

18. Alessandro Allori: Schöne Oberfläche und traurig stimmende Knochen (1560er Jahre)

*M. AGN. [...] E quanto a me (come puoi molte volte avermi sentuto dire trattando de' principii dello studio nostro), sono stato et ancor tengo questa opinione, che cominciassero gli studiosi, tanto gli scultori quanto i pittori, dall'ossature, parlando dell'uomo, trattandosi dello ignudo, che mi par la più bella e forse la più difficile imitazione che si faccia da noi; e che quelle, sì come sono il fondamento nella fabbrica de' corpi umani e parimente in tutti gli animali, così siano il fondamento de' nostri studi, e tanto più che elleno appariscono alla superficie della pelle in tutte quelle congiunture che chiamano gli anatomisti essere di moto manifesto, et anco [in] quelle [che] da i medesimi con chiamate di moto oscuro in buona parte si manifestino; laonde che è molto utile possederle. E questa distinzione de' moti al suo luogo e tempo mi riserbo il trattarne, cioè quanti e dove siano nella nostra ossatura, a tale che tutta l'ossatura (ti replico) lodo prima che studiar si debba con le sue misure proporzionatamente. Né creder che questo non mi metta alquanto in pensiero, come ti disse poco fa, considerando che a questi signori non debba parer cosa un poco spiacevole il cominciare il lor principio da un osso, così del capo, come d'ogni altra parte, e dove tutte le cose nella lor superficie son belle e piacevoli ad imitare (delle belle et al gusto piacevoli parlando), così poi son tanto più maninconiche le ossa; ma non vorrei che disgustasse loro questo poco del fastidio, con ciò che sarà di grandissimo utile, né sarà fuori di proposito lo andare così destramente nominando l'ossa, e l'altre parti che occorreranno, per li nomi che più comunemente si usano; talché volendone più piena e maggiore intelligenza di quello che io so per dirne, ci sono autori nobilissimi che hanno scritto, tanto antichi quanto moderni, sì come ne' tempi nostri ha fatto il dottissimo e diligentissimo messer Andrea Vessalio in quella sua bell'opera, né mai a bastanza lodata, *De humani corporis fabrica*, scritta nella latina lingua et insieme inserendo, quanto facci a proposito, le voci tanto nella lingua greca quanto nell'ebraica; e più modernamente ha scritto nella nostra lingua Giovanni Valverde spagnuolo.*

Alessandro Allori, *Ragionamenti delle regole del disegno*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Pal. E. B. 16.4., zit. nach Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel 1971–1977, Bd. 2, 1973, S. 1941–1981, hier S. 1947–1949 (die teilweise modifizierte historische Schreibweise wurde übernommen)

Meister Agnolo: [...] Was mich betrifft (wie du ja schon oft von mir hören konntest, wenn ich über die Grundlagen unserer Studien gesprochen habe), war und bin ich nach wie vor der Meinung, dass die Wissbegierigen, Bildhauer ebenso wie Maler, mit dem Studium des Knochengerüstes beginnen sollten, wenn sie sich mit dem unbekleideten Menschen auseinandersetzen – welcher mir die schönste, aber vielleicht auch schwierigste Aufgabe in der Nachahmung zu sein scheint; und dass jenes [das Knochengerüst], das die Grundlage der Struktur sowohl des menschlichen wie gleichfalls des tierischen Körpers bildet, auch die Grundlage unserer Studien sei, umso mehr, als jenes [das Knochengerüst] sich an der Oberfläche des Körpers abzeichnet, und zwar an all jenen Gelenken, die von den Anatomieexperten verstanden werden als die Stellen der sichtbaren Bewegung, aber auch weitestgehend an all jenen Gelenken, die von den Anatomieexperten als Stellen der unsichtbaren Bewegung bezeichnet werden; daher ist es nützlich, alle diese [Gelenke] zu kennen. Und von dieser Unterscheidung der Bewegungen behalte ich mir vor, bei passender Gelegenheit und zu anderen Zeiten zu sprechen, und zwar davon, wie viele und wo die einen wie die anderen in unserem Knochengerüst sich befinden, denn diese Kenntnis – und ich sage es erneut – halte ich für die wichtigste, und [sogar] für noch wichtiger als das Wissen um die Länge und Proportionen der [einzelnen] Knochen. Und glaub' nicht, dass mich dies nicht auch umtreibe, wie ich Dir schon kürzlich sagte, denn es ist mir klar, dass es jenen Edelleuten ein wenig unerfreulich erscheinen mag, ihre Studien mit einem Knochen, sei er vom Kopf oder von einer anderen Stelle des Körpers, zu beginnen: Sind doch alle Sachen, die an der Oberfläche erscheinen, so schön und angenehm in der Nachahmung (und ich meine damit [natürlich] die schönen und gefälligen Dinge), wohingegen die Knochen nur umso trauriger stimmen; aber ich möchte nicht, dass diese geringe Unannehmlichkeit ihnen so viel Abscheu bereitet, schließlich ist diese Kenntnis doch wichtig, weil sie sehr nützlich ist, und es ist auch nicht unangebracht, die gewöhnlichen Namensbezeichnungen zu verwenden, um die Knochen und andere [Körper-]Teile zu benennen, die es zu kennen gilt; gibt es doch für diejenigen, die mehr wissen wollen als die Begriffe, die ich verwende, herausragende antike wie zeitgenössische Autoren, die darüber geschrieben haben, wie es beispielsweise unlängst der äußerst gebildete und eifrige Herr Andreas Vesalius getan hat in jenem [noch immer] nicht genug gelobten wunderbaren Werk *De humani corporis fabrica*, das auf Latein geschrieben und an entsprechenden Stellen mit Erläuterungen in Griechisch und Hebräisch versehen ist; und noch aktueller hat in unserer Sprache der Spanier Giovanni Valverde geschrieben.

Übersetzung: Helen Barr

Kommentar

Hier spricht ein erfahrener und gebildeter Künstler: Agnolo Bronzino (1503–1572) gehörte seit den 1540er Jahren zu den gefragtesten Malern in Florenz, er war zeitweilig Mitglied der *Accademia Fiorentina* und seit der Gründung der *Accademia del Disegno* 1563 einer ihrer zentralen Akteure. Mit Benedetto Varchi stand Bronzino in engem Austausch, und wie dieser gehörte er zu einem Kreis von Intellektuellen, die poetologische Fragen diskutierten und sich in wechselseitig gewidmeten Versen zelebrierten.¹ In diesem Umfeld erhielt Alessandro Allori (1535–1607) ab 1541 nicht nur seine künstlerische Ausbildung, sondern ebenso eine umfassende kulturelle Prägung, die er in seinem Werk lebenslang, teilweise demonstrativ, zur Schau trug.² Zwischen 1560 und 1564 nahm Allori, von längeren Romaufenthalten nun endgültig nach Florenz zurückgekehrt, mit der Ausmalung der Cappella Montauto in der Basilika SS. Annunziata seinen ersten großen Auftrag in Angriff, und im gleichen Zeitraum begann er vermutlich auch mit der Konzeption seines ambitionierten, doch unvollständig gebliebenen Traktates zur Zeichenkunst.³

Das 93 Blätter umfassende Manuskriptkonvolut, heute verwahrt in der Florentiner Biblioteca Nazionale Centrale, umfasst mehrere Hefte, die unterschiedliche, allesamt fragmentarische Versionen des Zeichenbuches abbilden. Der Traktat ist in der seinerzeit so beliebten Dialogform verfasst, für die Allori zwei verschiedene Szenarien entwarf: In vier der sechs Hefte wird eine unmittelbare Schüler-Lehrer-Konstellation imaginiert, hier befragt „Alessandro Allori“ den „eccellente maestro Agnolo Bronzino“ zu den Grundlagen der Zeichenkunst und erhält neben theoretischen Darlegungen auch eine praktische Hinführung zum Zeichnen des menschlichen Kopfes. Eine andere Situation imaginieren hingegen die Blätter 33 bis 55 und 66 bis 79 innerhalb des Konvolutes – hier nimmt „Allori“ die Lehrerrolle ein und instruiert einen Kreis von Florentiner Edelleuten, die als interessierte Dilettanten bei ihm die Grundlagen des Disegno erlernen wollen. Rückbezüge und Querverweise in den verschiedenen Textfragmenten legen die Vermutung nahe, dass beide Grundkonstellationen als komplementäre Bestandteile eines umfassenden Lehrbuches konzipiert waren.

Der hier zitierte Passus ist ein Auszug aus der detailliert erarbeiteten, in Schönschrift und mit nur wenigen nachträglichen Korrekturen und Anmerkungen notierten Fassung des Dialoges zwischen Bronzino und Allori.⁴ Die einleitend gewählte Formulierung zum Sprecher ist also zu präzisieren, denn an dieser Stelle doziert nicht der Künstler Allori, sondern „maestro Agnolo Bronzino“, mithin eine literarische Figur, die vom Autor Allori zum Sprachrohr seines Wissens

gemacht wird. Ausgeführt wird ein traditionelles Lehr- und Lernkonzept, das die profunde Kenntnis des menschlichen Knochengerüsts als elementare Basis jeder künstlerischen Arbeit einfordert. Nach Alloris Auffassung – hier in den Worten der Lehrerfigur ausgesprochen – ist die Wiedergabe der unbedeckten Gestalt die schönste, aber eben auch schwierigste Aufgabe, die sich dem Künstler stellt. Schönheit wird hier mit dem Äußeren und der Oberfläche des Körpers verbunden – und zwar mit der Gestalt des wohlproportionierten Körpers, dessen einzelne Teile von „anmutiger Schönheit“ (*graziosa bellezza*) sind, wie im Zuge der nachfolgenden Anleitung zum Zeichnen mehrfach betont wird.

Doch bevor diese praktisch orientierte Instruktion erfolgt, entwirft der Autor in einem Wechselgespräch zwischen Schüler und Lehrer eine mehrseitige programmatische Vorrede. In deutlichem, teilweise polemischem Ton wird hier klargestellt, dass die Befähigung zum Zeichnen zweierlei grundlegend voraussetzt: zum einen das Wissen darum, was unter *Disegno* gefasst wird – und die angeführte Definition ist radikal minimal: *Disegno* sei allein die einfache Umrisslinie, alles Weiterführende entspreche einem „korrupten Vokabular“ –, und zum anderen die Kenntnis der inneren Körperstruktur. So wird die schöne Oberfläche zu einer ‚Bekleidung‘ des Knochengerüsts, deren richtige, d. h. seriöse Wiedergabe nur über eine systematische Annäherung aus dem Inneren heraus denkbar ist. Damit wird indirekt das Prozedere eines schritt- und schichtenweisen Erfassens des menschlichen Körpers aufgerufen, das von der inneren Struktur, dem Skelett, ausgeht und über die Hinzufügung der Muskelmasse bis zu der mit Haut bedeckten Gestalt voranschreitet, auch wenn Allori diese Angaben erst im zweiten, unvollständig verbliebenen Teil dieses Heftes ausführt. Diese Schrittabfolge ist seit ihrer Verschriftlichung durch Leon Battista Alberti im Traktat *De pictura* (1435) theoretischer Standard und Referenzmodell, auch wenn dessen Praktikabilität im Entwurfsprozess eines Werkes fragwürdig erscheint.⁵

Für Allori bietet die visuelle Darlegung der einzelnen Schritte vor allem die Gelegenheit, seine Kenntnisse vorzuführen. Dies gilt ebenso für einige separate Blätter mit detaillierten Studien menschlicher Körperteile, die Allori sicherlich auch als Studien- und Kopiervorlagen den realen Schülern in seiner Werkstatt vorlegte.⁶ Die Zeichnungen demonstrieren in jeder Hinsicht Kunstfertigkeit: Nicht nur arrangierte Allori die singulären Motive – Bein- oder Fußknochen und -muskeln – absichtsvoll im Sinne eines *mis-en-page*, sondern er dekorierte auch deren ‚Nacktheit‘ durch geraffte, gebauschte Tücher. Fast mutet dieser Eingriff wie ein ironischer Kommentar zu der Forderung Lodovico Dolces an, der im 30. Kapitel seines *Dialogo della pittura, intitolato l’Aretino* (1557) vom Künstler fordert, dieser solle bei der Bekleidung des Knochengerüsts durch das

Körperfleisch *grazia* walten lassen.⁷ Diesen Punkt greift auch Benvenuto Cellini in seiner Fragment gebliebenen Schrift *Sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno* (um 1565) auf, wenn auch mit einer anderen Wendung: Ein profundes Studium der Knochen, so Cellini, garantiere keine Darstellung mit *grazia*, aber immerhin die fehlerfreie Wiedergabe des männlichen wie weiblichen Körpers.⁸

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts festigt sich die Argumentation, die ein fundiertes Studium des physiologischen Inneren zur Voraussetzung für eine Darstellung des Äußeren der menschlichen Gestalt macht, und sie wird in der kunsttheoretischen Literatur endgültig zum Topos. Vincenzo Danti rühmt sich 1567 in der Widmung seines Traktates über die Proportionen, an 83 vollständigen Sektionen aktiv partizipiert zu haben.⁹ Giovanni Battista Armenini kritisiert 1587 in *De' veri precetti della pittura* ein übertriebenes Studium der Aktfiguren, versteht aber die Kenntnis des Knochen-, Muskel- und Sehnenapparates als Voraussetzung für eine gelungene Darstellung der Körperoberfläche.¹⁰ Giovanni Paolo Lomazzo listet im achten Kapitel seiner *Idea del tempio della pittura* (1590) umfassend alle die Bereiche auf, in denen ein Künstler versiert sein müsse. Die Kenntnis der Anatomie versteht er als die wichtigste Komponente, denn nur sie gestatte dem Künstler, über die reine Nachahmung hinaus ein Verständnis für die Zusammenhänge im Körper und für die Ursprünge der Bewegung zu entwickeln.¹¹

Der Begriff der Anatomie hat in der Frühen Neuzeit noch keine einheitliche Definition erfahren, wird aber in der Regel zur Beschreibung der Muskelpartien und Sehnen verwendet, bezieht sich also nicht auf den gesamten Aufbau eines Körpers. Eine *anatomia* untersucht jene Schichten des Körpers, die das Skelett umhüllen, für das es mit *ossatura* (auch: *le ossa*) eine eigenständige Bezeichnung gibt. Diese Differenzierung entspricht den Verfahren bei Sektionen am menschlichen wie tierischen Körper, und ihre Rezeption in kunsttheoretischen Schriften zeigt die Bedeutung der Anatomiestudien für die bildenden Künste.¹² An der Florentiner *Accademia del Disegno* gehörten die Sektionen von Beginn an zum Lehrplan und mussten von den eingeschriebenen Künstlern vorbereitet werden; für das Unterrichtsjahr 1563/64 lag diese Aufgabe beispielsweise bei Alessandro Allori und Giovanni Stradano.¹³ In seinen *Notizie* schildert Filippo Baldinucci gut ein Jahrhundert später Allori als einen eifrigen, fast exzessiven Anatomieexperten, der eigenständig Sektionen durchgeführt und daran auch seine Schüler beteiligt habe.¹⁴ Nicht allen Künstlern jedoch war diese Arbeitsweise zuträglich: Als Lehrling ist Lodovico Cigoli über dem langanhaltenden Studium der Leichen in Alloris Werkstatt angeblich schwer erkrankt, wie sein

Neffe und späterer Biograf Giovanni Battista Cardi 1628 und in dessen Folge dann auch Baldinucci berichten.¹⁵

Die Schilderungen von Cigolis Leiden haben durchaus etwas Legendenhaftes; im Zusammenhang mit Alloris Zeichenbuch wird vor allem die Formulierung interessant, die seine Biografen zur Kennzeichnung der anatomischen Studien wählen: Die Sektionen werden als „trübsinnige Unternehmungen“ (*malinconiche operazioni*) bezeichnet. Mit Blick auf Cigolis Erkrankung erhält diese vage Umschreibung einen apologetischen Charakter und ist innerhalb der Vita als ein indirekter Hinweis darauf zu verstehen, dass diese Studien tatsächlich am menschlichen Leichnam vorgenommen wurden. Cardi und Baldinucci rufen an dieser Stelle allerdings das gleiche Adjektiv auf, mit dem Allori in seinem Traktat den Lehrer seine Sorgen darüber ausdrücken lässt, die Edelleute könnten an einer Anleitung zum Nachzeichnen der Knochen Anstoß nehmen (*son tanto più maninconiche le ossa*). Im Kontext des Zeichenbuches dient der Verweis auf die traurig stimmende Knochenstruktur vorrangig dazu, die Diskrepanz zum schönen und gefälligen Äußeren des unversehrten Körpers zu unterstreichen: Das Studium der Knochen, so Bronzino-Allori, mag von den Dilettanten umso unerfreulicher, vielleicht sogar als besonders abscheulich empfunden werden, stehe ihnen doch die schöne Erscheinung an der Oberfläche der menschlichen Gestalt sichtbar vor Augen. Im Sinne von Alloris künstlerischem Selbstverständnis liest sich die Nachsicht gegenüber den Edelleuten aber auch als eine implizite Forderung an professionelle Künstler, sich in dieser Sache keinerlei Entschuldigungen zu erlauben – wie dies Cardi für Cigoli in Anspruch nimmt. Allori, der sich mit seinem Zeichenbuch durchaus zu einem Anwalt der interessierten Laienkünstler macht, bekräftigt hier die Verwissenschaftlichung seines eigenen Berufsstandes und rekurriert auf eine Auseinandersetzung an der *Accademia del Disegno*, die seit ihrer Gründung die Regelung der Zugangsbeschränkung für Dilettanten kontrovers diskutierte. Offiziell geändert wurden die Bestimmungen in den Statuten erst 1590, fortan war auch nicht-professionellen Künstlern die Einschreibung und damit Teilnahme an den Lehrveranstaltungen gestattet.¹⁶

Die Systematik, mit der Allori im Verlauf des Traktates seine anatomischen Kenntnisse vermittelt, ist vor dem Hintergrund zeitgenössischer medizinischer Fachpublikationen zu sehen. Während Allori die Schriften Valverdes vermutlich nur vom Hörensagen, oder vielleicht in partiellen Abschriften kannte,¹⁷ hat das intensive Studium von Andreas Vesalius' *De humani corporis fabrica libri septem* (erstmalig gedruckt 1543 bei Johannes Oporinus in Basel) im Zeichenbuch deutliche Spuren hinterlassen.¹⁸ Vesalius war seit den 1540er Jahren in ganz

Europa die zentrale Autorität für anatomische Studien, zu seinen öffentlichen Sektionen in Padua und Bologna reisten Studierende aus ganz Europa an.¹⁹ Varchi stand mit ihm in persönlichem Kontakt, wie ein Briefwechsel dokumentiert, und er setzte sich außerdem dafür ein, dass Vesalius auf Wunsch von Cosimo I. 1544 in Pisa Vorlesungen gab und öffentliche Sektionen abhielt.²⁰ Varchi war im Besitz eines *Fabrica*-Folianten,²¹ wodurch Allori die Lektüre möglich wurde. Die Vertrautheit mit Vesalius' Forschungen wird besonders in einer Übernahme der Terminologie deutlich, auch wenn Allori damit seinem eigenen Vorschlag, bei der Anleitung von Laien ein vereinfachtes Vokabular anzuwenden, zu widersprechen scheint. Seine Andeutungen zu den „sichtbaren“ und „unsichtbaren Bewegungen“ greift beispielsweise eine entsprechende Typologie bei Vesalius auf, mit der die verschiedenen Funktionen der Gelenke für den Bewegungsapparat erläutert werden. Eine wichtige direkte Informationsquelle war für Allori zudem Alessandro Menchi da Montevarchi, der erste Mediziner, der an der *Accademia del Disegno* lehrte. Allori stand mit Menchi, einem Neffen Varchis, auch in persönlichem Austausch und ehrte ihn durch zweifache Erwähnung in seinem Werk – mit einer expliziten namentlichen Nennung im Zeichenlehrbuch und durch Einfügung seines Porträts in die große Gruppe der Florentiner Gelehrten und Künstler, mit der Allori in der Montauto-Kapelle eine Christusszene veranschaulichte.²²

Die Vermittlung einer strukturierten Anleitung zum Zeichnen ist Allori ein zentrales Anliegen, auf das er mehrfach in seinem Traktat zu sprechen kommt. Dies erfolgt teilweise durch beiläufige Wendungen im Dialog, wie in der hier zitierten Passage mit den Überlegungen der Lehrerfigur zur Instruktion der Edelleute, aber auch durch seinen Verweis darauf, dass bestimmte Thematiken erst an späterer Stelle im Lehrbuch aufgegriffen werden sollen. Vor allem jedoch gewinnt das Zeichenbuch durch eine dezidiert didaktisch angelegte Anleitung zum (Nach-)Zeichnen einen praktischen Wert. Allori folgt in seinen Darlegungen dem klassischen ABC-Verfahren, mit dem das Erfassen der menschlichen Gestalt, vor allem des Kopfes, schrittweise eingeübt wird.²³ Diese Art der Instruktion basiert auf einer Konstruktion von Regelmäßigkeit, die sich sowohl auf das Verfahren im Ganzen als auch auf ein musterhaftes Vorbild im Einzelnen bezieht. Referenzwert ist der jugendliche männliche Mensch, den Allori in Wort und Bild zum Exemplum macht. Abweichungen in der Form oder in der angedeuteten Bewegung, so betont der Lehrer im Text, gelte es zu vermeiden, da so „Seltsamkeit oder schwermütige Stimmung“ (*bizzaria o umore malenconico*) oder gar etwas Satirisches aufgerufen würde.²⁴ Im Kontext des Zeichenbuches hat das Hantieren mit Regelmäßigkeit

und Normwerten jedoch vor allem eine instruktive Funktion und bildet ein didaktisches Konzept, zu dem sich in der Systematik von Vesalius' Sektionen und Schriften durchaus Parallelen finden.²⁵

Helen Barr

Anmerkungen

- 1 Vgl. Carlo Falciani/Antonio Natali (Hg.), *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Florenz 2010; Deborah Parker, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*, Cambridge/New York 2000; Antonio Geremicca, *Agnolo Bronzino. „La dotta penna al pennel dotto pari“*, Rom 2013.
- 2 Zu Alloris Ausbildung siehe Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Turin 1991, v. a. S. 33–40 und Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art*, New Haven/London 2001, S. 81–95, 248–252; das engere intellektuelle Umfeld fokussiert Antonio Geremicca, *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto „miconosciuto“ del letterato e un suo sonetto inedito*, in: *La Rivista. Études culturelles italiennes Sorbonne Université* 5, 2017, S. 85–112.
- 3 Zu Alloris Zeichenbuch siehe Patricia Louise Reilly, *Grand Designs: Alessandro Allori's „Discussions of the Rules of Drawing“, Giorgio Vasari's „Lives of the Artists“ and the Florentine Visual Vernacular*, Ann Arbor 1999.
- 4 Im Manuskriptkonvolut sind dies fol. 1 bis 20; das Heft ist auf fol. 1 r mit *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino* betitelt (in Majuskeln notiert). Das erste Buch ist in vier Abschnitte (*ragionamenti*) eingeteilt und wird um die Anfänge eines *Libro secondo* ergänzt, danach bricht das Manuskript ab. Paola Barocchi veröffentlichte eine kommentierte Ausgabe dieses von ihr als Heft F bezeichneten Lehrbuchmanuskriptes (in: dies. [Hg.], *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel 1971–1977, Bd. 2, 1973, S. 1941–1988), Alexander Perrig erstellte eine partielle Übersetzung (in: ders./Ernst-Gerhard Güse, *Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos*, München/New York 1997, S. 279–285).
- 5 Alberti erwähnt das Verfahren in Paragraph 36 des zweiten Buches als Grundlage für eine gelungene Zusammenstellung (*composizione*) der einzelnen (Körper-)Glieder. Vgl. Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 122 f.
- 6 Zu den anatomischen Zeichnungen Alloris siehe Lecchini Giovannoni (wie Anm. 2), S. 310 f., und Roberto P. Ciardi/L. Tongiorgi Tomasi, *Immagini anatomiche naturalistiche nei disegni degli Uffizi, secc. XVI e XVII*, Florenz 1984, S. 82–86.
- 7 „[...] ma chi fa il delicato, accenna gli ossi ove bisogna, ma gli ricopre dolcemente di carne e riempie il nudo di grazia.“ Zitiert nach Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 141–206, hier S. 178. Siehe auch den Beitrag zu Dolce in diesem Band.
- 8 Benvenuto Cellini, *Sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno*, in: Barocchi (wie Anm. 4), S. 1933–1940, hier S. 1935: „[...] è necessario di venire al fondamento di tali ignudi, il qual fondamento si è le loro ossa: in modo che, quando tu arai recatoti a memoria una ossatura,

- tu non potrai mai fare figura, o vuoi ignuda o vuoi vestita, con errori; e questo si è un gran dire. Io non dico già che tu sii sicuro per questo di fare le figure con meglio o peggio grazia, ma solo ti basti il farle senza errori, ché di questo io te ne assicuro.“ Zu Cellinis Traktatfragment (und mit starkem Bezug zu Allori): Patricia L. Reilly, *Drawing the Line. Benvenuto Cellini's 'On the Principles and Method of Learning the Art of Drawing' and the Question of Amateur Drawing Education*, in: Margaret A. Gallucci/Paolo L. Rossi (Hg.), *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, Cambridge 2004, S. 26–50.
- 9 Vincenzo Danti, Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno, in: Barocchi (wie Anm. 7), S. 207–269, 494–525, hier S. 209.
 - 10 Vgl. M. Gio. Battista Armenino, *De veri precetti della pittura*, komm. v. Stefano Ticozzi, Mailand 1982 (zuerst: 1820), S. 87: „[...] essendo l'uomo fabbricato d'ossa, di nervi, di carne e di pelle“ und „[...] se non s'intende bene le parti di sotto nascoste, malamente si possono far quelle che appariscono di sopra.“
 - 11 Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, in Auszügen zitiert in: Barocchi (wie in Anm. 4), S. 1512–1521, hier S. 1518: „Ma quell'arte che di tutte le altre è la più importante e necessaria per lo disegno è l'anatomia, che c'insegna ad incatenare le membra, le vene e l'ossa, e nei corpi legare i nervi e comporre i muscoli nel più certo modo che si possa fare prendendo l'esempio dai corpi morti e dai vivi. E che ciò sia vero, vedesi che quelli che non hanno cognizione di lei, quantunque nel resto siano esperti et essercitati, non possono mai, non che accostarsi o conseguire il naturale, ma a pena probabilmente imitarlo, non sapendo come sotto la pelle siano composte e collocate le membra e l'altre parti accoste, onde nasce il moto e tanti e sì vari effetti suoi.“
 - 12 Siehe hierzu beispielsweise Domenico Laurenza, *Art and Anatomy in Renaissance Italy: Images from a Scientific Revolution*, New Haven/London 2012. Ausgehend vom Marsyas-Motiv untersucht die Verbreitung anatomischer Studien in der zweiten Hälfte des Cinquecento: Fredrika Jacobs, (Dis)Assembling: Marsyas, Michelangelo, and the ‚Accademia del Disegno‘, in: *The Art Bulletin* 84/3, 2002, S. 426–448.
 - 13 Dies belegt eine Notiz vom 18. Oktober 1563; ASF, Accademia del Disegno 24, fol. 2 r.
 - 14 Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, hg. v. Ferdinando Ranalli, 5 Bde., Florenz 1974 (zuerst: 1846), Bd. 3. In der Vita Alloris geht Baldinucci darauf nur knapp ein und erwähnt in dem Zusammenhang auch das Zeichenbuch (S. 525), ausführlicher werden Alloris Anatomien in der Vita Cigolis geschildert (S. 235 f.).
 - 15 Vgl. Jasmin Mersman, *Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600*, Berlin/Boston 2016, v. a. S. 19 f., 282 f.
 - 16 Vgl. Karen-edis Barzman, *The Florentine Accademy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000, S. 72.
 - 17 Juan Valverde de Amusco, *Anatomia del corpo humano*, Rom 1560; die italienische Übersetzung folgte der vier Jahre zuvor ebenfalls in Rom gedruckten spanischen Ausgabe.
 - 18 Eine digitale Version der Erstausgabe ist 2014 im Zuge einer englischen Übersetzung entstanden und abrufbar unter <http://www.vesaliusfabrica.com/de/original-fabrica.html> (letzter Zugriff am 13.05.18).
 - 19 Vesalius reformierte das Verfahren öffentlicher Sektionen u. a. durch die Einführung von gedruckten und handgezeichneten Illustrationen, die er begleitend austeilten ließ. Vgl. dazu R. Allen Shotwell, *Animals, Pictures, and Skeletons: Andreas Vesalius's Reinvention of the*

- Public Anatomy Lesson, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 71/1, 2016, S. 1–18.
- 20 Vgl. dazu Geremicca (wie Anm. 2), v. a. S. 103 f.
- 21 So ebd., S. 104, jedoch ohne Nachweis.
- 22 Zur Identifizierung der Porträts in dem Fresko *Christus unter den Schriftgelehrten*: Pilliod (wie Anm. 2), S. 170–182; zu Menchi: ebd., S. 170–173; die Inschriften sind seit der jüngsten Restaurierung gut lesbar.
- 23 Die Bezeichnung als „ABC-Verfahren“ (oder -Methode) geht auf Albertis Forderung zurück, die angehenden Künstler mögen sich ihre Materie in vergleichbarer Weise aneignen, wie dies im Lese- und Schreibunterricht erfolge. Zu den Grundprinzipien des Zeichenunterrichts in diachroner Perspektive siehe Maria Heilmann et al. (Hg.), *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa ca. 1525–1925*, Passau 2014.
- 24 Allori (wie Anm. 4), S. 1953 f.
- 25 Siehe dazu Nancy G. Siraisi, Vesalius and Human Diversity in ‚De humani corporis fabrica‘, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57, 1994, S. 60–88.