

DER MALER ALS PRINCIPE

REALITÄT, HINTERGRUND UND WIRKUNG VON ZUCCARIS AKADEMISCHEM PROGRAMM

In der ersten feierlichen Sitzung der römischen Lukasakademie, die am 14. November 1593 stattfand und deren Verlauf durch den Sekretär Romano Alberti überliefert ist,¹ wird Federico Zuccari in seinem Amt als Gründungsdirektor mit dem Titel »Signor Principe« bezeichnet und angesprochen.² Die Bezeichnung Principe für den Leiter der römischen Accademia di San Luca kommt in Albertis erwähntem Bericht zum ersten Mal im Zusammenhang mit einer Kunstakademie vor.³ Es hätte durchaus weniger anspruchsvolle Alternativen für die Amtswürde des Akademieleiters gegeben wie etwa die Bezeichnung Capo, die Herzog Cosimo I. und Michelangelo erhielten, als ihnen in der Gründungssitzung vom 31. Januar 1562 (1563)⁴ die Leitung der Florentiner Akademie pro forma übertragen wurde.⁵ Der Begriff Capo leitet sich aus der Tradition der handwerklichen Korporationen ab, denen bis in das 16. Jahrhundert hinein die künstlerischen Berufe zu- und untergeordnet waren und die

in Florenz und Rom als Compagnie oder Università bezeichnet wurden.

Daß die Anrede Principe unter den Mitgliedern der Accademia di San Luca keineswegs unumstritten war, zeigt sich an den Ereignissen, die auf Zuccaris Amtsperiode folgten und die von Alberti und Missirini überliefert werden.⁶ Am Ende der Amtszeit von Tommaso Laureti wurde nämlich 1595 vorgeschlagen, die noch nicht offiziell approbierten Statuten und den Titel des Vorstandes zu ändern.⁷ Die Änderung erfolgte jedoch erst, nachdem es zwischen der Akademie und Confraternità auf der einen und der mit ihr vereinten Compagnia auf der anderen Seite heftige Auseinandersetzungen gegeben hatte.⁸ Der Dissens endete im Prinzipat von Durante Alberti 1598 damit, daß die Compagnia den Titel Capo durchsetzen konnte.⁹ In den Statuten von 1609 wurde der Titel Principe jedoch erneut als offizielle Amtsbezeichnung eingeführt, konnte sich aber nicht sofort einbürgern.¹⁰ In späterer Zeit wurde der Titel dann nicht mehr in Frage gestellt, bis er schließlich im 19. Jahr-

¹ ALBERTI 1604, S. 1; außerdem: MISSIRINI 1823, S. 26 ff. und besonders 28 ff.

² ALBERTI 1604, S. 13.

³ Lt. MISSIRINI 1823, S. 5 findet sich in den Statuten der römischen Compagnia dei pittori vom 14. Dezember 1478 unter Artikel 6 der folgende Passus »Niuno potrà essere assunto Console che non abbia soddisfatto all' contributo dell'arte, ed al Principe«. Da jedoch die Amtsbezeichnung Principe in der Satzung von 1478 nicht vorkommt und auch in den übrigen Statuten nur von den Consoli die Rede ist, ist anzunehmen, daß Missirini hier einfach den ihm vertrauten Titel übernommen hat.

⁴ Da in Florenz bis 1749 der Jahresbeginn auf den 25. März fiel (sog. *calculus florentinus*), muß das Jahr als 1563 gelesen werden.

⁵ Vasari gibt ihnen allerdings auch weitere Prädikate: »avevano a essere capi dell' Accademia che l' primo fu V. E... il secondo come padre e maestro di queste tre arti fù Michelangelo« (Brief an Cosimo I. vom 1. 2. 1562, vgl. C. J. Cavallucci, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno*, Florenz 1873, S. 21–24.

⁶ Neben der Änderung der Statuten, die unter Zuccaris Regie angenommen, aber noch nicht approbiert worden waren, wurde ausdrücklich die Amtsbezeichnung verändert. (MISSIRINI, wie Anm. 1, S. 68: »cambio del nome del principe«).

⁷ ALBERTI 1604, S. 77: »e nel fine dell'anno si propose mutar ordini, e statuti e nome al Principe, & altri Officiali, onde ne nacquero risse, e dispareri fastidiosi, cotal fine hebbe il secondo Anno«.

⁸ PEVSNER 1986, S. 67 ff.

⁹ ALBERTI 1604, S. 77 und MISSIRINI 1823, S. 73.

¹⁰ Der Titel Principe wird in den »Ordini dell' Accademia di Pittori et Scultori di Roma« (Rom 1609, S. 6) ausdrücklich erwähnt (vgl. WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 511–519). Die Statuten von 1609 werden von Missirini nicht erwähnt. Er datierte daher die Wiedereinführung des Titels in das Jahr 1617 (wie Anm. 1, S. 82). Dieses Datum wird auch von PEVSNER 1986, S. 73 und von PIETRANGELI 1974, S. 14, für die Wiedereinführung des Titels übernommen.

hundert durch den auch heute noch gebräuchlichen Titel *Presidente* ersetzt wurde.¹¹ Die römische Lukasakademie ist damit die einzige der zahlreichen italienischen und europäischen Kunstakademien, deren Vorstand mehr als zweihundert Jahre den Titel *Principe* geführt hat. Er klingt daher in diesem Zusammenhang auch heutigen Ohren noch so vertraut, daß bisher nicht weiter danach gefragt worden ist, wie es zu dieser in Wirklichkeit ungewöhnlichen Bezeichnung gekommen ist.¹² Verschiedene Vorbilder scheinen bei der Wahl des Titels Pate gestanden zu haben. Der Begriff hatte durch Macchiavellis Werk »*Il Principe*« in Italien eine bestimmte Bedeutung bekommen, die in erster Linie mit der Herrschaft der weltlichen Fürsten verbunden wurde und die kirchlicherseits während der Gegenreformation angegriffen wurde.¹³ Gerade deswegen ist die Wahl dieses Titels für die der päpstlichen Kontrolle unterstehenden Kunstakademie nicht ohne Brisanz. Eine mögliche Erklärung wäre die, daß hier das tugendhafte Gegenstück des weltlichen Fürsten Pate stand, also der geistliche Fürst. Dennoch springt im Falle der Lukasakademie eher die Koinzidenz mit der in Florenz für den Großherzog gebräuchlichen Anrede in die Augen.¹⁴ Der Vergleich mit dem Fürsten lag insofern nah, als Cosimo I. de' Medici tatsächlich der Florentiner Akademie vorstand – *Princeps* und *Principe* waren in diesem Fall identisch, mit dem Unterschied allerdings, daß der Vorstand der Akademie von Florenz diesen Titel nicht führte.

Albertis Bericht ist zu entnehmen, daß das Amt des *Principe* schon vor der ersten Sitzung der römischen Lukas-Akademie konstituiert worden war. Denn Zuccari tritt in der Versammlung bereits als Würdenträger und mit Amtsvollmachten ausgestattet auf. Seiner Erhebung war offensicht-

lich die Wahl durch die Gründungsgenossen vorausgegangen, die von Alberti erwähnt wird, allerdings ohne Angabe eines Datums.¹⁵ In den Protokollen der beiden ersten Sitzungen der Lukasakademie, in denen es um die *Ordini* und *Regolamenti* ging, fehlt es nicht an Hinweisen darauf, daß das direkte Vorbild für den Titel *Principe* der Fürst war und daß es sich hier nicht um eine Variante des Begriffes *Principale* handelt, der in den *Regolamenti* der Akademie nur in einem allgemeineren Sinne gebraucht wird. Zuccari, der in seinen schriftlichen Äußerungen häufig die Fürsten als potentielle Auftraggeber sowohl indirekt wie direkt anspricht,¹⁶ hatte allem Anschein nach etwas mit der Wahl der Amtsbezeichnung zu tun. In seinem achten *Avvertimento* hat er die Wichtigkeit der äußeren Repräsentation ausdrücklich betont, indem er feststellte, daß die würdige Tätigkeit der Künstler nicht nur durch die Reinheit ihrer Sitten deutlich werden solle, sondern durch »*uno splendore di onorati costumi siccome conviene, per poter praticare con li grandi Principi, e Signori e poter essere ben visto e accarezzato*«. ¹⁷ Seine Einführung als *Principe* der Akademie wurde dementsprechend mit einem würdigen Zeremoniell inszeniert, wofür der an sich schmucklose Schuppen (*finile*) neben der alten Lukaskirche eine aufwendige Ausstattung erhielt.¹⁸ Auf dem eigens errichteten Altar befand sich das bis ins 19. Jahrhundert Raffael zugeschriebene Bild des Hl. Lukas, der die Madonna malt, das Zuccari aus diesem Anlaß der Akademie übergeben hatte. Unabhängig von der Frage, wer der Autor dieses Bildes ist, paßt sein programmatischer Gehalt so genau in das kunsttheoretische Konzept der Akademie, daß dies seine Entstehung in diesen Jahren durchaus plausibel macht.¹⁹

¹¹ Die neuen Statuten von 1817, die unter der Leitung Antonio Canovas ausgearbeitet wurden, ersetzten den Titel *Principe* durch den zeitgemäßereren Titel des *Presidente*. Vgl. Jean Arnaud, *L'Académie de St. Luc*, Rom 1886, S. 110 (articolo IV). Der erste Träger des Titels war aber erst 1823 Girolamo Scaccia (vgl. MISSIRINI 1823, S. 442).

¹² In der umfangreichen Literatur zur *Accademia di San Luca* findet sich m. W. keine Erläuterung zur Wahl des Titels. PEVSNER 1986, S. 70, hat in seinem grundlegenden Werk Zuccaris Amtswürde als die eines *Präsidenten* bezeichnet.

¹³ Die erste italienische Edition (1532) von Macchiavellis Werk *De Principatibus* trägt bereits den Titel *Il Principe*. Im Zuge der Gegenreformation war das 1559 auf den Index der verbotenen Bücher gesetzte Werk und die darin vertretene Auffassung vom Herrscher ein Stein des Anstoßes für die Kirche.

¹⁴ Die Anrede *Principe* wurde in Florenz aber auch im Sinn des deutschen Begriffes *Prinz* (im Unterschied zum regierenden Herrscher) gebraucht, so etwa in einem Brief von Cosimo I. an Vincenzo Borghini vom 9. Januar 1564, in dem er Borghini für die Angelegenheiten der *Accademia del Disegno* an den *Principe*, d. h. an Francesco de' Medici verweist. Borghini hatte seinen vorausgehenden Brief vom 1. 1. 1564 sowohl an Cosimo wie an Francesco gerichtet (»V.E. I. et appresso al suo ottimo et Ill. mo Padre, et signor nostro«). Vgl. *Carteggio inedito di D. Vinc. Borghini*, hg. v. A. Lorenzoni, Florenz 1912, S. 3 ff.

¹⁵ ALBERTI 1604, S. 1: »Dopo varij discorsi, si fe' elettione del Sig. Principe sotto la protettione dell' Illustriss. & Reverendiss. Card. Borromeo, dell' anno 1593 & sotto il Pontificato di Clemente VIII«. Dieser Passus geht dem Protokoll der ersten Sitzung voraus. vgl. auch MISSIRINI 1823, S. 27.

¹⁶ Etwa in den *Ordini* der Lukasakademie wie auch in seinen späteren Schriften, vgl. *Lettera ai Principi ... Mantua 1605* in: *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, hg. v. Detlef Heikamp, Florenz 1961, S. 104–129.

¹⁷ MISSIRINI 1823, S. 29.

¹⁸ Die bauliche Situation ist wiedergegeben in: Karl Noehles, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Rom 1970, S. 117 (Katasterplan). Als *finile* ist vermutlich der quer zur Kirche liegende Raum hinter dem Chor anzusehen.

¹⁹ Wazbiński hat das Gemälde als gegen Ende des 16. Jhs. entstandenen raffaellesken *Pasticcio* bestimmt und die Zuschreibung an Zuccari selbst vorgeschlagen, s. Zygmund Wazbiński, »San Luca dipinge la Madonna all'Accademia di Roma, un pasticcio zuccariano nella maniera di Raffaello?«, *Artibus et Historiae*, 12 (1985), S. 27–37. Er widerspricht damit der Version bei Baglione, der zufolge Zuccari das Bild von Scipione Pulzone restaurieren ließ, der einen Zettel mit seinem Namen auf das Bild malte. Zuccari sei darüber so erzürnt gewesen, daß er die Zutat nicht nur entfernen ließ, sondern sich auch noch mit Pulzone überwarf (Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*, Rom 1642, S. 124).

Was aber waren die genaueren Gründe dafür, daß dieser Titel unter Zuccaris Leitung für ein Amt gewählt wurde, das den Statuten nach jährlich wechselte und das trotz der zereemoniellen Pflichten, von denen noch zu sprechen sein wird, eigentlich nichts Besonderes war, vor allem wenn man die geringfügige Rolle dieser Institution in dem an Ritualen dieser Art reichen öffentlichen Leben Roms bedenkt.²⁰ Die erwähnten Auseinandersetzungen um den Titel Principe machen aber deutlich, daß es sich weder um eine selbstverständliche Bezeichnung noch um eine zufällige Wahl handelte. Tatsächlich steht er in direkter Wechselbeziehung mit den Ambitionen der Akademie zum Zeitpunkt ihrer Gründung. Der Wahl des Titels lagen ebenso wie der Gründung als solcher ähnliche Motive zugrunde wie den Bemühungen der Künstler des 16. Jahrhunderts um die Erhöhung ihres sozialen Status.²¹ Sie wiederum standen in engem Wechselspiel mit den gleichzeitigen Versuchen der Theoretiker, die künstlerische Tätigkeit gegenüber den *arti minori* wirksam aufzuwerten. Daß es diese Ambitionen waren, die sich im Tauziehen um die Benennung des Vorstandes der Akademie widerspiegeln, geht vor allem aus einer Äußerung hervor, die Missirini im Zusammenhang mit der Abschaffung des Titels im Jahr 1598 einflucht: »Pareva che la qualifica di principe ritenesse in se un tirannico potere contrario alla libertà delle arti ingenue«.²² Mit *arti ingenue* sind hier die *arti minori* gemeint, die in der Compagnia vereint waren, die sich in direkter Abhängigkeit von der Accademia befand, da deren Leiter auch zugleich der Compagnia vorstand.²³ Die beiden Amtsbezeichnungen Principe bzw. Capo sind demnach emblematisch für die widerstreitenden Interessen der beiden Berufsgruppen, die in der Accademia di San Luca vereint waren. Die Ansprüche bzw. Traditionen, um die es in diesem Interessenstreit ging, haben unter wechselnden Vorzeichen die gesamte Geschichte der Accademia di San Luca bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hin begleitet. Daß die Akademie von Anfang an aus zwei Corpi bestand, wie Missirini sagt, d. h. daß sie zwei Körperschaften unter einem Dach vereinte, drückte sich auch in der offiziellen Bezeichnung aus, die in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Gründung gebräuchlich war und die *Accademia e Confraternità* lautete.²⁴ Während Zuccaris Amtszeit (November 1593 bis Oktober 1594) ist

jedoch von Differenzen zwischen den beiden Corpi nichts überliefert. In den Sitzungsprotokollen des Sekretärs Romano Alberti stellen sich die Confraternità und die Accademia vielmehr als eine brüderliche Gemeinschaft dar, die unter der Führung des Principe kraft der von ihm erlassenen Ordini wie ein Staatswesen geleitet wird.²⁵ Der Principe war sowohl Vorsteher der Confraternità wie auch der Accademia, wobei der Confraternità vor allem die religiösen Pflichten oblagen, die auch schon den Jahresablauf der ehemaligen Università delle arti bestimmt hatten.

Romano Alberti beschreibt das Zeremoniell der Eröffnung der Akademie in anschaulicher und ausführlicher Weise. Versehen mit Szepter, Glocke und anderen Symbolen seiner Amtswürde präsentierte sich der Principe den Akademiemitgliedern. Nachdem alle Anwesenden die Messe gehört und der Principe vor dem im Versammlungssaal errichteten Altar ein Gebet gesprochen hatten, nahm er nach dem programmatischen Satz »Veni Sancte Spirito« seinen hervorgehobenen Platz (»Suo seggio alquanto eminente«) ein, gerahmt von seinen Consiglieri und Collaterali, also den Vertretern der Künste und anderen Beisitzern. Ziel des wohl für die Gelegenheit geschaffenen Rituals war es, die neue Institution und ihren Vorstand mit einem Zeremoniell zu schmücken, das ein anschauliches Abbild ihrer beanspruchten künstlerischen Autorität war und das gegenüber der römischen Öffentlichkeit zugleich ihre Verfassung als religiöse Gemeinschaft (sodalizio) deutlich bekundete. Dies wird auch daran deutlich, daß die Mitglieder der Akademie als Confratelli und Fratelli carissimi angesprochen werden.²⁶ Die ersten Amtshandlungen des Principe sind in der Tat die eines Superiore, indem er die Akademiker, die auf den entlang den Wänden aufgestellten Bänken Platz genommen hatten, ermahnt und belehrt. Alberti gibt die acht Avvertimenti oder Esortazioni wieder, die der Principe zu Beginn der Sitzung verkündet hatte. Bei den Ermahnungen, die Zuccari hier vortrug, fühlt man sich an religiöse Verhaltensregeln erinnert, da sich ihr Inhalt auf Bereiche konzentriert, die mit der Kunst und mit dem eigentlichen Anliegen der Anwesenden nichts zu tun hatten. Die Ermahnungen richteten sich vielmehr auf tugendhaftes und ziviles Verhalten, auf brüderliche Harmonie und auf die Bekundung des christlichen Glaubens sowie auf Pünktlichkeit und Gewissenhaftigkeit in der Wahrnehmung der akademischen Pflichten, außerdem auf ständiges Streben nach Verbesserung und auf die Ernsthaftigkeit in der Lehre, auf die Conversazioni und die Studien. Nach den Avvertimenti wurden die Ordini ver-

²⁰ Vgl. Martine Boiteux, »Rivalità festive. Rituali pubblici romani al tempo di Sisto V«, in: *Sisto V. Roma e il Lazio*, Rom 1992, S. 357–387 (besonders 382 ff.).

²¹ Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 202 ff.

²² MISSIRINI 1823, S. 73.

²³ MISSIRINI 1823, S. 71: »Il Principe di questa come capo di tutto il corpo«. Der Principe war auch dazu befugt, die Capitoli der Compagnia zu ändern.

²⁴ Die Bezeichnung ist schon im Breve Gregors XIII. von 1577 vorgesehen, vgl. MISSIRINI 1823, S. 21.

²⁵ Bei ALBERTI 1604 heißt es auf S. 6: »a reggere e governare ogni Repubblica, o Stato«.

²⁶ Auch in den Statuten der Florentiner Akademie von 1563 heißt es: »havendo noi rinovata e fatta questa Compagnia et Accademia ch'è una Fratellanza«. vgl. WĄŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 437.

lesen, d. h. die generellen Richtlinien. In der zweiten Sitzung am 28. November 1593 kam es dann zur Verlesung der einzelnen Capitoli, d. h. der Ausführungsbestimmungen zu den Ordini.²⁷ Wüßte man nicht, daß es bei dem von Alberti geschilderten Ereignis um die Gründungsversammlung einer Kunstakademie ging, so würde man meinen, daß es sich um die Gründung einer religiösen Gemeinschaft oder eines wohlthätigen christlichen Vereins handelte. Teil der Statuten waren selbstverständlich auch das Gebot des Gehorsams und der Gefolgschaft gegenüber den Ordini und dem Principe.²⁸ Es wurde eine Zwölferstruktur eingeführt, die sowohl für das Kollegium der Lehrer wie auch für die Congregazione segreta gelten sollte. Für den Unterricht besaß diese Struktur vielleicht eine gewisse Berechtigung, da jeder ausgewählte Künstler die Leitung der Zeichenschule jeweils für einen Monat des Jahres wahrzunehmen hatte, eine Regelung, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ihre Verbindlichkeit behielt.²⁹ Die Congregazione segreta, eine Art Vorstand, der nur alle drei Monate tagen sollte, hätte dagegen einer solchen Struktur nicht bedurft. In der Zwölferzahl zeichnet sich das Modell von religiösen Kongregationen und Laienbruderschaften ab, das vom Prototyp der um Christus versammelten zwölf Jünger bzw. Apostel ausging.³⁰

Die Annahme liegt nahe, daß die Ordini und die Capitoli der neuen akademischen Kongregation durch die Hände des Kardinalprotektors gegangen waren, bevor die erste Sitzung der Akademie stattfand. Die Ordnung, die sich die Akademie als Bruderschaft geben mußte, durfte nämlich den Leggi Canonici und den Dekreten des Tridentinum nicht widersprechen.³¹ Angesichts der Person dieses Kardinalprotektors darf seine Einflußnahme auf die Struktur der Akademie nicht unterschätzt werden. Wie groß der konkrete Einfluß Federico Borromeos auf die Organisation und das Konzept der Akademie im einzelnen war, läßt sich schwer beurteilen. Romano Albertis Protokolle wurden ausdrücklich auf seine Anordnung hin verfaßt³² und außerdem stand auch Fede-

rico Zuccari in besten Beziehungen zu dieser Schlüsselfigur der zweiten Phase der Gegenreformation. Dennoch ist vermutet worden, daß Borromeos Einfluß auf die Accademia di San Luca wesentlich geringer war als er von Alberti dargestellt wird.³³ Immerhin übte Borromeo sein Amt als Protektor aber genau während der beiden Jahre aus, in denen die Akademie durch Zuccari ihre künftigen Konturen erhielt, nämlich von 1593 bis 1595. Wie nachhaltig sein Interesse an dieser Art von Institutionen war, zeigt sich daran, daß er 1625 in Mailand selbst eine Kunstakademie ins Leben rief, die sich in der Gestaltung der Lehre an der römischen Akademie orientierte, ohne allerdings deren kollegiale Struktur zu übernehmen.³⁴ Als Name für die auf Lebenszeit gewählte Direktion wurde in Mailand die ebenso deutliche wie prosaische Bezeichnung »soprastanti« gewählt.³⁵ Borromeos Nachfolge als Protektor der Akademie übernahm übrigens der Kardinal Gabriele Paleotti, dessen gegenreformatorisches Interesse an den Künsten ja hinreichend bekannt und belegt ist.³⁶ Es ist von daher kaum anzunehmen, daß die religiöse Verfassung der Institution eine bloße Formalie war.³⁷ Das zeigt sich auch an der dominierenden Rolle der religiösen Feste und der Rituale, die den Ablauf des akademischen Jahres bestimmten, wie auch an der Bedeutung der Erfüllung von Verpflichtungen aus Nachlässen und Stiftungen.³⁸ Als Werke der Barmherzigkeit waren diese Rituale feste Bestandteile des Alltags und der Existenz der Bruderschaften und Sodalizi. Auch die 1543 gegründete »Congregazione dei Virtuosi al Pantheon«, die sich ebenfalls als Erbin der römischen »Università delli pittori« verstand,³⁹ besaß den Status einer Confraternità und unterstand damit ähnlichen Regelungen wie die Lukasakademie. Sie hatte gleichfalls einen

²⁷ ALBERTI 1604, S. 6 ff.

²⁸ MISSIRINI 1823, S. 31.

²⁹ Der Unterricht im Zeichnen wurde nur für zehn Monate angeboten. In den Monaten Oktober und während der Fastenzeit setzte er wegen der dann anstehenden Feste aus und unterteilte sich auf diese Weise in einen winterlichen und einen sommerlichen Turnus. Vgl. Giovanna Scano, »Insegnamento e concorsi«, in: *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Rom 1974, S. 31.

³⁰ Das direkte Vorbild für diese Struktur war offenbar die 1588 von Sixtus V. verfügte neue Rechtsform der Kongregationen. In der Bulle vom 22. 1. 1588 über die Kongregationen wird die Struktur der vom Papst geleiteten 12 kurialen Kongregationen damit begründet, daß dies dem Vorbild von Christus und den 12 Aposteln entspreche. Vgl. Pietro Palazzini, »Le congregazioni romane da Sisto V a Giovanni Paolo II«, in: *Sisto V. Roma e il Lazio*, Rom 1992, S. 21–38.

³¹ MISSIRINI 1823, S. 25.

³² vgl. Widmung der Schrift von Alberti an Federico Borromeo vom 31. Januar 1599, ALBERTI 1604, S. 3.

³³ SPEZZAFERRO 1986, S. 214 ff.

³⁴ Zum Anteil Zuccaris vgl. WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 519–524. Die Regolamenti der Mailänder Akademie beziehen sich auf ihre ausschließliche Funktion als Lehranstalt. Vgl. P. M. Jones, »Federico Borromeo's Ambrosian Collection as a Teaching Facility for the Academy of Design«, in: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, hg. v. A. W. A. Boschloo, Den Haag 1989, S. 44–60.

³⁵ Die Leitung der Akademie in Mailand teilten sich 4 Kleriker und 2 Laien, die »intendenti ed affezionate a queste arti liberali« waren. Vgl. WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 522.

³⁶ MISSIRINI 1823, S. 69. Über den Zusammenhang zwischen Paleottis und Zuccaris Kunsttheorie vgl. SPEZZAFERRO 1986, S. 214 ff.

³⁷ Das Breve Gregors XIII. vom 15. Dezember 1577 sah ausdrücklich den Status der »Congregazione« vor (MISSIRINI 1823, S. 21). Zur institutionellen Struktur der Kongregationen: Christopher Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge 1989.

³⁸ Karen-edis Barzman, *The Università, Compagnia ed Accademia del Disegno*, Diss. John Hopkins University 1986, S. 176–181.

³⁹ Vgl. F. A. J. Orbaan, »Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte«, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 37 (1915), S. 20 (erwähnt Brief von Rubens 1607, wo es heißt, daß die Veranstalterin der Ausstellungen in der Vorhalle des Pantheon die »Università delli pittori« sei).

Kardinalprotektor (»Reggente«), der über die Einhaltung der Bestimmungen des Tridentinum wachte und dies auch zum Gegenstand der Sitzungen machte, in denen er sich sogar direkt in die Aufträge einmischte, die einzelne Mitglieder erhielten.⁴⁰ Auch in Florenz war die Akademie Erbin der Università delli pittori, weswegen sie bis 1571 den Titel »Accademia e Compagnia« führte. Am ehesten entsprach die Mailänder Akademie aufgrund ihrer Statuten dem, was wir heute unter einer Akademie verstehen, wie sich daran zeigt, daß sie alle »akademiefremden« Aktivitäten ihrer Mitglieder ausdrücklich untersagte.⁴¹

Die Rechtsform der Confraternità, die das Ritual der feierlichen Gründungssitzung, aber auch den Inhalt der Statuten und alle akademischen Ämter, Zeremonielle und Funktionen der Akademie dauerhaft geprägt hat, war wohl die Voraussetzung, das Unterpfand, und zugleich auch die Last der Autonomie der Künstler gegenüber den Arti. Möglicherweise war es dieser Status, der jene Privilegien garantierte, die es den Mitgliedern der Akademie erlaubten, sich dem Reglement und dem Zugriff der handwerklich organisierten Gilden, also der Erben der mittelalterlichen Compagnie, zu entziehen.⁴² Eines der wichtigsten Privilegien der Akademie war nämlich das Recht der freien Berufsausübung, und zwar auch für auswärtige Mitglieder, was nach den Vorschriften der Compagnia dei pittori nicht möglich gewesen wäre.⁴³ Vielleicht spielte dieser Aspekt für Zuccari aufgrund seiner eigenen und teilweise dramatischen Erfahrungen eine gewisse Rolle.⁴⁴ Jedenfalls scheinen die Vorteile der freien Berufsausübung die Lästigkeit der Rituale und der Ämterpflichten des Alltags der Confraternità aufgewogen zu haben. Leider ist nichts darüber bekannt, wie ernst die Akademiker die ihnen durch die Statuten auferlegten Pflichten der aktiven Nächstenliebe, der Sorge um die kranken und schwerkranken verarmten Mitglieder der Confraternità

wirklich nahmen.⁴⁵ Aus den sich von Zeit zu Zeit wiederholenden päpstlichen Verordnungen könnte man schließen, daß die Künstler die Rituale und die dafür eingerichteten Ämter nur als notwendige und für ihr Selbstverständnis belanglose Formalitäten ansahen, die sich durch die Ableistung von Zahlungen erfüllen ließen. In der Geschichte des künstlerischen Akademiewesens und vor allem beim Rückblick aus der Blütezeit der säkularisierten Akademien des 18. und 19. Jahrhunderts wird die religiöse Funktion der Akademien denn auch als ein eher äußerliches Phänomen angesehen, das nur formelle Bedeutung besessen hat.⁴⁶ Wie dem auch sei, die Organisation der Confraternità und die Einhaltung der religiösen Festtage blieb jedenfalls in Rom ein stetiges Anliegen der jeweiligen Päpste, wie sich daran zeigt, daß Clemens VIII., Paul V., Urban VIII. und sogar noch Innocenz XI. von Zeit zu Zeit die diesbezüglichen finanziellen Abgaben und Ämter wie auch die Indulgentien regelten, die denjenigen Mitgliedern oblagen bzw. gewährt wurden, die die volle Mitgliedschaft in der Akademie hatten.⁴⁷ Wenn im Heiligen Jahr 1675 unter dem Prinzipat von Carlo Cesi die gesamte Mitgliedschaft der Accademia zum Besuch der Sette Chiese antrat, so zeigt dies, daß bestimmte religiöse Pflichten durchaus ernst genommen wurden. Bis zum Ende des Kirchenstaates fügten sich die Akademiker den Ritualen und den Regeln, die diese Art von Körperschaften vorsahen, was sich an den Bezeichnungen der Ämter ablesen läßt, die jedes Jahr vergeben wurden.⁴⁸ Sie machen deutlich, daß die Lukasakademie die Eigenschaften der Kongregation noch beibehielt, nachdem die Compagnia keine Rolle mehr spielte, was im Laufe des späteren 17. Jahrhunderts passierte. Auch in Florenz hatte die Accademia del Disegno die Eigenschaften und Merkmale einer Confraternità, die auch bestehenblieben, als sie sich 1571 von der Compagnia trennte.⁴⁹ Einige der für die Bruderschaften cha-

⁴⁰ Vgl. das Portokoll der Sitzung vom 12. September 1604 und das Edikt des Kardinal Camillo Borghese vom November 1603 über die Ausstattung von Kapellen, Orbaan (wie Anm. 39), S. 34f.

⁴¹ Artikel 19 der Mailänder Regolamenti besagt: »E perché la vera virtù non fu mai ingorda di guadagno, perciò non prenda l'Accademia il carico né di stimare, né di sindacare, né si impacci in altri uffici i quali ora sono appresso all'Università, o come volgarmente si chiama il Paratico de' Pittori e degli Scultori ovvero degli Architetti, ma attenda a cose maggiori« (nach WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 524).

⁴² Dennoch kam es wiederholt zu Streitigkeiten zwischen der Akademie und der Compagnia über diesen Punkt. Die Compagnia wollte 1669 die Aktivitäten der Lukasakademie auf den Unterricht beschränkt sehen und wehrte sich gegen die Bevormundung durch die Akademie. Dazu PEVSNER 1986, S. 117.

⁴³ Welche Rolle diese Sonderrechte in der Realität spielten, zeigt sich daran, daß die Konservatoren 1620 bestimmten, daß die nicht der Akademie angehörigen Künstler von ihnen ausgeschlossen waren. PIETRANGELI 1974, S. 14.

⁴⁴ Vgl. Roberto Zapperi, »Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori«, *Städel-Jahrbuch*, 13 (1991), S. 177–187.

⁴⁵ In die Kategorie der Nächstenliebe fällt auch das 1606 von Paul V. der Acc. di S. Luca gewährte Privileg, einen von ihr ausgewählten zum Tode Verurteilten freizugeben. Vgl. PIETRANGELI 1974, S. 14: Bulle vom 19. April 1606.

⁴⁶ Barzman (wie Anm. 38), S. 277 ff., meint, daß die Mitgliedschaft in der Florentiner Akademie vorwiegend ein »social ornament« war.

⁴⁷ Die Aufstellung der die Congregazione betreffenden päpstlichen Brevi bei Pietrangeli, in: Noehles (wie Anm. 18), S. 187f.

⁴⁸ Die Ämter unterhalb der Ebene des Principe und seines Stellvertreters (Viceprincipe) lassen sich in den Statuten von 1609 etwa in die vier folgenden Gruppen unterscheiden: 1. Verwaltung (*secretario, tesoriere, computista, sindaco, sottosegretario, esattore, bidello*) 2. Rituale und Feste (*cerimoniere, procuratore*) 3. Aufgaben der Confraternità: (*rettore, paciere, visitatore d'infermi e carcerati*) 4. eigentlicher Akademiebetrieb (*censore, assistente d'Accademia, disegnatore di pitture, formatore di statue*). Vgl. Abdruck der »Ordini« bei WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 511–519.

⁴⁹ Dies ist an den Statuten von 1585 ablesbar, vgl. WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 445–470.

rakteristischen Bestimmungen lagen den Künstlern besonders am Herzen – dies war die Grablege in ihren Kirchen. In Florenz befand sie sich in einer Kapelle im Konvent von SS. Annunziata,⁵⁰ während in Rom dafür die Kirche SS. Luca e Martina⁵¹ vorgesehen war. Die Ausrichtung von Begräbnissen und Exequien, die traditionell zu den Aufgaben der Laienbruderschaften gehörte, hat jedenfalls in beiden Akademien bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle gespielt. Das Schrifttum zu den Akademien geht bis heute dennoch davon aus, daß der Status der religiösen Kongregation, den die Lukasakademie hatte, ein Relikt der Compagnia war, der sich nur unwesentlich auf das akademische Leben auswirkte.⁵² An Zuccaris Leitung der Akademie zeigt sich allerdings, daß es sich hierbei um eine *conditio sine qua non* für die Herauslösung des Akademiewesens aus dem Komplex der handwerklichen Berufe handelte. Der Status der Confraternità war anscheinend die Hintertür, durch welche sich die Künstlerschaft die Freiheit der Berufsausübung erkaufte. Dies ermöglichte etwa auch den von auswärts kommenden Künstlern in Rom die Ausübung ihrer Profession. Die von der Natur der Sache her unvermeidbare Kollision zwischen der durch den Status der Kongregation auferlegten Eintracht der Mitglieder, die sich als Confratelli verhalten mußten, und ihrem berufsbedingten Konkurrenzverhalten als Künstler war und blieb dennoch eines der Hauptprobleme, mit denen es die Lukasakademie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder zu tun hatte.

Was waren nun die Voraussetzungen dafür, daß die Regeln für den christlichen Alltag des 15. und 16. Jahrhunderts auch die Akademien in Florenz und Rom bestimmen konnten, die sich doch nach Zuccaris Verständnis als anspruchsvolle intellektuelle und didaktische Institution verstanden? Die Anfänge dieser Problematik lassen sich bereits an der Vorgeschichte der Gründung der Lukasakademie erkennen, über die wir vor allem durch das Breve Papst Gregors XIII. von 1577 und durch ein zweites Breve Sixtus' V. von 1588 unterrichtet sind.⁵³ Die wichtigste Veränderung des Breve

von 1588 gegenüber der ersten Verfügung von 1577 war die Schenkung der Kirche S. Martina, die zu diesem Behufe von einer Pfarrkirche in eine Kongregationskirche umgewandelt wurde.⁵⁴ Auch 1577 war jedoch schon vorgesehen, der zukünftigen Akademie eine Kirche zuzuweisen, sowie ein Hospitium, dessen Funktion genau definiert wird: »per gli allievi delle arti, che concorrono a Roma, e questi ivi siano ricevuti e trattati di alimenti per tre dì come costumasi con che si riceve in ospizio.«⁵⁵ Aus dieser Formulierung geht eindeutig hervor, daß der rechtliche Status der künftigen Akademie schon feststand, bevor sie faktisch existierte. Das Hospitium, das als eine Art von Konvikt für Künstler beschrieben wird, erfährt hier aber bereits eine offensichtliche Umwidmung, war es doch in den »normalen« Bruderschaften neben der Kirche der wichtigste Ort für die Ausübung der Barmherzigkeit.⁵⁶

Gemäß dem beabsichtigten Status der Confraternità sah das Breve von 1577 vor, die Akademie, der Maler und Bildhauer angehören sollten, unter das Patronat des Hl. Lukas als Schutzheiligem der Maler zu stellen.⁵⁷ Dies zeigt an, daß die Maler in dieser Akademie von Anfang an bestimmend waren. Es wäre nämlich durchaus möglich gewesen, der neuen Akademie das Patronat der Santi Quattro Coronati zu geben, die der Compagnia degli marmorari als Schutzpatrone zugeordnet waren.⁵⁸ Die künftige Dominanz der Maler in der Akademie war also bereits mit dem Breve Gregors XIII. von 1577 vorprogrammiert, in dem sie als »Accademia Romana di Belle Arti con annessa Congregazione sotto l' invocazione di S. Luca« bezeichnet wird.⁵⁹ Aus dem solchermaßen festgelegten juristischen Status ergab sich zwar eine autokratische Struktur, aber nicht unbedingt die Bezeichnung des Amtsvorstandes als Principe, von der im Breve von 1577 auch noch nicht die Rede ist.

Es fällt auf, daß in der offiziellen Bezeichnung der römischen Akademie auf den Zusatz »del Disegno« verzichtet wurde. Dieser Verzicht scheint kein Zufall gewesen zu sein. In Florenz hatte der Titel Accademia del Disegno bekanntlich die Aufgabe gehabt, die Überwindung der jahrzehnte-

⁵⁰ Zur Kapelle: WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 1, S. 111–154, dort weitere Literatur.

⁵¹ Vgl. die Monographie von Noehles (wie Anm. 18).

⁵² Dazu PEVSNER 1986, S. 73f. Pevsner sah zwischen dem Zustand der Akademie im Jahr 1620 und der Situation im Jahr 1520 keinen Unterschied. Ähnlich auch das Urteil von Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture*, New Haven 1989, S. 199). Es kann aber nicht davon ausgegangen werden, daß sich die neue Struktur und Realität der Akademie unbedingt aus den erhaltenen Dokumenten und Quellen ablesen läßt. Streitfälle und Eneuerungen von Bestimmungen besagen nicht, daß vorhergehende Regelungen wirkungslos waren, sondern nur, daß sie ab und zu aktualisiert und revidiert werden mußten. Eine normal funktionierende Institution produziert meistens weniger Aktenmaterial als ein »Problemfall«.

⁵³ MISSIRINI 1823, S. 20f., 23–26.

⁵⁴ Noehles (wie Anm. 18).

⁵⁵ MISSIRINI 1823, S. 21.

⁵⁶ Allgemein zu den römischen Bruderschaften vgl. *Le confraternità romane: Esperienza religiosa, società, committenza artistica*, hg. v. Luigi Fiorani. Rom 1984.

⁵⁷ Lt. PIETRANGELI 1974, S. 12.

⁵⁸ Sie hatte ihrerseits den Status einer Bruderschaft, deren Sitz seit 1570 das Oratorio S. Silvestro bei SS. Quattro Coronati war. Vgl. Italo Faldi, »Contributi a Raffaellino da Reggio«, *Bollettino d'Arte*, XXXVI (1951), S. 324–333 (bes. S. 332); vgl. auch PIETRANGELI 1974, S. 8.

⁵⁹ PIETRANGELI 1974, S. 10.

langen Streitereien zwischen Malern und Bildhauern um den Primat ihrer Kunst auch nach außen hin zu manifestieren.⁶⁰ Diese inzwischen mehr als eine Generation zurückliegenden Differenzen waren in der römischen Akademie überwunden oder wurden ausgeblendet, obwohl der Disegno gerade unter Zuccaris Leitung ein dominierender Diskussionsgegenstand der akademischen Sitzungen war. Hierbei dürfte es eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben, daß die Maler in dieser Akademie eindeutig in der Mehrzahl waren.⁶¹

Die verschiedenen Namen, welche die Accademia di San Luca im Laufe ihrer Geschichte geführt hat, sowie die Ereignisse, die zu diesen relativ häufigen Wechseln führten, gewähren insgesamt interessante Einblicke in ihr Selbstverständnis. Zwar lassen sich die Umbenennungen in den meisten Fällen aus einer Revision der Statuten erklären, daneben aber drückt sich im veränderten Namen auch häufig eine Verschiebung der künstlerischen Gewichtung aus. Nach der Reform der Statuten von 1609 führte sie zunächst den Namen Accademia de' Pittori e scultori, während sie nach der Reform der Satzung unter Urban VIII. von 1627 als Accademia degli Studi bezeichnet wird. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts taucht öfters der Name »Accademia del Disegno« auf, 1703 wird sie als »Accademia delle Arti Liberali« bezeichnet,⁶² ab 1754 trägt sie dann den offiziellen Titel »Insigne Accademia del Disegno di S. Luca«.

Der nominellen Gründung der Lukas-Akademie im Jahr 1577 war eine allmähliche Veränderung der erwähnten Romana Università di arti vorangegangen. Die schrittweise Herauslösung dieser im Gewerberecht verankerten Institution aus ihren alten Zuständigkeiten und Rechten läßt sich an den Schriftstücken verfolgen, die Missirini gezielt ausgewählt hat, um mit ihnen die ehrwürdige Tradition der Akademie unter Beweis zu stellen. Die durch das Breve Gregors XIII. festgelegte Struktur hatte jedoch nichts mehr mit dem Aufbau der alten Romana Università di arti oder des Consolato delle Arti gemein, deren kollegiale Verfassung von 1478 überliefert ist. Hieraus erklärt sich auch der eingangs erwähnte Dissens zwischen der Compagnia und der Accademia in der Frage der Benennung des Vorstandes. Die Statuten der Romana Università di arti von 1478 geben einen anschaulichen Einblick in die Regeln, denen die Mitglieder

der einzelnen Arti unterlagen.⁶³ Alle Geldabgaben sowie die Strafen bei Nichteinhaltung von Regeln etc. wurden hier genau aufgelistet, ebenso wie die Vorschriften über die Berufsausübung und das Auftragswesen und die Gebühren, die von den Mitgliedern erhoben wurden. Es handelte sich also um einen organisierten Berufsverband, wie besonders aus den Artikeln deutlich wird, in denen es darum geht, wer wo und wie zu arbeiten habe. Die Einhaltung der Prioritäten bei Aufträgen, die Einholung von Lizenzen bei Eintritt in den Auftrag eines anderen Künstlers waren ebenso wichtig wie die Festlegung der ausschließlichen Zuständigkeit der römischen Verwaltung für alle Streitfälle und Lizenzen. Daß es bei der Entwicklung vom Consolato delle arti, also vom Berufsverband der Gewerke zur Akademie, nicht nur um die von den Theoretikern vielbeschworene Rolle der Kunst als *ars liberalis*, sondern auch um materielle Belange ging, zeigte sich erstmalig an dem Dekret Pauls III. vom 3. März 1539, in dem den Bildhauern und Statuari die Immunità und Libertà sowie alle Privilegien zugesichert werden, die sie von den Ansprüchen des Consolato degli Scarpellini freistellten, das den Anspruch auf Zwangsmitgliedschaft für jeden, der den Meißel führte, erhoben hatte.⁶⁴ Das päpstliche Dekret kam einer Rechtsverordnung gleich, wie sich aus dem Umstand entnehmen läßt, daß alle römischen Institutionen zur Einhaltung dieser Vorschrift aufgefordert wurden.⁶⁵ Zur Rechtfertigung der Andersartigkeit der Statuari heißt es in dem Dekret, daß sie mit den arti mechanice nichts gemein hätten und »gente studiosa und scientifica« seien. Hier ging es bereits um die gleichen Ansprüche, die sich die Accademia del Disegno in Florenz durch eine Verordnung des Großherzogs Cosimo vom 10. Dezember 1571 bestätigen ließ, nämlich um die Herauslösung aus der Jurisdiktion der Arte degli Medici e Speciali für die Maler bzw. der Arte dei Fabbricanti für die Bildhauer und Architekten.⁶⁶

Ein wichtiger Bestandteil der öffentlichen Funktion der Università di arti war der öffentliche Auftritt und die Selbstdarstellung bei den wichtigen jährlichen Festen, deren Ausstattung und Finanzierung durch die Statuten genau geregelt war.⁶⁷ Ihre rechtlichen Repräsentanten waren zwei Consoli, denen weitere Consoli der einzelnen Berufszweige unterstanden. Es handelte sich demnach um einen Dachverband

⁶⁰ Zur Abhängigkeit Zuccaris von Cellini: Wolfgang Kemp, »Disegno«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19 (1974), S. 219–240.

⁶¹ Das Verzeichnis der Gründungsmitglieder unter Zuccaris Prinzipat umfaßt lt. ALBERTI 1604 42 Maler, 5 Bildhauer, 5 Architekten, 2 Goldschmiede und 9 Amatori, vgl. Heikamp 1961 (wie Anm. 16), S. 98 f.

⁶² *Orazione dell' Illustr. mo e Rev. mo Monsig. Lodovico Sergardi Recitata in Campidoglio ... l'anno 1703*, Rom 1703.

⁶³ Abgedruckt bei E. Müntz, »Les arts à la cour des Papes«, *Bibliothèque de l'École Française de Rom*, 28 (1882), S. 101–111; vgl. auch G. Scano (wie Anm. 31), S. 393 ff.

⁶⁴ MISSIRINI 1823, S. 10: »che gli singoli Statuari siano liberi, immuni ed esenti dal predetto Consolato e dall' arte degli Scalpellini, e dai loro carichi e pesi«.

⁶⁵ MISSIRINI 1823, S. 9 f. (unter Berufung auf Muratori).

⁶⁶ WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 471 ff.

⁶⁷ Die besonders aufwendig und mit prunkvollen Prozessionen gefeierten Feste waren der 30. Januar (S. Martina), der 15. August (Assunta) und der 18. Oktober als Festtag des Hl. Lukas, vgl. PIETRANGELI 1974, S. 14.

der in der Università zusammengefaßten Arti. Man kann davon ausgehen, daß diese Zustände auch noch bis ins 16. Jahrhundert in Rom andauerten. Zwar hatte der Sacco di Roma reichlich Unordnung in die Künstlerschaft Roms gebracht, aber es wurde versucht, die säumigen Zahlungen an das Consolato wieder in Ordnung zu bringen. 1534 wurde über die Einkünfte und die Ausstände Buch geführt – die von Missirini wiedergegebene Liste enthält eine große Anzahl von Namen, deren künstlerische Hinterlassenschaft nicht bekannt ist.⁶⁸ Andererseits ist aber in dieser Buchführung des Consolato auch eine Reihe von Malern bereits erfaßt, die in den kommenden Jahrzehnten in Rom tätig wurden, darunter etwa Lorenzo Sabbatini aus Bologna oder Giuseppe Cesari, die wir als Akademiker der Lukasakademie kennen. Das Buch wurde demnach bis in das Pontifikat Gregors XIII. hinein fortgeführt. Daraus ist zu schließen, daß die meisten Regelungen der Verordnung von 1478 auch zu dieser Zeit noch gültig waren. Auch Zuccari bekleidete übrigens von 1580 bis 1581 in der Università das Amt eines Console.⁶⁹

Während des Prinzipats von Federico Zuccari besaß die römische Lukasakademie eine Verfassung, in der das hierarchische Prinzip trotz der kollegialen Organisation deutlich vorherrschte. Der in den ersten Jahren jährlich wechselnde Principe war mit weitgehenden Kompetenzen ausgestattet, die ihn u. a. dazu berechtigten, nicht nur seinen Assistenten zu ernennen, sondern auch die direkt unter ihm stehenden vier Consiglieri, den Sekretär, den Kustos mit seinen Beisitzern und schließlich auch die vier Knappen (Donzelli) und den Pedell (Bidello). Die übrigen Ämter, die im anschließenden Wahlverfahren besetzt wurden,⁷⁰ umfaßten zwei Rettori, einen Camerlengo sowie zwölf Officiali, die sich turnusmäßig um die Ausrichtung der normalen Festlichkeiten zu kümmern hatten und die sich den Unterricht der Jugend teilen sollten, wobei jeder Officiali sein Amt einen Monat des Jahres auszuüben hatte. Das wichtigste Organ der Akademie war die Congregazione segreta, ein Zwölfergremium, das sich aus dem Principe, den vier Consiglieri, dem Camerlengo, den zwei Rettori, dem Segretario mit zwei Aggiunti sowie dem Provveditore zusammensetzte.⁷¹

Obwohl das Vorbild für die Struktur und die Verfassung der römischen Lukasakademie die 1562 gegründete Accademia del Disegno in Florenz war, gab es gerade in diesem Punkte bezeichnende Unterschiede. Ihrem Namen und ihrem Anliegen nach hätte die Akademie von Florenz mindestens ebenso gute Gründe gehabt, ihrem jeweiligen künstlerischen

Vorstand den Titel Principe zu verleihen. Er war jedoch in Florenz ausgeschlossen, weil der Landesfürst selbst der Akademie vorstand, wenn auch nur *pro forma*. Die künstlerische Leitung der Akademie unterstand dort einem Gremium von drei Consoli, das für jeweils sechs, ab 1585 nur noch für vier Monate mit der Möglichkeit zur einmaligen Wiederwahl die Amtsgeschäfte führte. Die Consoli waren die Vertreter der drei Künste Malerei, Skulptur und Architektur.⁷² Die eigentliche Leitung oblag allerdings dem vom Herzog selbst eingesetzten Luogotenente, der satzungsgemäß kein Künstler, sondern ein *amatore delle arti* war.⁷³ Er hatte damit eine Schlüsselposition inne, die ihn weit über die übrigen akademischen Ämter und Funktionen hinaus hob.⁷⁴ Die Consoli waren dem Luogotenente gegenüber zum Gehorsam verpflichtet, andererseits durfte er keine Entscheidungen über Amtsenthebungen ohne die Generalversammlung treffen.⁷⁵ Alle Vorhaben der Akademiker für Feste oder andere außergewöhnliche Veranstaltungen und Maßnahmen mußten dem Luogotenente vorgelegt werden und bedurften seiner Zustimmung. Praktisch lag also die Leitung der Akademie in seinen Händen, auch weil seine Amtszeit wesentlich länger dauerte als die der Consoli delle arti, die er in ihren Ämtern zu bestätigen hatte. Über die alte kollegiale Struktur mit ihren Präventivmaßnahmen zur Begrenzung des Mißbrauches der Macht durch Ämterstreuung und kurze Amtszeiten wurde hier das absolutistische Prinzip der Konzentration der wichtigsten Befugnisse in der Hand eines einzigen Amtsträgers gestülpt.⁷⁶

Das Amt des Luogotenente läßt sich von der gesellschaftlichen und rechtlichen Position her einerseits mit dem des Protettore der römischen Akademie vergleichen, das immer einem Kleriker oblag. Andererseits war der Luogotenente der Florentiner Akademie jedoch wesentlich stärker mit den Amtsgeschäften und der Leitung der Akademie befaßt⁷⁷ als der Kardinalprotector in Rom, der keinen direkten Einfluß auf die Arbeit der Akademie nehmen konnte. Der Principe verfügte hier zwar über ähnliche Machtbefugnisse wie der Luogotenente, war aber kein direkter Repräsentant der politischen Macht. Die Spitze der Pyramide wurde in Rom vielmehr durch einen Künstler besetzt, wenn auch nur für einen durch die Satzung auf ein Jahr begrenzten Zeitraum. Diese Verlagerung der höchsten akademischen Kompetenz

⁶⁸ MISSIRINI 1823, S. 13.

⁶⁹ Vgl. Zapperi (wie Anm. 44), S. 179.

⁷⁰ Vgl. MISSIRINI 1823, S. 32.

⁷¹ MISSIRINI 1823, S. 31 (deutlicher als bei Alberti aufgelistet).

⁷² Vgl. PEVSNER 1986, S. 81 ff.

⁷³ Vgl. WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 427.

⁷⁴ Vgl. Barzman (wie Anm. 38), S. 277–280.

⁷⁵ Detlef Heikamp, »Appunti sull'Accademia del Disegno«, *Arte Illustrata*, 5 (1972), S. 298.

⁷⁶ Vgl. SPEZZAFERRO 1986, S. 212.

⁷⁷ Vgl. Brief von Vincenzo Borghini an Cosimo I. vom 1. 1. 1564, der zeigt, wie intensiv er mit der Leitung der Akademie beschäftigt war, *Carteggio* (wie Anm. 14), S. 3 ff.

von der politischen auf die künstlerische Ebene geht möglicherweise auf das Konto von Federico Zuccari, der dank seiner Vertrautheit mit den Verhältnissen an der Akademie von Florenz die Mechanismen der Ämterhierarchie so genau kannte, daß er sie in gewissem Umfang steuern konnte, wobei ihm vielleicht seine guten Beziehungen zu Federico Borromeo zugute kamen. Offenbar hatte er aus seinen Florentiner Erfahrungen die Lehre gezogen, daß die Akademie auf der administrativen Ebene die Unabhängigkeit vom Fürsten benötigte, während sie auf der professionellen Ebene einer autokratischen Führung bedurfte. In der Wahl des Amtstitels fand diese neuartige Struktur ihren anschaulichen Ausdruck. Die Akzentverschiebung von der politischen zur künstlerischen Dominanz war insofern zukunftsweisend, als mit einem periodisch wechselnden *primus inter pares* das Vorbild der Selbstverwaltung der späteren europäischen Akademien geschaffen wurde.

Der Titel Principe war so betrachtet geradezu notwendig, da er dem jeweiligen Amtsinhaber temporär eine Würde verlieh, die ihm den Umgang mit den geborenen oder auf andere Weise inthronisierten Principi erleichterte und diesen vor Augen führte, daß auch die Künste über den Rang eines »Principe« verfügten.⁷⁸ Obwohl in dieser Weise mit einem glanzvollen Titel ausgestattet, verdeutlicht die Funktion des Principe gleichwohl, daß die römische Akademie in ihrer formalen Verfassung weniger hierarchisch war als die Florentiner Akademie.⁷⁹ Dennoch dominierte in ihrer künstlerischen Leitung ebenfalls das autoritäre Prinzip. Dazu kamen die Autorität und Wirkung, die der Titel auch innerhalb der akademischen Gremien besaß. Sie dürften Zuccari mindestens so wichtig gewesen sein wie die gesellschaftlichen Vorteile der Position. Dank dieser herausgehobenen Stellung, die sich mit der Rechtsform der religiösen Kongregation vereinbaren ließ, gelang es ihm für die Dauer seiner Amtszeit, die Akademie so straff zu führen, daß er die kritischen Punkte der Auseinandersetzung zwischen den *arti del disegno* und den *arti minori* ebenso im Griff hatte wie die Diskussion um den Primat der Künste. Die Autorität des Principe und die Kompetenzen des Superiore einer Confraternità waren ihm bei der Verfolgung seines eigentlichen Ziels von großem Nutzen. Dieses Ziel läßt sich aus den Protokollen von Romano Alberti rekonstruieren.

Die Discorsi, die in vierzehntägigem Rhythmus durch verschiedene Mitglieder der Akademie gehalten werden sollten und die Alberti als *Ragionamenti* bezeichnet, waren in der 3. Versammlung von Zuccari als Konzept vorgetragen worden. Das Programm sah z.T. andere und konkretere Themen vor als sie dann später tatsächlich abgehandelt wur-

den. Der Entwurf erinnert an ein Konzept für die Kapitel eines noch nicht geschriebenen Buches, das Zuccaris vorhergehende Beschäftigung mit den theoretischen Grundlagen der Künste dokumentiert. Eines der wichtigsten Anliegen des Programms war es, den alten Rangstreit zwischen Malerei und Skulptur beizulegen. Hierfür bediente sich Zuccari des Begriffs *Disegno*, wobei er wie vor ihm bereits Cellini zwischen *disegno esterno* und *disegno interno* unterschied.⁸⁰ Dieses Begriffspaar diente ihm vor allem aber dazu, auf der Ebene unterhalb des *Disegno* eine neue Hierarchie der Künste zu etablieren, an deren Spitze die Malerei stand, gefolgt von der Skulptur und der Architektur. Ohne dies offen auszusprechen, gelang es ihm zunächst tatsächlich, die Dominanz der Malerei in den Statuten zu verankern. In den ersten Sitzungen ging es um die allgemeinen Definitionen der einzelnen Künste, als deren Ziel Zuccari wohl von Anfang an ein Votum durch die Akademiker vorschwebte. Von den durch das Los bestimmten Künstlern sollten grundsätzliche Regeln über das Verhältnis der Künste zu der von Zuccari vertretenen Theorie des *Disegno* formuliert werden. Wurde dieses Ergebnis nicht erreicht, griff der Principe selbst ein. Gleich zu Beginn, als es um den *disegno intellettuale* ging, gab es das erste Desaster. Cesare Nebbia, der den Discorso halten sollte, »non però toccò egli il punto di quanto il sig. Principe intendeva«, so daß sich Zuccari selbst aus dem Stegreif des Themas annahm.⁸¹ Nichts wirft ein bezeichnenderes Licht auf die Sitzungen der Akademiker als der Umstand, daß die Ausführungen über den *disegno intellettuale* durch Zuccari ohne Gegenrede erfolgten, daß ihn vielmehr alle lobten, indem sie wohl wahrheitsgemäß bekannnten, daß sie noch nie von diesem Concetto gehört hatten. Ähnliche Situationen wiederholten sich in den weiteren Sitzungen.

Zum offenen Eklat kam es aber erst, als die Kandidaten für die Definition der Skulptur und der Architektur bestimmt wurden. Beide Parteien versuchten zunächst, sich dieser Aufgabe zu entziehen. Giacomo della Porta, der für die Architekten den Discorso halten sollte, gab durch sein wiederholtes Nichterscheinen deutlich zu verstehen, was er von Zuccaris vorgefertigten Definitionen hielt. In der Tat wurde keiner der Discorsi, die gemäß dem Programm über die Architektur gehalten werden sollten, vorgetragen. Die zur achten Sitzung in großer Anzahl erschienenen Architekten weigerten sich, für die Architektur eine andere Definition als die Vitruvs anzuerkennen.⁸² Zuccari ergriff daher

⁷⁸ Ein früherer Gebrauch des Begriffes im künstlerischen Sprachgebrauch ließ sich bislang nicht nachweisen.

⁷⁹ SPEZZAFERRO 1986, S.212.

⁸⁰ SPEZZAFERRO 1986, S.210f. Des weiteren: Sergio Rossi, »Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari«, *Storia dell' arte*, 20 (1974), S.37–55.

⁸¹ ALBERTI 1604, S.16. Zur Relegierung Nebbias durch Zuccari SPEZZAFERRO 1986, S.213.

⁸² ALBERTI 1604, S.46; SPEZZAFERRO 1986, S.223 ff.

selbst das Wort und belehrte die Akademiker darüber, daß sie die Definition der Architektur bei Vitruv falsch verstanden hätten.⁸³ Ungeachtet mehrerer Einwände bekräftigte er seinen Grundsatz, daß auch die Architektur in den Reigen der Schwestern einzutreten habe. Dem Anspruch der Architekten, daß ihre Profession selbst die Herrin über andere Wissenschaften und manuelle Kunstfertigkeiten sei, hielt er entgegen, daß es der Disegno sei, der alles beherrsche.⁸⁴ Der Architekt müsse zuerst Maler und Bildhauer sein, bevor er die Qualitäten erlange, die der Definition der Architektur durch Vitruv entsprechen könne.⁸⁵ Zuccaris von ihm selbst entworfene Paläste in Florenz und Rom sind gerade unter dem Aspekt der neuen Hierarchie der Künste als programmatisch anzusehen.⁸⁶ Die vom Principe diktierte Definition der Architektur wurde trotz erheblichen Widerstandes angenommen, war aber letztlich, wie Spezzaferro betont hat, ein Sieg der Worte und nicht ein Triumph der Fakten.⁸⁷ Die römischen Architekten ließen sich ihren traditionellen Anspruch auf den Primat unter den bildenden Künsten durch Zuccaris Versuche, eine neue Hierarchie zu etablieren, nicht streitig machen.⁸⁸ Die Auseinandersetzung über den Rang der Architektur war möglicherweise einer der Gründe dafür, daß der offizielle Name der Akademie anlässlich der Neufassung der Statuten von 1609 in »Accademia de' pittori e scultori« umgewandelt wurde.

Noch massiver war Zuccaris Eingriff, als es in der neunten Sitzung um die Definition der Skulptur ging. Kein Bildhauer war freiwillig dazu bereit, den Discorso zu übernehmen, von dem man mittlerweile wußte, was erwartet wurde. Der schließlich durch Los bestimmte Taddeo Landini kniff genauso wie vor ihm Giacomo della Porta, d. h. er ließ sich bei der nächsten Sitzung entschuldigen und ließ mitteilen: »che non era in poter suo di sperare far parte alcuna del debito suo, nè al presente nè per l'avvenire di quanto gli avevano imposto, perocchè fosse scusato, e liberato di tal carico.«⁸⁹ Auch hier spielte sich wieder das gleiche Ritual ab: Zuccari ergriff das Wort und gab augenscheinlich aus dem Stegreif eine Definition der Skulptur, die schließlich auch den Bildhauern einleuchtete und für die sie ihm sogar dankten. Diese Angelegenheit muß vor dem Hintergrund

des Verbotes gesehen werden, das bereits in der dritten Sitzung vom 13. Dezember 1593 in folgender Form ausgesprochen worden war: »Proibisce parimenti, che non si debba trattare nell'Accademia di preminenza di Pittura, Scultura et Architettura che essendo ciascuna figlia di un medesimo Padre cotanto nobile, cioè il Disegno.«⁹⁰ Zuccari bzw. Alberti bezeichnen die Dispute über den Paragone, deren Inhalt kurz angedeutet wird, als Zeitverschwendung. Alle Akademien seien voll von diesem nutzlosen Geschwätz gewesen und hätten ihre Zeit mit dieser Debatte verschwendet anstatt zu arbeiten. Auch aus Zuccaris Ausführungen über die Skulptur wird verständlich, warum er es verbot, den Paragone-Streit wieder aufzugreifen. Für ihn war die Malerei ohnehin die unbestrittene Siegerin im Wettstreit der Künste und dies zeigte sich nicht zuletzt daran, daß es ein Maler war, der alle Discorsi über die anderen Künste hielt, deren Vertreter nicht willens und oder nicht fähig waren, sich zu ihrem Metier verbal zu äußern.

Am Ende von Zuccaris Amtszeit wurden schließlich die durch die vorangegangenen Discorsi erarbeiteten Definitionen der Künste als eine Art Kodex der Akademie anerkannt. Der verbindliche Charakter der Sätze zeigte sich daran, daß die sanktionierten Texte auf große Tafeln geschrieben wurden, die am 1. Sonntag des Monats März 1594 »nelle quattro facciate dell'Accademia« aufgehängt wurden.⁹¹ Die Texte lauteten wie folgt: »Disegno, forma espressa di tutte le forme intelligibili, e sensibili, che dà luce all'intelletto, e vita alle operazioni. Pittura, figlia e madre del disegno, e forza di chiari, e di scuri. Scultura simetria di corpo umano in materia solida contravaglio, e sudore scoperto. Architettura, Scienza di Fabrica. e regola di partimento, e ordine di distribuzione.«⁹²

Der Paragone, auf den hier noch einmal durch die ausdrückliche Betonung des *sudore* in der Definition der Skulptur angespielt wurde, war damit definitiv zugunsten der *nobiltà della pittura* entschieden, die einer der zentralen Begriffe in Zuccaris Theorie ist.⁹³ Seine Ermahnungen an die Akademiker wie auch seine Würde und Art der Amtsausübung machen deutlich, wie er dies verstanden wissen wollte.

Ein weiterer wichtiger Aspekt in Zuccaris Definition betrifft das Verwandtschaftsverhältnis der drei Künste untereinander. Während er zunächst den von Vasari eingeführten

⁸³ ALBERTI 1604, S. 35.

⁸⁴ ALBERTI 1604, S. 34.

⁸⁵ ALBERTI 1604, S. 36.

⁸⁶ Vgl. Detlef Heikamp, »Federico Zuccari a Firenze 1575–1579. I: Il Duomo. II. Il Diario disegnato«, *Paragone*, 18.205 (1967), S. 44–68, 18.207 (1967), S. 3–34; ders., »L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze«, in: *Magnificenza della corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, Ausstellungskatalog, Florenz 1997, S. 416–425.

⁸⁷ SPEZZAFERRO 1986, S. 225.

⁸⁸ SPEZZAFERRO 1986, S. 225 ff.

⁸⁹ MISSIRINI 1823, S. 54 f.

⁹⁰ MISSIRINI 1823, S. 37.

⁹¹ ALBERTI 1604, S. 52.

⁹² Hier zitiert in der abgekürzten Form, die Missirini gibt (MISSIRINI 1823, S. 59 f.). Bei ALBERTI 1604, S. 43–45, sind auch die Diskussionen um die Definitionen abgedruckt (Heikamp 1961, wie Anm. 16, S. 55–57).

⁹³ Dieser wichtige Aspekt wurde bereits von Denis Mahon herausgestellt (Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (1941), New York 1971, S. 166. Vgl. auch Rossi (wie Anm. 80), S. 53 f.

Begriff vom Disegno als Vater der drei Künste übernahm,⁹⁴ entwickelte er im Laufe seiner akademischen Tätigkeit den paradoxen *conchetto* von der Verwandtschaft, wonach alle drei Künste Töchter des Disegno seien, die Malerei aber nicht nur die erstgeborene Tochter, sondern zugleich auch die Mutter des Disegno sei. Dieses von Zuccari nicht näher erläuterte Verhältnis zwischen Malerei und Zeichnung,⁹⁵ in dem die Tochter zugleich die Mutter ist, besagt – banal betrachtet –, daß die Malerei mit dem Vater des Disegno liiert gewesen sein muß, bevor sie sich mit dem Disegno einließ. Wer war dann aber der Vater des Disegno – diese Frage dürfte sich mancher der Akademiker gestellt haben, vorausgesetzt, er hat sich überhaupt mit Zuccaris Definition auseinandergesetzt. Der Rekurs auf religiöse Vorbilder in der Art der Wesenseinheit von Vater, Sohn und heiligem Geist, den Zuccari mit diesem *Conchetto* beschwor, ist offensichtlich und erklärt sich aus der gleichen Tradition, die Vasari für sein Emblem der Florentiner Akademie bemüht hatte, nämlich der Vorstellung von der Hl. Trinität, die hier auf die Künste übertragen wurde.⁹⁶

Die von Zuccari beschworene Gleichrangigkeit («*armonia*») der drei Künste sollte sich erklärtermaßen auch im Aufbau der akademischen Organe spiegeln, gerade hier aber war die Malerei deutlich bevorzugt. Dies läßt sich vor allem daraus ersehen, daß die Maler über zwei, die Skulptur und die Architektur nur über einen Consigliere verfügen sollten. Wie erwähnt, sahen dagegen die Florentiner *Regolamenti* von 1562 insgesamt drei *Consoli* als Repräsentanten von Malerei, Skulptur und Architektur vor.⁹⁷ Als Grund für das

Übergewicht der Maler gibt Alberti freimütig zu, daß die römische Akademie hauptsächlich von den Malern gegründet worden sei.⁹⁸ Die Überrepräsentanz der Maler im Gremium der *Consiglieri* erklärt sich aber vor allem aus Zuccaris Definition der doppelten Rolle der Malerei als Tochter und Mutter der Zeichnung, die ja auch in die sanktionierte Definition der Künste aufgenommen wurde.⁹⁹ Die Maler sicherten sich durch die Gründungsstatuten zusätzlich das Privileg, in den ersten drei Jahren nach der Gründung der Akademie ausschließlich den Principe zu stellen. Erst danach sollte in der Leitung der Akademie ein Turnus einsetzen, wonach, beginnend mit der Skulptur, ein Vertreter der drei Künste jeweils für ein Jahr die Leitung der Akademie ausüben sollte. Unabhängig davon, welche Kunst er ausübte, sollte der jeweilige Principe jedoch dazu verpflichtet sein, jeweils zwei der *Consiglieri* unter den Malern zu nominieren.¹⁰⁰ Die Ungleichheit der drei Künste wurde durch diese Regelung so offensichtlich, daß sich Zuccari dadurch unter den Bildhauern und Architekten kaum Freunde gemacht haben dürfte. Es ist daher wenig verwunderlich, daß weder die Bildhauer noch die Architekten an den Regeln mitarbeiten wollten, mit denen die neue Hierarchie etabliert werden sollte. Anhand von Albertis Protokollen über die einzelnen Sitzungen während Zuccaris Amtszeit läßt sich verfolgen, wie unbeirrt und doktrinär er an der Priorität der Malerei festhielt. In den restlichen Sitzungen der Akademie, d.h. in denen, die vom 6. März 1594 bis zum Ende seiner Amtsperiode anstanden,¹⁰¹ sollte in vierzehntägigem Rhythmus das Programm der auf die Ausübung der einzelnen Künste bezogenen *Discorsi* zu Ende bringen. Insgesamt waren für die Sitzungen, die zwischen Anfang März und Ende August 1594 anberaumt wurden, fünfundzwanzig *Discorsi* angekündigt worden. Tatsächlich fanden aber während dieses Zeitraums nur sechzehn Versammlungen statt, während die Anzahl der vorgetragenen *Discorsi*, von denen lediglich fünf in dem vorgesehenen Programm folgten,¹⁰² sogar auf sieben schrumpfte.¹⁰³

⁹⁴ Im Entwurf des Programms für die Lektionen ist davon noch keine Rede, vgl. ALBERTI 1604, S. 14.

⁹⁵ ALBERTI 1604, S. 47. Zuccari hat das Verhältnis u.a. auch in einen Vers gegossen (*ibid.*, S. 49: »Io figlia, io Madre di quel gran concetto/ Di cui nascendo poi Madre divegno/ Si che il suo parto anzi il mio è perfetto«).

⁹⁶ Es scheint einen direkten Zusammenhang zwischen dieser kunsttheoretischen Interpretation der Trinität und dem Umstand zu geben, daß Zuccari in seiner Ansprache in der Eröffnungssitzung der Akademie außer dem Hl. Lukas auch die Hl. Trinität anruft. Vgl. MISSIRINI 1823, S. 28. Sein Vorbild dürfte die ähnlich doppeldeutig verstandene Trinität gewesen sein, die auch für die Florentiner Akademie prägend war, vgl. WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 1, S. 124 ff. Die Vorstellung von der Malerei als Mutter und Tochter des Disegno basiert vermutlich ebenfalls auf theologischen Denkmodellen. Vor allem ist hier an Maria in ihrer Rolle als Gottesmutter und als neue Eva zu erinnern. Aber auch theologische Personifikationen wie *Ecclesia* und *Divina Sapientia* könnten bei diesem auf andere Weise nicht erkläraren *conchetto* Pate gestanden haben. Der Umstand, daß Zuccari solche Vorstellungen zum Vorbild wählte, erklärt sich aus der gegenreformatorischen Grundlage seiner kunsttheoretischen Konzeption.

⁹⁷ Widersprüchlich dazu ist eine Bestimmung in den Statuten der Akademie von 1563 im 6. Kapitel: »vogliamo che nella compagnia et Accademia nostra non si debbono ricevere et accettare se non quelli che sono scultori o pittori« nach: Heikamp 1972 (wie Anm. 75), S. 299.

⁹⁸ Vgl. Liste von Romano Alberti bei MISSIRINI 1823, S. 67 f.

⁹⁹ In der Darstellung des Disegno in seinem römischen Wohnhaus hat Zuccari auf die Verbildlichung der Doppelrolle der Malerei als Mutter und Tochter verzichtet. Es fällt aber immerhin auf, daß die Palette als Attribut der Malerei die Zeichentafel leicht überschneidet.

¹⁰⁰ Vgl. MISSIRINI 1823, S. 3 und S. 34.

¹⁰¹ ALBERTI 1604, S. 53 ff. gibt das Verzeichnis der vorgesehenen *Discorsi* wieder, das er zusammengestellt hatte.

¹⁰² Cherubino Alberti, Giovanni Coscia, Flaminio Vacca, Francesco da Volterra, Cristoforo Roncalli. An der Stelle von Giuseppe Cesari und Giovanni Battista Navarra trugen der *Gentiluomo* Camillo Ducci bzw. Zuccari selbst die *Discorsi* vor, vgl. ALBERTI 1604, S. 57–71. Zum Inhalt der einzelnen *Discorsi* Wolfram Prinz in diesem Band, S. 298 f.

¹⁰³ Das Programm der *Discorsi* wurde wie ein Seminarprogramm auf einer Tafel in der Akademie ausgehängt, s. ALBERTI 1604, S. 53–57.

Die Diskrepanz zwischen dem Programm und der ernüchternden Wirklichkeit beleuchtet die tatsächliche Situation, mit der Zuccari in der Akademie konfrontiert war. Auffällig oft betont der ihm treu ergebene Alberti die positive Aufnahme des Programms und die Dankbarkeit der Künstler für die Belehrung. Jedoch wird zwischen den Zeilen auch die Kehrseite von Albertis Berichterstattung offenbar, die ihren eigentlichen historischen Wert ausmacht. Die von Alberti der Nachwelt überlieferten Mißerfolge, die Zuccari bei seinem Vorhaben der Belehrung der in der Akademie vereinten Künstler erlitt,¹⁰⁴ beruhten einerseits auf einem geradezu besessenen Idealismus, den er vergeblich den anderen Künstlern einzuflößen versuchte. Andererseits scheint es, daß er sich bei dieser Gelegenheit innere Genugtuung für alte Enttäuschungen verschaffte und die oft erlittene Verkennung seiner Talente durch diesen Triumph in seiner Karriere vergessen machen wollte.¹⁰⁵ Die Trägheit und den passiven Widerstand der Confratelli sah er aufgrund seines empfindlichen Charakters vielleicht als Indizien des Künstlerneids und der Intrige, er kann jedoch auch unter einem anderen Aspekt betrachtet werden. Denn es ist nicht auszuschließen, daß Zuccari von vornherein die Inkompetenz seiner Confratelli in den Fragen der Theorie einkalkuliert hatte und daß er deren manifeste Unfähigkeit als willkommene Gelegenheit benutzte, um wenigstens auf der institutionellen Ebene einen unbestreitbaren persönlichen Erfolg zu erringen.

Daß Zuccari sein akademisches Programm mit einem gewissen Erfolg absolvierte, beruhte wesentlich auf der Art und Weise, wie er die Sitzungen leitete. Sein in der Akademie »durchgepautes« theoretisches Modell besaß im Amt des Principe und in den einzelnen Regolamenti eine gut abgesicherte Basis, die das geeignete Instrumentarium zu seiner formalen Durchsetzung war. Aufgrund seines autoritären Auftretens und dank des Desinteresses der Anwesenden an der trockenen Materie scheint er die Versammlungen völlig im Griff gehabt zu haben. Wahrscheinlich ging es in den Sitzungen so ähnlich zu wie es später die Regolamenti der Mailänder Akademie vorsahen: »Niuno scolare over Maestro contradirà a quello che nella lettione o ne' pubblici ragionamenti sentirà dirsi: ma ben potrà in altro tempo proporre i suoi dubbi modestamente, e riceverne risposta.«¹⁰⁶

Kraft seines Amtes, seiner Beharrlichkeit und dank seiner verbalen und intellektuellen Überlegenheit versuchte Zuccari, den Mitgliedern der Akademie ein Regel- und Gesetzeswerk anzudienen, womit er vielleicht in einer diszi-

plinierten Kongregation von gelehrten Klerikern Erfolg gehabt hätte, nicht aber in einer auf den individuellen Erfolg angewiesenen Gruppe mit stark divergierenden und konkurrierenden Einzelinteressen. Daß es hierbei nicht allein um theoretische Gesichtspunkte ging,¹⁰⁷ sondern daß dieser Führungsanspruch wirtschaftliche Interessen einschloß, ist ein Aspekt, auf den von anderer Seite schon hingewiesen worden ist.¹⁰⁸ In der Tat beanspruchte die neu gegründete Akademie bei allen großen Aufträgen, die in Rom vergeben wurden, eine Art von Berater- und Kontrollfunktion, die der Principe wahrnehmen sollte. Vermutlich waren Zuccaris Absichten darin weitaus ambitiöser als dies heute noch nachvollziehbar ist. Hätte die Akademie diese kontrollierende Funktion tatsächlich durchgesetzt, so wäre der Führungsanspruch der Maler in praktischer Hinsicht sehr folgenreich gewesen. Aufgrund der beschränkten Amtsdauer und bedingt durch die baldige Revision der Statuten fielen die Konsequenzen der neuen Hierarchie der Künste für die künstlerische Praxis jedoch nicht allzu sehr ins Gewicht.¹⁰⁹

Festzuhalten bleibt dennoch, daß es Federico Zuccari binnen eines einzigen Jahres gelungen ist, der römischen Künstlerakademie eine Struktur zu geben, mit deren Hilfe die Maler in der Lage waren, ihren Führungsanspruch gegenüber den beiden anderen Künsten wirksam zu vertreten. Daß dies langfristige Konsequenzen hatte, zeigt sich noch am Schlagwort vom Malerfürsten, das im 19. Jahrhundert kursierte. Ein solcher Allgemeinplatz ist letztlich darauf zurückzuführen, daß es den Malern gelungen ist, den Titel des Principe dauerhaft mit ihrer Tätigkeit zu verbinden, während Bildhauern oder Architekten trotz ihrer keineswegs geringeren Auszeichnungen und Ambitionen dieses Prädikat nicht zuerkannt wurde. Eine Ausnahme davon war Antonio Canova, der 1814 den eigens für ihn geschaffenen Ehrentitel des Principe perpetuo erhielt.¹¹⁰ Abgesehen von wenigen Ausnahmen waren es auch später meistens Maler, die den Charakter der römischen Akademie nachhaltig prägten, vor allem wenn es um theoretische und didaktische Fragen grundsätzlicher Art ging.

Zuccari verkannte in seinem reformerischen Eifer und in seiner Begeisterung für die Möglichkeiten und Perspektiven des Amtes die Trägheit und die Macht der Gewohnheit, die unter den Künstlern im Hinblick auf Theorie und Diskussion herrschte. Auch aus der späteren Entwicklung der Akademien und ihrer Verfassungen geht hervor, daß das Inter-

¹⁰⁴ Dazu Prinz in diesem Band, S. 298 f.

¹⁰⁵ Vgl. Patrizia Cavazzini, »The Porta Virtutis and Federico Zuccari's Expulsion from the Papal States, an Unjust Conviction?«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 25 (1989), S. 169–177.

¹⁰⁶ Capitolo 8, vgl. WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 2, S. 523.

¹⁰⁷ Rossi (wie Anm. 80).

¹⁰⁸ SPEZZAFERRO 1986, S. 207–233, besonders S. 226 ff.

¹⁰⁹ Daß die Regelungen bestehen blieben, zeigt sich daran, daß die Statuten von 1714 bestimmten, daß nur die Künstler öffentliche Ämter und Aufgaben übernehmen durften, die Mitglieder der Lukasakademie waren, vgl. PEVSNER 1986, S. 117 f.

¹¹⁰ PIETRANGELI 1974, S. 22

esse der meisten Künstler an der Akademie als einer die Theorie und die Diskussion pflegenden Institution zumeist hinter den Erwartungen der Theoretiker oder der besonders eifrigen Verfechter des akademischen Lebens zurückblieb. Wie der Luogotenente Vincenzo Borghini in Florenz, der ihm von der Amtsführung und von seiner Einstellung her vermutlich als Vorbild diente, wollte er aus der neugegründeten Institution nicht eine Accademia del fare sondern eine Accademia del ragionare machen. Sein auf einen Erziehungsprozeß angelegtes Programm, das nur mit einer strikten autokratischen Struktur durchführbar gewesen wäre, konnte kaum sofort Früchte tragen. Wenn Alberti bemerkt, daß die Akademie nach dem Ende von Zuccaris Amtszeit ihre Seele verloren habe, so meinte er damit wohl vor allem, daß den anderen Akademikern die Lust am Theoretisieren fehlte, über die Zuccari in so überreichlichem Maße verfügte. Aus seiner Warte erschien das Amt des Principe, das die Rolle als Praeceptor einschloß, trotz der kurzen Dauer fruchtbringend.¹¹¹ Die Lektionen dienten Zuccari schließlich auch als Vorbereitung für die Abfassung seiner späteren Schriften.

Zu Zuccaris Nachfolger wurde im Oktober 1594 der sizilianische Maler Tommaso Laureti gewählt, der sofort nach seiner Wahl versuchte, Zuccaris Definitionen noch einmal zur Diskussion zu stellen.¹¹² Dieser replizierte nicht ohne Sottisen, daß er sich nicht noch einmal wiederholen wolle, aber wenn der neue Principe die früheren Discorsi nicht gehört oder sie nicht verstanden habe, dann wolle er ihm diese gern noch einmal erklären. Man kann dies ebenso als Zeichen von Bescheidenheit wie als Zeichen von Arroganz, aber auch von Neid deuten. Immerhin war Laureti damals im Unterschied zu Zuccari mit einem prestigereichen und umfangreichen Auftrag beschäftigt, den er 1586 seitens der römischen Konservatoren erhalten hatte und an dem er immer noch tätig war.¹¹³ In der gleichen Sitzung – der ersten des neuen akademischen Jahres – ergriff Zuccari als »Senior-Principe« aber auch noch einmal zu seinem Lieblingsthema das Wort und alle hörten ihm andächtig zu, als er die zehn Attribute des Disegno erklärte. Wie gewohnt blieb seine Aufforderung zur Diskussion auch diesmal ohne Echo.

Zuccaris von Resignation geprägtes Resümee seiner theoretischen Bemühungen enthält den Satz, daß es ihm wegen der Kürze der Zeit, die er in der Akademie tätig war, nicht vergönnt gewesen sei, die Kenntnis des Disegno noch besser

und deutlicher auszudrücken. Er war davon überzeugt, daß die Akademie einen besseren Weg eingeschlagen hätte, wenn seine Avvertimenti utili befolgt worden wären.¹¹⁴ Hier wird eines der Probleme der Lukasakademie beim Namen genannt, das ein Relikt der kollegialen Struktur der mittelalterlichen Compagnie war – nämlich die Kürze der Amtszeit des Principe. Der jährliche Wechsel in der Führung der Akademie wurde in den ersten Jahren nach der Gründung konsequent durchgehalten, wobei nicht bekannt ist, ob dies lediglich aus juristischer Korrektheit geschah oder ob die Akademiker jedesmal erleichtert aufatmeten, wenn eines der folgenden Prinzipate zu Ende war, die nach Albertis Zeugnis reichlich chaotisch gewesen sein müssen. Nach diesen eher negativen Erfahrungen blickten die Akademiker angeblich mit einer gewissen Nostalgie auf Zuccaris Amtszeit zurück.¹¹⁵ Dessen Traum wäre es wahrscheinlich gewesen, das Amt des Principe auf Lebenszeit oder wenigstens mehrere Jahre lang auszuüben, wie es später bei Pietro da Cortona (1634–1638), Carlo Maratti (1663/4; 1698–1713) und bei Sebastiano Conca (1722–1733, 1739–1741) geschah, zuletzt bei Antonio Canova, der die Akademie von 1811 bis 1814 geleitet hat.

Fast alle Reformen – um eine solche handelt es sich letztlich auch bei Zuccaris Direktorat¹¹⁶ – drehen sich um die beiden entscheidenden Prinzipien der Kunstakademie, um ihre Funktion als Lehranstalt bei ihrem gleichzeitigen Anspruch, mehr zu sein als eine Schule, was von der Einbeziehung der Theorie in den Unterricht abhing. Die meisten dieser Reformen sind heute in der Regel nur noch an den papiernen Statuten ablesbar, da die überwiegende Zahl der bildlichen Darstellungen von Akademien vermutlich eher die Wunschbilder als die Wirklichkeit des akademischen Unterrichts vorführen. Zuccaris Bemühungen um die Abkopplung der künstlerischen Ausbildung von der Lehre in einer Werkstatt besaßen einen biographischen Hintergrund, zu dem nicht nur die emblematisch ausgewählten Stationen aus dem Leben und dem Werdegang seines Bruders Taddeo gehören,¹¹⁷ sondern auch das Florentiner Memoriale.¹¹⁸ In Florenz konnte es keine Wirkung zeitigen, weil es dort mit der im Text kritisierten Praxis der Florentiner Werkstätten in Konkurrenz treten mußte. Zuccari forderte schließlich

¹¹¹ Das geht auch aus dem Wortlaut seiner Widmung an den Kardinal Federico Borromeo hervor.

¹¹² MISSIRINI 1823, S. 62: »che sarebbe bene si ragionasse un poco delle definizioni del Disegno proposte dal sig. Zuccari«.

¹¹³ Der Auftrag zur Ausmalung der Sala dei Capitani im Konservatorpalast, den Laureti am 30. August 1586 erhalten hatte, wurde erst im Dezember 1594 abgeschlossen, vgl. Giovanna Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti...*, hg. v. J. Hess u. H. Röttgen, Bd. 3, Vatikan 1995, S. 561.

¹¹⁴ ALBERTI 1604, S. 71.

¹¹⁵ ALBERTI 1604, S. 78; MISSIRINI 1823, S. 63.

¹¹⁶ Auch wenn es keine Belege für die Wirksamkeit der früheren Gründungs-Brevi von Gregor XIII. und Sixtus V. gibt, so muß jedenfalls in praktischer Hinsicht die Überführung der Compagnia in die neue Akademie als eine Reform angesehen werden, da sie dazu diente, die alten Strukturen zu modernisieren. Daß die frühere Gründung nicht nur auf dem Papier stand, ergibt sich aus dem Titel von Romano Albertis Traktat (*Trattato della Nobiltà della Pittura. Composto ad istantia della venerabil' Compagnia di S. Luca, et nobil' Accademia delli Pittori in Roma*, Rom 1585).

¹¹⁷ Vgl. WAŻBIŃSKI 1987, Bd. 1, S. 318–332.

¹¹⁸ Vgl. Heikamp 1967 (wie Anm. 86).

nichts Geringeres als den freien Wettbewerb der Schüler und statt der Nachahmung der Manier einzelner Meister das Studium nach der Natur. Sein Ziel war die Unabhängigkeit der Kunstschüler von der Enge der Werkstatt des Meisters und dies ließ sich nur in der Akademie verwirklichen. Der Text ist damit ein besonders wichtiges Zeugnis für die Praxis der künstlerischen Ausbildung, weil er erstmalig die Regeln und Praktiken etabliert hat, nach denen sich die gesamte akademische Ausbildung der folgenden zweihundert Jahre gerichtet hat.¹¹⁹ Das Florentiner Memoriale gibt auch die eigentliche Begründung für Zuccaris ehrgeiziges Engagement in der Lukasakademie, die im Unterschied zu Florenz die Aussicht auf die Verwirklichung seiner Vorstellungen von der Ausbildung in der Akademie bot.¹²⁰ Möglicherweise zirkulierten auch in Rom dem Florentiner Memoriale vergleichbare Konzepte von Zuccari, die sich mit der Ausbildung der Schüler befaßten, ohne daß dies heute noch aus den für diese Zeit spärlichen Unterlagen der Akademie belegbar wäre. Der Grund dafür, daß sich Zuccari als Principe auf eine Institution einließ, die ihren Status als religiöse Körperschaft mit dem Prinzip der Akademie als einer auf künstlerische Belange ausgerichteten Vereinigung vereinbaren mußte, war vermutlich die Aussicht auf einen sinnvoll gestalteten und fruchtbaren Unterricht der jungen Künstler. Die Idee eines unter dem Dach der Akademie geborgenen Lehrbetriebes muß ihm so verlockend erschienen sein, daß er ihr zuliebe die kongregationsmäßige Verfassung und die Abhängigkeit von der Kirche in Kauf nahm. Das erwähnte Hospitium der Confraternità ist so gesehen als die Urform der von Zuccari in seinem Testament von 1603 niedergelegten Bestimmung über die Einrichtung einer mit Wohnungen für die Schüler ausgestatteten Akademie in seinem römischen Hause anzusehen.¹²¹ Bereits 1593 waren die *giovani principianti* die wichtigsten Adressaten seiner akademischen Discorsi gewesen. Am Ende seiner Amtszeit gab er seiner Hoffnung Ausdruck, daß ihnen die Akademie eine Stufenleiter («scala») des Disegno errichten werde, auf der sie die Perfektion erreichen könnten.¹²²

An Missirinis Geschichte der Akademie läßt sich verfolgen, daß alle Reformversuche der späteren Jahrhunderte letztlich als Rekurse auf Zuccaris Programm anzusehen sind, was er auch gebührend hervorhebt.¹²³ Daß die Ausbildung des Künstlers aber dennoch periodisch zu ähnlichen

Mißständen führte, die zwar zeitweise behoben wurden, letztlich aber immer wieder neue Reformen in der Ausbildung nötig machten, gehörte zu den – nicht nur römischen – Dauerproblemen.¹²⁴ Auch bei der Gründung der Accademia del Nudo im Jahr 1754 haben Zuccaris Prinzipien der künstlerischen Ausbildung in der Akademie Pate gestanden.¹²⁵ Schließlich waren aber auch die Discorsi für das intellektuelle Gesicht der Akademie und für ihre kunsttheoretische Selbstdarstellung ein wichtiger Bezugspunkt. Während des 17. Jahrhunderts wurde jedenfalls nicht vergessen, welche Bedeutung und welchen Rang ihr Zuccari verliehen hatte. Das gilt für Pietro da Cortona, der während seines Prinzipats (1634–1638) die Tradition der Discorsi wieder aufnahm. Als Ergebnis seiner kunsttheoretischen Bemühungen gilt der berühmte »Akademiestreit«, in dem Sacchi und Cortona ihre unterschiedlichen Auffassungen von der Historienmalerei artikulierten.¹²⁶ Auch Carlo Maratti, der 1664 erstmalig das Amt des Principe bekleidete, knüpfte an diese Tradition an. Allerdings ergriff er nicht selbst das Wort, sondern überließ dies dem gelehrten Sekretär der Akademie. So kam es, daß Bellori 1664 hier seine programmatische Rede vortrug, die nach Titel und Fragestellung deutlich auf Zuccari Bezug nahm.¹²⁷ Auch aus Anlaß der mit großem Pomp begangenen Säkularfeier von 1695 wurde Zuccaris gedacht, und zwar mit einer Inschrift, die in den Festapparat auf dem Kapitol eingefügt wurde, und in der er als erster Principe e Fondatore bezeichnet wurde.¹²⁸

¹²⁴ Auch Mengs beklagte noch 1767 die Übermacht der Werkstätten in Rom und die schlechte Qualität ihrer Ausbildung, vgl. Brief an Raimondo Ghelli vom 7. November 1767. In: Anton Raphael Mengs, *Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*, hg. u. komm. v. Herbert von Einem, Göttingen 1973, S. 43.

¹²⁵ Zur Accademia del Nudo und ihrer Gründung: Carlo Pietrangeli, »L'Accademia del Nudo in Campidoglio«, *Strenna dei Romanisti*, 20 (1959), S. 123–128; ders., »L'Accademia Capitolina del Nudo«, *Capitolium*, 37 (1962), S. 132–134.

¹²⁶ Zur heutigen Einschätzung dieser akademischen Auseinandersetzung vgl. Hubert Locher, »Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini«, in: *Werners Kunstgeschichte*, hg. v. Hans Joachim Kunst, Worms 1990, S. 42 (mit weiterer Literatur und den älteren Deutungen der Debatte).

¹²⁷ »L'Idée del pittore, dello Scultore e dell'Architetto scelte dalle bellezze naturali superiore alla Natura. Discorso di Gio. Pietro Bellori detto nell'Accademia romana di San Luca la terza Domenica di Maggio MDCLXIV Essendo Principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti«. Druck in: G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), hg. v. E. Borea, Turin 1976, S. 13–25.

¹²⁸ Vollständiger Wortlaut bei MISSIRINI 1823, S. 152. Als Initiator dieser Feiern machte sich Giuseppe Ghezzi verdient. Er hielt nicht nur die Rede, sondern sorgte auch für die Anbringung der gelehrten Texte, vgl. Lione Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed architetti moderni*, Bd. 2, Rom 1736, S. 201. Neuerdings sind Dokumente publiziert worden, aus denen hervorgeht, daß das Bildnis Federico Zuccaris bereits 1656 in der Accademia di San Luca aufbewahrt wurde. Vgl. Donatella Livia Sparti, »Un nuovo documento per la serie di ritratti d'artisti dell'Accademia di San Luca.«, *Annali della Scuola Sup. N. Sup. di Pisa, Serie IV, Heft 1–2* (1996), S. 325–337.

¹¹⁹ Dieser Aspekt wurde bereits von PEVSNER 1986, S. 63 ff. herausgestellt.

¹²⁰ Als eine der direkten Auswirkungen von Zuccaris Lektionen bezeichnet es MISSIRINI 1823, S. 64, daß viele Künstler ihre Manier änderten.

¹²¹ Abgedruckt bei MISSIRINI 1823, S. 64–66.

¹²² MISSIRINI 1823, S. 60.

¹²³ MISSIRINI 1823, S. 63.

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- ALBERTI 1604 Romano Alberti, *Origine e Progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, Pavia 1604, in: *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, hg. v. Detlef Heikamp, Florenz 1961.
- MISSIRINI 1823 Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia dell'Accademia Romana di S. Luca*, Rom 1823.
- PEVSNER 1986 Nikolaus Pevsner, *Geschichte der Kunstakademien*, München 1986.
- PIETRANGELI 1974 Carlo Pietrangeli, »Origini e vicende dell'Accademia«, in: *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Rom 1974, S.3–28.
- SPEZZAFERRO 1986 Luigi Spezzaferro, »Il recupero del Rinascimento«, in: *Storia dell'Arte Italiana*, II, *Dal Medioevo al Novecento*, Bd.2.1, *Cinquecento e Seicento*, Turin 1986, S.183–274.
- WAŻBIŃSKI 1987 Zygmunt Ważbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione*, 2 Bände, Florenz 1987.