applicarsi la pena pecuniaria alla Compagnia.

Del vendere li obedienti.

Per maggior utilità et beneficio della Compagnia si ordina et statuisce che li obe/dienti s'habbino effettivamente da vendere all'incanto su sola Compagnia con/vocato il Consiglio et alla presenza sua et non altrimenti ne in altro modo/ dandogli à quello che più utile alla Compagnia.

Del modo d'intrare nella Compagnia.

Si ordina anchora che non sia lecito ne permesso à qual si voglia persona sotto/ pena di lire XXV. aprir bottega, ne fare essercitio di Bombasaria et Pittura,/ come Mastro di Bottega, anchora che prima havesse tenuto apperta bottega/ et essercitata l'arte, se non serà effettivamente aggregato nella Compagnia//

et descritto legitamente nelle matricole di quella. Et per dar ordine/ et modo ad intrare in detta Compagnia. Si ordina che l'intrante debba/ prima presentarsi al Massaro et compagni per il tempo, et à loro fatta piena/ fede al meno col detto di dui testimonij, ch'egli hà le conditioni et qualitàne/essarie ad intrare et esser adnesso, ha da depositare in mano del Sinico li de/nari ineti (?) rispettivamente per la sua intratura, cio è, se sera vero cittadino/ di Bologna di tre origini, o almeno di due, havrà da pagare alle Compagnia/ lire XX. Se serà fumante lire XXV et se serà forestiero lir XXX. Et occor/rendo che havesse Auo ò Padre in essa Compagnia, et fosse nato di legitimo/ matrimonio, se serà cittadino paghi una terza di cera bianca di libre due,/ se fumante lir

tre deg.ⁿⁱ et se forestiero lir sei deg.ⁿⁱ et l'intrante accettato che/ serà nella Compagnia per partito ottenuto nel Consiglio almeno per li dui/ terzi, debba farsi descriuere nella matricola della Compagnia, mà però prima/ giurare in mano del Massaro sedente protribunale di che sia rogato il notario/ d'esser fedele et obediente alla Compagnia, et suoi ufficiali che seranno per il/ tempo ne mai per se ò per altri in detto ò in fatto di secreto overo di palese, serà/ contro di quella ne procurà, consiglierà ò comportarà che altri ui(?) sia, mà/ à tutto suo potere operarà che l'auttorità, et giurisdizioni delli ufficiali sia/ conseruata et accresciuta, et quanto spetta à lui osserverà, et procurarà che/ altri osservi li statuti ordini, et provisioni della Compagnia fatti, et che si/ faranno nell'avenire.

Delli obedienti

Non essendo honesto ne conveniente che persona alcuna che non è della/ detta Compagnia possa anco fare l'essecitio, et arte di essa senza espressa licen/za delli ufficiali per il tempo, et senza esser à quella obediente, si è statuito et ordinato che per detta licenza et per segno et recognitione della sua obediencia/ ciascuno che vorrà fare tale essercitio ò parte di esso essendo maggiore d'anni/ XV. debba dare sicurtà d'esser obediente à detta Compagnia, et à suoi officia/li, et di pagare di sei mesi in sei mesi cioè à Genaro et à Luglio la sua obediencia, la quale hà da esser de bolognini XX. ogni semestre per ciascuno obedien/te, la quale obediencia sopta habbino auttorità et facultà il Massaro et compa/gni ò la maggior parte di loro di diminuire secondo parera loro, che comporti/la qualità, et conditione delli obedienti. Sotto pena à chi non pagarà la detta/ obediencia, come di sopra per tutto il mese di Marzo, et di Settembre respet/tivamente di lire cinque, per le quali senza altra citatione possa esser grauato//

realmente o personalmente erà giudicato piu espediente ad essigere/ tal multa, qual s'habbi d'applicare alla Compagnia, ne possa alcuno alle/gase non havere essercitato per detto tempo ò non volere essercitare per tutto/ il semestre, et cosi volere pagare pro portionabilmente. Et di piu quello che/ una volta serà stato descritto, et adnesso per obediente, sia et s'intenda sem/pre obediente alla Compagnia et per conseguente debitore della sua obediencia, sin tanto ch'egli non comparisce il notaro della Compagnia, et faccia/ apparere negli atti di quello, che esso non intende ne vuole essercitare piu/ l'Arte et essercitio della Compagnia, per la quale era fatto obediente di quella./ Il che non osservando poi in fraude et dolo della Compagnia caschi in pena di/ lire X. da essigersi de facto, et applicarsi alla compagnia, et della totale pri/vatione di poter mai piu essercitar l'arte senza particolare licenza del Conse/glio ottenuta per tutte le fave bianche. Et accioche alcuno non possa preten/dere ignoranza di esser sottoposto all'obediencia

della Compagnia di Bom/basari et Pittori. Si dichiara et specifica tutti li iti membri et essercitij es/ser sottoposti all'obediencia di essa, cioè, li Spetiali, Merzari, Agucchiaroli, doratori di corami, et d'altri lauorieri, scudellari, Pignattari, Boccalari, Fu/sari(?), et Torlidori, Venditori di Maioliche, di Maschere, di disegni, di scatole,/ et die figure dipinte ò stampate in qual si voglia modo, et generalmente tutti/ quelli, che in qual si voglia modo usano, et adoperano la Bombace, et il Pe/nello con li colori nelli lauori et essercitij loro, et che di ragione ò di consue/tudine sono stati et hanno da esser sottoposti, et obediendi, et sopra quali/ la Compagnia è solita d'havere, et sempre ha havuto auttorità, et giuris/ditione.

Del denonzare li lauoranti.

Che tutti quelli, che teneranno, ouero haveranno nelle loro botteghe, case/ ò altri luochi alcuno lavorante dell'Arte overo essercitio della Compagnia, ò/ in tutto ò in parete, che sieno maggiori d'anni XV li debbano denonzare/ al Sindico della Compagnia et suonoti (?) in termine di X giorni, sotto pe/na di lir X per ciascuno lavorante.

Del modo di accettare li lavoranti.

Partendo si alcuno lavorante dal suo Mastro, per andare à lavorare con altro/ non possa alcun dell'arte, dargli da lavorare ne recapito, se prima non gli consta//

che non sia debitore della Compagnia, de d'alcun Mastro col quale prima/ havesse lavorato et di haver finito il tempo per il quale si fosse prima obligato/ ad altri.

Che nissuno piglia li lavorieri cominciati/ da altri.

Che nissuno aggregato nella Compagnia, et essercitante l'arte overo obediende/ ardisca ne presuma in qual si voglia modo pigliare, et accettare lavoriero/ ouero impresa et opera imperfetta, et cominciata da altri, porvi mano, se non/ con espresso consenso di chi l'havesse principiata, overo con licenza apparente/ in buona forma delli ufficiali della Compagnia, ò della maggior parte di loro/ sotto pena per ciascuno et ciascuna volta di lire xxv d'applicarsi ipso facto/ alla detta Compagnia.

Conclusione delli priti Capitoli.

Occorrendo dubbio alcuno sopra la intelligenza delli priti Capitoli, si debba ha/vere ricorso all Ill. s.^{or} Conf.^{re} di Justitia, che sera per il tempo, et stare alla sua semplice dechiaratione, et interpretatione come di Judice ordinario et competen/te di tutte le Compagnie della Citta di Bologna.

Annulatione de gli altri statuti contrarij/ alli presenti.

Et per levare le confusioni et implicationi, si annulla revoca, et cassa ogni et/ qualunque altro Capitolo et statuto, qual fosse contrario alli sotti Capitoli in tutto/ ò in parte talmente che s'attenda solo et attendersi debba nell'avenire alla osser/vatione delle pnti. Non ostante quelli della detta Compagnia ò altri che fa/cessero in contrario alli quali si deroga spetialmente, et espressamente. Con/ dechiaratione però, che nelle altre parti non contrarie à queste restino intie/ramente in suo uigore.

D at(?) Bononia Die Xv. Dicembris. M.D.LXJX (?)//

Die Jouis X Novembris MDLXJX.

Congregatis Mag.^{cis} et Ill Dnis Quadraginta Reformatoibus Stautus/ Cebertatis Ciuitatis Bonon In numero XXJX. In Camera R.^{mi} Dni Gu/bernatori in eius presentia ac de ipsius consensu et voluntate inter eos/ infrascriptum partitum positum et obtentum fuit utz.

Quemadmodum temporum qualitates, et hominum conditiones mutantur, ita/ leges quandog ac decreta et instituta pro ut rerum et casuum varietates postu/land reformare uel im mutare necesse est. Hinc factum est ut Senatus Bono/nien, sciens olim quattuor Artes uz Pictorum, Selleriorum, Guainarior,/ et Spadariorum unitas et coniunctas, et ex ipsis Collegium, et Societatem una/tantum subtitulo et nomine Quatuor Artium erectam fuisse. Cehoc obpenu/riuam hominum, nam singula Ars tu ne temporis tot homines non habebat/ quot ad corpus siue collegium constituendum sufficerent. Nunc vero animad/ vertens idem Senatus Pictorum numerum adeo creuisse, antemq ipsam Pic/turae als depressam ac neglectam, hac tempestate ab omnibus, et presertim prin/cipibus uti nobilem celebrari et in hac potissimum ciuuitate multorum, et qui/dem excellentium Pictorum parente et altrice florescere ut merito ob eius/ excellentiam ab alijs tribus artibus segregari, ac separari, et ali cui alteri no/biliori collegio, siue societati uniri, et coniungi mereature. Predictis itag, et/ alijs rationabilibus causis, nec non precibus à Pictoribus super hoc

supplici/ ter porrectis Senatus in ductus, uigore huius Senatus consulti ex auctore R^{mi}/ Dni Gubernatoris Pontificij per suffragia XXVIJ facti. Artem ipsam Picturæ, quinimo ipsos Pictores ab alijs tribus artibus, et à Societate ipsa Quatuor/ Artium penitus divisit, separavit, et disiunxit; Ita tri ut ipsi, prout ratio/ suadet, raram idest quartam partem bonor ptà societatis quatuor Artium/ habere debeant. Quam eis à Massario et Hominibus quatuor Artium omni/no, et cum effectu sine ulla tergiversatione tradi et assignari mandavit. Ipsos/uerò Pictores, sic ut supra diuisos ac segregatos, una cum rata et parte bonoruz/ eis ut supra assignandorum placuit senatui unire et aggregare, prout sic uni/vit, et aggregavit Collegio, et Societati Bombasariorum, ut pote parum nu/merosa, et hominibus uerè et realréam exercentibus carenti. Declaravit/ autem ptas Societatum modo quo supra respectiue separatarum, et unitaz/ alteram Bombasariorum, et Pictorum simul, et coniunctim. Alteram non/ amplius Quatuor sed Trium Artiù in ordine solito uocari, et nominari debere./ Contrarij omnibus penitus am otis, sublatis et abrogatis, et si talia forent, qua/ spetialem mentionem, et derogationem requirerent.//

Die Veneris xvij Decembris MDLXIX

Congregatis Mag.^{ois} et Ill Dnis Quadraginta Reformatiribus Status/ libertatis Ciuitatis Bonon. In numero xxxi in Camera R^{mi} Dni Gu/bernatoris in eius presentia, acdeipsius consensu, et voluntate inter eos ua/frascriptum prtutum positum et otentum fuit utz.

Approbarunt per suffragia xxvij. Cápla et ordinationes, aestatuta nuper pro qui/te accomodo et beneficio societatis siue collegij Bombasarior et Pictorum, si/mul et coniunctim unitor civitatis Bonon adita acdigesta, et formata su/per institutione et creatione consilij et gubernij, ac electione officialium, et solutione ingredientium, et obedientium societatis ptæ per ill. Dnum Vex Justi/ ac m^{css} senatores D. Jc. Aldrouandum, co. Jo. Andream Calderinum, D. Paulú/ Poetam, et D. Alexium Ursum adhmoi negocium nominatim electos in sena/tu recitata, que in omnibus et per omnia pro utin eis continetur obseruari, et/ penitus exequi dectero decreverunt, et mandarunt, contraijs omnibus amo/tis sublatis, et abrogatis, et si talia forent, que spetialem derogationem, et expressiam mentionem requirerent.

Annibal Aurius secr^s

3. GEGENÜBERSTELLUNG DER STATUTEN VON 1569 UND 1602

	1569 Compagnia dei Pittori e Bombasari	1602 Compagnia dei Pittori
Anzahl der Kapitel	19 + 9 weitere nur für die Bombasari von 1599 als Nachtrag	Proemio + 18 Kapitel
Proemio	Abspaltung von der Compagnia/Società delle Quattro Arti wird thematisiert sowie die Zusammenlegung mit den Bombasari, so dass sich eine neue Zunft bildet	Bedeutung und allgemeine Wertschätzung (vor allem durch Könige und Herrscher) der Künste wird hervorgehoben, pflichtgemäße Befolgung aller Statuten zu Ehren Gottes und der geistlichen Schutzmächte
Schutzpatrone	Jesus Christus, Jungfrau Maria, San Luca, San Nuolo, San Biasio, Heilige Römische Kirche, Papst Pius V.	San Luca, Jungfrau Maria, Heilige Römische Kirche, Papst Clemens VIII., päpstliche Legat Kardinal Alessandro Montalto
Consiglio	30 Mitglieder, 10 Bombasari, 20 Maler Beschlüsse per Zweidrittelmehrheit bei Anwesenheit des Großteils der Mitglieder	20 Mitglieder, die ihre Entscheidungen in einer Zweidrittelmehrheit treffen
Anforderungen an Consiglio-Mitglieder	Sie müssen die entsprechende Profession ausüben und zumindest seit einer Generation Bürger der Stadt Bologna sein, Mitglieder dürfen in keiner anderen Zunft Mitglied des Consiglio sein, mind. 20 Jahre alt	Müssen in Compagnia eingeschrieben sein, Bürger Bolognas von Herkunft oder Privileg, keinen Vater, Sohn, Bruder, Onkel oder Neffen im Consiglio haben, mind. 20 Jahre, nicht im Consiglio einer anderen Compagnia sein
Vakanz und Nachfolge im Consiglio	Sofern ein Platz im Consiglio frei wird, tritt der Sohn, Bruder, Neffe an die Stelle des Fehlenden, sofern dieser die notwendigen Anforderungen erfüllt, darüber hinaus wird noch eine Zweidrittelmehrheit des Consiglio als Bestätigung benötigt, sollte dies nicht der Fall sein, präsentiert der Consiglio innerhalb von 8 Tagen dem Bologneser Senat zwei oder drei mögliche Kandidaten zur Auswahl	Sofern ein Platz im Consiglio frei wird, tritt der Sohn, Bruder, Neffe an die Stelle des Fehlenden, sofern dieser die notwendigen Anforderungen erfüllt, sollte dies nicht der Fall sein, präsentiert der Consiglio dem Bologneser Senat drei mögliche Kandidaten zur Auswahl
Pflichten eines neuen Consiglio-Mitgliedes	Es wird vor dem Massaro ein Eid abgelegt, der eine gewissenhafte Pflichterfüllung gemäß der Statuten und Gehorsam gegenüber dem Massaro bekräftigt und Diskretion fordert (es sei denn, es nützt der Compagnia über Internes zu sprechen), darüber hinaus verpflichtet sich das Mitglied keine Waffen innerhalb der Compagnia zu tragen und einen respektvollen Umgang in Worten und Taten zu pflegen, anderenfalls droht eine Strafe von 25 Lire beim ersten Vergehen und 100 beim zweiten	Es wird vor dem Massaro und im Beisein eines Notars ein Eid abgelegt, der eine gewissenhafte Pflichterfüllung gemäß der Statuten bekräftigt und Diskretion fordert, darüber hinaus verpflichtet sich das Mitglied keine Waffen innerhalb der Compagnia zu tragen und einen respektvollen Umgang in Worten und Taten zu pflegen, anderenfalls droht eine Strafe von 50 Lire

Vorsitz des Consiglio	Massaro, sowie zwei Compagni/Consoli, Massaro wird alle 3 Monate mittels eines Losverfahrens durch den Consiglio gewählt, der Notaro stellt dabei sicher, dass alles korrekt abläuft, indem er die Namen der Mitglieder in die Losbox einwirft, Compagni/Consoli alle 6 Monate (je im Jänner/ Juli), dem alten Massaro wird ein Eid geleistet, die Consoli leisten den Eid dem neuen Massaro	Massaro, sowie zwei Compagni/Consoli, Massaro wird alle 3 Monate mittels eines Losverfahrens durch den Consiglio gewählt, Compagni/Consoli alle 6 Monate (jeweils im Jänner/ Juli), es wird ein Eid geleistet
Amt des Massaro	Urteilt in Streitfällen, trifft sich mind. Einmal monatlich mit dem Consiglio um die Belange der Compagnia zu besprechen, es ist ihm gestattet max. 5 Lire im Sinne der Compagnia auszugeben, bei mehr ist die Erlaubnis des Consiglio mit Zweidrittelmehrheit erforderlich	Urteilt in Streitfällen, trifft sich mind. Einmal monatlich mit dem Consiglio um die Belange der Compagnia zu besprechen
Weitere Posten	Notaro → wird jährlich gewählt, Messo → Sindaco → wird zu Jahresanfang gewählt aus Consiglio, ist als Bevollmächtigter, Buchhalter und Verwalter tätig, führt Inventar	2 Periti → helfen dem Massaro bei der Urteilsprechung, exekutives Organ Sindaco → Verwaltung und Buchhaltung, Inventarpflege 2 Ministri → Notajo, wohnt den Treffen des Consiglio bei, erstellt Protokolle Messo/ Gargione, beruft im Auftrag des Massaro Treffen ein, führt Strafen aus
Entlohnungen der Ufficiali (nach Amtszeit)	Massaro 5 Lire, Compagni 8 Lire, Notaro 5 Lire, Messo 3 Lire, Sindaco 12 Lire	Massaro 12 Lire, Compagni/Consoli 8 Lire, Sindaco 20 Lire, Messo/Gargione 9 Lire, + zusätzliche Schenkungen und Vergütungen anderer Art
Anforderungen an die neuen Mitglieder der Compagnia	Anständige, mit den Berufen vertraute Person, muss zwei Bittgesuche an den Massaro und die Compagni stellen, Einschreibungsgebühr an den Sindaco zu entrichten: echter Cittadino (von zwei oder drei Generationen) zahlt 20 Lire, ein Fumante 25 Lire und ein Forestiero 30 Lire. Sollte ein naher Verwandter (Großvater oder Vater) Mitglied der Compagnia gewesen sein, zahlt ein Cittadino 2 libre, Fumante 3 libre, Forestiero 6 libre Jeder neue Anwärter muss mit einer Zweidrittelmehrheit bestätigt werden, Sollte jemand eine Werkstatt eröffnen oder in den Feldern tätig sein, ohne in der Compagnia eingeschrieben zu sein, zahlt er 25 Lire Strafe	Anständige, mit der Malerei vertraute Person, muss ein Bittgesuch an den Massaro stellen, Einschreibungsgebühr: echter Cittadino zahlt 20 Lire, ein Fumante 30 Lire und ein Forestiero 40 Lire. Sollte ein naher Verwandter Mitglied der Compagnia gewesen sein, zahlt ein Cittadino 3 libre, Fumante 4 libre, Forestiero 6 libre
Obbedienti/Mitglieder	Jedes Semester (Jänner/Juli) werden 20 Bolognini an den Sindaco Beitrag gezahlt, Ausführung des Berufes nur nach Lizenzvergabe die ab 25 Jahren vergeben wird	Jedes Semester werden 20 Bolognini an den Sindaco Beitrag gezahlt, Ausführung des Berufes nur nach Lizenzvergabe
	Maler, Krämer, Apotheker, Vergolder, Stricker, Sattler, Kochgeschirrhersteller, Krugmacher,	Maler, Bildhauer, Architekten, Schnitzer, Sticker, Krämer, Parfümiste, Vergolder, Lederarbeiter, Weissler,

Berufsstände der Compagnia	Spinner, Torlitori (?), Kunsthändler (Zeichnungen, Drucke, Majoliken, Gemälde, Masken, u.a.), und generell all jene, die in irgendeiner Art mit der Baumwolle oder dem Pinsel zu tun hätten	Kochgeschirrhersteller, Krugmacher, Spielkartenmacher, Kunsthändler (Zeichnungen, Drucke, Majoliken, Gemälde, Masken, u.a.)
Externe/ Forestieri	/	Hatten eine dreimonatige Befreiung von den Beiträgen der Compagnia
Angestellte der Mitglieder	All jene, die einen Angestellten von älter als 15 Jahren in ihren Dienst aufnahmen, hätten diesen innerhalb von 10 Tagen beim Sindaco zu melden, Man hatte sich zu vergewissern, dass der neue Mitarbeiter frei von Schulden der Compagnia war und nirgendwo anders angestellt ist, als frei wäre	Man hatte sich zu vergewissern, dass der neue Mitarbeiter frei von Schulden der Compagnia war und nirgendwo anders angestellt ist, also frei wäre
Übernahme von Arbeiten	Nur mit Genehmigung der vorher daran arbeitenden Malers oder einer schriftlichen Genehmigung der Massaro/ Ufficiali, ansonsten droht eine Strafe von 25 Lire	Nur mit Genehmigung der vorher daran arbeitenden Malers oder einer schriftlichen Genehmigung der Massaro/ Ufficiali
Bücher der Compagnia	/	Statutenbuch, sowie eine Kopie davon, Inventarbuch, Buch über Ein- und Ausgaben, geheimes Buch des Massaro über interne Geschehnisse
Weitere Mitglieder	/	Privilegiati, Ehrenmitglieder, die sich durch Tugendhaftigkeit, Ehre, Autorität oder sonst wie auszeichnen, haben keinerlei Pflichten oder Abgaben zu leisten, aber dienen der Reputation der Compagnia und versuchen ihr anders Vorteile zu verschaffen
Änderung der Statuten	Nur durch die Autorität des Senates bzw. Confaloniere (der als Ordinarius aller Compagnie Bolognas fungiert)	Nur durch die Autorität des Senates bzw. Confaloniere (der als Richter und Ordinarius aller Compagnie Bolognas fungiert)

LITERATUR- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

LITERATUR:

BARZMAN 2000

Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy an the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge et al. 2000.

BATTISTINI 2008

Andrea Battistini, „Le accademie nel XVI e nel XVII secolo“, in: Adriano Prosperi (Hrsg.): *Bologna nell'Età moderna. II. Cultura, Istituzioni Culturali, Chiesa e Vita Religiosa*. Bologna 2008, S. 179–208.

DE BENEDICTIS 2008

Angela De Benedictis, „Il governo misto“, in: Adriano Prosperi (Hrsg.): *Bologna nell'Età Moderna (Secoli XVI-XVIII). I. Istituzioni, Forme del Potere, Economia e Società*, Bologna 2008, S. 201–269.

BODMER 1939

Heinrich Bodmer, *Lodovico Carracci*, Burg bei Magdeburg 1939.

BOSCHLOO 1974

Anton W.A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Art*, 's-Gravenhage 1974.

CAMMAROTA 1988

Giampiero Cammarota, „Cronache della Compagnia dei Pittori“, in: Andrea Emiliani (Hrsg.): *Dall'Avanguardia dei Carracci al Secolo Barocco. Bologna 1580 – 1600*, Bologna 1988, S. 53–68.

CHAMBERS 1995

David S. Chambers, „The Earlier 'Academies' in Italy“, in: David S. Chambers und Francois Quiviger (Hrsg.): *Italian Academies of the Sixteenth Century*, London 1995, S. 1–14.

DEMPSEY 1980

Charles Dempsey, „Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century“, in: *Art Bulletin*, LXII, Dezember 1980.

DEMPSEY 1986

Charles Dempsey, „La riforma pittorica dei Carracci“, in: Andrea Emiliani und J. Carter Brown, u.a. (Hrsg.): *Nell'Éta di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei Secoli XVI e XVII*, Mailand 1986, S. 237–254.

DEMPSEY 1886A

Charles Dempsey, „The Carracci Postille to Vasari's Lives“, in: *The Art Bulletin*, Bd. 68, Nr.1 (1986), S.72-76.

DEMPSEY 1989

Charles Dempsey, „The Carracci Academy“, in: Anton W.A. Boschloo, Elwin J. Hendrikse und u.a. (Hrsg.): *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, 'S-Gravenhage 1989, S. 33–43.

DOREN 1908

Alfred Doren, *Das Florentiner Zunftwesen. Vom Vierzehnten bis zum Sechzehnten Jahrhundert*. 2 Bände.

Stuttgart und Berlin 1908.

FEIGENBAUM 1999

Gail Feigenbaum, „Per una storia istituzionale dell'arte bolognese, 1399-1650. Nuovi documenti sulla corporazione dei pittori, i suoi membri, le sue cariche e sull'accademia dei Carracci“, in: *Il restauro dell'Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di piazza Maggiore nel Cinquecento*, Bologna, S. 353–377.

GHEZA FABBRI 2008

Lia Gheza Fabbri, „L'organizzazione del lavoro. Corporazioni e gruppi professionali in età moderna“ in: Adriano Prosperi (Hrsg.), *Bologna nell'Età Moderna (Secoli XVI-XVIII). I. Istituzioni, Forme del Potere, Economia e Società*, 2 Bände, Bologna 2008, S. 647–729.

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 et al. 1988.

GOLDSTEIN 1996

Carl Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge et al. 1996.

GOLDTHWAITE 2003

Richard A. Goldthwaite, „Economic Parameters of the Italian Art Market (15th to 17th Centuries)“, in: Marcello Fantoni et al. (Hrsg.), *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il Mercato dell'Arte in Italia (secc. xv-xvii)*, Modena 2003, S. 423–444.

GOLDTHWAITE 2010

Richard A. Goldthwaite, „The Painting Industry in Early Modern Italy“, in: Richard E. Spear und Philip Sohm (Hrsg.), *Painting for Profit. The Economy Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven, London 2010, S. 275–301.

GÖTTLER 1996

Christina Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablaß und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996.

GUALANDI 1840-45

Michelangelo Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, 5 Bände, Bologna 1840-45.

KROHN 2003

Deborah Krohn, „Taking Stock: Evaluation of Works of Art in Renaissance Italy“, in: Marcello Fantoni et al. (Hrsg.), *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il Mercato dell'Arte in Italia (secc. xv-xvii)*, Modena 2003, S. 203–211.

KUBERSKY-PIREDDA 2005

Susanne Kubersky-Piredda, *Kunstwerke-Kunstwerte. Die Florentiner Maler der Renaissance und der Kunstmarkt ihrer Zeit*, Norderstedt 2005.

LEINWEBER 2003

Luise Leinweber, *Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung: Das Beispiel San Giacomo Maggiore*, Hildesheim et al. 2003.

MAHON 1947

Denis Mahon, *Studies in Seicento Art Theory*, London 1947.

MALAGUZZI VALERI 1897

Francesco Malaguzzi Valeri, „L'Arte dei pittori a Bologna nel secolo XVI“, in: *Archivio Storico dell'arte*, 1897, S.309-314.

MALVASIA 1841

Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia con Aggiunte, Correzioni e Note inedite del medesimo autore Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi, 2 Bände, Bologna 1841[1678].

MATTHEWS-GRIECO 2003

Sarah F. Matthews-Grieco, „The buyers' end of the market: demand, taste and consumption in Renaissance and Counter-Reformation Italy“, in: Marcello Fantoni et al. (Hrsg.), *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il Mercato dell'Arte in Italia (secc. xv-xvii)*, Modena 2003, S. 17–23.

MAYLENDER 1926-30

Michele Maylender, *Storie della accademie d'Italia*, 5 Bände, Bologna 1926-30.

MODESTI 2003

Adelina Modesti, „Patrons as Agents and Artists as Dealers in Seicento Bologna“, in: Marcello Fantoni et al. (Hrsg.), *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il Mercato dell'Arte in Italia (secc. xv-xvii)*, Modena 2003, S. 367–388.

MORSELLI 2010

Raffaella Morselli, „Bologna“, in: Richard E. Spear und Philip Sohm, *Painting for Profit. The Economy Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven, London 2010, S. 145–171.

MURPHY 2003

Carolie P. Murphy, „The Market for Pictures in Post-Tridentine Bologna“, in: Marcello Fantoni et al. (Hrsg.): *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il Mercato dell'Arte in Italia (secc. xv-xvii)*, Modena 2003, S. 40–53.

OLMI/PRODI 1986

Giuseppe Olmi, Paolo Prodi, „Gabriele Paleotti, Uisse Aldrovandi e la cultura a Bologna“, in: Andrea Emiliani und Brown, J. Carter, et al. (Hrsg.), *Nell'Éta di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei Secoli XVI e XVII*, Mailand 1986, S. 213–236.

O'MALLEY 2003

Michelle O'Malley, „Commissioning Bodies, Allocation Decisions and Price Structures for Altarpieces in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy“, in: Marcello Fantoni et al. (Hrsg.), *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il Mercato dell'Arte in Italia (secc. xv-xvii)*, Modena 2003, S. 163–180.

O'MALLEY 2005

Michelle O'Malley, *The Business of Art. Contracts an the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven, London 2005.

PEPPER 1986

Stephen Pepper, „L'éta dei Carracci: la pittura bolognese nel XVII secolo“, in: Andrea Emiliani und Brown, J. Carter, et al. (Hrsg.), *Nell'Éta di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei Secoli XVI e XVII*, Mailand 1986, S. 325–340.

PERINI 1990

Giovanna Perini (Hrsg.), *Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna 1990.

PERINI 1995

Giovanna Perini, „Ut pictura poesis: l'Accademia dei Gelati e le arti figurative“ in: David S. Chambers und Francois Quiviger (Hrsg.), *Italian Academies of the Sixteenth Century*, London 1995, S. 113–126.

PEVSNER 1940

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

PFISTERER 2007

Ulrich Pfisterer, „Einleitung“, in: Giovanni Luigi Valesio, *Parere dell'Instabile Academico Incaminato intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca contra una particella, che tratta della Pittura nelle ragioni del conte Ludovico Tesauo In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino*, Bologna 1614, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, FONTES E-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350 – 1750, Heidelberg 2007.

PRODI 2012

Paolo Prodi, „Introduction“, in: Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images* (Orig. Discorso intorno alle immagini sacre e profane), hrsg. v. Paolo Prodi und William McCuaig. Los Angeles 2012, S. 1–42.

RUFFINI 2011

Marco Ruffini, *Art without an Author. Vasari's lives and Michelangelo's death*, New York 2011.

STEINEMANN 2006

Holger Steinemann, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis "Discorso intorno alle immagini sacre e profane" (1582)*, Hildesheim 2006.

SUMMERSCALE 2000

Anne Summerscale (Hrsg.), Carlo Cesare Malvasia, *Malvasia's Life of the Carracci: Commentary and Translation*, University Park 2000.

VASARI-MILANESI

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettoriscritte da G. Vasari pittore aretino*, hrsg. und kommentiert von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878-85.

VASARI-BAROCCHI/BETTARINI

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, hrsg. und kommentiert von Paola Barocchi und Rossana Bettarini, 9 Bände, Florenz 1966-87.

WEDDIGEN 2000

Tristan Weddigen, Michael Brunner, *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Basel 2000.

ZAPPERI 1991

Roberto Zapperi, „La corporation des peintres et la censure des images à Bologne au temps des Carrache“, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Band 38e, Nr. 3, 1991, S. 387–400.

ABBILDUNGEN:

Abb. 1: © University of California, San Diego (ARTstor Slide Gallery).

Abb. 2: © Universität Bologna, Fondazione Zeri, Eingangsnummer 38546.

Abb. 3: Mark J. Zucker et al. (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch. Bd 24. Early Italian masters*, Teil 4, New York 1999, S.141.

Abb. 4: Diane D. Bohlin et al. (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch. Bd 39. Italian masters of the sixteenth century. The Carracci ; Passarotti ; Procaccini ; Tibaldi*, New York 1980, S. 59

Abb. 5: Cristina Acidini (Hrsg.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, Florenz 2009, S. 185.

Abb. 6: Postkarte. Ed. PP. Agostiniani, Bologna (unidam).

Abb. 7: Angela Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti. Pittore (1529 – 1592). Catalogo Generale*, Rimini 1990, Taf. XXVI.

Abb. 8: © Universität Bologna, Fondazione Zeri, Eingangsnummer 38505.

ABSTRACT

1. Deutsch

Die autonome Künstlerzunft in Bologna, die *Compagnia dei Pittori*, erreichte 1602 die vollwertige ökonomische und gesellschaftliche Anerkennung durch die endgültige Abspaltung von den anderen Zünften. Diese Institution als Ganzheit zu verstehen ist die Aufgabe der vorliegenden Arbeit.

Dabei spielt im gesamten Zusammenhang auch die Akademie als Alternative der institutionellen Organisation von Künstlern eine wichtige Rolle. Ausgehend von der gängigen Forschungsmeinung, die Akademie habe die Künstler von den restriktiven Regelungen der Zunft befreit und den Künstlerstand nobilitiert, ist es Ziel der Arbeit diese Einschätzung zu revidieren. Bologna als wirtschaftlich orientierte und pluralistisch regierte Handelsstadt ermöglichte den Künstlern einen sozialen Aufstieg innerhalb der merkantilen Ordnung, durch den ökonomischen Erfolg kam die gesellschaftliche Anerkennung und machte eine Nobilitierung des Künstlerstandes mittels Intellektualisierung durch eine Akademie obsolet. Dass es in der Stadt trotz allem Intellektualisierungstendenzen gab, und auch die bekannte *Accademia degli Incamminati* der Carracci zeitgleich gegründet wurde, darf nicht gleichgesetzt werden mit einer universellen Intellektualisierungsstrategie, sondern ist mehr Ausdruck von Zeitgeist und allgemeinen Überlegungen, die wenig mit der Realität der Künstler zu tun hatten. Bei den Entwicklungen in Bologna sind die parallelen Umbrüche in Florenz, insbesondere durch die Gründung der *Accademia del Disegno*, gleichfalls entscheidend. Dort wurde zwar die Akademie mit der Zunft verbunden wurde, allerdings fungierte diese Institution als staatliches Organ, während die *Compagnia* in Bologna weitestgehend autonom blieb. Im autokratisch regierten Florenz diente die Akademie als staatliches Instrument, im pluralistisch regierten Bologna hingegen, wurde der Status der Zunft explizit erhalten.

Das Wesen der Bologneser Zunft ist also nicht als restriktiv zu verstehen und erlaubte den Künstlern sogar zum Teil Machtpartizipation, weshalb diese Institution auch bis in das 18. Jahrhundert beibehalten wurde, anders als die Akademie der Carracci, die nach deren Tod, erlosch. Die vorliegende Arbeit leistet einen wesentlichen Beitrag zur Institutionsgeschichte der Künstler in Italien und hinterfragt die bisherige kunsthistorische Einschätzung der Rolle der Zünfte und im Folgeschluss auch jene der frühen Akademien.

2. Englisch

The autonomous artists' guild in Bologna, the *Compagnia dei Pittori*, had reached in 1602 the full economic and social recognition after their final separation from the other guilds. Portraying this institution is the aim of the present work.

In this context the academy as an alternative to the institutional organization of artists plays an important role. Regarding the current research opinion, the academy had freed the artists from the restrictive regulations of the guilds and ennobled the art. A main concern of the present thesis is to revise this assumption. Bologna as an economically-oriented and pluralistically reigned city was the adequate background for the social rise of the artists by following the market rules. The social appreciation is to be seen as a side effect of the economic success and in conclusion made the artists' ennoblement through the intellectualisation by academy obsolete. Despite all approaches of intellectualisation, such as the famous Accademia degli Incamminati founded by the Carracci, these developments must not be equated with an universal strategy of intellectualisation, but have to be understood as an expression of zeitgeist and general thoughts that had little to do with the daily reality of the Bolognese artists. As a comparison to Bologna, the development in Florence is very interesting, the foundation of the *Accademia del Disegno*, at almost the same time as the Bolognese *Compagnia* makes its first step towards independancy, is also crucial, since the Academy was officially connected to the guild. However, the *Accademia del Disegno* acted as a part of the government body, while the *Compagnia* remained largely autonomous institution in Bologna. In autocratically ruled Florence, the Academy served as an instrument of the State and its head Cosimo I., in pluralistic ruled Bologna, however, the status of the guild was explicitly obtained and remained independant.

The character of the Bolognese guild was not meant to be restrictive, allowing the artists even participating in questions of government through their guild, which is, among other reasons, why this institution was maintained until the 18th century, unlike the Academy of the Carracci, which after their death, extinguished. The present thesis makes a significant contribution to the institutional history of artists in Italy and questions the hitherto existing assessment of the guilds and in conclusion even of the early academies.

CURRICULUM VITAE

Inna Pak

geb. 10. Juli 1987 in Aktjubinsk/ Kasachstan

Schulbildung:

1994 – 1998	Königsländer Grundschule in Wandsbek, Hamburg
1998 – 2007	Matthias-Claudius-Gymnasium in Wandsbek, Hamburg
2007	Abitur
2007 – 2010	Studium der Kunstwissenschaften und Wirtschaftswissenschaften an der Universität Bremen, mit Erlangung des akademischen Grades: Bachelor of Arts
Seit 10/2011	Studium der Kunstgeschichte im Master-Programm, Universität Wien

Berufliche Praxis:

02/2008 – 04/2009	Aushilfe <i>Galerie Hannelore Lonnes</i> , Bremen; zeitgenössische Kunst
05 – 07/2009	Praktikum an der <i>Kunsthalle Bremen</i> (bei Dr. Dorothee Hansen)
WiSe 09/10	Leitung des Tutoriums zur Veranstaltung „Einführung in die Kunstwissenschaft“ an der <i>Universität Bremen</i>
04 – 07/2010	Fortführung des Praktikums an der <i>Kunsthalle Bremen</i> mit einem erweiterten Aufgabenbereich
08/2010 – 02/2011	sechsmonatiges Praktikum bei <i>Sotheby's</i> in Hamburg
04/2011 – 08/2011	Hospitanz an der <i>Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte</i> , Rom (bei Dr. Veronika Birbaumer)
07/2012 – 08/2011	redaktionelle Hospitanz bei der Zeitschrift <i>Weltkunst</i> , Berlin
03/2012 – 02/2013	Assistentin in der <i>Galerie Chobot</i> , Wien; Schwerpunkt auf zeitgenössischen Kleinplastiken und Arbeiten auf Papier
06/2012 – 03/2013	studentische Hilfskraft (Schaustellung) im Auktionshaus <i>imKinsky</i> , Wien
03/2013 – 10/2014	Assistentin in der <i>Galerie Tony Subal</i> , Wien; Schwerpunkt auf Design 20. Jahrhundert, Decorative Arts und tschechische/slowakische Klassische Moderne
seit 11/2014	Leitung der <i>Galerie Tony Subal</i> , Wien; s.o.