

**Ein Musterbuch in Trient
des Malers Cecchino da Verona**

Ruth Goebel

©VDG ·Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften ·Weimar 2002

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Goebel, Ruth:

Ein Musterbuch in Trient des Malers Cecchino da Verona / Ruth Goebel. -

Weimar : VDG, 2002

Zugl.: Münster (Westfalen), Univ., Diss., 2001

ISBN 3-89739-284-4

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2001 vom Fachbereich Kunstgeschichte der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster angenommen. Absicht war ursprünglich gewesen, einen Katalog von italienischen Zeichnungsbüchern und aufgelösten Zeichnungskomplexen zu erstellen, wie er 1996 von Scheller und Elen vorgelegt wurde. Dass sich diese Arbeit ausschließlich mit einem einzigen Musterbuch befasst, geht letztendlich auf das Anraten meines Magisterbetreuers, Professor H.-J. Raupp zurück. Meine Wahl fiel deshalb auf das Trienter Musterbuch, weil es bislang unpubliziert war. Es lag mir zudem in einer kompletten Fotodokumentation vor und bot somit die besten Arbeitsgrundlagen. Die Magisterarbeit verfolgte im Wesentlichen das Ziel, das Musterbuch in seinem Veroneser Kontext einzuordnen. In diesem Zusammenhang, hatte ich eine Zuschreibung an den Maler Giovanni Badile vorgeschlagen. Mit der hier vorgestellten Zuschreibung der Zeichnungen an den Maler Cecchino da Verona und seine Werkstatt geht es um eine sehr viel weniger faßbare Künstlerpersönlichkeit, trotzdem scheint mir diese These weitaus schlüssiger zu sein. Den Ansporn, mich nicht auf die Ergebnisse meiner Magisterarbeit zu beschränken, sondern darüber hinaus zu gehen, verdanke ich im Wesentlichen Hans-Joachim Eberhardt sowie Annegrit Schmitt-Degenhart vom *Corpus* in München. Meine neue Zuschreibung an den Maler Cecchino da Verona war auch die Voraussetzung dafür, sich mit den Vorbildern des Musterbuches erneut auseinander zu setzen.

Ein eineinhalbjähriger Aufenthalt am Kunsthistorischen Institut in Florenz, der durch ein Kurzstipendium des DAAD gefördert wurde, gab mir Gelegenheit, mich mit der „hypothetischen zweiten Hälfte“ Cecchinos, dem Meister des Parisurteils des Bargello zu beschäftigen und die Dokumente des Veroneser Staatsarchivs einzusehen. Die folgenden Jahre in Rom wurden finanziert durch eine Stelle als wissenschaftliche Hilfskraft an der Fotothek der Bibliotheca Hertziana.

Neben dem Kunsthistorischen Institut in Florenz und der Bibliotheca Hertziana in Rom waren eine Reihe weiterer Institutionen für meine Arbeit entscheidend: das Warburg Institute und das Courtauld Institute in London, die Biblioteca Comunale in Trient, das Staatsarchiv und die Biblioteca Civica in Verona, sowie die Sammlung des Castello del Buonconsiglio in Trient, in der sich das Musterbuch befindet.

In Verona und Trient gebührt mein Dank einer Reihe von Kollegen, die mich bei meiner Arbeit nachhaltig unterstützt haben: Luciano Borrelli, Pierpaolo Brugnoli, Angela Miciluzzo, Domenica Primerano und Gian Maria Varanini.

Meinen Freunden und Kollegen an der Bibliotheca Hertziana verdanke ich fachliche wie auch persönliche Unterstützung. Dieser Dank gilt vor allem: Angela Dreßen, David und Ulrike Ganz, Dieter Graf, Alexander Grönert, Tobias Kämpf, Eugen Keller, Claudia

Vorwort

Lanfranconi, Tobias Leuker, Susanne Mädger, Giancarla Periti, Regine Schallert, Maria Paola Scialdone, Hermann Schlimme und Andreas Thielemann.

Weiter gilt mein Dank einer Reihe von Kollegen, sowie Mitarbeitern von Museen und von Forschungsinstitutionen, die mich bei meiner Arbeit unterstützt haben: Keith Christiansen, New York; Hans-Joachim Eberhardt, München; Katja und Achim Gnann, Wien; Werner Jacobsen, Münster; Paola Massalin, Florenz; Vincenzo Matera, Rom; Maurizio Mondini, Brescia; Johannes Nathan, Bern; Konrad Oberhuber, Wien; Elena Lucchesi Ragni, Brescia; Ruth Rubinstein, London; Annegrit Schmitt-Degenhart, München; Hein Schulze-Altcappenberg, Berlin; Almut Stolte, Florenz.

Die Drucklegung wäre ohne das technische Knowhow von Bories von dem Bussche nicht möglich gewesen.

Nicht zuletzt gilt mein Dank den Betreuern meiner Arbeit, meinem Doktorvater Professor Jürg Meyer zur Capellen, meiner Dozentin Dorothea Stichel sowie meinem Zweitgutachter Professor Matthias Winner.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	III
1 Einleitung	1
1.1 Problemstellung der Arbeit	1
1.2 Einige Vorüberlegungen zum Forschungsstand	2
1.2.1 Die Forschungsliteratur zum Trienter Musterbuch	2
1.2.2 Zum Stand der Handzeichnungsforschung	3
2 Der technische und kodikologische Befund	6
2.1 Eine erste Beschreibung des Kodex	6
2.2 Der Erhaltungszustand der Zeichnungen	6
2.3 Die Folierung	7
2.4 Die Wasserzeichen	8
2.4.1 Der Hirschkopf mit Stern	8
2.4.2 Die Glocke	10
2.4.3 Der Drache (Basilisk)	11
2.4.4 Die Einordnung der Wasserzeichen	11
2.5 Die Analyse der grafischen Techniken	12
2.6 Die eingeklebten Drucke des Musterbuches	13
3 Die Rezeptsammlung des Trienter Musterbuches	14
3.1 Die Datierung und regionale Einordnung der Texte	14
3.2 Die Verteilung der Rezepte innerhalb des Kodex	14
3.3 Der Inhalt der Rezepte	16
4 Die Vorbilder für die Zeichnungen des Musterbuches	21
4.1 Die Verbindungen des Trienter Musterbuches zu Werken Pisanellos	21
4.1.1 Die Medaillen Pisanellos – ein <i>terminus post quem</i> für die Zeichnungen des Musterbuches	21
4.1.2 Die kopierten Zeichnungen	26
4.2 Altichiero	34
4.2.1 Die Quellen zu den verlorenen Fresken der <i>Sala grande</i>	35
4.2.2 Die Kopien nach den Fresken	37
4.2.2.1 Die in der Forschung diskutierten Zeichnungen	37
4.2.2.2 Die Gruppe der Altichiero-Kopien des <i>Album rosso</i>	42
4.3 Einflüsse aus der Buchmalerei	50
4.3.1 Der Meister des Budapester Antiphonars	52

4.3.2	Der Meister des Antiphonarium Q	55
4.4	Die Vorbilder aus dem Trentino und dem Bereich nördlich der Alpen . . .	56
4.5	Toskanische Vorbilder	58
4.5.1	Florenz	59
4.5.2	Siener Fresken	60
4.5.3	Pisaner Skulptur	62
4.6	Die außeritalienischen Einflüsse - Modedarstellungen im Trienter Musterbuch	67
4.7	Zusammenfassung	72
5	Die stilistische Einordnung und Zuschreibung des Musterbuches	74
5.1	Die grafische Analyse der Zeichnungen	74
5.1.1	Gruppe A: die Pergamentzeichnungen in Pinsel und Tinte und die Metallstiftzeichnungen auf grundiertem Papier	76
5.1.2	Gruppe B: die Federzeichnungen auf ungrundiertem Papier und auf Haarseiten	77
5.1.3	Zusammenfassung	83
5.2	Die Frage nach dem Figurenstil	83
5.2.1	Die Stilanalyse der Gruppe A	84
5.2.2	Die Stilanalyse der Gruppe B und die Verbindungen zur Gruppe A	86
5.2.3	Die Frage der Händescheidung	86
5.2.4	Zusammenfassung	87
5.3	Die Zuschreibung des Musterbuches an Cecchino da Verona	88
5.3.1	Die Trienter Altartafel des Cecchino da Verona und ihre Verbindungen zu den Zeichnungen des Trienter Musterbuches	90
5.3.2	Der Meisters des Parisurteils und seine Verbindungen zum Trienter Musterbuch	94
6	Cecchino da Verona in den Quellen	113
6.1	Die Herkunft des Malers und die Frage eines frühen Toskanaaufenthalts .	113
6.2	Die wirtschaftliche Stellung des Malers	115
6.3	Die Familie des Malers	117
6.4	Das soziale Umfeld des Künstlers	118
6.5	Dokumentierte Arbeiten des Malers	119
6.6	Die Eingrenzung des Todesdatums	121
6.7	Die frühe Kunstgeschichtsschreibung in Verona und Trient	122
6.7.1	Das Porträt des Cecchino an der Veronoser Accademia di Pittura .	122
6.7.2	Die frühen Künstlerviten in Verona und Trient	123
6.7.3	Die Trienter Dokumente zur Altartafel des Museo Diocesano Tridentino	123
7	Abschließende Bewertung des Trienter Musterbuches	125
7.1	Abschließende Überlegungen zur regionalen Einordnung der Trienter Zeichnungen	125
7.1.1	Die Verbindungen in die Toskana	126

7.1.2	Die Verbindungen Cecchinos zu Pisanello	127
7.2	Überlegungen zur Nutzung und zur Funktion des Trienter Musterbuches	137
7.2.1	Die Aufbewahrung von Zeichnungen: Musterbücher, Alben und Portfolios	137
7.2.2	Die Nutzung des Zeichengrundes und die Frage der Seitengestaltung	139
7.2.3	Funktionen von Musterzeichnungen	139
7.2.3.1	Tierzeichnungen und Naturstudien	140
7.2.3.2	Schülerzeichnungen	145
7.2.3.3	Reisemusterbücher	153
7.2.4	Musterbücher und Druckgrafik	154
8	Schluss	157
A	Katalog der Zeichnungen des Trienter Musterbuches	159
A.1	Der Pergamentteil des Musterbuches	159
A.2	Der Papierteil des Musterbuches	225
B	Lebensdaten des Cecchino da Verona	295
C	Anhang der Dokumente	296
C.1	Die Sieneser Dokumente	296
C.1.1	Cecchino als Gutachter zur Schätzung der Madonna della Neve des Sassetta	296
C.2	Die Veroneser Dokumente	297
C.2.1	Dokumente des Notarile	297
C.2.2	Die <i>estimi</i> und <i>anagrafi</i>	302
C.2.3	Der Maler als Zeuge in weiteren Vertragsabschlüssen	303
C.2.4	Künstlerviten und frühe Kunstgeschichtsschreibung in Verona	305
C.3	Die Trienter Dokumente	307
C.3.1	Die Dokumente zur Tafel des Museo Diocesano Tridentino	307
C.3.2	Die Arbeiten an der Holzdecke einer Trienter Bruderschaft	308
C.3.3	Die Trienter Kunstgeschichtsschreibung	311
C.4	Die Paduaner Dokumente	312
C.4.1	Ein Sohn des Cecchino	312
	Verwendete Abkürzungen	313
	Primärquellen	314
	Literaturverzeichnis	316
	Abbildungsverzeichnis und -nachweis	341

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung

Das Schürfen in solchen Künstlerbüchern bietet dem Historiker die denkbar interessantesten Aufgaben, freilich auch unglaubliche und irreführende Schwierigkeiten. Einmal gingen die Künstler bei ihren Eintragungen nie chronologisch vor; sie zeichneten dort, wo sie gerade öffneten. Sie benützten ein Reiseskizzenbuch auch nach mehreren Jahren für irgend einen Ateliergedanken, sie fügten zu Fremdem Eigenes und nach dem Besitzerwechsel wiederholte sich das Gleiche, bis die letzte Seite ausgefüllt war. Die Beantwortung der Frage, was von dem ersten Besitzer selbst, was nach anderen, was von anderen, kann sich sehr hartnäckig gestalten. Gerade diesen Eintragungen aus allen möglichen Quellen und deren sorglos gelegentliche Verwendung in eigenen Werken sollten bei Feststellung von Schul- oder Meistereinflüssen Rechnung getragen werden. Besonders sind es die so häufig vorkommenden kostümgeschichtlichen Entlehnungen oder Bewegungsmotive, aus welchen man bestimmte Schlüsse ziehen will, ohne daß dabei des Umstandes gedacht wird, daß sie nur den Zufälligkeiten einer Wanderschaft ihre Entstehung verdanken. Die Hauptschwierigkeit bleibt natürlich immer die Frage nach dem Autor. Beispiele wie jenes des Mantegna-Skizzenbuches [...] oder das umstrittene des „Raffael“ in Venedig oder des Callot in der Albertina demonstrieren nur zu deutlich die Gefahr von Täuschung und Irrtum.¹

Josef Meder

1.1 Problemstellung der Arbeit

Diese Gedanken in Meders *Handzeichnung* haben in ihrer Aktualität nichts eingebüßt. Die dort beschriebenen Probleme werden uns auch im Verlauf dieser Arbeit wieder begegnen. Die von Meder beschriebene Nutzung der Bücher durch verschiedene Künstler sowie das scheinbar unsystematische Füllen der Bücher mit Zeichnungen sind Merkmale, die auch für das Trienter Musterbuch gelten.

Der Frage der Zuschreibung kommt auch in dieser Arbeit eine besondere Bedeutung zu. Mit der hier vorgeschlagenen Zuschreibung des Trienter Musterbuches an den Maler Cecchino da Verona soll der Versuch unternommen werden, einen Künstler, der bislang nur ganz unzureichend dokumentiert war, in einem recht umfänglichen Komplex von Zeichnungen zu fassen und neu zu bewerten. Die meisten Zeichnungsbücher des 15. Jahrhunderts sind dagegen anonymes Material geblieben. Nur mit sehr wenigen, wie

¹ MEDER 1919, S. 201-202.

1 Einleitung

etwa dem des Giovannino de' Grassi können wir überhaupt einen Namen in Verbindung bringen.

Diese Arbeit verfolgt im Wesentlichen zwei Ziele: das Trienter Musterbuch kritisch zu edieren und daran anschließend die Persönlichkeit des Künstlers heraus zu stellen, wobei über die Zeichnungen hinausgehend auch dokumentarische Fakten und Gemälde in meine Überlegungen mit einbezogen werden sollen.

1.2 Einige Vorüberlegungen zum Forschungsstand

Da bislang nur kleinere Beiträge zum Trienter Musterbuch veröffentlicht wurden, ist die Literatur zu unserem Material schnell zusammengefasst. Darüber hinaus erscheint es mir sinnvoll, kurz den aktuellen Stand der gegenwärtigen Handzeichnungsforschung sowie ihre Methoden zu skizzieren. Dabei können wesentliche, unsere Fragestellung betreffende Fachtermini im Vorhinein abgeklärt werden.

1.2.1 Die Forschungsliteratur zum Trienter Musterbuch

Das Musterbuch ist 1953 vom Museum aus Trienter Privatbesitz angekauft worden und damit erst recht spät in das Blickfeld der Forschung gelangt.² Die Publikationen, die sich bislang mit den Zeichnungen auseinandergesetzt haben, sind deshalb auch schnell zusammengefasst:

Mit der Veroneser Ausstellung *Da Altichiero a Pisanello* hat Magagnato die Zeichnungen zum ersten Mal vorgestellt. Das Musterbuch scheint nur ganz kurzfristig in die Ausstellung von 1958 mit aufgenommen worden zu sein. Die Zeichnungen sind lediglich in der dritten Auflage des Ausstellungskatalogs vermerkt.³ Der oberitalienische Hintergrund der Zeichnungen, sowie die Tatsache, dass ausgiebig nach Pisanello kopiert wurde, hat Magagnato bereits dargelegt.

Scheller hat dann 1963 in seinem Katalog mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Musterbücher die Zeichnungen aufgenommen. Er lokalisiert die Zeichnungen in das Trentino oder die Gegend von Verona.⁴

Das Trienter Museum hat dann 1983 das Musterbuch im Rahmen der Präsentation seiner Neuankäufe und Restaurierungen im Zeitraum von 1979 bis 1983 behandelt.⁵ Degenhart und Schmitt widmen dem Trienter Musterbuch in ihrem *Corpus* einige knappe Bemerkungen. Die Autoren ordnen die Zeichnungen ebenfalls dem Veroneser Kunstkreis zu und vermerken erneut die Kopien nach Pisanello.⁶ Scheller und Elen haben in ihren Publikationen zu Musterbüchern die Trienter Zeichnungen erneut behandelt.⁷ Scheller hat eine Lokalisierung der Zeichnungen ins östliche Veneto vertreten, Elen hat

² Vgl. den Briefwechsel von Niccolò Rasmus, *busta* 18, 1953-1958, Fondazione Rasmus, Stadtmuseum, Bozen.

³ Magagnato in Kat. VERONA 1958, 3. Aufl., Nr. 68bis, S. 53.

⁴ SCHELLER 1963, Kat. 27, S. 189-190.

⁵ Kat. TRIENT 1983, S. 233.

⁶ DEGENHART UND SCHMITT 1968, Bd. I-1, Kat. 117, Pl. 163a, 142, pl. 181b und 145, pl. 182e (Vorbilder für die Zeichnungen, Hinweise auf das Trienter Musterbuch auch bei SCHMITT 1960, S. 141, Anm. 38).

⁷ ELEN 1995, Kat. 11, S. 18-188; SCHELLER 1995, Kat. 34, S. 357-362.

1.2 Einige Vorüberlegungen zum Forschungsstand

die Zeichnungen in die Gegend von Verona eingeordnet und den Schwerpunkt seiner Analyse auf die kodikologische Beschaffenheit des Kodex gelegt, dabei machte er einige auch für unsere Analyse wichtige Beobachtungen. Zuletzt ist Eberhardt 1996 auf dem Pariser Pisanello Kolloquium und im Katalog der Veroneser Ausstellung auf das Trienter Musterbuch eingegangen. Der Autor teilt die Zuschreibung der Zeichnungen an Cecchino da Verona.⁸ Zu diesem Ergebnis sind die Experten des *Corpus der Italienischen Zeichnungen* unabhängig von den Forschungen dieser Arbeit gelangt.

Die bisher geleisteten Beiträge sind also nicht sehr umfangreich, auch wenn wesentliche Vorbilder für die Zeichnungen sowie eine Herkunft aus dem Veneto schon früh erkannt wurden. Im Zusammenhang mit den Aktivitäten des „Pisanello-Jahres“ 1996 wäre es wünschenswert gewesen, die Trienter Zeichnungen in die Diskussion mit einzubeziehen, doch hat das Fehlen einer monografischen Abhandlung zu den Zeichnungen offenbar dazu geführt, dass das Musterbuch nur einem kleinen Kreis von Experten genauer bekannt war und somit unberücksichtigt blieb.

Für die Zukunft ist zu hoffen, dass das Musterbuch wieder auf größeres Interesse in der Forschung stoßen wird. Dazu wird sicher die für 2002 geplante Ausstellung zur gotischen Kunst im Alpenraum einen Beitrag leisten, ebenso wie eine vom Trienter Museum geplante Publikation, für die Enrica Cozzi das Material bearbeitet. Schließlich werden die Zeichnungen in der anstehenden Lieferung des *Corpus der Italienischen Zeichnungen* sicher noch eingehender auf die Frage ihrer Verbindungen zur Werkstatt Pisanellos befragt werden.

1.2.2 Zum Stand der Handzeichnungsforschung

Die Handzeichnungsforschung und besonders jene, die sich mit Zeichnungsbüchern beschäftigt, hat in den letzten Jahrzehnten entscheidende Wandlungen durchgemacht. Diese betreffen weniger die Frage der Einordnung und Zuschreibung von Zeichnungen als vielmehr unseren methodischen Zugang. Dabei ist einmal die Frage nach der Funktion von Zeichnungen stark in den Vordergrund gerückt, zudem hat die jüngere Forschung gezeigt, dass die Entwicklung der Handzeichnung im 15. Jahrhundert insgesamt komplexer und vielschichtiger zu bewerten ist, als das in der älteren Forschung geschehen ist. Die Forschung der 60er Jahre, wie sie etwa Scheller und Jenni mit ihren Arbeiten vertreten, kennzeichnete ein recht klares Entwicklungsmodell „vom Musterbuch zum Skizzenbuch“.⁹ Für beide war vor allem das formale Erscheinungsbild der Zeichnungen, d.h. die Unterscheidung zwischen Muster und Skizze als Kriterium wichtig. Dagegen hat die Frage nach der Funktion von Zeichnungen in der Künstlerwerkstatt wie sie insbesondere von Ames-Lewis gestellt worden ist, zu sehr viel differenzierteren Bewertungen geführt.¹⁰ Dabei wurden und werden die Kriterien für eine Einordnung des

⁸ EBERHARDT 1996, S. 169.

⁹ Grundsätzliche Unterscheidung zwischen Muster- und Skizzenbüchern schon bei MEDER 1919, S. 195, aber erst bei den folgenden Autoren am Erscheinungsbild der Zeichnungen selbst fest gemacht: SCHELLER 1963, S. 14-15, 24, 35-37; DE TOLNAY 1972, S. 33; JENNI 1976, S. 77-88; RUSHTON 1976, S. 105; JENNI 1978, S. 139-140; AMES-LEWIS 1981, S. 69-70; zur Skizze: SCHWEIKHART 1986, S. 7; JENNI 1987, S. 36; ELEN 1995, S. 121-122, 135.

¹⁰ Zur funktionalen Einordnung vgl. AMES-LEWIS 1981; AMES-LEWIS UND WRIGHT 1983; AMES-LEWIS 1987; AMES-LEWIS 1990; AMES-LEWIS 1995; NESSELRATH 1984-86, S. 89-147.

1 Einleitung

Materials jedoch sehr unterschiedlich gesetzt. In der neueren Forschung ist zunehmend die materielle Beschaffenheit von Zeichnung ein Kriterium für ihre Bewertung geworden. Als eine der deutlichsten Arbeiten in diese Richtung ist sicher die Publikation von Elen mit ihrem kodikologischen Ansatz zu nennen.¹¹ Nicht nur, dass Abnutzungsspuren und Beschädigungen Hinweise auf die Nutzung von Zeichnungen geben, auch die Oberflächenbeschaffenheit des bezeichneten Materials hat Auswirkungen auf das stilistische Erscheinungsbild einer Zeichnung, so dass sich diese neuen Analysemethoden auch auf andere Fragestellungen auswirken.

Das Ziel kann nicht sein, uns in der Analyse und Bewertung von Zeichnungen möglichst auf ein Kriterium zu beschränken. Das Problem besteht vielmehr darin, herauszustellen wie diese verschiedenen Eigenschaften zusammenwirken, wobei der Frage nach der Funktion der Zeichnung allerdings eine zentrale Stellung zukommt. Musterzeichnungen kennzeichnet generell, dass sie von werkvorbereitenden Prozessen weitgehend unabhängig sind.¹² Es haben sich in der Forschung verschiedene Fachtermini herausgebildet, die zwischen verschiedenen Funktionen von Musterzeichnungen differenzieren. Der Begriff *exemplum* bezeichnet sowohl die Funktion der Vorratszeichnung,¹³ als auch die der Vorlage in der Ausbildung von Schülern, in letzterer Funktion lässt er sich bereits in Cenninis Traktat belegen.¹⁴

Gebundene Konvolute haben in der Werkstatt als Vorlagensammlungen gedient, aber auch Studien und Übungen konnten in gebundenen Konvoluten ausgeführt werden. Solche Bücher sind etwa ab der Mitte des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Für diese von Schülern oder Werkstattmitgliedern genutzten Bücher hat sich in der deutschsprachigen Literatur kein klarer Terminus herausgebildet. Meder spricht von *Lehr- oder Musterbüchern*, die Gehilfen während der Lehr- und Wanderzeit anlegten.¹⁵ Degenhart und Schmitt sprechen im Falle des Gozzoli-Musterbuches, das uns hier noch beschäftigen wird, lediglich von *Werkstattzeichnungen*.¹⁶ Elen und Scheller beschreiben das Zeichnen von Schülern in gebundenen Sammlungen, fassen sie aber nicht als eigenen Typus auf. Sie bezeichnen diese Art von Werkstattmaterial lediglich als *shared volumes*.¹⁷ Die englischsprachige Forschung hat daneben Begriffe wie *copy book* oder *exercise book* zu prägen versucht.¹⁸ Hier wird im Folgenden der Begriff *Schülerzeichnung* für diese Art der Werk-

¹¹ ELEN 1995.

¹² DEGENHART UND SCHMITT 1968, I-1, S. XIII-XIX unterscheiden ausdrücklich zwischen *Musterzeichnungen* und *werkvorbereitenden Zeichnungen*, ersteren kommen als Form des kopierenden Zeichnens verschiedene Funktionen zu, darunter auch die der Anlage eines Mustervorrats sowie die der Schülersausbildung; vgl. dazu auch SCHELLER 1995, S. 58-59.

¹³ DEGENHART UND SCHMITT 1968, I-1, S. LI.

¹⁴ CENNINI 1859, S. 6; Kap. 8.

¹⁵ MEDER 1919, S. 200.

¹⁶ DEGENHART UND SCHMITT 1968, I-2, S. 478-479, bes. S. 475.

¹⁷ ELEN 1995, S. 107, der Autor differenziert unter der Kategorie *shared volumes* zwischen drei verschiedenen Arten. Die didaktische Funktion ordnet er der ersten zu, d.h. Büchern, die unter der Leitung eines Meisters von verschiedenen Mitgliedern einer Werkstatt genutzt wurden: *Apart from establishing a repertoire of traditional motifs for adaptation in works of art, this practice also served educational purposes*. SCHELLER 1995, S. 86.

¹⁸ RUSHTON 1976, S. 221; ELEN 1995, S. 85, 101; nicht zu verwechseln mit dem ital. Begriff *libri di copie*, den Nesselrath dazu benutzt, um Antikenzeichnungen, die direkt nach antiken Originalen entstanden sind, von den durch Kopienketten verbreiteten Zeichnungen zu unterscheiden, vgl. NESSELRATH 1984-86, S. 19.

1.2 Einige Vorüberlegungen zum Forschungsstand

stattzeichnungen verwendet werden, in denen meist junge Mitarbeiter sich kopierend Techniken und Formenrepertoire der Werkstatt aneigneten.

Die Möglichkeit einer regelrechten Typologisierung der Zeichnungsbücher wird von der Forschung sehr unterschiedlich gehandhabt. Nesselrath hat einen ersten Schritt gemacht, indem er für die Antikenzeichnungsbücher ein typologisches Schema erstellt hat, das auch *libri di modelli* mit einschließt, doch werden die entwicklungsgeschichtlichen Verbindungen zwischen Werkstattbüchern und Büchern mit Antikenzeichnungen nur unzureichend beleuchtet.¹⁹ Elen hat versucht, eine ähnliche Typologie für Muster- und Skizzenbücher aufzustellen.²⁰ Es zeigt sich aber auch hier, dass eine klare Zuordnung der Bücher oft kaum möglich ist.²¹ Die neuere Arbeit von Scheller geht dagegen weniger von festen Typen aus. Er versucht die Funktion der Bücher deskriptiv zu fassen, was eine deutlich differenziertere Bewertung ermöglicht.²²

Die im Verlauf des Quattrocento feststellbare Hinwendung zum Naturstudium sowie die informelleren Handhabung von Zeichnungen sind letztendlich nur Symptome für eine Entwicklung, in deren Verlauf der Handzeichnung neue Aufgaben zukommen. Das Quattrocento kennzeichnet eine Vielzahl neuer Typen von Musterbüchern, an denen verschiedene Funktionen ablesbar sind. Die Gründe sind, wie Scheller argumentiert hat, in neuen künstlerischen und auch grafischen Praktiken zu suchen, Handzeichnungen werden insgesamt informeller gehandhabt, die Musterbestände sind inhaltlich gemischter, und häufig haben verschiedene Hände an einem Konvolut gearbeitet. Sie scheinen damit deutlicher im Rahmen der Arbeitsprozesse in der Werkstatt verankert zu sein. Die Gründe liegen möglicherweise, wie Scheller meint, in veränderten personellen Strukturen der Werkstätten.²³

¹⁹ NESSELRATH 1984-86 S. 93 (Schema) und 116; NESSELRATH 1993, S. 59; eine Ableitung der Antikenzeichnungsbücher aus den Musterbüchern auch bei DE TOLNAY 1943, S. 32.

²⁰ ELEN 1995, S. 133-138, 140.

²¹ Die Funktion der Übungszeichnungen (*practice/ exercise*) wäre vermutlich eher im Bereich der kopierenden Zeichnung anzusiedeln.

²² SCHELLER 1995.

²³ SCHELLER 1995, S. 55 und 80.