

# II.

## DIE ERSTEN SCHRITTE DER KÜNSTLERISCHEN AUSBILDUNG

Um 1600 schrieb Karel van Mander im *Schilder-Boek*, dass es doch wünschenswert wäre, wenn sich ein Meister die Mühe machen würde, ein „ABC-Buch“ zu den künstlerischen Grundlagen zu verfassen.<sup>83</sup> Seine Aussage verdeutlicht, dass ihm keine vergleichbaren Manuale dieser Art bekannt waren, die Nachfrage danach aber existierte. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Formierung sogenannter ABC-Lehrbücher. Dabei stellt sich die Frage, wie die ersten Schritte der zeichnerischen Ausbildung in dieser Zeit vermittelt wurden und welche Art der Anweisung im 16. Jahrhundert bekannt war.

Alessandro Alloris Manuskripte aus Florenz liefern zu den oben genannten Fragen einen entscheidenden Beitrag und stehen im Mittelpunkt dieses Kapitels. Darin führt er in der Dialogform die ersten Lehrschritte des Zeichenunterrichts vor. Das Gespräch wird zwar mit einer theoretischen Darlegung des Begriffs *disegno*

eingeleitet. Diesem folgt aber ein äußerst detaillierter praktischer Teil, indem Allori die Grundlagen der zeichnerischen Ausbildung erstmals in Italien verschriftlichte.

Von Alloris Lehrbuch sind fünf handschriftliche Fassungen erhalten. Sie eröffnen die Möglichkeit, Schritt für Schritt zu verfolgen, wie er mit den bekannten Vermittlungsmethoden im Zeichenunterricht umging und welche Vorgehensweisen er neu entwarf. Durch die Analyse der Manuskripte kann nicht nur Wissen über die Lehrbücher und -anweisungen zum Zeichnen im 16. Jahrhundert in Florenz, sondern in Italien sowie nördlich der Alpen, gewonnen werden. Dieses Kapitel gliedert sich in drei Themenbereiche: Einleitend werden die Manuskripte kontextualisiert sowie deren Datierung vorgenommen (II.1). Danach folgen die detaillierte Analyse der Ausbildungsbereiche und -methoden (II.2). Der letzte Abschnitt widmet sich dem formalen Aufbau des Manuskripts (II.3).

83 „Nun wäre einem grossen Meister sehr zu danken, der ein ABC-Buch mit Stichen über den Beginn unserer Kunst zu eurem Vorteil, liebe Jugend, herausgibt.“ Van Mander 1916, S. 56ff. Zitiert nach Pfisterer, Ulrich:

Was ist ein Zeichenbuch, in: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 1–10, hier S. 6.

# 1. (UN)BEKANNTE MANUSKRIPTE VON ALESSANDRO ALLORI

## 1.1 Die fünf Fassungen der Manuskripte

Um den Überblick über die fünf erhaltenen Fassungen zu behalten, werden die Manuskripte entsprechend ihrer Entstehung mit den Buchstaben von A bis E bezeichnet.<sup>84</sup> Wie diese Anordnung entgegen der in der Forschung verbreiteten Meinung zustande kommt, wird in den folgenden Kapiteln im Einzelnen dargelegt.<sup>85</sup> Zunächst werden die Handschriften formal beschrieben und die einzelnen Veränderungen durch den Autor hervorgehoben.

Alle Fassungen sind in einer Mappe in folgender Reihenfolge eingebunden (Abb. 5): E (groß), D<sup>2</sup> (groß), B (klein), D<sup>1</sup> (groß), A<sup>1</sup>+A<sup>2</sup> (klein), C (groß). Dem Binder war die Entstehungsreihenfolge der Fassungen wohl vertraut, da er große und kleine Formate ab-

wechselnd von hinten nach vorne ordnete und die Fassung D aus inhaltlichen Gründen in zwei Teile trennte.<sup>86</sup> Zur Bindung kann wegen einer bisher fehlenden konservatorischen Untersuchung nichts Genaueres gesagt werden.<sup>87</sup>

Die fünf Fassungen sind in zwei Gruppen zu unterteilen, die sich inhaltlich wie formal unterscheiden. Die Handschriften A und B wurden auf kleineren Blättern verfasst. Da das Papier dasselbe Wasserzeichen trägt, ist ihre zeitnahe Entstehung zu vermuten.<sup>88</sup> Der Dialog verläuft hier zwischen Alessandro Allori und fünf Adligen aus bedeutenden florentinischen Familien: Andrea di Ruggeri Minerbetti, Tomaso d'Agostino del Nero, Simone di Donato Tornabuoni, Cosimo di Palla Rucellai sowie Vincentio di Carlo Acciaiuoli.<sup>89</sup> Die Fassung A besteht aus vier Kapiteln, aus deren Überschriften hervorgeht, wer bei den beschriebenen sonntäglichen Treffen anwesend war.<sup>90</sup> In der Fassung B wurde eine wiederholende Kopfzeile „Ragionamenti delle Regole

84 Die Manuskripte werden heute in der Biblioteca Nazionale in Florenz unter der Signatur Fondo Palatino E.B.16.4 aufbewahrt. Die unterschiedlichen Fassungen werden im Folgenden mit den Buchstaben gekennzeichnet:

A: Fol. 66–73; 42 x 28,5 cm; Dialog zwischen Allori und fünf *nobili*.

A<sup>2</sup>: Fol. 74–79; 42 x 28,5 cm; Fortsetzung der A1, entstanden in Folge der ersten Überarbeitung.

B: Fol. 33–55; 43,5 x 29 cm; Dialog zwischen Allori und fünf *nobili*, zweite Überarbeitung.

C: Fol. 80–92; 45 x 33 cm; Dialog zwischen Allori und Bronzino.

D<sup>1</sup>: Fol. 56–65; 45 x 33 cm; Dialog zwischen Allori und Bronzino, erste Überarbeitung.

D<sup>2</sup>: Fol. 21–31; 45 x 33 cm (Fortsetzung von D<sup>1</sup>, an einer anderen Stelle eingebunden).

E: Fol. 1–20; 44 x 33 cm; Dialog zwischen Allori und Bronzino, zweite Überarbeitung, Reinschrift. Die Größe des Einbandes: 47,5 x 36 x 3,5 cm.

85 Siehe zur Anordnung der Manuskripte im Hinblick auf die Datierung Kapitel II.1.3 sowie zu den methodischen Fragen Kapitel II.2. Die Debatte in der Forschungsliteratur über die Anordnung der Handschriften wird im folgenden Kapitel II.1.2 näher besprochen.

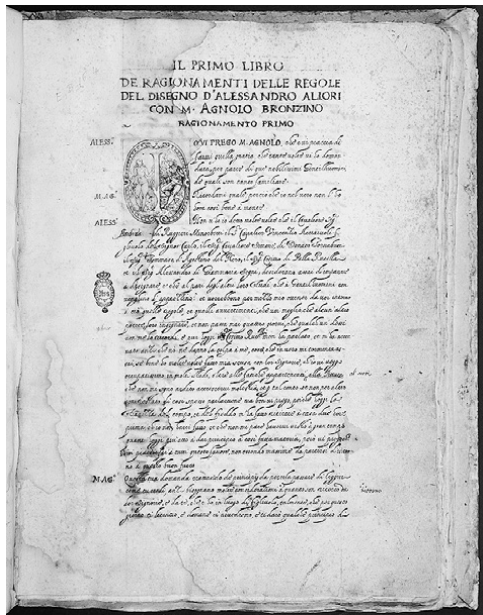
86 Die zweite Hälfte der Fassung D (hier D<sup>2</sup> genannt) ist wie eine Fortsetzung der Fassung E zu lesen. Da die Fassung E nicht zu Ende abgeschlossen ist, wurde D<sup>2</sup> von ihrer eigentlichen Einleitung getrennt und am Ende der Fassung E angebunden. Die Inhalte von den Fassungen D und E werden im Kapitel II.2.5 ausführlich erläutert.

87 Furno hat vermutet, dass der Einband noch original ist. Die Bindung kann allerdings aus einer späteren Zeit rühren. Von Allori kann diese verwirrende Anordnung kaum stammen. Bezeichnend ist dabei, dass die ersten Seiten der Manuskripte D<sup>1</sup> und E – im Vergleich zu allen anderen Seiten und Fassungen – stark verschmutzt sind, sodass sie möglicherweise über einen längeren Zeitraum getrennt voneinander ungebunden aufbewahrt wurden. Furno 1902, S. 112.

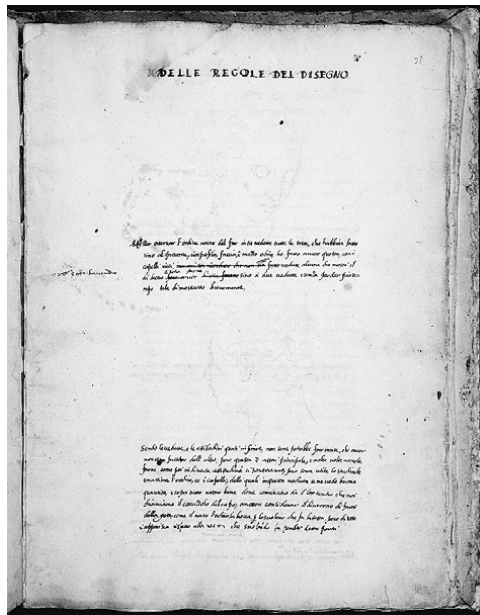
88 Die Fassungen A und B weisen beide das Wasserzeichen in Form einer Lilie im Kreis auf; die Fassungen C und D zeigen ein Wasserzeichen mit einer Krone mit einem Stern an der Spitze. In der Fassung E ist das Wasserzeichen schwer zu erkennen; es scheint sich um einen Mönch mit einem Kreuz in der Hand zu handeln. Vergleichbare Wasserzeichen der Manuskripte sind zwar in den Handbüchern (u.a. von Briquet und Piccard) zu finden; sie sind aber nicht genau zu datieren. Sie helfen vor allem, die zusammenhängenden Manuskripte zu identifizieren. Zu der Schwierigkeit, Wasserzeichen aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu datieren sowie zu den Verweisen auf alle bisher zugänglichen Datenbanken, siehe: Koll 2014, S. 35–58, insb. S. 45–49.

89 Einzig in der Fassung E wird Alessandro Giammaria Segni als Dialogpartner hinzugefügt. Die Benennung der Adligen wird hier aus der Ergänzung in der Fassung D<sup>1</sup> (Fol. 56r) übernommen. Manche der genannten Adligen gehörten dem Florentiner Senat, die anderen dem Gericht der Staat Florenz, an. Sie waren prominente Mitglieder der *Accademia Fiorentina* und Mitbegründer der *Accademia degli Alterati*. Zu Lebensdaten und Herkunft der von Allori genannten Adligen siehe: Ciardi 1971, S. 277; Reilly 1999, S. 37–39.

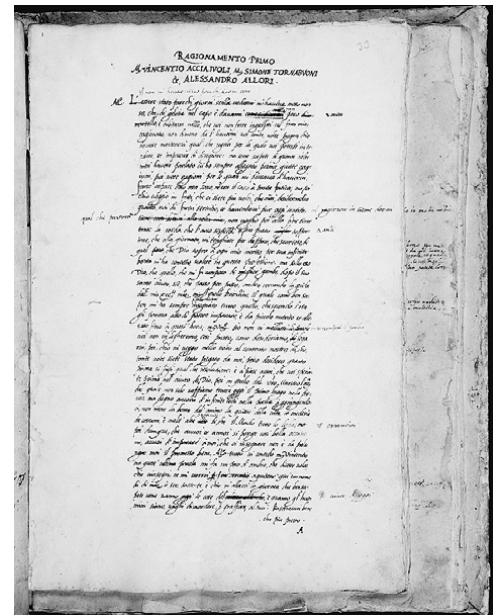
90 Die ersten drei Kapitel sind mit *Dialogo* und das vierte mit *Ragionamento* betitelt. Helen Barr betont, dass Allori durch die Veränderung *Ragionamento* – die Bezeichnung einer intellektuellen Auseinandersetzung – für eine Handschrift verwendete. Siehe dazu Barr 2006, S. 58ff. Die Überschriften der Fassung A unterscheiden sich voneinander: Fol. 66r: „Dialogo Primo: M. S[im]one : M. Vin[cent]zio; et Alex[andr]o“. Fol. 67r: „Dialogo Terzo. S[ign]or Cav[al]iere. M. Tom[ma]so: M. Vin[cent]zio : M. S[im]one e Alex[andr]o“ (Hier scheint die Überschrift nachträglich und falsch gesetzt zu sein). Fol. 70v: „Dialogo terzo e domenica seconda. S[ign]or Cav[al]iere. M. S[im]one M. Cos[im]o : M. Vin[cent]zio : Tom[ma]so e Alex[andr]o“. Fol. 76r: „Ragionamento III: Domeni[ca] III. S[ign]or Cav[al]iere. M. Vin[cent]zio : M. Cos[im]o M. S[im]one e Alex[andr]o“. Dabei ist zu erkennen, dass Allori erst beim Verfassen des letzten Kapitels die Überschrift von *Dialogo* zu *Ragionamento* änderte.



Manuskript E



Manuskript D²



Manuskript B

Abb. 5 | Anordnung der fünf Manuskript-Fassungen von Alessandro Allori in ihrer Mappe, Biblioteca Nazionale, Florenz, Inv. Palat. E.B.16.4

del Disegno Libro Primo“ eingefügt.<sup>91</sup> Sie weist darauf hin, dass ein Projekt mit mehreren Büchern (*Libri*) begonnen wurde. Die Fassung B besteht allerdings nur aus fünf Kapiteln und bricht danach ab.

Die weiteren Fassungen C, D und E wurden auf Blättern im Folio-Format verfasst. An dem Dialog sind Allori und sein Lehrer Bronzino beteiligt, während die oben genannten Adeligen nur noch erwähnt werden. Die Manuskripte C und die beiden geteilt eingebundenen Hefte der Fassung D weisen dasselbe Wasserzeichen auf und deuten somit ebenfalls auf eine zeitnahe Entstehung.<sup>92</sup> Ab der Fassung C wird außerdem die Kapitelunterteilung verworfen und veränderte Inhalte

werden ohne Unterbrechung niedergeschrieben.<sup>93</sup> Die Fassung D ist doppelt so lang wie alle bisherigen Versionen und verdeutlicht am besten die Vorhaben Alloris.<sup>94</sup> Auch sie wurde als durchlaufender Text begonnen. Während der Überarbeitung entschied sich Allori doch noch für eine Kapitelunterteilung und fügte im ersten Buch zwischen den Zeilen die Überschriften – *Ragionamenti* – ein. Die abschließende Fassung E unterscheidet sich von allen anderen Manuskripten durch eine sorgfältige Handschrift und ist auf einer vollkommen anderen Papierart niedergeschrieben.<sup>95</sup> Die Kohlezeichnungen im Text sind teilweise mit Feder nachgezogen und die Titelbuchstaben mit Bildern verziert,

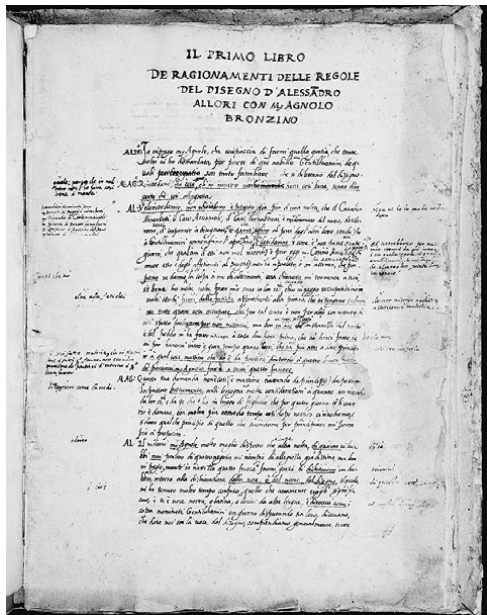
91 In der Fassung B werden die Kapitel einheitlich mit *Ragionamento* überschrieben. Die Sprecher werden in den jeweiligen Überschriften mit ihren Familiennamen, ausführlicher als in der Fassung A, genannt: Fol. 33r: „Ragionamento Primo. M. Vincentio Acciavoli, M. Simone Tornabuoni & Alessandro Allori.“ Fol. 34r: „Ragionamento II. Il Cavalier’ Minerbetti, M. Tommaso del Nero, M. Simone Tornabuoni, M. Cosimo R[u]cellai, M. Vincentio Acciavoli, & Alessandro Allori.“ Fol. 38v: „Ragionamento terzo. Cavaliere, M. Tomaso, M. Simone, M. Vince[n]tio, M. Cosimo & Alessandro.“ Fol. 45r: „Ragionamento IIII. Il Cavaliere, M. Simone, M. Vincentio, M. Cosimo, M. Tommaso & Alessandro.“ Fol. 50r: „Ragionamento quinto. Il Cavaliere, M. Vincentio, M. Cosimo, M. Tommaso, M. Simone & Alessandro.“

92 Das Wasserzeichen der Fassungen D¹ und D² zeigt eine Krone mit einem Stern darüber.

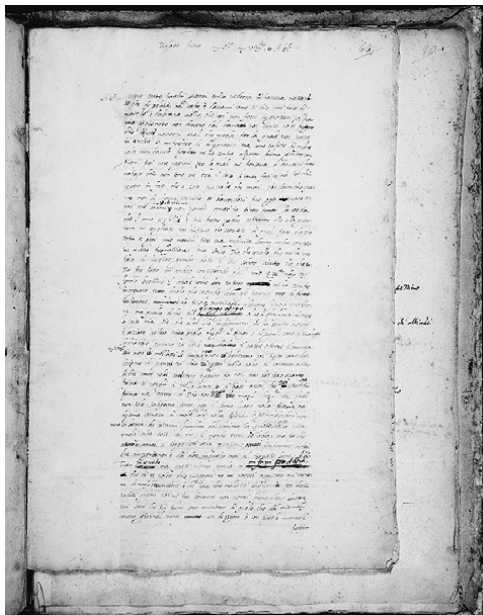
93 Fassung C wird mit der einzigen Überschrift auf Fol. 80r eingeleitet: „Il Primo Libro de Ragionamento delle Regole del Disegno d’Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino“.

94 Die Fassung D besteht aus zwei Heften, die an unterschiedlichen Stellen eingebunden wurden. Bereits Barocchi (Allori / Barocchi 1973) vermutete, dass die Fassung D² (die von ihr als F bezeichnet wurde), an einen anderen Ort gehöre. Wenn man die letzte Seite des Manuskripts D¹ mit den Wendungen des lockigen Kopfes betrachtet, wird klar, dass die Fassung D² gerade daran anschließt. Die Fassung D² wurde aber vermutlich nach der Fassung E gebunden, da der Besitzer ihren Inhalt sorgfältig studierte und eine sinnvolle Fortsetzung der unterbrochenen Fassung E zumindest mit diesem Anhang aufzeigen wollte.

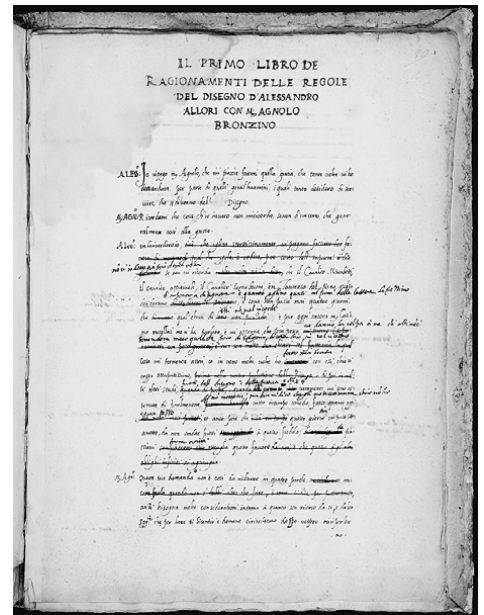
95 Auf den ersten Seiten sind die Einkerbungen für die Linien sowie für die Eingrenzung des Schreibfeldes zu erkennen. Allerdings werden diese Einkerbungen an den folgenden Seiten immer seltener verwendet, bis sie schließlich vollkommen verschwinden. Diese Vorgehensweise, den Schreibprozess sorgfältig zu beginnen und im Laufe der Ausarbeitung immer nachlässiger zu werden, ist in allen Manuskripten gleichermaßen zu bemerken, sodass auch diese Fassung E Allori zuschreiben ist. Dem widersprechend vermutete Detlef Heikamp wegen der sorgfältigen Ausführung, dass sie von einem Schreiber ausgeführt wurde. Heikamp 1956, S. 38.



Manuskript D



Manuskript A



Manuskript C

sodass der Eindruck einer Reinschrift entsteht.<sup>96</sup> Da einige Illustrationen spiegelverkehrt angelegt wurden, wird im Weiteren die Frage nach der Vorbereitung für die Drucklegung diskutiert.<sup>97</sup>

## 1.2 Paola Barocchi und die Folgen für die Forschung

In der heutigen Forschung ist das Manuskript von Allori insbesondere durch die Transkription von Paola Barocchi bekannt. Sie publizierte 1973 die Reinschrift E neben weiteren Kunsttraktaten des 16. Jahrhunderts in den Sammelbänden *Scritti d'arte del Cinquecento*.<sup>98</sup> Im Folgenden werden die Rolle der Transkription Barocchis für die Bekanntmachung des Manuals sowie die entscheidenden Forschungsbeiträge zu der Handschrift diskutiert.

Die früheste Analyse sowie die Datierung der Manuskripte stammen von Albertina Furno (1902). In ih-

rer Bronzino-Biographie wurden die Manuskripte vor allem wegen der Einbeziehung des Künstlers aufgenommen. Den Handschriften widmete sie zwar nur wenige Zeilen und eine kurze Beschreibung im Appendix; ihre Anordnung und Datierung ab 1565 zeugt von eingehender Beschäftigung mit den Fassungen.<sup>99</sup> Detlef Heikamp verfasste 1956 die erste Dissertation über Alessandro Allori. Darin widmete er ein ganzes Kapitel der Handschrift, in dem er viele entscheidende Aspekte ansprach. Die etwas verwirrende Bindung der Fassungen führte ihn aber dazu, dass er sie recht undifferenziert behandelte.<sup>100</sup> Roberto Ciardi befasste sich 1971 in einem Aufsatz intensiv mit der Datierung der Manuskripte.<sup>101</sup> Sein Fokus lag auf der aufkommenden künstlerischen Ausbildung der *nobili* um 1560 in Florenz. Gerade in diesem Zusammenhang ordnete er die Entstehung des Zeichenmanuals von Allori ein und erklärte die (eigentlich späteren) Fassungen C bis E zu anfänglichen Versionen. Er ging weder auf die einzelnen Fassungen noch auf die Korrekturen ein,

96 Die Überzeichnungen sind allerdings mit unsicheren Linien und kaum gekonnten Schraffuren umrissen, sodass zu vermuten wäre, dass sie nicht von Allori stammen. Möglicherweise wurden sie zu einem späteren Zeitpunkt nachgezogen, da die mit heller Kreide angelegten Formen zu verschwinden begannen. Die unsichere Ausführung könnte der Grund sein, warum u. a. Detlef Heikamp die Ausführung der Fassung E von einem Schreiber vermutete.

97 Darauf hatte bereits Heikamp hingewiesen. Über die mögliche Publikation siehe Kapitel II.1.3. Heikamp 1956, S. 38; Reilly 1999, S. 160.

98 Allori / Barocchi 1973, S. 1941–1981; Borghini 1584, S. 630.

99 Furno 1902, S. 35–36, 112.

100 Heikamp 1956, S. 34–53.

101 Ciardi 1971. Ciardi benennt die Fassungen entsprechend ihrer Einbindung von vorne nach hinten. Somit wird die ganz oben eingebundene Version mit A und die letzte mit F gekennzeichnet.

sondern beschränkte sich auf die Analyse der Reinschrift E. Ciardi kam es vor allem darauf an, die Entstehung der Schrift Alloris mit Laienkultur um 1560 zu parallelisieren. Mit den originalen Handschriften setzten sich erneut Monique Kornell (1992) und Patricia Reilly (1999) auseinander. In ihrer Dissertation widmete Kornell ein Kapitel den anatomischen Studien in Florenz.<sup>102</sup> In unterschiedlichen Fassungen untersuchte sie Alloris anatomisches Wissen und seine Bezugnahme auf zeitgenössische Debatten. Reilly beschränkte sich in ihrer Analyse vor allem auf die Fassungen A und B im Hinblick auf die florentinischen intellektuellen Kreise. Dabei ordnete sie die Fassungen entgegen der bis dahin gängigen Datierung Ciardis erneut und lieferte zusätzliche Fakten zu den genannten „noblen Herren“.<sup>103</sup> Die beiden unpublizierten Dissertationen wurden in der nachfolgenden Literatur indes kaum rezipiert, sodass bis heute von der Autorität Ciardis ausgegangen wird. Für die vorliegende Studie sind die Erkenntnisse beider Autorinnen von entscheidender Bedeutung.

Für die Forschung war die kommentierte Transkription von Paola Barocchi von 1973 prägend. Die Bekanntmachung des Textes war einerseits ein großer Gewinn, da der Inhalt auch außerhalb von Florenz einer breiten Öffentlichkeit zugänglich wurde. Andererseits konzentrierte sich die Forschung nach dieser Zeit erst recht auf die gedruckte Fassung E, auch wenn Barocchi in den umfangreichen Fußnoten auf die Existenz der anderen Fassungen verwies. Häufig wurden weder der fragmenthafte Charakter der transkribierten Fassung noch die von der Autorin am Ende des Textes recht zusammenhangslos eingeordneten Zeichnungen bemerkt.

Nach 1973 wurde das Lehrbuch von Allori in Überblickswerke aufgenommen, welche sich auf die Publikation Barocchis stützten. Wolfgang Kemp nahm das Manual Alloris in seinen entscheidenden Beitrag

zum Zeichenunterricht der Laien als Beispiel für die Geburt dieser Gattung auf.<sup>104</sup> Sein Vergleich der Fassung E (entsprechend Barocchi) mit dem Traktat von Cellini führte aber zu dem Schluss, dass beide Autoren entgegengesetzte Vorstellungen vom Studium der Anatomie hätten.<sup>105</sup> Diese These soll im Folgenden überprüft werden. Hans Dickel erwähnte in seinem Überblick über die deutschen Zeichenbücher des Barock das Manual Alloris beiläufig und ordnete es recht unpräzise im Kontext der neu gegründeten Akademie und neben den ein halbes Jahrhundert später publizierten Zeichenlehrbüchern ein.<sup>106</sup>

Zuletzt sollen zwei weitere wichtige Forschungsarbeiten zu Allori erwähnt werden. Simona Lecchini Giovannoni publizierte 1991 das Werkverzeichnis des Künstlers, das wegen der Fülle an fundierter Forschung zu den einzelnen Kunstwerken und der Zusammenfassung der bisherigen Positionen als Standardwerk gilt. Den Schwerpunkt legte sie darin aber auf die Gemälde; dem Manuskript wurde nur eine abschließende Katalognummer gewidmet. In dem Eintrag beschrieb sie nur den formalen Aufbau aller Fassungen und übernahm die Datierung sowie die Anmerkungen von Roberto Ciardi.<sup>107</sup> Damit trug Lecchini Giovannoni zur weiteren Verbreitung der fehlerhaften Einordnung Ciardis bei. Eine andere Fragestellung nahm sich Helen Barr in ihrer Dissertation von 2006 vor. Sie beschäftigte sich mit den Ereignissen in Florenz um 1560 sowie mit der Beziehung Bronzinos zu seinen Schülern.<sup>108</sup> Auch sie konzentrierte sich hier nur auf die transkribierte Fassung E und folgte der Datierung Ciardis. Hervorzuheben sind in ihrer Forschung die Parallelen zu anderen zeitgenössischen Lehrschriften sowie die Zusammenfassung der bisherigen Forschung zu Allori. Allerdings ist auch ihre Doktorarbeit aufgrund des Fokus auf die transkribierte Fassung E problematisch.

Die genannten Positionen stellen entscheidende Beiträge zur Kontextualisierung der Manuskripte und

102 Kornell 1992.

103 Reilly 1999.

104 Kemp 1979, S. 121–131.

105 Über die Anatomie und die entgegengesetzten Aspekte zu Cellini siehe Kapitel II.2.2 sowie 2.2.5. Kemp 1979, S. 125–26. Diese Gegenüberstellung

sowie die Schlussfolgerung sind ebenso in der nachfolgenden Literatur zu finden: Waźbiński 1987, I, S. 183–188; sowie Barr 2006, S. 82–83.

106 Dickel 1987, S. 76–77.

107 Lecchini Giovannoni 1991, S. 309–310.

108 Barr 2006, 53–107.

insbesondere zur Fassung E dar. Wie es aufgezeigt werden konnte, haben sich die meisten Autoren mit der Transkription Barocchis beschäftigt und die Existenz der anderen Fassungen außer Acht gelassen. Ihre Bedeutung für die bessere Einordnung des Manuals soll in den nächsten Kapiteln verdeutlicht werden.

### 1.3 Die Entstehung eines florentinischen *disegno*

Wie anhand des Forschungsstandes gezeigt wurde, herrscht bisher Übereinstimmung bezüglich der Datierung der Manuskripte. Die These basiert jedoch weniger auf der fundierten Analyse aller Fassungen, sondern auf einigen Vorannahmen der Autoritäten. So sollen entsprechend der Deutung Ciardis die Fassungen C bis E um 1560 wegen des didaktischen Aufbaus im Zusammenhang mit der aufkommenden Laienkultur entstanden sein, während die Fassungen A und B wegen ihrer Theorielastigkeit im Kontext der *Accademia Fiorentina* vor 1569 eingeordnet wurden.<sup>109</sup> Auf den ersten Blick erscheint dies plausibel und wurde von der Forschung – zumal in der Publikation Barocchis nur die Fassung E vorkommt – kaum in Frage gestellt. Im Folgenden wird eine neue Anordnung vorgeschlagen. Die einzelnen Fassungen werden im Verhältnis zueinander und in ihrem Entstehungskontext besprochen. Dabei wird eine neue Lesart der Manuskripte angeboten. Zur besseren Strukturierung der Argumente wird dieses Kapitel nach Entstehungsjahren der jeweiligen Fassungen unterteilt. Der Schwerpunkt liegt dabei

auf dem formalen Aufbau der Manuskripte sowie der *disegno*-Theorie Alloris; die Ausarbeitung der praktischen Lehrmethoden werden im folgenden Kapitel ausführlich behandelt.

#### 1565 (Manuskript A)

Die früheste Fassung A besteht aus zwei getrennten Teilen. Der erste Teil – hier A<sup>1</sup> genannt – ist ausschließlich theoretischer Natur, während sich der zweite (A<sup>2</sup>) mit dem dort illustrierten Zeichenunterricht befasst (Abb. 6). Im Haupttext der Fassung A<sup>1</sup> über das Wesen des *disegno* wird die praktische Anweisung nicht erwähnt, sondern erstmals in die nachträgliche Randbemerkung auf der letzten Seite eingefügt (Abb. 7).<sup>110</sup> Somit ist zu vermuten, dass Allori das Schreiben dieser ersten Fassung mit einem rein theoretischen Dialog begann und ihm der Gedanke, einen praktischen Zeichenunterricht zu integrieren, erst nach der Überarbeitung kam.

Im Manuskript A<sup>1</sup> werden zwei Ereignisse genannt, die das Gespräch zwischen Allori und den fünf adligen Herren zeitlich einordnen lassen. Zum einen werden die „in diesem Jahr“ gereinigten Fresken Masaccios in der Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Carmine erwähnt.<sup>111</sup> Zum anderen wird von jenem Karneval gesprochen, der drei Jahren zuvor stattfand.<sup>112</sup> Der Karneval wurde in Florenz 1562 veranstaltet und die Restaurierung der Fresken 1565 durchgeführt, sodass die Handlung des Dialogs ebenfalls im Jahr 1565 einzuordnen ist. Außerdem erwähnt Allori nebenbei, dass noch keiner der Anwesenden das 30. Jahr erreicht habe und somit nicht im angemessenen Alter (mit 40 Jahren) für

109 Diese Datierung ist in Ciardi 1971, S. 276 ff; Lecchini Giovannoni 1991, S. 309–310; Barr 2006, S. 54 ff zu finden. Eine entgegengesetzte – wie von mir geteilte – Anordnung und Datierung ab 1565 liefern Furno 1902, S. 35; Gentilini 1980, S. 172; Reilly 1999, S. 156–169. Allori / Barocchi 1973, S. 1941–42 machte zwar keinen Datierungsversuch, aber auch ihre Anordnung scheint an Furno angelehnt zu sein.

110 Fol. 72v. Siehe dazu ausführlicher im Kapitel II.2.5. Außerdem ist zu vermuten, dass die ersten zwei Seiten des Heftes A<sup>2</sup> fehlen. Denn alle weiteren Papierlagen bestehen aus 8 Folios (A<sup>1</sup> hat 8 Folios; Fassung B besteht aus 3 Heften, je 8 Folios), während dieser Teil nur 6 Folios aufweist. Möglicherweise war auf dieser Seite eine weitere kurze Einleitung oder Überleitung des Abschnitts A<sup>2</sup>. Es ist nicht ausgeschlossen, dass nicht nur ein Blatt, sondern eine ganze Papierlage verloren gegangen ist, welche die Überarbeitung des ersten Teils beinhaltete. Interessanterweise

ist am Ende der gesamten Fassung A eine Briefadresse „Almolto Mag.co Mess. Alaman [?]“ angebracht. Ob die erste didaktische Fassung an jemanden verschickt oder auf der freien Seite einfach Notiz gemacht wurde, ist nicht nachzuweisen.

111 Alessandro: „i frati l'anno fatta lavare, ch'in vero molto meglio si vede, che prima non faceva.“ Manuskript A<sup>1</sup>, 66v. Die Reinigung der Fresken Masaccios hatte tatsächlich im Jahr 1565 stattgefunden. Dazu siehe Ciardi 1971, S. 276; Reilly 1999, S.40; Jonietz 2011, S. 783.

112 „[...] carnevole, non è ancora tre annu finiti, cioè l'anno salute MDLXII“ Manuskript B, Fol. 39r. Im Manuskript A<sup>1</sup> (Fol. 71r.) ist es ein kürzerer Eintrag ohne Datum: „carnevole [als Ergänzung über die Zeile] non è ancora tre anni finiti.“ Weder Reilly noch Lecchini Giovannoni geben richtigen Seitenangaben für das Manuskript B an, auch der Vergleich mit der Fassung A fehlt. Reilly 1999, S.40; Lecchini Giovannoni 1991, S. 309.

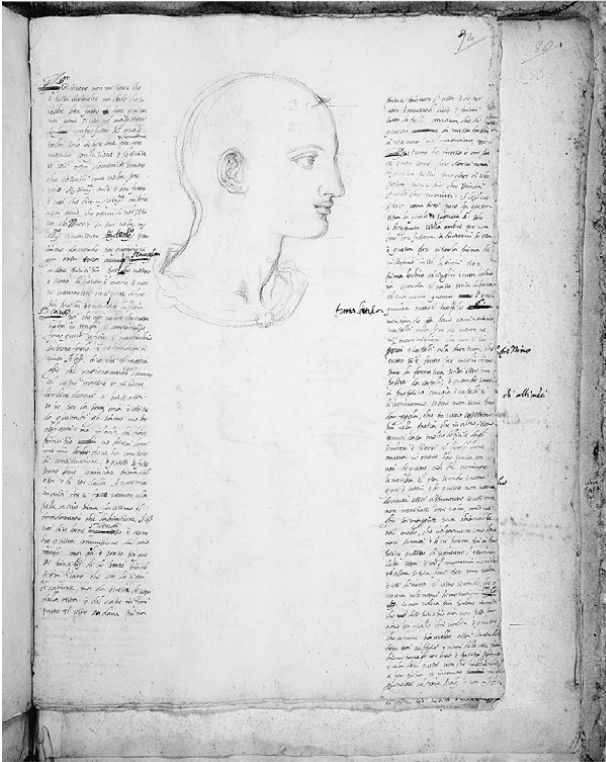


Abb. 6 | Alessandro Allori, Manuskript A², Fol. 74r

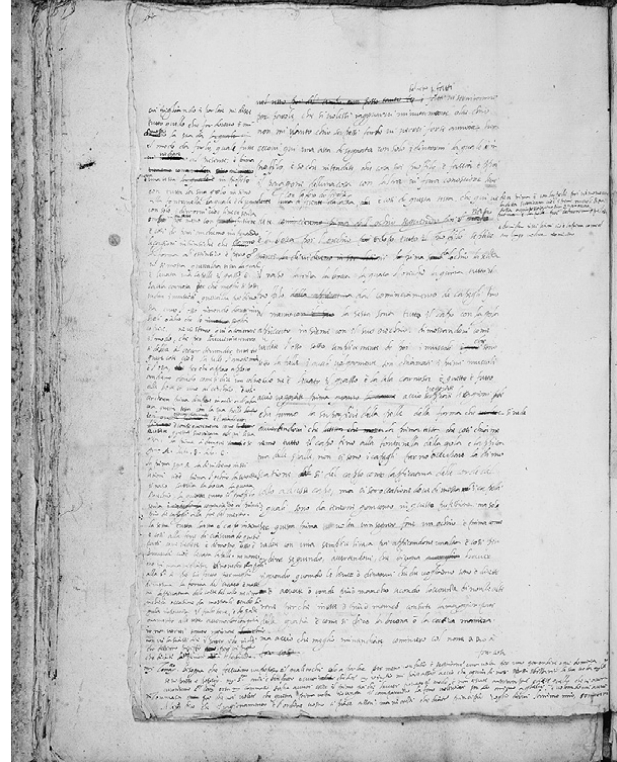


Abb. 7 | Alessandro Allori, Manuskript A¹, Fol. 72v

die Bewunderung der Fresken sei.<sup>113</sup> Von manchen der adligen Herren ist das Geburtsdatum zwar nicht bekannt, da Allori aber 1535 geboren wurde, sollte dieses Gespräch spätestens auf 1565 datiert werden.

In der Fassung A<sup>1</sup> befasst sich der anspruchsvolle Dialog im ciceronischen Stil ausschließlich mit theoretischen Fragen des *disegno* im historischen Kontext,

welche an zwei Punkten veranschaulicht werden sollen:<sup>114</sup> 1) Der *disegno* wird hier als eine einfache Linie und als Grundlage der Malerei charakterisiert.<sup>115</sup> Zugleich führt Allori eine Differenzierung ein und betont, dass eine Linie mit Licht und Schatten ein Relief bilde und dadurch zur Malerei werde.<sup>116</sup> An dieser Stelle fügt er ein, dass er die Meinung seines Meisters (Agnolo)

113 Manuskript A<sup>1</sup>, Fol. 67r: „Che dire vuole il suo mae[st]ro bisogna passar quaranta anni à voler gustar l'opere di Massacio pero poi che nessuno di noi non arriva à trenta, aspetteremo con piu giuditio di haverne piu piacere.“ Kornell verweist auf exakt dieselbe Stelle aus dem Manuskript B (Fol. 34f). Da sie aber die Datierung von Ciardi übernimmt, ordnet sie diese Fassung im Gesamtkontext unpräzise ein. Kornell 1992, S. 172.

114 Reilly zählt dazu sechs Punkte auf, die dem Aufbau entsprechen: 1) die Sprechenden sind historische Personen – die Existenz von allen noblen Herren kann nachgewiesen werden; 2) sie haben alle höheren Status – die Sprecher waren Angehörige der höchsten Klasse von Florenz; 3) historische Präzision – es werden tatsächlich stattgefundenere Ereignisse genannt; 4) Schwerpunkt auf *Decorum* – in dem Allori die Regeln der Kunst erklärt; 5) Zeit und Ort sind mit den Sprechern übereinstimmend; 6) während des Gesprächs wird eher das Bekannte besprochen, als das

Neue entdeckt. Die Regeln wurden zusammengefasst von Cox 1992, dazu: Reilly 1999, S. 36–44.

115 Das Manuskript A<sup>1</sup> scheint an Maler gerichtet zu sein (Fol. 69r und insbesondere 69v und 71v). *Disegno* wird hier nur in Bezug auf Malerei besprochen. Skulptur oder auch die Architekturgezeichnungen werden nur zur Differenzierung herangezogen. Die Zeichnung als eine einfache Umrisslinie wurde vor Allori von Alberti in *De Pictura* mit Bezug auf Apelles übernommen, wie von Francesco Bocchi in *Discorso sopra delle opere del Sarto, Pittore Fiorentino* (1567). Dazu Faietti 2015, S. 41.

116 Manuskript A<sup>1</sup>, Fol. 69r–70r; diese Charakterisierung wird ebenso in der Fassung B übernommen, Fol. 37r–38r. Allerdings ist es keine knappe und klare Aussage in einem Satz – wie es in den Fassungen C–E –, sondern die Diskussion über die Beschränkung des *disegno* auf eine Linie wird auf drei Seiten ausgeweitet. Dazu Reilly 1999, S. 67–70.

wiedergebe.<sup>117</sup> Eine vergleichbare Gegenüberstellung hatte Bronzino tatsächlich in seiner Antwort auf Benedetto Varchis Umfrage zum Paragone von 1547 geliefert: Die Malerei (wie die Skulptur) würde nur das Relief der Natur übernehmen. Im Vergleich dazu bestehe der wahre künstlerische Anspruch darin, die Natur mit einer (Umriss-)Linie nachzuahmen.<sup>118</sup> Seit der Umfrage Varchis waren zwar fast 20 Jahre vergangen, 1564 hatte aber Vincenzo Borghini die Diskussion über den Paragone wieder aufgeworfen.<sup>119</sup> Gerade die unvollendete Stellungnahme Bronzinos könnte Allori dazu angeregt haben, an seine Position anzuschließen und diese mit weiteren Argumenten zu bereichern.<sup>120</sup> 2) Der Dialog beginnt bemerkenswerterweise in der Brancacci-Kapelle vor den Fresken Masaccios in S. Maria del Carmine. Bereits in der ersten Ausgabe der *Viten* (1550) hatte Vasari Masaccio zum herausragenden florentinischen Maler und dem Vater der zweiten Maniera erklärt, welcher für die nachfolgenden Generationen und sogar Michelangelo als Vorbild diene. In dieser Kapelle fanden traditionell Treffen verschiedener Akademien und Wettstreite der Künstler statt, bei denen häufig die florentinische Herkunft thematisiert wurde. Allori wollte seinen Dialog gerade an diesem Diskurs anknüpfen.<sup>121</sup> Den zweiten Teil des Textes verlagert Allori an einen ebenfalls bedeutenden Ort, nämlich in den Garten der Familie

Rucellai. Der *Orto Rucellai* wurde seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit den Treffen der *Accademia Platonica* und in den 1520er Jahren mit dem gelehrten Kreis um Palla Rucellai<sup>122</sup> und Niccolò Machiavelli verbunden.<sup>123</sup> Mit der Einführung dieser beiden Stätten präsentierte Allori seine *disegno*-Theorie im künstlerischen und intellektuellen Kontext von Florenz.

In demselben Jahr, in dem sich wohl der Dialog ereignete – also 1565 –, wurde Alessandro Allori zum Mitglied der literarischen Akademie der Stadt Florenz, der *Accademia Fiorentina*, ernannt.<sup>124</sup> Für die Aufnahme in diese Institution war die Vorlage eines selbstständig verfassten Textes erforderlich. Von Allori ist kein weiteres Schriftstück außer seinem Manual überliefert. In der Forschung werden häufig *Ragionamenti* und davon meistens die bekannteste Fassung E als Bewerbungstext diskutiert.<sup>125</sup> Es ist jedoch anzunehmen, dass Allori den Dialog in der Fassung A<sup>1</sup> nicht nur fiktiv im Jahr 1565 verortete, sondern dem Text im selben Jahr verfasste. Somit kann die Fassung A<sup>1</sup> als mögliche Bewerbungsschrift betrachtet werden. Denn die weiteren Manuskripte entstanden erst nach der Überarbeitung in den folgenden Jahren, wie es zu zeigen sein wird.

Es sprechen auch andere Argumente für diese Einordnung: Gemeinsam mit Allori trat auch der Bildhauer Vincenzo Danti vermutlich nach der Vorlage seines Propor-

117 „non voglio disputai cotesto, ma ben vi dico che quest'io mi ricordo havere sentito quei che voler parlar al mio maestro, che egli è messer Vincentio mi parete, che sieno d'una medesima oppenione circa alla disputa che fareste sopra alla deffinition del nome del disegno.“ Manuskript B, Fol. 38r; inhaltlich ist die Stelle kaum verändert im Manuskript A<sup>1</sup>, Fol. 70r zu finden. Zitat auch in Reilly 1999, S. 70.

118 Bronzino bringt zugunsten der Malerei das Argument vor, dass nur die Linie die wahre Kunst darstelle, da es gerade die Malerei und weniger die Bildhauerei sei, in der die Linie enthalten ist. Der Text ist unvollendet und wird an dieser Stelle unterbrochen. Bronzinos Aussage ist in Bezug zur Position Pontormos zu verstehen, der ebenso die Linie lobt und die Zeichnungen sowie die Malerei Michelangelos als die höchste Kunst anerkennt. Bronzinos Antwort siehe in: Varchi 1549, S. 127–131, zur Linie S. 131. Dazu auch Reilly 1999, S. 71.

119 Barr 2006, S. 35, Fußnote 76.

120 Über die unvollendete Stellungnahme Bronzinos, Barr 2006, S. 33, Fußnote 72; Varchi 2013, S. 37–39.

121 Hier trafen sich die informellen Akademien, wie *Compagnia della Cazzuola* und der *Compagnia del Paiuolo*. Ebenso fand dort der Wettstreit von Perino del Vaga statt, der durch seine römisch-raffaeleske Malweise

die florentinische Tradition der Fresken Masaccios übertreffen wollte. Auch der Streit zwischen Torrigiani und Michelangelo soll sich laut Cellini in dieser Kapelle ereignet haben. Zur Kontextualisierung und zu den Ereignissen in der Brancacci-Kapelle, siehe: Jonietz 2011.

122 Außerdem war Palla Rucellai der Vater des in dem Dialog mit Allori und anderen noblen Herren beteiligten Cosimo Rucellai.

123 Siehe dazu: Reilly 1999, S. 42–43; Barr 2006, S. 54–55.

124 In den Einträgen der Tagebücher der *Accademia Fiorentina* wird Allori in der Liste unter den Anwesenden erstmals am 26. September 1565 genannt. Darüber hinaus nahm er am 15. Februar 1565 an einer Abstimmung teil (bei dieser Aufzählung ist der florentinische Jahreswechsel am 25. März zu berücksichtigen). Die Tagebücher werden in Florenz, in der Biblioteca Marucelliana als *Atti dell'Accademia Fiorentina* (hier Bd. 54, Fol. 14v und 15r), aufbewahrt.

125 Als Erstes erwähnt Luciano Berti in der Auflistung der Dokumente unter dem Jahr 1565, dass Allori die Arbeit an seinem Manuskript begann, dank dem er wohl an der *Accademia Fiorentina* aufgenommen wurde. Leider führt Berti keine Fußnoten oder jegliche Hinweise für seine Angaben auf. Berti 1967, S. 279.



tionstraktats in dieselbe Akademie ein.<sup>126</sup> Sowohl Dantis Text als auch Alloris Fassung A<sup>1</sup> sind in ihrem Umfang sowie in ihrer theoretischen Ausrichtung vergleichbar. Beide Autoren versuchten darin ihre schriftstellerischen Fähigkeiten zu demonstrieren und verorteten ihre Themen im florentinischen Kontext. Darüber hinaus wählte Allori für seinen Dialog ganz im Sinne der Akademie, die sich für die Pflege und Entwicklung der Sprache verantwortlich fühlte, den ciceronischen Stil, welcher als adäquater Ausdrucksmodus der *lingua fiorentina* galt.<sup>127</sup>

### 1565–1569 (Manuskript B)

In der darauffolgenden Fassung B wurden die theoretischen und die praktischen Teile zu einem heterogenen Text zusammengeführt. In den fast unveränderten Inhalt fügte Allori Jahreszahlen ein, welche weitere Anhaltspunkte für die Datierung bieten. Auf der dritten Seite des Manuskripts B ist am Rand das Jahr 1565 angegeben und darunter 1566 gestrichen.<sup>128</sup> Diese Angabe ist weniger als Datierung der jeweiligen Stelle zu verstehen, wie es von der Forschung bisher wahrgenommen wurde.<sup>129</sup> Vielmehr sollte damit die zuvor erwähnte Reinigung der Fresken Masaccios genauer definiert werden, da die Textstelle unverändert geblieben war.<sup>130</sup> Gegen Ende des Manuskripts sind weitere Jahresangaben am Rand eingetragen und mit Linien

mit einer konkreten Textstelle verbunden. Laut dieser Randbemerkung hätte der Autor am 4. März 1566 das Schreiben an der markierten Stelle aufgehört und erst am 19. November 1569 wieder fortgesetzt.<sup>131</sup>

Auch wenn Allori die meisten theoretischen Ansichten von der Fassung A<sup>1</sup> übernahm, präzierte er einige Positionen. Während der *disegno* ursprünglich nur als Grundlage der Malerei bewertet wurde, erfuhr er nun entsprechend Vasaris Deutung eine Aufwertung hin zum Vater der Malerei, Skulptur und Architektur sowie von allen Dingen.<sup>132</sup> In dieser Zeit – insbesondere nach der Gründung der Künstlerakademie 1563 – wurde intensiv über die Bedeutung des *disegno* und seine Darstellung im Siegel der Institution diskutiert.<sup>133</sup> Alloris veränderte Bewertung des *disegno* kann möglicherweise durch den Austausch mit Vincenzo Borghini begründet werden: Für die Festdekoration für die Hochzeit von Johanna von Österreich und Francesco de' Medici im Dezember 1565 wurde er gerade von Borghini beauftragt, eine dreiköpfige *disegno*-Skulptur – als Vereinigung der drei Künste – auf der Porta al Prato aufzustellen.<sup>134</sup>

Darüber hinaus fügte Allori einen weiteren Kommentar in Bezug auf Varchis Stellungnahme hinzu, der in der Fassung A<sup>1</sup> nicht vorhanden ist. Der Mensch sei laut Allori der schönste und edelste Gegenstand der Natur, welcher vom *disegno* nachgeahmt werden solle.<sup>135</sup>

126 In zwei Jahren gelang es Danti zumindest, das erste Buch seiner Schrift zu publizieren: Danti 1567. Zum Traktat siehe: Davis 1982.

127 Gerade in dieser Zeit wurde an der Akademie über die florentinische Sprache diskutiert. Zum Ciceronischen Stil sowie zur Verortung der Fassung in dieser Zeit, siehe Reilly 1999, S. 36–44.

128 Auf der rechten Seite neben dem Text ist zu lesen „l'anno 1565, incirca ~~ad 1566~~“. Manuskript B, Fol. 34r.

129 Ciardi hatte u.a. vermutet, dass diese Angabe auf die historische Gegenwart verweisen würde. Ciardi 1971, S. 276.

130 Manuskript B, Fol. 34r: „Che dir vuole il suo mae[st]ro, che bisogna have[re] ò passar' quarant' Anni, à voler' gustar l'opere di Masaccio, per poi, che nessuno di noi non erriva à trenta.“

131 „Restovi allo 4 di Marzo 1566“ und darunter „Ricomincia alli 19 di Novembre 1569“ Manuskript B, Fol. 50r. Dazu Reilly 1999, S. 77.

132 „Come tu sai, chio vi ho molte volte detto, ti replico di che chi vuole in questa nostra professione della pittura, come della scultura, camminare per la buona e luminosa strada gli bisogna da prima far i fondamenti suoi sopra il disegno padre in[?] universale non solamente della pittura e scultura et architettura, ma di tutte le cose se non principale, almeno è buono haverlo, per compagno, pero di questo andremo[?] ragionando e massime, che questo e quello, che principalmente per loro ornamento

desiderano questi gentiluomini.“ Manuskript B, Fol. 39v; Reilly 1999, S. 61. Zu Vasaris *disegno*-Theorie siehe Pfisterer 2016.

133 Aus dieser Zeit sind die Entwürfe Cellinis erhalten, die eine vollkommen andere Position zum *disegno* aufzeigen. Dazu: Kemp 1974; Nova / Schreurs 2003, insb. Aufsätze von Daniela Bohde (S. 99–122) und Victoria von Flemming (S. 161–169); Vezzosi 2015, S. 175–183; Pfisterer 2016.

134 Zur Beschreibung der Festdekoration: Mellini 1566, S. 24–25. Sowie Vasari 1568, S. 882 ff, insb. S. 890. In dem Brief verfasst Vincenzo Borghini an Allori eine Anweisung zur Bildgestaltung: Bottari / Ticozzi 1822–1825, hier 1822, I, S. 222–225. Petrioli Toffani 2015, S. 477–498. Darüber hinaus zur dreiköpfigen Darstellung im Kontext der Viten, siehe: Burioni 2008, S. 57–58. Diese Passage ist wahrscheinlich vor 1568 entstanden und nicht, wie Reilly vermutet, 1569. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, hatte sie die Notizen auf den Blättern verwechselt. Reilly 1999, S. 61–62.

135 „parlando ora per l'imitatione dell'uomo, come cosa più bella e più nobile [...]“ Manuskript B, Fol. 39v. Reilly hatte an dieser Stelle von Barocchi „inventione“ anstatt „imitatione“ übernommen. Reilly 1999, S. 63. In der Fassung A<sup>1</sup> ist die Nobilitierung des menschlichen Körpers ausgelassen und die Diskussion wird gleich auf die Anatomie gelenkt, die laut Allori ebenso entscheidend für die Maler und Bildhauer sei. Manuskript A, Fol. 72r.

Benedetto Varchi hatte in den Vorlesungen über den Paragone die Poesie, aufgrund ihrer Fähigkeit die menschlichen Regungen wiedergeben zu können, höher als die Malerei eingeordnet. Indem Allori dem *disegno* gleichermaßen die Fähigkeit zuschrieb, den Menschen nachahmen zu können, versuchte er den Rang der Künste aufzuwerten und die *lingua disegmata* mit der *lingua parlata* bzw. *lingua scritta* zu parallelisieren.<sup>136</sup> Diese Passage ist möglicherweise durch die Diskussionen an der *Accademia Fiorentina* über die Sprache angeregt worden, sodass Allori seine These bestärken und den *disegno* gleichberechtigt zur Schrift erheben wollte.<sup>137</sup>

Wenn man neben den angeführten Argumenten auch den am Rand eingefügten Jahreszahlen Glauben schenkt, wäre als Zwischenfazit folgendes Szenario zur Entstehung der Manuskripte A und B vorzustellen: Allori legte zur Aufnahme an der *Accademia Fiorentina* eine theoretische Abhandlung – Fassung A<sup>1</sup> – im September 1565 vor. Möglicherweise wurde er gerade dort durch die Nachfrage der *nobili* nach dem zeichnerischen Unterricht angeregt, seinem Traktat einen praktischen Teil – Manuskript A<sup>2</sup> – hinzuzufügen. Die Fassung B entstand nach der Medici-Hochzeit im Dezember 1565 und vor dem 4. März 1566. Es ist anzunehmen, dass Allori nicht etwa eineinhalb Jahre lang an seinem Text arbeitete (Jahreswechsel nach dem florentinischen Kalender war der 25. März), sondern eher am Ende des Jahres (Februar–März) 1566 zum Manuskript zurückkehrte. Da inzwischen über ein Jahr nach der genannten Reinigung der Fresken vergangen war, erschien es ihm wichtig, das Datum dieses Ereignisses am Textrand hinzuzufügen.

Im März 1566 legte Allori nach vier *Ragionamenti* den Stift zur Seite. Im November 1569 kehrte er zu-

rück zur Fassung B. Ein aktuelles Ereignis kann ihn dazu angeregt haben: Im August desselben Jahres wurde das vollendete Fresko von Bronzino in San Lorenzo in Florenz enthüllt.<sup>138</sup> Am linken Rand stellte sich der Maler zwischen Pontormo und Allori dar. Trotz der tiefen Verbundenheit Bronzinos zu Allori, den er nicht nur als Schüler und späteren Gehilfen, sondern auch als seinen Sohn betrachtete, ist diese Positionierung ungewöhnlich.<sup>139</sup> Denn in den vergleichbaren Darstellungen wurden zwar häufiger die künstlerische Herkunft, aber selten eigene Erben abgebildet. Somit scheint bereits Agnolo in dieser Zeit darum bemüht gewesen zu sein, die Fortsetzung seiner genealogischen Reihe durch seinen Nachfolger zu bestärken.<sup>140</sup> Gerade drei Monaten nach Enthüllung der Fresken nahm Allori die Arbeit an dem Text auf, was möglicherweise von dem Wunsch angeregt wurde, auch von seiner Seite die Beziehung zu Bronzino festigen zu wollen. Allerdings fügte er nur noch fünf Seiten über das Anatomiestudium zur Fassung B hinzu und unterbrach den Schreibprozess nach zahlreichen Korrekturen. In dem Kapitel II.2.5 wird erläutert, welche Schwierigkeiten Allori die anatomischen Inhalte bereiteten.

Die Unterbrechung nach wenigen Seiten könnte neben den inhaltlichen Herausforderungen (in Bezug auf die Anatomie) auch formale Gründe gehabt haben. Unter den genannten Adligen wurden 1567 außer Andrea Minerbetti ebenso Vincenzo Acciaiuoli und Simone Tornabuoni zu Ordensträgern ernannt, sodass es notwendig wurde, auch sie in dem Dialog mit *Cavaliere* anstatt allgemein mit *Messer* anzusprechen.<sup>141</sup> Möglicherweise erkannte Allori darüber hinaus, dass diese Dialogform für eine Lehrschrift ungeeignet war und Veränderungen erforderte.

<sup>136</sup> Dazu: Reilly 1999, S. 73–74.

<sup>137</sup> Siehe Kapitel II.2.3.

<sup>138</sup> „A di X d'agosto, giorno proprio di S. Lorenzo, che venne in mercoledì, si scoperse la storia e di martirio di S. Lorenzo, la quale è verso il chiostro, e la dipinse maestro Angelo detto Bronzino, che la condusse in anni 3.“ Lapini 1900, S. 164. Zur Enthüllung des Freskos und der Genealogie, siehe Barr 2006, S. 12–21.

<sup>139</sup> Zur Beziehung zwischen Bronzino und Allori, siehe Pilliod 2001, insbesondere S. 97–112.

<sup>140</sup> Der Wunsch, eigene Genealogie hervorzuheben, kann besonders durch den Streit um das Erbe Pontormos erklärt werden. Während Bronzino als der künstlerische Nachfolger Pontormos bald nach seinem Tod 1557 erklärt wurde und seine unvollendeten Werke abschließen durfte, ging der Streit um den Besitz, darunter auch Zeichnungen, über mehrere Jahre. Dazu Pilliod 2001, S. 113–144.

<sup>141</sup> Sie wurden 1567 zu Rittern des Ordens St. Stefano ernannt. Schon dieses Argument schließt die Annahme der bisherigen Forschung aus, dass die Fassungen C, D und E (vor A und B) in den Jahren zwischen 1560 und 1565 verfasst wurden. Ciardi 1971, S. 277; Reilly 1999, S. 156–160.

### Nach 1572 (Manuskript C)

In der darauffolgenden Fassung C wurde nicht nur der Titel der Adligen, sondern die gesamte Textstruktur geändert. Der Dialog findet nur zwischen Alessandro Allori und seinem Lehrer im Haus des letzteren statt. Das Zwiegespräch ist nicht im ciceronischen Stil sondern nach dem Vorbild Senecas gestaltet, das im 16. Jahrhundert auch in einigen kunsttheoretischen Traktaten angewendet wurde.<sup>142</sup> Entsprechend der gewählten Form werden hier keine konkreten Ereignisse genannt (oder Jahreszahlen eingefügt), welche zur zeitlichen Einordnung dienen könnten.<sup>143</sup>

Die Anordnung der beiden Themenblöcke (theoretische Debatte über den *disegno* und praktischer Zeichenunterricht) blieb auch nach der Änderung des Gesprächs und trotz der Überarbeitung einiger Aussagen mit den vorherigen Fassungen vergleichbar. Die Deutung des *disegno* als einer einfachen Linie ohne Licht und Relief wurde beibehalten und zugleich dessen Wortherkunft thematisiert: Der *disegno* sei im Lateinischen und Griechischen enthalten, man könne ihn aber nur in der eigenen (italienischen) Sprache präzise

und wahrhaftig als eine einfache Linie definieren.<sup>144</sup> Mit der Parallelisierung des *disegno* mit dem Begriff *dintorni* wurde eine zusätzliche Deutungsebene eingeführt.<sup>145</sup> Zum einen hatte Vasari diese Bezeichnung zuvor für die Darstellungen des Körperinneren verwendet,<sup>146</sup> zum anderen wurden von den Zeitgenossen die Zeichnungen Michelangelos mit *dintorni* beschrieben.<sup>147</sup> Beide Aspekte scheinen für Allori für die Wahl der Begrifflichkeit relevant gewesen zu sein. Dadurch konkretisierte er den nachahmungswürdigen Gegenstand des *disegno* (also des Körperinneren) und stellte außerdem seine Theorie in die Michelangelo-Tradition.

Wann und mit welcher Intention veränderte aber Allori seinen Text? Laut Patricia Reilly ist die neue Fassung Alloris als Gegenposition zu Vasaris *disegno* zu lesen. Allori fühlte sich um 1570 wohl aus dem Kreis der Medici herausgedrängt und versuchte eine neue Stellung zu finden.<sup>148</sup> Auch wenn dies ein Grund gewesen sein mag, liefert Reilly keine Antwort auf die Frage, ob er die neue Fassung C unmittelbar 1569 oder einige Jahre später begann.

142 Wie Gauricus (*De Sculptura*, 1504), Paolo Pino (*Dialogo della Pittura*, 1548), Lodovico Dolce (*Aretino*, 1557). Natürlich gab es den Unterschied, dass der Traktat Alloris bebildert war. Dazu Reilly 1999, S. 90–91.

143 Wie Reilly für die Ciceronische Form festhielt, sollte die Handlung mit den erwähnten Ereignissen übereinstimmen. Da die neue Fassung nach dem Vorbild Senecas gestaltet war, fiel dieser Anspruch weg. Reilly 1999, S. 36–44.

144 In den Fassungen D', Fol. 56v sowie Fassung E, Fol. 1v (Allori / Barocchi 1973, S. 1944) wird die Passage gleichermaßen formuliert: „E ti dico che è vero che i Greci et i Latini, ma molto piu Greci, hanno voci che significano quale pianta di quasi voglia edificazione e quale elevazione dalla pianta [...] ma questo disputino quelli che si dilettono di dichiarazione del nostro volgare. Ma in vero mi scuso per sentirmi men atto a queste dispute che a cosa alcuna dov'io travagli. A me pare che noi vogliamo inferire con questa sola voce disegno di avere espresso et imitatione si la pianta com'il proffilo, la prospettiva, i paesi, tutte gli animali in tutte le vedute e parimente ancora gli uomini, tanto ignudi quanto vestiti. Ma questo poi non molto rilieva, che dalla voce del disegno derivano; veggiamo quali von questa voce sola si possono chiamare i veri disegni, e sopra questo fermianci, lasciando l'altre dispute da parte. E ti dico brevemente che per il disegno intend'io tutte quelle cose che si possono formare con il valore o forza delle semplici linee.“ Da die griechischen Begriffe in der Architektur angewendet werden, der wahre *disegno* aber nicht vom Griechischen abgeleitet wird, wird die Architektur auch in diesen Fassungen aus den Künsten des *disegno* ausgeschlossen. In dem vorherigen Manuskript C, Fol. 81r ist die Passage mit wenigen Änderun-

gen zu finden: [Agnolo] „[...] si riducono tutte à una principale intentione, è venghiamo alla dichiaratione di che mi ricerchi, è prima quanto al derivar questa voce disegno da altra lingua, ò che ella sia in altra lingua, non l'ho mai inteso da altri, ne trovato ancora da me stesso, che ella sia altro che nostra, o sia fiorentina, ò toscana, ò italiana, chiamala come tu vuoi, che se bene tra i Latini si trova qual che volta, non è per che serva ad un medesimo soggetto che, si facci à noi, che oggi chiamano disegnatori soli ò i pittori ò gli scultori, ò gli Archittettori (o altri simili); è pero risponderti inbreve, quello che mi pore inte[?], che sia disegno, dico per disegno intend'io una *dimostrazione* imitatione ne espressiva di tutte quelle cose, che sipossono formare, con la forza delle semplici linee.“ Siehe dazu Reilly 1999, S. 94–96.

145 „[...] si possono formare con il valore e forza delle semplici linee. Per linee, intend'io come noi diciamo dintorni, et in somma tutte quelle cosa che non hanno ne ombre, ne lumi.“ Manuskript C, Fol. 81r; Manuskript D', Fol. 56v; Manuskript E, Fol. 1v. Allori / Barocchi 1973, S. 1944. Dieser Begriff wird bereits in der ersten Fassung neben *linee* und *lineamenti* nebenbei genannt. In der Überarbeitung werden die Linien außerdem explizit *dintorni* bezeichnet.

146 Zu Vasaris Verwendung der Begriffe für das Körperinnere *lineamenti* / *dintorni*, entgegen dem Begriff *contorni* für die Umrisse, siehe Reilly 1999, S. 96–98.

147 Die Bezeichnung der Zeichnungen Michelangelos als *dintorni* ist in den Traktaten von Vincenzo Danti und Lodovico Dolce zu finden. Dazu Reilly 1999, S. 105–115, insbesondere S. 107.

148 Reilly 1999, S. 76–127.

Bei näherer Betrachtung der Dialogstruktur fällt auf, dass Bronzino hier alle entscheidenden Aussagen übernimmt und fast einen Monolog führt. Allori als Autor erscheint an dieser Stelle wie sein Schriftführer, der die Gedanken des Lehrers über die Theorie und Praxis festhält. Dabei stellt sich die Frage, ob Allori das Verfassen einer verherrlichenden Schrift und einer Art *memoria* des Meisters zu seinen Lebzeiten oder möglicherweise erst nach dessen Tod 1572 begann. Die Veränderung der Dialogform könnte zum einen aus praktischen Gründen erfolgt sein: Die Lehrinhalte ließen sich unter zwei Teilnehmern klarer vermitteln als unter sechs Sprechern.<sup>149</sup> Zum anderen fällt der prominente Auftritt Bronzinos auf. In dem Dialog werden seine Gedanken und Ideale für die nachfolgenden Generationen festgehalten, in dem sich Allori als sein Erbe und Chronist präsentiert. Die Gemälde Alloris aus den Jahren 1570–80 verdeutlichen dieselbe Einstellung: Darin zitiert er nicht nur das Formvokabular von Bronzino (neben jenen von Michelangelo und Bandinelli), sondern signiert explizit als sein Schüler und Nachfolger.<sup>150</sup> Ebenso ist es bezeichnend, dass er in dem Altarbild der heiligen Trinität in der Künstlerkapelle in SS. Annunziata gerade nach 1574 die Bildnisse seines Lehrers gemeinsam mit Pontormo hinzugefügt haben soll, sodass er auch auf diesem Weg die Genealogie zu verewigen suchte.<sup>151</sup>

Wenn die vorgeschlagene Datierungsthese zutrifft, sind die neuen *Rigionamenti* ab der Fassung C als eine

Wiederbelebung der Zeit um 1560 zu lesen, als die darin erwähnten Personen wie Simone Martini († 1561) und Benedetto Varchi († 1565) noch am Leben waren. Die Verlagerung der Handlung in die Vergangenheit würde darüber hinaus erklären, warum einige damals relevanten Themen nach zehn Jahren wieder aufgegriffen wurden. Die bisherige Forschung hat sich gerade des Argumentes bedient, dass der Dialog die historische Gegenwart reflektiere und aus diesem Grund in den 1560er Jahren entstanden sei. In dieser Arbeit wird hingegen ein bewusster Rückbezug Alloris auf die vergangenen Jahre angenommen, wie die bisherigen Argumente zur florentinischen Genealogie verdeutlichen sollten.<sup>152</sup>

### 1572–1590 (Manuskripte D und E)

In den weiteren Fassungen D und E arbeitete Allori vor allem an den praktischen Aspekten und deren Vermittlungsmethoden. Die theoretischen Aussagen wurden zumeist aus der vorherigen Fassung C übernommen. So soll an dieser Stelle nur auf eine entscheidende inhaltliche Präzisierung hingewiesen werden. Vor der Charakterisierung des *disegno* als einer Linie schrieb Allori noch in Fassung C, dass zwischen der Beschreibung des Begriffs in der Volkssprache (*volgare*) und dem „wahren“ Weg zu differenzieren sei. In den Fassungen D (und E) spitzte er seine Aussage zu und änderte die allgemeiner bezeichnete „Volkssprache“ in jenes „korrumpierte Vokabular“ (*vocabolario corotto*), dessen sie sich bedienen würden.<sup>153</sup> Daran anschließend begann

149 Auf diese praktische Veränderung hatte bereits Heikamp in seiner Dissertation verwiesen, auch wenn er die Fassungen zeitlich nicht ganz eindeutig einordnete. Heikamp 1956, S. 36.

150 Datunter fallen insbesondere die Werke: *Cristo al Limbo* in der Galleria Colonna (datiert 1578), *Christus im Haus von Maria und Martha* (datiert 1578), die Fresken im Palazzo Salviati (abgeschlossen 1580). Siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 53, Nr. 59, 69, 70. Seit dem Auftrag in Capella Montauto in 1560er Jahren signierte Allori am häufigsten mit der Endung BRONZINI ALUMNUS; auch nach dem Tod seines Lehrers kommt diese Signatur in den 1570er Jahren sehr häufig vor. Ab den 1580er Jahren wird am häufigsten eine andere Signatur ALESSANDRO BRONZINO ALLORI in unterschiedlichen Formen aufgeführt, in denen sich Allori als Vertreter von Bronzino präsentiert. Dazu Barr 2006, S. 106–108.

151 Siehe zu den Bildnissen von Pontormo und Bronzino im Trinitätsaltar von Allori: Lecchini Giovannoni 1991, S. 229, Nr. 31; Pilliod 2001, S. 113–114, 118; sowie Kapitel I.1 in dieser Arbeit.

152 Obwohl Allori um 1575 ein fiktives – wohl um 1560 stattfindendes – Gespräch entwirft, werden die Sätze Bronzinos in der Literatur häufig als seine tatsächlichen Aussagen zitiert. Beispielsweise Carmen Bambach nahm nicht in Betracht, dass es sich hierbei um die Interpretation Alloris handelte und griff die Sätze Bronzinos als seine eigene Meinung auf. Bambach 2010, S. 35–50.

153 „Differenza sarra, se noi vogliamo oggi ragionare secondo la volgare opinione, ò veramente secondo per quanto conosco mi porre la verita della cosa.“ Manuskript C, Fol. 81r. Diese Passage wird folgendermaßen geändert: „Differenza sarra senoi vogliamo oggi ragionare secondo corotto vocabolario diche ciserviamo generalmente, ò pur' per quanto io intenda, andar' cercando della verita della cosa, e facendoci alquanto più lontano [...]“ Manuskript D<sup>1</sup>, Fol. 56v. Im Manuskript E werden nur noch einige Wörter präziser ausgeschrieben, Weiteres wird identisch übernommen: Manuskript E, Fol. 2r; Allori / Barocchi 1973, S. 1945. Dazu Reilly 1999, S. 93–105.

er eine eigene – „richtige“ – Theorie darzulegen und verwies auf eine Stelle aus der *Naturalis Historia* mit genauen Kapitelangaben: Schon in den frühen Zeiten hätte man als Erstes zur Imitation der Natur den Schatten der Dinge mit einer Linie nachgezogen.<sup>154</sup> Spätestens seit der Veröffentlichung der zweiten Ausgabe der Viten Vasaris 1568 war eine alternative Deutung des *disegno* sowie ein anderer Textausschnitt über den Ursprung der Umrisszeichnung aus *Naturalis Historia* – die Liebesgeschichte der Tochter des Korinthischen Töpfers – bekannt. Unter der „heute bekannten korumpierten Meinung“ verstand Allori vermutlich gerade Vasaris *disegno*-Theorie, der er eine eigene Position gegenüberstellen wollte.<sup>155</sup> Die von Allori gewählte andere Plinius-Stelle verortete den *disegno* ausschließlich im Kontext der Malerei und implizierte nicht die Geburt der Skulptur, wie es in den Viten Vasaris und später auch von Raffaello Borghini durch Einbeziehung

der Dibutades-Geschichte geschah.<sup>156</sup> So sind die letzten Fassungen D und E als Versuche zu lesen, den etablierten Thesen Vasaris Alternativen entgegenzustellen.

In der Fassung E nennt Allori neben Benedetto Varchi und Simone Martini eine weitere prominente Persönlichkeit, Dante; sie alle hätten die Zeichenkunst beherrscht. Sie sollten dem Leser als Beispiel dienen und die Bedeutung der Zeichnung unter Kunstliebhabern hervorheben.<sup>157</sup> Die Einbeziehung dieser in ganz Italien bekannten Namen sowie die Präzisierung einzelner Inhalte verdeutlicht, dass die Reinschrift E für die breitere Rezeption – möglicherweise auch außerhalb von Florenz – vorbereitet wurde. Neben den oben genannten Gelehrten wurden die Adligen mit ihrem vollständigen Namen genannt; Alessandro Giammaria Segni wurde ergänzt.<sup>158</sup> Über seine Stellung in Florenz und seine Beziehung zu Allori ist wenig bekannt. Da er erst 1602 – einige Jahrzehnte nach den anderen Adligen – verstarb, war er

154 „[...] che volsero cominciar con l'arte a immitare dalla natura, cominciarono a dintornar le cose con una linea sola, o per via dell'ombra che fanno le cose battute dal sole, o sì veramente quelle [che] derivano dal lume ordinario di candela o lucerna, ricevuta che sia sopra parete o muro o altra cosa piana; e questo è quello ch'io chiamo disegno. [...] veggia Plinio nel xxxv libro al quatro capitolo, il quale ne si tratta si degli antichi avanti a lui come di quelli che furoni ne' suoi tempi maestri eccellenti.“ Manuskript D', Fol. 57r; Manuskript E, Fol. 2r–2v; Allori / Barocchi, S. 1945. In den italienischen Ausgaben des 16. Jahrhunderts ist eine vergleichbare Stelle im dritten und nicht im vierten Kapitel des 35. Buchs von *Naturalis Historia* zu finden (in modernen Ausgaben 35.V [14–15]). Zum Vergleich wird hier eine aktuellere Übersetzung der von Allori gemeinten Stellen von Plinius angeboten, da die Wortwahl in den Ausgaben von *Naturalis Historia* zwischen 1534 und 1580 entscheidend variiert und nicht festgestellt werden kann, auf welche Quelle (schriftliche oder mündliche Überlieferung) sich Allori stützte: „Sugli inizi della pittura regna grande incertezza e del resto la questione dal compito nostro. Egizi dicono che fu inventata da loro seimila anni prima che passasse in Grecia; vana pretesa, come è di per sé chiaro. I Greci dicono, alcuni che fu trovata a Sicione, altri a Corinto, tutti però concordano nel dire che nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea. Pertanto la prima pittura fu così: la seconda fu a colori unici, detta poi monochromatos quando già era in uso quella più complicata, a vari colori. [...] La pittura lineare – quella del contorno all'ombra – sarebbe inventata la Philokles Egizio o da Kleantes Conrinzio; la esercitarono per primi Arideikes Corinzio e Telephanes Sicionio, ancora senza l'uso di alcun colore, ma disseminando delle linee entro il contorno; c'era pertanto l'abitudine di scrivere anche il nome delle persone rappresentate.“ Zitiert nach Allori / Barocchi 1973, S. 145ff., Fußnote 3.

155 Zu der vehementen Abgrenzung Alloris von Vasari sowie zur Bedeutung des *vocabolario corrotto* und was darunter zu verstehen ist, siehe Reilly 1999, S. 93–105.

156 Vasari und Borghini bezeichnen den Töpfer gemäß der zeitgenössischen Ausgaben als Dibutades, der in dem 12. Kapitel des 35. Buchs beschrieben wurde (in modernen Ausgaben 35.XLIII [15]). Vasari erwähnt den Mythos in dem einleitenden Brief des Giovanni Battista Adriani in der zweiten Ausgabe der Viten. Raffaello Borghini erwähnt ihn in *Il Riposo*. Borghini 1584, S. 255. Zu den beiden Stellen bei Plinius siehe: Stoichita 1999, S. 11–20; Über die Bedeutung von Plinius in den frühneuzeitlichen kunsttheoretischen Traktaten, siehe: Blake McHam 2013, über die Bedeutung von Plinius für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts S. 255–287, die Auflistung der Künstlergeschichten S. 322–345.

157 [Bronzino]: „E tu questa sera torna il piu presto che puoi, ché credo verranno a cena con esso noi il nostro messer Benedetto Varchi e l cortesissimo messer Luca Martini, che credo che piglieranno piacer grandissimo nel sentire che cotesti signori hanno sì nobilissimo concetto dell'attendere al disegno, come già fecero nella gioventù loro, e sentirai forse trattare di alcuni passi sopra il nostro stupendissimo poeta Dante, il quale ancor egli si vede per le sue meravigliose opere che aveva inteso e dat'opera ancor egli al disegno.“ Manuskript E, Fol. 10v. Allori / Barocchi, S. 1965. Die Namen von Varchi und Martini tauchen zum ersten Mal in der Korrektur auf der rechten Seite neben dem Fließtext in der Fassung D' auf Fol. 62r auf. Sowohl Benedetto Varchi als auch Luca Martini waren Freunde und Förderer Bronzinos (Siehe Lecchini Giovanni 1991, S. 309). Die zeichnerischen Fähigkeiten Dantes werden etwa zeitgleich auch von Lodovico Dolce beschrieben: „et anco il nostro Dante imparò al disegnare.“ Dolce 1557, S. 17, dazu: Allori / Barocchi 1973, S. 1965, Fußnote 2. Das erwähnte Abendessen zwischen Bronzino, Varchi und Luca Martini fand vermutlich in der Mansarde Agnolo statt, wie es bereits im Manuskript B genannt wird. Manuskript B, Fol. 39v. Dazu Heikamp 1956, S. 51.

158 In der Fassung D' (Fol. 56r) findet man am Rand eine im Zuge der Korrektur eingefügte Liste mit vollständigen Namen (Nachname und Name des Vaters) der Adligen. Hier fehlt einzig der Name des Vaters von Cosimo Rucellai, die in der Fassung E nachgetragen wird.

möglicherweise jünger und knüpfte einen engeren Kontakt zu Allori erst in den 1570er oder 1580er Jahren.<sup>159</sup>

Die Annahme, dass die Manuskripte C, D und E in den Jahren um 1575 entstanden sind, gewinnt an Plausibilität, wenn man Alloris zeitgleich entstandene Kunstwerke berücksichtigt. Wie in den folgenden Kapiteln zu sehen sein wird, arbeitete Allori in den Manuskripten C und D intensiv an der Vermittlung der Augenanatomie und nahm dasselbe Motiv – ein seziiertes Sehorgan – in dem Gemälde *Jungfrau Maria mit Johannes dem Täufer und anderen Heiligen* von 1575 auf (Abb. 50).<sup>160</sup> Darüber hinaus befinden sich in der letzten Fassung E neben den Textstellen figürliche Elemente in den Titelbuchstaben, die den Freskenprogramm Pontormos in San Lorenzo entnommen sind. Etwa zeitgleich nahm Allori auf dieselben Sujets in den Fresken für das Krankenhaus S. Maria Nuova Bezug.<sup>161</sup> Diese Beispiele verdeutlichen, dass er sich parallel zum Schreibprozess mit ähnlichen Fragestellungen in seinen Bildwerken auseinandersetzte.

Ob Allori die Arbeit an der Fassung E in den folgenden Jahren fortsetzte, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Einen Hinweis auf den Zustand der Handschrift vor 1584 liefert die Beschreibung von Raffaello Borghini in *Il Riposo*: Allori habe ein Buch in Dialogform verfasst, in dem er das Zeichnen der Figuren – von den kleinsten Teilen des Kopfes und bis zum gesamten Körper – vermittele.<sup>162</sup> Er lobt die de-

tailreichen Zeichnungen mit den anatomischen Darstellungen einzelner Nerven und Knochen sowie die herausragend ausgeführten nackten Körper. Abschließend wünscht sich Borghini diese Schrift einmal gedruckt zu sehen, da Künstler und noble Herren davon profitieren würden. In diesem Bericht überwiegt zwar die Begeisterung des Autors für die Anatomie,<sup>163</sup> trotzdem entspricht seine Beschreibung insbesondere dem Inhalt der vorletzten umfangreichsten Fassung D. Denn einzig in dieser Version thematisierte Allori neben den einzelnen Gesichtsteilen und dem Schädel auch die Anatomie des gesamten Körpers.<sup>164</sup> Aus der Schlussbemerkung von Borghini ist zu schließen, dass um 1584 die Pläne für die Drucklegung und somit die Fassung E noch nicht existierten oder zumindest in der Entstehung waren.<sup>165</sup> Zuletzt verdeutlicht die Aussage Borghinis die Arbeitsweise Alloris. Die groben, in den Manuskripten angebrachten Skizzen hätten ihn kaum zum Schwärmen gebracht, sodass zu vermuten ist, dass der Künstler die Zeichnungen für sein Lehrbuch an einer anderen Stelle sauber ausgearbeitet hatte und im Manuskript nur Platzhalter einfügte.

Aus den nachfolgenden Jahrhunderten sind insbesondere zwei weitere Berichte von Filippo Baldinucci und Pellegrino Antonio Orlandi bemerkenswert, die in der folgenden Zeit neben Borghini fast wörtlich zitiert wurden.<sup>166</sup> Der Florentiner Baldinucci erwähnte Ende des 17. Jahrhunderts eine fragmentarische Handschrift

159 Es ist anzunehmen, dass in den Jahren, als Allori an den Fassungen D und E arbeitete, einige der genannten Adligen nicht mehr am Leben waren: Vincenzo Acciaiuoli (1543–1572), Tommaso Nero († 1572), Cosimo Rucellai (lebte noch 1585), Donato Tornabuoni († 1571), Andrea Minerbetti († 1597). Zu den Lebensdaten siehe Ciardi 1971, S. 277; Reilly 1999, S. 37–39.

160 Siehe dazu Kapitel II.2.5.

161 Die Fresken im Krankenhaus Santa Maria Nuova sind ebenso um 1575 entstanden. Sie werden im letzten Kapitel II.3 thematisiert.

162 „E'lo Allori molto studioso, e diligente nell'arte sua, & ha composto un libro in dialogo, dove mostra l'arte del disegnare le figure, cominciandosi dalle piccioli particelle delle membra, e venendo à poco à poco à formare tutto il corpo humano: e si vedranno in disegno tutte quelle cose sopra il quale egli discorre, & io ho veduto gra[nd] parte di detti disegni, e mi son meravigliato di tanta diligenza, perche egli v[er] ritrovando ogni nervo, ogni vena, ogni osso, & ogni muscolo: & ha fatto molte belle Notomie in diversi attitudini, e molte figure con la pelle di tutto bellezza; Talche io mi so à credere che questa sua opera, la quale egli tosto spesa mandare in luce, sia per essere di gran profitto agli studiosi dell'arte, di

gran piacere a'Gentilhuomini, che si diletano del disegno.“ Borghini 1584, S. 630.

163 Auch in der Vita Passarottis werden sein Anatomiebuch und insbesondere die Zeichnungen gelobt. Borghini 1584, S. 566. Siehe dazu: Kornell 1998, S.172–188.

164 Möglich ist aber auch, dass die Fortsetzung von Fassung E vorhanden war, aber verloren gegangen ist. Alle anderen Fassungen werden bei der Abhandlung der Kopfanatomie abgebrochen, während der Text am Ende der Fol. 20r (Fassung E) mitten im Satz endet.

165 Heikamp 1956, S. 38; Reilly 1999, S. 160.

166 In nachfolgenden Jahrhunderten hatte vermutlich kaum jemand die Handschrift Alloris gesehen, sondern es wurden Berichte Borghinis und Orlandis rezipiert. Baldinucci fand hingegen kaum Beachtung. Inhaltlicher Bezug auf Borghini findet man in Ruffo 1722, S. 15. Wörtliche Übernahme von Orlandis Angaben ist in Mazzuchelli 1753 (Vol. I, Parte I, Buchstabe A), Murr 1770 (Kapitel X, Buchstabe A) und Haym 1803 (Vol. IV, S. 129) zu finden. Murr macht außerdem als Einziger die Angaben zum Format.



Abb. 8 | Umkreis von Alessandro Allori, Studie, Kreide auf Papier, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv. 10298 F



Abb. 9 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 13v, spiegelverkehrt

Alloris, welche mit der Zeichnung der Augen begann und mit der Darstellung des Kopfes als Skelett, Muskeln und Haut fortgesetzt wurde.<sup>167</sup> Die Manuskripte charakterisierte er als unüberschaubar. Wegen der präzisen Aufzählung der Bilderfolge ist zu vermuten, dass er sich nicht auf Borghinis Bericht stützte, sondern die Handschriften selbst sah. Da seine Beschreibung am ehesten der heute oben eingebundenen Fassung E entspricht, wäre zu überlegen, ob ihm eine mit dem heutigen Zustand vergleichbare Bindung vorlag. Im Gegensatz zu Baldinucci behauptete einige Jahre später Orlandi, dass

167 „E finalmente diedesi a comporre un certo libro in forma di dialogo, del quale, non ha molto, vengo sotto l'occhio nostro alcuni frammenti di sua propria mano scritti, e volle in esso lobto tutto pieno d'esemplari, disegnate pure di sua mano, diligentemente incominciarsi dall'occhio, e seguitarsi fino al rimanente delle parti e delle membra, prima mostrandolo in ischeletro, poi in notomia, e finalmente in carne e pelle. Non sappiamo già dire, se l'opera rimanesse copita, e messa, come diciamo, al

Alloris Buch über die Anatomie und den menschlichen Körper 1590 in den Druck gegangen sei.<sup>168</sup> Worauf sich Orlandi dabei stützte, ist nicht zu rekonstruieren. Sein beschreibender Titel erweckt aber den Eindruck, dass er eher die Überlieferung über die geplante Publikation aufnahm als ein fertiges Buch vor sich hatte.

In diesem Kontext ist einzig eine schülerhafte – Allori zugeschriebene – Zeichnung aus der graphischen Sammlung in Florenz bemerkenswert (Abb. 8). Sie zeigt spiegelverkehrt einen Kopf in Dreiviertelansicht, der identisch ist mit einer Darstellung im Manuskript E

pulito; giacche quel che a noi e riuscito vedere, non transcende le parti della testa con poco piu, ed e la prima bozza de'disegni e del dialogo antidetto, dal quale pure si raccoglie quel fusse sua intenzione intorno al condurloa sua sine.“ Baldinucci 1681–1728, hier 1702, V, S. 185–186.

168 „L'anno 1590. Diede alle stampe un Libro, nel quale mostrò l'arte del disegnare le figure, principiando dalli muscoli, nervi, ossa, membra, e corpo umano.“ Orlandi 1704, S. 66.

(Abb. 9).<sup>169</sup> Diese Zeichnung könnte zwar verdeutlichen, dass einem Lehrling derselbe Kopf wie in der Handschrift zum Studium in spiegelverkehrter (gedruckter?) Form vorlag. Dieses Indiz ist aber weniger ein Beleg dafür, dass die Veröffentlichung der Manuskripte jemals erfolgte, sondern eher dafür, dass Allori mit ähnlichen Vorlagen unterrichtete.

## 2. AUSBILDUNGSMETHODEN IN DEN *RAGIONAMENTI DELLE REGOLE DEL DISEGNO*

Nach der oben besprochenen *disegno*-Theorie widmete Allori einen entscheidenden Teil seines Textes dem praktischen Zeichenunterricht. Durch den detaillierten Vergleich seiner Korrekturen sowie Problemlösungen in allen Fassungen sollen die von ihm verwendeten Methoden herausgearbeitet werden.

Die Themenabfolge wird im Folgenden entsprechend der Aufteilung in den *Ragionamenti* geordnet, die in allen Manuskripten unverändert blieb: Auf die theoretische Einleitung folgte der erste praktische Schritt, nämlich das Zeichnen der Gesichtsteile Linie für Linie (II.2.1–II.2.3). Anschließend wurde das Zusammenbauen dieser Einzelteile mithilfe eines Rasters und geometrischer Regeln eingeübt (II.2.4). Der letzte Teil war dem Aneignen der Anatomie gewidmet (II.2.5). Diese drei grundlegenden Schritte des Zeichenunterrichts – ABC,<sup>170</sup> Geometrie, Anatomie – werden in diesem Kapitel aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet.

### 2.1 Die ABC-Methode: Die ersten Schritte der Ausbildung

Den praktischen Zeichenunterricht leitete Allori in allen Fassungen mit der Wiedergabe des menschlichen Kopfes im Profil ein. Nach einer einfachen Erläuterung des Profils folgten entsprechend der ABC-Methode die Darstellungen der Augen, der Nase, des Munds und des Ohres. Die Vermittlung dieser Formen bestand in allen Manuskripten gleichermaßen darin, sie zuerst im Ganzen und dann in mehreren Schritten von der ersten bis zur letzten Linie zu erläutern.

Die Abfolge der Gesichtsteile ist in allen Fassungen gleich, jedoch wird der Vermittlungsweg der einzelnen Formen mehrmals verändert: In dem frühesten Manuskript A<sup>2</sup> sind sowohl die Bilder als auch die einzelnen Linien akribisch mit Buchstaben gekennzeichnet (Abb. 10). Dadurch entstehen aber Wiederholungen von mehreren Angaben, sodass trotz der detaillierten Erläuterungen im Text die Doppelungen verwirrend wirken. In der darauffolgenden Abschrift B werden für eine bessere Verständlichkeit die Gesichtsteile mit Buchstaben und die einzelnen Linien mit Zahlen markiert (Abb. 11). Diese Beschriftungsart wird in der Fassung C beibehalten (Abb. 12). Nach einer weiteren Überarbeitung werden im Manuskript D nur noch die einzelnen Bilder mit einer Zahl gekennzeichnet (Abb. 13). Schließlich verschwinden in der Abschrift E jegliche Markierungen (Abb. 14).

Diese Veränderungen sind im Zusammenhang mit dem Text-Bild-Verhältnis zu betrachten: In der Fassung A<sup>2</sup> sind die Abbildungen von zwei Textkolumnen flankiert, sodass die in der Mitte gruppierten Darstellungen klare Hinweise benötigen (Abb. 10).<sup>171</sup> In den Fassungen B bis E sind die Bildchen einzeln in dem dazu-

169 Die Zeichnung (Nr. 10298 F) wird Allori zugeschrieben, kann aber auch wegen des unsicheren Strichbildes als eine Studie des Lehrlings verstanden werden. Der identische Kopf ist nur in der Fassung E zu finden, Fol. 13v. Die Dreiviertelansicht kommt zum ersten Mal im Manuskript D' vor und ist dort nur mit dem Bleistift auf Fol. 64r–64v angedeutet. Von der Forschung wurde diese bisher nicht in die Diskussion einbezogen.

170 Laut Helen Barr ist die Bezeichnung „ABC“ als ein verallgemeinerter Begriff für jegliche Anfänge zu deuten. Denn auch die Manuale zu den anfänglichen Schritten wurden (sowohl zum Schreiben als auch für andere

Bereiche) *Abecedario* genannt. Dazu Barr 2006, S. 72, Fußnote 213. Ebenfalls Karel van Mander meint im *Schilder-Boeck* unter einem „ABC-Buch“ ein Manual mit den ersten Schritten der Ausbildung. Van Mander 1973, S.100–101, dazu: Pfisterer, Ulrich: Was ist ein Zeichenbuch, in: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 1–10, hier S. 6.

171 Vergleichbare komplexe Beschriftungsmethoden hatte Steffen Bogen für die Maschinenbücherdarstellungen der Frühen Neuzeit analysiert und diese Vermittlungsmethode im Sinne von Reviel Netz *lettered diagram* genannt. Zur Anwendung des *lettered diagram* siehe: Bogen 2005, S. 122, zum Begriff nach: Netz 1999.



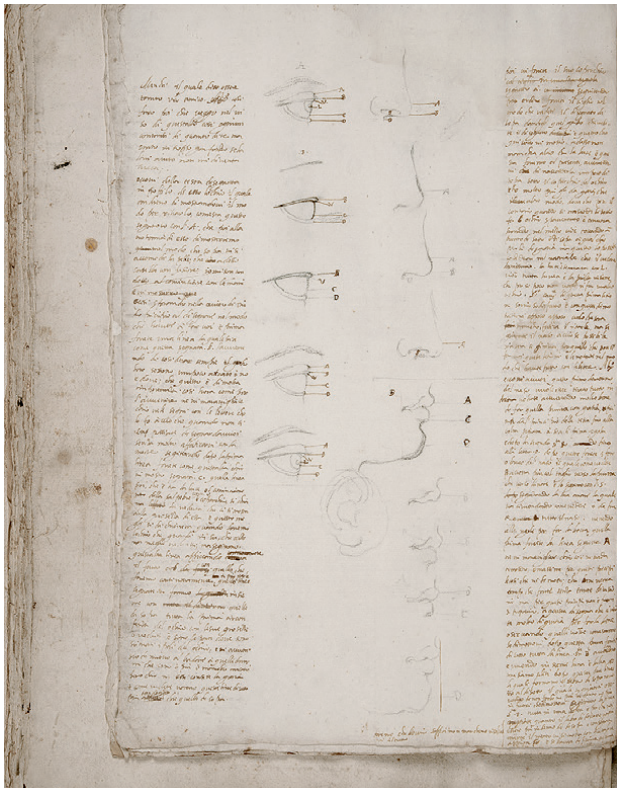


Abb. 10 | Alessandro Allori, Manuskript A<sup>2</sup>, Fol. 74r

gehörigen Textabschnitt eingebettet. Dadurch erscheint der Zusammenhang zwischen dem Text und der Illustration selbstverständlich, sodass der Autor im Zuge der Überarbeitung die Überflüssigkeit der Markierungen erkennt (Abb. 11–14).

Die Entwicklung von detaillierten Annotationen bis zum vollständigen Verzicht darauf war aber keineswegs selbstverständlich für Allori. Denn er benötigte mehrere Korrekturläufe, um dies zu erkennen. Bereits bei diesem Vergleich der Veränderungen in den

Fassungen A bis E ist sichtbar, wie Allori sein Manual mit langen Beschreibungen und komplexen Markierungssystemen begann und erst im Laufe der Zeit eine knappe Sprache mit verständlichen Illustrationen herausarbeitete.

Zusammenfassend lässt sich auf Basis der gewonnenen Erkenntnisse festhalten, dass Allori selbst für die grundlegenden Lehrinhalte über unterschiedliche Kenntnisse verfügte. Da die thematische Abfolge der ersten Schritte sowie deren Unterteilung in Linien in keiner der Fassungen variiert, verdeutlicht dies die Kenntnisse Alloris von den Lehraufgaben. Deren Verschriftlichung machte ihm aber Schwierigkeiten, sodass er in jeder Abschrift einen neuen Weg ausprobieren musste.

Woher kannte aber Allori diesen mit den Gesichtsteilen eingeleiteten Ausbildungsweg, den er ganz selbstverständlich als Grundlage für seine Ragionamenti übernahm? Über die Nützlichkeit der zeichnerischen Aneignung einzelner Körperteile wurde seit einigen Jahrhunderten – etwa bei Cennino Cennini – gesprochen.<sup>172</sup> Entsprechend der Werkstattausbildung stellten die Meister für ihre Lehrlinge Musterbücher mit Vorlagensammlungen bereit. Die heute erhaltenen Vorlagen sind heterogen und zeichnen sich durch Strukturlosigkeit in der Motivabfolge aus.<sup>173</sup> Das früheste bemerkenswerte Beispiel mit den Zeichnungen der Gesichtsteile, welche mögliche Regeln nach der ABC-Methode verdeutlichen, ist das Skizzenbuch aus der Werkstatt von Francesco di Simone Ferrucci. Es ist um 1487–88 entstanden und wurde bisher zur Untersuchung der strukturierten Ausbildung im Cinquecento nicht herangezogen.<sup>174</sup> Auf den überlieferten Blättern aus diesem Skizzenbuch sind unsystematisch zahlreiche Motive, wie Figurenstudien, die Suche nach ihren Haltungen, Kopien nach anderen

172 Cennini beklagte zwar, dass durch das endlose Kopieren die Schüler die Lust verlieren würden. Zugleich empfahl er die verschiedenen Fragmente sich möglichst gut anzuzeigen, um das Gesehene im richtigen Moment durch das Zusammenführen der Elemente wiedergeben zu können. Cennini, *Das Buch der Malerei*, Kapitel VIII. Dazu Perrig 1997, S. 423. Über die künstlerische Ausbildung in Italien darin: S. 423–430. Diesem Beispiel widersprechend wird in manchen aktuellen Publikationen (u.a. Whistler 2015, S. 123–124) die Meinung vertreten, dass die ABC-Methode wegen ihrer Einfachheit nur für die *Dilettanti* vorgesehen war.

173 Viele von diesen Büchern werden in der Publikation von Albert Jan Elen unter dem Begriff „Drawing-Books“ zusammengefasst und im Einzelnen beschrieben. Elen 1995.

174 Die 28 von beiden Seiten gezeichneten Blätter sind heute in verschiedenen Sammlungen verteilt. Wegen ihrer Größe und demselben Wasserzeichen werden sie als Teile eines Skizzenbuchs betrachtet, das unter dem Namen „das Skizzenbuch Verrocchios“ bekannt wurde. Die Datierung geht aus den Jahresangaben auf zwei Seiten hervor. Zuletzt wurden sie am ausführlichsten beschrieben und alle Seiten abgebildet in: Pisani 2007, insbesondere S. 82–87 und Abb. 158–209. Die Zuschreibung wird nicht von allen Kunsthistorikern anerkannt: Corvi 2005, S. 243–247.

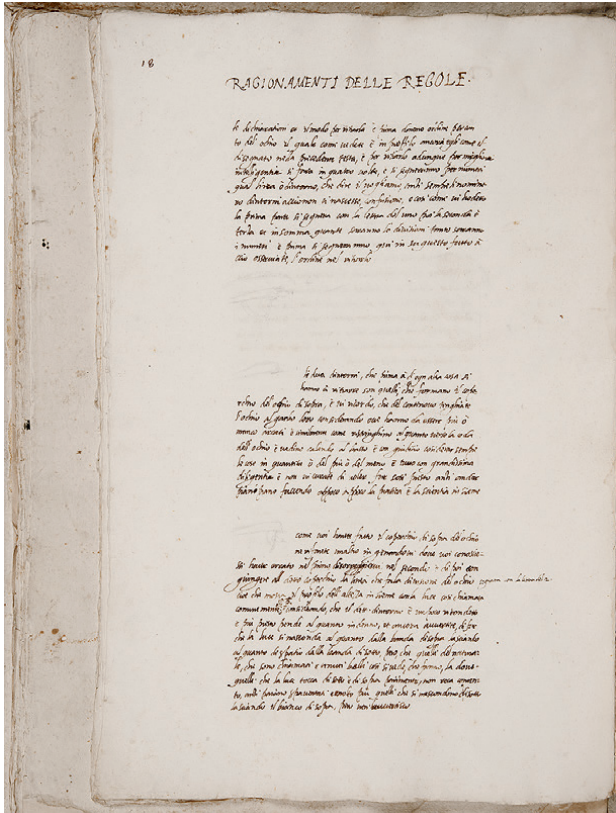


Abb. 11 | Alessandro Allori, Manuskript B, Fol. 41v

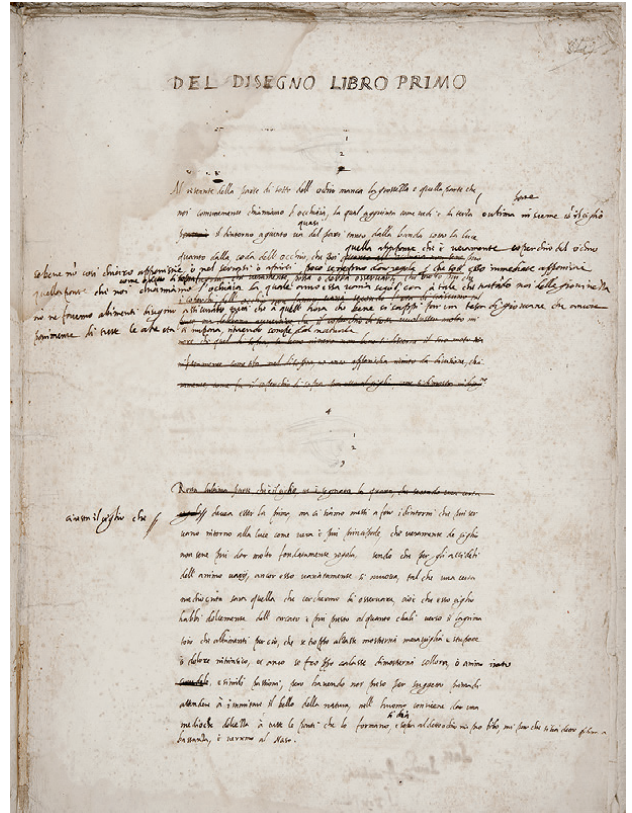


Abb. 12 | Alessandro Allori, Manuskript C, Fol. 84r

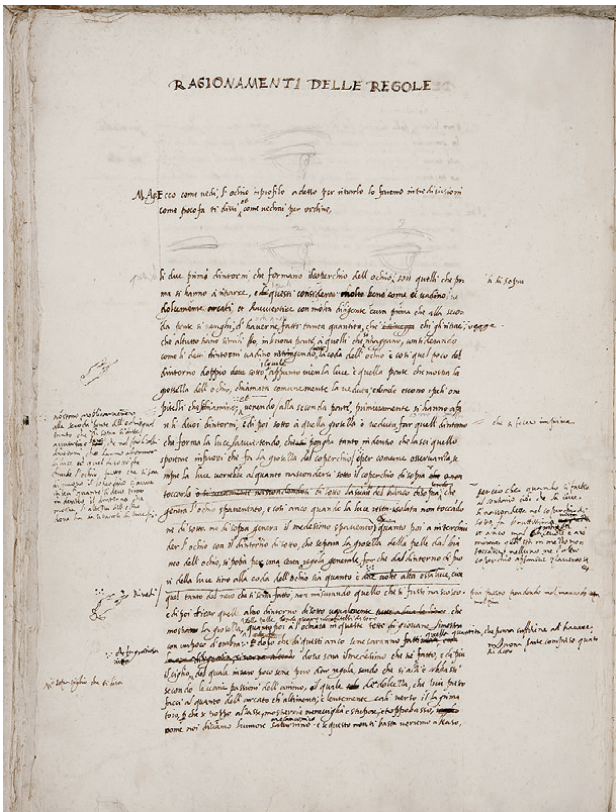


Abb. 13 | Alessandro Allori, Manuskript D', Fol. 58v

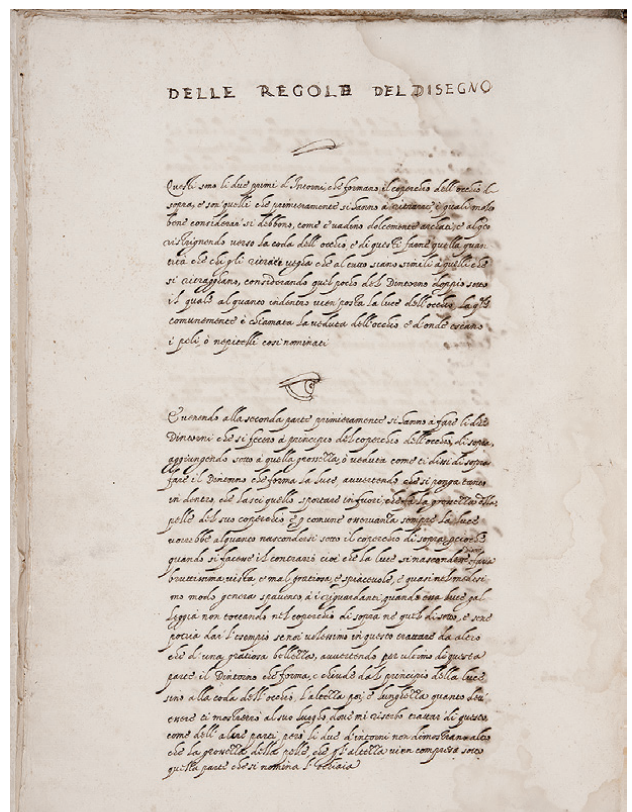


Abb. 14 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 4v



Abb. 15 | Francesco di Simone Ferrucci, Studienblatt, Kreide und Tusche auf Papier, The British Museum, London, Inv. 1875,0612.16

Kunstwerken und antiken Gemmen, sowie einzelne Körperteile zu sehen. Neben sicheren Skizzen findet man Schüler-Zeichnungen mit geringerer Beherrschung der Linien.<sup>175</sup> Auf der Rückseite eines Blattes sieht man in

der linken Ecke zusammenhangslos nebeneinander gezeichnete Darstellungen des Mundes, der Nase und des Auges (Abb. 15). Diese Art der Zeichnung kann nicht – im Gegensatz zu anderen Skizzen – als Ausarbeitung eines wenig gelungenen Fragments betrachtet werden, sondern als eine konzentrierte Studie dieser Gesichtsteile.<sup>176</sup> Da die Linienführung unplastisch und zu geregelt erscheint, kann man auf eine Schülerzeichnung schließen. Als eine Angabe zum weiteren Vorgehen erscheint die Notiz am oberen Blattrand – gerichtet an einen Michele –, „diese Figuren tausend Mal“ zu wiederholen.<sup>177</sup> Linda Pisani vermutete, da die besondere Art der Augen in Stein gehauene Form nachahme, seien sie beim Abzeichnen einer Skulptur entstanden.<sup>178</sup> Diese konkrete Studie sieht aber vielmehr nach einer standardisierten Form aus, vergleichbar mit den Darstellungen in der Handschrift Alloris sowie in den späteren Zeichenbüchern. So kann dieses Blatt als ein (erster?) Nachweis für das Studium nach der ABC-Methode betrachtet werden.

Die frühesten erhaltenen Zeichnungen mit detaillierten Studien einzelner Gesichtsteile stammen von dem Schüler Michelangelos Antonio Mini.<sup>179</sup> Etwa zeitgleich – um 1520 – wurde auch Benvenuto Cellini ausgebildet. In einem fragmentarischen Text erinnerte er sich kritisch an den Beginn seiner Lehre, die entsprechend einer verbreiteten Praxis mit dem Zeichnen eines Auges begann.<sup>180</sup> Cellini setzte dem entgegen,

175 Zum Skizzenbuch im Hinblick auf die Händescheidung, siehe Ames-Lewis 1985, S. 213–217.

176 In diesem Skizzenbuch findet man auch weitere Studien der fragmentierten Gesichtsteile. Allerdings sind diese im Zusammenhang mit vollendeten Figuren zu betrachten, in dem weniger gelungene Elemente – wie ein Auge oder ein Ohr – gesondert nachgezeichnet wurden.

177 Inschrift am oberen Seitenrand: „Michele mio io mi ti richomando per le mille volte mandoti queste figure.“

178 Pisani 2004, S. 273.

179 Auf der Zeichnung aus dem Ashmolean Museum mit mehreren Augen, Profilen und Lockenstudien wurden sowohl die Hand des Lehrers als auch die Nachzeichnungen Minis erkannt (Antonio Mini und Michelangelo (?): Mehrere Studien, schwarze und rote Kreide, 25,4 x 33,8 cm. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Parker 323). Hier ist zwar die Abfolge der Schritte unklar, dennoch kann an dieser Stelle das Erlernen der Darstellung eines Sehorgans in einer besonders frühen Phase der Ausbildung festgehalten werden. Dazu: Perrig 1997, S. 15–18; Schumacher 2007, Abb. 42–43, S. 91ff.

180 „Sicchè a me pare che e' sia stato un grande inconveniente per infino a oggi, per quanto io ho veduto, li maestri mettere innanzi a i poveretti tenerissimi giovani per il loro principij a imitare e ritrarre un occhio umano; e perchè il simile intervenne a me nella mia puerizia, così penso che agli altri avvenuto sia.“ Cellini / Barocchi 1973, S. 1934–35. „Deshalb scheint mir die Gewohnheit, die man bis auf den heutigen Tag beibehält, sehr unschicklich, dass Meister ihren armen zarten Knaben gleich zu Anfang ein menschliches Auge zu zeichnen und nachzuahmen geben. Dasselbe ist mir in meiner Jugend begegnet, und ich denke, es wird anderen auch so gegangen sein.“ Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe, zitiert nach Perrig 1997, S. 276. Eine Zeichnung von Cellini in Hamburg würde seine Aussage unterstreichen, dass er gerade mit dieser Methode ausgebildet wurde (Cellini: Skizze mit Linienstudien, Gesichtsteilen und Profilen, Feder auf Papier, 20,5 x 25,4 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. 21904). Dazu: Perrig 1997, Kat. Nr. 39; Schumacher: 2007, Nr. 82, dazu S. 88ff.

dass es für einen Schüler einfacher sei, zunächst einen Beinknochen als die komplexe Form des Auges zu zeichnen. Obwohl er hier als Gegner der ABC-Methode aufzutreten scheint, wird ihm eine Musterzeichnung mit den Darstellungen von Augen in Profil- und Frontalansicht, einer Nase, einem Fuß und einem Ohr zugeschrieben (Abb. 16).<sup>181</sup>

Ebenso selbstverständlich wird die ABC-Methode in dem Buch von Antonio Tagliente über die Stick- und Nähanweisung für Damen von 1527 genannt. Bemerkenswert an seiner Anmerkung ist die Erwähnung der ersten Schritte in derselben Abfolge – Auge, Nase, Ohr – wie sie in den späteren Lehrprogrammen vorkommt.<sup>182</sup>

Die genannten Beispiele aus den 1520er Jahren verdeutlichen, dass der Beginn der Ausbildung mit einzelnen Gesichtsteilen und insbesondere mit dem Auge in dieser Zeit weit verbreitet war.<sup>183</sup> In diesem Kontext soll abschließend ein Gemälde von Giovanni Francesco Caroto – entstanden um 1523 – näher betrachtet werden (Abb. 17).<sup>184</sup> Zu sehen ist ein rothaariger Junge in Dreiviertelansicht, der dem Betrachter stolz ein Blatt mit seiner Kritzelei vorzeigt. Darauf sind ein Männchen neben einem unvollendeten Kopf sowie ein Auge im Profil zu sehen. Das Auge ist zwar gekonnter als das Männchen gezeichnet, dennoch sieht auch hier die Linienführung steif und unsicher aus. Die Darstellungen auf dem Blatt können als Übungen des Jungen interpretiert werden, welche auf zwei Phasen seiner Ausbildung verweisen: Das gekritzelte Männchen ist als ein autodidaktischer Versuch und Nachweis seiner



Abb. 16 | Benvenuto Cellini, Studie mit Körperfragmenten, Schwarze Kreide auf Papier, Musée des beaux-arts, Besançon, Inv. 3117

181 Perrig schreibt das Blatt sicher Cellini zu und beschreibt es als die einzige erhaltene Musterzeichnung aus der Zeit Michelangelos, die für die Lehrlinge entstand. Cellini würde hier gleich zu Beginn die Körperteile entgegen ihrer natürlichen Anordnung abbilden, um die Fantasie des Zeichnenden zu fördern. Dazu Perrig 1997, Kat. 41; Schumacher 2007, Nr. 83, dazu S. 88ff.

182 „Tutti gli famosi maestri, & illustri inventori de ogni arte & scienza conchiudono, che chiunque vuol dar cominciamento allo imparare di cadauna honesta industria & disceplina, come sarebbe a dire, uno vuol imparare a leggere, in prima ha mestieri dar principio a conoscere la lettera A, & dopo la lettera B, & così dal principio infin al fine bisogna seguire, similmente quelli, che vuogliono imparare a disegnare una figura intiera innanzi che egli si porga a tirar fuori detta figura intiera, li fa bisogno imparar a disegnar un occhio, un orecchia, una mano col braccio, un pie, una testa integra, & poco a poco tutte le membra del

corpo humano, legnai sapendo ben disegnare, potra etiandio trasportare, & lo corpo intiero proportionatamente formare.“ Tagliente 1527, Fol. [28v]. Diese Passage wird gänzlich zitiert, da bezeichnenderweise das Aneignen der Technik des Zeichnens hier mit dem Lesen und nicht mit dem Schreiben verglichen wird. Für den Hinweis auf diese wenig beachtete Publikation danke ich Susanne Thürigen.

183 Ob die Einführung der ABC-Methode und somit die Festlegung der Abfolge um 1520 oder bereits früher geschah, soll hier offen bleiben. Perrig hatte die Geburt der ABC-Methode in Florenz mit der Ausbildung Cellinis in Verbindung gebracht. Bereits Schumacher vermutete aber, dass die Anfänge viel früher zu suchen wären, was die bisher genannten Beispiele bestätigen würden. Perrig 1997; Schumacher 2007, S. 89.

184 Zum Bild im Ausbildungskontext, siehe Pfisterer 2003, S. 276–283; Wittmann 1997.

Frühbegabung zu verstehen.<sup>185</sup> Die Darstellung des Auges würde in diesem Zusammenhang den Beginn seiner künstlerischen Ausbildung markieren.<sup>186</sup> Besonders häufig sind vergleichbare Darstellungen eines jungen Schülers mit einer Augenzeichnung – stellvertretend für die anfängliche Lehrstufe – seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu finden: Beispielsweise ist in der Druckgraphik *Die Erfindung der Ölmalerei* von Giovanni Stradano der in der rechten Ecke sitzende jüngste Schüler mit dem Zeichnen der Augen auf einem Täfelchen beschäftigt.<sup>187</sup> Auf dem Deckenfresco der *Sala del Disegno* im Palazzo Zuccari ist der kleinste Lehrling gerade dadurch auszumachen, dass er ein Blatt mit der Zeichnung eines Auges, eines Ohres und



Abb. 17 | Giovanni Francesco Caroto, Knabe mit einer Zeichnung, um 1523, Öl auf Leinwand, Museo del Castelvecchio, Verona

eines Mundes vorzeigt.<sup>188</sup> Auch auf einem Kupferstich von Pier Francesco Alberti präsentiert am linken Rand ein besonders junger Schüler einem älteren Künstler Studien mit Augen (Abb. 18).<sup>189</sup> Darüber hinaus bezeugen die zahlreichen nach 1600 gedruckten Manuale dieselbe Abfolge (mit Auge, Nase, Mund usw.) beim Zeichenunterricht, die gerade mit dem Studium der Augen eingeleitet wurde.<sup>190</sup>

So verwundert es kaum, dass die bereits um 1520 verbreitete ABC-Methode Allori bekannt war. Möglicherweise wurde auch er nach diesem Vorgehen ausgebildet oder verwendete sie beim Einweisen seiner Lehrlinge sowie seiner (adligen) Schüler.<sup>191</sup> Trotzdem stellt sich die Frage, ob dies zu Beginn des 16. Jahrhunderts der einzige Weg war. Der oben genannte Vorschlag Cellinis, die Zeichenausbildung einfachheitshalber anstatt mit dem Auge mit einem Beinknöchel zu beginnen, wurde bisher als ein ironischer Gedanke interpretiert.<sup>192</sup> Etwas später – nach Cellinis Aussage – entstanden zwei programmatische Darstellungen der florentinischen und der römischen Akademien von Giovanni Stradano.<sup>193</sup> Auf dem Blatt zu Florenz (Abb. 19) sind die jüngsten unter den Dargestellten im Vordergrund nicht – wie in den oben genannten Beispielen – mit dem Zeichnen der Augen, sondern mit dem Kopieren des Fragments einer Skulptur beschäftigt. Auf der Darstellung für Rom (Abb. 20) haben die jüngsten Schüler zwei unterschiedliche Aufgaben

185 Zur Frühbegabung, siehe Pfisterer 2003.

186 In vielen Publikationen wurde das Auge häufig als Vorzeichnung des Meisters und das Männchen als misslungene Umsetzung des Jungen aufgefasst. Auch wenn der Rothaarige, wie Kemp schreibt, für eine Ausbildung noch zu jung erscheint, wäre es als eine programmatische Darstellung denkbar. Zur Bedeutung des Auges im Ausbildungskontext, siehe Reilly S. 136; Kemp 1979, S. 25. Die Kontextualisierung des Auges als Vorzeichnung des Lehrers in dem Bild Carotos: Rubin 1984, S. 17; in einer jüngeren Publikation werden die Kritzeleien als ein fragliches Rätsel gedeutet: Campbell / Faus 2008, Kat. 87.

187 Die Darstellung *Die Erfindung der Ölmalerei* wurde erstmals 1591 gedruckt und gehörte seit 1636 zu der Serie *Nova Reperta*. Dazu Baroni / Sellink 2012, S. 300–306.

188 Zu der Ausmalung im Palazzo Zuccari, siehe weiterführende Literatur: Kliemann 2013.

189 Die Datierung des Blattes ist nicht genau zu bestimmen; sie wird zwischen 1610 und 1625 vorgenommen. Die Ähnlichkeit mit dem Lehrplan der *Accademia di San Luca*, sowie die Verbindung Pier Francesco Albertis

zu der Akademie zeigt, dass das Blatt wahrscheinlich im Umkreis dieser Institution entstanden ist. Dazu: Roccasecca 2009; Lukehart, Peter: *The Practice and Pedagogy of Drawing in the Accademia di San Luca*, in: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. 45–57.

190 Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014. Durch die Gegenüberstellung des Materials aus vier Jahrhunderten ist zu erkennen, dass die ABC-Methode bis ins 18. Jahrhundert fast unverändert angewendet wurde.

191 Vasari beschreibt, dass Allori die Kunstliebhaberin Lucrezia Quistelli um 1559 in Zeichnung und Malerei unterrichtete. Elisabeth Pilliod konnte dies anhand von einem Dokument nachweisen. Pilliod 2001, S. 128.

192 „Ora considera se sia più facile il ritrarre un solo osso, per cominciare, o si veramente il ritrarre un occhio umano.“ Cellini / Barocchi 1973, II, S. 1935. „Nun betrachte, ob es nicht leichter sei, einen Knochen zum Anfang zu zeichnen, als einen Auge?“ Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe, zitiert nach Perrig 1997, S. 276.

193 Zu den Nachstichen, siehe zuletzt Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, Kat. 54 (Nanobashvili).



Abb. 18 | Pier Francesco Alberti, *Accademia d'pitori*, Kupferstich, Getty Research Institute, Los Angeles

zu bewältigen: Während der eine am linken Rand die Augen zeichnet, studiert der andere in der rechten Ecke den Oberschenkel-Knochen von dem Skelett. Es scheint so, als würde hier Stradano zwei mögliche Vorgehensweisen – die ABC-Methode und den anatomischen Weg – einander gegenüberstellen.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass die ABC-Methode zu Beginn des 16. Jahrhunderts zwar verbreitet war, aber auch Alternativen zur Debatte stan-

den. Selbst Allori nannte die ABC-Methode – insbesondere in den Manuskripten A und B – eine „wenig erfreuliche“ Übung und sprach der Anatomie die höchste Bedeutung zu.<sup>194</sup> Alle Fassungen begann er aber dennoch mit dem Zeichnen einzelner Gesichtsteile. Möglicherweise hatte er hierfür auch andere Gründe, als nur auf die damals verbreitete Methode zurückzugreifen. Diese sollen in den folgenden zwei Kapiteln thematisiert werden.

194 Das Verhältnis von der ABC-Methode und der Anatomie wird zu Beginn des Kapitels II.2.5 näher erläutert.



Abb. 19 | Giovanni Stradano, Programmatische Darstellung der florentinischen Akademie, um 1570-1578, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg, Inv. Z 5425

## 2.2 Der aristotelische Weg: Aneignung der gedruckten Köpfe und Augen

Wie zuvor herausgearbeitet wurde, stellte Stradano in seiner Zeichnung zwei Konzepte der Ausbildung gegenüber (Abb. 20): Das Studium sollte entweder mit dem Zeichnen der Knochen (Cellini) oder der Augen

(Allori) beginnen. Während man nicht nachweisen kann, ob die erste Vorgehensweise umgesetzt wurde, praktizierte man die zweite spätestens seit 1520 bis ins 19. Jahrhundert. Im Folgenden stellen sich bezüglich der oben beschriebenen Ansätze folgende Fragen: Auf welche Vorstellungen gehen diese beiden Lehrkonzepte zurück? Warum begann die ABC-Methode ausgerechnet mit dem Sehorgan? Und schließlich: Wie sollte das Kopieren von vermeintlich starren und schematischen Gesichtsteilen in die Wiedergabe des gesamten Körpers mit einem lebhaften Ausdruck münden?<sup>195</sup>

Die beiden Ausbildungskonzepte können – abseits von pragmatischen Gründen – auch theoretisch erklärt werden. Denn Cellinis Vorschlag, die Zeichenausbildung mit dem Studium der Knochen zu beginnen, war im Vergleich zur ABC-Methode nicht nur der Einfachheit halber erstrebenswert. Gemäß der zeitgenössischen Vorstellung wurde der Mensch von der Natur von innen nach außen geformt, sodass die Künstler diesen Weg in ihrer künstlerischen Arbeit reflektieren und den Körper imaginativ vom Knochen bis zur Haut ‚aufbauen‘ sollten. Auch Cellini selbst strebte an, den Gießprozess seiner Plastiken an diese Schöpfungsmythen anzupassen.<sup>196</sup> Die Vermittlung dieser anatomischen Vorgehensweise gleich zu Beginn der Ausbildung bedeutete, dass der Lehrling bereits mit den ersten Versuchen einen Weg beschritt, der den Prozessen in der Natur glich.

Auch die ABC-Methode, die mit dem Zeichnen der Elemente des Gesichts begann, ist in einem größeren Kontext zu betrachten. In der aristotelischen Tradition entwickelte sich als Erstes der Kopf des Kindes im Mutterleib,<sup>197</sup> sodass mit dem anfänglichen Studi-

195 Dieser Zweifel an der Methode zeigt sich insbesondere im Hinblick auf die Zeichenbücher, die im 17. und 18. Jahrhundert in der Forschung gerne als vereinfachtes Material für die Kunstlaien besprochen werden. Dabei wurde häufig übersehen, dass die Methode des Abzeichnens fragmentierter Körperteile als erster Schritt auch in den Statuten der Akademien Erwähnung fand, sowie vergleichbare Bücher im Kontext der Akademien entstanden. Zur Anwendung und Verbreitung der Zeichenbücher siehe Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014 sowie Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015.

196 Cellini selbst reflektierte den Weg der Verlebendigung während des Erschaffungsprozesses, indem er die Materialien beim Gießen seiner ei-

genen Skulpturen mit Skelett, Erde und Blut verglich. Siehe dazu Cole 2002, S. 43–78. Zur Vorstellung, dass die Künstler den Körper von ‚innen‘ nach ‚außen‘ aufgebaut haben, siehe Kapitel II.2.5.

197 „Die oberen Partien des Körpers bilden sich beim Embryo zuerst, die unteren folgen nach geraumer Zeit. In einem frühen Stadium sind diese Teile zunächst wie in Umrisslinien angelegt, später erhalten sie ihre Farbe, Weichheit und Härte – gerade so wie wenn an ihnen ein Maler zugange wäre und dieser Malerei ist die Natur. Denn Maler wissen, legen ihre Figuren zuerst in Umrisslinien fest und bringen dann erst die Farbe auf.“ Aristoteles: *De generatione animalium*, Buch II, Teil 6. Dazu Pfisterer 2005, S. 48–49; sowie Pfisterer 2014, S. 69–71.



Abb. 20 | Giovanni Stradano, Programmatische Darstellung der römischen Akademie, 1573, The British Museum, London, Inv. SL.5214.2



um der Kopffragmente eine andere Art des Kreativektes verfolgt wurde. Dieses Motiv wurde in Kunstwerken des 16. Jahrhunderts im Vergleich zum anatomischen Drei-Schritte-Modell seltener wiedergegeben. Dennoch findet man einige Darstellungen von Künstlern, die das Kind in ihren Werken gerade vom Kopf her ‚erschaffen‘.<sup>198</sup> In einem Kupferstich von Giulio Bonasone ist dies besonders gut nachzuvollziehen (Abb. 21):<sup>199</sup> Die *Pittura* zeichnet – und ‚zeugt‘ zugleich – gemeinsam mit Apoll ein Kind auf der Leinwand. Bemerkenswerterweise wird dabei zuerst der Kopf des ‚Neugeborenen‘ umrissen und damit die aristotelische Tradition der biologischen Entwicklung eines Embryos reflektiert.<sup>200</sup>

Möglicherweise ist auch die Frage, warum die ABC-Methode ausgerechnet mit der Darstellung eines Auges eingeleitet wurde, vor dem Hintergrund der Aristoteles-Rezeption zu beantworten. Bisher wurde versucht, dies durch die hierarchisch höchste Stellung des Sehorgans gegenüber anderen Körperteilen<sup>201</sup> sowie dessen Nobilitierung in der Literatur des 16. Jahrhunderts<sup>202</sup> zu erklären. Dass die Augen aber auch den Anfang des Lebens markieren, ist am eindeutigsten in einer Illustration aus der Handschrift *Liber scivias*

von Hildegard von Bingen – etwa vier Jahrhunderte vor Allori – wiedergegeben (Abb. 22):<sup>203</sup> Einleitend zur vierten Vision von Hildegard von Bingen wird im aristotelischen Sinne die Belebung des Embryos in der Gebärmutter (durch das Sperma) mit der Käseherstellung (durch Beigabe des Feigensaftes zur Milch) verglichen. Auf der linken Seite der Buchillustration sind die liegende Mutter mit dem Kind in ihrem Leib und hinter ihr die Käsemacher zur Veranschaulichung dieser Vorstellung abgebildet. Die belebende Kraft ist gerade in Form der Augen wiedergegeben, die durch einen Schlauch zum Kind hinfließen.<sup>204</sup> So stehen die Augen in dieser aristotelisch geprägten Illustration für den Beginn des Lebens und liefern eine mögliche Erklärung, warum die ABC-Methode ausgerechnet das Studium des Sehorgans an den Anfang stellte.

So wird in den beiden Lehrkonzepten von Cellini und Allori der Wunsch erkennbar, bereits während des Ausbildungsprozesses die Schaffensprinzipien der Natur zu vermitteln und zu reflektieren.<sup>205</sup> Zugleich kann die Einbeziehung des naturwissenschaftlichen Vorgangs in die Lehre als Aufwertung verstanden werden.<sup>206</sup> Allerdings ist nicht davon auszugehen, dass sich die Künstler direkt mit den Texten von Aristoteles

198 Exemplarisch sind in diesem Kontext die beiden Gemälde zu nennen: Maarten van Heemskerck: *Der heilige Lukas malt die Madonna*, um 1553. Rennes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; Raphael (Werkstatt): *Der heilige Lukas malt die Madonna*, um 1600. Rom, Accademia di San Luca.

199 Letzte Abbildung aus Giulio Bonasones Serie *Amorosi Diletti degli Die*.

200 Zur Entwicklung des Kopfes: Aristoteles, *De generatione animalium*, Buch II, Teil 6. Zur Geburt: Ders., Buch IV, Teil 9. Zum Stich von Giulio Bonasone und der Aristotelischen Deutung sowie der Verbreitung dieser Gedanken in Italien: Pfisterer, 2005, S. 46–52; Pfisterer 2014, S. 69–70.

201 Der Kopf und darin die Augen nahmen anatomisch betrachtet die höchste Stellung ein. Durch ihre Bedeutung bekamen sie beim Erlernen des Zeichnens den Vorrang vor anderen Elementen, wie dies Cellini und später ebenso Crispijn van de Passe beschreiben. Cellini: „Voi principi, e Signori, che di tali arti vi dilettate, e voi artisti eccellenti, e voi giovani, che apprendere le volete, per certo dovete sapere, che 'l piu bello animale, che mai abbia fatto la umana natura, si è stato l'uomo, e la piu bella parte, che abbia l'uomo imitare gli occhi per essere tali, qiali noi diciamo, è forza, che con assai maggior fatica visi metta, che in altre parti d'esso corpo non faria.“ Cellini / Barocchi 1973, II, S. 1934. „Ihr Fürsten und Herren, die ihr euch an solchen Künsten vergnügt, ihr vortrefflichen Meister und ihr Jünglinge, die ihr euch noch erst unterrichten wollt, wisset für gewiss, dass das schönste Tier, das die Natur hervorgebracht, der Mensch sei, dass das Haupt sein schönster Teil und der schönste und wundersamste Teil des Hauptes das Auge sei.“ Überset-

zung von Johann Wolfgang von Goethe, zitiert nach Perrig 1997, S. 276. Crispijn van de Passe (hier nur die deutschen Abschnitte): „Und weil das Haupt ist vornehmste und Theil des Leibes / Also habe ich daraus unsen Anfanct ziehen wollen [...]“ / „Weil das Auge ist eines der vornehmsten theile des antlizes werde ich anheben davon zu reden / euch anzeigende durch eine leichte Figur [...]“ Van de Passe 1643, S. 18 / S. 22.

202 Darüber hinaus hat Helen Barr in ihrer Dissertation auf die Bedeutung des Auges in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Florenz im intellektuellen Kontext hingewiesen. Es wurde in den Sonetten und Gedichten nobilitiert, als Sehorgan von literarischen bis zu wissenschaftlichen Abhandlungen besprochen und durch das Zusammenwirken mit der Hand ihre entscheidende Rolle zur Wiedergabe des Gesehenen analysiert. Barr 2006, S. 79–81.

203 Hildegard von Bingen: *Liber Scivias*, Rubertsberger Codex, 12. Jahrhundert, I.4, fol. 22. Zu dieser Handschrift sowie zur Deutung der Buchillustration siehe: Fricke [o.J.], darin das Kapitel „Animation of the Fetus – The *Liber Scivias*“.

204 Die in einem Quadrat eingebetteten Augen können ebenso als perfekte geometrische Formen und somit als göttliche Kraft verstanden werden. Die Sehorgane stehen hier aber weniger für die Augen des Schöpfers, sondern für den Anfang des Lebens.

205 Zu vergleichbaren Prozessen, siehe Pfisterer 2005.

206 Pfisterer zufolge diene die wissenschaftlich begründete Vorgehensweise und Kreativität der Künstler dazu, sich selbst als Ausnahmeerscheinlichkeiten aufzuwerten. Dazu Pfisterer 2014, S. 71.



Abb. 21 | Giulio Bonasone, *Pittura und Apoll*, um 1545, Radierung, The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. 62.602.145 (12)



Abb. 22 | Hildegard von Bingen, *Liber Scivias*, Rupertsberger Codex, 12. Jahrhundert, I.4, Fol. 22, verschollen

oder anderen Gelehrten beschäftigt. Vielmehr beriefen sie sich vermutlich auf ein allgemein verbreitetes Wissen. Die beiden Vorstellungen wurden – wie die besprochenen Beispiele zeigen – in zahlreichen Darstellungen aufgegriffen und waren in Künstlerkreisen bekannt.<sup>207</sup>

Die abschließende Frage betrifft den Ausbildungsprozess: Wie sollte das Zeichnen zweidimensionaler Vorlagen die Lehrlinge befähigen, zu einem späteren Zeitpunkt dreidimensionale und lebensnahe Körper wiederzugeben? Die Frage kann auch anders formuliert

werden: Warum wurde die Lehre nicht gleich durch das Studium dreidimensionaler Beispielen eingeleitet, anstelle von flachen und linearen Darstellungen?

Wenn man die Nachahmungstheorien aus dem künstlerischen Kontext des 16. Jahrhunderts betrachtet, ist die Unterteilung in sukzessive Stufen bemerkenswert: Dabei wurde zwischen der einfachen (der direkten Wiedergabe des Gesehenen) und der komplexeren Imitation (der Übersteigerung) der Vorbilder unterschieden. Je nach Standpunkt der Autoren findet man unterschiedliche Benennungen und Differenzierungen dieser Schritte, sodass hier keine Begrifflich-

207 Dennoch soll dies nicht bedeuten, dass die Künstler ausschließlich auf diese Weise arbeiteten, sondern es soll vielmehr verdeutlicht werden,

dass sich die Idealvorstellungen im Ausbildungskonzept widerspiegeln, in der Praxis jedoch nicht wirklich zur Anwendung kamen.

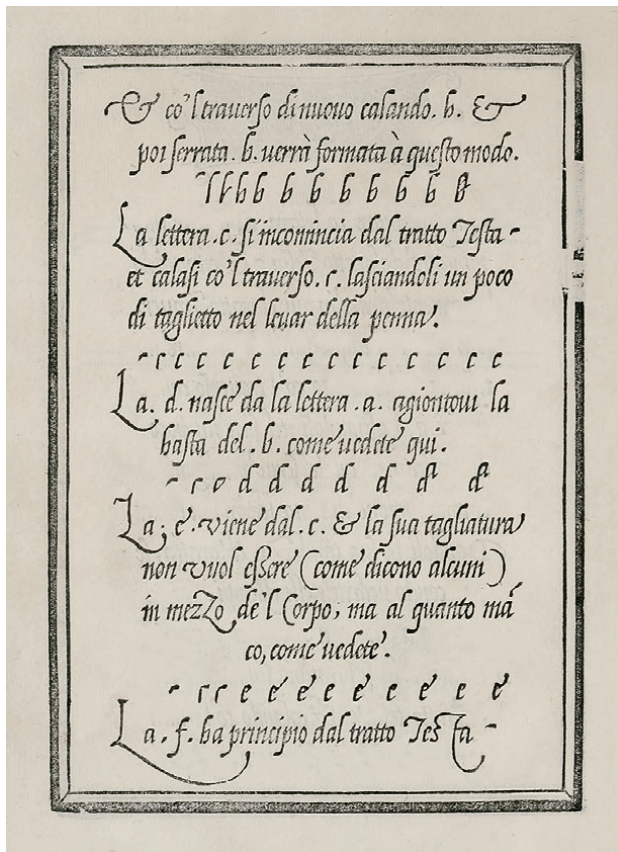


Abb. 23 | Giovambattista Palatino, Libro nel qual s'insegna à scrivere, Rom 1550, Fol. Bii v

keiten eingeführt werden sollen.<sup>208</sup> Die anfängliche Nachahmung einer Form bestand darin, die Vorlagen unverändert zu kopieren und sie sich auf diese Weise anzueignen. Die schematischen Elemente des Gesichts sind gerade in diesem Kontext – auf der Ebene der einfachsten Imitationsstufe – einzuordnen. Die Motive sollten Linie für Linie unverändert übernommen und auf diesem Weg verinnerlicht werden. Erst nachdem

208 Vincenzo Danti unterscheidet zwischen *ritrarre* und *imitare*: „Dico primieramente, che ritrarre intendo io che sia fare una cosa a punto, come si vede essere un'altro. E lo imitare medesimamente intendo al proposito nostro che sia fare una cosa non solo in quel modo che altri vede, ma farle come ella harebbe da essere in tutta perfezzione.“ Danti 1567, S. 53. Romano Alberti hingegen unterteilte diesen Prozess in drei Stufen *copiare*, *ritrarre* und *disegnare*. Zu Danti siehe Summers 1981, S. 279–282;

man sie mehrmals gezeichnet und sich die Form möglichst gut eingepägt hatte, wurde es den Schülern erlaubt, das Gelernte zu variieren.

Die Beschränkung der anfänglichen Schritte auf zweidimensionale Vorlagen lässt sich mit der Sehvorstellung erklären, welche ebenfalls in der Tradition Aristoteles' stehend weit über das 16. Jahrhundert hinaus rezipiert wurde:<sup>209</sup> Die Sinneswahrnehmung sei einem Siegelabdruck auf einer Wachstafel zu vergleichen.<sup>210</sup> Wenn das Sehen wie das Sammeln von Abdrücken funktionierte, könnte das wiederholende und intensive Zeichnen der Vorlagen im übertragenen Sinne als das Produzieren der fundierten ‚Einprägungen‘ verstanden werden. Gerade für diesen Vorgang eigneten sich die zweidimensionalen Druckgraphiken und Zeichnungen am besten, um als ‚Gedächtnissiegel‘ zu fungieren und tiefe ‚Abdrücke‘ im Geist zu erzeugen.

### 2.3 *Lingua disegnata*: Zeichnen (und Schreiben) mit der Feder

Nach Betrachtung der ersten Ausbildungsschritte innerhalb der Manuskripte Alloris ist zu erkennen, dass dem Autor die ABC-Methode in ihrer Abfolge – Auge, Nase, Mund etc. – vertraut war. Die Gesichtsteile wurden nämlich in jeder Handschrift mit exakt derselben Anordnung der Linien ohne Veränderungen abgebildet. Im Folgenden soll daher die Frage beantwortet werden, worauf diese Methode zurückzuführen ist und warum die Unterteilung der Formen in einzelne Linien von Bedeutung war.

Bereits 1435/36 schrieb Leon Battista Alberti in *Della Pittura*, dass man das Zeichnen in einzelnen Schritten

Preimesberger 1999. Zu Romano Alberti siehe: Roccasacca 2009, S. 126–128.

209 Die Vorstellung nach Aristoteles, dass sich die Sinneswahrnehmungen wie Abdrücke auf einer Wachstafel abzeichneten, war im 16. Jahrhundert in vielen Kreisen bekannt und wurde stark rezipiert. Dazu: Manegold 2004, S. 55–104, insb. S. 73ff; Bolzoni 2001, S. 130ff.

210 Dazu Fowler 2012, S. 110–131, insb. S. 114–118 sowie Fowler 2016.

am Beispiel des Schreibens erlernen sollte.<sup>211</sup> Dabei intendierte er zum einen, den Rang der Zeichnung durch den Vergleich mit intellektueller Tätigkeit zu erheben und zum anderen der Ausbildung eine strukturierte Form zu verleihen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden die ersten Schreibmanuale publiziert, welche die von Alberti benannte Vorgehensweise klar veranschaulichten.<sup>212</sup> In diesen Lehrbüchern wurde selbst die Wiedergabe von einzelnen Buchstaben in mehrere Schritte unterteilt und dadurch die Abfolge der anzubringenden Linien verständlich gemacht (Abb. 23).<sup>213</sup>

In den *Ragionamenti del disegno* erwähnt Allori den Schreibunterricht zwar an keiner Stelle; die methodische Ähnlichkeit ist aber offensichtlich.<sup>214</sup> So wurde z.B. das Auge in drei oder vier Schritten – zuerst die beiden oberen Linien, dann die Pupille sowie die untere Linie und zuletzt die Augenbraue – umrissen (Abb. 10–14). Diese Art der Fragmentierung wurde aber nur zu Beginn des Zeichenunterrichts thematisiert. In Frontal- und Dreiviertelansicht bildete Allori die Augen sowie die anderen Körperteile nur noch im Ganzen ab. Der basale Charakter dieser Methode ist mit dem Schreibunterricht vergleichbar. Denn sie diene der anfänglichen Schulung der Hand und der klaren Vermittlung der Formen.

Die Autoren der ersten gedruckten ABC-Bücher nach 1600 betonten die Parallele zum Schreibunterricht



Abb. 24 | Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti del corpo humano*, Venedig 1608, Fol. A3

auf unterschiedliche Weise. Odoardo Fialetti präsentierte die Wiedergabe der Augen und der Nase ähnlich wie Allori in der unterteilten Linienabfolge (Abb. 24).<sup>215</sup> Giacomo Franco wiederum thematisierte die Parallele zwischen Schreiben und Zeichnen nur in der Einleitung.<sup>216</sup> Im 1683 publizierten Zeichenbuch *Alfabeto in Sogno* wurde der Vergleich von Giuseppe Maria Mitelli dadurch verstärkt, dass er jedem Buchstaben einen Ausbildungsschritt bzw. einen Körperteil gegenüberstellte.<sup>217</sup> Während in den gedruckten Zeichenbü-

211 „Ich will, dass die jungen Leute, die jetzt zu malen beginnen, so vorgehen, wie ich es bei denen sehe, die das Schreiben lernen. Diese werden zuerst gesondert in allen Buchstabenformen unterrichtet, welche die Alten ‚Elemente‘ nennen; dann eignen sie sich die Silben an; anschließend lernen sie, wie alle Sätze gebildet werden. Diese Methode sollen unsere (Schüler) beim Malen befolgen. Als Erstes sollen sie lernen, die Säume der Flächen richtig zu zeichnen; darin sollen sie sich so üben, als seien sie die ersten Elemente der Malkunst; dann sollen sie lernen, die Flächen aneinanderzufügen; anschließend sollen sie sich jede unterschiedliche Form jedes Gliedes aneignen und sich jeden möglichen Unterschied unter den Gliedern im Gedächtnis einprägen.“ Alberti 2002, S. 155 (Nr. 55).

212 Darunter sind insbesondere diese drei Bücher zu nennen: Arrighi [1522]; Tagliente 1524; Palatino 1540. Auch wenn die Methode zum ersten Mal zu Beginn des 16. Jahrhunderts publiziert wurde, findet man auch zuvor Hinweise auf einen vergleichbaren Schreibunterricht. Dazu Kemp 1979, S. 127–128 (insbesondere Fußnote 16); sowie Rosand 2002, S. 139–144.

213 In der Vorgehensweise unterscheiden sie sich aber doch, da die Abfolge der Buchstaben sowie ihre Vermittlung nicht immer gleich ist. Ludovico Arrighi reiht ähnliche Formen aneinander, ohne auf das Alphabet zu achten. Er erklärt, wie a, c, d und g sowie b, d, f, h, k und l mit denselben Punkten und Linien gebildet werden. Tagliente und Palatino gehen in der alphabetischen Abfolge vor, rufen aber in Erinnerung, dass man die Form von den zuvor erlernten Buchstaben ableiten kann.

214 Über den Schreibunterricht und die Parallele zum Zeichenunterricht: Ciardi 1971, S. 279; Allori / Barocchi 1973, S. 1900; Kemp 1979, S. 127–131; Reilly 1999, S. 140–143.

215 Fialetti 1608, Fol. A3 und A7.

216 „E perche in ogni cosa si deve à poco à poco andar cominciando, e si come fanno i maestri di scrivere, che prima insegnano a' principianti à formare caratteri, poi le sillabe, e finalme[n]te le parole intiere; così mi pare, che si debba osservare nel disegnare, prima disena[n]do occhi, nasi, bocche, orecchi, piedi, mani, e poi teste, bracci, gabe, e torsi [...]“ Franco 1611, Einleitung.

217 Mitelli 1583.

chern die Schreibmethode vielfach aufgegriffen wurde, sind in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine bildlichen Nachweise dieser Praxis zu finden. Laut Wolfgang Kemp hätte Allori durch „die Erklärung des graphischen Prozesses“ als Erster mit der Musterbuchtradition gebrochen.<sup>218</sup> Wie oben erläutert, kann aber das Gegenteil behauptet werden. Da Allori in jedem Manuskript exakt dieselbe Vorgehensweise ohne eine Korrektur übernahm, ist zu schließen, dass ihm die Methode gut bekannt war. Allori kann somit nicht als Erfinder der ABC-Methode gelten. Möglicherweise hat er jedoch als Erster mit der Verschriftlichung der zuvor praktizierten Lehranweisung begonnen.

Die Parallele zum Schreibunterricht intendierte Allori außer auf der methodischen auf zwei weiteren Ebenen: 1) Für jene für die Drucklegung vorbereitete Fassung E wählte er den geschwungenen *Cancelleresca*-Schrifttypus (am ehesten *Cancelleresca Romana*), der gerade in den Schreibbüchern der Zeit verwendet wurde.<sup>219</sup> 2) Alloris Deutung des *disegno* als einfacher Linie – als Kontur ohne Licht und Schatten – ist ebenfalls vor diesem Hintergrund zu verstehen. Auf diese Weise wurde die Zeichnung formal mit der Schrift in Beziehung gesetzt: In seinem Manual sollten mithilfe der Linien die Körperteile wie die Buchstaben und anschließend der gesamte Körper wie Worte wiedergegeben werden.<sup>220</sup>

Wie bereits erwähnt, fügte Allori seinem theoretischen Teil einen Vergleich zwischen der Zeichenkunst und der Poesie bei, welcher durch die Gegenüberstellung von Zeichnung und Schrift verstärkt werden konnte. Möglicherweise intendierte er aber weitaus mehr,

als nur in den Paragone mit der Dichtkunst einzutreten.<sup>221</sup> In den *Ragionamenti* entwickelte Allori außer der ABC-Methode auch eine ‚Grammatik‘ zum Zusammenbauen des Körpers.<sup>222</sup> Im übertragenen Sinne könnte sein Vorgehen somit als ein Versuch verstanden werden, ein Manual für die künstlerische ‚Sprache‘ zu entwickeln. Ähnliche Bemühungen lassen sich bei anderen Künstlern erkennen: Etwa zeitgleich entwarf Benvenuto Cellini im Zusammenhang mit dem Siegel für die *Accademia del Disegno* eine andere Art des künstlerischen Alphabets.<sup>223</sup> Auch Vasari versuchte in seiner Charakterisierung des *disegno*, den Debatten über die Sprache seine eigene künstlerische Position hinzuzufügen.<sup>224</sup> Die Bemühungen dieser florentinischen Künstler veranschaulichen, dass sie parallel zu den Aktivitäten der literarischen Akademie – also parallel zur Etablierung der *lingua fiorentina* – versuchten, eine eigene *lingua disegnatata* zu entwickeln.<sup>225</sup> So wäre Alloris Wahl und die unveränderte Aufnahme der ABC-Methode in allen Manuskripten nicht nur naturwissenschaftlich – als Nachahmung des Schöpfungsaktes –, sondern auch durch deren Ähnlichkeit mit der Sprache zu erklären. Alle diese künstlerischen Strategien dienten letztlich dazu, die Zeichenkunst bereits im Ausbildungsprozess zu nobilitieren.

## 2.4 Proportion: Regeln zum Zusammenbauen

Der Fokus richtet sich in diesem Kapitel auf den zweiten Schritt der Ausbildung, nämlich auf die Regeln, die zum ‚Zusammenbauen‘ der oben genannten Gesichtsteile dienten. Dabei soll hinterfragt werden, über

218 Kemp 1979, S. 130.

219 Auf die bewusste Wahl der Schriftart wies zum ersten Mal Reilly hin. Sie sah Parallelen zu *Mercantile Fiorentina*, mit dem Argument, Allori wolle in seinem Text das Florentinische auch durch die Schriftwahl zum Ausdruck bringen. Reilly 1999, S. 140–141. Die *Mercantile*-Schriftarten sind jedoch zu geschwungen, um mit dem Manuskript E verglichen zu werden. Das Format von Alloris Manual sieht durch die Gestaltung eher den Schreibbüchern ähnlich aus. So erscheint es sinnvoller, dass er sich an diese orientierte, als dass er eine konkrete Schriftart übernahm.

220 Vgl. Reilly 1999, gesamtes viertes Kapitel.

221 Siehe Kapitel II.1.3, sowie Reilly 1999, S. 63–64.

222 Diese werden im folgenden Kapitel II.2.4 ausführlich dargelegt.

223 Cellinis Intention war es, durch die Einführung des Alphabets einerseits die Werkzeuge der Goldschmiede in den Mittelpunkt zu stellen und diese auf Basis ihrer Form mit den Buchstaben zu vergleichen. Zu dem Siegel siehe: Fleming 2003; Bohde 2003.

224 Burioni veranschaulicht dies anhand des Vergleichs des Vokabulars von Vasari mit den zeitgenössischen Debatten über die Sprache. Vasari hatte *disegno* zum invariablen Prinzip sowie den Stil (*maniera*) zum variablen Prinzip erklärt. Von den Mitgliedern der *Accademia Fiorentina* wurden *volgare* ebenso variabel und die alten Sprachen invariabel aufgefasst. Siehe dazu Burioni 2010.

225 Zur Parallele von *lingua scritta* und *lingua disegnatata* vgl. Reilly 1999, S. 67–74, 104–105.



Abb. 25 | Alessandro Allori, Manuskript A<sup>2</sup>, Fol. 75v

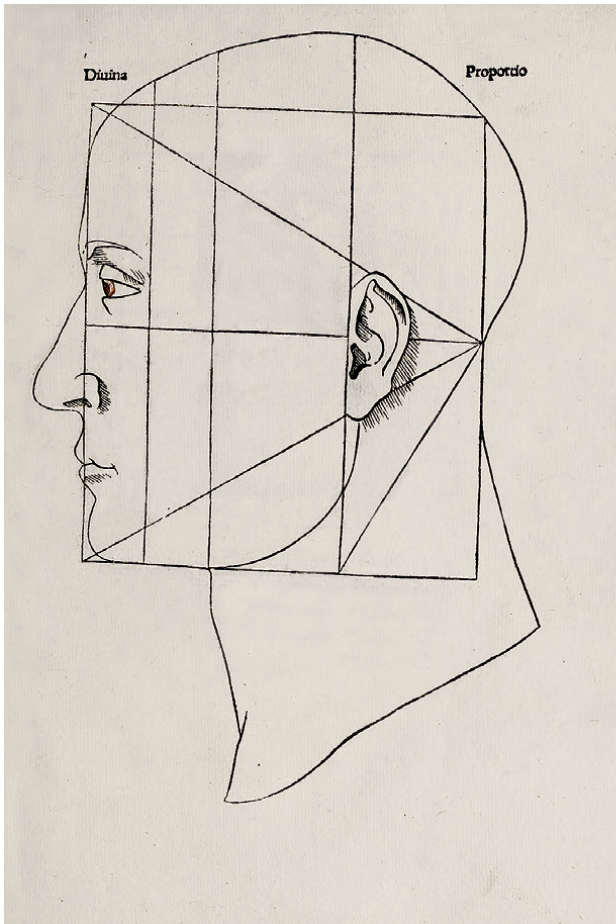


Abb. 26 | Luca Pacioli, divina proportione, Venedig 1509 [Traktat I, Fol. 28r]

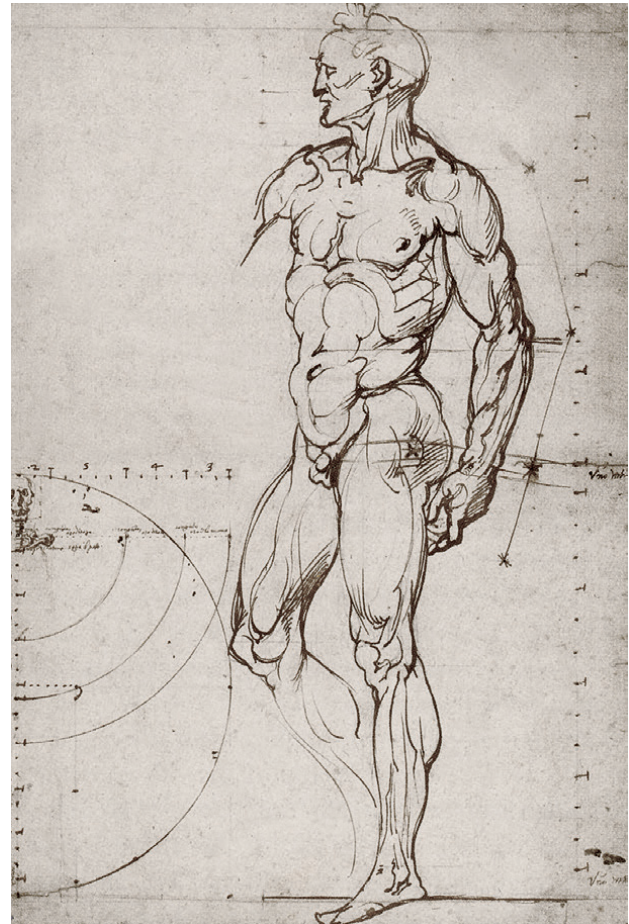


Abb. 27 | Bartolomeo Passarotti, Akt mit Proportionsangaben, Stift, Feder und schwarze Kreide, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv. PD.122-1961

welches Wissen Allori verfügte und wie er bei der Ausarbeitung dieses Themas vorgeht.

In jeder Fassung des Manuskripts folgt auf das Zeichnen der einzelnen Gesichtsteile eine längere Erläuterung zum Zusammenführen der Fragmente. Dieser Vorgang wird in allen Manuskripten mit der Unterteilung des Profils vom Kinn bis zum Haaransatz in drei gleiche Felder begonnen.<sup>226</sup> Die genannte Dreiteilung geht auf Vitruv zurück und fand im 16. Jahrhun-

dert breite Anwendung, sodass sie Allori möglicherweise ebenfalls aus seiner eigenen Ausbildung bekannt war.<sup>227</sup> Auf der Grundlage dieser Gliederung konnten die Positionen der Nase, des Mundes und teilweise der Augen definiert werden. Für die Anbringung des Ohres sowie die Breite des Kopfes wurden aber in jeder Handschrift jeweils unterschiedliche Vorgehensweisen vorgeschlagen. Diese sollen im Folgenden ausführlicher besprochen werden.

226 Manuskript A<sup>2</sup>: Fol. 75r; Manuskript B: 46v–47r; Manuskript D<sup>1</sup>: 60v–61r; Manuskript E: 8r. Im Manuskript C fehlt dieser Schritt.

227 Das Schema ist ebenso in den Album mit Zeichnungen und Skizzen (sog. Bauhüttenbuch) von Villard de Honnecourt (Fol. 36) zu finden. Auch Leonardo griff in den Zeichnungen aus dem *Codex Urbinas* (Fol. 53–54) auf diese Gliederung zurück. In den Traktaten des 16. Jahr-

hunderts wird dieses Vorgehen häufig aber etwas umständlich beschrieben, wie beispielsweise in: Pino 1548; Armenini 1587, S. 94. Zu der Rezeption von Vitruv und seinen Ausgaben: Zöllner 1987. Auch Bronzino soll mit einem Proportionsraster gearbeitet haben, sodass Allori vergleichbare Methoden bereits zuvor in der Werkstatt kennengelernt haben könnte. Dazu: Bambach 2010, S. 41–43.

In der Fassung A<sup>2</sup> versuchte Allori nach der Dreiteilung des Profils, den Platz des Ohres durch die Einführung von zwei Parametern zu definieren (Abb. 25): Zum einen wurde die Höhe des Hörorgans durch die zwei von der Nase gezogenen Querlinien festgelegt. Dessen Lage markierte zum anderen die Spitze eines Dreiecks, dessen Seiten zum Haar- und Kinnansatz führten.<sup>228</sup> Diese Hilfslinien schienen zum Zusammenbauen des Kopfes für Allori ausreichend, sodass er nach einer kurzen Erläuterung des gesamten Kopfes zu einem neuen Thema (Anatomie) überging.

Das Motiv, das menschliche Profil mit einem Dreieck einzurahmen, ist bereits in mittelalterlichen Bauhüttenbüchern<sup>229</sup> sowie nach 1500 in der *divina proportione* von Luca Pacioli (Abb. 26) und in den Zeichnungen Bartolomeo Passarottis (Abb. 27) zu finden. Die Dreiecke wurden zwar auf unterschiedliche Weisen konstruiert, dienten aber demselben Ziel, die Breite des Kopfes festzulegen und das Ohr darin einzubetten. Die spätere Aufnahme dieses Schemas im Zeichenbuch von Odoardo Fialetti (1608) verdeutlicht darüber hinaus, dass diese Konstruktion ebenso in der nachfolgenden Zeit gerade im Ausbildungskontext zur Verwendung kam (Abb. 28). Eine recht allgemeine Formulierung dieser Regeln durch Allori deutet darauf hin, dass er weniger nach einem konkreten Vorbild suchte, sondern vielmehr auf eine tradierte Anweisung zurückgriff.

Das Vorgehen im Manuskript A<sup>2</sup> war allerdings aus zwei Gründen problematisch. Dieser Weg erforderte eine lange und umständliche Umschreibung. Außerdem waren viele Parameter wie die Länge der Dreieckseiten sowie dessen Winkel nicht eindeutig festgelegt, sodass die Anbringung des Ohres unterschiedlich ausfallen konnte.

In der folgenden Fassung B wurden gerade diese Stellen des Manuskripts überarbeitet. Die Aufteilung des Profils in drei gleiche Abschnitte erläuterte Allori am Beispiel einer vertikalen Linie zwischen der Nase und dem



Abb. 28 | Odoardo Fialetti, *Tutte le parti del corpo humano*, Venedig 1608, Fol. B2

Auge, die der Festlegung der Proportionen, aber auch der Positionierung des Auges und der Nasenflügel diene. Im zweiten Schritt führte er ein Raster mit vertikalen und horizontalen Linien in gleichen Abständen ein, sodass darin sechs Quadrate entstanden (Abb. 29).<sup>230</sup> Für das bessere Verständnis nummerierte er die Linien entsprechend ihrer Anbringungsreihenfolge. Abschließend wurde ein Rechteck – in der Größe eines halben Quadrats – in der Mitte angesetzt und darin das Ohr platziert. Durch diese neue Vorgehensweise konnten die vorherigen Probleme gelöst werden: Es wurde ein klarer Parameter – das Drittel des Profils – eingeführt, an dem sich alle weiteren Abstände orientierten. Dadurch entstanden mehrere Kästen für die Einzeichnung von allen Gesichtsteilen. Wie in der Fassung A<sup>2</sup> markierte Allori auch hier mit hellen Linien ein Dreieck hinter dem Ohr, das aber für diese neue Konstruktionsform überflüssig war.

In der Fassung C fehlt die Auseinandersetzung mit Proportionen. Darin wird im Anschluss an die einzelnen Gesichtsteile sogleich der gesamte Kopf präsentiert. Auch wenn im Text auf die spätere Beschreibung des Konstruktionsschemas hingewiesen wird, bricht er nach wenigen Seiten ohne Erläuterung ab.<sup>231</sup>

228 Manuskript A<sup>2</sup>, Fol. 75v.

229 Villard de Honnecourt: sog. Bauhüttenbuch, Fol. 36.

230 Manuskript B, Fol. 47r–47v.

231 Manuskript C, Fol. 86v–87r. Vermutlich ließ Allori einige Seiten in der Fassung C unbeschriftet, weil er sich über die Fortsetzung des Textes unsicher war und setzte die Beschreibung gleich mit denen ihm besser

bekanntem Konstruktionsschemata fort. Hierfür spricht die eigenhändige Nummerierung der Blätter – vergleichbar mit den Zahlen im Fließtext –, welche er jeder Fassung beifügte. Denn auch in Fassung C haben sowohl die leeren Seite als auch das letzte Blatt die fortlaufenden Seitennummern.



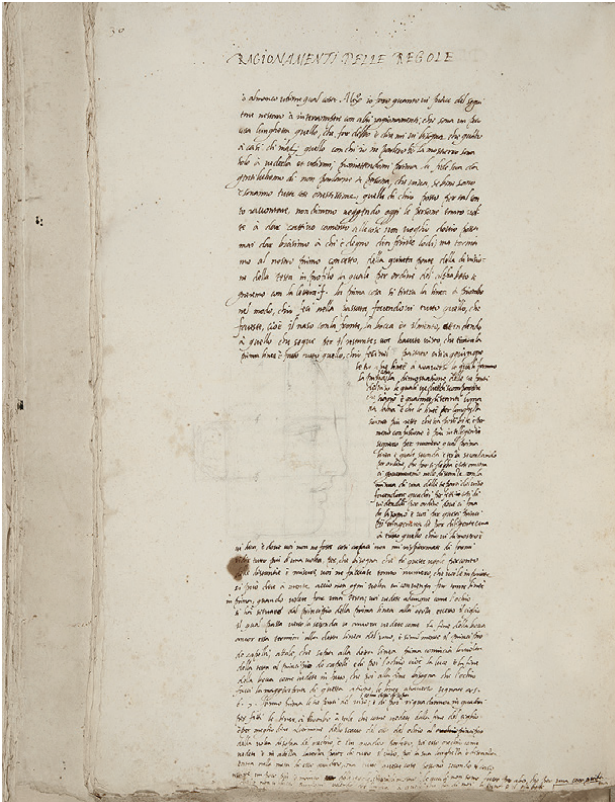


Abb. 29 | Alessandro Allori, Manuskript B, Fol. 47r

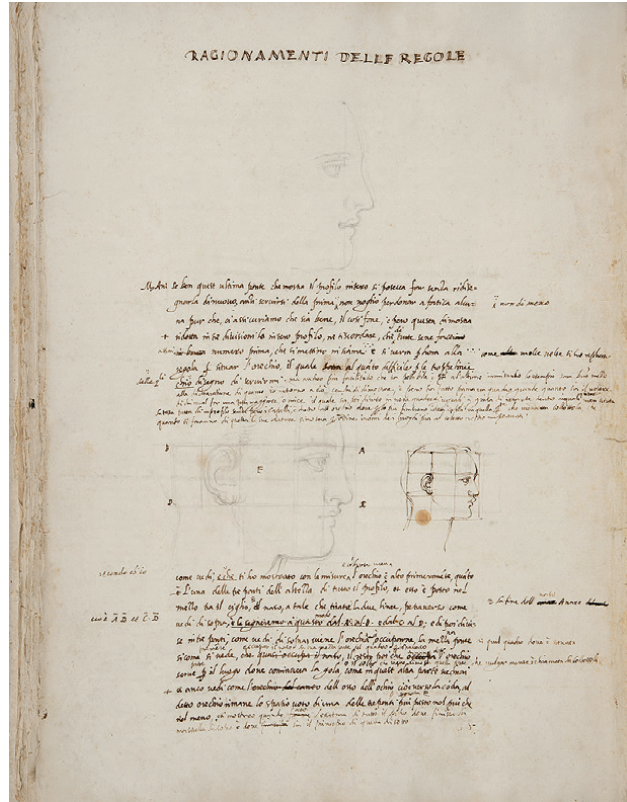


Abb. 30 | Alessandro Allori, Manuskript D, Fol. 61v

Im Manuskript D<sup>1</sup> scheint sich Allori mit dem vorherigen Ergebnis aus der Fassung B begnügt zu haben (Abb. 30). Er übernahm die Vorgehensweise – die Dreiteilung des Profils und den Aufbau des Rasters Linie für Linie – mit nur geringen Veränderungen.<sup>232</sup> Erst während der Überarbeitung dieser Fassung erkannte der Autor ein äußerst einfaches Schema, das mit der Feder neben der bestehenden Kreidezeichnung skizziert wurde. Die bereits existierenden kleinen Quadrate wurden durch das Hinzufügen von zwei weiteren Teilen zu einem großen Quadrat ergänzt.<sup>233</sup> Dadurch entstand eine geometrische Form mit neun gleichen Segmenten, die den gesamten Kopf einrahmte. Wie einfach diese

neue Form zu erfassen war, wurde in der letzten Fassung E demonstriert.<sup>234</sup> Denn die Konstruktion konnte nun mit zwei Abbildungen sowie einem kurzen Text vermittelt werden: Nachdem man die Hauptlinie vom Stirn- zum Kinnansatz gezogen und diese in drei gleiche Abschnitte unterteilt hatte (Abb. 31), sollte davon ausgehend ein in neun gleiche Felder unterteiltes Quadrat als Netz über den Kopf gelegt werden (Abb. 32). Dieses Raster gab die Höhe und Breite des Kopfes sowie die Platzierung von allen Gliedern vor, sodass die Benennung von mehreren Zwischenschritten überflüssig wurde.

Dieses Quadrat wurde in der Fassung E darüber hinaus für die frontale Darstellung (Abb. 33) und andere

232 Manuskript D<sup>1</sup>, Fol. 61v.

233 Die beiden letzten Seiten (Fol. 92), die anschließend an das Manuskript C angeklebt wurden und inhaltlich keinem Abschnitt angegliedert werden können, sind sicherlich vor dem Verfassen der Fassung E und nach der Korrektur von D<sup>1</sup> entstanden. Gerade auf diesen Seiten wird das

Quadrat mit neun Feldern besprochen, das zuvor an keiner Stelle erwähnt wurde. Ob dieses beidseitig beschriebene Folio eine Probeversion oder eine Ergänzung ist, lässt sich nicht erkennen.

234 Manuskript E, Fol. 9r.



Kopfwendungen als Hilfskonstruktion verwendet. Die verschiedenen Ansichten des Kopfes wurden erstmals im Manuskript D<sup>1</sup> eingeführt und mithilfe unterschiedlicher Konstruktionsschemata (mit Mittel- und Querlinien) wiedergegeben.<sup>235</sup> Das ‚neue‘ Quadrat konnte in der Fassung E für alle Ansichten mit wenigen Ergänzungen eingesetzt werden und erforderte keine umfangreichen Erklärungen.<sup>236</sup> Einzig für die Verkürzung bei der frontalen Kopfwendung nach oben fügte Allori eine zylindrische Form hinzu (Abb. 34).



Abb. 35 | [Hieronymus Rodler], Eyn schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Liniäl, Simmern 1531, Fol. Giii v

235 Manuskript D<sup>1</sup>, Fol. 63v, 65r.

236 Manuskript E, Fol. 12v (frontale Ansicht des Gesichts), Fol. 13v–14r (Dreiviertelansichten des Gesichts), 14v (Frontale Wendung nach oben).

Bezeichnend ist auch an diesem Abschnitt die Entwicklung von einer textlastigen und komplexen Vorgehensweise in den Fassungen A, B und D zu einer klar verständlichen Form in der Schlussfassung, die knapp zu beschreiben und vielseitig anzuwenden war. Die unterschiedlichen Korrekturschritte verdeutlichen darüber hinaus, dass Allori zum Zusammenbauen des Kopfes keine etablierte Vorgehensweise bekannt war, sodass er sowohl nach der passenden Methode als auch nach deren Vermittlungswegen suchte.

Dabei stellt sich die Frage, auf welches bereits existierende Wissen Allori beim Ausarbeiten dieses Abschnitts zurückgriff. Die Verwendung eines kreuzförmigen Rasters war für die Verkürzungen des Kopfes weit verbreitet, wie zahlreiche Zeichnungen verdeutlichen.<sup>237</sup> Hieronymus Rodler nahm sie außerdem in das Perspektivbuch *Eyn schön nützlich Büchlin* (Abb. 35) sowie später Odoardo Fialetti in sein Zeichenma-

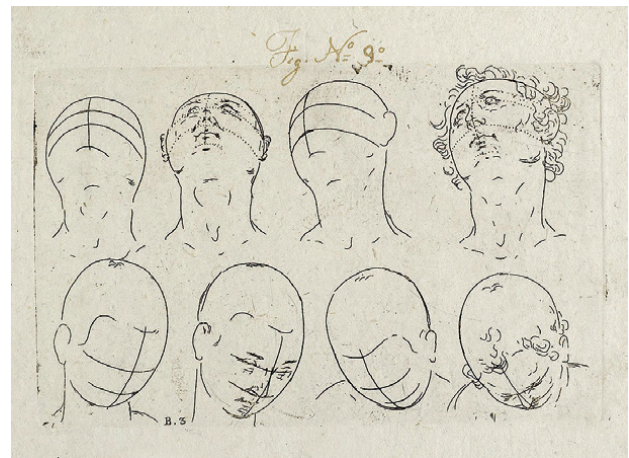


Abb. 36 | Odoardo Fialetti, Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti del corpo humano, Venedig 1608, Fol. B3

237 Greist verweist auf die Zeichnungen von Raphael, Giorgio Vasari und Giulio Cesare Procaccini, die die kreuzförmige Hilfskonstruktion verwendeten. Greist 2011, S. 136.

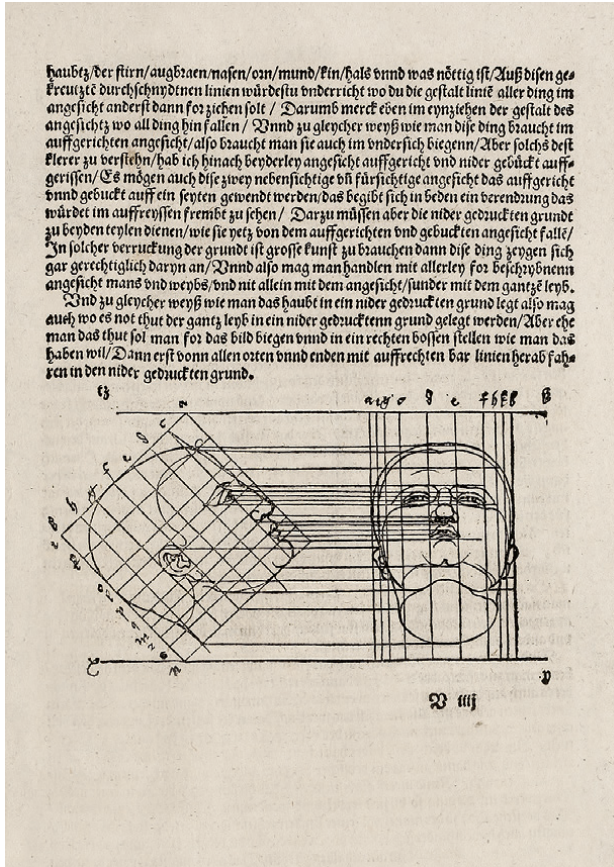


Abb. 37 | Albrecht Dürer, Vier Bücher der menschlichen Proportion, Nürnberg 1528, Fol. Uiii r

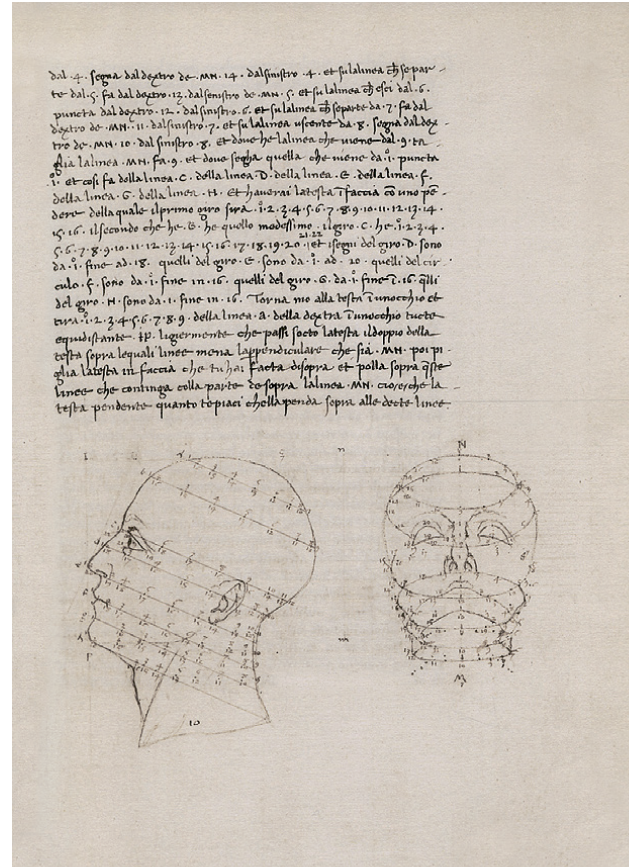


Abb. 38 | Piero della Francesca, De prospectiva pingendi, Biblioteca Panazzi, Reggio Emilia, Ms. Regg. A 41/2

nual (Abb. 36) auf.<sup>238</sup> Zwei weitere Konstruktionsformen, das Rechteck für die Vermessung der Proportionen (wie bei Albrecht Dürer, Abb. 37), sowie die ovalen Horizontallinien für die Kopfwendungen (wie in Piero della Francescas *De Prospectiva Pingendi*, Abb. 38), waren ebenfalls bekannt.<sup>239</sup>

Außer von den genannten tradierten Formeln wurde Allori möglicherweise von zwei Publikationen angeregt. 1569 setzte Daniele Barbaro in *La prattica della*

*perspettiva* die Raster nach Dürer und die Ovale nach Piero della Francesca nebeneinander und lobte die nützliche Erfindung Dürers für die Übertragung der Kopfansichten (Abb. 39).<sup>240</sup> Da Allori die beiden Methoden gerade in den nach der Publikation Barbaros entstandenen Fassungen D und insbesondere E verwendete (Abb. 32–34),<sup>241</sup> konnte er vermutlich sein Traktat. 1552 kam postum *Kunst und Lere Büchlin* von Sebald Beham heraus, in dem er die Praktiken Dürers für

238 Rodler 1531, Fol. VIII v (S. 79); sowie Fioletti 1608, Fol. B3. Vgl. Greist 2011, S. 136. Zu Rodler allgemein siehe Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. Kat. 1 (Maria Heilmann). Bezeichnend bei Rodler ist, dass er schon im Titel beschwört für die Kunstliebhaber und Künstler einen vereinfachten Weg zu bieten.

239 Dürer 1528, Fol. E 2v. Die Handschrift von Piero della Francesca war in Italien durch die Abschriften bekannt. Die Faksimiles von dem Traktat

von Piero della Francesca in: Mussini / Grasselli 2008. Bei Allori ist die vergleichbare Form in den Manuskripten D', Fol. 65r und E, Fol. 14v zu finden.

240 Barbaro 1569, S. 181–182, S. 166 [S. 186].

241 Die Ovale setzte Allori in D', Fol. 65r und in E Fol. 14v ein. Die Verwendung eines Quadrats für die Darstellung der Frontalansicht und des Profils nebeneinander ist zu finden in D', Fol. 63v und E, Fol. 12v.

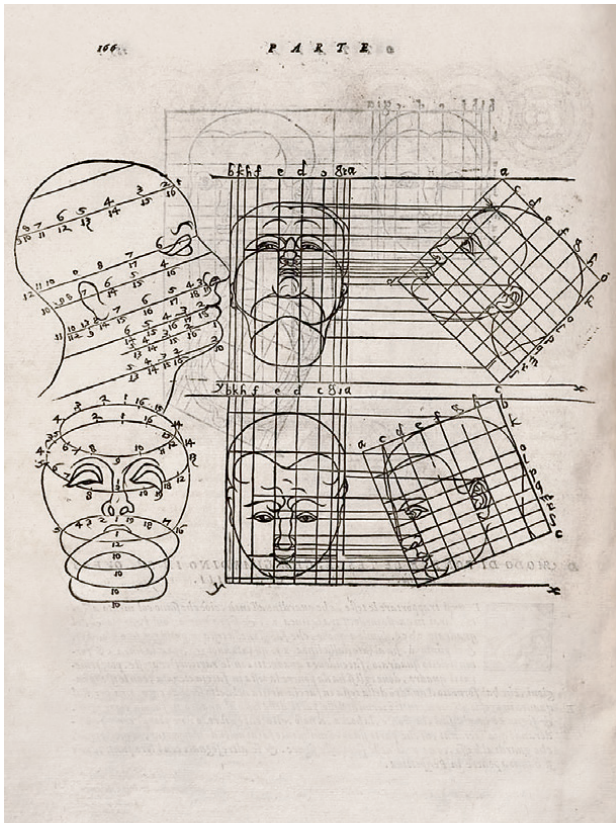


Abb. 39 | Daniele Barbaro, *La practica della prospettiva*, Venedig 1569, S. 166 [186]

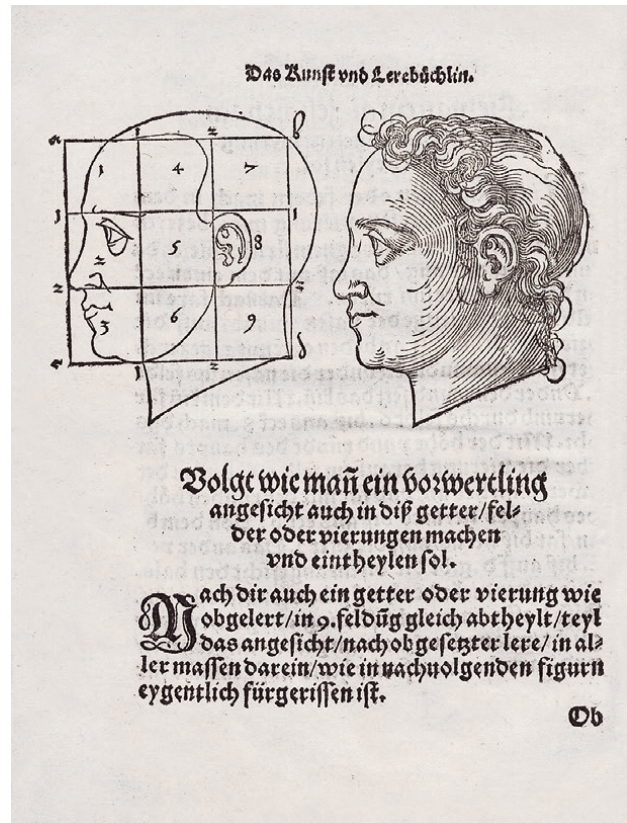


Abb. 40 | Sebald Beham, *Das Kunst und Lere Büchlin*, Frankfurt 1552, Fol. Biii v

die Schüler auf dem einfachen Weg zugänglich machen wollte.<sup>242</sup> Einzig bei Beham ist exakt dieselbe Art des Quadrats mit neun Segmenten wie in der Fassung E zu finden (Abb. 40). Darüber hinaus ist der Vermittlungsweg des Nürnbergers mit dem von Allori vergleichbar: Von ihm wurde erstmals die textlastige ‚wissenschaftliche‘ Form in eine knappe Anweisung mit klaren Abbildungen transformiert.<sup>243</sup> Ob in Florenz eine von vielen Ausgaben Behams existierte oder ob sie Allori an

einem anderen Ort sah, ist nicht nachzuweisen.<sup>244</sup> Es ist aber bezeichnend, dass gerade die beiden entscheidenden Veränderungen – die Verwendung des einheitlichen Quadrats sowie die Reduzierung des Textes auf ein bildgestütztes Manual – vor allem in diesem nordalpinen Lehrbuch zu finden sind. Inwiefern das neunteilige Quadrat von Beham und Allori aber tatsächlich praktikabel war und auch in der künstlerischen Praxis zum Einsatz kam, ist nicht zu verifizieren.<sup>245</sup>

<sup>242</sup> Beham 1552.

<sup>243</sup> Ebenso in der Tradition Dürers nahmen sich zwei weitere Autoren (Schön 1538; Lautensack 1564) den vereinfachten Weg als Ziel vor, allerdings erreichte Sebald Beham eine besonders didaktische Sprache.

<sup>244</sup> Zwischen 1552 und 1605 erschienen die sechs Auflagen des Lehrbuchs von Sebald Beham. Dazu Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 148–150 (Polina Gedova). Dass das Buch Behams verbreitet war und gerade im Ausbildungskontext rezipiert wurde, bezeugt die Übernahme desselben Quadrats durch Van de Passe 1543, S. 19.

<sup>245</sup> Claudio Pizzorusso vermutete im Gemälde Cristofano Alloris *Katharina und Francesco de' Medici* (1596, heute im Staatlichen Depot in Florenz) die Anwendung dieses neunteiligen Quadrats. Allerdings ist das Beispiel nicht überzeugend, da das Raster im Vergleich zum Kopf der jungen Katharina de' Medici etwas breiter ist und nicht den Vorgaben Alloris entspricht. Zum Gemälde, siehe: Pizzorusso 1982, S. 34–35, Fig. 2a–2b.

## 2.5 Anatomie: Das höchste Ziel

Abschließend soll der letzte thematische Abschnitt des Manuals – die Anatomie – in den Blick genommen werden. Obwohl es sich um einen der zentralen Abschnitte der *Ragionamenti* handelt, wurde dieser Bereich von der Forschung fast vollkommen vernachlässigt. In der Literatur wird Allori entweder als Autor eines ABC-Manuals erwähnt, das mit anderen Zeichenbüchern verglichen wird oder er gilt als Urheber von anatomischen Zeichnungen. Diese beiden Aspekte wurden jedoch selten gemeinsam behandelt. Warum die Anatomie im *Ragionamenti* wenig Beachtung fand, kann mit der Rezeption Barocchis erklärt werden. In der von ihr transkribierten Fassung E kommt die Anatomie im Vergleich zur ABC-Methode nur kurz zur Sprache. Barocchi publizierte in *Scritti d'arte* ausschließlich die Federzeichnungen (und nicht jene in Kohle) an falschen Stellen, wodurch sich der Zusammenhang zwischen Text und Bild verunklart hat. Aus diesen Gründen haben die Forscher, die sich auf Barocchi stützten, die Bedeutung des Themas für Allori kaum erkannt. Im Folgenden wird aufgezeigt, welchen Stellenwert die Anatomie im Manuskript eigentlich einnahm.

Die Manuskript-Fassung A beginnt mit einer längeren Debatte über allgemeinere Fragen und die Bedeutung des *disegno*. Vor dem praktischen Teil zählt Allori die bevorstehenden Schritte auf: Der Unterricht sollte mit sechs grundlegenden Lektionen eingeleitet werden, nämlich mit dem Studium von Auge, Nase, Mund, Ohr, Profil und des gesamten Kopfes. Danach sollte

die Aneignung des Körpers in drei Stufen – Haut (*pelle*), Muskeln (*muscoli*, später *notomia* genannt) und Knochen (*l'ossa*) – erfolgen.<sup>246</sup> Der anschließende praktische Teil orientierte sich an dieser Abfolge. Auf die genannten sechs Lektionen zu den einzelnen Gesichtsteilen – besprochen in drei *Ragionamenti* – folgt der anatomische Abschnitt mit der Beschreibung des Schädels. In diesem Text wird detailliert auf einzelne Elemente und deren Funktion eingegangen und dabei Vesalius gelobt. Nach drei Seiten über anatomische Fragen bricht der Text jedoch ab.

Was Umfang und Themenabfolge angeht, ist die spätere Fassung B mit der vorherigen Version vergleichbar. Bemerkenswert ist die Bewertung der genannten Schritte nach der Überarbeitung des Manuskripts. Das Zeichnen des Kopfes wird nun zur Pflichtübung und wenig erfreulichen Aufgabe erklärt. Das eigentliche Ziel stellt das Studium der Anatomie dar.<sup>247</sup> Nach denselben einleitenden Schritten (ABC) werden im anatomischen Teil diverse Knochen und der Aufbau des Schädels beschrieben. Neben dem Lob auf Vesalius übernimmt Allori in dieser Fassung die Begrifflichkeiten aus *De Humani Corporis Fabrica* und verweist dort auf konkrete Stellen. Auffallend ist die neue Themenabfolge, welche den ersten Seiten des anatomischen Traktats von Vesalius entspricht. So entsteht beim Lesen des Dialogs der Eindruck, Allori würde während des Gesprächs mit den Adligen durch *De Fabrica* blättern und die Inhalte Seite für Seite abhandeln.<sup>248</sup> Die an Zahl zunehmenden Korrekturen am Ende des Dialogs verdeutlichen jedoch, dass Allori die Ausformulierung immer schwerer fiel; noch während des Schreibens korrigierte er den Text. Die letzten beiden Seiten bestehen

246 „La prima segno A la divideremo in sei letioni cioè prima l'occhio la seconda il naso la terza la bocca la quarta l'orechio la quinta tutto proffilo cominciando al principio di capo degli alla fino del mento. La sesta tutta la testa al capo insieme e così alla fine di ciascuno di quest parte come vedete e dimostro, l'osso e muscoli cioè levata la pelle.“ Manuskript A, Fol. 72v. Diese Stelle wird am Seitenrand im Zuge der Korrektur eingefügt, laut der Allori sich dazu entschließt, auch einen praktischen Abschnitt an den Theorie-Teil anzuhängen. Die Dreiteilung wird auf den nächsten Seiten auch in der umgekehrten Reihenfolge von innen nach außen, von den Knochen bis zur Oberfläche, beschrieben.

247 „[...] la prima cosa, cominciamo dalla testa ò Capo, che dir il vogliamo, è quella prima disegnar in profilo di poi ha mezzo ochio e per ultimo in fac-

cia, et della prima in profilo faremo con la superficie delle pelle per un poco di diletto, è poi seguiremo l'anatomia e l'ossatura, ma da questa prima testa, in fuori voglio, che cominciamo prima dalle ossa e di poi alla Anatomia e per ultimo la pelle [...] ma sopra ci tutte le cose vi prego chio vi pregassi, che se questi primi principij vi paressero al quanto deboli e fastidiosi, che cio con buono animo sopportasse, poi che senta essi come [...] al suo tempo non si poteva altrimenti fare.“ Manuskript B, Fol. 40r.

248 Laut Reilly sei es kaum vorstellbar, dass für die Lehrlinge seziert wurde. Wahrscheinlicher sei, dass sie die Abbildungen in den Büchern von Vesalius oder Valverde studierten. Aus diesem Grund erscheint es plausibel, dass Alloris Text den Eindruck einer Buchbesprechung vermittelt. Dazu Reilly, S. 132–133.

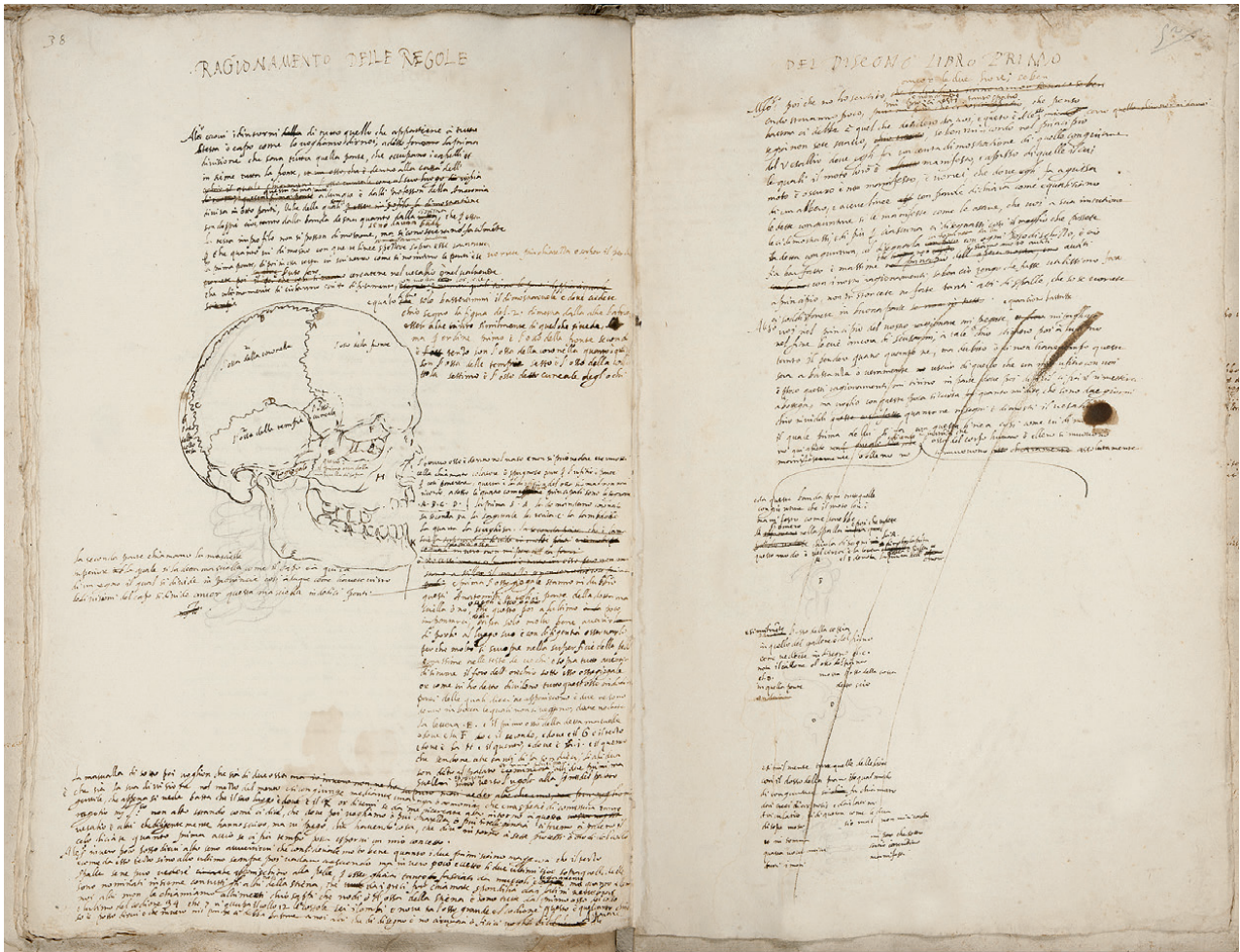


Abb. 41 | Alessandro Allori, Manuskript B, Fol. 51v-52r

nur noch aus fragmentarisch angestückten Textteilen (Abb. 41). An dem abschließend expressiv ausgestrichenen Blatt lässt sich Alloris Unzufriedenheit darüber ablesen, dass ihm die Übertragung der anatomischen Inhalte aus dem Traktat von Vesalius große Schwierigkeiten bereitet hat.<sup>249</sup> Vielleicht hatte Allori aber auch andere Gründe, die Ausarbeitung dieser Fassung zu unterbrechen und größere Veränderungen vorzunehmen?<sup>250</sup>

Wie bereits beschrieben, veränderte Allori in der Manuskript-Fassung C neben der Dialogform auch die Auswahl und Anordnung der anatomischen Themen. Gleich zu Beginn wird das aktualisierte Vorgehen von Bronzino wie folgt beschrieben: Da er sich mit der Anatomie fachlich wenig auskenne, spreche er nicht über den Gebrauch und die Bewegung der Körperteile, sondern nur über allgemeinere Dinge. Der Anatomie-

249 Gerade in den Fassungen A, B und C wird das Schreiben in dem Abschnitt über die Anatomie unterbrochen. Dabei entsteht der Eindruck, der Inhalt sei für Allori nicht zu bewältigen gewesen, wie es bereits Patricia Reilly vermutete. Reilly 1999, S. 129–135

250 Wie aus der erwähnten Randnotiz hervorgeht, führte Allori die anfänglichen Teile des Manuskripts B bis zum Jahr 1566 aus. 1569 setzte er

seine Arbeit mit dem Kapitel über die Anatomie fort, das nach fünf Seiten erfolglos endete. Nach drei Jahren hatte sich zum einen der Status der Protagonisten geändert (zwei von den Adligen wurden zu Cavalieri erhoben), zum anderen erschien vermutlich auch die Form des Dialogs veraltet. Weiteres zur zeitlichen Einordnung der Abschnitte sowie zu den Entscheidungen zur Veränderung, siehe Kapitel II.1.3.

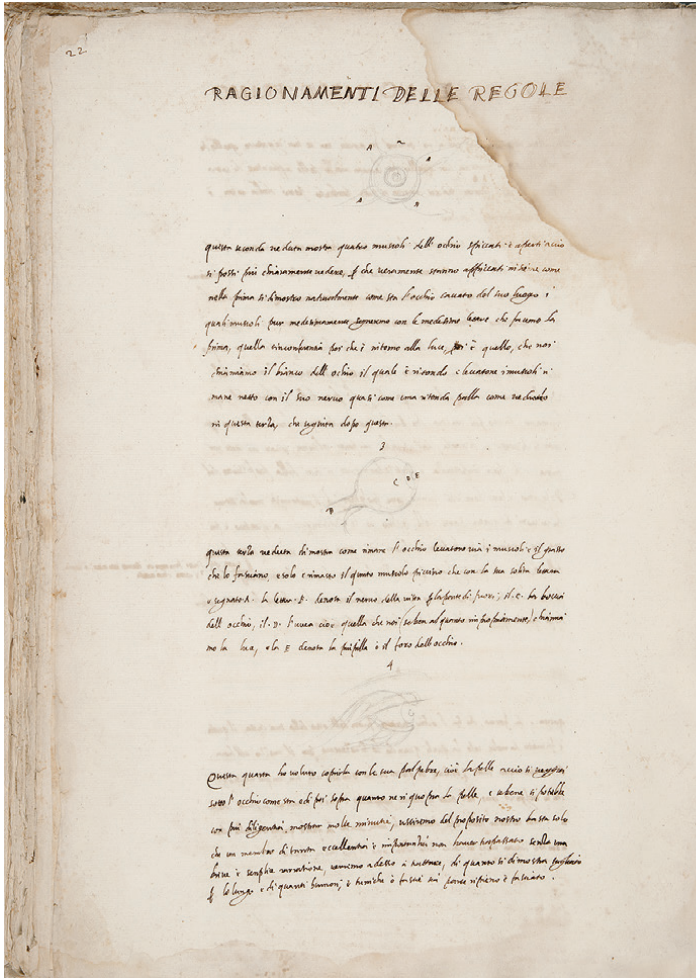


Abb. 42 | Alessandro Allori, Manuskript C, Fol. 88v

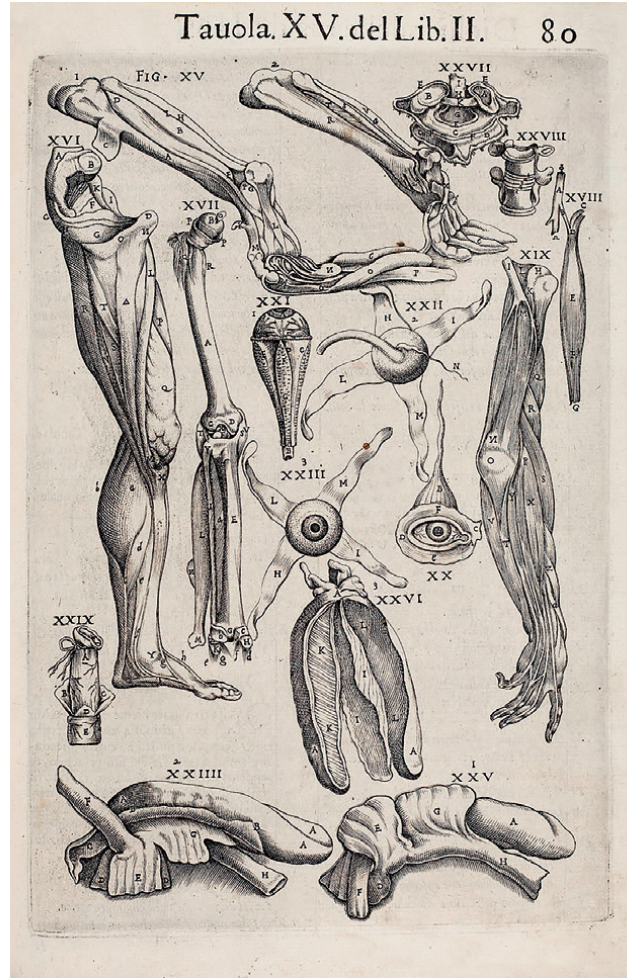


Abb. 43 | Juan de Valverde, Anatomia del corpo humano, Rom 1560, S. 80

unterrichtet solle aus diesem Grund mit dem Auge sowie mit der Beschreibung von allen Knochen des Schädels beginnen und danach mit der Darstellung des Kopfes – mit der Haut, den Muskeln und darunter den Knochen – fortgesetzt werden.<sup>251</sup> Während Allori in den Fassungen A und B Vesalius lückenlos zu folgen versuchte, übernahm er im Manuskript C aus *De Fabrica* nur noch ausgewählte Inhalte. Besonders ausführlich wid-

mete er sich allein der Abhandlung des Augeninneren.<sup>252</sup> Bei der Darstellung der Augenmuskulatur (Abb. 42) orientierte er sich an der *Anatomia del corpo humano* von Juan Valverde (Abb. 43).<sup>253</sup> Die Fassung C wurde nach der Beschreibung der Augenanatomie nicht weitergeführt, sondern mit dem Skizzieren des Schädels unterbrochen. In diesem Manuskript erwähnt Allori Valverde zum ersten Mal neben Vesalius, allerdings

251 „[...] ch'io non so professione di Anatomia, ne dar voglio la ragione di uso delle parti ne à che effetti si muovono, ne quello che le fa muovere, ma di quella chio ragionero, ò disegnerò, si bene dire questa e latal cosa ò latele ò il tal membro, ò il tale, et anco questo delle cose pui principali, ma sono al quanto vi dubbio se sia meglio primamente mostrare l'anatomia dell'ochio cioè le sue tuniche con i suoi humori, e di

poi tutta l'ossatura del capo e bel viso, o pur seguitar per ordine poiche facemo prima la testa con la pelle, venir a dimostrar sotto esse pelle i suoi muscoli e dopo quelli ossatura.“ Manuskript C, Fol. 87v.  
 252 Manuskript C, Fol. 88r–89r.  
 253 Bei Allori ist auf Fol. 88v (Abb. 42) insbesondere die obere Abbildung gemeint. Valverde 1560, Taf. XV, Buch II, Fol. 80.



nur negativ, nämlich als Kopist von *De Fabrica*.<sup>254</sup> Am Ende dieses Kapitels wird zu klären sein, über welche anatomischen Kenntnisse Allori verfügte und welche Position er in Bezug auf die beiden Autoren einnahm.

Die Fassung D zeichnet sich durch ihre Länge in allen Bereichen aus. Die ABC-Methode weitete Allori auf das gesamte erste Buch aus; der Anatomie sollte das zweite Buch gewidmet sein. Da diese beiden Bücher getrennt eingebunden sind, werden sie im Weiteren D<sup>1</sup> und D<sup>2</sup> genannt.<sup>255</sup> Der anatomische Teil (zweites Buch / D<sup>2</sup>) beginnt mit den bereits bekannten, aber neu geordneten Themen: dem Muskelkopf (Abb. 44), der Augenanatomie und dem Schädel. Allori verändert an dieser Stelle die Wiedergabe der Köpfe und stellt sie am Beispiel der ABC-Methode im Profil, frontal sowie in anderen Ansichten dar. In dem Text geht er nur auf die entscheidenden Elemente ein. Beim Auge beschreibt er am ausführlichsten den inneren Teil, die Kristalline. Daran anschließend erläutert er, dass nach dem Studium des Kopfes die Darstellung der Arme, Beine, des Torso und des gesamten Körpers in Form von Knochen, Muskeln und Haut folgen sollten.<sup>256</sup> Im Manuskript ist zwar nur der Abschnitt über das Studium von Händen und Füßen umgesetzt (Abb. 45), aber es ist trotzdem bemerkenswert, dass Allori hier erstmals das weitere Vorgehen – das Erfassen des gesamten Körpers – formuliert. Diese Passage fügte er nach der Abhandlung der bereits bekannten Themen (Anatomie von Kopf und Augen) ein. Dabei entsteht der Eindruck, dass er sich erst nach der gelungenen Ausführung der Bereiche, an denen er zuvor gescheitert war, Gedanken über die Fortsetzung des Manuskripts machte. Zugleich würde dies bedeuten, dass er

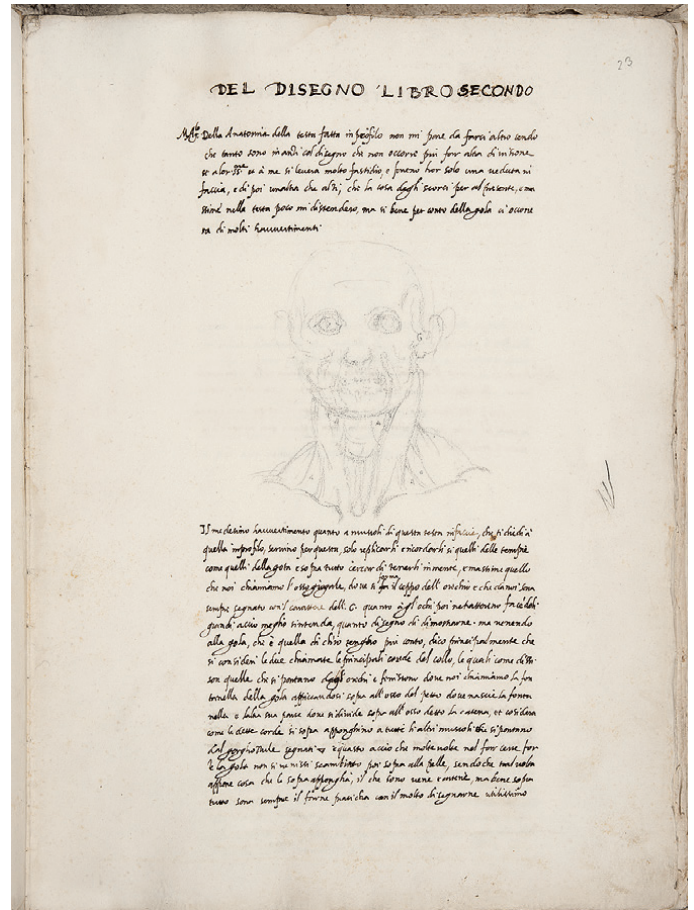


Abb. 44 | Alessandro Allori, Manuskript D<sup>2</sup>, Fol. 23r

den gesamten Umfang seines Textes erst beim Schreiben definierte.

Entscheidend ist der veränderte Umgang mit den anatomischen Inhalten in der Fassung D. Dabei wird nicht versucht, das gesamte Körperinnere – wie in den Fassungen A und B – zu charakterisieren, sondern es

254 „poi che noi cominciamo la prima nostra parte, che fu trattar del modo che tener che vano [?], à ritien l'occhio, tratteremo al presente, così succintamente di che umori si componga è quali; e di poi tratteremo delle tele è tuniche che lo quoprano et mi questo oltre à quello, chio visto da me stesso seguiremo l'ordine del Vesalio, dove ne tratta, nella sua opera che egli fece della fabrica del corpo humano, tanto piu ancora, che Andrea Valverde ancor lui nella sua opera non si discosta, ò discorda, dal Vesalio mi parte alcuna.“ Manuskript C, Fol. 88r.

255 Das Manuskript D<sup>2</sup> wurde im Anschluss an die Fassung E eingebunden. Dies lässt sich damit erklären, dass der Binder die fehlende Fortsetzung des Anatomieteils dieser Reinschrift möglicherweise mit der vorherigen Fassung ergänzen wollte. Dies wäre ein weiterer Beleg dafür, dass der

Binder die Inhalte der Manuskripte sehr wohl verstand. Bisher wurden die beiden Teile D<sup>1</sup> und D<sup>2</sup> nicht zusammen besprochen, obwohl der Zusammenhang sowohl inhaltlich als auch in der Art der Ausführung offensichtlich ist.

256 „Poi che sino à qui tratto di cose apparenti alla testa o capo, mi parrebbe che fusse bene trattar della mano, e poi del'piede, e di poi far la mano appicata al braccio, e parimente il piede con la sua gamba e coscia, e questi ancora mi molto vedute, e di poi trattar de torsi o i busti che si chiamino, venendo poi al far figure intere, dove porremo tutte le misure secondo la grandezza della testa, facendo di tutto quello chi anche ne [?] seguendo prima l'ossa, di poi l'Anatomia e l'ultimo la pelle come dissi [...]“ Manuskript D<sup>2</sup>, Fol. 27v.

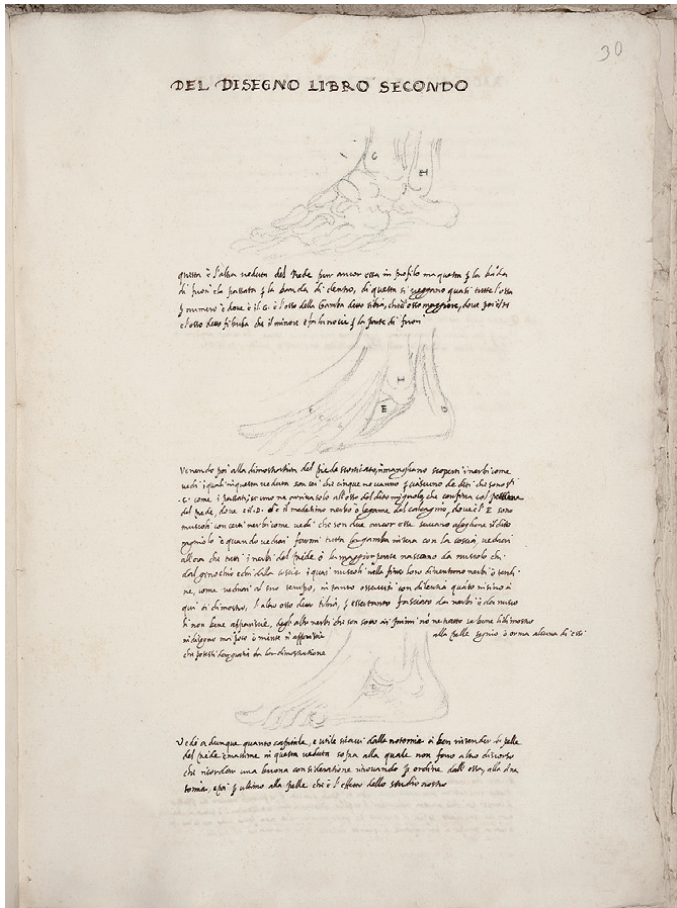


Abb. 45 | Alessandro Allori, Manuskript D², Fol. 30r

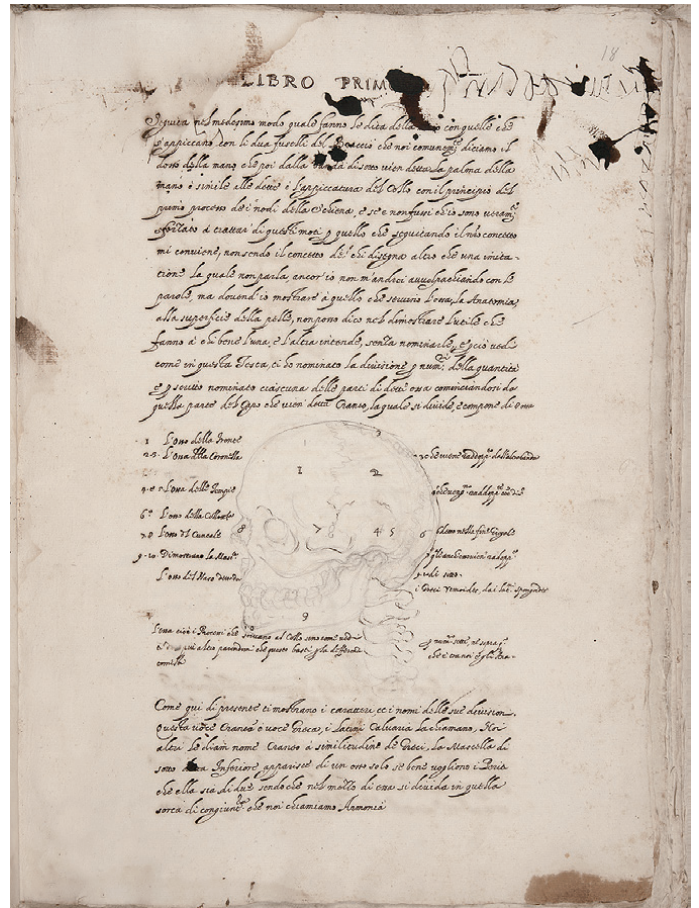


Abb. 46 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 18r

werden nur die auf der Oberfläche sichtbaren und für deren Wiedergabe bedeutenden Teile angesprochen.<sup>257</sup>

In der späteren Fassung E überdachte Allori die Anordnung der Themen erneut und führte die in den vorherigen Manuskripten dargestellten Erfahrungen zusammen. Das zweite Buch über Anatomie leitet er – wie in den Manuskripten A und B – mit der Beschreibung eines Schädels ein. Hier werden nur die zehn Bereiche des Kopfes sehr knapp aufgezählt (Abb. 46). Der

anschließende Satz verdeutlicht den neuen Ansatz des Autors: Er wolle diesen Abschnitt nicht weiter erläutern, da er schließlich kein Anatom sei.<sup>258</sup> Darauf folgen die Darstellungen des Kopfes in Profil-, Frontal- und Dreiviertelansichten, jeweils in den drei Schritten als Knochen, mit Muskeln und Haut (Abb. 47–48). Diese Methode wird bereits in den ersten Fassungen erwähnt und insbesondere am Ende der Fassung D² in verkürzter Form bildlich umgesetzt. Erst nach Überarbeitung

257 Monique Kornell hat darauf hingewiesen, dass die von Allori beschriebenen Halsmuskeln sowohl in seinen anatomischen Zeichnungen als auch in den Gemälden besonders ausgeprägt zu sehen sind, sodass davon auszugehen ist, dass deren Kenntniss für die Künstler tatsächlich von Bedeutung war. Dazu Kornell 1992, S. 174–75.

258 „[...] parendomi che questo basti, per la differenza che è tra noi e gli anatomisti.“ Manuskript E, Fol. 18r. Eine vergleichbare Aussage findet sich in drei weiteren Texten: In der Postille von Annibale Carracci zu Vasaris Viten (um 1592/93), in dem Zeichenbuch von Philips Galle (Galle 1589) sowie in dem Traktat von Juan de Arfe (Arfe 1585). Es ist bezeichnend, dass dieser Gedanke an verschiedenen Orten etwa zeitgleich – um 1590 – aufkommt. Siehe dazu Kapitel III.2.1.

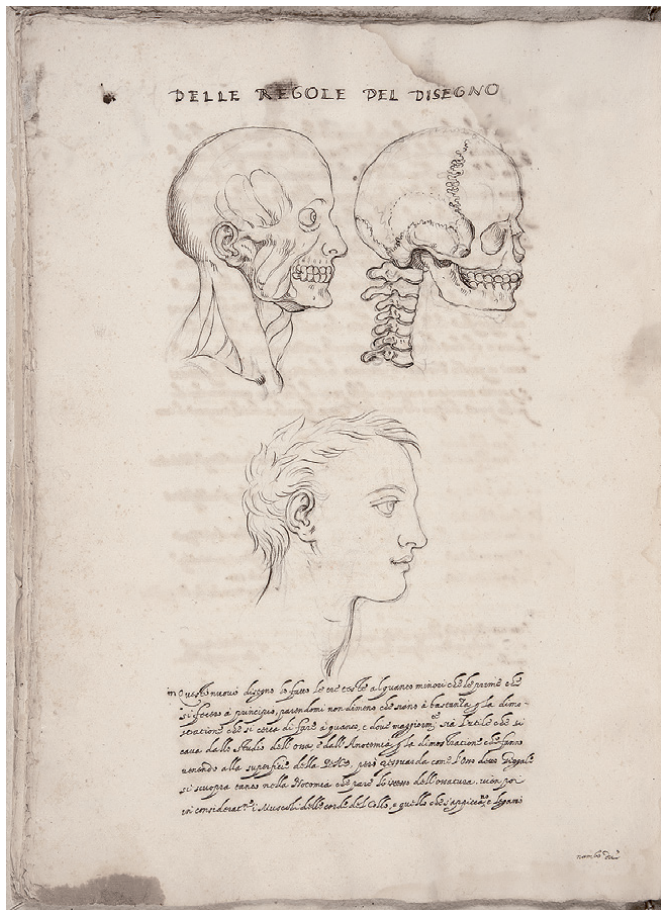


Abb. 47 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 18v



Abb. 48 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 19v

des älteren Manuskripts erkannte aber Allori ihre Möglichkeiten. Mithilfe dieser Vorgehensweise – dem Drei-Schritte-Modell – konnten Körper und einzelne Körperteile von innen nach außen modelliert und der Zusammenhang zwischen den Knochen und sichtbarer Oberfläche visuell veranschaulicht werden. Anders formuliert konnte sich Allori auf diesem Weg nur auf die für die Oberflächengestaltung relevanten Aspekte beschränken. Gerade auf der Grundlage dieses Prinzips baute er den anatomischen Teil des Manuskripts E auf. Der Text ist eher kurz gehalten, sodass die Abbildungen in den Vordergrund rücken.

259 „Così [studio dell'occhio] farò, ma per questo giorno non ti prometto far altro che quello che serve alle vedute del capo, o della testa che dir mi voglia [...]“. Manuskript E, Fol. 19r; Allori / Barocchi 1973, S. 198f.

Auch diese letzte Fassung E endet nach der Darstellung der Köpfe. Allori erwähnt nur, dass er die Anatomie des Auges zu einem späteren Zeitpunkt beschreiben werde.<sup>259</sup> Die mögliche Fortsetzung und die Anleitung zur Darstellung des gesamten Körpers unter Verwendung derselben Methode kann auf Basis des Vergleichs mit der früheren Fassung D<sup>2</sup> rekonstruiert werden.

Die Analyse der fünf Manuskripte macht die intensive Auseinandersetzung Alloris mit den anatomischen Inhalten sichtbar. Wie die Beispiele der ABC-Methode

und der Proportionslehre verdeutlichen, näherte sich Allori auch dem anatomischen Teil mit einem ‚wissenschaftlichen‘ Ansatz und transformierte ihn immer mehr in ein bildgestütztes Manual. Bereits in der Einleitung der vorliegenden Studie wurde deutlich, dass das von Allori abschließend eingesetzte Drei-Schritte-Modell nicht seine eigene Erfindung war.<sup>260</sup> Er griff hingegen auf ein bewährtes Muster zurück, erkannte aber im Laufe der Überarbeitung dessen Potenzial für die Lehre. Bereits Alberti empfahl den Künstlern, den Körper von innen nach außen – beginnend mit den Knochen – aufzubauen.<sup>261</sup> Cellini formulierte denselben Gedanken für die richtige Wiedergabe des Körpers.<sup>262</sup> Auch in den anatomischen Schriften seit *De Fabrica* wurde häufig das Prinzip des ‚Einkleidens‘ der Knochen verfolgt.<sup>263</sup>

Im Gegensatz zu anderen Künstlern versucht Allori in *Ragionamenti* nicht sein eigenes anatomisches Wissen, sondern jenes aus medizinischen Traktaten zu vermitteln.<sup>264</sup> Als Autorität betrachtet er insbesondere Vesalius, den er häufig lobend erwähnt und auf dessen Text er häufig verweist. Ab der Fassung C führt Allori auch Juan Valverde ein, nennt ihn aber immer im Vergleich zu dem Flamen.<sup>265</sup> In Manuskript D<sup>2</sup> wird Valverde sogar nur noch als Kopist von *De Fabrica* eingestuft.<sup>266</sup> Die Einschätzung der beiden Autoren ist



Abb. 49 | Alessandro Allori, Zwischenseite des Manuskripts, Fol. 72a-r

260 Zu dem Drei-Schritte-Modell siehe den grundlegenden Aufsatz von Klaus Krüger (Krüger 2002) sowie Kapitel I.1, II.3 und III.2.1.

261 „[...] come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipignendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo.“ / „[...] so wie man einen bekleideten Menschen erst nackt zeichnet und ihn dann mit Stoffen umhüllt, so malen wir einen nackten Menschen, indem wir erst seine Knochen und Muskeln festlegen, die wir dann mit Fleisch bedecken, dass man leicht jeden darunter liegenden Muskel erkennen kann.“ Alberti 2002, Abschnitt 36, S. 122–123.

262 „Ora, perché tutta la importanza di queste tali virtù consiste nel fare bene un uomo e una donna ignuda, a questo bisogna pensare che, volendogli poter far bene e ridursegli sicuramente a memoria, é necessario di venir al fondamento di tali ignudi, il fondamento si è le loro ossa: in modo che, quando tu arai recatoti a memoria una ossatura, tut non potrai mai fare figura, o vuoi ignuda o vuoi vestita, con errori; e questo si è un gran dire.“ Cellini / Barocchi 1973, II, S. 1935. „Weil nun das wichtigste eines solchen Talentes immer die Darstellung des nackten Mannes und Weibes bleibt, so muß derjenige, der so etwas gut machen und die Gestalten gegenwärtig haben will, auf den Grund des Nackten gehen, wel-

ches die Knochen sind. Hast du dieses Gebäude im Gedächtnis, so wirst du weder bei nackten noch bekleideten Figuren einen Irrtum begehen, welches viel gesagt ist.“ Übersetzung Johann Wolfgang von Goethe, in Perrig 1997, S. 276.

263 Besonders auffällig ist dieses Vorgehen in den Tafeln der *Epitome* von Vesalius, wo das Skelett auf jeder Seite mit einer weiteren Schicht von Muskeln, Sehnen, Haut bedeckt und das Buch mit der Darstellung eines Aktes abgeschlossen wird. Vesalius 1543 (*Epitome*).

264 Das rege anatomische Interesse zu dieser Zeit wird in diesem Kapitel an späterer Stelle erläutert.

265 „[...] seguiremo l'ordine del Vesalio, dove ne tratta, nella sua opera che egli fece della fabrica del corpo humano, tanto piu ancora, che Andrea Valverde ancor lui nella sua opera non si discosta, ò discorda, dal Vesalio mi parte alcuna.“ Manuskript C, Fol. 88r.

266 „Dal Vesalio nel settimo libro al cap.lo XIII della sua opera della fabrica del corpo humano si tratta diligentissimamente della Anatomia dell'occhio, e da andrea Valverde nel V libro la naratione, e di poi alla dichiarazione nella tavola terza, le dimostra in disegno, ritraendo e copiando tutte le fatiche, che prima il vesalio haveva fatto molti anni neanzi [...]“ Manuskript D<sup>2</sup>, Fol. 25r.



Abb. 50 | Alessandro Allori, Jungfrau Maria mit Christus-Knaben, Johannes dem Täufer und anderen Heiligen, 1575-76, Öl auf Leinwand, Galleria dell'Accademia, Florenz

besonders im Zusammenhang mit den Darstellungen des Auges in den Fassungen C und D<sup>2</sup> von Bedeutung (Abb. 42–43). Einerseits wird Valverde in diesen Handschriften kritisiert, andererseits übernimmt Allori aus seinem Traktat sowohl die Positionierung der Kristalline im vorderen Augenbereich als auch die Wiedergabe der Sehmuskeln (Abb. 49).<sup>267</sup> Wie ist diese Diskrepanz zu verstehen?

Als Allori an seinen *Ragionamenti* arbeitete, wurde in Künstlerkreisen der Aufbau des Auges intensiv diskutiert. In den Fassungen D und E weist er darauf hin, dass sein Lehrer Agnolo den gesamten Körper sowie das Sehorgan seziiert habe.<sup>268</sup> Auch Vincenzo Danti konnte – so sein Bruder Ignazio – durch seine Erkenntnisse, die auf mehreren Sektionen des Auges basierten, Vesalius und Valverde korrigieren.<sup>269</sup> So ist zu vermuten, dass Danti die Traktate der beiden Autoren kannte und sich auf deren Wissen stützte. Da Allori in demselben Kreis wie Danti verkehrte, könnte er ebenfalls von den beiden Positionen sowie von der Aktualität des Themas erfahren haben. In den Fassungen A und B zitiert er jedoch wortgetreu ausschließlich *De*

*Fabrica*. Erst in späteren Manuskripten verweist er zwar auf einzelne Stellen aus Valverdes *Anatomia*, allerdings zitiert er den Spanier nicht so präzise und ausführlich wie Vesalius. Daraus kann geschlossen werden, dass Allori *De Fabrica* sehr genau studieren konnte, während ihm das Traktat von Valverde möglicherweise nur aus fragmentarischen Abschriften und mündlichen Überlieferungen bekannt war.

Bemerkenswerterweise griff Allori die Darstellung der Anatomie des Auges um 1575, als er in den Fassungen C und D an demselben Thema arbeitete, in dem Gemälde *Jungfrau Maria mit Johannes dem Täufer und anderen Heiligen* wieder auf (Abb. 50). Die auf dem Tablett liegenden Augen der heiligen Lucia – Attribute ihres Martyriums – sind hier anatomisch korrekt aus zwei Seiten mit allen Muskeln und Sehnen dargestellt. In der Vorzeichnung jedoch bildete Allori die Augen wie aus der Frontalansicht ausgeschnitten entsprechend der üblichen Lucia-Ikonographie ab.<sup>270</sup> Da das Gemälde für einen Altar im Frauenkrankenhaus der S. Maria Nuova entstand, scheint die Darstellung für die Auftraggeber geändert worden zu sein.

267 Während Vesalius die Kristalline in die Mitte des Auges verortete, behauptete Valverde – ausgehend von seinen Sektionen –, dass die Kristalline im vorderen Bereich des Auges zu finden sei. Dieser Theorie entsprechen auch die Abbildungen in dem Traktat des Spaniers. Allori gestaltete die ausgebreiteten Augenmuskeln nach dem Vorbild Valverdes. Auf einem Blatt (Fol. 72a recto und verso, Abb. 2.39f–g), das als letzte Seite der Fassung A' eingeklebt wurde und als vorbereitende Skizze zu den Fassungen C und D gelten kann, sind die Darstellungen und selbst Buchstaben nach Valverde (Tafel XV aus dem zweiten Buch) eingetragen. Eine vergleichbare Darstellung ist bei Vesalius nicht zu finden. Zur neuen Positionierung der Kristalline bei Valverde (Valverde 1560, Buch II, Kapitel 7, Fol. 40r) siehe Kornell 1992, S. 176–177. Über die Frage, ob sich Allori bei der Positionierung der Kristalline an Vesalius oder an Valverde orientierte, gehen die Meinungen auseinander. Während sich Frangenberg für den Spanier aussprach, plädierte Kornell eher für Vesalius. Bei genauerer Betrachtung der Fassungen ist aber folgendes zu erkennen: In der Fassung C (Fol. 89r) ist die Positionierung der Kristalline nicht eindeutig und könnte auch so verstanden werden, dass sie in der Mitte des Auges zu finden ist; in der Fassung D<sup>2</sup> (Fol. 25r) wurde sie eindeutig näher zum Außenbereich – also entsprechend den Erkenntnissen Valverdes – abgebildet. Frangenberg 1988, S. 14–15; Kornell 1992, S. 177.

268 „Tutto sta bene, messer Agnolo, ma ben vi prego, sapendo che e' non è molto che facesti un'anatomia per vostro studio di tutto il corpo umano et in particolare con molto diligenza degli occhi, mostrando il mirabil artificio delle sue tuniche, de' suoi umori e le altre sue appartenenze

tanto de' muscoli quanto de' nervi ottici, et in somma tutto quello che al vedere serve [...]“: Manuskript E, Fol. 3v; Allori / Barocchi 1973, S. 1950. Eine vergleichbare Stelle ist in der Fassung D', Fol. 58r zu finden.

269 „Et questo è la descrizione dell'occhio, tratta da' libro dell'Anatomia di Vincenzo Danti: dove perchè si vede il centro dell'umor Christallino fuor del centro della sfera dell'occhio per la quinta parte in circa del suo diametro; non lascerò in questo proposito di averire, che il Vesalio, & altri, che posero l'umor Christallino concentrico all'occhio, hanno errato; non pure per quello che ho osservato nel Valverde, & in Vincenzo Danti, ma anco per la prova, che ne ha da me stesso fatto in molte Anatomie, che feci altre volte in Firenze, & in Bologna [...]“ Barozzi da Vignola 1583, S. 3. Diese Passage wird dem Bruder und Herausgeber Ignazio Danti zugeschrieben. Dazu Frangenberg 1988, S. 14–15. Allerdings kann auf Basis dieser Beschreibung nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob die Aussage von Ignazio Danti wirklich das Wissen von Vincenzo Danti wiedergibt oder eher als eine Interpretation des Autors zu verstehen ist, die Gelehrsamkeit seines Bruders zu präsentieren.

270 Zur Vorzeichnung in den Uffizien (GDSU 725 F) siehe Lecchini-Giovanonni 1970, S. 29, Abb. 16. Zum Gemälde, siehe Lecchini-Giovanonni 1991, S. 238, Abb. 90; Fabbri 2002; sowie zum anatomischen Kontext, siehe Kornell 1992, S. 168. Etwa zeitgleich stellte beispielsweise Annibale Carracci auf dem Altarbild *Maria mit dem Knaben, Johannes dem Täufer und heiligen Lucia* (um 1587–88, New York, Sammlung Richard L. Feigen) die Augen der Heiligen auf dem Tablett wie Ausschnitte aus dem Gesicht dar. Dazu: Benati / Riccòmini 2006, S. 186, Kat. IV.1.

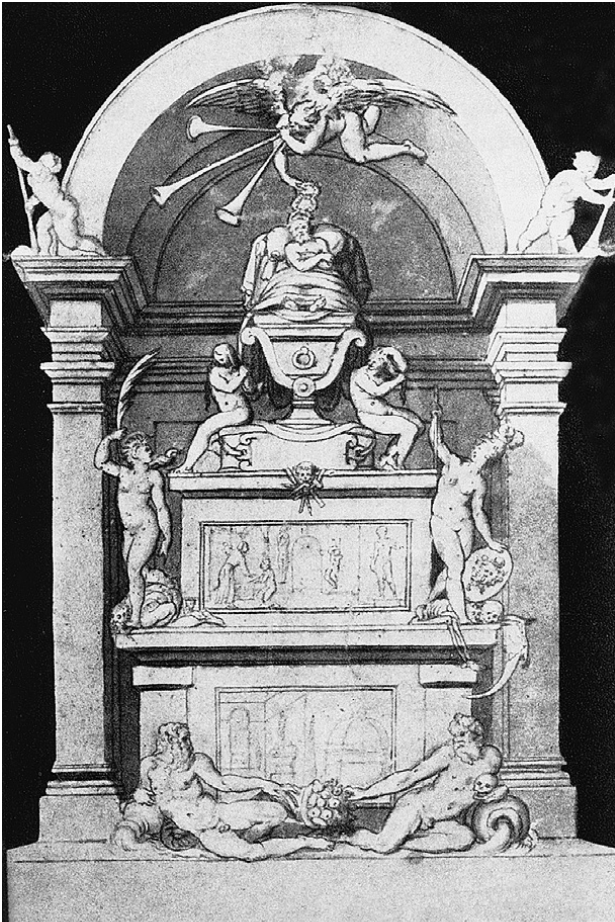


Abb. 51 | Zanobi Lastricati [zugeschrieben], Katafalk Michelangelos, Federzeichnung, 1564, in: *Codex Resta*, Biblioteca Ambrosiana, Mailand

Die Platzierung des Tablett auf der Mittelachse spricht für die Besonderheit dieses Details. So könnte Allori durch den Austausch mit den Ärzten dieses Kranken-

hauses zu neuen Kenntnissen über die Anatomie gelangt sein, die er für die Ausarbeitung seiner Gemälde und ebenso für das Manual nutzbar machen konnte.

Abschließend stellt sich die Frage, warum der Anatomie in den *Ragionamenti* eine so große Bedeutung zugesprochen wird. Als Allori um 1565 die Arbeit an dem Manuskript begann, war die Anatomie in der Tradition Michelangelos eines der zentralen Themen in Florenz, wie eine Auswahl an Beispielen verdeutlicht: 1563 wurden die Sektion von Leichen und das Studium des Körperinneren in das Programm der *Accademia del Disegno* aufgenommen.<sup>271</sup> 1564 war die Vivisektion – im Zusammenhang mit der Ikonographie des Marsyas-Mythos – auf dem Mittelfeld des Katafalks für das Begräbnis Michelangelos abgebildet (Abb. 51).<sup>272</sup> Auf der Festdekoration zur Hochzeit von Johanna von Österreich und Francesco de' Medici 1565 wurde die Auseinandersetzung mit der Anatomie als eine der wichtigsten Aufgaben der Akademiekünstler präsentiert (Abb. 52).<sup>273</sup> Gerade Alessandro Allori hatte die Aufgabe, dieses Künstlerbildnis zur Ausschmückung der Porta al Prato nach den Anweisungen von Vincenzo Borghini anzufertigen.<sup>274</sup> Auch im 1567 veröffentlichten Proportionstraktat von Vincenzo Danti überwiegen die anatomischen Themen.<sup>275</sup> Am Ende des publizierten ersten Bandes beschreibt er die geplanten vierzehn Teile: Neben den ersten zehn Büchern über Anatomie und Bewegung des menschlichen Körpers sollten weitere vier Bände die Affekte (Charaktere), Kleidung und Drapierung, Historie, Landschaften, Tiere und Proportion der Architektur the-

271 In einer der beiden Statuten aus dem Jahr 1563 ist im zweiten Kapitel zu lesen, dass die im Winter angestellten *Consoli* Sorge dafür trugen, insbesondere die jungen Mitglieder in die Anatomie einzuweisen und mit ihnen in der S. Maria Nuova zu studieren (vermutlich Sezieren). Zum Studium der Anatomie an der Akademie siehe Barzman 2000, S. 163–169, für die Statuten mit der erwähnten Stelle, siehe S. 233.

272 Siehe dazu Plackinger 2016, S. 227ff mit weiterführender Literatur.

273 Von den Festdekorationen sind nur wenige Vorzeichnungen und der Bericht Mellinis überliefert: Mellini 1566, S. 21–22. Sowie Vasari 1568, S. 882ff., insb. S. 890. In dem Brief schreibt Vincenzo Borghini an Allori eine Anweisung zur Bildgestaltung: Bottari / Ticozzi 1822, S.222–225. Zusammenfassender Aufsatz zur Festdekoration: Petrioli Toffani 2015, S. 477–498. Zur Zeichnung: Petrioli Tofani 1983.

274 „Perciocche in questo, si vedeva un grandissimo Cortile [...] dove si faceva notomia per vedere, & mostrare i muscoli; & l'altri parti minute del corpo

humano, agli Scultpri, et à Pittori: & dove infinito stavano, ritraendo col disegnatario, le dette statue, et pitture“ / „Nell'imbasamento di così fatto quadro erano di molti putti, de' quali chi disegnava, chi ritraeva, & chi faceva una figura di terra, ò di gesso, et chi misurava: per mostrar lo studio, che di tutte queste arti, proprissime della nostra Città, hanno i nostri huomini infino da' lor primi anni.“ Mellini 1566, S. 24 / 25. Sowie Vasari 1568, S. 890. Brief von Vincenzo Borghini an Allori: Bottari / Ticozzi 1822, S.222–225. Eine Zeichnung in Florenz soll laut Annamaria Petrioli Tofani (1983) die Puttis auf dem Sockel wiedergeben. Sie wird dem Umkreis von Alessandro Allori zugeschrieben (Abb. 52). Darüber hinaus könnte die Zeichnung von Giovanni Stradano (Abb. 19) mit der programmatischen Darstellung der *Accademia del Disegno* durch diese Festdekorationen ange-regt worden sein.

275 Danti 1567. Zum Traktat von Danti siehe: Summers 1979, S. 292–297; sowie Davis 1982.



Abb. 52 | Werkstatt von Alessandro Allori, Studie für die Festdekoration anlässlich der Hochzeit von Francesco de' Medici und Johanna von Österreich, 1565, Schwarze und rote Kreide, Feder, Aquarell auf Papier, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv. 11617 S

matisieren.<sup>276</sup> Diese Aufzählung verdeutlicht, dass auch Danti den Fokus auf die Anatomie richtete und die Gesamtstruktur – wie in den frühen Manuskripten Alloris – eher theoretisch mit nur wenigen Illustrationen anlegte. Ob Allori ein ähnlich umfangreiches Themenspektrum abzudecken plante, ist allerdings zu bezweifeln.

Wie aus den Berichten sowie aus den Studien Alloris zu entnehmen ist, beschäftigte er sich um 1560 intensiv mit der Anatomie.<sup>277</sup> In dem einleitend vorgestellten

Gemälde mit dem auferstandenen *Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian* wurde bereits die Bedeutung der Anatomie thematisiert (Abb. 1). Dass er außerdem in dem oben beschriebenen Umfeld auch den Fokus seines Manuskripts auf die Anatomie richtete, erscheint somit wenig überraschend. Allerdings stellt sich die Frage, ob die um 1560 gezeichneten Skelette und Muskelmänner im Zusammenhang mit den *Ragionamenti* stehen, wie in der Forschung vermutet wird.<sup>278</sup> Stilistisch sind diese Studien als frühe Arbeiten

276 „Che il primo sarà questo come le proporzioni si trovano in tutte le cose che immitare & ritrarre si possono. Nel secondo si tratterà in particolare del ossa in generale un breve raccolta di tutta la Notomia del'interiore: Nel quatro de Muscoli della testa: Nel quinto de' muscoli che muovono il dorso, il torace, et le abdomine. Nel settimo de' muscoli che muovono la coscia, la gambe, et le piede. Et di tutti questi moscoli si ragiona il numero, il sito, la figura e l'uso. Et in ciascuno di questi libri sono con disegno riportati nel principio d'ogni capitolo le figure loro si segue poi nel ottavi libro l'uso di tutti i membri del corpo humano: Nel nono le cause de le figure di tutte le parti superficiali: Nel Decimo, delle attitudini, ò ver movimenti: Nel undecimo, l'universale de' segni de gli affetti: Nel dodicesimo, dele composizione del Instorie, & panni, & altri abigliamenti: Nel trecidesimo, luniversale de' paesi, & Animali bruti, & bruti, & tutte l'arte cose ch'à paesi si convengono: Nel quattordicesimo delle proporzioni del Architettura cavata de la proporzione dele figura del huomo: Nel quindicesimo della pratica di questa arte in Universale.“ Danti 1567, S. 61–62. Diese Aufzählung ganz zum Schluss des ersten Buchs wirft die Frage auf, ob er die Hoffnung auf die Publikation der weiteren Bände aufgegeben hatte und diese vorerst als Ankündigung festhalten wollte.

277 Die anatomischen Zeichnungen Alloris sind u.a. unter den Inventarnummern in Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi in Florenz zu finden: 6700F, 6709F, 6710F, 6711F, 10237F, 10238F, 10241F, 10242F, 10243F, 10244F, 10245F, 10246F, 10255F, 10256F, 10262F, 10321F. In der Vita von Ludovico Cigoli werden die Sektionen Alloris, dessen Schüler er war, ausführlich geschildert: „Aveva Alessandro Allori alcune stanze per entro il Chiostrò della Venerabil Basilica di S. Lorenzo, ove, come studioso, che egli era della Notomia, introduceva del continuo umani Cadaveri, quegli scorticando, e tagliando e suo biso-

gno, ed al giovanetto Cigoli, non so se per far compagnia al Maestro, o pure per appagare suo gran genio in quegli studij tanto necessarj all'Arte sua, veniva fatto il passare i giorni, e talora l'interè notti fra quelle malinconiche operazioni, quando non potendo a lungo andare sua tenere età far riparo alla violenza, che facevano a' suoi sensi gli odori corrotti, e gli spaventosi aspetti di quei morti, aggiunta l'ommbile siffazione, con che egli gli andava oserando, e disegnando, finalmente gli fu forza il cadere sotto il pero d'una male fanita, che oltre a piu altri travagli, che gli apportava, non solo gl'impediva l'uso della memoria, ma di quando in quando faceva patire di mal caduco, tanto, che egli fu obligato da' Medici.“ Baldinucci 1681–1728, hier 1702, III, Sec. IV, S. 18.

278 Das Drei-Schritte-Modell ist in den Zeichnungen in Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi in Florenz (Inv. 190 S), in Windsor Castle (Inv. RCIN 990216) und im Louvre (Inv. 12) zu finden. Allerdings ist die Zuschreibung der letzten beiden an Allori zu bezweifeln, da sie vielmehr aufgrund des Motivs – das auch bei zahlreichen weiteren Künstlern der Zeit vorkommt –, als anhand des Strichbildes erfolgte. Des Weiteren sind die Skelette und Muskelmänner in denselben Haltungen auf folgenden Studien zu finden: Inv. 10321 F, 10256 F, 6700 F, 6709 F, 6710 F, 6711 F, 10245 F, 10255 F in Florenz sowie Inv. 8, 13, 14 in Paris. Auch in diesen Darstellungen ist die Ausführung sehr unterschiedlich, sodass sie differenzierter betrachtet werden sollen. Sie sind auf großen und kleinen Formaten und sowohl grob als auch präzise umgesetzt. Daher können sie nicht allgemein als zugehörig zum Manuskript verstanden werden, wie es in der folgenden Literatur der Fall ist: Heikamp 1956, S. 43; Lecchini Giovannoni 1991, Abbildungen auf S. 436; Carlino / Ciardi 2009, S. 29, Abb. 92–97; Kornell 1992, S. 177–182.



Alloris einzuordnen.<sup>279</sup> Darüber hinaus verweist Allori bereits in dem eingangs beschriebenen Gemälde auf diese Studien (Abb. 1–3).<sup>280</sup> Monique Kornell schreibt Allori zwei weitere Gemälde aus derselben Zeit mit der Kreuzigung Christi zu, die ebenso in Verbindung mit diesen anatomischen Blättern stehen.<sup>281</sup> Die Zusammengehörigkeit der Zeichnungen zu dem Manuskript wird insbesondere von jenen Forschern behauptet, welche die Fassungen C bis E vor 1565 datieren und mit der zeitgleichen Entstehung argumentieren. Wie bereits aufgezeigt wurde, sind diese Manuskripte jedoch erst nach 1570 einzuordnen, sodass die Zeichnungen nicht hierfür angefertigt sein können. Mit dem Drei-Schritte-Modell arbeitete Allori während seiner gesamten Schaffenszeit; ebenso bezog er sich häufig auf die Themen seiner frühen Werke. So ist bezüglich des Zusammenhangs zwischen den Zeichnungen und dem Manuskript vielmehr zu vermuten, dass er während der Entstehung der Textfassungen auf die Inhalte der frühen Studien zurückgriff.<sup>282</sup>

## 2.6 Alloris Vorhaben aus zeitgenössischer Perspektive

In der bisherigen Untersuchung der Konzeption von Alloris Manuskripten ist seine intensive Suche nach den passenden Methoden ebenso wie sein Wissenshorizont deutlich geworden. Bei der Bearbeitung eines Themenbereichs ging Allori in allen Textversionen von einer tradierten Vorgehensweise aus und veränderte die Inhalte auf unterschiedliche Weise: Bei der ABC-Methode blieb er der bekannten Lehranweisung treu; im Falle von Proportionslehre und Anatomie suchte er nach neuen Methoden. Während der Verschriftlichung durchlief er eine ähnliche Entwicklung: Er begann mit einem wissenschaftlichen Ansatz, der sich in längeren Beschreibungen sowie in wenigen Abbildungen zeigt. Im Laufe der Zeit verkürzte er aber die Texte und bereicherte sie mit Illustrationen. In der letzten Fassung E erreichte er die Ästhetik eines bildgestützten Manuals, in dem die Inhalte vor allem mithilfe der Abbildungen vermittelt wurden.

Im 16. Jahrhundert rückten die visuellen Strategien auch in anderen Publikationen in den Vordergrund.<sup>283</sup> An früherer Stelle wurde die Methode der Schreibmanuale erläutert, in denen die fragmentierten Buchstaben von Lehrlingen einzeln wiedergegeben und das

279 Es wurde vermutet, dass Allori diese Darstellungen der Skelette auch in den Illustrationen für das Begräbnis von Michelangelo verwendete. Die Überlegung muss aber wegen der fehlenden bildlichen Nachweise spekulativ bleiben. Die Skelett-Darstellungen Alloris werden in dem Bericht über die Begräbnisfeier folgendermaßen beschrieben: „La pittura delle morti, che in questa honoranza, per tutta la chiesa si vedevano, era si così fatta. Una Morte di bellis. e p[er]fetta ossatura, havendo gettata la falce in terra, stava in forma, che pareva, che piangesse, e si dolesse d' essere stata forzata à fare questo danno mondo, & si scusava col motto Coegit dira necessita. Haveva un mondo sopra il quale era nato un giglio, che haveva fiori, & era tronco nel mezzo con bellissima fantasia, & inuentione d'Alessandro Allori sopradetto. Altre morti erano con altra inuentione, e fra l'altre, una era prostrata in terra: & l'eternità con una palma in mano la haveva una de'piedi posto in sul collo, & guardando la con atto sdegnoso, pareva che la dicesse, la sua, ò necesità, ò volontà non haver fatto nulla; perche mal grado di lei viverebbe Mich. in ogni modo, il motto era questo: *Vicit inclyta virtus*. Queste cose fatte morti a vicenda erano sparse per tutta la chiesa ne'vani, dove non erano historie [...]“ Giunti 1564, Fol. E3. Zu den Skeletten siehe: Ciardi / Tomasi 1984, S. 82ff.

280 Das auf dem Gemälde (Abb. 1) dargestellte Skelett und der Muskelmann sind den Zeichnungen (Abb. 2–3) so ähnlich, dass zu vermuten ist, dass

er darin konkrete Studien zitiert. Genaueres zum Gemälde im Zusammenhang mit den Anatomiezeichnungen siehe Kapitel I.1.

281 Von der Kreuzigung Christi mit einem bewegten Skelett zu seinen Füßen existieren zwei Versionen, in Badia in Cava di Tirreni (zugeschrieben an Girolamo Macchiotti) sowie in der Privatsammlung in Florenz. Darin hatte Allori einerseits die Haltungen der Skelette (GDSU 6700 F, 6711 F, Louvre 13), andererseits möglicherweise die Studien für die Kreuzigung (GDSU 10309F) eingearbeitet. Dazu Kornell 1992, S. 180–182.

282 Im Kapitel II.1.3 wurde Raffaello Borghinis Beschreibung des Manuskripts und sein Lob der anatomischen Zeichnungen Alloris erwähnt (Borghini 1584, S. 630). Ausgehend von seiner Aussage ist zu vermuten, dass er sich weniger für die Skizzen im Manuskript begeisterte, sondern dass Allori ihm an einer anderen Stelle ausgeführte Studien vorlegte. Dabei könnte es sich um die genannten Zeichnungen aus seiner frühen Schaffenszeit handeln, aber es könnten auch andere, heute verschollene Blätter gewesen sein.

283 Wie das Wissen auf der visuellen Ebene im 16. Jahrhundert in gedruckten Büchern zusammengefasst wurde, siehe: Siegel 2009. Sowie über die Bedeutung der Illustrationen in naturwissenschaftlichen Werken: Kusakawa 2012.

Gesehene Linie für Linie nachgeahmt werden sollte (Abb. 23). Vesalius erkannte die entscheidende Bedeutung der wissenschaftlichen Abbildungen, mit denen er die unsichtbaren Elemente des lebenden Körpers veranschaulichen konnte.<sup>284</sup> Auch Allori hatte zwar von Beginn an sein Manuskript mit Illustrationen bestückt, allerdings ging er erst in den späteren Fassungen einen Schritt weiter und erhob die Abbildungen zum zentralen Vermittlungsmedium.

Während bisher Parallelen aus anderen Bereichen zu den Verschriftlichungsmethoden sowie Lernpraktiken gezogen wurden, sollen abschließend die wenigen gedruckten Zeichenanweisungen aus dem 16. Jahrhundert im Hinblick auf den Umgang mit Vermittlungsstrategien näher betrachtet werden: Sebald Beham war einer der ersten, der die komplexe Theorie von Dürer in dem Band *Kunst und Lere Büchlin* (1552) praktikabel zusammenfasste.<sup>285</sup> Beham folgte gerade der visuellen Strategie, die Inhalte mit äußerst großen Darstellungen und nur wenigen Textzeilen zu vermitteln (Abb. 40). Der Schwerpunkt seiner Anweisung lag auf dem Zusammenbauen des Kopfes sowie des Pferdes auf der Basis von geometrischen Regeln und mithilfe eines Zirkels. In dieser Tradition der Vereinfachung der Proportionstheorie Dürers ist auch die Anweisung *Des Circkels vuud Richtsscheyts* (1564) von Heinrich Lautensack zu betrachten.<sup>286</sup> Dieser argumentierte an vielen Stellen ebenso mit Bildern und stellte im dritten Buch drei Ansichten des Körpers – Skelett, Akt und Proportionskonstruktion – nebeneinander (Abb. 53), um die Zusammenhänge zwischen diesen Darstellungen zu visualisieren.<sup>287</sup> Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts erschienen zwei weitere Publikationen, welche die Proportionslehre mit der Anatomie vereinten. Juan de Arfe y Villafane verfasste um 1585 am spanischen Hof ein einflussreiches Lehrbuch, das dem Leser auf

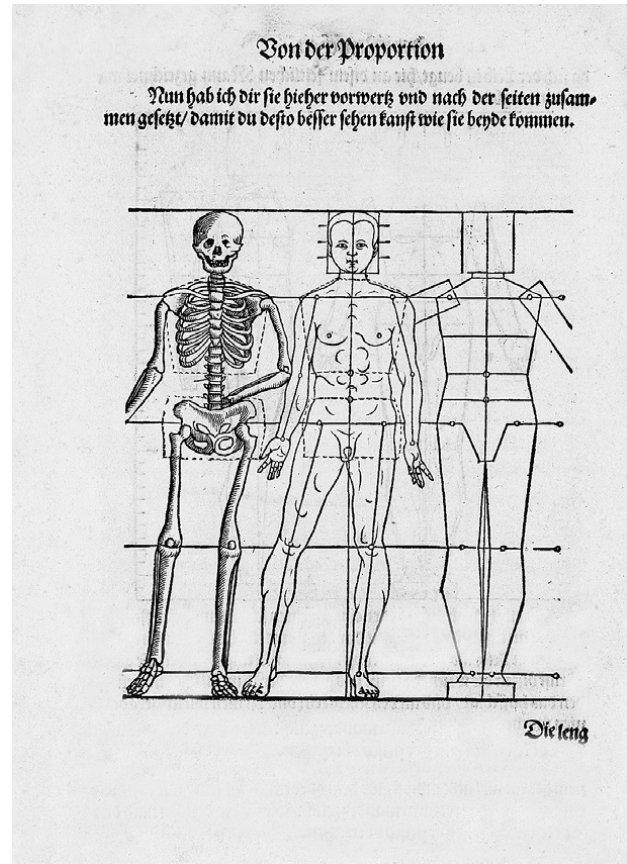


Abb. 53 | Heinrich Lautensack, *Des Circkels vuud Richtsscheyts*, Frankfurt am Main 1564, Fol. 36v

vereinfachtem Weg die Wiedergabe von geometrischen Formen, Menschen und Tieren sowie Architektur vermitteln sollte.<sup>288</sup> Auch in seiner Schrift spielen Abbildungen eine zentrale Rolle (Abb. 54), dennoch besteht seine besondere Leistung darin, die Fülle der Themen in einem didaktischen Band zusammenzufassen. 1595 publizierte Jean Cousin einen schmalen Band mit Darstellungen auf der einen und den zugehörigen Textbeschreibungen auf der gegenüberliegenden Seite.<sup>289</sup> In den entscheidenden Abbildungen wurden mithilfe der

284 Sachiko Kusukawa beschreibt im Zusammenhang mit den Abbildungen von Vesalius, dass diese auf besonderer Weise die Sehnen und Muskeln veranschaulichten, die während der Sektion nicht sichtbar waren. Dazu Kusukawa 2008, S. 90–91.

285 Beham 1552. Siehe dazu: Müller / Schauerte 2011.

286 Lautensack 1564. Zu Lautensack siehe Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2015, S. 171–175 (Maria Heilmann) mit weiterführender Literatur.

287 Über die visuellen Strategien bei Lautensack siehe: Siegel 2006.

288 Arfe 1585. Dazu siehe: Portmann 2014.

289 Cousin 1595. Dazu: Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 66–67 (Maria Engelskirchen).

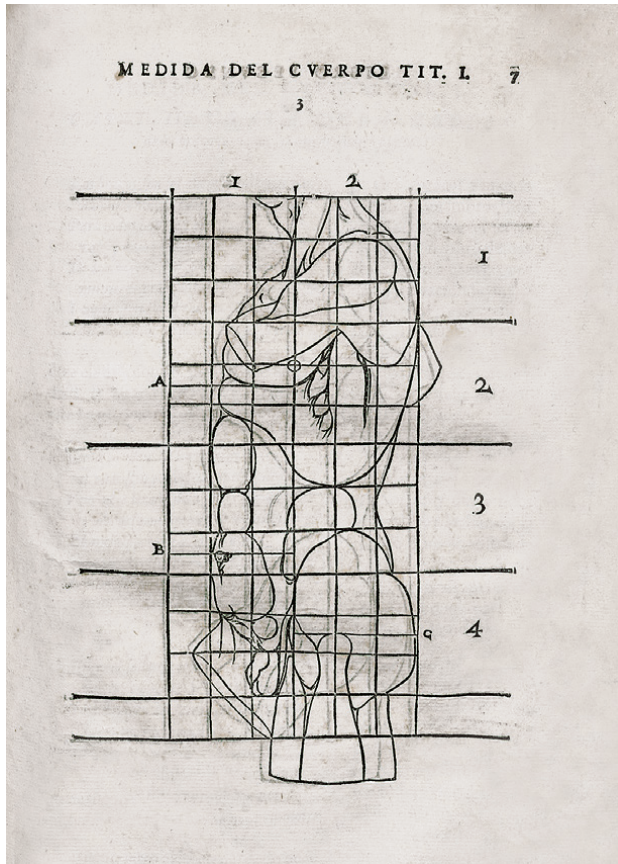


Abb. 54 | Juan de Arfe y Villafane, *Varia Commensuracion*, Sevilla 1585, Buch II, S. 7r

Projektionsmethode Körperteile, Muskelmänner sowie unterschiedliche Haltungen präsentiert (Abb. 55). Sechs Jahre zuvor (1589) druckte Philips Galle zwölf Vorlagen der anatomischen Ansichten des menschlichen Körpers.<sup>290</sup> Galle baute seine Publikation auf dem visuellen Argument auf, indem er nach einer einseitigen Einleitung über die Grundlagen der Zeichenkunst die Lehrinhalte einzig durch die Aneinanderreihung der Bildtafeln von Skeletten, Muskelmännern

<sup>290</sup> Galle 1589. Siehe dazu: Sellink 1992.

<sup>291</sup> Lanteri 1557. Bezeichnenderweise ist eine Ausgabe von Lanteri in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig (Signatur D 063D 143 / D 024D 1082) gemeinsam mit Giovanni Battista Zanchis Traktat *Del modo di fortificare le città* von 1556 [1554] gebunden. Beide haben dasselbe Format, sodass zu überlegen ist, ob Lanteri sein Buch passend zur Publikation Zanchis herausgab. So konnte der Besitzer zuerst das Zeichnen der Fes-

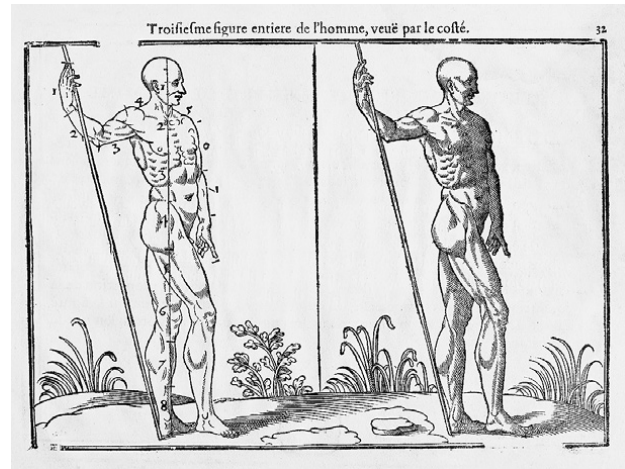


Abb. 55 | Jean Cousin, *La Vraye Science de Pourtraicture*, Paris 1647, Fol. 32

und Akten vermittelte (Abb. 56). Während in den oben genannten Publikationen die Illustrationen eine zentrale Stellung einnahmen, ist die einzige italienische Anleitung zum Zeichnen der Festungsgrundrisse aus dem 16. Jahrhundert theoretisch angelegt: Giacomo Lanteri versucht dem Leser in *Due dialoghi del modo di disegnare le piante delle fortetze* (1557) die Inhalte in didaktischem Ton zu vermitteln.<sup>291</sup> Die Abbildungen werden darin jedoch nur selten, zur Veranschaulichung der ausführlich beschriebenen Objekte, eingesetzt (Abb. 57).

Diese kurze Auflistung zeigt die vielfältige Formensprache und den Umgang mit den visuellen Vermittlungsformen der existierenden Zeichenlehrbücher zu Lebzeiten Alloris. Auch wenn Alloris Kenntnis dieser Bände nicht nachgewiesen werden kann, ist die zunehmende Anwendung visueller Strategien in allen Bereichen bemerkenswert:<sup>292</sup> Sowohl in den Zeichenmanualen als auch in Büchern anderer Gattungen wurde

tungen erlernen und sich anschließend fundierter mit einzelnen Bauten beschäftigen.

<sup>292</sup> Möglicherweise kannte Allori die Anweisung von Sebald Beham und dessen Einsatz des Proportionsquadrates (dazu Kapitel II.2.4). Die Übereinstimmung des formalen Aufbaus der Schrift von Lanteri mit dem Manuskript Alloris ist außerdem bezeichnend, denn auch hier ist die Lehre in Dialogform gestaltet.

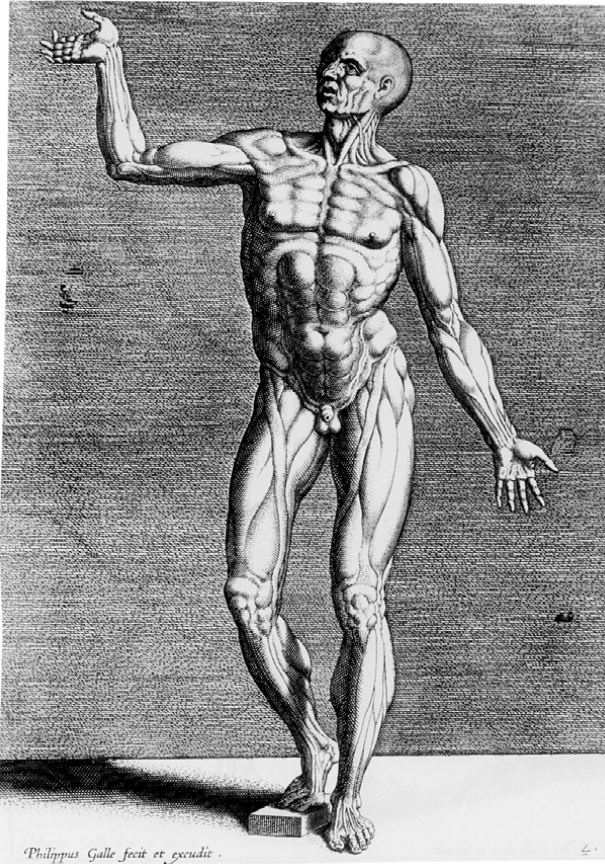


Abb. 56 | Philips Galle, *Instruction et fondements de bien pourtraire*, Antwerpen 1589, Fol. 4

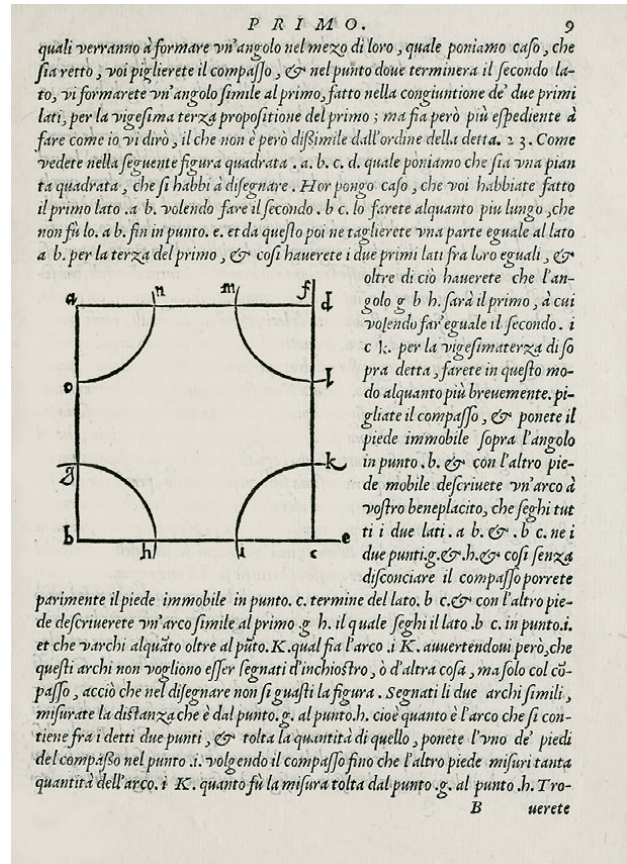


Abb. 57 | Giacomo Lanteri, *Due dialoghi del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide*, Venedig 1557, Fol. 9

den Abbildungen im Laufe des 16. Jahrhunderts immer größere Bedeutung zugesprochen.<sup>293</sup> Darüber hinaus verdeutlichen die genannten Publikationen ein breites Themenspektrum. Sie vermitteln Inhalte wie Proportionslehre, Geometrie und Anatomie für fortgeschrittene Lehrlinge. Ausgehend von diesen Beobachtungen verwundert das ursprüngliche Vorgehen Alloris wenig. Auch er begann mit einem wissenschaftlichen Ansatz,

da er neben theoretischen Traktaten über keine direkten Vorbilder verfügte.

Außerdem werden nur in den wenigsten Zeichenlehrbüchern des Cinquecento die basalen Schritte charakterisiert. Sie werden entweder mit Punkt und Linie oder mit geometrischen Figuren eingeleitet; in keinem davon kommt die ABC-Methode vor. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum sich Allori in den

293 Das visuelle Material war außer im künstlerischen Umfeld auch in anderen Bereichen gefragt: Nicht nur die wissenschaftlichen Bücher, wie das Proportionstraktat Dürers und das Anatomietraktat von Vesalius, erzielten großen Erfolg wegen reicher Illustrationen, sondern auch im Bereich der Rhetorik und Schrift wurden immer häufiger visuelle Schemata zur Aneignung des Inhalts eingefügt. Diese Tendenz konnte Lina

Bolzoni insbesondere am Beispiel der Publikationen von Orazio Toscanelli und seinen Nachfolgern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufzeigen. Dazu Bolzoni 2001, insb. S. 23–57. Zur Bedeutung der Abbildungen in den schulischen und konfessionellen Lehrbüchern sowie in Bildfibel: Pfisterer 2003, S. 221–229. Zu Illustrationen der naturwissenschaftlichen Arbeiten siehe die Aufsatzsammlung: Lefèvre / Renn 2003.

ersten Fassungen für diesen ungewöhnlichen Auftakt mit der ABC-Methode rechtfertigten musste und warum er bei der Verschriftlichung dieser Vorgehensweise Schwierigkeiten hatte.<sup>294</sup> Gerade was die anfänglichen Schritte angeht, war Allori somit der Vorreiter, der die Nachfrage sowie die Relevanz eines ABC-Lehrbuchs erkannte und hierfür eine neue Formensprache erfand.

### 3. DAS ERBE PONTORMOS: DIE AUSARBEITUNG DER DRUCKFASSUNG

Abschließend soll der formale Aufbau der letzten Manuskript-Fassung E näher betrachtet werden, da er für das Verständnis der zentralen Aussagen Alloris von Bedeutung ist. Nur dieses Manuskript ist sorgfältig –

mit Titelbuchstaben und einer der *Cancelleresca* ähnlichen Schriftart – ausgeführt. Die akkurate Ausarbeitung und spiegelverkehrte Darstellung der Initialen sowie der anatomischen Motive deuten darauf hin, dass diese Fassung E als Vorlage für den Druck dienen sollte. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt aber vor allem auf den Illustrationen der Titelbuchstaben, da Allori einzelne Motive präzise ausführte. Dabei soll die Ikonographie der Initialen sowie Alloris Intention bei der Auswahl der Darstellungen hinterfragt werden.

In italienischen gedruckten Büchern seit 1530 standen die bebilderten Initialen selten in direktem Zusammenhang mit dem Text. Zumeist wurden sie allgemein dem Inhalt angepasst, sodass für die biblischen Themen die christlichen Motive und für die profanen die mythologischen Sujets zum Einsatz kamen.<sup>295</sup> Dennoch findet man Bücher (auch nördlich der Alpen) mit individuell gestalteten oder sinngemäß aus dem beste-

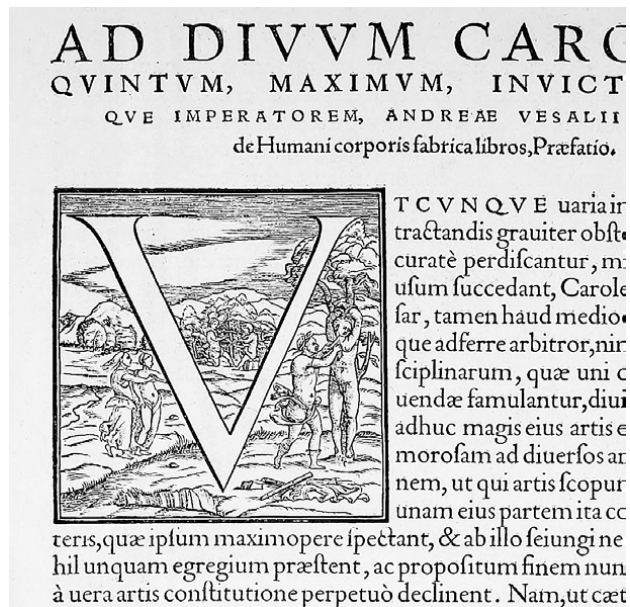


Abb. 58 | Andreas Vesalius, De humani corporis libri septem, Basel 1555, Fol. A 2r (Detail)

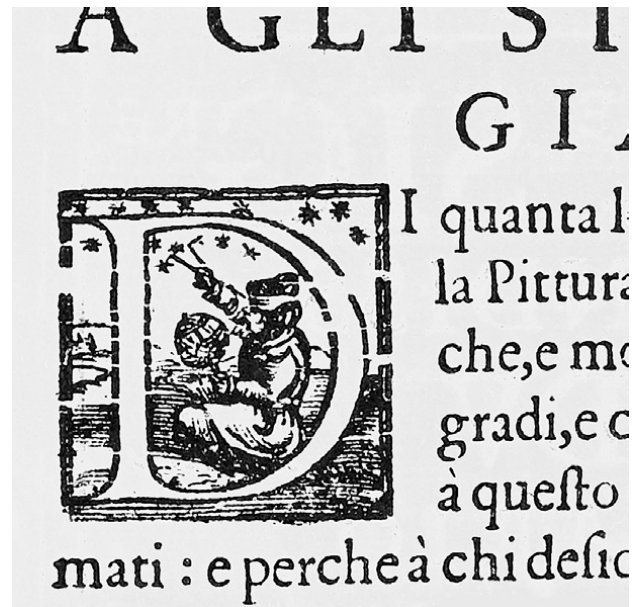


Abb. 59 | Giacomo Franco, Della Nobilità del Disegno Diviso in Due Libri, Venedig 1611, Widmung an den Leser (Detail)

294 Über Einordnung und Wissen über die ABC-Methode, siehe Kapitel II.2.1.  
295 Zur vielfältigen Verwendung der bebilderten Initialen siehe die Arbeit von Petrucci Nardelli, in der der Einsatz dieser Titelbuchstaben auf den Venezianischen Verlag von Giovanni Giolito de Ferrara zurückgeführt

wird. Darin wird ebenso darauf verwiesen, dass die Buchstaben nicht nur der Illustration, sondern auch der Mnemotechnik dienen sollten, um die Inhalte memorieren zu können (S. 17). Petrucci Nardelli 1991.

henden Kompendium angepassten Titelbuchstaben. Der bewusste Einsatz dieser Miniaturbilder soll exemplarisch an zwei Beispielen veranschaulicht werden: 1) Die detailliert ausgeführten Initialen, welche das jeweilige Kapitel kommentieren und diverse anatomische Praktiken veranschaulichen, kommen im anatomischen Traktat von Vesalius (1543) vor.<sup>296</sup> Dass diesen kleinen Bildern Bedeutung zugesprochen wurde, verdeutlichen die Veränderungen in der zweiten Ausgabe von 1555; dort wurden sie aktualisiert und der allererste Buchstabe durch ein V in Kombination mit dem Marsyas-Mythos ersetzt (Abb. 58). Die neue Initiale sollte programmatisch den Namen des Autors mit dem Sinnbild des Anatomen vereinen.<sup>297</sup> 2) Auch in der italienischen Ausgabe des Zeichenbuchs von Giacomo Franco *De Excellentia et nobilitate delineationis libri duo* (1611) wurde die einleitende Initiale des Haupttextes nach inhaltlichen Kriterien ausgewählt: In der Mitte des Titelbuchstaben D ist ein Astronom beim Ausmessen der Sternkonstellation mit dem Zirkel zu sehen (Abb. 59).<sup>298</sup> Der Text beginnt mit der Charakterisierung des *disegno*, der als Grundlage von allem galt.<sup>299</sup> In Verbindung mit der unmittelbar neben dieser Passage platzierten Initiale bekommt die Aussage eine weitere Bedeutungsebene: So wie der Astronom durch die Sternkonstellation den Kosmos zu verstehen versucht, kann in vergleichbarer Weise durch den *disegno* die ganze Welt erfasst werden.<sup>300</sup>

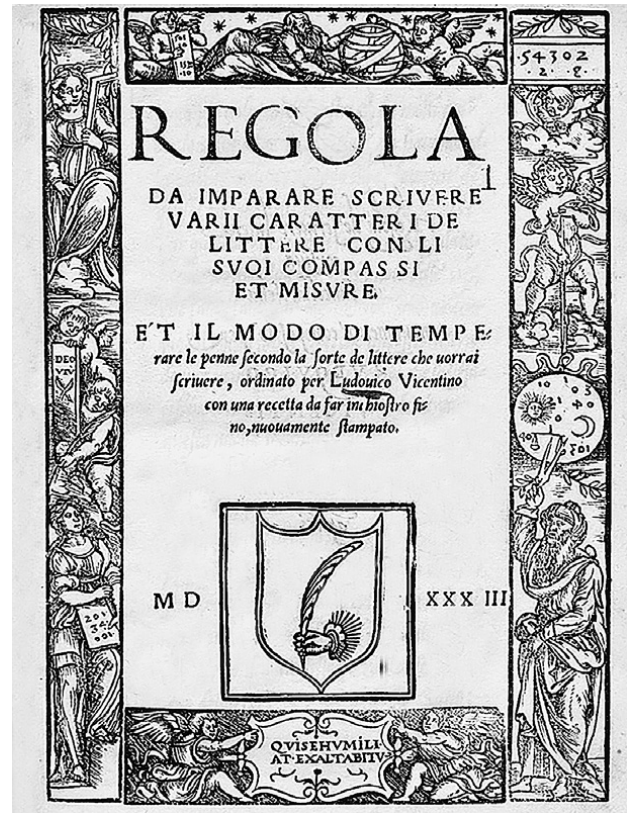


Abb. 60 | Ludovico Vicentino Arrighi, *Regola da imparare scrivere*, Venedig 1533, Titelblatt

Durch die Einbettung des Zirkels in die Darstellung – ein Instrument der Künstler und der Wissenschaftler – wird diese Verknüpfung noch verstärkt.<sup>301</sup> Die Dar-

296 Zu den Titelbuchstaben siehe: Lambert 1952, S. 3–24; sowie Carlino 1999, S. 216–222.

297 Die Erstausgabe von *De Humani corporis Fabrica* von Andreas Vesalius erschien 1543 in Basel; die zweite folgte am selben Ort 1555. Die Ikonographie des Marsyas-Mythos war programmatisch für die Tätigkeit der Mediziner, sodass sie etwa zeitgleich auch im Traktat von Realdo Colombo (*De re anatomica*, Venedig 1559, 5. Buch) neben dem Titelbuchstaben M abgebildet wurde. Die weiteren Initialen sind bei Colombo mit mythologischen Szenen jedoch von geringer inhaltlicher Relevanz. Zur Verbindung vom Marsyas-Mythos zu den anatomischen Themen, siehe Plackinger 2016, S. 208–210 mit weiterführender Literatur.

298 Franco 1611, o.S. [erste Seite des Haupttextes]. Allerdings ist diese Ikonographie nur in der italienischen Erstausgabe zu finden. In der lateinischen Publikation – ebenfalls aus dem Jahr 1611 – ist an dieser Stelle der heilige Georg dargestellt.

299 „[...] e perche à chi desidera venire alla perfettione di così nobil arte è necessarii con il studio, e diligenza affaticarsi nel fondamento di quella, quale è il Disegno, chiamato con altro nome circoscrizione.“ Franco 1611, o.S. [Beginn der Widmung an den Leser].

300 Maurice Saß hat jüngst überzeugend dargelegt, dass spätestens seit dem 15. Jahrhundert die Sternkunde als Teil des *Artes liberales* zu den notwendigen Kenntnissen der Architekten sowie Maler gehörte. Dieses Wissen sollte dazu befähigen, die Natur besser zu verstehen und zu erfassen. Dazu Saß 2016, S. 45ff. Giacomo Franco spielte außerdem im Zusammenhang mit dem Zeichenbuch auf die Vorstellung an, dass der Kosmos als Körper aufzufassen sei. Diese Idee rückte besonders gegen Ende des 16. Jahrhunderts aufgrund neuer astrologischer Erkenntnisse in den Vordergrund. Die Darstellung des Astronoms zu Beginn des Zeichenbuchs bedeutete im übertragenen Sinne, dass der Zeichener der Körper ähnlicher Weise erfasste wie der Astronom den gesamten Universum. Dazu Kemp 1996.

301 Auch wenn Giacomo Franco in seinem Zeichenbuch nur die grundlegenden Schritte abbildet, benennt er in der Einleitung das weitere Vorgehen; die Proportionslehre sollte am Beispiel von Dürers und anhand des Studierens von den Werken anderer Künstler vermittelt werden. Die Darstellung des Zirkels kann auch in diesem Zusammenhang erklärt werden. Zum Zirkel als Zeicheninstrument, siehe Pfisterer 2015; sowie zur Bedeutung des Zirkels als *giudizio dell'occhio* in der Tradition Michelangelos: Summers 1981, S. 368–379.



Abb. 61 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 1r



Abb. 62 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 7v

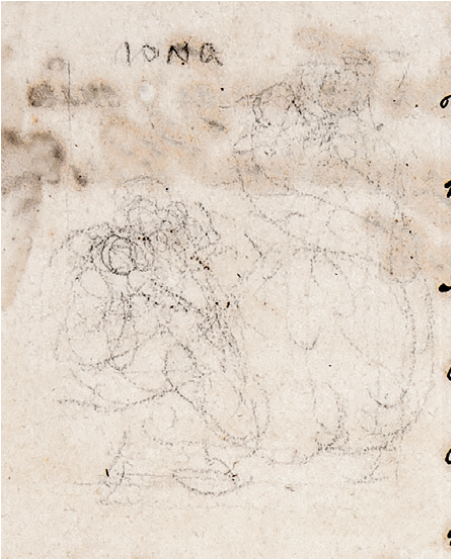


Abb. 63 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 11r



Abb. 64 | Alessandro Allori, Manuskript E, Fol. 14r

stellung des Astronomen ist auch in den Schreib-  
anweisungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahr-  
hunderts zu finden: Auf dem Titelblatt von Ludovico Arrighi  
(Abb. 60) sowie als Schlussvignette bei Giovanni Anto-

nio Tagliente.<sup>302</sup> Auf diese Weise sollte das Erlernen  
der Schreibkunst als Weg zur Erkenntnis der Welt  
kenntlich gemacht und aufgewertet werden. Da  
Franco in dem Text zugleich Zeichnen und Schreiben

302 Arrighi 1533 [1522] sowie Tagliente 1547 [1524]. Auf dem Titelblatt von Arrighi steht der Astronom im Rahmen gegenüber von Mathematik und Geometrie, als wäre seine Tätigkeit der nächste Schritt zur Erkenntnis der Welt. Auch in der Publikation von Tagliente, in der die Darstellung

des Astronoms die gesamte letzte Seite einnimmt, wird eine ähnliche Aussage vermittelt, da zu seinen Füßen eine Tafel mit geometrischen Grundformen, ein Buch sowie ein Zirkel liegen.

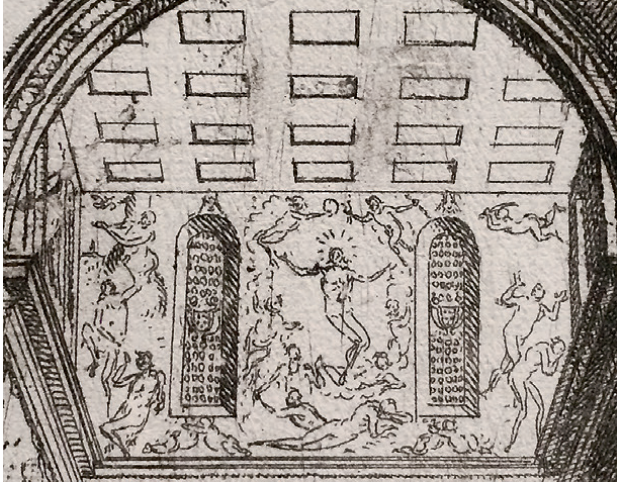


Abb. 65 | [Unbekannt], Totenmesse für Philipp II. von Spanien in der Basilika von S. Lorenzo, um 1598, Albertina, Wien, Inv. DG2014/104/4 (Detail)



Abb. 66 | Pontormo, Auferstehung Christi mit der Erschaffung Evas, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv. 6606 F

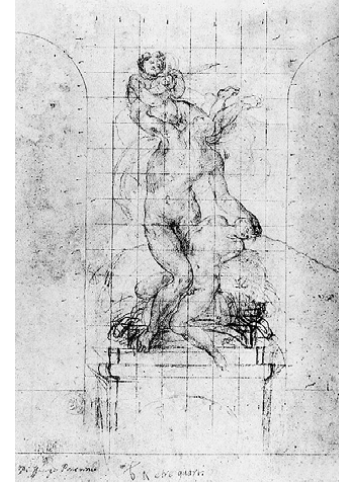


Abb. 67 | Pontormo, Vorzeichnung für die Opferung Isaaks, Accademia Carrara, Bergamo

in einem direkten Zusammenhang brachte und darüber hinaus selbst ein Schreibmanual herausgab, bezog er sich vermutlich bewusst auf das Bildprogramm dieser Buchgattung.<sup>303</sup>

Alloris detailliert gezeichnete Initialen erwecken den Eindruck, dass sie für die geplante Publikation entworfen wurden und nicht dem Kompendium eines Verlags angehörten.<sup>304</sup> Für das erste Buch des Manuskripts E sind alle vier Titelbuchstaben fast vollständig ausgearbeitet, während für das zweite nur die leeren Kästchen als Platzhalter dienen.<sup>305</sup> Im Folgenden soll die Ikonographie der Initialen sowie der Inhalt der dazugehörigen Kapitel zusammengefasst werden: Der erste *Ragionamento* über die theoretische Deutung des *disegno* und des Zeichnens der Gesichtsteile beginnt mit dem Wort „Ich“ (Io). Der Buchstabe I ist in

einer ovalen Kartusche platziert, sodass sich aus dem Zusammenspiel der Formen das gesamte Wort „IO“ ergibt (Abb. 61). Das Schriftzeichen wird von Adam und Eva flankiert.<sup>306</sup> Dem zweiten Kapitel über das Zeichnen des Profils ist die Initiale E vorangestellt (Abb. 62). Im oberen Bereich dieses Titelbuchstaben schwebt Gottvater auf den Wolken. Darunter liegt der schlafende Adam, aus dessen Rippe Eva geboren wird. Der dritte *Ragionamento* über die Wiedergabe der Gesichtsteile in Frontal- und Dreiviertelansicht beginnt ebenfalls mit dem Wort „Io“ (Abb. 63). Das Motiv ist hell und kaum erkennbar skizziert und mit „IONA“ überschrieben.<sup>307</sup> Die letzte ausgeführte Initiale des vierten *Ragionamento* über die Wendungen des Kopfes ist ein A (Abb. 64). Hinter dem Buchstaben wurde in die Dreieckskomposition die Opferung Isaaks eingebettet; Abraham blickt über seine rechte Schulter zum

303 Franco 1611, o.S. [Erster Absatz der Widmung an den Leser]; Franco 1612.

304 Auch wenn Petrucci Nardelli (1991) auf vergleichbare Motive wie bei Allori hinweist, wurden identische Initialen bisher in keiner weiteren Publikation gefunden.

305 Auf der zweiten Initiale aus dem zweiten Buch (Manuskript E, Fol. 20r) ist ein Abdruck des Wachssiegels zu erkennen, sodass zu vermuten ist, dass Allori an dieser Stelle ein Motiv eingeklebt und wieder entfernt hat.

306 Ein vergleichbares Zusammensetzen von dem Buchstaben I und der Darstellung von Adam und Eva ist beispielsweise in Publikationen aus dem Verlag Victorius Baldinus aus Ferrara zu finden: Pigna 1585, S. 581 (Ausgabe von 1595, S. 511).

307 Auch der Buchstabe I wurde häufig mit der Ikonographie des Jonas verbunden. Dazu Petrucci Nardelli 1991, S. 76.



Engel hinauf.<sup>308</sup> Auf den ersten Blick haben die vier nicht in ihrer Reihenfolge angeordneten alttestamentarischen Szenen in den Initialen (Sündenfall, Geburt der Eva, eine Darstellung von „IONA“ (?) sowie Abraham und Isaak) kaum etwas mit den Inhalten der einzelnen Kapitel zu tun. Da Allori die Miniaturscenen jedoch sehr genau ausführte anstatt beliebige Motive aus dem Verlagsbestand zu übernehmen, sprach er ihnen vermutlich eine größere Bedeutung zu.

Um 1575, also etwa zeitgleich mit der Entstehung der Fassung E, arbeitete Allori an Gemälden mit vergleichbaren Sujets.<sup>309</sup> Für das Krankenhaus der S. Maria Nuova führte er die Fresken mit den Darstellungen der Erschaffung Evas, des Sündenfalls, der Vertreibung aus dem Paradies, von Jonas sowie von anderen Propheten aus.<sup>310</sup> Außerdem entstand auf einer kleinen Tafel die Opferung Isaaks.<sup>311</sup> Die Anordnung der Figuren unterscheidet sich jedoch in großen Teilen, auch wenn die Auswahl der Themen gleich ist.<sup>312</sup>

Eine besonders große Ähnlichkeit mit den Darstellungen der Titelbuchstaben weisen hingegen die Fresken Pontormos aus dem Chor der florentinischen Kirche San Lorenzo auf. Diese wurden zwar 1738 zerstört, können aber anhand von Vorzeichnungen sowie auf der Basis von zeitgenössischen Berichten rekonstruiert

werden (Abb. 65).<sup>313</sup> Gerade hier sind Übereinstimmungen auf formaler und inhaltlicher Ebene zu finden. Die Anordnung der Figuren in der *Erschaffung Evas* (Abb. 66) sowie bei *Abraham und Isaak* (Abb. 67) in zwei Titelbuchstaben des Manuskripts stimmen mit den Vorzeichnungen Pontormos exakt überein. Auch der Sündenfall war in San Lorenzo zu sehen. Aufgrund der fehlenden Überlieferung ist aber dessen Vergleich mit den Initialen unmöglich. Allori entschied sich, ähnlich wie in den Fresken Pontormos, die Erschaffung Adams auszulassen und nur die Evas zu zeigen. Außerdem kann die unklare Ikonographie des vierten – mit IONA überschriebenen – Titelbuchstaben vor allem durch den Vergleich mit den Fresken herausgearbeitet werden.

Als Pontormo 1557 starb, waren die Fresken in San Lorenzo nicht beendet. Bronzino wurde anschließend als sein künstlerischer Nachfolger anerkannt und mit der Vollendung seines Werks beauftragt.<sup>314</sup> Allori arbeitete bis zur Fertigstellung der Fresken 1558 als sein Gehilfe, sodass ihm die Ikonographie vertraut war. Diese Fresken vereinen alle von Allori in seinem Manuskript vertretenen Ideale: Das dort dargestellte Jüngste Gericht wurde als florentinisches Pendant zum Vatikan gefeiert und stand somit für *Fiorentinità*. Pontormo seinerseits war der von Michelangelo aner-

308 Die Kombination des Buchstabens A mit der Darstellung von Abraham und Isaak war im Venezianischen Verlag von Gabriel Giolito de Ferrara in den Jahren 1565–1577 verbreitet. Allerdings werden in diesen Publikationen die Figuren um die Initiale A herum anders angeordnet als bei Allori, wie in: Florimonte 1558, *Tavole delle Cose* und S. 112.

309 Allori bildete den Sündenfall sowie die Vertreibung aus dem Paradies bereits um 1560 in der Montauto Kapelle ab. Bei den Fresken handelt es sich um direkte Übernahmen von Michelangelo, außerdem ist die Auswahl weniger mit den Motiven der Initiale vergleichbar. Dennoch sollte auch darauf hingewiesen werden, dass Allori zwischen 1570 und 1580 auf Themen aus seiner frühen Schaffenszeit zurückgriff.

310 Die Auswahl der Themen wurde speziell für das Hospital der S. Maria Nuova getroffen, was die Konzentration auf Eva mit dem Auftraggeber erklärt. Dazu Lecchini-Giovanoni 1991, S. 238–39; Fabbri 2002.

311 Für die nur in Blautönen ausgeführte Tafel kann der Zusammenhang nicht rekonstruiert werden, da das Bild zwar signiert ist, aber erst 1955 wieder bekannt wurde. Es wird im Bestand von Jacopo Salviati zwischen 1578–1580 genannt, sodass es davor entstanden sein müsste. Dazu Lecchini-Giovanoni 1991, S. 233–34.

312 Wenn man aber die Vorzeichnung (GDSU 18473 F) für die Geburt Evas aus Santa Maria Nuova mit dem Titelbuchstaben vergleicht, ist eine größere Ähnlichkeit zu erkennen. Daher ist zu vermuten, dass beide

Kompositionen auf dasselbe Vorbild zurückzuführen sind. Zur Vorzeichnung Lecchini-Giovanoni 1970, S. 33–34, Abb. 17.

313 In der oberen Hälfte des Chores standen Adam und Eva im Mittelpunkt (die Erschaffung Evas in der Mitte unter dem thronenden Christus, rechts der Sündenfall und links die Vertreibung aus dem Paradies). An den Seitenwänden wurde die mühevollen Arbeit (an beiden Seitenwänden außen: Kain und Abel sowie Adam und Eva), das Bewahren des Lebens (Seitenwände in der Mitte: Noah beim Bau der Arche, sowie Abraham und Isaak) sowie die heilige Schrift (Übergabe der Schrift an Moses sowie die vier Evangelisten) thematisiert. Im gesamten unteren Bereich war die Sintflut und die Auferstehung (Links die Segnung Noahs und darunter die Sintflut; in der Mitte die Himmelfahrt der Erlösten sowie das Martyrium des Heiligen Laurentius; rechts die Auferstehung der Toten) wiedergegeben. Die schematische Verteilung der Themen sowie der Forschungsstand zur Anordnung werden veranschaulicht in: Cox-Rearick 1992, S. 239; Firpo 1997, Fig. 2. Die erhaltenen Zeichnungen wurden am ausführlichsten abgebildet und kommentiert in: Cox-Rearick 1981, fig. 338–371.

314 Die Medici vertrauten die Vollendung der Fresken in San Lorenzo ausdrücklich Bronzino an, da er im Streit zwischen den Erben als künstlerischer Nachfolger Pontormos anerkannt wurde. Dazu Pilliod 2001, S. 113ff.

kannte Maler, dem sogar seine Zeichnungen für die Umsetzung der Gemälde anvertraut wurden.<sup>315</sup> So galt Pontormo auch in dieser Hinsicht als florentinische Entsprechung des göttlichen Künstlers. Da die Fresken in San Lorenzo von ihm begonnen und von Bronzino (mit Hilfe Alloris) vollendet wurden, vereinten sie die bedeutendste Künstlergenealogie der Stadt.<sup>316</sup> Durch die Rezeption dieser Ausmalung in Form der Initialen konnte Allori in seinem Manual sowohl *Fiorentinità* als auch seine Genealogie noch stärker hervorheben.

Für die Initialen in seinem Zeichenbuch übernahm Allori folglich nur die einzelnen Szenen, aber nicht die Narrative der Fresken.<sup>317</sup> Aus diesem Grund stellt sich zunächst die Frage, wie die Darstellung von Adam und Eva zu Beginn des Manuskripts zu erklären ist. Mit dem Satz „In principio erat verbum“ begann das Johannes-Evangelium, sodass in zahlreichen mittelalterlichen Bibeln der Titelbuchstabe I gemeinsam mit dem ersten Menschenpaar als Sinnbild für die Schöpfung abgebildet wurde.<sup>318</sup> Adam und Eva standen darüber hinaus für beispielhafte Proportion und vollkommene Körper, wie in dem Kupferstich von Albrecht Dürer von 1504 sowie in der *Epitome* von Vesalius.<sup>319</sup> Außerdem wurden die Anfangsbuchstaben I und O von Geoffroy Tory in seinem Proportions-traktat *Champ fleury* zur Grundlage für alle weiteren

Formen erklärt.<sup>320</sup> So stellte Allori seinem Manual ein Piktogramm voran, das sowohl auf die Schöpfung als auch auf die idealen Proportionsfiguren verwies.

Bemerkenswerterweise steht aber diese Darstellung von Adam und Eva nicht im Zentrum der Fresken Pontormos, sondern es handelt sich um eine der Seitenszenen. Auch wenn die Entscheidung Alloris für die Verwendung dieses Motiv programmatisch ist, stellt sich die Frage, ob es auch andere Gründe dafür gab, dass er der Narration Pontormos nicht folgte und nur einzelne Szenen auswählte. Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden die Fresken in San Lorenzo näher betrachtet und deren verschiedene Lesarten diskutiert werden.

Massimo Firpo sprach die problematischen Inhalte dieser Ausmalung Pontormos an, der sich von den häretischen Schriften des Juan de Valdés anregen ließ.<sup>321</sup> Firpo fügte indes hinzu, dass sich die folgenden Generationen nicht von den reformatorischen Gedanken stören ließen und ihre Festlichkeiten weiterhin in der Kirche abhielten.<sup>322</sup> Chrysa Damianiki erkannte jüngst im Anschluss an Firpo direkte lutherische Zitate, die von Pontormo offensichtlich eingesetzt und von Cosimo I. de' Medici wohl abegesenet wurden.<sup>323</sup> Zugleich merkte sie im Zusammenhang mit Vasari an, dass er in der gegenreformatorischen Zeit die Beschreibung der problematischen Inhalte dieser Fresken in der *Vita Pontormos* vermied.<sup>324</sup> So kann die Veränderung der

315 Dazu Vasari 1568, S. 489 (Milaseni VI, S. 277). Zur Genealogie (Pontormo – Bronzino – Allori), die bis Andrea del Sarto zurückreicht, siehe Barzman 2000, S. 33; Pilliod 2001.

316 Zur Bedeutung von Michelangelo in Florenz und zur aktiven Rezeption der Künstlergenealogie Pontormos, Bronzinos und Alloris, siehe: Pilliod 2003.

317 Die Skizzen lassen erkennen, dass die Erschaffung von Eva und die Opferung Isaaks kompositorisch identisch aufgebaut sind. Für den Sündenfall ist keine Vorzeichnung erhalten; auf dem Kupferstich der Begräbniszere-monie von Philipp II. ist aber zu erkennen, dass Adam und Eva zwar ver-setzt, aber in ähnlicher Haltung wie in dem Titelbuchstaben positioniert waren. Vorzeichnungen und Kupferstich in: Firpo 1997, Abb. 7–9 und 25.

318 Petrucci Nardelli wies außerdem darauf hin, dass die Verwendung des Buchstabens I im Zusammenhang mit Adam und Eva in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts häufig vorkam. Laut Petrucci Nardelli geht diese Zusammensetzung auf die Genesis und die Wörter „In principio creavit Deus.“ zurück. Dazu Petrucci Nardelli 1991, S. 62.

319 Zu Dürer siehe: Schoen 2001, S. 54ff. Vesalius 1543 (*Epitome*), o.S. [Fol. 9v–10r]. Zu den idealisierten Darstellungen von Mann und Frau, die „Adam und Eva“ genannt werden: Jacobs 2005, S. 55–56.

320 Tory 1529, o.S. [Zweites Buch]. Ob das Traktat Torys, das 1549 erneut auf-gelegt wurde, in Florenz bekannt war, kann nicht mit Sicherheit festge-stellt werden. Zu den Initialen bei Tory, siehe Plackinger 2016, S. 300.

321 Firpo 1997. Er sieht hier direkte Parallelen zu den Schriften Valdés, die von Pontormo fast wörtlich übernommen wurden: S. 102–144. Firpo fasst hier die vorherige Literatur sowie zeitgenössische Stimmen zu den Fres-ken zusammen.

322 Firpo 1997, S. 408–423.

323 Damianaki 2009, S. 77–118.

324 Die Aussage Vasaris, er würde die seltsame Auswahl der Szenen in den Fresken Pontormos nicht verstehen, wird entweder als eifersüchtige oder unwissende Position verstanden. Damianiaki hingegen argumentiert, dass die lutherischen Inhalte von Cosimo – der ein sehr aufmerksamer Auftraggeber war – sicherlich befürwortet wurden, sodass Vasari mit seiner Aussage sowohl Cosimo als auch Pontormo in der gegenrefor-matorischen Zeit durch die Verschleierung des Themas in seinen Beschrei-bungen bewusst schützen wollte. Dazu Damianaki 2009, S. 90–91.

Narrative durch die Beschränkung auf nur wenige Motive durch Allori für sein Manual auch als bewusste Verschleierung des Inhalts verstanden werden.

Einen weiteren Deutungsansatz der Fresken von Pontormo stellte Victor Stoichita vor: Die Ausmalung in San Lorenzo könnte in einem aramäischen/etruskischen Kontext – mit Noah als zentralem Protagonisten – gesehen werden.<sup>325</sup> In den aramäischen Schriften, welche in der Arnostadt verbreitet waren, wurde Noah (gleichgesetzt mit Janus) die Gründung von Florenz zugesprochen und mit Cosimo I. de' Medici verglichen.<sup>326</sup> Auch die Entstehung der florentinischen Sprache wurde in diesem Zusammenhang aus dem Aramäischen und Etruskischen abgeleitet.<sup>327</sup> Diese Ge-

danken vertraten Mitglieder der *Accademia Fiorentina*, etwa Giambattista Gelli, Pierfrancesco Ricci und Pierfrancesco Giambullari (zu dieser Zeit Kanoniker von San Lorenzo), die in enger Verbindung zu Benedetto Varchi standen und die reformatorischen Ideen teilten. Da auch Allori in diesen Kreisen verkehrte und in den späteren – um 1600 entstandenen – Werken die sogenannten aramäischen Inhalte rezipierte, waren ihm die zentralen Aussagen der Fresken und deren Bezug auf die Stadt Florenz sicherlich bekannt.<sup>328</sup> Ausgehend davon ist zu bedenken, dass Allori die Ausmalung nicht nur wegen des genealogischen Aspekts zitierte, sondern für ihn gerade die dort angesprochenen Themen – die Gründung der Stadt durch

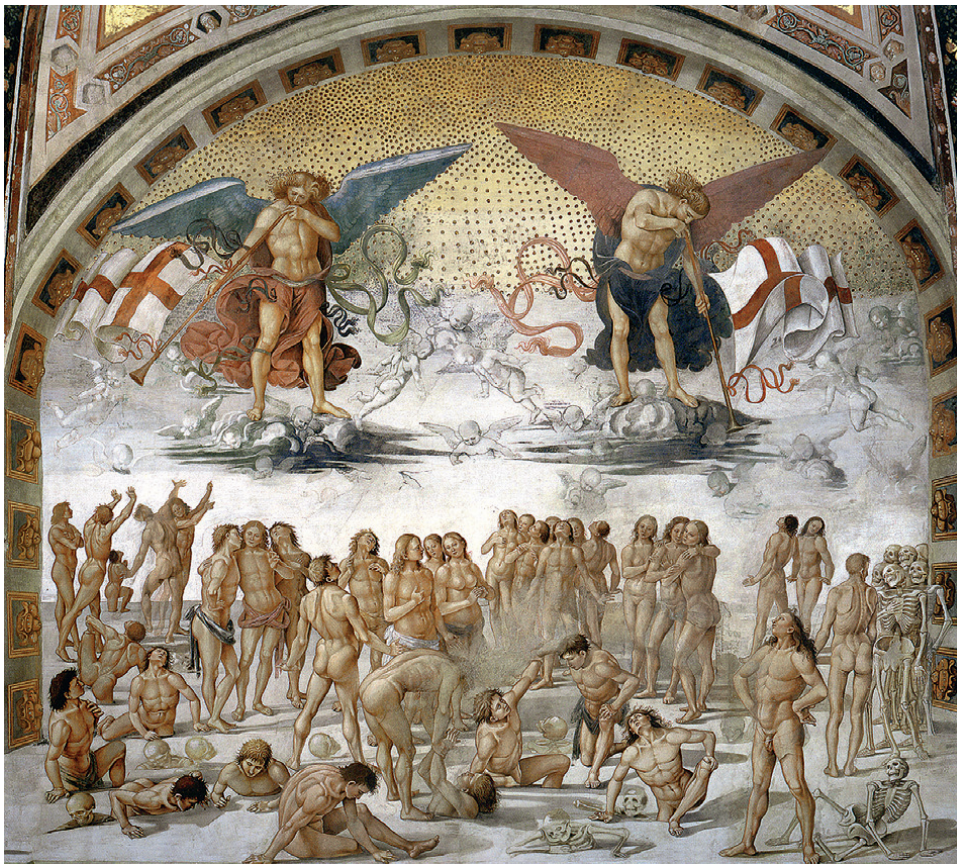


Abb. 68 | Luca Signorelli, Die Auferstehung der Toten, 1499–1504, Fresko, Dom, Orvieto, Capella S. Brizio

325 Stoichita 1988.

326 Stoichita 1988, S. 134ff.

327 Die Abstammung der florentinischen Volkssprache aus dem Aramäischen und Etruskischen wird u.a. in *Dell'origine di Firenze* von Giambattista Gelli (1540–41) beschrieben. Dazu Burioni 2010, S. 156, Fußnote 43–328 Saracino 2004.

Noah/Janus sowie der Ursprung der Sprache – relevant waren.<sup>329</sup>

An diese Erkenntnisse anschließend soll – entsprechend der Deutung Stoichitas – der dritte Titelbuchstabe erneut analysiert werden. Wie oben erwähnt, ist die kaum erkennbare Zeichnung mit „IONA“ überschrieben (Abb. 63). Während die weiteren drei Initialen eindeutig auf die Fresken in San Lorenzo verweisen, kommt die Darstellung von Jona (*Iona*) dort nicht vor. Aus diesem Grund ist zu hinterfragen, ob dieser Name möglicherweise nachträglich (fehlerhaft?) hinzugefügt und mit „JANO“ verwechselt wurde.<sup>330</sup> Durch die Einbeziehung von Janus/Noah hätte Allori den Urvater der Arnostadt – entsprechend dem etruskischen Mythos – in seine Schrift aufgenommen und die Bezüge zum Gründungsmythos von Florenz sowie zum Ursprung der Sprache dadurch verstärken können.

Abschließend wird der thematische Zusammenhang der Titelbuchstaben mit dem Text in dem Manuskript E überprüft und ein Vorschlag für die fehlenden vier Motive aus dem zweiten Buch unterbreitet. Die für das erste Buch übernommenen Themen können folgendermaßen gedeutet werden: Die Schöpfung (Adam und Eva), die Zeugung (der Eva, die die Zeugung von Adam impliziert), das Leben-Schenken/Neuanfang (Jonas oder Janus) sowie das Bewahren des Lebens (die Opferung Isaaks). Alle diese Darstellungen sind in der oberen Zone der Fresken platziert und verweisen auf den Ursprung bzw. den Anfang des Lebens. Diese biblischen Themen verdeutlichen zwar keinen direkten, aber dennoch einen Zusammenhang mit dem ersten Buch. So wie Allori mit den anfänglichen Schritten der Künstler-Ausbildung – insbesondere mit der ABC-Methode – auf den Schöpfungsakt anspielte,<sup>331</sup> wird in ausgewählten Themen ein Neuanfang thematisiert.



Abb. 69 | Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scuoltori, et architettori*, Florenz 1568, Anfangs- und Schlussvignette

Ausgehend von dieser Beobachtung ist zu vermuten, dass die Motive aus dem unteren Bereich der Fresken für das zweite Buch über die Anatomie vorgesehen waren. Denn die dort abgebildete Auferstehung wurde parallel zum anatomischen Vorgang geschildert: Die aus dem Grab steigenden Skelette werden zuerst mit den Muskeln und dann mit der Haut „bekleidet“.<sup>332</sup> Diese Ikonographie war seit dem Ende des 15. Jahrhunderts weit verbreitet und ging auf die Be-

329 Zum Bemühen Alloris, seine *disegno*-Theorie als ein florentinisches Konzept vorzuzeigen und in diesem Zusammenhang der gesprochenen Sprache gegenüberzustellen, siehe Kapitel II.1.3 sowie II.2.3.

330 Janus wurde in den zeitgenössischen Schriften als „Jano“ oder „Giano“ geschrieben. Die erste Schreibweise ist u.a. in dem Text Pierfrancesco Giambullaris zu finden, den Stoichita zitiert: Stoichita 1988, S. 137, Fußnote 69.

331 Gemeint ist der aristotelische Gedanke, dass die ABC-Methode auf die Geburt eines Kindes anspielt: Die Lehre beginnt mit der Aneignung des Kopfes und der Augen, ebenso wie sich der Embryo im Mutterleib entwickelt. Siehe dazu Kapitel II.2.2.

332 Der „gehätete Berg“ der Auferstehenden in den Fresken Pontormos wird von Borghini 1584, S. 82 erwähnt: „[il Pontormo] ha fatto un gran monte di corpacci, sporca cosa à vedere, dove alcuni mostrano risuscitate, altri sono sisuscitati, & altri morti in dishonesti attitudini si giacciano.“

schreibung desselben Geschehens im Buch Ezechiel aus dem Alten Testament zurück (Abb. 68).<sup>333</sup> Sowohl in den Fresken Pontormos als auch im Manuskript Alloris wird dieselbe Abfolge der drei Schritte einerseits für die Darstellung der Auferstandenen, andererseits für die Wiedergabe des Körpers auf anatomischem Weg verwendet.<sup>334</sup> Beide Künstler intendierten, am Ende einen vollständigen – ‚belebten‘ – Menschen zu präsentieren. Durch die Referenz der Motive aus dem oberen Bereich auf die Anfänge und aus dem unteren Feld auf die Auferstehung (über die Anatomie) kann die zentrale Aussage Alloris in seinem Manual folgendermaßen zusammengefasst werden: Die angeeignete zeichnerische Fähigkeit sollte die Lehrlinge darauf vor-

bereiten, den menschlichen Körper (wie bei einer Geburt) zu erschaffen und diesen zum Leben zu erwecken.

Dass diese Fähigkeit den Künstlern sowie *Dilettanti* zu einer hohen Anerkennung verhelfen sollte, wird etwa zeitgleich in den Anfangs- und Schlussvignetten zu Vasaris Viten thematisiert (Abb. 69): Darauf sind die drei Künste und darunter die aus der Erde kommenden (wiederbelebten) Meister zu sehen. Einerseits sind die Vignetten vor dem Hintergrund des Bemühens Vasaris zu verstehen, den verstorbenen Künstlern durch seine Schrift neues Leben zu schenken. Andererseits sind sie aber als Reflexion über das künstlerische Können zu deuten, bildliche Darstellungen zu verlebendigen.<sup>335</sup>

333 Ezechiel 37, 1–8. Für Pontormo war sicherlich eine vergleichbare Beschreibung der Fresken in der Sixtinischen Kapelle durch Ascanio Condivi relevant: „In quest’opera Michelangelo espresso tutto quel che d’un corpo umano può far l’arte della pittura, non lasciando in dietro atto o moto alcuno. [...] Al suono di queste trombe, si vedono in terra aprire i monumenti, et uscir fuore l’humana spetie, in varii et meravigliosi gesti, mentre che alcuni, secondo la profezia di Ezechiel, solamente l’ossatura hanno riunita insieme, alcuni di carni mezza vestita, altritutta.“ Condivi 2009, S. 40, Fol. 37r–37v. Nach Vasari hat Allori in der Capella Montauto auf einem nicht erhaltenen Feld die Vision von Ezechiel dargestellt, in der die Skelette auferstehen und mit Muskeln bekleidet werden. Vasari 1568, S. 868: „E dirimpetto alla tavola, su in alto è una storia d’Ezechia quando vide una gran moltitudine d’ossa ripigliare la carne, e riuscirsi le membre. Nella quale [das gesamte Fresko] mostro questo giovane quanto egli desidera posseder la notomia del copro humano, e d’haverci atesso, e studiarla, e nel vero con figure di rilievo, & storie dipinte, & dato gran saggio [...]“ Zu den Fresken Alloris, siehe Pilliod 2001, S. 150–151. Das Motiv ist besonders in dem Fresko von Luca Signorelli

im Dom von Orvieto zu finden (Abb. 68). Zu den Darstellungen des Drei-Schritte-Modells im 16. Jahrhundert insbesondere im Zusammenhang mit der Vision von Ezechiel: Krüger 2002.

334 Bezeichnenderweise hatte Allori eine ähnliche Idee bereits in dem Tafelbild *Christus zwischen den heiligen Cosmas und Damian* verfolgt, da auf die zwei anatomischen Schritte – Skelett und Muskelmann – der auferstandene Christus folgt. Siehe zum Altar Alloris Kapitel 1.1 dieser Studie, sowie Cox-Rearick 1984, S. 249. Cox-Rearick verweist darüber hinaus darauf, dass die Verbindung von Medizin und Auferstehung, wie sie Allori in dem Altarbild zeigt, bereits in der unvollendeten Ikonographie der neuen Sakristei von Michelangelo geplant war.

335 Der Gedanke wird knapp von Burioni 2008 (S. 51) zusammengefasst: „Die auch in Michelangelos Sonett thematisierte Erweckung zum Nachleben wird in der Allegorie der Künste und des Ruhmes mit dem Prozeß identifiziert, in dem die Körper eine Wiedererkennbare Form erhalten. Der künstlerische Prozeß der Darstellung von menschlichen Körpern wird somit als Medium des Ruhmes und der Verewigung verstanden.“