

Lektionen

Bronzino, Allori, Naldini:

**Studien zum Lehrer-Schüler-Verhältnis in der
Florentiner Malerei des mittleren Cinquecento**

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg

Eingereicht von Helen Barr

November 2006

Erstgutachter: Prof. Dr. Peter Anselm Riedl
Zweitgutachter: Prof. Dr. Christoph Zuschlag

Ringraziamenti

Bei der Entstehung dieser Arbeit waren mir zahlreiche Personen und Institutionen behilflich, denen mein ausgesprochener Dank gilt!

Allen voran möchte ich Herrn Professor Dr. Peter Anselm Riedl danken für seine freundliche Bereitschaft, diese Arbeit zu betreuen und sie mit geduldiger Unterstützung zu begleiten. Mein herzlicher Dank geht ebenfalls an den Zweitkorrektor Herrn Prof. Dr. Christoph Zuschlag.

Ein Forschungsstipendium des DAAD und des italienischen Außenministeriums ermöglichte mir 1996/97, mit einer umfangreichen Materialsammlung die Grundlage zu der vorliegenden Dissertation zu schaffen. Auch die vielen anregenden Vorträge und Gespräche während des Studienkurses am Kunsthistorischen Institut Florenz 1998 trugen zu dem gedanklichen Gerüst dieses Textes bei.

Für die beständige Unterstützung während vieler Jahre kann ich Giampaolo Di Cocco gar nicht genug danken!

Wertvolle Informationen zur Florentiner Kunst, vor allem zu Pontormo, erhielt ich von Paolo Pieri-Nerli und Fabrizio Gori. Von besonderer Hilfe während der Entstehung dieser Arbeit waren mir zudem Blazena Radas, Petra Gamke, Monika Jagfeld und Beate Lorke.

Mein besonderer Dank geht in Gedanken an Martina Hansmann, die mir mit ihrer steten Aufmerksamkeit, mit ihrer Bereitschaft, auch kühnen Gedanken zu folgen und mit ihrer wissenschaftlichen Großzügigkeit über Jahre hinweg sehr geholfen hat. Ihr sei diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Ein Bild als Programm und Testament: Agnolo Bronzino	12
Zur Geschichte des Laurentius-Freskos	12
Vorgeschichte	13
Der Auftrag: Ein Blick auf erhaltene Quellen	18
Die Vorarbeiten: Entwürfe und andere Werke	19
Der Ort: Die Kirche San Lorenzo	21
Die Umsetzung eines Programmes	27
Architektur im Bild: Raum und Umraum	27
Skulptur im Bild: Antikenbezug und die <i>paragone</i> -Frage	29
Malerei im Bild: Maestro Michelangelo und andere Traditionen	36
Das Fresko als Zeugnis einer <i>fatica dell'animo</i>	49
Zeichenunterricht für Laien, gemalte Kommentare für Experten:	
Alessandro Allori	53
<i>I ragionamenti delle regole del disegno</i>	53
Aufbau und Inhalt des Zeichenbuches	54
Zu den Vorläufern des Zeichenbuches	58
Ein Lehrplan für Laien	69
Unterricht mit System	70
Tradition und Transformation	76
Alloris disegno-Begriff	87

Lesepublikum	93
Folgen und Folgende	101
Gemalte Kommentare für Experten	106
Schüler lebenslänglich	106
Bellende Hunde und bissige Konkurrenten	108
Die lange Schule der Zeichnung: Giovanni Battista Naldini	113
Vom Ospedale zur Malerwerkstatt	114
Erste Arbeiten	116
„... <i>havendo lavorato alquanto tempo sopra di se</i> “	
– Naldini nach Pontormos Tod	119
Naldini und das Ospedale degli Innocenti	124
„... <i>a Roma... a studiare le cose del disegno...</i> “	129
Römische Reiseskizzen	133
Antike Skulpturen, Reliefs und Wanddekorationen	134
Fresken, Gemälde und Dekorationen der Hoch- und Spätrenaissance	141
Antike Bauwerke, Stadtansichten, Bauwerke der Hoch- und Spätrenaissance	144
Landschaftsszenen, Naturansichten, Tierstudien	149
Naldinis römischer Schulungsweg	151
Naldini und Vasari	154
Schluss	157
Literaturverzeichnis	159

Einleitung

Im Zentrum der vorliegenden Dissertation stehen drei Florentiner Künstler, deren Wege sich in den Jahren zwischen 1555 und 1565 vielfach kreuzten, zeitweilig parallel, teilweise aber auch konträr verliefen. Als signifikante Schnittstelle aller drei Biographien im untersuchten Zeitraum kann das Lehrer-Schüler-Verhältnis gelten, das in seinen verschiedenartigen Konstellationen nicht nur die jeweils individuellen Lebensläufe prägte, sondern auch den Kunstdiskurs und die künstlerische Praxis im Florenz der Jahrhundertmitte widerspiegelt.

Titel und Untertitel dieser Arbeit mögen geläufig klingen, bedürfen allerdings einiger Erläuterungen, da die einzelnen Formulierungen so vertraut wie ungenau sind. Mit Agnolo Bronzino, Alessandro Allori und Giovanni Battista Naldini wurden drei Protagonisten gewählt, die zu Lebzeiten in Florenz als angesehene und sehr produktive Maler galten. Gleichwohl widmete Vasari ihnen in der 1568 erschienenen Giuntiana-Ausgabe der *Vite* nur vergleichsweise kurze Biographien und gab damit indirekt seiner Skepsis gegenüber einer auf Pontormo zurückführenden Künstler-Genealogie Ausdruck. Spätere Traktate liefern demgegenüber weitaus mehr biographische Informationen, so beispielsweise Raffaello Borghinis *Riposo* von 1584 und die im 17. Jahrhundert entstandenen *Notizie* von Filippo Baldinucci.

Neben den historischen Quellentexten können aber auch Kunstwerke selbst als Zeugen angesehen werden, die zu dem hier untersuchten Aspekt Auskunft geben. So richtet diese Arbeit ihren Blick nicht nur auf die Biographien der Künstler, sondern auch auf jeweils eines ihrer Werke, genauer gesagt: auf das jeweils zentrale Werk der behandelten Periode. Der Begriff des Werkes ist dabei durchaus disparat bzw. weit zu fassen: Im Falle Bronzinos handelt es sich um ein Fresko, bei Allori um einen Text und bei Naldini um eine Werkgruppe bzw. um eine Sammlung von Zeichnungen, die man unter diesem Begriffe zusammenfassen kann.

Jedes Kapitel konzentriert sich auf einen Künstler und eines seiner Werke und bildet so eine in sich abgeschlossene Einheit – statt von Kapiteln könnte man daher auch von Episoden sprechen.

Die zentrale Fragestellung in allen drei Kapiteln zielt auf die Bedeutung der Wissensvermittlung und -aneignung im Kontext des Lehrer-Schüler-Verhältnisses bei den genannten Künstlern. Die Bezeichnung ‚Lehrer-Schüler-Verhältnis‘ ist vielschichtig, sie umschreibt sowohl eine reale Konstellation, wie man sie beispielsweise bei Bronzino und seinem Lehrling Allori vorfinden kann, als auch eine ideelle und demgemäß häufig einseitige Verbindung, wie sie zum Beispiel zwischen Michelangelo und Bronzino bestand. Für eine differenzierte Beurteilung der spezifischen historischen Situation ist es relevant, zwischen dem Werkstatt- oder Lehrmeister einerseits und dem Vorbild bzw. der Lehrvorlage andererseits zu unterscheiden. Dennoch sind beide Konstellationen Teil einer Situation, die sich im Ganzen unter der Bezeichnung ‚Lehrer-Schüler-Verhältnis‘ subsumieren lassen, wenn sie auch verschiedene Ebenen der Auseinandersetzung mit künstlerischen Vorlagen bedeuten und an verschiedenartige Arbeitskontexte und Wege der Vermittlung gebunden sind.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt sich in Florenz ein zunehmend wachsendes Bewusstsein für diese Aspekte der Künstler-Biographie. In diesem Umfeld wird 1563 die *Accademia del Disegno* gegründet und entwickelt sich schnell zur zentralen pädagogischen und organisatorischen Institution, nicht nur für junge Künstler. Parallel zu der *Accademia* bzw. diese teilweise antizipierend, entwarf Alessandro Allori ab Anfang der 1560er Jahre sein Zeichenlehrbuch für Laien, mit dem er eine systematisch strukturierte, didaktisch sinnvolle Theoretisierung des künstlerischen Wissens und Könnens anstrebte.

Im Untertitel dieser Arbeit wird von der ‚Florentiner Malerei‘ gesprochen. Auch diese Kategorie ist mehrschichtig, sie bezeichnet sowohl die Kunstwerke, d.h. die Produkte, als auch die Malerei in ihrem prozessualen Ablauf – einschließlich der Werkstattsituation. Auf beides wird in der hier vorliegenden Arbeit Bezug genommen. Nahezu alle Ereignisse, die in den nachfolgenden Kapitel beschrieben werden, sind in die Jahre zwischen 1555 und 1565 zu datieren; ich benutze für diesen Zeitraum die Bezeichnung des ‚mittleren Cinquecento‘. Der in der Kunstgeschichte für diese Periode Florentiner Kunst übliche Begriff des Manierismus wurde dabei absichtsvoll umgangen, da er mir in seiner Komplexität und semantischen Aufladung für die vorliegende Fragestellung nicht als angemessen erschien.

Die nunmehr fast ein Jahrhundert währende kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Begriff des Manierismus ist gekennzeichnet von zahlreichen, häufig

konträren oder zumindest kontrastierenden Definitionsversuchen, aus denen jedoch vor allem der Blick des Betrachters spricht, auch wenn zumindest seit den 1960er Jahren verstärkt um eine historisch fundierte Erfassung des Wortes *maniera* gerungen wird.

Bereits in der ersten Zeit der Manierismusforschung, in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, und dort vor allem in den Schriften Max Dvořáks¹, wurde der Begriff *maniera* aus einem zeitgenössischen Empfinden von geistiger und seelischer Nähe zu den Werken des Cinquecento anektiert. Die Kunst des Manierismus wurde als eine vertraute Ausdrucksform erlebt und analog zu der eigenen zeitgenössischen Krisensituation gedeutet.

Einen anderen Ansatz im gleichen Jahrzehnt verfolgte Walter Friedlaender², der in seinen Aufsätzen die seit Heinrich Wölfflin verbreitete Methode der antithetischen Gegenüberstellung von Stilformen fortführte, indem er als Oppositionspaare die „idealistische, normative Kunstanschauung“, d.h. die Klassik der Hochrenaissance, und den „antiklassischen Stil“, d.h. die Kunst in Florenz zwischen 1520 und 1580, zu etablieren suchte.

Beide Ansätze, das emphatische und emotionalisierte Vorgehen Dvořáks, bei dem sich in den Versuch einer Rekonstruktion von historischen Begrifflichkeiten eine zeitgenössische Kunstauffassung mischte, und die mit nachträglich konstruierten Stil Kategorien operierende Methodik Friedlaenders, haben ihre Berechtigung, aber eben auch ihre Tücken.

In den 1960er Jahren belebte sich die Diskussion erneut³, und mit den Arbeiten von Craig Hugh Smyth⁴, Sydney Freedberg⁵ und John Shearman⁶ formierten sich gleich mehrere Meilensteine der Manierismusforschung. So sehr sich die Texte im Detail unterscheiden, gemeinsam ist ihnen das Anliegen, eine Definition der Phänomene

¹ Max Dvořák: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1924 (siehe darin vor allem den Aufsatz „Über Greco und den Manierismus“, S.259-276).

² Walter Friedlaender: „Die Entstehung des Antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520“, *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLVI, 1925, S.49-86. Dem „Antiklassischen Stil“ setzte Friedlaender einige Jahre später den „antimanieristischen Stil“ gegenüber; cf. *Der antimanieristische Stil um 1590*. In: Vorträge der Bibliothek Warburg, VIII (1928/29), Leipzig 1930, S.214-243.

³ Zentrales Ereignis war der *Twentieth International Congress of History of Art* in New York im September 1961. In der Sektion „Recent Concepts of Mannerism“ stellten Smyth und Shearman erstmals ihre Überlegungen einem weiteren Publikum vor und stießen damit eine neue Debatte um die Kunst des Manierismus an.

⁴ Craig Hugh Smyth: *Mannerism and ‚Maniera‘*. Wien 1992 (in Buchform erstmals erschienen 1963).

⁵ Sydney J. Freedberg: „Observations on the Painting of the Maniera“, *The Art Bulletin* XLVII, 1965, S.187-197, sowie ders.: *Painting in Italy: 1500-1600*. New Haven, London 1993 (erstmalig erschienen 1971).

⁶ John Shearman: *Mannerism*. Harmondsworth 1967 (deutsche Ausgabe: *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*, Weinheim 1994).

maniera und Manierismus auf der Grundlage von Stilurteilen zu setzen. Wenngleich versucht wird, die Bedeutung des Begriffes *maniera* anhand von historischen Quellen adäquat zu erfassen, so bleibt doch das Urteil über die Kunstwerke des Cinquecento dem modernen Blick verhaftet. Als ein zentrales Charakteristikum der behandelten Werke wird das ‚Künstliche der Kunst‘ eingeführt⁷, eine Kategorie, die im Cinquecento gänzlich unbekannt war. So schreibt Vasari von Agnolo Bronzinos Portraitdarstellungen des Ehepaars Panciatichi, dass sie „wahrhaft lebendig scheinen, ihnen fehlt nur noch der Atem“⁸ – ein Topos, gewiss, aber eben auch der Ausdruck einer Sicht- und Urteilsweise des Cinquecento, der uns heutigen Betrachtern nur schwer nachvollziehbar erscheint. Smyth und Shearman formulierten zwar das Bewusstsein für die Diskrepanz in dieser Wahrnehmung, übertrugen ihre Feststellung aber nicht konsequent auf die Beobachtungen, mit denen sie die Werke des Cinquecento beschrieben.

Kritik an dieser Vorgehensweise formulierte 1978/79 Hessel Miedema – also gut anderthalb Jahrzehnte später, nachdem Smyth und Shearman ihre Thesen erstmals vorgetragen hatten⁹. Miedema unterstreicht, dass *maniera* nicht, wie bei Smyth, Shearman und Freedberg angenommen, mit Stil gleichzusetzen sei und schlägt vor, den Begriff *maniera* im Sinne von Arbeitsmethode aufzufassen¹⁰. In ähnlicher Weise äußerte sich – noch einmal zehn Jahre später – Jeroen Stumpel, der mit Bezug auf historische Texte die Bezeichnung ‚di pratica‘ als synonym mit der von ‚di maniera‘ verstand¹¹.

⁷ Dieser Begriff wird in der deutschen Übersetzung von Shearman's Buch sogar in den Titel übernommen; Shearman spricht an vergleichbaren Stellen im englischen Originaltext von „the stylish style“. Der Begriff des ‚Künstlichen‘ wird explizit tatsächlich vermieden, stattdessen heißt es bei Shearman beispielsweise: „Der Begriff *maniera* impliziert eine Abkehr vom Natürlichen, ob auf das menschliche Verhalten bezogen oder auf das Kunstwerk, und der Konflikt zwischen Stil und Natur hat die Kritiker des Manierismus immer wieder beschäftigt.“ (Shearman, 1994, S.205). Ähnlich geht Smyth vor; er listet beispielsweise eine Reihe von Eigenschaften der manieristischen Malerei auf, in denen er mehrfach die verdrehten, forcierten Körperhaltungen der Figuren hervorhebt und die Darstellungen insgesamt als naturfern beschreibt (siehe Smyth, 1992, S.39ff.).

⁸ „A Bartolomeo Panciatichi fece due quadri grandi di Nostre Donne con altre figure, belli a maraviglia e condotti con infinita diligenza, et oltre ciò i ritratti di lui e della moglie, tanto naturali che paiono vivi veramente e che non manchi loro se non lo spirito.“ Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, herausgegeben von Rosanna Bettarini, kommentiert von Paola Barocchi. Band VI, Florenz 1987, S.234.

⁹ Hessel Miedema: „On Mannerism and *maniera*“, *Simiolus* 10/1, 1978/79, S.19-45.

¹⁰ Miedema, 1978/79, S.32ff. Im Zusammenhang mit der Diskrepanz bzw. der widersprüchlichen Auffassung von der Kunst des Manierismus als einer ‚Kunst des Künstlichen‘ verweist Miedema zu Recht auf die grundlegend verschiedenartigen Konzepte des *natura*- bzw. Natur-Begriffes im 16. und im 20. Jahrhundert (Miedema, 1978/79, S.23 und S.30ff.).

¹¹ Jeroen Stumpel: „Speaking of manner“. *Word & Image* 4/1, 1988, S.246-264; zu der Parallelität von ‚di maniera‘ und ‚di pratica‘ siehe vor allem S.253f. Stumpel stimmte mit Miedema zwar weitgehend überein, kritisierte jedoch Miedemas ungenügende Ausführung seines Vorschlages, den Begriff *maniera* als „working method“ zu definieren. Stumpels Aufsatz erschien 1990 noch einmal in nahezu

Beide Autoren verweisen zu Recht auf die problematischen Aspekte in den Arbeiten von Smyth, Shearman und Freedberg und bemühen sich, die dort aufgeführte Definition von *maniera* zu revidieren – indem sie sie durch eine andere Definition ersetzen. Diese Vorgehensweise scheint sich durch die Geschichte der Manierismusforschung zu ziehen, dabei wird jedoch das polyvalente Signifikat des Begriffes übersehen, dessen jeweils spezifische Bedeutung sich aus dem Kontext ergibt, nicht aber in eine absolute und letztgültige Kategorie zu überführen ist. Neuere Ansätze in der Debatte um *maniera* sind in dieser Hinsicht weitaus vor- und weitsichtiger¹² und stellen wieder mehr die Kunstwerke selbst in den Vordergrund¹³.

Dieser Exkurs lädt zu der Vermutung ein, in der vorliegenden Dissertation würde an die langjährige Manierismuskonversation angeknüpft – das Gegenteil ist der Fall. Ich nehme auf die Debatte nur indirekt und insofern Bezug, als ich versuche, genau das zu vermeiden, was mir in der Manierismusforschung als problematisch erscheint. Hier soll der gezielte Fokus auf einzelne und konkrete Situationen als Ausgangspunkt dienen, um zu einer Einordnung der Ereignisse zu kommen. Diese Ereignisse – ein Kunstwerk, ein Text, eine Aussage – werden in einen konkreten Kontext situiert und durch diesen erklärt. Mein Ziel ist es demnach nicht, zu einer grundsätzlichen und allgemeingültigen Aussage über das Lehrer-Schüler-Verhältnis im Florenz des mittleren Cinquecento zu kommen, sondern eine jeweils spezifische Situation zu erläutern. Die Gesamtschau der Texte soll zeigen, dass sich gleichzeitig oder zumindest zeitnah eine Mehrzahl verschiedenartiger Situationen beobachten lassen, die parallel existierten.

identischer Fassung unter dem Titel *Speaking of manner. Maniera and its meanings* in seinem Buch *The Providence of Painting. Theories of Italian Art Renaissance*, Utrecht, S.97-281.

¹² Cf. Ursula Link-Heer (die stärker auf Literatur als auf bildende Kunst rekurriert): *Maniera. Überlegungen zu Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe)*, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurses*, Frankfurt 1986, S.93.114 und dies.: *Manier / manieristisch / Manierismus*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band III*, Stuttgart, Weimar 2001, S.790-846.

¹³ - so Antonio Pinelli, zuletzt in: *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turin 1993. Der bislang letzte Überblicksband zur Kunst des Manierismus wurde von Daniel Arasse und Andreas Tönnesmann veröffentlicht (*Der europäische Manierismus 1520-1610*. München 1997). Darin bezeichnet Daniel Arasse den Manierismus als eine Stilform, erkennt aber die Problematik des Begriffes an. Seine Absicht ist es, nicht auf den Begriff zu verzichten, stattdessen „seine Beziehung zur Renaissance neu [zu] definieren und fest[zu]stellen, inwiefern die im europäischen Manierismus auftretenden Unterschiede sich ergänzen und mit der politischen, sozialen und kulturellen Situation der Epoche zusammenhängen.“ (in: Arasse / Tönnesmann, 1997, S.10).

Das Ergebnis dieser Arbeit ist mithin nicht die Festsetzung einer These oder einer Definition, sondern die Präsentation eines Panoramas, das vielfältige, sich ergänzende, aber eben auch kontradiktorische Beschreibungen einschließt. Der hier gewählte Ansatz lässt sich am ehesten als Kontextualisierung benennen und ist ein Gegenentwurf zu dem, was ich in der Manierismusdebatte – zumindest bis in die späten 1980er Jahre – beobachtet und als problematisch, weil zu reduktionistisch erachte.

Für den zu (re)konstruierenden Kontext gibt es keine standardisierte Vorgabe, die Art der Bezugnahme wird in jedem Kapitel dem jeweiligen Objekt entsprechend gewählt. In der ersten Episode stehen mit Agnolo Bronzino und dem Laurentius-Fresko ein alternder Meister und sein letztes Werk im Mittelpunkt. Das Fresko wurde bislang in der Forschungsliteratur überwiegend als schwaches Alterswerk eingestuft, erst jüngst richtete sich das Augenmerk auf den Inhalt und die spezifische Weise der Darstellung. Kontextualisierung bedeutet in diesem Kapitel, dass sowohl das Umfeld des Freskos – konkret: der Kirchenraum, aber auch die Geschichte und Bedeutung des Ortes –, die Werkbiographie des Künstlers – zu der auch Gedichte zählen –, als auch der zeitgeschichtlich aktuelle Diskurs – u. a. die anlässlich Michelangelos Grabfeierlichkeiten in Florenz wieder aufgeflammete *paragone*-Diskussion – berücksichtigt werden müssen. So betrachtet, erweist sich das Fresko als die Positionsbestimmung eines intellektuellen Künstlers, der seiner eigenen Generation verhaftet bleibt und doch zugleich den nachfolgenden jungen Künstlern eine akademische Lektion zu erteilen sucht.

Das zweite Kapitel behandelt ein vom jungen Alessandro Allori verfasstes Zeichenlehrbuch (*Libro de' ragionamenti delle regole del disegno*), dessen besondere Relevanz sich erst durch eine Einordnung in die literarische Gattungsgeschichte einerseits und in das historisch aktuelle pädagogisch-praktische Umfeld andererseits erklärt. Kontextualisierung bedeutet hier, die Position des Textes (und dadurch auch die seines Autors) sowohl auf einer diachronen als auch auf einer synchronen Achse zu bestimmen. Dabei offenbart das Zeichenlehrbuch einen äußerst widersprüchlichen Charakter: Es ist konservativ-traditionell und zugleich subversiv-revolutionär. Allori gibt in seinem Zeichenlehrbuch einer in Florenz sehr ausgeprägten Auffassung Ausdruck, nach der Wissen gleichsam genealogisch tradiert wird, zugleich hebt er gerade diesen geschlossenen und exklusiven Zirkel

auf, indem er durch seinen auf Publikation angelegten Traktat Künstlerwissen allgemein zugänglich macht. Ergänzt wird dieses eher theoretisch ausgerichtete Kapitel durch die Schilderung von zwei Werkbeispielen, die zeigen, wie Künstler mit und durch Malerei dialogisierten, wobei ihre Kommentare einem informierten Publikum durchaus zugänglich waren.

Zu einem Kontext gehört auch immer seine Gegenseite, die Abgrenzung. Inhaltlich nimmt das letzte Kapitel dieser Arbeit, das sich dem jungen Giovanni Battista Naldini widmet, auf diesen Aspekt Bezug. Naldinis Bildungsweg beginnt in einem traditionellen Werkstattkontext, seine eigentliche künstlerische Ausbildung verfolgte er aber vorrangig autodidaktisch und durch eine bewusste und aktive Emanzipierung von seinen Florentiner Lehrmeistern. Nachvollziehen lässt sich diese individuelle Entwicklung an einem Konvolut von Zeichnungen, die Naldini während seiner Reisen und seines Romaufenthaltes in den Jahren nach 1560 anfertigte. Damit soll die dritte Episode dieser Arbeit zugleich auch einen Beitrag zu einer noch ausstehenden Monographie über Giovanni Battista Naldini leisten.

Ein Bild als Programm und Testament: Agnolo Bronzino

„Am 10. August, also am Namenstag des Heiligen Laurentius, der dieses Jahr auf einen Mittwoch fiel, wurde die Darstellung der Geschichte und des Martyriums des Heiligen Laurentius enthüllt, die sich auf der Seite zum Kloster hin befindet und die Angelo genannt Bronzino malte, der es innerhalb von drei Jahren ausführte.“¹⁴

Mit diesem Satz konstatiert die Chronik des Agostino Lapini für das Jahr 1569 die Enthüllung von Agnolo Bronzinos letztem großen Werk, dem Laurentiusfresko in der Florentiner Kirche San Lorenzo – gewohnt knapp, in fast lapidarem Ton und ohne die künstlerische Qualität zu kommentieren: Lapinis Interesse galt mehr den Kuriositäten und Katastrophen seiner Zeit.

Im Werkkomplex Bronzinos hingegen kommt dem großformatigen Wandbild¹⁵ eine Bedeutung zu, die in der Forschungsgeschichte bislang wenig Berücksichtigung fand: Mit dem Fresko formulierte der Künstler eine Art künstlerisches, intellektuelles und biographisches *statement*, das Werk liest sich für den informierten Betrachter auf vielen Ebenen wie ein dezidiert programmatischer Entwurf.

Zur Geschichte des Laurentius-Freskos

Die Begegnung mit der Figur des Heiligen Laurentius markiert zugleich den Anfangs- und den Endpunkt von Bronzino künstlerischer Laufbahn: Sowohl sein erster als auch sein letzter großer Auftrag sahen eine Darstellung dieser Heiligengestalt vor. Diese motivische Koinzidenz ergibt sich erst retrospektiv, doch zeigt eine detaillierte Analyse des Laurentius-Freskos, dass Bronzino selbst diesem Werk eine besondere persönliche, auch biographische Bedeutung zumaß.

¹⁴ "A' dí X d'agosto, giorno proprio di S.Lorenzo, che venne in mercoledì, si scoperse la storia e martirio di S.Lorenzo, la quale è verso li chiostrì, e la dipinse maestro Angelo detto Bronzino, che la condusse in anni 3." *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596. Ora per la prima volta pubblicato da Gius. Odoardo Grazzini*, Florenz 1900, S. 164.

¹⁵ Das Fresko erstreckt sich auf einer ganzen Jochbreite an der südlichen, dem Kloster zu gelegenen Seitenschiffwand und misst circa 583 x 874 cm.

Vorgeschichte

1523 folgte Bronzino seinem Lehrer Pontormo in die Certosa di Galluzzo, wohin jener – wie Vasari es formulierte – vor ein „bisschen Pest in Florenz“ geflohen war¹⁶. Pontormo erhielt von den Kartäusermönchen den Auftrag, die Seitenwände des großen Kreuzganges mit Szenen aus der Passionsgeschichte Christi auszumalen – eine Arbeit, die ihn über Jahre hinweg, auch nach seiner Rückkehr in die Stadt Florenz, noch beschäftigten sollte. Der damals 20-jährige Bronzino war, obgleich als Schüler und Gehilfe Pontormos angereist, an den Ausführungen dieser Fresken vermutlich nicht beteiligt, sondern wurde mit eigenen Aufgaben betraut¹⁷. Neben kleineren Arbeiten, beispielsweise der Illumination eines Gesangbuches¹⁸, war Bronzino vor allem mit der Ausgestaltung von zwei größeren Bildwerken beschäftigt, die sich noch heute in den Lünetten über der Tür des Verbindungsganges zwischen großem Klosterhof und Kapitelsaal der Certosa befinden. Zur Hofseite hin zeigt sich dem Betrachter eine Darstellung des toten Christus zwischen zwei Engeln, zur Gangseite füllt das Bild eines auf einem Gitterrost dahingestreckten Laurentius, dem von einem Engel ein Palmenzweig gereicht wird, das Türbogenfeld¹⁹. Bei der Gestaltung seines ersten größeren Auftrages konnte sich Bronzino an einer darstellungsgeschichtlich etablierten und kodifizierten Wiedergabe des Heiligen orientieren, d.h. ihn durch spezifische Attribute erkennbar machen, er musste noch keine eigenständige Lösung finden für die Umsetzung der Martyriumsgeschichte ins

¹⁶ „L'anno poi 1522 essendo in Firenze un poco di peste e però partendosi per fuggire quel morbo contagiosissimo e salvarsi, si porse occasione a Iacopo d'alontanarsi alquanto e fuggire la città; [...]“ Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, herausgegeben von Rosanna Bettarini, kommentiert von Paola Barocchi (im gesamten nachfolgenden Text Vasari, *Vite*, B/B genannt). Florenz 1966-87, hier Band V (1984), S. 319. Die Formulierung „un poco di peste“ wird in der Neuübersetzung der Pontormo-Vita von Katja Burzer sinnvoll als eine temporale Angabe gedeutet: „Als im [...] Jahre 1522 in Florenz für kurze Zeit die Pest ausbrach [...]“ Giorgio Vasari: *Das Leben des Pontormo*. Neu übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Katja Burzer, Berlin 2004, S. 36.

¹⁷ In den Haushaltsbüchern der Certosa werden beide Künstler namentlich getrennt vermerkt, ebenso auch die für sie aufgebrauchten Ausgaben. Siehe dazu Elisabeth Pilliod: *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven, London 2001, S. 53-54.

¹⁸ So heißt es in dem Haushaltsbuch der Certosa im Jahre 1526 am 29. März: „A speze diverse duc. uno pagamo a Angelo dipintore per parte dela sua mercede di miniare uno libro de canto“. Das Haushaltsbuch bzw. Verzeichnis der *entrata e uscita* findet sich abgedruckt bei Caterina Chiarelli: *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze (dalle origini alla metà del XVI secolo)*. Salzburg 1984, Band II, hier S. 350.

¹⁹ Während die Darstellung des *Christus als Schmerzensmann* als Fresko ausgeführt ist, wählte Bronzino für die Laurentiusdarstellung die in der Wandmalerei eher ungewöhnliche Technik von Öl auf Gipsgrund. Die Maße sind 70x240cm respektive 100 x 240cm. Das Motiv des Heiligen Laurentius erklärt sich aus dem Patrozinium der Kirche innerhalb des Certosa-Komplexes (San Lorenzo al Monte).

Bild – daran war bei dem kleinen Lünettenfeld wohl auch gar nicht zu denken²⁰.

Bronzinos eigener Anteil lag hier vielmehr in der Synthese von (mindestens) zwei Zeichnungen Pontormos, die ihm vermutlich als Vorlage dienten²¹, und dann in der Umsetzung dieser Vorlagen in eine Wandmalerei. In seinem ersten Werk arbeitete Bronzino also offensichtlich nach klaren Vorgaben, fachlich und stilistisch unterstützt von seinem Lehrer Pontormo, doch in der Ausführung relativ unabhängig und eigenständig²².

²⁰ Beide Frühwerke sind noch erhalten, die Darstellung des *Schmerzensmannes* allerdings in nicht sehr gutem Erhaltungszustand. Die Laurentiusdarstellung befindet sich zum Gang hin, also auf der wetterabgewandten Seite, und ist, trotz der eher anfälligen Technik, in vergleichsweise gutem Erhaltungszustand. Allerdings erschwert eine ‚Restaurierung‘ aus der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Giovanni Bertazzoni, die vor allem in einer Übermalung bestand, heute eine wirkliche Einschätzung der künstlerischen Qualität des Werkes. Vasaris Urteil, bereits in seinen frühesten Arbeiten zeige sich die künstlerische Begabung Bronzinos („... le quali opere furono un gran saggio di quell’eccellenza che negl’anni maturi si è veduta poi nell’opere di questo pittore.“ *Vite*, B/B, VI (1987), S. 231), ist wohl vor allem als ein in den *Vite* häufig wiederkehrender Topos zu werten, nach dem das Frühwerk eines begabten Künstlers bereits sein Talent voraussehen lässt. Siehe dazu Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt 1995 (Nachdruck der Erstausgabe von 1934); speziell zu diesem Thema v. a. S. 37ff.

²¹ Vgl. Pilliod, 2001, S. 53ff. Eine wahrscheinlich eigenhändige Entwurfszeichnung Bronzinos zu der Figur des Heiligen führt Janet Cox-Rearick an (Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe [im ganzen nachfolgenden Text GDS genannt] Inv.-Nr.6658 F verso); J. Cox-Rearick: „Some early drawings by Bronzino“, *Master Drawings* II/4, 1964, S. 365 und Tafel 2.

²² Anders als die im gleichen Jahrzehnt entstandenen Lünettenfresken der Capella Capponi (Santa Felicità, Florenz) erscheinen Bronzinos Werke in der Certosa, soweit sich dies trotz ihrer Beschädigungen und Veränderungen noch beurteilen lässt, stilistisch eher als eigenständig. Dies würde die seit Vasari wiederholt und anhaltend vertretene Meinung, Bronzino zeichne sich in seinen ersten Jahren als Maler vor allem durch eine fast nahtlose Integration in das Werk und den Stil seines Lehrers Pontormo aus, dahingehend korrigieren, dass man stilistische Assimilation vielmehr als gezielt eingesetztes Vorgehen der Maler beurteilen müsste – in der Cappella Capponi sollte ein künstlerisches Gesamtwerk entstehen, bei dem Stil-Brüche in der Ausführung den Sinn der Einheit stören würden. Hier entstand tatsächlich eine für den Betrachter untrennbar Stilkohärenz, wie allein schon die Geschichte der wechselseitigen Zuschreibung der Evangelisten-Tondi an Pontormo und Bronzino illustriert. Auf einer anderen, allgemeineren Sinnebene aber ist Vasaris Beobachtung der Adaption Bronzinos an Pontormos Stil durchaus wörtlich und ernst zu nehmen, denn die Orientierung an dem Stil des Lehrers und Meisters war in der traditionellen Ausbildungspraxis absolut gängig.

Die Vasari-Forschung der letzten Jahrzehnte hat zunehmend eben diesen Aspekt der vielschichtigen Lesbarkeit der *Vite* eröffnet und die Problematik aufgezeigt, die sich ergibt, wenn man Vasaris Texte als eine rein objektive Quelle für historische Fakten annimmt. Ein Vergleich mit Lebensbeschreibungen anderer Künstler innerhalb der *Vite* zeigt beispielsweise, dass die Thematik des Lehrer-Schüler-Verhältnisses wiederholt angesprochen wird, wobei Vasari sie entweder zur Hervorhebung des besonderen Schülertalentes (so beispielsweise bei Raffael) oder zu einer teilweise auch indirekten Kritik an dem Lehrer nutzt. In Hinblick auf Pontormo und Bronzino vermischt Vasari in seiner Kritik zudem verschiedene Bezugsebenen: Vom künstlerischen Standpunkt aus verurteilt Vasari explizit Pontormos Dürer-Rezeption, die vor allem in den Fresken der Certosa di Galluzzo deutlich sichtbar wird (dies erfolgt in der Vita Pontormos), ihm sind aber auch Pontormos Verhalten und Charakter ein Dorn im Auge, was jedoch eher implizit – und hier besonders durch das hervorgehobene Lob des tadellosen Schülers Bronzino in dessen Lebensbeschreibung – angeprangert wird (siehe dazu ausführlich Pilliod, 2001, v. a. Kapitel 2). Allgemein gesprochen heißt dies: In den *Vite* verbirgt sich auch eine Vielzahl von impliziten Informationen, die Aufschluss geben können über Konzepte und Vorstellungen Vasaris und seiner Zeit. Dieser Ansatz, den Text auf seine Leerstellen, d.h. vor allem auf seine Auslassungen, auf die Nicht-Nennungen von Ereignissen und Namen hin zu lesen, kommt ursprünglich aus den Literaturwissenschaften und verbindet sich dort mit den Namen von Hans Robert Jauss und Wolfgang Iser. In der Kunstgeschichte wurde diese Methode

Vermutlich konnte Bronzino diese Zeit auch für eine intensive Auseinandersetzung mit der inhaltlichen Seite der Thematik nutzen, verbrachte er doch mit seinem Lehrer längere Zeit in der Certosa, also gleichsam von dem Geschehen in der Stadt Florenz abgeschlossen. Der Kartäuserorden war dafür bekannt, dass er zahlreiche Künstler und Handwerker beschäftigte und über eine umfangreiche Sammlung an Bildwerken, Skulpturen, Goldschmiedearbeiten, Stoffen, Keramiken und Glaskunst verfügte²³. Noch bekannter aber war die umfangreiche Bibliothek, über die das Kloster bei Florenz verfügte und die dem jungen Künstler vermutlich – wenn vielleicht auch nur teilweise – zugänglich war. Für einen jungen Künstler müssen die Kunstsammlung und die Offenheit des Klosters, die sich unter anderem in der sehr liberalen Literaturliste der Bibliothek ablesen lässt, eine ideale Studienstätte gewesen sein, die ihm auch ermöglichte, sich mit dem Thema seiner Darstellungen inhaltlich zu befassen²⁴.

1557 starb Pontormo und hinterließ sein letztes großes Werk, die Chorfresken von San Lorenzo in Florenz, unvollendet. Zu diesem Zeitpunkt fehlten noch Teile der Darstellungen an den Seitenwänden, sowie die Ausgestaltung der Fläche zwischen den beiden zentralen Chorfenstern im unteren Bereich. Bronzino, der von Cosimo I. de' Medici mit der Vervollständigung der Fresken beauftragt wurde, hielt sich eng an

zunächst durch Wolfgang Kemp und allgemein in der Rezeptionsästhetik aufgegriffen, die das Verhältnis von Werk und Betrachter untersucht; schriftliche Quellen, die sich auf Kunstwerke beziehen, wurden erst später unter diesem Blickwinkel betrachtet. Als ein zentraler Text der frühen Kunstgeschichtsschreibung erweisen sich gerade Vasaris *Vite* als ein ergiebiges Objekt; verwiesen sei an dieser Stellen vor allem auf die Arbeiten von Patricia Lee Rubin („What men saw: Vasari's Live of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist“, *Art History*, 13/1, 1990, S.34-46) und Elizabeth Pilliod (*Representation, Misrepresentation and Non-Representation. Vasari and his Competitors*, in: Philip Jacks (Hg.): *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, S.30-52).

²³ Der Prior des Kartäuserklosters, Leonardo di Giovanni Buonafé (ca. 1450-1545) war zugleich der Vorsteher des Krankenhauses von Santa Maria Nuova und gab in beiden Funktionen zahlreiche Kunstwerke in Auftrag. Pontormo fügte sein Portrait (und auch die Portraits anderer Mönche der Kartause) in die Darstellung des *Emmausmahl* (1525; Florenz, Uffizien; Öl auf Leinwand, 230 x 173cm; Inv.Nr. 8740) ein.

²⁴ Das Kloster wurde 1810 vollständig aufgehoben, seine Bibliothek zerstreut. Auch wenn heute ein Versuch, den Bibliotheksbestand der Certosa um 1520 zu rekonstruieren, aufgrund der wenigen erhaltenen Inventarlisten unvollständig bleiben muss, zeigt das vorhandene Material jedoch, dass der Umfang der Bibliothek ursprünglich sehr reich und vielfältig gewesen sein muss (so Chiarelli, 1984, Band I im Kapitel *La biblioteca*, S. 43-67). In älteren Inventarlisten werden unter anderem Werke von Vergil, Boetius, Cicero, Seneca, Flavius, Ovid, Agrippa und sogar von Boccaccio aufgeführt. Daneben verfügte die Bibliothek mit Sicherheit auch über die grundlegenden Schriften des Christentums, darunter sicherlich auch eine Ausgabe der *Legenda Aurea*, die die traditionelle Textvorlage für die Martyriumsgeschichte des Heiligen Laurentius liefert.

Pontormos Entwürfe²⁵. Nach den Beschreibungen der Zeitgenossen ergänzte Bronzino die Darstellungen der Sintflut und der Auferstehung der Toten durch zahlreiche Aktfiguren und fügte zwischen den Fenstern im unteren Bereich die Gestalt des Heiligen Laurentius sowie ein Portrait Pontormos ein²⁶. Den Fresken, die nach langen Arbeitsjahren am 23. Juli 1558 endlich feierlich enthüllt werden konnten²⁷, war keine lange Zukunft beschieden: 1742 wurden sie bei Umbaumaßnahmen des Chores vollständig zerstört. Eine ansatzweise Rekonstruktion der Fresken ermöglichen lediglich die Skizzen, Studien und

²⁵ Zu den Fresken siehe Massimo Firpo: *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I.*, Turin 1997; zu einer möglichen Rekonstruktion E. Ciletti: "On the Destruction of Pontormo's Frescoes at S. Lorenzo and the possibility that parts remain", *The Burlington Magazine* 131, 1979, S. 765-770 und Charles de Tolnay: "Les fresques de Pontormo dans le chœur de S. Lorenzo. Essai de reconstruction", *Critica d'Arte* XXXIII, 1950, S. 38-52. Dass Bronzino für die Vollendung von Pontormos Fresken dessen Entwurfszeichnungen und Studien zur Verfügung standen, belegt Pilliod (2001, v. a. S. 115 und Dokument 20 a, b). In diesem Zusammenhang korrigiert sie auch eine von Vasari geprägte und sehr nachhaltige Legende, nach der Pontormo für den Zeitraum seiner Arbeit an den Fresken (11 Jahre!) jeglichen Einblick in das entstehende Werk verhindert habe (ibid., v. a. S. 20-21, mit Verweis auf Pontormos Tagebucheintragungen aus der Zeit der San Lorenzo-Fresken sowie in Fußnote 28, S. 237). Als ein Beispiel für die teilweise unhinterfragte Langlebigkeit der durch Vasari geprägten Vorstellungen von Künstlern, die in der Folgezeit sogar noch Steigerungen erfahren konnten, kann das Standardwerk zu diesem Thema von R. und M. Wittkower gelten (*Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists, A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. London 1963); der Abschnitt über Pontormo endet mit der Feststellung: „Zweifellos waren Künstler wie Piero di Cosimo und Pontormo tief gestörte Naturen, möglicherweise klinische Fälle.“ (Zitat aus der deutschen Ausgabe, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*. Stuttgart 1989, S. 88).

²⁶ „... et a basso fra le finestre in uno spazio che vi restava non dipinto, finì un San Lorenzo ignudo sopra una grata, con certi putti intorno. [...] Il ritratto del qual Pontormo fece di sua mano il Bronzino in un canto della detta cappella a man ritta del San Lorenzo“, Vasari, *Vite*, B/B, VI, 1987, S. 236; diese Angabe wird fast wörtlich von Raffaello Borghini übernommen (R. Borghini: *Il Riposo*. Florenz 1584, Faksimiledruck der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Darmstadt 1969, S. 537).

²⁷ Weit verbreitet in der Literatur ist die Angabe, dass die Fresken bei ihrer Enthüllung und in der Folgezeit auf Unverständnis stießen und negativ beurteilt wurden. Auch diese negativ-kritische Vorstellung findet ihren Ausgangspunkt bei Vasari, dessen Urteil im Nachfolgenden von fast allen Autoren übernommen wurde und, zusammen mit den bereits zitierten weiteren Legenden, bis heute das Pontormobild in der Kunstgeschichte prägt. Erst in der neueren Forschungsliteratur werden die Angaben Vasaris kritisch untersucht und führen im Abgleich mit anderen historischen Quellen zu dem Urteil, dass die Ablehnung der Fresken in Florenz, anders als bei Vasari beschrieben, nicht einhellig war, dass es aber wohl einige Irritation über die ungewohnte Darstellungsweise bekannter Themen gab. Die von Vasari explizit formulierte Kritik an den Chorfresken, die sich z.B. auf deren inhaltliche Unverständlichkeit bezog, ist nicht nur als eine Kritik an Pontormo, sondern auch als eine indirekte Attacke gegen Personen wie Giambattista Gelli, Pierfrancesco Giambullari, Cosimo Bartoli und Pierfrancesco Riccio zu verstehen. Diese Personen bildeten um 1540 den engen Beraterkreis um Cosimo de' Medici und sorgten dafür, dass Pontormo (und nicht Vasari!) als Hofkünstler gefördert wurde und eine Reihe von bedeutenden Aufträgen erhielt, unter anderem eben jenen für die Chorfresken in San Lorenzo (vgl. dazu Pilliod, 2001, S.20ff.). Mit Pontormo verband die genannten Personen zudem die gemeinsame Mitgliedschaft in der Glaubensgemeinschaft der Aramäer, deren Auffassungen vermutlich auch Niederschlag in der Ikonographie und Themenwahl der Chorfresken fanden (siehe dazu V. Stoichita: „Pontormo und die ‚Aramäer‘: Neue Betrachtungen zur Ikonographie der zerstörten Fresken im Chor von San Lorenzo in Florenz“, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXXII, 1988, S. 131-135 und J. Cox-Rearick: „Pontormo, Bronzino, Allori and the lost ‚Deluge‘ at S. Lorenzo“, *Burlington Magazine* CXXXIV/1069, 1992, S. 239-248, hier v. a. S.247/48). Zur Ikonographie der Fresken siehe des weiteren M. Firpo, 1997, S. 64ff., zu der kritischen Rezeption ibid., S. 14-21.

Entwurfszeichnungen Pontormos und eine Graphik von 1598, die eine Innenansicht der anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Philip II. von Spanien dekorierten Kirche S.Lorenzo zeigt²⁸. Von der Chorhauptwand ist dabei nur die obere Fensterzone sichtbar, der untere Bereich ist von einem Vorhang verdeckt – Bronzinos zweite Ausgestaltung des Laurentius-Themas bleibt damit für uns unsichtbar²⁹.

Lapini fasst in seiner Chronik die Entstehungsgeschichte der Chorwandfresken und ihre Rezeption bei der Enthüllung mit zwei lakonisch anmutenden Sätzen zusammen, in denen auch Bronzinos Laurentiusdarstellung Erwähnung findet: „... am 23.Juli, einem Samstag, wurden die Bilder der Kapelle und des Chores vom Hauptaltars in San Lorenzo enthüllt, also die Sintflut und die Auferstehung der Toten, gemalt von der Hand des Meisters Jacopo Pontormo, die einigen gefielen, anderen nicht. Er hatte 10 Jahre damit verbracht, sie zu malen, und dann starb er, bevor er sie vollenden konnte, und das Werk zu einem Ende führte Meister Agnolo Bronzino, ein hervorragender Maler, der in besagter Kirche an der Sakramentswand die Geschichte des Heiligen Laurentius malte; [...].“³⁰.

Mehr als zehn Jahre nach Pontormos Tod begann Bronzino erneut, in der Kirche San Lorenzo an einem Fresko zu arbeiten. 1565 hatte ihn Cosimo de' Medici beauftragt, Kartons mit zwei Geschichten aus dem Leben des Hl. Laurentius zu entwerfen, von denen schließlich nur einer zur Ausführung kam. Die Arbeiten an dem Fresko zogen sich über vier Jahre hin, so dass Vasari in der Giuntiana-Ausgabe der *Vite* 1568 lediglich von dem Auftrag und der Aussicht auf eine gelungene Umsetzung desselben, doch noch nicht von dem eigentlichen Werk berichten konnte. Nicht nur das vergleichsweise hohe Alter des Künstler zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe,

²⁸ Wien, Graphische Sammlung der Albertina. Von Pontormo sind erstaunlich viele Zeichnungen erhalten, die im Zusammenhang mit dem Auftrag in San Lorenzo entstanden, in seinem Tagebuch aus den Jahren 1554-1556 finden sich zudem zahlreiche kleinformatige Skizzen, die eine stetige Auseinandersetzung mit den Fresken zeigen. All dies lässt vermuten, dass es sich bei diesem Werk um einen für Pontormo sehr bedeutenden Auftrag handelte, den er möglicherweise zum Anlass nahm, eine neue Form der Darstellung zu entwickeln.

²⁹ Ob von Pontormo eine Laurentius-Darstellung innerhalb des Freskenzyklus geplant war, ist nicht belegt. Bronzino hat sich mit der Einfügung der Laurentius-Figur möglicherweise an Baccio Bandinellis Entwürfe für Chorwandfresken von 1525 erinnert, die erstmalig ein Fresko mit der Darstellung des Heiligenmartyriums in San Lorenzo vorsahen (s. dazu in diesem Kapitel S. 38ff.).

³⁰ „... a dì 23 detto luglio, in sabato, si scopersono le pitture della cappella e coro dell'altar maggiore di San Lorenzo, cioè il Diluvio e la Resurrezione dei morti dipinta per mano di maestro Jacopo da Pontormo, la quale a chi piacque, a chi no. Penò anni X a condurla; et anco poi morse avanti la finissi, egli dette il suo maestro Agnolo detto Bronzino eccellente pittore; qual fè in detto S.Lorenzo, nella facciata del Sacramento, la storia di S.Lorenzo; e si dipinse se stesso tanto al naturale che par proprio lui stesso, verso i chiostri.“ (*Lapini*, 1900, S. 122; der Hinweis im letzten Satz, Bronzino habe sich selbst portraitiert, bezieht sich auf das später entstandene Fresko an der südlichen Seitenschiffwand, an die das Kloster anschließt)

auch das Engagement des Malers und die von Vasari in den *Vite* gewählten Worte legen den Eindruck nahe, dass Bronzino der Ausführung des Freskos eine besondere Bedeutung zumaß³¹.

Der Auftrag: Ein Blick auf erhaltene Quellen

1564 war Bronzino mit den Abschlussarbeiten an dem Tafelbild für die Kirche Santo Stefano in Pisa beschäftigt. Während er noch an der Darstellung der *Anbetung der Hirten*³² malte, hatte Bronzino bereits im April in einem gewundenen Brief Cosimo I. de'Medici vorsichtig auf seine Geldschwierigkeiten hingewiesen und seine stete Bereitschaft formuliert, zu Diensten des Herzogs tätig zu sein³³. Vom 27. Januar 1565 ist ein Brief an Bronzino erhalten, in dem ihm Cosimo I. weitere Aufträge in Aussicht stellte³⁴. Diese Worte müssen für Bronzino als Aufforderung gewirkt haben, ein bereits angedachtes oder vielleicht sogar ausgestaltetes Projekt vorzustellen, denn kaum zwei Wochen später adressierte Cosimo I. an ihn einen Brief, in dem er sich offensichtlich auf einen ersten Vorschlag Bronzinos für San Lorenzo bezog: „... und was die Bilder betrifft, die ihr für die zwei Wandseiten in San Lorenzo zu gestalten plant, scheinen sie uns richtig und angemessen zu sein, daher könntet Ihr beginnen, die Zeichnungen auf Karton anzufertigen, so dass wir sie sehen und über ihren Wert entscheiden können, denn es wird uns erfreuen, die Kirche ausgestaltet zu sehen. Bleibt gesund.“³⁵.

Hier schien sich Bronzinos jahrzehntelange Treue und Loyalität zu den Medici, namentlich zu Cosimo I., ausgezahlt zu haben: Nicht nur, dass er einen Auftrag für

³¹ Vasari schreibt in der Vita Bronzinos: „E perché in questa sua presente età d'anni sessantacinque non è meno innamorato delle cose dell'arte che fusse da giovane, ha tolto a fare finalmente, come ha voluto il Duca, nella chiesa di San Lorenzo, due storie a fresco nella facciata a canto all'organo, nelle quali non ha dubbio che riuscirà quell'eccellente Bronzino che è stato sempre.“ (*Vite*, B/B, VI, S. 237). Falls es vor dem Erscheinen der Giuntiana-Ausgabe 1568 bereits entschieden war, dass Bronzino nunmehr nicht zwei Geschichten, sondern nur noch eine in der Kirche San Lorenzo ausführen sollte, so war Vasari darüber offensichtlich nicht informiert; möglicherweise fiel diese Entscheidung aber auch erst nach der Fertigstellung des Laurentius-Freskos.

³² Öl auf Holz, 390 x 267cm, signiert und datiert 1564.

³³ vgl. Brief Nr.CXXVII in Giovanni Gaye: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Florenz 1839-40, Reprint Turin 1961, Band III, S. 134/35. Bronzino wurde kurz zuvor, wie er in dem Brief selbst berichtet, von der Liste der Empfänger eines regelmäßigen Hofgehaltes gestrichen.

³⁴ Brief Nr.CLII in Gaye, Band III, 1840/1961, S. 165.

³⁵ „... et quanto alle pitture che disegnatte di fare nelle dua facciate di San Lorenzo, ci pare a proposito, et però potete cominciare a farne i disegni su cartoni, acciò li vediamo et cene risolviamo, perchè ci sarà grato ornamento di quella chiesa. state sano.“ (aus Brief Nr.CLIII, in Gaye, Band III, 1840/1961, S. 166). Meine Übersetzung folgt nicht wörtlich der Textvorlage, sondern vielmehr einer sinngemäßen Übertragung ins heutige Italienisch, allerdings habe ich die Form des *pluralis majestates* in Hinblick auf Cosimo I. beibehalten.

zwei großformatige Wandfresken in der wichtigsten Kirche der Medici erhielt – San Lorenzo, in Reichweite zum ehemaligen Stadtpalast der Medici erbaut, galt als die ‚Hofkirche‘ der Herrscherfamilie –, Bronzino erhielt zudem, so lässt der Brief erahnen, von seinem Auftraggeber nahezu freie Hand in der geplanten Ausgestaltung. Für Bronzino konnte dies nur noch ein Ansporn mehr sein, sich an dieser Stelle mit einem besonderen Werk zu bedanken. Fast vier Jahre arbeitete er an dem Fresko, dass sich noch heute *in situ*, d.h. an der nördlichen Seitenschiffwand auf ganzer Breite des letzten Joches vor der Vierung befindet³⁶.

Die Vorarbeiten: Entwürfe und andere Werke

In seinem Brief vom Februar 1565 forderte Cosimo I. Bronzino auf, für die von ihm vorgeschlagenen Werke nun Zeichnungen auf Karton anzufertigen, damit er „sie sehen und [...] entscheiden“ könne. Das mag zweierlei bedeutet haben: Entweder hatte Cosimo de' Medici bis zu diesem Zeitpunkt von Bronzino zur Illustrierung des Werkes nur Worte gehört und wollte jetzt auch eine präzise bildliche Vorstellung erhalten, oder es ging bereits um die endgültige Ausarbeitung des Werkes bzw. um die Erstellung der Kartons, die als Grundlage für eine Umsetzung ins Freskos dienten. Da Bronzino ein gründlicher Maler war, der seinen Werken stets genaue Studien und Entwurfszeichnungen vorausschickte³⁷, ist letztere Deutung die wahrscheinlichere Variante. Erhalten geblieben sind allerdings keine Kartons für das

³⁶ Der Briefwechsel mit Cosimo I. zeigt noch 1565 (und in Übereinstimmung mit Vasari, cf. Fußnote 31) die ursprüngliche Planung von zwei Fresken, wobei das vermutlich als Pendant gedachte Werk in dem gegenüberliegenden Joch an der nördlichen Seitenschiffwand ja nicht zur Ausführung kam. An deren Stelle steht heute ein Tabernakel von Desiderio di Settignano, der sich 1461 noch in der Sakramentskapelle befunden hatte, 1677 dann (nach Angaben von Richa) auf die gegenüberliegenden Wand in die Neroni-Altoviti-Kapelle transloziert wurde und seine heutige Aufstellung an der Seitenwand des rechten Seitenschiffes erst nach dem 2. Weltkrieg erhielt (siehe dazu Umberto Baldini, Bruno Nardini: *Il complesso monumentale di San Lorenzo. La Basilica, le Sagrestie, le Cappelle, la Biblioteca*. Florenz 1984). Wann und warum Bronzinos Auftrag für das zweite Fresko zurückgenommen wurde, ist quellenkundlich nicht belegt. Da sich Bronzino thematisch wahrscheinlich an dem Entwurf Baccio Bandinellis von 1525 orientierte und Bandinelli ursprünglich zwei Fresken geplant hatte, ist zu vermuten, dass auch Bronzino wie Bandinelli als Thematik für die andere Seitenwand an eine Darstellung der Martyrien der Hll. Cosmas und Damian (die als Schutzpatrone ebenfalls mit dem Medicihaus verbunden waren) gedacht hatte.

³⁷ Larry J. Feinberg sieht Bronzino auch diesbezüglich als einen Schüler seines Lehrers Pontormo: „Bronzino himself followed Pontormo's procedures and was faithful to the Florentine tradition of scrupulous care in the preparation for a work of art. In his numerous detailed studies, he showed little concession to ideal of speed in execution for which Vasari praised painters in the third quarter of the century. When, at mid-century, the old practice of studying figures from the model was being abandoned by Florentine artists, Bronzino was one of the few who held to traditional ways. He adopted Pontormo's sketching format, traceable ultimately to Michelangelo, of placing a life study at the center of the sheet and then working out the details of drapery, hands, and feet in the margins [...].“ L.J. Feinberg: *From Studio to Studiolo. Florentine Draftmanship under the first Medici Grand Dukes*. Ausstellungskatalog, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College 1991, S. 21.

Laurentiusfresko, und unter den bislang bekannten Zeichnungen Bronzinos lassen sich auch nur zwei eindeutig in Verbindung mit dem Wandbild bringen. Die eine zeigt in der Rückenansicht eine männliche Aktfigur, die sich gerade mit dem Aufheben eines vor ihr liegenden Sackes beschäftigt, zugleich den Blick nach links oben an dem auf einen Stock gestützten linken Arm vorbei hebt³⁸; diese Figur bildet im Fresko den Bildabschluss in der linken unteren Ecke. Auf der anderen Zeichnung ist die Figur des mit einem Blasebalg das Feuer anfachenden Schergen des Kaisers zu sehen³⁹, die im Fresko links unterhalb des Heiligen Laurentius kniet. Beide Zeichnungen zeigen präzise konturierte Figuren, die mit einem feinen, aber deutlichen Gitterraster überzogen sind, ihr Vorlagecharakter ist also unzweifelhaft. Vermutlich existierten für die meisten der Gestalten im Fresko derartige Vorzeichnungen, auch wenn heute keine weiteren bekannt sind.

Neben den Einzelstudien wird Bronzino auch Zeichnungen für den Gesamtentwurf des Wandfreskos angefertigt haben, wie er es zwanzig Jahre zuvor für die Fresken in der Kapelle der Eleonora da Toledo im Palazzo Vecchio getan hatte⁴⁰, doch auch hier fehlen heute die Vorlagen. Ein Vergleich mit zeitnah entstandenen anderen Arbeiten Bronzinos, beispielsweise dem kurz zuvor fertig gestellten, ebenfalls sehr großformatigen Tafelbild mit der *Anbetung der Hirten* zeigt, dass der Maler wiederholt mit dem gleichen Kompositionsmuster operiert hat: In beiden Fällen ist eine zentral und in der Mittelachse des sich in die Tiefe öffnenden Raumes platzierte Gestalt kreisförmig umgeben von zahlreichen, in exaltierten Posen dargestellten Figuren. Bronzino sucht in dem großen Laurentiusfresko also keine neuartige Darstellungsweise zu erfinden, wie es Pontormo mit seinen Chorfresken versucht hatte, sondern beruft sich auf seine bisherigen Erfahrungen und Vorgehensweisen als Maler.

Nicht nur in der Bildkomposition, auch in einzelnen Details stützte sich Bronzino auf sein künstlerisches Ideenrepertoire, indem er das Laurentiusfresko teilweise aus Figuren zusammensetzte, die sich bereits in früheren Werken finden – so erscheint die Gestalt des Kaisers Decius wie eine spiegelverkehrte Replik der Josephsfigur aus

³⁸ Paris, Louvre, Départements des Arts Graphiques, Inv.-Nr.10900.

³⁹ Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr.10220 F.

⁴⁰ Siehe dazu J. Cox-Rearick: *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*. Berkley, Los Angeles, Oxford 1993, passim und dies.: „Les dessins de Bronzino pour la Chapelle d'Eleonora au Palazzo Vecchio.“, *Revue de l'Art* 14, 1971, S. 6-22.

dem Teppich, der die Begebenheit erzählt, nach der Josef seinen Brüdern Getreide verkauft⁴¹.

Diese kompilatorische Arbeitsweise ist kein Widerspruch zu der von Bronzino selbst geschätzten Bedeutsamkeit des Auftrages, sondern sie ist seine persönliche Antwort darauf. Bronzino nimmt Bezug nicht nur auf eigene Werke, wie noch zu zeigen sein wird, man kann diese Arbeitsweise also weder als Bequemlichkeit noch als Selbstüberschätzung abwerten. Vielmehr handelt es sich um ein bewusst gewähltes Vorgehen, mit dem Bronzino ein bestimmtes Programm verfolgt, und in diesem Sinne scheint es mir auch nicht ertragreich, das Laurentius-Fresko an dem Grad seiner Innovation zu messen. Zum Verständnis und zur Beurteilung des Werkes soll daher im Folgenden der Blick auf die vielfältigen Bezüge und die verschiedenen dadurch angesprochenen Ebenen gerichtet werden.

Der Ort: Die Kirche San Lorenzo

„... denn es wird uns erfreuen, die Kirche ausgestaltet zu sehen“ schrieb Cosimo I. im Februar 1565 an Bronzino. Wie also sah die Kirche San Lorenzo zu diesem Zeitpunkt aus, wie ihre Ausstattung?

Der Bau der dreischiffigen Säulenbasilika um 1565 differierte nicht wesentlich vom heutigen Kirchenkörper. In einer langen und wechselreichen Baugeschichte war die Basilika, ab 1420/21 nach Plänen Brunelleschis entstanden und 1469 im wesentlichen vollendet, bereits der dritte Kirchenbau an dieser Stelle⁴². Neben

⁴¹ Der Teppich mit den Maßen 570 x 490cm befindet sich im Palazzo Vecchio, Florenz und wurde Ende 1546 / Anfang 1547 ausgeführt.

⁴² San Lorenzo gilt als eine der ältesten großen Kirchen von Florenz: Der erste Bau wurde 393 vom Hl. Ambrosius geweiht (daher erhielt die Kirche auch den Beinamen *Basilica Ambrosiana*), Mitte des 11. Jahrhunderts wurde er auf Wunsch von Papst Gregor IV. durch einen Neubau ersetzt. Der Grundstein für den Brunelleschi-Bau wurde am 21. August 1421 gelegt; nach dem Tode Brunelleschis 1446 übernahm sein ehemaliger Gehilfe Manetti die Bauleitung, ihm sind vermutlich auch eine Reihe von Veränderungen der ursprünglichen Planes – vor allem der Vierungskuppel – zuzuschreiben. Während der Baukörper der Kirche noch heute den Zustand aus der Mitte des 16. Jahrhunderts errahnen lässt, veränderte doch die Freilegung der Kirche – und das hieß: der Abriss der umliegenden Gebäude – den Anblick im eigentlichen Sinne wesentlich. Zu Bronzinos Zeiten prägte eine enge Bebauung das Stadtbild (wie es die Stadtansicht in der *Carta della Catena* von 1490 zeigt), nur die bis heute unfertig gebliebene rohe Hausteinfassade der Hauptfront war wahrscheinlich stets frei ansichtig, da ihr ein Platz vorgelagert war (einen Eindruck aus späteren Jahrhunderten gibt das Gemälde *Piazza San Lorenzo* von Giovanni Signorini, 1820, Museo Firenze com'era, Florenz). Ein anderer Aspekt betrifft das imaginative Bild einer Kirche, damit möchte ich die Vorstellung und das Erinnerungsbild, das sich mit einem Gebäude verbindet, bezeichnen. Ich vermute, dass Architektur im 16. Jahrhundert schon aufgrund der dichten umliegenden Bebauung anders perzipiert, memorisiert und imaginiert wurde als heute. In einer derartig zugebauten Stadt verband sich mit dem Namen eines Bauwerkes weniger seine Ansicht (wie es heute zumeist der Fall ist – oder wie stellt man sich in einer ersten Assoziation das römische Pantheon oder die Kirche Notre Dame de Paris vor?), als vielmehr

Brunelleschi war es im 15. Jahrhundert vor allem Donatello, der durch seine Werke das Bild der Kirche geprägt hatte. Zwischen 1428 und 1443 schuf Donatello zahlreiche Stuckarbeiten für die Alte Sakristei, darunter auch die Darstellung der Medici-Heiligen Kosmas und Damian, sowie zwei Bronzetüren, deren Relieifarbeiten eine einfache, nahezu repetitive Gliederung der einzelnen Felder (jeweils zwei Apostel, Propheten oder Märtyrer begegnen sich zum Dialog) mit einer fast theatralisch-aufregend bewegten Gestik der einzelne Figuren kombinieren. Zu Donatellos letzten Arbeiten kurz vor seinem Tod 1466 gehören die unvollendet gebliebenen Bronzekanzeln von San Lorenzo. Geplant waren sie ursprünglich wahrscheinlich als Verkleidung des Hauptaltars; ihre heutige Verteilung auf zwei Kanzeln und die Aufstellung im nördlichen und südlichen Seitenschiff jeweils auf der Höhe des letzten Joches vor der Vierung, also genau vor dem Fresko Bronzinos, erfolgte vermutlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, also zu einem Zeitpunkt, als Bronzino noch nicht mit seinen Arbeiten an dem Fresko begonnen hatte⁴³. Im Vergleich zu den Bronzetüren der Alten Sakristei erscheinen in den Kanzelreliefs die Darstellungen der Szenen und Personen von großer Dichte und mit einer ins Theatralische gesteigerten Expressivität⁴⁴.

Auch im 16. Jahrhundert waren es mit Michelangelo und Pontormo wiederum zwei der wichtigsten Florentiner Künstler, die mit Arbeiten für San Lorenzo beauftragt wurden – als ob die besondere Bedeutung der Kirche, die sich schon aus ihrer

ein Bild der Innenraumes und die Bedeutung, auch die Geschichte, die zu einem Gebäude gehörte, mithin also auch im übertragenen Sinne „das Innere“ des Bauwerkes.

Zur Bau- und Kirchengeschichte von San Lorenzo siehe W. und E. Paatz: *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Band II D-L, Frankfurt 1941, S.464-593 und Baldini / Nardini, 1984.

⁴³ In der neuesten Forschungsliteratur wird eine Aufstellung um 1513 angenommen (siehe Christopher Fulton: „Present at the Inception: Donatello and the Origins of Sixteenth-Century Mannerism.“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1997, S.166-199, hierzu v.a. S.166-170); Irving Lavin hingegen vermutet, dass die heutige Aufstellung erst in der zweiten Hälfte des Cinquecento oder Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgte (I. Lavin: *Donatellos Kanzeln in S.Lorenzo und das Wiederaufleben frühchristlicher Gebräuche: ein Nachwort*. In: Donatello-Studien. München 1989 (= Italienische Forschungen, hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Dritte Folge, Band XVI), S.155-169). In Lapinis Chronik findet sich für den 15. März 1558 (*stile fiorentino*, d.h. 1559) folgender Eintrag: „si messe su il pergamo di bronzo che è in San Lorenzo di Firenze, dov'è scolpita la passion di Cristo, che è di mano di Donatello“ (Lapini, 1900, S.123) – Darstellungen aus der Passion Christi finden sich an beiden Kanzeln, die Leidensstationen im engeren Sinne jedoch vor allem in den Reliefs der im südlichen Seitenschiff (also vor dem Bronzino-Fresko) aufgestellten Kanzel.

⁴⁴ An Bühnenkonstruktionen erinnert auch die Wiedergabe der Raumgestalt in den Reliefs; diesen Aspekt untersucht Timothy Verdon in seinem Aufsatz „Donatello and the Theater: Stage Space and Projected Space in the San Lorenzo Pulpits.“, *artibus et historiae* 14/VII, 1986, 29-55.

Funktion als ‚Hauskirche‘ der Medici historisch entwickelt hatte⁴⁵, noch durch die Werke ausgewählter Künstler unterstrichen werden musste. Zu dem Zeitpunkt, an dem Bronzino mit seinem Fresko begann, war San Lorenzo also bereits ein künstlerisch gesehen geschichtsträchtiger Ort, auch wenn nicht alle Aufträge und Projekte von Erfolg gekrönt waren. 1565 lag die Enthüllung der Chorfresken Pontormos, von denen Lapini schrieb, sie hätten „einigen gefallen, anderen nicht“, noch kein Jahrzehnt zurück. Auch wenn es Bronzino war, der für die Fertigstellung der Fresken gesorgt hatte, verband sich mit diesem Auftrag ausschließlich der Name Pontormos – und umgekehrt: Pontormo wurde kurz nach seinem Tode vor allem mit diesem letzten Auftrag identifiziert⁴⁶.

Brunelleschi hatte mit dem Entwurf für San Lorenzo einen nach den Gesetzen der Bauharmonie und Proportion perfekten Basilikabau geschaffen, sichtbar wird dies vor allem in der gelungenen Ausgestaltung des Innenraumes. Um dieses künstlerische Niveau zu halten, durfte für alle weiteren Projekte innerhalb des Komplexes von San Lorenzo nur ein Meister engagiert werden – und der hieß in beginnenden 16. Jahrhundert in Florenz Michelangelo⁴⁷. Dessen erstes größeres Bauvorhaben endete für alle Beteiligten jedoch unrühmlich: 1516 wurde Michelangelo vom Medici-Papst Leo X. mit dem Entwurf für eine Fassadenneugestaltung beauftragt, doch bereits vier Jahre später wieder von dieser Aufgabe entbunden. Verärgert über diese Behandlung war Michelangelo zunächst nur schwer für ein weiteres Projekt in San Lorenzo zu gewinnen, doch schon gegen Ende des Jahres 1520 herrschten wieder versöhnlichere Töne vor und ab Februar 1521 wurde mit dem Bau der als Grablege für die jüngeren Medici geplanten Neuen Sakristei begonnen. Auch hier gab es im Laufe der Jahre wiederholt Schwierigkeiten, zeitweilig wurden die Bauarbeiten aus

⁴⁵ Die räumliche Nähe zum Medici-Palast in der Via Larga, der heutigen Via Cavour, hatte zu einer funktionalen Nähe geführt: Die Medici bestimmten das Patrozinium der Kirche (zu dem Haupt-Patrozinium des Hl. Laurentius wurden später noch als weitere Patrozinien die Medici-Schutzheiligen Kosmas und Damian hinzugefügt) und machten San Lorenzo zum Ort ihrer Grablege. Seit Giovanni di Bicci, der Brunelleschi den Bauauftrag gab, hatte jeder der Medici-Herrscher in den Kirchen-Bau eingegriffen. In San Lorenzo wurden jedoch nicht nur die Grabfeierlichkeiten für verstorbene Mitglieder des Medici-Hauses durchgeführt, sondern auch andere Personen geehrt: Im 16. Jahrhundert fanden dort unter anderem die Feiern anlässlich der Bestattung von Stefano Colonna (1547), Paolo Giovio (1552), Karl V. (1558) und von Michelangelo (1564) statt. Siehe dazu Domenico Moreni: *Pompe funebri celebrate nell'imp. e real basilica di San Lorenzo dal secolo XIII a tutto il regno mediceo*. Florenz 1827, S. 17ff.

⁴⁶ Darauf verweist Pilliod im Zusammenhang mit dem Rechtsstreit um Pontormos Erbe. In den Aktenprotokollen der Zeugenaussagen benennen alle befragten Partei Pontormo mit dem Beisatz ‚qual pingeva la cappella di Santo Lorenzo‘ (Pilliod, 2001, S. 122).

⁴⁷ Zu Michelangelos Bauten und Bauvorhaben für San Lorenzo siehe zuletzt Pina Ragionieri: *Michelangelo e la fabbrica di San Lorenzo*, in: dies. (Hg.): *Michelangelo tra Firenze e Roma*. Ausstellungskatalog, Rom, Palazzo di Venezia, 10. Juli-12. Oktober 2003, Syracus, Galleria Civica d'Arte Contemporanea "Montevergini", 6. November 2003-11. Januar 2004. Florenz 2003, S. 65-93.

Geldmangel ganz eingestellt, und erst dreizehn Jahre später waren Bau und Ausstattung vollendet. Mit der Architektur der Neuen Sakristei und mehr noch mit den Grabskulpturen schuf Michelangelo eines seiner folgenreichsten Werke; Cellini schrieb in diesem Zusammenhang von einer *scuola*⁴⁸ und benannte damit treffend die Bedeutung, die dem Werk von seinen Zeitgenossen zugesprochen wurde. Mehr noch als alle anderen Arbeiten Michelangelos in Florenz wurde die Neue Sakristei zum Inbegriff für Michelangelos Schaffen in Florenz. Obgleich er sich seit 1534 bis zu seinem Tod 1564 nicht mehr in Florenz aufgehalten hatte, war Michelangelo für die Florentiner beständig präsent – und für die Künstler geradezu übermächtig. Nahezu alle Florentiner Künstler, vor allem die der jungen Generation, übten sich in Studien der Skulpturen, aber auch für durchreisende Künstler wurde die Neue Sakristei zum Anziehungspunkt⁴⁹.

Eine langwierige und von Schwierigkeiten begleitete Entstehungsgeschichte hatte auch das letzte Bauvorhaben, das Michelangelo mit San Lorenzo verband. Auch in diesem Fall ging die Vermittlung durch einen Medici-Papst in Rom den Arbeiten voraus: Clemens VII., der nach seiner Wahl zum Papst bereits 1523 unterstützend in die Bauarbeiten an der Sakristei eingegriffen hatte, beauftragte Michelangelo mit dem Entwurf für eine Bibliothek in San Lorenzo⁵⁰, um die umfangreiche Handschriftensammlung der Medici öffentlich zugänglich zu machen. Und auch in diesem Fall waren es wiederholt finanzielle Probleme, die die 1524 begonnenen Bauarbeiten immer wieder ins Stocken brachten. Zunehmend wurden auch andere Künstler involviert: An der Gestaltung der Treppe zwischen Vorhalle und Bibliothekssaal mühten sich unter anderem Tribolo und Vasari, bis schließlich unter Ammanati 1558/59 die Umsetzung eines Michelangelo-Modelles erfolgen konnte⁵¹.

⁴⁸ Benvenuto Cellini: *La Vita*. Herausgegeben von Lorenzo Bellotto, Parma 1996, S.45. Zu dem Topos *scuola* siehe Z. Wazbinski: *L'accademia medicea del disegno del Cinquecento*. 2 Bände, Florenz 1987 (= Accademia Toscana di Scienze e Lettere << La Colombaria >>; <<Studi>> LXXXIV), hier speziell: Band I, S.205-208.

⁴⁹ - so z.B. für Künstler aus dem Kreis um die Caracci-Brüder. Vermutlich kursierten in Künstlerkreisen auch Wachs- oder Gipsmodelle nach Skulpturen der Neuen Sakristei, die ihrerseits zu Studienobjekten wurden. So zeigt eine Studie der *Tag*-Skulptur von El Greco eine Ansicht, die *in situ* gar nicht möglich ist und vermutlich nach einer solchen Modellfigur angefertigt wurde. Siehe dazu Paul Joannides: *Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle*, Ausstellungskatalog, div. Orte. Washington 1996, S.24/25.

⁵⁰ Zu diesem Thema siehe R. Wittkower: "Michelangelo's Biblioteca Laurenziana.", *Art Bulletin* XVI, 1934, S.123-218.

⁵¹ siehe W. und E. Paatz, 1941, Band II, S.469.

Der Bibliotheksbau wurde 1571 eröffnet, zwei Jahre nach der Enthüllung von Bronzinos Laurentiusfresko⁵².

Dieser Überblick sollte zeigen, dass es der Kirche San Lorenzo an „*ornamento*“, wie es Cosimo de' Medici 1565 formulierte, zu jenem Zeitpunkt nicht fehlte, wobei dieser Ausspruch sicher auch nicht vorrangig auf die Quantität der Kunstwerke anspielte. „*Ornamento*“ lässt vielmehr an eine qualitätsvolle Sammlung mit der Vielfalt einer Wunderkammer denken, zu der in diesem Falle jeder Meister mit seinem Werk einen Teil beiträgt und damit den Ruhm der Medici konsolidiert und für die Geschichte manifestiert.

Die Bedeutung des Hauses Medici für die Kirche San Lorenzo wurde bereits angesprochen; dass Bronzino sich dieser Situation – der er nicht zuletzt auch seinen Auftrag verdankte – bewusst war, zeigt seine Formulierung in einem Sonnet, das er anlässlich Pontormos Todes verfasste: San Lorenzo wird hier als „tempio del gran Re Toscano“⁵³ bezeichnet. In dem literarischen Bild des Tempels fasst Bronzino treffend die Vielschichtigkeit des Ortes zusammen: Mit dem 15. Jahrhundert begann die Geschichte von San Lorenzo als einem kultischen Memorial-Ort. Neben regelmäßigen liturgischen Funktionen wurden hier die Grabfeierlichkeiten des Hauses Medici, aber auch für einige den Medici nahe stehenden oder von ihnen geschätzten Personen abgehalten⁵⁴. Doch wurde Gedächtnis hier nicht nur zelebriert, sondern auch manifestiert: Schon mit der Alten Sakristei, stärker noch aber mit der Neuen Sakristei als Grablege der jüngeren Medici wurden Orte der Erinnerung geschaffen, die Ausdruck finden in einem gestalteten Raum und in seinen Skulpturen. Für die Konkretisierung der Erinnerung braucht es Objekte, und in San Lorenzo erfüllen diese Funktion die Kunstwerke. Der bis heute stetig

⁵² Die Anbauten der Fürstenkapelle (ab 1600, doch erst im 19. Jahrhundert vollendet) und die Rotunde an der Bibliothek (1841 vollendet) sind jüngeren Datums, in diesem Zusammenhang also nicht relevant.

⁵³ „Poiché la luce mia da mille chiare / Opre ritrasse l'onorata mano, / Dato allo stile, ed ai color sovrano / Loco, e dimostro quanto arte può fare, // In nuova illustre, e magna opra, ch'ornare / Dovesse il tempio del gran Re Toscano, / La pose, ove cercò sopr'ogni umano / Poder se stessa, e tutti altri avanzare; // Ma quando, ohimè, non molto lungi al fine / Seguiva intenta il vago, alto lavoro, / D'orror, di meraviglia, e d'arte pieno, // Soverchi studij e sue voglie divine / Fermaro il corso, e dal terreno corò / Volò al celeste, al vero lume in seno.“ *Sonnetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite*. Herausgegeben von Domenico Moreni, Florenz 1823, S.57. Ähnlich wie in dem Brief Cosimos I. (cf. Fußnote 35) ist bei Bronzino im Zusammenhang mit der Kirchengestaltung die Rede von „ornare“, wobei hier noch stärker der Aspekt des Ehrwürdigen hervortritt, indem die Tätigkeit mit dem „tempio del gran Re Toscano“ in Verbindung gebracht wird.

⁵⁴ cf. Fußnote 45.

anwachsenden museale Charakter⁵⁵ des Ortes liegt in der Verknüpfung von Geschichte mit den Werken der Architektur, der Skulptur und der Malerei, durch die sich Schichten von Kunst um den Ort gelegt haben. Dass sich auch umgekehrt Kunstwerke auf Ort und Geschichte beziehen können, soll an Bronzinos Fresko exemplarisch gezeigt werden.

⁵⁵ Der vorläufig letzte Schritt: Für einen Besuch von San Lorenzo ist seit 2001 Eintrittsgeld zu entrichten. Die hier beschriebene Situation ist natürlich nicht einzigartig, sondern vielmehr exemplarisch und übertragbar auf andere Kirchen und Bauwerke.

Die Umsetzung eines Programmes

Wie bereits angedeutet wurde, bezieht Bronzino in seinem Laurentiusfresko die umgebende Architektur mit ein bzw. integriert das Werk in die bestehende Architektur. Doch nicht nur der reale Raum und seine Architektur werden im Bild aufgegriffen und thematisiert, Bronzino nutzt vielmehr sein Werk als eine Gelegenheit, auch zu zahlreichen anderen Aspekten des neueren Kunstdiskurses Stellung zu nehmen. Der Auftrag von San Lorenzo wurde von Bronzino in eine Gelegenheit umgewandelt, die eigene Position programmatisch zu manifestieren. Daran knüpfte Bronzino eine weitere Intention: Mit dem Fresko sollte ein Vorbild für die junge Künstlergeneration entstehen, das, den *genius loci* aufgreifend, eine Art *scuola* werden sollte – wobei sich deren Ausrichtung allerdings als retrospektiv angelegt erweist, so dass das letzte große Werk Bronzinos ebenfalls Züge eines künstlerischen Testaments trägt.

Architektur im Bild: Raum und Umraum

Die im Fresko dargestellte Architektur erfüllt eine doppelte Funktion: Sie eröffnet einen eigenen Bildraum und verbindet diesen wiederum mit dem umgebenden Kirchenraum, in dem sich der Betrachter befindet. Der von dem Wandbild imaginär geschaffene Raum zeigt entsprechend der historischen und geographischen Lokalisierung der Heiligenlegende eine römisch-antike Architektur, die wie ein klassisches Bühnenbild aufgebaut erscheint⁵⁶. Im Vordergrund eröffnet sich eine platzähnlichen Fläche, auf der sich das Hauptereignis abspielt, im Mittel- und Hintergrund wird der Betrachterblick an zwei Säulenreihen vorbei in die Tiefe über ansteigende Stufen auf das obere Geschoss und die Kuppel eines dahinter liegenden Tempiettos gelenkt⁵⁷. Die gängigen Abbildungen des Freskos reduzieren

⁵⁶ Der Architekturansicht erscheint einem Bühnenbildentwurf Sebastiano Serlios für eine ‚Scena Tragica‘ vergleichbar, den dieser im *Secondo Libro* der *Regole generali di architettura* (1545) in seinem *Trattato sopra le Scene* vorstellt. Zur Erläuterung der ‚Scena Tragica‘ schreibt Serlio: „Li casamenti di essa [i.e. della Scena Tragica] vogliono essere di grandi personaggi: percioche gli accidenti amorosi, & casi inopinati, morti violenti, & crudeli [...] sono sempre intervenute dentro le case de Signori, Duchi, o gran Principi, anzi di Rè [...]“ *Tutte le opere d’Architettura e Prospetiva di Sebastiano Serlio Bolognese*. Herausgegeben von Gio. Domenico Scamozzi, Venedig 1619 (Facsimile von 1964, The Gregg Press Inc., New Jersey. Gedruckt in Holland), S.46.

⁵⁷ Nach der Legende ereignet sich das Laurentiusmartyrium im 3. Jahrhundert auf dem Campidoglio in Rom; im 16. Jahrhundert wurde dieser Ort durch Michelangelo maßgeblich (um)gestaltet.

das Werk auf seine Wandmaße und übergehen dabei, dass Bronzino mit den dargestellten Säulenreihen den tatsächlichen Innenraum von San Lorenzo fortsetzt, indem er im Bild die Seitenschiffsäulen des Kirchenraumes und ihre korinthischen Kapitelle zitiert⁵⁸. Ebenfalls nur vor dem Werk *in situ* erweist sich, dass der im Bild dargestellte Raum im realen Raum von allen Punkten aus ‚funktioniert‘, das heißt, dass die Bildperspektive nie umkippt, wie es von einem monofokussal angelegtem Werk (und als ein solches erscheint das Fresko in seinen Abbildungen) zu erwarten wäre. Bronzino hat das Fresko also sowohl motivisch als auch perspektivisch in den Kirchenraum von San Lorenzo integriert⁵⁹.

Im Fresko eröffnet sich dem Betrachter der Blick auf einen Außenraum, und auch hier wird wieder ein Bezug zu der realen Architektur gewonnen: Die dargestellte Kuppel mit Tambour erinnert an die Außenansicht des damals neuesten Anbaus von San Lorenzo, die Neue Sakristei von Michelangelo⁶⁰. In der fiktiven Architektur des Tempiettos spiegeln sich weitere Architekturelemente des Baukomplexes von San Lorenzo wider, so taucht hier das Doppelsäulenmotiv der Biblioteca Laurenziana⁶¹ auf, das in der Form von Doppelpilastern auch bei der Wandgestaltung in der Neuen Sakristei zu finden ist, und auch die Nischen mit den zentralen Rundfenstern scheinen die Wandgestaltung der inneren Seitenschiffwände von San Lorenzo als Vorlage zu haben.

⁵⁸ Bronzino zitiert lediglich die Säulen und Kapitelle und transformiert dann dieses Motiv, indem er die Säulen im Fresko zu Pfeilern macht, die Teil einer Kolonnadenstellung sind; die Halbkreisbögen des Kircheninnenraumes werden im Fresko durch die waagerechten Deckplatten des Tempelgebälks ersetzt. In der Darstellung des Tempiettos greift Bronzino die Wandgliederung der Seitenschiffe von San Lorenzo zu den Kapellen hin auf, das sich vereinfacht auch an der Seitenschiffaußenwand der Kirche findet: Lisenen und Arkaden (bzw. Scheinbögen an der Außenwand) im Tabularium-Motiv gliedern die Wand jeweils auf der Höhe eines Joches und schließen nach oben unmittelbar an ein Gesimsband an. Im Innenraum öffnen sich Rundfenster in dem darüber liegenden Bogenfeld, an der Außenwand ist dieses Motiv mit Scheinfenstern nur vorgetäuscht. Im Fresko findet sich dieses Gliederungsmotiv zusammengefasst (vorgetäuschte Pfeiler und Halbkreisbögen unter einem Okulus) an der „Außenwand“ des Tempiettos.

⁵⁹ E. J. Olszewski schreibt zu der Gestaltung des Freskos: „The best view of Bronzino’s fresco, located on the left aisle, is from the Medici family’s second-store loge across the nave. From this higher vantage point the extreme verticality of the composition, so disturbing at floor level, appears as an logical extension of perspective. In addition the receding columns at the top of the fresco are aligned with those in the nave.” (E. J. Olszewski: *The Draftman’s Eye. Late Italian Renaissance Schools and Styles*, Cleveland, Bloomington (Ind.) 1981, S.34)

⁶⁰ Der Tambour der Neuen Sakristei war seinerseits ein Rückgriff auf die Bekrönung der berühmtesten Kuppel von Florenz: auf die von Brunelleschi entworfene Domkuppel.

⁶¹ Die Biblioteca Laurenziana wurde zwar erst 1571 eröffnet, also nach der Fertigstellung von Bronzinos Fresko, der Baubeginn ist jedoch auf fast fünf Jahrzehnte früher, auf 1524 zu datieren. Da das Doppelsäulenmotiv Teil des ältesten Entwurfes ist und auf Michelangelo zurückgeht, ist es Bronzino zu der Zeit seiner Arbeit an dem Fresko als ein Architekturelement der Biblioteca sicherlich bekannt gewesen.

Mit der Architektur im Bild wählte Bronzino sowohl einen im Sinne der Bildgeschichte angemessenen Rahmen für das dargestellte Ereignis (im traditionellen Sinne verlangt ein Historienbild eine ‚Hoheitsarchitektur‘), als auch eine dem Umraum (d.h. dem Kircheninnenraum) angepasste Architekturdarstellung, die zudem noch einen Bezug zum Baukomplex San Lorenzo schafft – wobei die Zitate vorrangig auf Michelangelo rekurrieren.

Dem Vorbildcharakter Michelangelos erwies Bronzino auch in seinen Gedichten Referenz, wobei er sich in Hinblick auf dessen Architektur durchaus der Unkonventionalität des Meisters bewusst war und dementsprechend einen eher gedämpft positiven Ton anschlug. Die ungebrochene Autorität in Architekturfragen war für Bronzino die Antike; über eine Architektur, die von den klassischen Regeln eines Vitruv abweicht, äußerte sich Bronzino, ähnlich wie Vasari, vorsichtig skeptisch; allein Michelangelo durfte sich aufgrund seiner Meisterschaft Regelabweichungen erlauben, wie sie beispielsweise die Proportionen und die Distribution der wandgliedernden Architekturelemente in der Neuen Sakristei bedeuteten⁶².

Skulptur im Bild: Antikenbezug und die *paragone*-Frage

Die Architektur ist in dem Fresko in einem einheitlichen und zusammenfassenden grau-grün-bläulichen Farbton wiedergegeben, der die obere Bildhälfte in seiner

⁶² In seinem zwischen 1549 und 1551 entstandenen Langgedicht (*capitolo*) *Il secondo delle scuse* greift Bronzino in teilweise ironischer Weise künstlerische Themen auf und karikiert unter anderem die von Künstlern gerne vorgebrachten stereotypischen Gründe zur Entschuldigung misslungener Werke. Ein langer Abschnitt in diesem Gedicht behandelt ausschließlich die aktuelle Architektur, wobei Bronzino die Architekten kritisiert, die sich zu viel *licenzia* d.h. Freiheiten, also Abweichungen von der Regel, gestatten – ohne jedoch diesen Vorwurf in Hinblick auf bestimmte Personen oder Bauwerke zu spezifizieren: „Un'altra cosa non vogliono in groppa / portar certi bestioni e dicon certi / pigliarsi architettori licenzia troppa // e che gl'Antichi doppo molti esperti / modi e provati si fermaro a quelli, / che ci ha Vitruvio ne' suoi libri offerti. // E non sol hanno per istran cervelli / quei che forman da lor mostri e chimere, / ma per prosuntuosi e pazzerelli; // e che non posson pazienza avere, / senza ragion, di lor proprio capriccio / vederli tanto uscir fuor del dovere.“ (*Il secondo delle scuse*, Zeilen 166-177, zitiert nach Deborah Parker: *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*. Cambridge, New York 2000, S.117-118). Vasari verwendet in seiner Vita Michelangelos bei der Beschreibung der Neuen Sakristei und ihrer Auswirkungen auf die nachfolgende Architektur an einigen Stellen ein ganz ähnliches Vokabular; negative Kritik klingt dabei explizit nur in Hinblick auf die Nachahmer dieser Architektur an: „E perché egli [Michelangelo] la volse fare ad imitazione della Sagrestia Vecchia che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con un altro ordine di ornamenti, [...] fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere quello agiugnere. La quale licenzia ha dato grande animo, a quelli che àno veduto il far suo, di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi, alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti, [...]“ (Vasari, *Vite*, B/B, VI, S.54-55). Zu diesem Aspekt ausführlicher: Parker, 2000, v.a. S.114-127.

Tonigkeit insgesamt dominiert. Bronzino wählt die selbe Farbigkeit auch für die im Bild dargestellte Skulptur⁶³; damit erscheinen die vier Statuen antiker Göttergestalten zunächst vor allem als ein Teil der Architektur. Unterstrichen wird diese Einordnung in die Architektur noch durch eine rhythmische und nahezu symmetrische Positionierung der Statuen, durch diese dezente Verteilung wirken sie für den Betrachter fast wie eine Fortsetzung der Säulenreihen. Anders als die Figuren in der unteren Bildhälfte sind ihre Körperdarstellungen wenig gewunden und viel stärker an einer geraden vertikalen Achse ausgerichtet. Die ausschließliche Anordnung der Skulpturen in der oberen Bildhälfte trennt diese ebenfalls deutlich von der dargestellten Menschenmenge, damit kommt ihnen eine im wahrsten Sinne des Wortes ‚überragende‘ Bedeutung zu. Durch ihre gezielte Positionierung im Bild werden die Skulpturen zu Gliederungselementen innerhalb der Gesamtkomposition. In horizontaler Richtung lockern sie die Strenge und Monotonie der Säulenreihen auf, und lässt man den Blick von unten nach oben über das Werk schweifen, eröffnen sie gliedernde Bildachsen, lassen aber auch die scharfe Trennung von Figurenfülle und Bewegungsreichtum in der unteren Bildhälfte und klarer Ordnung und Symmetrie in der oberen Bildhälfte sanfter auslaufen.

Doch ist die Funktion der Skulpturen im Bild nicht ausschließlich auf eine gestalterisch-formale Ebene zu reduzieren. Anders als in der gemalten Architektur zitiert Bronzino nicht konkrete Vorbilder, sondern wählt idealtypische Darstellungen von bekannten, man kann fast sagen populären Gestalten der römischen Mythologie⁶⁴. Dementsprechend leicht und eindeutig lassen sich die vier Skulpturen identifizieren, von links nach rechts erscheinen die Figuren Merkur, Venus – genauer gesagt: der Typus des *Venus pudica* –, Bacchus (mit Satyr) und Herkules. Zunächst

⁶³ Zwei der Figuren – Merkur und Herkules – tragen einen goldfarbenen, eher dekorativen als verhüllenden Blätterzweig (und muten fast wie eine ironische Anmerkung zu den erst kurz zuvor erfolgten Übermalungen der Michelangelo-Fresken in der Sixtinischen Kapelle an); die der Merkurstatue beigegebenen Attribute sind in dem selben hervorstechenden goldenen Farbton gehalten.

⁶⁴ Die Darstellung von Skulpturen im Bild findet sich bei Bronzino auffallend häufig in seiner Portraitalerei, wobei hier die Skulpturen gezielt als ein spezifisches Attribut zur Charakterisierung und Identifizierung der portraitierten Person eingesetzt werden. In einigen Fällen kennt man sogar das konkrete Vorbild für die im Bild dargestellte Skulptur, so beispielsweise für die Davidsfigur im Portrait des Ugolino Martelli (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, ca. 1535-38; siehe dazu R. Wildmoser: „Das Bildnis des Ugolino Martelli von Agnolo Bronzino“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 31, 1989, S.181-214) oder die Bethsebafigur im Portrait eines Lautenspielers (Florenz, Uffizien, ca.1530-32). Die Torsogestalt einer *Venus pudica*-Skulptur findet sich prominent platziert in Bronzinos Portrait eines Edelmannes (Ottawa, National Gallery of Canada, ca.1550-55; die Identifizierung der dargestellten Person ist bis heute unsicher); ebenfalls als Torso erscheint die Figur des Bacchus in dem Portrait des Bildhauers Pierino da Vinci (London, National Gallery, um 1550).

bietet sich folgende nahe liegende inhaltliche Deutung an: Die vier Figuren sind als Kommentare sowohl zu dem im Fresko Dargestellten als auch zu dem Akt des Kunstschaffens allgemein zu verstehen. So erscheint in der linken Bildhälfte die Gestalt des Merkur über der Portraitgruppe von Bronzino, Pontormo und Alessandro Allori – gerade so als solle die Präsenz des Schutzpatrons der Künstler deren Kapazitäten noch unterstreichen⁶⁵. Mit seinem Selbstportrait verbindet Bronzino zudem noch eine weitere Bedeutung: Er stellt sich dar, wie ihm – ganz links in der Reihe der Maler und mit einem Pinsel in der rechten Hand – von einer Frauenfigur eine goldene Kette überreicht wird, als würde ihm, dem Schaffer des großen Werkes, in diesem Moment, der zugleich in Ewigkeit erhalten bleiben soll, Ehrung und Anerkennung erwiesen⁶⁶.

Auch die Figur des Herkules auf der rechten Bildhälfte wird durch eine Figurengruppe zu ihren Füßen ‚kommentiert‘. Hier handelt es sich jedoch nicht um Portraitdarstellungen von historischen Persönlichkeiten, sondern um eine unspezifische Gruppe von Männern, die in ehrfürchtiger Betrachtung der Skulptur vertieft scheint. Dies ließe sich als eine Illustrierung der Bewunderung für die Werke der Antike im Allgemeinen, aber auch für die exemplarische Tugend des Herkules im Besonderen, für seine Stärke und Tatkraft, deuten. Im Kontext der Laurentius-Szene eröffnet die Figur des Herkules noch eine weitere Bedeutungsebene: Die Feuertode sowohl des antiken Helden als auch des christlichen Märtyrers generieren eine

⁶⁵ Eine Allusion auf die Gestalt des Merkur findet sich auch in der Festdekoration von San Lorenzo anlässlich der Gedenkfeier für Michelangelo im Jahre 1564. Der zentral (d.h. in der Vierung) platzierte Katafalk war zu allen Seiten in zwei Reihen mit insgesamt acht Gemälden geschmückt. Der Tür, die im südlichen Seitenschiff zum Kreuzgang führt gegenüber positioniert war ein Gemälde des Bronzino-Schülers Lorenzo Sciorini, das Michelangelos militärischen Ingenieursleistungen feierte. Unterhalb dieses Gemäldes war eine Skulpturenkonstruktion von Vincenzo Danti installiert, die in allegorischer Weise die Gestalt des *Ingegno*s antithetisch jener der *Ignoranza* gegenüberstellte: „La prima [statue] a man ritta, andando verso l'altare maggiore, era un giovane svelto, e nel sembiante tutto spirito e di bellissima vivacità figurato per l'Ingegno, con due aliette sopra le tempie, *nella guisa che si dipigne alcuna volta Mercurio*. E sotto a questo giovane fatto con incredibile diligenza, era con orecchi asinini una bellissima figura fatta per l'Ignoranza, mortal nemico dell'Ingegno” (Vasari, *Vite*, B/B, VI, S.131; Hervorhebung von mir)

⁶⁶ Auf dieses Detail weist Maurice Brock hin: „Juste à côté du trio des portraits, une jeune femme blonde s'apprête à poser und chaîne d'or sur les épaules de Bronzino tout en se retournant pour prendre à témoin le spectateur. Or, cette jeune femme, dont seules apparaissent la tête et les mains, ne peut guère symboliser que la Renommée [...]. Son attitude montre donc, avec la discrétion qui convient, que le peintre espère vivement passer à la postérité.” (M. Brock: *Bronzino*. Pampelune 2002, S.326). Die Verbindung von historischen oder religiösen Szenarien mit Portraitdarstellungen von Zeitgenossen findet sich in Florenz in zahlreichen Werken, besonders in Fresken oder Tafelbildern, die öffentlich ausgestellt waren. Eine Besonderheit – jedoch nicht Seltenheit! - ist das vom Künstler eingefügte Selbstportrait, das auf vielfache Weise als ein Kommentar des Autors zu deuten ist. Zu dem Thema siehe Mila Horký, *Der Künstler ist im Bild: Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*. Berlin 2003.

Kontinuität zwischen Antike und Christentum; Herkules wird so zu einem Vorausdeuter des Laurentius-Martyriums.

Die dargestellte Versammlung der Männergruppe tritt jedoch zugunsten einer anderen Figur im Bild zurück – die Gestalt des Herrschers Decius, der über das Schicksal Laurentius' entschieden hat, schiebt sich in den Vordergrund. Dabei sind die Parallelen zwischen Herkules und Decius in der Wiedergabe der Körper (vergleicht man v. a. die Profilansicht der Köpfe) eklatant – das verlockt zu einer Parallelsetzung der beiden Gestalten auch auf einer inhaltlichen Ebene, was allerdings sehr heikel und im christlichen Sinne ausgesprochen subversiv erscheinen müsste. Unklar bleibt im Bildkontext auf dieser Interpretationsebene auch eine spezifische inhaltliche Deutung der beiden Skulpturen von Bacchus und Venus, denen aufgrund ihrer isolierten Platzierung ein vergleichbarer konkreter Bezug innerhalb des Werkes fehlt.

Eine Erklärung (und Rettung der Zweideutigkeit, die auf dieser Basis die Herkulesfigur angenommen hat) bietet eine weiterführende Lesart, bei der die vier Figuren vorrangig als allegorische Darstellungen bestimmter Eigenschaften verstanden werden, die zusammengenommen das repräsentieren, was Bronzino von Kunstwerken verlangt: Sie sollen, einer *Venus pudica* gleich, voll Schönheit sein, doch nicht mit ihr prahlen, sie sollen geist- und kenntnisreich ausgeführt sein, worüber Merkur wacht, sie sind nur mit physischer Stärke, Ausdauer, Klugheit und mitunter auch nur durch das Überwinden von Hindernissen zu erreichen, gleich den Taten des Herkules, und sie besitzen eine gewisse Freiheit, vielleicht sogar eine Frechheit, die sich auf Launenhaftigkeit (Mercur) und Extase (Bacchus) zurückführen lässt. Letzteres erinnert an Vasaris Forderung an die Kunst der *terza maniera*, die sich nicht nur in der Kenntnis und Ausführung der Regeln erschöpfen soll, sondern diese auch in einem gewissen Maße wiederum überschreiten soll – schien Vasari doch in der Kunst der *prima* und *seconda maniera* „una licenza, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola“⁶⁷ zu fehlen.

Mit dem Anknüpfen an den aktuellen Kunstdiskurs eröffnet sich noch eine weitere Bedeutungsebene, die der Skulptur im Bild zukommt: Für den gebildeten zeitgenössischen Betrachter stellte sich fast zwingend eine gedankliche Verbindung

⁶⁷ Vasari, *Vite*, B/B, IV, 1976, S.5.

zur *paragone*-Diskussion ein, um so mehr, als diese erst 1564 wieder von Vincenzo Borghini aufgegriffen worden war.

1546 hatte sich Benedetto Varchi in einer Vorlesung an der Accademia Fiorentina erstmals systematisch der Streitfrage nach dem Vorrang unter den Künsten Malerei und Bildhauerei⁶⁸ angenommen⁶⁹. In diesem Zusammenhang hatte Varchi auch eine Umfrage unter bildenden Künstlern vorgenommen mit der Bitte, sich schriftlich zu dem Thema zu äußern. Von acht Künstlern sind die Antwortbriefe erhalten, unter anderem auch von Agnolo Bronzino⁷⁰.

Sein Text gilt als der rhetorisch kunstvollste, in dem die verschiedenen Argumente am klarsten und gelungensten dargestellt werden⁷¹. Allerdings blieb Bronzinos Abhandlung unvollendet, und gerade die Argumente, die er als ein Vertreter der Malerei für ihre Vorrangstellung gegenüber der Skulptur anführen hätte können, fehlen in seinem Text⁷². Wie die gesammelten Briefe zeigen, war die Diskussion zu dem Zeitpunkt schon so weit fortgeschritten, dass in dem Streit über Vorzüge und Nachteile der jeweiligen Kunstgattung die immer gleichen Argumente wiederholt und nur in Details variiert bzw. mit unterschiedlichem rhetorischem Geschick vorgebracht wurden. Auch die in Bronzinos Brief angeführten Vorzüge der Skulptur waren weder originäre noch originelle Überlegungen. Als ein verbreitetes Argumente für die Überlegenheit der Malkunst wurde in dieser Diskussion wiederholt – und so auch von Bronzino – angeführt, dass die Malerei eine Anstrengung des Geistes, das Schaffen von Skulpturen aber eine *fatica del corpo* und daher weniger *nobile* sei. Ziel beider Künste ist das Imitieren, d.h. das Nachbilden der Natur, und die Skulptur scheint ihr

⁶⁸ Wenn im Folgenden nur von ‚Skulptur‘ die Rede ist, erfolgt dies in Anlehnung an die italienischen Originaltexte, beinhaltet aber selbstverständlich auch die Plastik bzw. die plastische Kunst allgemein.

⁶⁹ Neben dem Standardwerk von Leatrice Mendelsohn (*Paragone. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Michigan 1982) als Literatur zu diesem Thema möchte ich auch auf eine von Paola Barocchi herausgegebene Textsammlung verweisen (P. Barocchi (Hg.): *Benedetto Varchi – Vincenzo Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998 (= *Arte e Memoria*, 1)).

⁷⁰ Die anderen Briefe wurden von Vasari, Pontormo, Battista Tasso, Francesco Sangallo, Tribolo, Cellini und von Michelangelo verfasst.

⁷¹ - so urteilte beispielsweise Julius Schlosser (J. Schlosser: *La letteratura artistica*. Florenz 1964, S.230).

⁷² Zu einer der rhetorischen Finessen seines Briefes gehört, dass sich Bronzino zunächst als *advocatus diaboli* für die Bedeutsamkeit der Skulptur ausspricht und sich erst im Anschluss den Argumenten für die Malerei zuwendet – kurz danach bricht der Brief allerdings ab. Vincenzo Borghini und vermutlich auch Benedetto Varchi haben Bronzino später mehrfach zu einer Fortsetzung des Briefes aufgefordert, die er jedoch nicht ausführte (so schreibt Borghini an Vasari in einem Brief, der vom 5. August 1564 datiert: „Ho scritto al Bronzino che dovrebbe finir la sua lettera, e vorrei lo facessi in ogni modo, ché voi non credo dobbiate fare altro, avendo scritto nel principio delle Vite o dell'opera a bastanza, poi che scrvesti prima quella lettera“; *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, herausgegeben und mit einem kritischen Apparate versehen von Karl Frey. Band II, München 1930, S.93).

durch ihren Charakter der Dreidimensionalität näher zu kommen. Dagegen führt Bronzino an, dass die Dreidimensionalität (bzw. der *rilievo*) nicht eine besondere Leistung des Bildhauers, sondern eine Eigenschaft des verwendeten Materials an sich sei, wohingegen es eine Stärke der Malerei sei, die Plastizität mit den Mitteln der Zweidimensionalität (d.h. für Bronzino mit der Linie) imitieren zu können⁷³.

Weitergedacht bedeutet dies, dass es der Malerei möglich ist, Skulptur innerhalb eines Bildes darzustellen, während es umgekehrt der Skulptur nicht möglich ist, die Malerei zu imitieren. In diesem Sinne wirkt es, als wolle Bronzino mit den dargestellten Skulpturen im Laurentius-Fresko nachträglich eine Veranschaulichung dieses Argumentes liefern, nachdem er es fast zwanzig Jahr zuvor in seinem Brief nicht vollständig ausgeführt hatte⁷⁴. Auch die Vielgestaltigkeit der Gesten und die verschiedenartigen Ansichten der im Fresko wiedergegebenen Personen erinnern an einen weiteren Punkt in der Diskussion: Von Seiten der Bildhauer wurde als ein Vorzug der Skulptur ihre Dreidimensionalität und damit Vielansichtigkeit genannt, die sie dem Leben d.h. der *natura* nahe bringe. Um sich in diesem Punkt der Skulptur als ebenbürtig zu erweisen, betont Bronzino die Möglichkeit, auch in Bildwerken durch Auffächerung verschiedene Ansichten eines Motives bieten zu können⁷⁵.

⁷³ „Dicano [...] che bene è vero che ambedue le dette arti si fanno per imitare la natura, ma quale delle due più conseguiscano l'intento loro, risponderanno più di sotto; solo dicono che, per questo, non imitano più la natura per far di rilievo che altrimenti, anzi tolgono la cosa che già era di rilievo fatta dalla natura [...], onde tutto quello che vi si truova di tondo o di largo o l'altro non è dell'arte, perché prima vi erano e larghezza et altezza e tutte le parti che si danno a' corpi solidi, ma solo è dell'arte le linee che cercondano detto corpo, le quali sono in superficie; onde, com'è detto, non è dell'arte l'essere del rilievo, ma della natura, e questa medesima risposta serve ancora dove dicano del senso del tatto, perché il trovare la cosa di rilievo di già è detto non essere dell'arte.“ (zitiert nach Barocchi, 1998, S.69).

⁷⁴ In seinem Brief bezeichnet Bronzino als positiv die ‚Verwertbarkeit‘ von Skulptur, indem sie als möglichen Stadtschmuck bezeichnet, der auch zu Ehrung hervorragender Persönlichkeiten errichtet werden könne und dadurch einen erzieherischen Effekt auf den Betrachter erziele: „Vogliono ancora innalzarla con dire la scultura esser molto magnifica e di grandissimo ornamento nelle cittadi, perché con quella si fanno colossi e statue, sì di bronzo e sì di marmo e d'altro, cha fanno onore agli uomini illustri et adornano le terre e pongon voglia, negli uomini che le veggano, di seguitare l'opere per avere simili onori, onde ne segue grandissima fama e giovamento“ (zitiert nach Barocchi, 1998, S.67/68); die Malerei zeigt sich hier als die subtile Überwinderin der Skulptur, indem sie eben diese Stärke der Skulptur im Bild darzustellen vermag.

⁷⁵ Noch expliziter wird der Aspekt der Mehransichtigkeit in einem Bronzino zugeschriebenen Portrait des Zwergs Morgante (Florenz, Uffizien) in ungewöhnlicher Weise aufgegriffen: Die Leinwand wurde beidseitig bemalt und zeigt einmal die Person in der Vorderansicht und einmal in der Rückansicht (in ähnlichen, aber nicht identischen Posen). Die Gestalt des Morgante war auch Vorlage für eine Marmorskulptur von Valerio Cioli (1566, aufgestellt in den Boboligärten) und für eine Bronzefigur Giambolognas (gegossen 1584, Florenz, Museo Nazionale del Bargello). Siehe dazu James Holderbaum: „A Bronze by Giovanni Bologna and a Painting by Bronzino“, *Burlington Magazine* XCVIII / 644, 1956, S.439-442.

Dass auch noch fast zwei Jahrzehnte nach der Vorlesung Benedetto Varchis das *paragone*-Thema bei Künstlern zu heftigen Reaktionen führen konnte, musste Vincenzo Borghini erleben. Mit seiner 1564 erschienenen *Selva di notizie*⁷⁶ nahm Borghini Bezug auf die Streitigkeiten, die sich kurz zuvor während der Vorbereitungen für die Grabfeierlichkeiten zu Ehren des verstorbenen Michelangelos zwischen Malern und Bildhauern entzündet hatten. Streitpunkt innerhalb der Accademia del Disegno war ursprünglich vor allem die Verteilung bzw. die jeweilige Anzahl der Statuen, die im Rahmen der Michelangelo-Exequien in San Lorenzo die verschiedenen Künste repräsentieren sollten⁷⁷. Benedetto Varchi gelang es zwar in seiner Grabrede⁷⁸, kurzzeitig für einen Ausgleich zu sorgen, indem er an Michelangelos Schaffen die verschiedenen Bereiche gleich stark hervorhob, doch griff Benvenuto Cellini im Anschluss das Thema wieder auf. Cellini richtete seine Polemik vor allem gegen Vincenzo Borghini und warf diesem vor, sich von Giorgio Vasari zugunsten der Malerei überredet haben zu lassen⁷⁹. Borghini studierte daraufhin erneut die Texte Varchis und die Briefe der Künstler zum *paragone*-Thema, aber auch die antiken Autoren und lieferte dann, als er sich in der Materie „mezzo dottorato“⁸⁰ fühlte, mit der *Selva* eine schriftliche Erörterung seiner Position, in der er der Malerei den Vorrang vor der Skulptur gibt. Zur Ausführung dieser Auffassung beruft er sich auf Autoritäten wie Alberti und Castiglione, vor allem aber auf den aus der Antike stammenden Grundsatz *ut pictura poesis*. Folgt der Maler den Regeln und dem Klassifikationsmuster der antiken Rhetorik, gebühre ihm nach Borghini die Gleichrangigkeit mit einem Dichter, und gleich diesem verfüge der Maler über eine Ausdruckskraft von universalem Charakter, die dem Bildhauer hingegen fehle.

⁷⁶ Vincenzo Borghini: *Selva di notizie*. MS, Kunsthistorisches Institut Florenz (Signatur K 783 (16), Inventarnummer 60765); veröffentlicht in weiten Zügen durch Paola Barocchi in: P. Barocchi (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, Mailand, Neapel, 1970-1977, Band I, S.611-673.

⁷⁷ Die Exequien für Michelangelo wurden am 14. Juli 1564 in der Kirche San Lorenzo abgehalten. Noch im selben Jahr erschien im Florentiner Verlagshaus Giunti anonym eine Beschreibung der Feierlichkeiten und der Dekorationen. Dieser wahrscheinlich Vincenzo Borghini zuzuschreibende Text bildete die Vorlage für eine Beschreibung Vasaris, die dieser in die Lebensbeschreibung Michelangelos der Giuntiana-Ausgabe von 1568 einfügte. Zu den Feierlichkeiten anlässlich Michelangelos Todes siehe R. und M. Wittkower: *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564. A Facsimile Edition of Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti, Florence 1564*. London 1964.

⁷⁸ Benedetto Varchis Grabrede wurde noch im selben Jahr im Florentiner Verlagshaus Giunti veröffentlicht; cf. *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi, fatta e recitata da lui pubblicamente nell'esequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo*. Florenz 1564.

⁷⁹ Siehe dazu Barocchi, 1998, S.XIII.

⁸⁰ In einem Brief an Vasari schreibt Borghini: „Ora vi bisognerà rigare più diritto, ché io ho studiato Plinio e la lezione del Varchi e quelle belle lettere del Tasso sopra la pittura; tal che io ci son mezzo dottorato, e saprò vedere meglio e giudicare più minutamente le virtù e difetti del'arte, sì che voi non arete a far più con ciechi: però state in cervello.“ (Barocchi, 1998, S.XIV).

Borghini zitiert in seinem Text zwar andere Autoren zu seinen Gunsten, doch ist er zugleich auch bestrebt, seine Position als eine eigenständig erworbene zu kennzeichnen, um sich gegen Cellinis Vorwurf der ‚Überredung durch Vasari‘ zu verwahren. Sein Stil ist ironisch und voller amüsanter Seitenhiebe, vor allem in seinen Repliken auf die von Cellini vorgebrachten Argumente. Borghini zeigt sich aber auch erstaunlich Michelangelo-kritisch; mit dieser bis dato unangefochtenen Autorität stimmt er nur in wenigen Punkten überein, vielmehr beruft er sich auf Ludovico Dolce und betont die Bedeutung der Farbe gegenüber dem *rilievo* in der Malerei⁸¹. Damit deutet sich bereits eine Fragestellung an, die zunehmend an Bedeutung gewann und implizit auch in der 1568 erschienenen Giuntiana-Ausgabe von Vasaris *Vite* aufgegriffen wird: Was kommt in der Kunst nach Michelangelo?

Malerei im Bild: *Maestro Michelangelo* und andere Traditionen

Diese Frage lag bereits in der Luft, als Bronzino 1565 mit seinem Laurentius-Fresko begann – um so mehr an einem Ort, der mit dem Schaffen Michelangelos eng verbunden und nur kurz zuvor die Stätte seiner Grabfeierlichkeiten gewesen war. Bronzino galt zu dem Zeitpunkt als einer der erfolgreichsten Maler in Florenz und führte eine bedeutende Werkstatt, als Gründungsmitglied war er eng mit der Accademia del Disegno verbunden, seine Dichtungen hatten ihm sogar die Mitgliedschaft in der angesehenen Accademia degli Umidi (der späteren Accademia Fiorentina⁸²) eingetragen⁸³, und er gehörte, wenn auch nicht mehr als Hofmaler, zu dem engen Künstlerkreis um Cosimo de' Medici. Man kann Bronzino also mit Recht als eine geschätzte Autorität und angesehene Persönlichkeit bezeichnen⁸⁴. Gleichwohl stufte er sich 1561 (also im Alter von 58 Jahren!) in einem Brief an Michelangelo als dessen Schüler, sogar als dessen *creatura* ein: „Jetzt, da sich mir

⁸¹ cf. Barocchi, 1998, S.XIV.

⁸² Mit der Geschichte der Accademia Fiorentina hat sich Michel Plaisance eingehend beschäftigt; siehe zuletzt: M. Plaisance: *L'Académie Florentine de 1541 à 1583: permanence et changement*. In: D. S. Chambers, F. Quiviger (Hg.): *Italian Academies of the Sixteenth Century*. London 1995, 127-135.

⁸³ Neben Bronzino waren mit Tribolo und Cellini noch andere bildende Künstler Mitglied der Accademia Fiorentina. Sie wurden, mit vielen Anderen, 1547 aus der Akademie ausgeschlossen; Bronzino beantragte 1565 seine Wiederaufnahme und legte zu diesem Anlass eine Gedichtsammlung vor. Tatsächlich wurden von den ehemals ‚Ausgeschlossenen‘ nur Bronzino und Anton Francesco Grazzini wieder in die Accademia Fiorentina aufgenommen.

⁸⁴ Ein Bild von der Vielseitigkeit seiner Kontakte geben Bronzinos Portraitwerke, denn mit den meisten der von ihm portraitierten Personen verband ihn eine enge Freundschaft. Zu diesem Thema siehe Alessandro Cecchi: „Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: Ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea.“, *Antichità Viva* XXX / 1-2, 1991, S.17-28.

diese große Gelegenheit bietet, kann ich nicht an mich halten, und da es mir nicht richtig erscheint, dass ich, da ich nun von Eurer großen Gnade beflügelt werde und Ihr an mir dieses Wenige anerkennt, was ich weiß und bin – und dass es so wenig ist, ist allein meine eigener Fehler –, und dieses Wenige weiß ich allein durch Euch, so dass ich mich als Eure Kreatur (*creatura*) und als Euren Schüler (*discepolo*) und überhaupt als ganz der Ihrige ansehe, Euch nicht schließlich und endlich dieses mitteilen sollte, wage ich es jetzt mit diesem Brief -⁸⁵.

Bronzino war nicht der einzige glühende Bewunderer Michelangelos in Florenz. Die Verehrung für den seit Jahrzehnten schon nicht mehr in der Stadt ansässigen und tätigen Künstler war seit der Mitte des Jahrhunderts, befördert vor allem durch die 1550 erstmals veröffentlichten Künstlerbiographien Vasaris, zu einer im öffentlichen Diskurs scheinbar ungeteilten Meinung geworden⁸⁶. Sie beruhte allerdings nicht nur auf seinen künstlerischen Werken in Florenz – der David-Skulptur, zu der er 1501 den Auftrag erhalten hatte, den im Wettbewerb mit Leonardo 1504/05 entstandenen Karton für die Cascina-Schlacht⁸⁷ und die Gestaltung der Neuen Sakristei von San Lorenzo zwischen 1520 und 1534 –, sondern auch auf seinen Entwürfen und Umsetzungen militärischer Ingenieurskonstruktionen während der Belagerung von Florenz 1529/30 durch kaiserliche Truppen⁸⁸, auf seinem stürmischen und sehr wechselhaften Verhältnis zu dem Haus der Medici (zu Zeiten von Lorenzo de' Medici wurde er fast als ein Familienmitglied behandelt, 1527 machte er von aus Rom den

⁸⁵ „Ma ora, essendomi venuta questa troppo grande occasione, non me ne sono potuto tenere, perché non mi pare però ragionevole che, avendo io sempre riconosciuto da voi tutto quello, ancora per mio difetto sia poco, che io so e vaglio, e perciò tenermi, anzi essere e sua creatura e suo discepolo et in somma tutto suo, che almeno stimolato dalla sì grande umiltà vostra, io non gle le facessi in così lungo tempo a sapere, che per questa mia si facesse“; aus einem Brief Bronzinos an Michelangelo, 1561, zitiert nach E. Baccheschi, *L'opera completa del Bronzino*. Mailand 1973, S.8. (Mit der Übersetzung habe ich mich bemüht, den Sinn des Briefes wiederzugeben, zugleich aber auch den gewundenen und verschachtelten Stil, der im Original partiell unverständlich bzw. mehrdeutig bleibt.)

⁸⁶ Die heutige Vorstellung von einem ‚öffentlichen Diskurs‘ um 1550 ist natürlich eine hypothetische Konstruktion, die auch sich aus der Tatsache speist, dass ein Großteil der Traktate aus dem Cinquecento in Dialogform abgefasst sind – was eine verbreitete Diskussionsfreudigkeit vermuten lässt – und befördert wird von solchen Kommentaren wie Vincenzo Borghinis Beobachtung von dem ‚guten Auge‘ und der ‚scharfen Zunge‘ der Florentiner. Zur kunsttheoretischen Literatur des 16. Jahrhunderts und zu einer profunden inhaltlichen Rekonstruktion des ‚fundierten Redens‘ siehe die Arbeit von Thomas Frangenberg: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kustliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990.

⁸⁷ Auf die Vorbildhaftigkeit des Cascina-Kartons verweisen Vasari (*Vite*, B/B, VI, S.24-25) und Cellini, der Michelangelos und Leonardos Kartons sogar als ‚scuola del mondo‘ bezeichnet (cf. auch Fußnote 48 in diesem Kapitel).

⁸⁸ Diese Leistung Michelangelos war fest im Florentiner Gedächtnis verankert und wurde daher auch zu einem der Motive in der Festdekoration von San Lorenzo anlässlich der Gedenkfeier zu Michelangelos Tod (siehe Vasari, *Vite*, B/B, VI, S.131).

Vorschlag, in Florenz ein Denkmal für Franz I. errichten zu lassen, der die Stadt von der Herrschaft der Medici befreien wollte), auf seinem Forscherdrang, seiner Dichtkunst und seinem starken Hang zum Individualismus (– drei Eigenschaften, auf die auch heute noch Florentiner sehr stolz sein können). Kurzum: In Abwesenheit wurde das Bild von einem Genius geschaffen und verehrt; es ergab sich die paradoxe Situation, dass Michelangelo, der sich 1534 das letzte Mal in der Stadt aufgehalten hatte, in Florenz zugleich beständig präsent war und doch unerreichbar schien.

Für Künstler konkretisierte sich die Bewunderung in der Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken Michelangelos. Das am meisten studierte Anschauungsobjekt in Florenz war die Neue Sakristei⁸⁹; in einem Brief an Michelangelo schreibt Vasari, es gäbe unter den Künstlern keinen, „der nicht das, was er weiß, in dieser Sakristei [...] gelernt“ habe⁹⁰; Zeichnungen von Federico Zuccari belegen dies anschaulich⁹¹.

⁸⁹ Einen ausführlichen Korpus an Zeichnungen nach Michelangelo liefert Raphael Rosenberg mit seinen *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, München, Berlin 2000.

⁹⁰ In einem Brief vom 17.3.1563 bittet Vasari im Zusammenhang mit der Akademiegründung Michelangelo um eine Fortführung der Sakristei-Ausstattung bzw. um die Erläuterung seines künstlerischen Konzeptes, um die Ausstattung entweder nach den Entwürfen Michelangelos von Akademie-Künstlern ausführen zu lassen oder diesen die Aufgabe ganz in Form eines Wettbewerbs zu übergeben: „Et da che .S.E. (i.e. Cosimo I.) cerca, che le cose cominciate per voi restino finite, spendendoci et la faculta el la fatica per honorarvene, quella si degni, ancor che vecchio, far opera in questa impresa sua, la facci gratia di aprire il suo concetto, perche beneficate in infiniti et sarete cagione di far venire questi eccellenti ingegni in magior perfectione, poiche non ci e nessun' di loro, che in questa sagrestia non abbi inparato quel che fa, non dessiderio di renderngniene quel merito che le lor fatiche et virtu poteranno.“ (*Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 1923, Band 1, S. 739/40). Zu der Sacrestia Nuova als Studienort für Künstler siehe Z. Wazbinski, 1987, Band I, S. 55-69 und Philippe Costamagna: *L'étude après les maîtres et le rôle de la copie dans la formation des artistes à Florence aus XVIe siècle*. In : *Disegno. Actes du Colloques du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, 9 e 10 novembre 1990, Rennes 1991, S. 51-62, sowie zuletzt Raphael Rosenberg: *The reproduction and publication of Michelangelo's drawings and prints by Franco, Salviati and Cort*. In : J. Ames-Lewis (Hg.): *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*. Aldershot, Burlington (Vermont) 2003, S.114-136.

⁹¹ Zwei seiner Zeichnungen, die das künstlerische Studium der Neuen Sakristei und ihrer Werke illustrieren, befinden sich heute im Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.Nr.4554 und 4555. Sie sind vermutlich auf das Jahr 1564 zu datieren; siehe D. Heikamp: „Federico Zuccari a Firenze.“, *Paragone* 205, 1967, S.57. Dass Michelangelo im Rahmen der Sacrestia Nuova-Werkstatt eine tatsächliche „scuola“ unterhielt, d.h. seine Lehrlinge im Zeichnen unterrichtete, sie an den Wänden üben ließ und korrigierte, vermutet Dal Poggetto aufgrund der Wandzeichnungen, die man 1975 in einem an die Sakristei angrenzenden Raum fand. Nach Dal Poggetto handelt es sich hierbei um eigenhändige Zeichnungen Michelangelos und um Schülerzeichnungen, die zeitgleich mit den Skulpturen der Neuen Sakristei entstanden und teilweise durch Korrekturen (vermutlich durch Michelangelo) ergänzt wurden. Siehe dazu P. Dal Poggetto: *I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nelle Sagrestia Nuova di San Lorenzo*. Florenz 1979. Demgegenüber vermutet Wazbinski, dass die Zeichnungen erst nach Michelangelos Abreise aus Florenz entstanden sind, also während der zweiten Bauphase, in der sich Vasari um einen Abschluss der unvollendeten Sakristei bemühte. Vasari verfolgte seine Initiative verstärkt um 1562/63 anlässlich der geplanten Akademie-Gründung, und tatsächlich wurde die Sacrestia Nuova in den ersten Jahren der Accademia del Disegno zu einem ihrer Versammlungsorte. Die Zeichnungen im unteren Wandbereich, die sich auf Skulpturenwerke Michelangelos beziehen, waren nach Wazbinski noch bis 1564 zu sehen (Zygmunt Wazbinski: *Le*

Daneben wurden ab 1540 zunehmend auch Michelangelos Arbeiten in Rom durch Graphiken über die Stadt hinaus bekannt; neben den von Michelangelo selbst veranlassten und autorisierten Graphiken⁹² kursierte zudem eine Vielzahl von Kopien, Studien, Skizzen und Zeichnungen von Michelangelos Werken durch andere Künstler⁹³. Nicht zuletzt gehörten ein Romaufenthalt und das Studium der Originale (das sich natürlich nicht nur auf Werke Michelangelos beschränkte) im 16. Jahrhundert geradezu obligatorisch zu der Grundausbildung eines Künstlers⁹⁴. Von Bronzino ist nur eine Romreise im Jahre 1548 belegt, die vermutlich nicht sehr lange dauerte, von dem Künstler aber intensiv genutzt wurde, wie er Cosimo de' Medici berichtet: „Freitag abend, am 27. April, bin ich aus Rom zurückgekehrt, [...] (und) mir scheint gewiss, dass ich die Zeit sinnvoll genutzt habe und ich glaube, dass mir dies noch sehr nützen wird. Und weil ich hoffe, dass Sie mir (in Bälde) einmal die Gnade erweisen, Ihrer Hoheit berichten zu dürfen, werde ich mich jetzt zurückhalten, Ihnen einige Informationen von dem zu geben, was ich gesehen habe“⁹⁵.

Capella dei Medici e l'origine dell'Accademia del Disegno, in: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500. Band I (Strumenti e veicoli della cultura, Relazione politiche ed economiche), Florenz 1983, S. 55-69).

⁹² Aus der Zeit Mitte der 1550er Jahre stammen die von Michelangelo autorisierten Reproduktionen seiner Darstellung des *Jüngsten Gerichts* durch Giorgio Ghisi und Niccolò della Casa, später entstanden auch Graphiken der römischen Skulpturen Michelangelos. Das Deckenfresko der Cappella Sistina wurde hingegen nur in Auszügen reproduziert.

⁹³ Auf diesem Wege verbreiteten sich natürlich auch fehlerhafte Vorstellungen von den Originalen, die wiederum das Original in Verruf bringen konnten: „Lack of familiarity with the originals could lead to parodic interpretation of their forms, which in part accounts for the view that Michelangelo's influence was negative.“ (Joannides, 1996, S.25). Joannides weist des weiteren darauf hin, dass aber auch eine Vielzahl von eigenhändigen Zeichnungen kursierten, da Michelangelo schon seit Mitte des zweiten Jahrzehnts gerne seine Zeichnungen als Freundschaftsgeschenke verteilte. Diese avancierten ihrerseits schnell zu beliebten und begehrten Sammlerobjekten und wurden folgerichtig dann auch häufig kopiert (Joannides, 1996, S.31).

⁹⁴ So schreibt Jack Spalding im Zusammenhang mit Santi di Titos Romreise: „.. a journey to Rome was certainly not considered a major undertaking: Salviati and Vasari spent their lives travelling between Rome and Florence. Also, from an educational viewpoint, a period of study in Rome would have seemed almost a requisite for a mid-Cinquecento Central Italian artist (...)“. (J. Spalding: „Santi di Tito and the Reform of Florentine Mannerism“, *Storia dell'Arte* 47, 1983, S.41-52, hier S.45) In Rom hat sich interessanterweise nie ein vergleichbarer Michelangelo-Enthusiasmus entwickelt wie in Florenz, das sich im übertragenen Sinne als die Geburtsstadt des Künstlers verstand – die Bindung an Michelangelo erweist sich auch als eine Form des *fiorentinismo*; siehe dazu Frances E. Thomas: *'Cittadin nostro Fiorentino': Michelangelo and Florentinismo in mid-sixteenth-century Florence*. In: Mary Rogers (Hg.): *Fashioning Identities in Renaissance Art*. Aldershot 2000, S. 177-187.

⁹⁵ „Venerdi sera, che fummo alli XXVII d'Aprile, tornai di Roma, [...] certo mi pare havere speso molto utilmente il tempo, et credo che molto mi dovrà giovare; et perchè io spero qualche volta dovere havere gratia di parlare a V.E., mi riserberò allora a dare quella alcuno ragguaglio di quello ch'io ho veduto.“, zitiert nach Gaye, Band II, 1939-40 / 1961, S. 368. Eine erste Romreise Bronzinos um 1539 vermutet Janet Cox-Rearick aufgrund stilistischer Entwicklungen in den Fresko der Eleonora-Kapelle (Cox-Rearick, 1993, S.96 und S.137).

Zu diesem Zeitpunkt hatte Bronzino die Fresken in der Kapelle der Eleonora da Toledo abgeschlossen⁹⁶ und arbeitete – wiederum im Auftrag Cosimos de' Medici – an den Entwürfen für Wandteppiche mit Szenen aus der biblischen Josephs-Legende⁹⁷. Eine unmittelbare Auswirkung der Romreise zeichnet sich in diesen Arbeiten jedoch nicht ab, Bronzino führt vielmehr seine ‚Bildstrategie‘ in der von ihm bekannten Weise bis in das Spätwerk fort.

Vielmehr wirkt es so, als würden die Eindrücke aus Rom erst einmal in einen Fundus wandern, aus dem Bronzino später und bei verschiedenen Gelegenheiten schöpfte. Dass in diesem Fundus die Arbeiten Michelangelos einen großen Raum einnehmen, hatte Bronzino selbst formuliert. Im Laurentiusfresko kommen sie nun zu großem Einsatz – und zwar so sehr, dass auf den ersten Blick der Eindruck entsteht, die dargestellten Figuren seien allesamt Kopien nach Michelangelo-Motiven⁹⁸. Versucht man diesem Eindruck dann im Detail nachzugehen und sucht nach den konkreten Vorlagen, stellt sich aber heraus, dass Bronzino nicht Michelangelo imitiert, sondern *michelangiodesk* malt – er kopiert nicht Figuren, sondern eine Darstellungsweise von Figuren. Die Anleihen oder Anverwandlungen sind bei einigen Figuren so deutlich, dass sie wie Zitate erscheinen, so die sitzende Gestalt in rotem Tuch am rechten Bildrand. Man assoziiert unmittelbar die Prophetenfiguren aus dem Deckenfresko der Cappella Sistina, doch gibt es dort keine, die ihr tatsächlich entspräche⁹⁹.

Ebenfalls einem Werk Michelangelos entsprungen scheinen die beiden Rückenfiguren im linken Vordergrund. Anders als in seinen sonstigen Körperdarstellungen gestaltet Bronzino hier das Muskelspiel an Männerrücken wie

⁹⁶ Den Auftrag für die Kapelle im Palazzo Vecchio erhielt Bronzino 1539 im Anschluss an Cosimos Hochzeit mit Eleonora da Toledo; 1540-41 entstanden zunächst die Deckenfresken und im Anschluss dann die Ausgestaltung der Seitenwände (bis 1545). 1564 erfolgte als Nachtrag noch eine Ergänzung im oberen Bereich der linken Seitenwand. Die Chronologie der Fresken behandelt kritisch und ausführlich der Band von Cox-Rearick (1993), der zudem hervorragende Abbildungen der Fresken nach der letzten und umfassenden Restaurierung bietet.

⁹⁷ Insgesamt umfasst die Serie zwanzig Teppiche, von denen einer nach einem Entwurf von Francesco Salviati, drei nach Entwürfen von Pontormo und sechzehn nach Entwürfen von Bronzino entstanden. Ausgeführt wurden die Teppiche in der 1545 gegründeten Werkstatt, für die Cosimo de' Medici extra flämische Fachleute nach Florenz berief. Siehe dazu Detlev Heikamp: „Die Arazzeria medicea im 16. Jahrhundert: Neue Studien“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XX, 1969, S.33-74 und Candace Adelson: *Documents for the Foundation of Tapestry Weaving under Cosimo I de' Medici*, in: *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*. Hg. von Andrew Morrogh e.a., Florenz 1985, S.3-17.

⁹⁸ So urteilen beispielsweise die Bronzino-Monographien Edi Bacceschi (*L'opera completa del Bronzino*. Mailand 1973, S.105) und Arthur McComb (*Agnolo Bronzino. His life and works*, Cambridge 1928, S.8). Eine detailliertere Aufschlüsselung der Vorlagen, auf die sich Bronzino in diesem Fresko bezieht, und eine Einschätzung, was dieses Vorgehen bedeutet, findet sich erstmals bei Brock, 2002, v.a. S.314-321.

⁹⁹ Eine vergleichbare Figur wäre die des *Propheten Jeremias* aus Michelangelos Deckenfresko der Cappella Sistina, 1508-1512; Rom, Vatikan.

eine Zusammensetzung aus kleinteiligen, partiell fast wulstig hervortretenden Einzelflächen. Eine solche Muskelstruktur ist anatomisch nicht korrekt, doch entspricht sie der Michelangelo-typischen Darstellungsweise. In extremer Form finden sich derart exaltierte ‚Muskelpakete‘ erstmals in dem 1505 im Palazzo Vecchio ausgestellten Entwurfskarton für die Cascina-Schlacht, einem der legendären Bezugspunkte für die Michelangelo-Verehrung in Florenz.

Auch die Gestalt der Tiber-Allegorie im Vordergrund lässt fast zwingend an Michelangelo und dessen berühmte Flussgottskulptur¹⁰⁰ denken, doch greift Bronzino hier ebenso auf andere Vorlagen zurück, so beispielsweise auf den Torso von Belvedere¹⁰¹. Verschiedene Vorlagen scheinen auch in eine Zeichnung Bronzinos aus der Sammlung Johann und Alice Steiners eingeflossen zu sein, die Bronzino vermutlich für seine Gestaltung der Tiber-Figur im Fresko verwendet hat¹⁰². In seiner umfangreichen Bronzino-Monographie stellt Maurice Brock treffend fest, dass gerade die aus vielen Vorlagen gespeisten, doch von Bronzino neu erfundenen Figuren im Fresko wie Kopien nach Entwürfen von Michelangelo erscheinen, denn „(...) Bronzinos Kenntnis des von ihm bevorzugten Vorbildes ist in ihm so tief verwurzelt, dass er als Maler „Michelangelo“ produziert, so wie ein Dichter „Petrarca“ schreibt“¹⁰³.

Ogleich die Anleihen an Michelangelo in diesem Fresko sich bei genauerem Hinsehen als punktuell erweisen – wie dargestellt, manifestieren sie sich nur in einzelnen Gestalten und in der Darstellung des menschlichen Körpers bei einigen der männlichen Figuren –, sind sie doch so unübersehbar deutlich, dass sie den Eindruck bestimmen und dem Werk einen diesbezüglich proklamativen Charakter

¹⁰⁰ Die Skulptur aus Michelangelos Frühwerk befindet sich heute in der Casa Buonarrotti, Florenz (Inv. Galerie 1890, Nr.1802).

¹⁰¹ Siehe dazu Brock, 2002, v.a. S.314-317. Zu dem Einfluss der Skulpturen des Torso von Belvedere, des Discobolos und der Laokoon-Gruppe auf die Kunst des 15. und 16.Jahrhunderts siehe David Summers: „Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art“, *Art Bulletin* LIX, 1977, S.336-361. Eine verkleinerte Nachbildung der Laokoon-Gruppe und des Torso von Belvedere befand sich im Besitz von Cosimo I.; siehe dazu: Anna Maria Massinelli: *Die Medici-Sammlung zur Zeit Cosimos I. und Franciscos I.* In: Die Schätze der Medici. Hg. von Cristina Acidini Luchinat, München, New York 1997, S.53-72, hier v.a. S.61.

¹⁰² Auf diese Zeichnung mit den Maßen 239x460mm, die sich heute in den Uffizien befindet (GDS, Inv.-Nr.14778 F) verweist Leonardo Olszewski (*The Draftman's Eye, Late Renaissance Schools and Styles*, Cleveland, Bloomington (Ind.) 1981, S.34/35); im Fresko erscheint die Figur des Flussgottes mit einer leicht veränderten Kopfhaltung gegenüber der Zeichnung. Zu der Steiner-Sammlung siehe auch *Renaissance and Baroque Drawings from the Collection of John and Alice Steiner*. Hg. von Konrad Oberhuber, Katalog (Fogg Art Museum). Cambridge 1977.

¹⁰³ „Certains personnages donnent même l'impression de constituer des emprunts, voire des citations, alors qu'ils procèdent d'inventions personnelles: la connaissance du modèle de prédilection est si intime que le peintre fabrique du Michel-Ange tout comme le poète écrit du Pétrarque.“ (Brock, 2002, S.314)

zukommen lassen. Aber auch andere Vorlagen werden von Bronzino hinzugezogen und im Bild verarbeitet, doch sind diese Bezugnahmen weniger explizit formuliert, so dass sie hinter „dem Michelangelo im Fresko“ zurücktreten. Gleichwohl sind sie von Bedeutung und dem zeitgenössischen Betrachter des Werkes wahrscheinlich auch viel deutlicher einsichtig gewesen als uns heute, denn sie knüpfen an die aktuelle Kunstdiskussion an und greifen teilweise die Geschichte des Ortes, d.h. der Kirche San Lorenzo auf.

Mehr noch als Michelangelos Arbeiten waren die Werke Raffaels Anfang des 16. Jahrhunderts durch Graphiken über ihren Standort hinaus einem weiten Sammler- und Künstlerpublikum bekannt¹⁰⁴. Zu den am häufigsten reproduzierten Arbeiten gehörten die Fresken im Vatikan, die Raffael ab 1508/09 im Auftrag von Papst Julius II. ausführte. Aus diesen großformatigen Wandbildern wurden teilweise auch nur einzelne Figuren abgebildet, die wiederum aufgrund ihrer weiten Verbreitung bald ein vom Original losgelöstes Eigenleben entwickelten¹⁰⁵. Auf diesem Weg könnte die Gestalt des gestürzten Heliodor, der aus dem Tempel vertrieben wurde¹⁰⁶, Eingang in Bronzinos Fresko gefunden haben: Seitenverkehrt entspricht diese Figur der Gestalt des Laurentius. Eine frühere Rezeption der Raffaelvorlage findet sich allerdings schon in zwei Werken Michelangelos, so bei der Titelgestalt der *Bekehrung des Saulus* aus der Cappella Paolina¹⁰⁷ und, bereits ein Jahrzehnt früher, in der Venusfigur von Michelangelos Entwurf zu *Venus und Cupido*, der auf seinen Wunsch hin von Pontormo als Gemälde ausgeführt wurde¹⁰⁸. Der enge Kontakt zu Pontormo macht es wahrscheinlich, dass Bronzino seine Laurentiusfigur eher in

¹⁰⁴ Zu der Verbreitung der Werke Raffaels durch Graphiken und zu deren nachhaltiger Rezeption siehe den Ausstellungskatalog von Corinna Höper: *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Staatsgalerie Stuttgart, 26. Mai - 22. Juli 2001. Stuttgart 2001.

¹⁰⁵ So findet sich beispielsweise die bärtige Männerfigur, die in Rückenansicht und sehr ausladend auf der Altartafel der *Santa Cecilia* (zwischen 1514 und 1516, heute Pinacoteca Nazionale, Bologna) dargestellt ist, in zahlreichen Werken des Cinquecento wieder. Alessandro Nova wählt in Hinblick auf diese Figur bei Vasari und Salviati den Begriff der „stockfigures“, die je nach Kontext leicht variiert dem Bildthema angepasst werden, doch unübersehbar aus der immer gleichen Vorlage entwickelt wurden (A. Nova: „Salviati, Vasari and the Reuse of Drawings in Their Working Practice.“, *Old Masters Drawings* 30, 1992, S. 83-108; Nova erwähnt allerdings nicht, dass die Männerfigur auf Raffael zurückzuführen ist).

¹⁰⁶ *Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel*, Fresko, um 1511, Maße an der Basis ca. 750cm, Rom, Palazzi Vaticani, Stanza di Eliodoro.

¹⁰⁷ - hier allerdings seitenverkehrt gegenüber der Raffael-Vorlage. Die Fresken der Cappella Paolina entstanden zwischen 1542-45.

¹⁰⁸ Florenz, Uffizien, Öl auf Holz, 128x197cm, ca. 1532-1534 (die Darstellung ist hier gegenüber der Raffael-Vorlage seitenrichtig-). Dass der Entwurfskarton von Michelangelo, die Umsetzung aber von Pontormo stammt, berichten sowohl Vasari (*Vite*, B/B, V, S. 326) als auch Benedetto Varchi (in seinen *Lezione della maggioranza delle arti* in der *Disputa seconda*, und zwar im Zusammenhang mit der so bewunderten Venusfigur des Praxiteles; siehe Barocchi, 1998, S. 45).

Anlehnung an Michelangelos und Pontormos Werk gestaltete, Raffael also nur mittelbar und möglicherweise sogar ohne Kenntnis der Vorlage rezipierte¹⁰⁹. Noch ein weiteres Werk Raffaels könnte als indirekte Vorlage in das Laurentius-Fresko eingegangen zu sein: Die Bildraumgestaltung bei Bronzino und die Verteilung der Figuren in der dargestellten Architektur lassen an Raffaels Borgobrand denken¹¹⁰. Bronzinos ehemaliger Lehrling Alessandro Allori war 1560 nach mehreren längeren Aufenthalten in Rom ganz nach Florenz zurückgekehrt, und zwischen Lehrer und Schüler bestanden nach wie vor ein enger Kontakt und reger Austausch. Eine direkte Vermittlung der Kenntnis von Raffaels Borgobrand-Darstellung kann also über diesen Weg erfolgt sein¹¹¹.

Gerade die Raumgestaltung im Laurentiusfresko hat jedoch noch eine andere Vorlage, die in einem konkreten Bezug zu der Kirche San Lorenzo steht und Bronzino mit Sicherheit bekannt war. 1525 hatte Baccio Bandinelli mit seinem Entwurf für ein Chorseitenwandfresko in San Lorenzo erstmals das Laurentius-Thema aufgegriffen¹¹². Um seinen Vorschlag populär zu machen, ließ Bandinelli durch Marcantonio Raimondi einen Stich von seiner Zeichnung anfertigen¹¹³, den er dann in Florenz verbreitete. Trotz dieser Öffentlichkeitsarbeit scheiterte Bandinelli mit seinem Entwurf, der die Darstellung einer zweigeschossigen Architektur als Bühne des Martyriums vorsah. Den Bühnencharakter und die Erweiterung des Raumes in die Tiefe durch eine zentrale Flucht übernahm Bronzino aus Bandinellis Gestaltung

¹⁰⁹ Die Körperhaltung der Heliodor-Figur fand Eingang auch in das Werk anderer Künstler, so dass es sich bei diesem Motiv letztendlich wohl zunehmend um eine Konvention handelte, die sich auch ohne Kenntnis des Originals verbreitete.

¹¹⁰ *Borgobrand*, Fresko, um 1514, Maße an der Basis ca. 770cm; Rom, Palazzi Vaticani, Stanza dell'Incendio del Borgo. Auf diese Ähnlichkeit verweist Brock, 2002, S.320.

¹¹¹ Eindeutig ist die Rezeption von Raffaels Borgobrand-Darstellung in Alessandro Alloris Ausmalung der Montauto-Kapelle (SS. Annunziata, Florenz, 1560-64); in der „Vertreibung der Händler aus dem Tempel“ greift Allori auf die Figuren- und Raumdarstellung Raffaels zurück. Allori, der sich zwischen 1554 und 1560 mehrfach und auch länger in Rom aufgehalten hatte, wird Raffaels Fresken dort wahrscheinlich im Original gesehen haben.

¹¹² Eine Zeichnung zu diesem Thema, vermutlich die Entwurfszeichnung zu dem geplanten Fresko, befindet sich im Louvre, Cabinet des dessins, Inv.Nr. 99. Für die andere Seitenwand hatte Bandinelli das Motiv der Hll. Cosmas und Damian vorgesehen. Zu seinen Entwürfen siehe M. Ciardi Dupré: „Per la cronologia di Baccio Bandinelli fino al 1540“, *Commentari* 17, 1966, S. 146-170, hierzu v.a. S. 154-158, sowie M.B. Hall: *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 1999, S.238.

¹¹³ Siehe *Drawings and Prints of the First Maniera*. Ausstellungskatalog, Rhode Island School of Design, 22.Februar-25.März 1973. Providence 1973, Kat.Nr.98, S.90-93 und Hall, 1999, S.68. In der Vita Bandinellis berichtet Vasari von den Entwürfen und von der Umsetzung eines Entwurfes in Graphik durch Raimondi; *Vite*, B/B, V, S.246-247.

des Themas¹¹⁴. Durch Bandinelli angeregt sein mag auch die zirkuläre Disposition der nahen Gestalten um die zentrale Laurentiusfigur, so wie auch deren – letztendlich wiederum auf Michelangelo zurückgehende – Körpertorsionen mit betontem Muskelspiel.

Anders als gut zwanzig Jahre zuvor war die Referenz an Baccio Bandinelli von Bronzino diesmal frei gewählt. 1542 hatten beide in Konkurrenz um die Ausführung der Altartafel für die Kapelle der Eleonora da Toledo gestanden. Bronzino war zwar mit der Ausführung der Kapellenfresken beauftragt worden, der Zuschlag für die Tafel, der eine *Pietà*-Darstellung vorsah, war aber noch nicht erfolgt. Bandinelli hatte versucht, den Auftrag zu erhalten, indem er dem Medicihof unaufgefordert seine Entwurfszeichnungen vorlegte. Cosimo lehnte diesen Entwurf zwar ab, machte es aber Bronzino zur Auflage, in seiner Gestaltung den Entwurf Bandinellis zu übernehmen¹¹⁵. Bronzino erhielt also zweimal den Vorzug gegenüber Bandinelli – in diesem Sinne ist seine postume Referenz an den 1560 verstorbenen Künstler auch dadurch motiviert, noch einmal zu Bandinelli und dessen bekannten Entwurf in Konkurrenz zu treten. Mit Bandinellis Namen verband sich zudem auch der Gedanke an dessen *Accademia*: Mit diesem wohl etwas zu ehrenvollen Titel umschrieb Bandinelli die Ausbildungsfunktion seiner Werkstatt in Rom. Auch wenn Bandinellis *Accademia* keine eigenständige Institution war und die Vorstellung von ihrem Betrieb schon wenige Jahre später kaum mehr von konkreten Informationen, sondern vielmehr von einem einzelnen Bild, nämlich einer von Bandinelli selbst angefertigten Zeichnung, gespeist wurde¹¹⁶, war es doch deutlich, dass diese Initiative teilweise

¹¹⁴ Die Graphik Marcantonio Raimondis nach Bandinellis Zeichnung (Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. st.101956) zeigt in der Figurengestaltung deutliche Einflüsse der beiden großen Vorbilder Michelangelo und Raffael – und zwar kurioserweise aufgeteilt nach den zwei Geschossen der dargestellten Architektur: Die Männergestalten um den am unteren Bildrand platzierten Laurentius erinnern in ihrer Dynamik und Körpergestaltung stark an Michelangelos Cascina-Karton, während die Figuren des oberen Geschosses deutlich Raffaels *Schule von Athen* zitieren. Die Graphik entstand im Auftrag Bandinellis, die Reproduktion erfolgte also auch mit seiner Autorisierung. In der Vorlagezeichnung Bandinellis werden die Figuren allerdings viel cursorischer erfasst und lassen keine so eindeutigen Rückschlüsse auf Vorbilder zu, so dass vermutlich auch Raimondi ein Anteil in der Ausgestaltung zuzuschreiben ist. Auf Bandinellis Raffaelrezeption in verschiedenen Werken verweist Francesco Vossilla: *L'Altare Maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli*, in: *Altari e Committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, hg. Von Cristina De Benedictis, Florenz 1996, S. 37-67, v.a. S. 64.

¹¹⁵ Siehe Cox-Rearick, 1993, S.155/156.

¹¹⁶ Wahrscheinlich war es nicht die Zeichnung, sondern deren graphische Umsetzung, die zirkulierte. Nach Bandinellis Zeichnung existieren zwei zeitlich vermutlich auseinander liegende Graphiken, die erste wurde 1531 von A. Veneziano angefertigt, die zweite ist undatiert, vermutlich jedoch wesentlich später entstanden und stammt von E.Vico. Über die *Accademia* finden sich in Bandinellis Memoiren, die er vor allem zur Propagierung seines Ruhmes und seiner Leistungen geschrieben hatte, erstaunlich wenig Informationen; siehe Arduino Colasanti: „Il memoriale de Baccio Bandinelli“, *Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII / 1*.Heft, 1905, S.406-443 (zur *Accademia* siehe u. a.

das Konzept der Florentiner Accademia del Disegno vorweg nahm. Auch in diesem Sinne tritt Bronzino hier in Konkurrenz zu Bandinelli: Mit seinem Fresko will Bronzino für junge Künstler ein Studienobjekt und einen Leitfaden bieten.

Bronzinos Orientierung an Michelangelo wurde in der Forschungsliteratur schon früh konstatiert, dabei jedoch vor allem auf den Aspekt des misslungenen Kopierens reduziert¹¹⁷. Keine Erwähnung fand bislang ein anderer und in vieler Hinsicht sehr viel nahe liegender künstlerischer Bezugspunkt für Bronzino, nämlich Pontormos Chorwandfresken in San Lorenzo. Problematisch ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass sich beide Werke nicht mehr unmittelbar gegenüberstellen lassen; ein Vergleich kann nur hypothetisch und auf der Basis zweier verschiedener künstlerischer Medien erfolgen, denn von Pontormos Werk zeugen lediglich die erhaltenen Zeichnungen.

Anders als der heutige Betrachter war Bronzino mit den Fresken aufs Engste vertraut, war er doch zuletzt zu deren Vollender geworden und verfügte über Pontormos Studien und Entwurfszeichnungen¹¹⁸. Vermutlich waren es aber gerade diese Skizzen und Zeichnungen zu einzelnen Szenen, die Eingang fanden in Bronzinos Werk. In der Art der Gesamtkomposition gab es wenigen Gemeinsamkeiten – schon bedingt dadurch, dass Bronzino sich in seinem Fresko auf ein Thema beschränkte, während Pontormo ein ganzes Programm illustrierte. Einzelne Figuren und deren Posen aber zeigen deutlich, wie viel Bronzino in diesem Werk von seinem ehemaligen Lehrer übernommen hat: Die Putti aus dem Laurentiusfresko erinnern an eine Engelsfigur in Pontormos Zeichnung zur

S.429/430). Zu Bandinellis Selbstpresentation siehe K. Weil-Garris: *The Self Created Bandinelli*. In: *World Art. Themes of Unity in Diversity, Actes of the XXXVIth International Congress of the History of Art* (Washington 1986), hg. von I. Lavin. University Park, London 1989, Band II, S.497-501.

¹¹⁷ - so urteilt z. B. S. J. Freedberg in seinem Werk *Painting in Italy 1500-1600*: „The tendency in public works to academic rhetoric and to a mannered Michelangelism, almost wholly in the spirit of the epigoni, increases in the next decade. The fresco *Martyrdom of St. Lawrence* [...] transforms its violent and tragic theme into a beautifully artificial fusion of gymnasium and ballet, played upon the antique stage; [...]“ (New Haven, London ³1993, S.459). Der Gedanke des Michelangelo-Epigonentums taucht bereits im späten 18. Jahrhundert bei Luigi Lanzi in seiner *Storia pittorica della Italia* (1798/91) auf. Lanzi verwendet in diesem Zusammenhang auch eine negative Konnotation des Begriffes ‚manierismo‘, die ihrerseits wiederum auf Giovanni Pietro Bellori und seine *Vite dei Pittori, Scultori et Architetti moderni* (1672) zurückgeht.

¹¹⁸ Über den Umgang mit Pontormos Erbe, und darunter befanden sich ja auch die Zeichnungen für San Lorenzo, geben die von Pilliod veröffentlichten Dokumente und Briefe des *auditore fiscale* von Cosimo de' Medici, Andrea Quistelli, Auskunft. Demnach wurde Pontormos Besitz zunächst von der Hofverwaltung für Steuerfragen inventarisiert und bis zur weiteren Klärung der Erbfrage in den Besitz Cosimos überführt. Bronzino wurden die Zeichnungen, die Pontormo für die Chor Fresken angefertigt hatte, auf Anfrage sofort übergeben, da er ja mit der Fertigstellung des Werkes beauftragt worden war (siehe dazu Pilliod, 2001, S.113ff).

Darstellung der *Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies*¹¹⁹, und in zahlreichen Körperhaltungen der kaiserlichen Soldaten und Schergen hallen in Bronzinos Werk die Studien Pontormos nach¹²⁰. Auch in der Gestaltung von ganzen Figurengruppen nimmt Bronzino Bezug auf Pontormo. Wie die Entwurfszeichnungen vermuten lassen, arbeitete Pontormo in den Chorwandfresken stärker als in seinen vorhergehenden Werken mit der Darstellung von Verschlingungen und Verschränkungen, indem er die gewundenen und in ihren Haltungen meist gegenläufig orientierten Figuren teilweise klumpenförmig verdichtete. In den ersten Fresken ordnete sich die Gestaltung noch einer fast ornamentalen und symmetrisch gegliederten Tendenz unter, wie beispielsweise die Studie für das zentrale Fresko mit *Christus in der Glorie und die Erschaffung Evas* zeigt¹²¹. In den späteren Fresken hingegen, die bei Pontormos Tod nur teilweise vollendet waren, ballten sich die Gestalten in einem für das Auge schier unentwirrbar scheinenden Knäuel. Eine Reihe von Skizzen für die Darstellung der *Sintflut*¹²² und der *Auferstehung*¹²³ zeigen Klumpen anatomischer Torsionswunder. In gemäßigter Form findet sich diese Art Verkettung von Figuren ohne Rücksicht auf räumliche Logik bei Bronzino in der Darstellung der Frauengruppe am vorderen Bildrand seines Freskos.

An einer anderen Stelle des Freskos wird Pontormo direkt ins Bild gesetzt: Auf mittlerer Höhe findet sich am linken Bildrand eine Dreiergruppe platziert, die sich aus den Portraitzköpfen Bronzinos, Pontormos und Alloris zusammensetzt. Bronzino, am äußersten linken Rand, gibt sich durch einen Pinsel in der Hand als den das Werk schaffende Künstler aus. Jacopo Pontormo, der 1557 verstorben war, ist in der Mitte der Gruppe dargestellt. Da Bronzino sich bewusst war, wie sehr er von dem Wissen und Können seines Lehrers profitiert hat, lässt sich die Portraiteinfügung als eine postume Ehrung im Sinne Albertis deuten¹²⁴. Alessandro Allori, rechts neben

¹¹⁹ Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 65.

¹²⁰ Einige Beispiele: In den Figuren des schwerhaltenden Soldaten zu Füßen des Kaisers und des mit einem Stab bewehrten Schergen links daneben scheint Bronzino Pontormos Gestalten aus den *Arbeiten Adams und Evas* (Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 6535 F) weitergedacht zu haben. Zu den Zeichnungen Pontormos siehe Janet Cox-Rearick: *The Drawings of Pontormo*. 2 Bände, Cambridge, Mass. 1964.

¹²¹ Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 6609 F.

¹²² Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 6752 F recto (hier Abb.26), 6753 F recto, 6754 F recto.

¹²³ Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 6528 F recto, 17411 F recto.

¹²⁴ Das Einfügen von Portraitzköpfen historischer Personen ist in der Florentiner Wand- und Tafelmalerei seit dem Quattrocento sehr verbreitet. Leon Battista Alberti fügte in seinen Traktat über die Malerei abschließend die Aufforderung ein, wer von seinen Ausführungen profitiert habe und ihm daher Referenz erweisen möchte, der solle in seine Werke ein Portrait Albertis einfügen: „Diese Dinge hatte ich zu Malkunst vorzubringen; falls sie für die Maler hilfreich und nützlich sind, so fordere ich als Lohn für meine Mühen nur, dass sie mein Bildnis in ihren Werken wiedergeben, dass sie dankbar sind

Pontormo zu sehen, war vor seinem Romaufenthalt (zwischen 1554 und 1560) zunächst Schüler, dann Mitarbeiter Bronzinos gewesen, seit 1560 selbständig und mit einer eigenen Werkstatt als Künstler in Florenz tätig. An der Ausführung des Laurentiusfreskos war Allori nach Auskunft der aktuellen Quellenlage nicht beteiligt, sein Portrait ist hier also vermutlich nicht als eine Referenz an seine Person in Hinblick auf das Werk zu verstehen. Vielmehr ergibt sich eine andere Deutung: Bronzino (re)präsentierte mit diesen Personendarstellungen die Lehrer-Schüler-Konstellation, die ihn mit Pontormo und Allori verband. Er bezog sich mithin auf die Bedeutung von Genealogie, auf eine Florentiner Tradition, nach der es auch im übertragenen Sinne die Herkunft ist, die den Einzelnen auszeichnet¹²⁵. Unter Künstlern galt dies auch als ein Kennzeichen von Qualität, in einem neutralen Sinne trifft hier der Ausdruck *scuola* zu, wenngleich dieses Wort zur Beschreibung der Lehrer-Schüler-Verbindung und der Fortsetzung von Maltraditionen (vor allem stilistisch) in der Kunstliteratur erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts verwendet wurde¹²⁶. Mit Pontormo verband Bronzino die Ausbildung in dessen *bottega*, also die reale Schülerschaft, bei der Wissen, technisches Können und künstlerische Tradition übermittelt werden, und in gleicher Weise war Bronzino wiederum der Lehrmeister für Allori. Anders gestaltet war seine Relation zu Michelangelo – mit diesem verband Bronzino ein akademisch geprägtes Verhältnis, das sich nicht in einem direkten Austausch, sondern in einem von Bronzino vorangetriebenen Studium der Werke Michelangelos manifestierte. Diese spezifische Situation, die den konkreten Werkstattkontext nicht ersetzen, aber ergänzen würde, versuchte Bronzino nun mit seinem Werk – oder vielmehr: mit der daran sichtbaren Methode – für die

und ich ein Kenner der Kunst gewesen bin.“ (Leon Battista Alberti: *Della Pittura / Über die Malkunst*. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S.169).

¹²⁵ Siehe dazu Cox-Rearick, 1993, S.209-212 und dies.: „Pontormo, Bronzino, Allori and the lost ‚Deluge‘ at S.Lorenzo.“, *Burlington Magazine* CXXXIV / 1069, 1992, S. 239-248.

¹²⁶ Cf. Fußnoten 48 und 87 in diesem Kapitel; der Begriff *scuola* in Hinblick auf stilistische Gemeinsamkeiten – als wertneutraler Ausdruck zur Kennzeichnung von Stiltradition – findet sich bei Vasari nur vereinzelt, so z.B. in der Vita der Sieneser Bildhauer Agostino di Giovanni und Agnolo Ventura, die der *scuola* Giovanni und Nicola Pisanos zugerechnet werden (*Vite*, B/B, I, 1966, S.337), ansonsten verwendet Vasari in diesem Zusammenhang eher den Begriff der *maniera*. Die Verwendung des Begriffes *scuola* im Sinne einer systematischen Einteilung der Kunstwerke in Schulen (ein Konzept, das später auch die Hängung in Museen beeinflusste-) führt Agucchi ein, seine Einteilung übernahmen bzw. modifizierten im Anschluss unter anderem Mancini (1617/1621), Bellori (1672), Lanzi (1798/1808) und Berenson (1932/1936). Einen kurzen Überblick gibt Luigi Grassi in seinem Artikel zum Stichwort ‚scuola‘ in: L. Grassi, M. Pepe: *Dizionario dei termini artistici*. Turin 1994, S.850-854.

nachfolgende Generation der Maler zu schaffen; er hielt hier gleichsam eine „akademische Unterrichtsstunde“¹²⁷.

¹²⁷ So betitelt Zygmunt Wazbinski sein Kapitel über Bronzinos Laurentiusfresko („Una ‚lezione‘ accademica – Agnolo Bronzino e il suo dipinto per San Lorenzo“; in: Wazbinski, 1987, Band I, S. 197).

Das Fresko als Zeugnis einer *fatica dell'animo*

Bronzinos Laurentiusfresko ist von solider künstlerischer Qualität und, wie sich bei einer längeren Betrachtung erweist, gleich einem Puzzle aus zahlreichen Einzelteilen zusammengesetzt, die sich als Fährten zu diversen Themen der zeitgenössischen Diskussion um Kunst und Künstler erweisen – ein künstlerisches Meisterwerk ist es jedoch nicht.

Das Frappierende an dem Fresko aber ist, dass Bronzino seine eklektische und kompilierende Vorgehensweise gar nicht zu kaschieren suchte, sondern sie im Gegenteil – zumindest für einen aufmerksamen und interessierten Betrachter – im Sinne einer Anleitung offen darlegte. Der didaktische Impetus führte so weit, dass Bronzino in diesem Werk eine zusammenfassend-einheitliche Bildstruktur, wie sie sich in seinen früheren Werken findet¹²⁸, zugunsten einer teilweise erzwungen wirkenden und nicht kohärenten Komposition aufgab. Das Laurentiusfresko wirkt so, als hätte zu Beginn der Gestaltung nicht ein Gesamtentwurf, sondern eine Sammlung von Teilentwürfen existiert. Überraschen mag auch, dass Bronzino, der für seine langsame und gründliche Arbeitsweise bekannt war, in seinem letzten großen Werk sogar regelrechte Fehler in der Darstellung unterlaufen sind¹²⁹. Man kann Erklärungsversuche dafür finden, wie etwa das extreme Großformat des Freskos, oder die Vermutung, er handele sich hier um einen Ausdruck von künstlerischer Einfallslosigkeit oder gar von Altersschwäche¹³⁰, die vielleicht alle auch eine gewisse Berechtigung haben.

¹²⁸ Auch in früheren Werken Bronzinos, die sich einer christlichen Thematik annahmen, finden sich bewegte, menschenreiche Darstellungen, die jedoch kompakter wirken. Das liegt zum Teil daran, dass Bronzino dort in der Wiedergabe von Menschenmengen auf eine isolierende und den ganzen Körper betonende Darstellung verzichtete, stattdessen mehr mit Staffelung, Überschneidungen und Konzentration auf einige Akzente operierte (so zum Beispiel in den beiden um 1552 entstandenen Altartafeln *Auferstehung Christi*, SS. Annunziata, Florenz und *Christus in der Vorhölle*, S. Croce, Florenz).

¹²⁹ - so gibt es räumlich unlogische Darstellungen vor allem bei Personengruppe (wie beispielsweise den drei Soldaten und der sitzenden Frau oberhalb des Heiligen Laurentius oder der Frauengruppe an unteren Bildrand), aber auch regelrechte Darstellungsfehler, wie z.B. den Mann ohne Unterleib (dessen Oberkörper in Rückenansicht sich direkt unter der rechten Hand des thronenden Herrschers zeigt; der Haltung nach zu urteilen, müsste er mit dem linken Bein einen Ausfallschritt nach vorne machen, um sich im Gleichgewicht zu halten-).

¹³⁰ Die Frage nach dem Alterswerk wurde in der Literatur des Cinquecento wenig, doch dann zumeist radikal gehandhabt. So äußern Vasari und R. Borghini die Forderung, dass sich ein Künstler, nachdem er seinen Schaffenshöhepunkt erreicht hat, zurückziehen und das Publikum nicht mehr mit schlechten Werken belästigen solle („Perciò dovrebbe ogni scultore, e pittore, che in gioventù hà studiato, e nell'età virile ha con laude operato, nella vecchiezza ritirarsi dal fare opere pubbliche, e volger l'animo a disegni celesti, e lasciare i terreni, conciosiacosa che tutte l'attioni humane salgano

Stellt man aber die Frage nach der künstlerischen Qualität und Originalität einmal zurück, lassen sich gerade diese Schwächen und Mängel des Werkes als Zeichen seines spezifischen Charakters lesen, als eine Chronik seiner Entstehung und als Ausdruck der Absicht Bronzinos, den Kontext des Werkes in diesem selbst aufzugreifen. Unter diesen Prämissen klingt dann auch die Behauptung nicht mehr paradox, dass Bronzino mit einem künstlerisch nicht überragenden Fresko eine ideale Darstellung anstrebte – ideal nämlich in dem Sinne, dass eine *idea*¹³¹ die Vorlage für seine Gestaltung bildete und diese *idea* wichtiger wurde als die künstlerische Komponente des Werkes, beziehungsweise das Werk seine Relevanz vorrangig als Träger einer *idea* erfährt. Damit spielt dann auch nicht die originäre künstlerische Qualität die entscheidende Rolle, sondern die Kontingenz, die das Werk auf seiner Bezugsebene eröffnet. Der Hintergrund tritt hier in den Vordergrund, das Fresko wird zu einer Folie – auch dieses Paradoxon löst sich auf, wenn man dem Kunstwerk das Potential zuspricht, auch jenseits eines konkreten, bildlichen Inhaltes noch darüber hinausgehende, allgemeinere Inhalte kommunizieren zu können¹³².

Malerei sei eine „Anstrengung des Geistes“ (*fatica dell'animo*), so formuliert es Bronzino in seinem Brief an Benedetto Varchi und erhebt die Malerei damit über die Kunst der Bildhauerei, die er als eine „Anstrengung des Körpers“ (*fatica del corpo*) bezeichnet¹³³. Auch wenn man – mit Recht – anzweifeln mag, dass sich die Arbeit

insino à un certo segno, al quale essendo l'huomo arrivato, quasi come alla cima d'un monte, gli conviene, volendo piu avanti passare, scendere in basso.“ R. Borghini, 1584/1969, S. 196). Vasari zeigt sich in Hinblick auf Bronzino jedoch milde gestimmt, so schreibt er im Zusammenhang mit dem Laurentiusfresko: „E perché in questa sua presente età d'anni sessanta cinque non è meno innamorato delle cose dell'arte che fusse da giovane [...]“ (*Vite*, B/B, VI, 1987, S. 237); härter fällt die Kritik bei R. Borghini aus: „Cotesta opera fu fatta nel tempo [...] in cui voi dite che l'operare lasciar si dovrebbe; però non è meraviglia se non vale nella dispositione, se manca nel relievo se non piace nell'attitudini, e se è debole nel colorito.“ (R. Borghini, 1584/1969, S. 196). Zu dem Thema des alternden Künstler siehe Erin J. Campbell: „The Art of Aging Gracefully: The Elderly Artist as Courtier in Early Modern Art Theory and Criticism“, *Sixteenth Century Journal* XXXIII/2, 2002, S.321-331.

¹³¹ Das Wort *idea* soll hier – jenseits aller philosophischen Traditionen – allein als eine Bezeichnung für ein gedankliches Konzept, eine Vorstellung stehen.

¹³² Robert Williams untersucht in *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne* (Cambridge 1997) diese Funktion von Kunst vor allem in Hinblick auf implizite soziale Normen. Seine These lautet, dass in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts eine Neudefinition von Kunst zum Ausdruck kommt, nach der Kunst (bzw. das implizite und explizite Wissen, das sich in den Kunstwerken zeigt) zum Kennzeichen und Maßstab für soziale Zugehörigkeit wird, wodurch Kunst in der modernen Gesellschaft noch stärker zu einem Machtinstrument geworden ist.

¹³³ „Rispondono ancora alla seconda ragione in questo modo, dove gli scultori adducano la difficoltà tanto divulgata, cioè di non poter porre, ma solo levare, et essere gran fatica a far tale arte per avere le pietre dure per subbietto; rispondono – dico – che, se vogliono dire della *fatica del corpo* [...] circa lo scapellare, che questo non fa l'arte più nobile, anzi più presto gli toglie dignità, perché quanto l'arti si fanno con più esercizio di braccia o di corpo, tanto più hanno del meccanico, e per conseguente sono

eines Bildhauers in der rein handwerklichen Ausführung seiner Tätigkeit erschöpfen sollte, sind Bronzinos Behauptungen doch sehr signifikant für sein Selbstverständnis als Maler. Für Bronzino ist die eigentliche Leistung des Malers eine mentale, oder noch genauer gesagt, bezeichnet Bronzino mit der „Anstrengung des Geistes“ die Auseinandersetzung des Malers mit den Problemen, die sich ihm während der Gestaltung stellen – wobei interessanterweise in seinem Brief Aspekte wie Bildfindung oder -gestaltung keine Erwähnung finden¹³⁴. Aus dem Kontext wird ersichtlich, dass Bronzino die besondere Leistung des Malers im Operieren mit einer eigenen und der Malerei spezifischen Sprache sieht, der Maler nicht, wie der Bildhauer, mit den Mitteln der Natur arbeitet, sondern mit den Mitteln seiner Kunst¹³⁵. Diese Unterscheidung ist wesentlich, denn sie schließt den künstlerisch-handwerklichen Anteil in der Malerei nicht aus oder degradiert ihn, sondern macht auch ihn zu einem Teil der Malkunst.

Auch in seinen Gedichten zitiert Bronzino jene „Anstrengung des Geistes“, die der Maler zu leisten habe, jedoch auch hier ohne diesen Gedanken zu präzisieren¹³⁶.

manco nobili; ché, se ciò non fosse, sarebbero da lodarsi per arti belle infinite cho sono tenute a vile, come gli scarpellini che lavorano alle cave o che scarpellano le strade, o quelli che zappano, o scamatini o maniscalchi o simili; ma se vorranno dire della *fatica dell'animo* [...], dicono che non solo la pittura gli è eguale, ma la trapassa di gran lunga, come si dirà più di sotto.” (zitiert nach Barocchi, 1998, S.68; Hervorhebungen von mir). Bronzinos Bezeichnungen *fatica dell'animo* und *fatica del corpo* erinnern deutlich an das Begriffspaar *fatica d'ingegno* und *fatica corporale*, die Lomazzo in seinem 1564 verfassten „Libro dei sogni“ Leonardo in den Mund legt; cf. Christiane Hessler: *Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, in: E. Mai, K. Wettengl (Hg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog (Haus der Kunst, München, 1. Februar-5. Mai 2002 und Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, 25. Mai-25. August 2002), München 2002, S.82-97

¹³⁴ An dieser Stelle erweist sich die durchaus angreifbare und teilweise etwas herbeigeholt wirkende Argumentation Bronzinos als sehr präzise: Aspekte wie *invenzione* und *composizione* spielen ja theoretisch auch in der Skulptur eine Rolle, Bronzinos Beurteilung zielt demgemäß auch nicht darauf, sondern auf die unterschiedlichen Mittel der Umsetzung von Vor-Bild ins Bild (allgemein gesprochen) ab, wonach die Malerei mit den ihr eigenen Mitteln, also auch mit einem größeren Abstraktionsgrad operiert. Insgesamt ist jedoch zu bedenken, dass Bronzinos Brief unvollständig geblieben ist, er auf diese Argumente eventuell noch einzugehen plante.

¹³⁵ „Dicono [...] che bene è vero che ambedue le dette arti si fanno per imitare la natura [...]; solo dicono che, per questo, non imitano più la natura per far di rilievo altrimenti, anzi tolgano la cosa che già era di rilievo fatta della natura [...], onde tutto quello che vi si truova di tondo o di largo o l'altro non è dell'arte, perché prima vi erano e larghezza et altezza e tutte le parti che si danno a' corpi solidi, *ma solo è dell'arte le linee che cercondano detto corpo, le quali sono in superficie*; onde, com'è detto, *non è dell'arte l'essere di rilievo, ma della natura*, e questa medesima risposta serve ancora dove dicano del senso del tatto, perché il trovare la cosa di rilievo di già è detto non essere dell'arte.” (zitiert nach Barocchi, 1998, S.69; Hervorhebungen von mir; der Aspekt der Linie wird bei dem Bronzino-Schüler Alessandro Allori in seinem Zeichenbuch eine wichtige Rolle spielen, siehe dazu in Kapitel 2 den Abschnitt zu Alloris *disegno*-Begriff).

¹³⁶ So heißt es in dem *Capitolo in lode del dapoco* in Hinblick auf die Hofmaler: „[...] / ma noi, che sempre abbiàn qualche lavoro, / che ci affatica l'anima e 'l cervello / [...]” (Zeile 163-164, zitiert nach Parker, 2000, S.111). Parker interpretiert die von Bronzino beklagte Anstrengung dann auch in einem erweiterten Sinne als die Belastungen, die Bronzino in seiner Situation, privat und im höfischen Kontext, ertragen muss (Parker, 2000, S.108ff.).

Kritik an dem Zustand der zeitgenössischen Kunst klingt hingegen in seinen zwischen 1549 und 1551 entstandenen *capitoli* wiederholt an. Bronzino beklagt vor allem, dass es unter den jungen Malern nicht mehr üblich sei, beständig zu üben und die Kunst der Vorbilder – genannt wird Michelangelo – gründlich zu studieren¹³⁷. In seinen späten Gedichten überwiegt dann ein resignierter Ton; Bronzino glaubt, mit ansehen zu müssen, wie die von ihm gelebte Vorstellung von Kunst keine Verbreitung mehr findet und flüchtet sich in eine fast nostalgische Rückbesinnung auf die „alten Werte“¹³⁸. Das Laurentiusfresko wird Bronzino daher zugleich auch als das Testament einer aussterbenden Generation angesehen haben¹³⁹ – zwar mit der Absicht, den nachkommenden Künstler eine Anleitung zu bieten, doch von der Befürchtung begleitet, dass dies einem Ruf in die Wüste gleichkommt¹⁴⁰.

¹³⁷ „Piacevi ch'alcun dica che `l sentiero / ormai del Buonarrotto sia tropp'erto, / né arrivarvi niun faccia pensiero? // Che questo sia consiglio iniquo è certo, / perché l'operar suo ci è guida e insegna / al vero albergo e ci trae del deserto. // E questa scusa capricciosa regna / tant'oggi, che `l dipigner si converte / in frasche e poco si studia e disegna // e le semplici turbe poco esperte / de' giovani van dietro a questa pesta, / onde l'arte dal ver cade e diverte.“ (*Il secondo delle scuse*, Zeile 145-156, zitiert nach Parker, 2000, S.124/125).

¹³⁸ - die jedoch keine klare Definition erhalten, sondern als vager Zustand ersehnt werden; Bronzino beklagt zwar einerseits den Untergang – denn so erlebt er die Entwicklung in der zeitgenössischen Kunst –, hält aber als Gegenentwurf an der Tradition fest: „In the *capitolo* Bronzino raises many questions over the state of the arts, but provides no answers. The reader is left only with a profound sense of loss, alienation, and decline. [...] His nostalgia for the truth represented by Michelangelo's art constitutes a desire for some remembered plenitude, for a more noble conception of art based on truth, however vaguely defined.“ (Parker, 2000, S.126).

¹³⁹ Bronzino hatte das Sterben zahlreicher für ihn wichtige Personen erlebt: 1556 verstarb Pontormo, 1562 Eleonora da Toledo, 1564 Michelangelo und 1565 Benedetto Varchi.

¹⁴⁰ In dem späten Gedicht *Dello starsi* beschreibt Bronzino, auf die Antike zurückgreifend, ein ähnliches Bild; so schreibt D. Parker: „In „Dello starsi“ („On Remaining Still“), the penultimate *capitolo*, Bronzino, echoing an image likely inspired by Catullus, describes pathetic scenes of a poet reading to bored audiences and the ignominy of seeing one's drawings or scribbles used to wrap food.“ (Parker, 2000, S.126-127).

Zeichenunterricht für Laien, gemalte Kommentare für Experten:

Alessandro Allori

Ungefähr zu der gleichen Zeit, als Bronzino mit den Arbeiten am Laurentius-Fresko begann, schloss sein Schüler Alessandro Allori eine erste Fassung des *Libro de' ragionamenti delle regole del disegno* ab. In diesem Traktat unternahm Allori den Versuch, eine systematisch strukturierte und an der Praxis orientierte Anleitung zu verfassen, mit deren Hilfe sich der interessierte Laie autodidaktisch das Zeichnen aneignen könne – nicht unbedingt ein bescheidenes Unterfangen für einen gerade erst 30-jährigen Künstler, der mit der Ausgestaltung der Cappella Montauto in der SS. Annunziata nur wenige Jahre zuvor seinen ersten großen Auftrag als Maler in Florenz erhalten hatte¹⁴¹.

I ragionamenti delle regole del disegno

Von dem Zeichenbuch sind in der Florentiner Biblioteca Nazionale mehrere, in Teilen identische, doch allesamt unvollständige Fassungen verwahrt¹⁴². Das Konvolut

¹⁴¹ 1560 hatte Allori von den Brüdern Zanobi und Benedetto Montauto den Auftrag für die Ausmalung der Familienkapelle in der SS. Annunziata von Florenz erhalten und kehrte in dem Jahr nach mehreren und längeren Romaufenthalten (seit 1554) wieder endgültig nach Florenz zurück; er entwickelte sich in den folgenden Jahren schnell zu einem der gefragtesten und erfolgreichsten Maler in der Stadt. Zu Allori siehe vor allem die Werkmonographie von Simone Lecchini-Giovanoni (*Alessandro Allori*. Turin 1991), zu der Capella Montauto und zu Allori als Schüler von Bronzino siehe Elizabeth Pilliod: *Pontorno, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven, London 2001, v.a. S.81-95 und S.145-185.

¹⁴² Biblioteca Nazionale Centrale von Florenz, Fondo Palatino, E.B. 16.4
Simone Lecchini Giovanoni geht auf das Zeichenbuch in ihrer Allori-Monographie (1991) in Kapitel 2 (S.41-49, passim) und im Anhang (S.309-310) ein; Roberto P. Ciardi kündigte 1971 in seinem Aufsatz „Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico.“ (*Storia dell'Arte* 12, S.267-284) eine kritische Ausgabe des Zeichenbuches an, die allerdings bislang nicht erschienen ist. Die einzige – auf das Heft F beschränkte – Veröffentlichung des Originaltextes ist Paola Barocchi zu verdanken und erschien in den von ihr herausgegebenen *Scritti d'Arte del Cinquecento*. Mailand, Neapel, Band VIII, 1979 (Nachdruck der Ausgabe von 1971/73), S.1941-1988. Über die Bezeichnung der Hefte sowie auch die Seitenanzahl bzw. -zuordnung herrscht in den Arbeiten von Barocchi und Ciardi Dissenz; ich halte mich im Folgenden an die Einteilung und Benennung, die sich bei Barocchi finden. Eine partielle Publikation von Alloris Traktat auf Deutsch findet sich in dem Katalog zur

umfasst insgesamt 93 Seiten; es besteht aus sechs Heften mit jeweils unterschiedlicher Seitenzahl, die von Alessandro Allori wahrscheinlich eigenhändig zusammengestellt worden sind und verschiedene Fassungen des geplanten Zeichenbuches beinhalten.

Aufbau und Inhalt des Zeichenbuches

Vier der Hefte geben einen fiktiven Dialog zwischen Allori als Schüler und seinem Lehrer Bronzino wieder, in dessen Verlauf eine Anleitung zum Zeichnen des menschlichen Kopfes gegeben wird. Nach einer einleitenden Erörterung des *disegno*-Begriffes werden schrittweise zunächst die einzelnen Teile des Gesichtes behandelt und durch schematische Darstellungen illustriert, dann wird auf ihr Zusammenspiel eingegangen, d.h. es werden Proportion und Distribution erläutert. Mehrere Zeichnungen verdeutlichen die theoretischen Ausführungen des Textes, der an späterer Stelle auch auf den Aspekt der Anatomiestudien eingeht. Einige dieser Ausführungen werden in zwei Heften, die nur in sehr fragmentarischen Fassungen erhalten sind¹⁴³, erneut aufgegriffen. Hier nun vertauscht Allori seine Rolle des Schülers mit der des Lehrers und wird zum Instruktor für Florentiner Edelleute. In dieser Funktion referiert er das ihm von Bronzino übermittelte Wissen, erläutert Begriffe und Techniken und korrigiert die von seinen ‚Schülern‘ angefertigten Zeichenübungen¹⁴⁴. Die Lehrstunden werden in dem Orto Rucellai (den Orti Oricellari) abgehalten, also in jenem Garten, der im frühen 16. Jahrhundert einen der legendären Accademia Platonica verwandten Gelehrtenzirkel beherbergt haben

Saarbrückener Ausstellung *Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos* (München, New York 1997, S.279-285); der Text wurde von Alexander Perrig übersetzt.

¹⁴³ Bei Barocchi als die Hefte A und B, bei Ciardi als Hefte B und E bezeichnet. Barocchi sieht diese Hefte als Varianten einer ersten Fassung des Zeichenbuches an; aufgrund von Angaben im Text von Heft B sind sie auf den Zeitraum um das Jahr 1565 zu datieren. In einer (nach Barocchi) zweiten möglichen Variante des Zeichenbuches, für die die anderen vier Hefte (C-F) stehen, treten nur Alessandro Allori und Agnolo Bronzino als Protagonisten auf und das Gespräch konzentriert sich mehr auf den Zeichenunterricht. Barocchi hält die beiden Varianten (Heft A und B einerseits und die Hefte C-F andererseits) als alternative Konzepte für das geplante Zeichenbuch. Meiner Meinung nach ist dies nicht eindeutig aus den Texten zu erschließen, aufgrund von Querverweisen in den Heften würde ich eher vermuten, dass Allori sein Zeichenbuch aus einer Kombination der verschiedenen Varianten geplant hatte.

¹⁴⁴ „In B ed E, i gentiluomini si incontrano con l’Allori ogni domenica e discutono del disegno, eseguendo prove su modelli che vengono forniti dal Bronzino e da lui corretti.“ (Ciardi, 1971, S.277)

soll¹⁴⁵, so dass sich der Gedanke an eine ‚Privat-Akademie‘ und der Eindruck einer massiven Nobilitierung des Unternehmens unmittelbar einstellen.

Der Autor, d.h. die historische Person Alessandro Allori, bedient sich in seiner Schrift eines Kunstgriffes, um geschickt seine didaktischen Absichten aufzulockern: Durch die Namen der Protagonisten – „Alessandro Allori“ und „Agnolo Bronzino“ – wird eine Situation vorgetäuscht, in der sich der Leser als Zeuge eines scheinbar authentischen Gespräches zwischen Lehrer und Schüler glaubt. Wohl wissend, dass es sich um Literatur und somit einen fiktiven Dialog handelt, wird der Leser dennoch an vielen Stellen Text und Kontext vermischen¹⁴⁶, da sich mit dem Namen „Agnolo Bronzino“ zwangsläufig der Gedanke an die künstlerische Erfahrung und das Können der historischen Person Bronzino einstellt. Für den Autor Alessandro Allori, der sich als Künstler gerade erst einen Namen zu machen beginnt, dient die Figur des Lehrers als stützende Autorität für den Text; mit seinem Namen, der unter den Florentiner Zeitgenossen wohl bekannt war, steht Bronzino sozusagen als Garant für Seriosität und Fachkompetenz. Fiktion und historische Realität des Textes lassen sich mithin zwar philologisch trennen, in der Wirkung auf den Leser – sowohl den zeitgenössischen als auch den heutigen – durchmischen sich diese Ebenen aber beständig.

¹⁴⁵ Die Accademia Platonica wurde um 1462 in Careggi gegründet (sie wurde daher auch als ‚Accademia Careggiana‘ bezeichnet) und unterhielt eine enge Bindung an das Haus Medici. Cosimo de’ Medici gilt als ihr Gründervater, Lorenzo de’ Medici als ihr größter Förderer; vermutlich wurde die Accademia nach Lorenzos Tod 1492 aufgelöst, allerdings ist dies in der Forschung umstritten. Nach Maylender (Michele Maylender: *Storia delle accademie d’Italia*. Bologna 1920-30, Band IV, S.312ff.) lebte die Accademia Platonica unter der Führung von Francesco di Zanobi Cattani da Diacceto bis zu dessen Tod 1522 in den Orti Oricellari fort. Wahrscheinlich aber assoziiert Maylender hier die Accademia Platonica mit einem anderen akademischen Zirkel: Für die Jahre zwischen 1502 und 1506 sind die Zusammenkünfte einer Gruppe von Florentiner Bürgern unter dem Vorsitz von Bernardo Rucellai quellenkundlich belegt. Diese Treffen, bei denen ein inhaltlich weit gespanntes Feld diskutiert wurde (- anders als in der Accademia Platonica, die sich vor allem philosophischen Fragen widmete), waren von Mitgliedern traditionsreicher und angesehener Florentiner Familien initiiert worden, jedoch auch anderen Interessierten offen, wie Giambattista Gelli später berichtet, der dort angeblich seine erste Bildung erfuhr – die Treffen in den Orti Oricellari hatten also auch einen Anteil an der Volksbildung der einfachen Florentiner Bevölkerung. Siehe dazu Armand L. de Gaetano: *Giambattista Gelli and the Florentine Academy: The Rebellion against Latin*. Florenz 1976, Kapitel 4. Auf die politischen und sozialen Überlegungen, die von dem Philosophenkreis in den Orti Oricellari ausströmten, geht Felix Gilbert ein; Gilbert verweist zudem darauf, dass es im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und bis zu der Verschwörung gegen die Medici 1522 ein Wiederaufleben des Zirkels gab (Felix Gilbert: „Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari. A Study on the Origin of Modern Political Thought“, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XII, 1949, S.101-131).

¹⁴⁶ Dazu trägt der Autor selber bei; in Heft B lässt er seinen Protagonisten Allori erzählen: „[...] anch’ io [...] cercando la guida del mio eccellente maestro m. Agnolo Bronzino, il quale, come ben sapete, mi ha sempre insegnato tutto quello che secondo l’età gli pareva atto di potere imparare, e da piccolo nutrito et allevato fin a quest’ora.“ (Barocchi 1979, S.1941/42) – eine Aussage, die so vermutlich auch von der historischen Person Alessandro Allori hätte stammen können.

Alessandro Allori wählte für seinen Text die Dialog- bzw. Gesprächsform, eine zu der Zeit beliebte und verbreitete Art, die strenge Form von Traktaten für die Leserschaft aufzulockern¹⁴⁷. Durch das vorgetäuschte Gespräch ergibt sich für den Autor die Möglichkeit, seine Argumente dialektisch aufzubauen, indem er sie auf verschiedene Sprecher verteilt. Auch gestattet diese Textform, die Relativität einer Position darzustellen, indem der Autor die Protagonisten verschiedene, sogar gegensätzliche Meinungen vorbringen lässt. Die Steuerung des Lesers auf eine bestimmte Konklusion hin erfolgt auf subtilere Weise als in einem Traktat, in dem die Argumente linear-progressiv und sozusagen monologisch ausgebreitet werden. Je lebendiger das Gespräch formuliert ist, umso mehr hat der Leser sogar das Gefühl, an Ablauf und Ergebnis des Diskurses beteiligt zu sein.

In Alloris Text kommt noch ein weiterer Faktor hinzu: Der Autor fügt in den fiktiven Dialog zwischen Lehrer und Schüler, in dem es um das Erlernen des Zeichnens geht, Illustrationen ein, die es dem Leser gestatten, die im Text beschriebenen Schritte während der Lektüre zunächst optisch-imaginär und später eigenständig manuell-praktisch nachzuvollziehen. Hier liegt also eine sichtbare Anleitung zum Zeichnen durch Nach-Zeichnen vor, die sich der Übende bei Bedarf und Interesse wieder und wieder vornehmen kann und die ihm gestattet, sich selbst zu einem aktiv beteiligten Part des Dialoges zu machen. Stellvertretend für den Leser stehen im Text die lernenden Edelmänner, deren Zeichenübungen von dem Protagonisten Allori beurteilt und gegebenenfalls korrigiert werden, die aber auch für ihre Fortschritte, ihre Begabung und für ihr Interesse gelobt werden.

Die Figuren der Edelleute als Teilnehmer des Gespräches rufen beim Leser einen ähnlichen Effekt hervor wie die Namen der Maler Bronzino und Allori, sie verwischen die Grenze zwischen Fiktion und Realität. Gleich zu Beginn des ersten Gespräches zwischen Lehrer und Schüler werden die Edelleute namentlich erwähnt und sind so imaginär von Anfang an präsent, obgleich sie als Protagonisten erst in dem

¹⁴⁷ Der zu Alloris Zeit wohl bekannteste Text in Gesprächsform ist Baldassar Castigliones *Libro del Cortigiano* (zwischen 1508 und 1516 entstanden, 1527/28 erstmals gedruckt). Gut siebzig Jahre zuvor hatte bereits Leon Battista Alberti für sein Buch *Della Famiglia* (verfasst zwischen 1437 und 1441) die Dialogform gewählt, wobei die einzelnen Redner sich hier teilweise über Seiten hinweg in Monologen ergehen. Ähnlich zu beurteilen sind Vasaris *Ragionamenti* (die ikonographische Erklärung seiner Fresken im Palazzo Vecchio). Der kurzweilige Effekt der Gesprächsform tritt eher bei der Lektüre von Anton Francescos Donis *Disegno* (1549) und *I Marmi* (1552) ein, sowie auch stellenweise bei Raffaelle Borghinis *Riposo* (1584). Zu der in Gesprächsform abgefassten italienischen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts siehe Peter Burke: „The Renaissance dialogue.“ *Renaissance Studies* 3/1, 1989, S.1-12.

anschließenden Gespräch erscheinen¹⁴⁸. Die Namensliste variiert leicht in den verschiedenen Heften; das umfangreichste Fragment (Heft F) erwähnt auf der ersten Seite „il cavaliere signor Vincenzo Acciaiuoli, figliuolo del signor Carlo, il signor cavaliere Simone di Donato Tornabuoni, il signor Tommaso d’Agostino del Nero, il signor Cosimo di Palla Rucellai et il sig. Alessandro di Gianmaria Segni“¹⁴⁹, in einer anderen Variante wird Donato Ruggieri Minerbetti (bzw. Andrea di Ruggieri) erwähnt¹⁵⁰. In allen Fällen handelt es sich um Namen von realen historischen Florentiner Persönlichkeiten. Zu Beginn des Textes erwähnt der Protagonist Allori, er sei „wohl vertraut“ mit den Patriziern¹⁵¹ – eine Aussage, die vermutlich auch für die historische Person Alessandro Alloris gelten konnte, auch wenn dazu keine Quellenbelege vorliegen. Dass die historischen Edelmänner möglicherweise auch die Rolle von Auftraggebern für den Maler Allori eingenommen haben könnten, ist ebenfalls – mit einer Ausnahme – nicht belegt¹⁵², das Zeichenbuch war von Allori also wahrscheinlich nicht (oder wenn, dann zumindest nicht vorrangig) als Hommage an seine potentiellen Förderer gedacht. Den einzelnen Figuren der Edelleute kommt im Laufe des Textes zudem keine spezifische, an ihre Individualität gebundene

¹⁴⁸ - geht man davon aus, dass die verschiedenen Varianten von Allori als komplementär konzipiert waren.

¹⁴⁹ Barocchi, 1979, S.1941

¹⁵⁰ „In C e D compaiono con il solo cognome il cavaliere Minerbetti, il cavaliere Acciaiuoli, il cavaliere Tornabuoni e messer Tommaso del Nero. In D [p.1] una nota marginale li identifica, con la variante di Donato Ruggieri Minerbetti (poi divenuto Andrea di Ruggieri), mentre F aggiunge il sig. Alessandro di Gianmaria Segni. Gli stessi Vincenzo Acciaiuoli e Simone Tornabuoni in un primo tempo (in A e B) erano stati pensati come personaggi del dialogo, offrendo l’occasione ad indugi divagativi“ (Barocchi, 1979, S.1941).

¹⁵¹ Mit der Aufforderung „Io vi prego, messer Agnolo, che vi piaccia di farmi quella grazia che tante volte vi ho domandato per parte di que’ nobilissimi gentiluomini de’ quali son tanto familiare.“ beginnt Allori seinen Text (Barocchi, 1979, S.1941).

¹⁵² Die Informationen zu den historischen Personen sind spärlich; Ciardi (1971, 277) nennt ohne Verweisangaben folgende biographischen Daten: Vincenzo Acciaiuoli wurde 1543 geboren und verstarb 1567; von Tommaso del Nero und Alessandro Segni weiß man nur die Jahreszahlen ihrer Begräbnisse: 1572 respektive 1602; Cosimo di Palla Rucellai lebte 1585 noch; Simone Tornabuoni starb 1571. Andrea Ruggieri Minerbetti, ist 1597 als Mitglied des Magistrato degli Otto genannt. Cosimo di Palla Rucellai ist vermutlich der Sohn des Palla Rucellai, der Mitglied der Accademia degli Umidi war, aber auch an den Treffen in den Orti Oricellari teilnahm (siehe dazu De Gaetano, 1976, S.88). Der sonst sehr erschöpfende *Dizionario biografico degli Italiani* führt keinen der Edelmänner auf; bei Roberto Ciabani (*Le Famiglie di Firenze*. 4 Bände, Florenz 1992) findet immerhin Simone di Donato Tornabuoni Erwähnung: „Molti di questa famiglia vestirono l’abito di Santo Stefano e fra i diversi cavalieri si distinse Simone del senatore Donato che perse la vita combattendo a Lepanto nell’1571.“ (Ciabani, 1992, Band 3, S.724).

Elizabeth Pilliod nennt in ihrer Dissertation eine Reihe von Florentiner Familien, mit denen Allori in Kontakt stand und die zu seinen Auftraggebern wurden. Viele von ihnen waren, wie Allori, Mitglied der Compagnia del Gesù, so beispielsweise die Montauto, für die Allori die Familienkapelle in der SS. Annunziata ausmalte (Elizabeth Pilliod: *Studies on the early career of Alessandro Allori*. Ann Arbor 1989, S.162ff.) In diesem Zusammenhang findet sich jedoch keiner der Namen der Edelmänner (oder ihrer Familien), die Allori in seinem Traktat erwähnt. Für Andrea di Ruggieri Minerbetti fertigte Allori 1580 ein Portrait von dessen Tochter Lucrezia an (Seminario Patriarcale, Venedig).

Bedeutung zu, vielmehr scheinen sie kollektiv stellvertretend für eine bestimmte Personengruppe zu stehen – für die an der Kunst des Zeichnens interessierten Laien. Diese Personengruppe als Leserschaft für künstlerische Traktate anzuvisieren, ist bis zu diesem Zeitpunkt einigen wenigen in Florenz erschienen, theoretisch ausgerichteten Abhandlungen zur Kunst vorbehalten gewesen. Dabei hatte bislang vorrangig als Ziel gegolten, den Blick des Betrachters zu schulen und dem Kunstliebhaber ein Vokabular an die Hand zu geben, mit dem er bei der Beurteilung von Kunst operieren konnte¹⁵³. Der praktischen Anleitung zur eigenhändigen Praxis und der damit verbundenen Wertschätzung des künstlerischen Handwerks war bislang keine Bedeutung beigemessen worden.

Zu den Vorläufern des Zeichenbuches

Da die beiden genannten Aspekte – das Angebot einer praktischen Anleitung zum Zeichnen für die spezielle Lesegruppe eines Laienpublikums – vor Alessandro Alloris Zeichenbuch in der Literatur keine explizite Beachtung fanden, gibt es im engeren Sinne auch keine Vorläufer für diesen Traktat¹⁵⁴. Vielmehr erweist sich Alloris Zeichenbuch als eine weiterentwickelte Kombination mehrerer verschiedener Textgattungen, wobei es jedoch in Funktion und Zielgruppe zu diesen auch ganz wesentlich differiert¹⁵⁵.

¹⁵³ Siehe dazu die grundlegende und umfassende Arbeit von Thomas Frangenberg (*Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstdliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990).

¹⁵⁴ Der Begriff ‚Traktat‘ ist sehr weitfassend und beschreibt eine „Abhandlung über ein Problem des geistigen, kulturellen oder allgemeinen Lebens“ (so Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1979, S.854), mithin gibt es keine einschränkende Definition in Hinblick auf Form oder Inhalt. Ich erwähne hier diesen Begriff, weil in dem folgenden historischen Überblick diverse Texte zur Sprache kommen, die man als Traktate bezeichnen kann, die aber keine direkten Vorläufer für Alloris Zeichenbuch bilden. Die Bezeichnung ‚Zeichenbuch‘ verwende ich hier und im Folgenden ausschließlich zur Benennung von Alessandro Alloris Traktat, auch um den langen italienischen Titel *Libro de' ragionamenti delle regole del disegno* zu vermeiden.

¹⁵⁵ Die oben angegebenen Literatur zu Alloris Zeichenbuch geht auf diesen Aspekt nur beiläufig ein. Das Thema der Zeichenlehrbücher wurde in der Literatur bislang wenig behandelt; grundlegend dazu ist Wolfgang Kemp's Habilitationsschrift, die unter dem Titel >>... *einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen*<<. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, Ein Handbuch* (Frankfurt 1979) erschien. Kemp erwähnt Alloris Traktat nur im historischen Überblick und richtet seinen Blick vor allem auf das 17. und 18. Jahrhundert. Hans Dickel sieht in Alloris Zeichenbuch den Vorläufer für eine später verbreitete Textgattung, geht jedoch auch nur marginal auf ihn ein (*Deutsche Zeichenlehrbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim, Zürich, New York 1987). Einen kurzen Überblick der Geschichte der Zeichenlehrbücher gab erstmals Ernst H. Gombrich in *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart, Zürich 1986 (die englische Erstausgabe erschien 1972) unter der Kapitelüberschrift „Erlern und Erlebtes“. Mit den didaktischen und akademischen Ansätzen in der Künstlerausbildung vor allem im Italien des 17. Jahrhunderts befasst sich die Aufsatzsammlung zur gleichnamigen

Der visuelle Aspekt, d.h. die anschauliche und vorbildprägende Funktion von Zeichnungen, findet seine Vorlage in den mittelalterlichen Musterbüchern¹⁵⁶. Diese Musterbücher wandten sich weniger an Lernende¹⁵⁷ als vielmehr an bereits ausgebildete Baumeister und Handwerker und erfüllten daher vorrangig die Aufgabe, diesen ein Repertorium von singulären Bildvorlagen an die Hand zu geben, mithilfe deren sie ihre eigenen Entwürfe gestalten konnten. Von den Musterbüchern des Mittelalters sind nur wenige erhalten; am bekanntesten ist die Zeichensammlung des französischen Baumeisters Villard de Honnecourt aus dem 13. Jahrhundert¹⁵⁸. Eine Gegenüberstellung mit Alloris Zeichenbuch zeigt nicht nur auf formaler Ebene, sondern auch in Hinblick auf die Funktion des Textes mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten: Villard de Honnecourt hat mit seinem Musterbuch nicht nur eine gänzlich andere Aufgabe als die der Laieninstruktion verfolgt¹⁵⁹, ihm wäre wahrscheinlich eine solche Idee nicht einmal in den Sinn gekommen¹⁶⁰. Der gemeinsame Referenzpunkt ist hier lediglich die gezielte Sammlung und

Ausstellung *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, hg. von J.M. Muller. Providence 1984.

¹⁵⁶ Zu den mittelalterlichen Musterbüchern siehe R.W. Scheller: *A Survey of Medieval Model Books*. Haarlem 1963.

¹⁵⁷ Der Lernende war bis in die Neuzeit eng in einen Werkstattbetrieb und damit in eine mündliche und praktisch orientierte Lehrtradition eingebunden. Die Musterbücher – anders als die Regelbücher, siehe dazu weiter unten – bezogen sich auf die Lösung von Aufgaben, die sich dem (aus)führenden Werkstattmeister stellten, nicht dem Lehrling.

¹⁵⁸ Gombrich betont, dass „die Seltenheit dieser Bücher in unseren Bibliotheken mit der großen Rolle zusammenhängt, die sie ehemals gespielt haben. Durch ihre tägliche Verwendung in den Werkstätten und Ateliers wurden sie eben ganz einfach aufgebraucht und zerschissen, und die wenigen, die auf uns gekommen sind, sind nicht selten unvollständig oder falsch gebunden.“ (Gombrich, 1986, S.184). Zugleich aber muss man den Materialspekt bedenken, Papier und Pergament waren im Mittelalter noch kostbare und daher quantitativ wenig verbreitete Arbeitsmaterialien; so verweist Walter Koschatzky im Zusammenhang mit Villard de Honnecourt auf die relative Neuigkeit von Pergament als Trägermaterial für Zeichnungen und Text: „Das Album des französischen Baumeisters VILLARD DE HONNECOURT (tätig um 1240) zeigt in den um die Mitte des 13. Jahrhunderts mit der Feder auf Pergament gezeichneten Darstellungen, dass um diese Zeit die noch aus der Antike stammenden Materialien der Holz- und Wachstafeln vom Pergament abgelöst worden waren.“ (Walter Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1999, S.244). Zu Villard de Honnecourt siehe H. R. Hahnloser: *Villard de Honnecourt*. Graz 1972.

¹⁵⁹ Die Funktion als Musterbuchs schließt nicht aus, dass Villard de Honnecourt noch eine weitere Intention mit seinen gesammelten Zeichnungen verfolgte, nämlich eine Dokumentation der neueren und zeitgenössischen Bauwerke in Frankreich mit Blick sowohl auf statische und tektonische Lösungen als auch auf schmückende Baudetails wie Ornamente etc. (- darauf könnte sich dann auch der im Titel genannte Begriff der *portraicture* beziehen). Die Folgenhaftigkeit dieses Aspektes seines Musterbuches zeigt sich noch im 19. Jahrhundert bei Viollet-Le-Duc, der die Zeichnungen als Vorlage für seine ‚Restaurierungen‘ der gotischen Bauten nahm.

¹⁶⁰ - da ein vergleichbares Konzept im Kunstbetrieb vor dem späten 15. Jahrhundert nicht existierte. Wenn es auch im Mittelalter ein Interesse der Adeligen an den schönen Künsten gab, so richtete sich dieses jedoch ausschließlich auf die Dicht- und Musikkunst und der Unterricht erfolgte innerhalb der eigenen sozialen Sphäre – für einen Adeligen wäre es gewiss undenkbar gewesen, sich zur eigenen Instruktion an einen Berufskünstler zu wenden. Das Interesse an der bildenden Kunst als Teil der Allgemeinbildung des *gentiluomo* entstand erst später, was auch mit einer gesteigerten Wertschätzung dieser Tätigkeit und des Berufsstandes zusammenhing (siehe dazu weiter unten im Abschnitt „Lesepublikum“).

Veröffentlichung d.h. Verbreitung von visuellem Material, das als Vorlage eine praktische Hilfe für die Gestaltung war.

Eine ähnliche Funktion innerhalb der Werkstätten erfüllten die von vielen Künstlern angelegten Sammlungen eigener Zeichnungen, Studien und Entwürfe, die, einem Katalog vergleichbar, bei der Arbeit an neuen Werken von den Künstlern konsultiert, aber auch den Auftraggebern zur Illustrierung präsentiert werden konnten. Diese Werksammlungen waren begehrte Objekte, und Künstler bedachten in der Regel auch, über deren Verbleib explizit in ihren Testamenten zu verfügen¹⁶¹.

Die von Hand kopierten mittelalterlichen Musterbücher kursierten in vergleichsweise geringer Zahl, erst die Entwicklung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern ermöglichte höhere Auflagen einer Schrift, auch die Kombination von Text und Bild fand fortan mehr Verbreitung. Das erste gedruckte Musterbuch kam aber noch ohne bildbegleitenden Text aus – in der Einleitung allerdings findet sein Verfasser, Heinrich Vogtherr, 1538 starke Worte: Mit *Ein fremds und wunderbarliches Kunstbüchlin* will er dem Verfall der deutschen Malerei entgegenwirken, indem er den Malern abwechslungsreiche Vorlagen liefert, „...auff das die blöde heupter gespart, die hochverständigen visierlichen Künstler dadurch ermanet werden, noch vil höher und subtiler Künsten aus brüderlicher liebe an Tag zu bringen, damit die Kunst widerumb in ein auffgang und seinen rechten werden und ehren komme...“¹⁶².

Vogtherrs Sammlung umfasst die verschiedensten Motive, neben Darstellungen von Händen und Füßen in verschiedenen Haltungen finden sich auch Ornamente und mit phantastischen Hüten geschmückte Menschenköpfe. Anvisiert wurde hier nicht das ebene Mittelmaß, sondern das kuriose Extrem, Vogtherr wollte mit seiner Sammlung keine neutralen Darstellungen vom Menschen, sondern Masken für ein phantastisches Theater liefern¹⁶³.

¹⁶¹ Bronzino verfügte in seinem Testament, dass Alessandro Allor alle in der Werkstatt befindlichen Studien, Zeichnungen, unvollendeten Werke wie auch das künstlerische Arbeitsmaterial erben sollte: „Item iure praelegati reliquit et legavit Alexandro filio Christophori Laurentii de alloris Pittori omnes tabulas et tabellas pictas, omnesque imagines et picturas etiam eas quae tempore sui obitus non dum essent completae sen finitae, omnesque colores, designa, modellos, omniaque instrumenta, utensilia et alias re spectantes et spectantia ad ipsam artem Pictoris et ad ipsum testatorem pertinentes et pertinentia.“ (zitiert nach Albertina Furno: *La vita e le rime di Angiolo Bronzino*. Pistoia 1902, S.104). Zu dem Streit um das Erbe Pontormos, der ohne Testament verstorben war, und in dem es auch wesentlich um seine Zeichnungen ging, siehe Elizabeth Pilliod, 2001, v.a. Kapitel 8.

¹⁶² - zitiert nach Gombrich, 1986, S.185. Kemp gibt als Datierung für den Text das Jahr 1531 an (cf. Kemp, 1979, S.131).

¹⁶³ Chittima Amornpichetkul verweist darauf, dass Vogtherr sein Kunstbüchlin für Künstler verfasste, die nicht reisen und dadurch Anregungen für ihre Darstellungen finden konnten. C. Amornpichetkul:

Ein grundlegend anderes Ziel verfolgte Albrecht Dürer in seinen zahlreichen „Studien zur geometrischen und stereometrischen Erfassung des menschlichen Körpers“¹⁶⁴, die unter anderem im sogenannten Dresdener Skizzenbuch (um 1513) zusammengefasst sind¹⁶⁵. Dürer suchte die Prinzipien, die Gesetzmäßigkeiten, nach denen der menschliche Körper aufgebaut ist, zu erfassen, um diese ihrerseits wiederum zur Grundlage – und das heißt auch: zur Anleitung – der künstlerischen Arbeit machen zu können.

In ähnlicher Weise arbeitete Leonardo da Vinci, dem Dürer während seiner Italienreise möglicherweise begegnet war. Leonardos intensives Bemühen um eine wissenschaftliche Erforschung des menschlichen Körpers schloss anatomische Studien ebenso ein wie mathematische Berechnungen der Proportionen; wie Dürer sah auch Leonardo sich als Erforscher der die Welt und alle Erscheinungen bestimmenden Prinzipien¹⁶⁶. Sowohl Dürers als auch Leonardos Studien sind zu ihren Lebzeiten vermutlich nicht publiziert worden, müssen aber in Künstlerkreisen bekannt gewesen sein, denn sie zeitigten Folgen. Von Dürer beeinflusst waren beispielsweise Erhard Schön, der in seiner *Underweysung der Proporzion und Stellung der Possen* (Nürnberg, 1538) den menschlichen Körper in geometrische Formen einzuschreiben und dadurch systematisch erfassbar zu machen versuchte¹⁶⁷, aber auch Heinrich Lautensack, der den umgekehrten Weg wie Schön ging und die Proportionen des menschlichen Körpers ‚von innen‘, d.h. durch schematische Zeichnungen des Knochengerüsts sichtbar machen wollte (*Des Cirkels und Richtscheytz [...] Underweisung*; erschienen in Frankfurt am Main, 1564¹⁶⁸). In ähnlicher Weise arbeitete auch Hans Sebald Beham in seinem *Kunst*

Seventeenth-Century Italian Drawing Books: Their Origin and Development, in: Children of Mercury, 1984, S.108-118, hier S.109.

¹⁶⁴ Gombrich, 1986, S.186.

¹⁶⁵ Siehe dazu *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden*. Herausgegeben von Dr. Robert Bruck, Strassburg 1905.

¹⁶⁶ Es mag mehr als sehr kühn erscheinen, zwei Giganten der Kunstgeschichte nur so oberflächlich und in einem Absatz abzuhandeln – allein die Literaturangaben dazu würden diesen Umfang bei Weitem übersteigen. Ich bin mir dessen bewusst, doch geht es mir hier nicht um Vollständigkeit, sondern um einen kurzen historischen Überblick zur Einordnung von Alloris Traktat, der eine ausführliche Darstellung nicht erfordert.

¹⁶⁷ Die Darstellungen in Schöns Traktat lassen an die *mannechini* von Luca Cambiaso denken, wobei Cambiaso im Gegensatz zu Schön mit seinen auf stereometrische Grundformen reduzierten Figuren keine systematische Erfassung des menschlichen Körpers intendierte, sondern sie lediglich als Hilfsmittel für die Entwurfszeichnungen seiner Werke verwandte, sozusagen als ‚Bildpuppen‘.

¹⁶⁸ Der vollständige Titel des Traktates von Heinrich Lautensack (1522-1568) lautet: *Des Cirkels und Richtscheytz, auch der Perspectiva und Proportion des Menschen und Rosse, kurtze, doch gründtliche Underweisung des rechten Gebrauchs. Mit vil schönen Figuren aller auffhaenden Junget und anderen liebhabern dieser Kunst als Goldschmidten, Malern, Bildhauvern, Steinmessen,*

und *Lerbuechlin* (Nürnberg, 1565), der sich ebenfalls an Dürer, vor allem an dessen Proportionsstudien orientierte.

Dass Alessandro Allori diese im deutschen Sprachraum gedruckten Abhandlungen bekannt waren, ist unwahrscheinlich, interessant ist jedoch, dass sich im Raum nördlich und südlich der Alpen bei einzelnen Personen zeitnah ein ähnliches Interesse an einem systematischen und auf Vermittlung ausgerichteten¹⁶⁹ Erfassen des künstlerischen Wissens abzeichnete. In den deutschsprachigen Ländern hat sich trotz mehrerer Publikationen offensichtlich jedoch keine der genannten Schriften als Standardwerk durchgesetzt, denn noch um 1600 beklagte Carel van Mander in seinem Lehrgedicht über die Malerei: „Ach, wenn doch ein großer Meister es über sich brächte, eine Malfibel zum Gebrauch der lernbedürftigen Jugend herauszugeben! Ich selbst bin nicht geschickt genug für eine solche Aufgabe, und die, die es tun könnten, wollen es leider nicht unternehmen.“¹⁷⁰.

Neben anschaulichen Darstellungen gibt es in Alloris Zeichenbuch auch ausführliche theoretische Beschreibungen. Auch dieser Aspekt, d.h. das beispielbezogene und konkrete Formulieren einer Anleitung, war im Mittelalter bekannt, hat jedoch noch eine weitaus ältere Tradition und lässt sich bis in die Antike rückverfolgen.

Plinius der Ältere widmete die Bücher 34-36 seiner enzyklopädisch angelegten *Naturalis Historia* den Werken der damals bekannten Künstler, aber auch den technisch-praktischen Grundlagen der Kunstwerke, so beispielsweise den verschiedenen Materialien, deren Entstehung und Verarbeitung¹⁷¹.

Mit den Werkstoffen, ihren Zubereitungen und den verschiedenen Techniken beschäftigt sich ausführlich die Schrift *Schedula Diversarum Artium* aus dem frühen 12. Jahrhundert, die ein Zeugnis für das umfassende technische Wissen des Mittelalters ist¹⁷². In dieser Tradition steht auch Cennino Cenninis *Trattato della pittura* (um 1400), der in Italien bis in das 16./17. Jahrhundert verbreitet und daher

Schreinen, und eigentlch fürgebildet, vormals im truk nie Gesehen, sondern iekunder erstmals von neuwen an tag gegeben Durch H. L. Goldschmidt und Maler, Frankfurt 1564.

¹⁶⁹ Darauf verweisen schon die Titel der erwähnten Traktate: „Underweysung“ und „Lerbuechlin“.

¹⁷⁰ zitiert nach Gombrich, 1986, S.187.

¹⁷¹ Die grundlegende lateinisch-deutsche Ausgabe dieser Schrift besorgte Roderich König: *C. Plinius Secundus d.Ä.: Naturkunde. Lateinisch-Deutsch*, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Düsseldorf, Zürich²1997.

¹⁷² *Theophilus Presbyter: Schedula Diversarum Artium*. I.Band, revidierter Text, Übersetzung und Appendix von Albert Ilg. Wien 1874 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Band VII).

möglicherweise auch Alessandro Allori bekannt gewesen ist. Giorgio Vasari zitiert an einigen Stellen seiner *Vite*, in denen es um technische Erläuterungen geht, fast wörtlich Cenninis Traktat – freilich ohne Quellenangabe, und noch einmal dreißig Jahre später finden sich dann in Raffaello Borghinis Traktat *Il Riposo* wiederum die gleichen Ausführungen. Im Unterschied zu allen diesen Texten geht Allori nur peripher auf die technischen Grundlagen des künstlerischen Handwerks ein, indem er lediglich einige technische und praktische Ratschläge gibt, die sich beispielsweise auf die Notwendigkeit von sauberem und gepflegtem Arbeitsmaterial für ein ordentliches Arbeiten beziehen¹⁷³. Allori konzentriert sich vielmehr auf präzise Anleitungen zum Zeichnen eines konkreten Objektes und auf kurze Ausführungen zu den begleitenden Wissenschaften Anatomie und Proportionslehre, er steht damit den theoretischen Ausführungen Dürers und Leonardos näher.

Im Florenz des 16. Jahrhunderts kursierten in Künstlerkreisen mit Sicherheit – wenn auch vielleicht manchmal nur partiell oder in mündlicher Überlieferung – die Abhandlungen Leon Battista Albertis, Lorenzo Ghibertis und Piero della Francescas. In seiner frühen Schrift über die Malerei (*De Pictura*, 1435/36 abgeschlossen) behandelt Leon Battista Alberti die handwerklichen Grundlagen gar nicht mehr, stattdessen gibt er Instruktionen im Umgang mit technischen Hilfskonstruktionen (wie der *pirramide visiva* und dem *velum*) und Anleitungen zur Gestaltung und zum Verstehen der *storia* von Bildern. Im zweiten Buch ergänzen noch eine Künstlergeschichte der Antike und mehrfache Referenzen auf die antike Kunst den ansonsten betont zeitgenössischen Blick. Alberti, der selbst ein dilettierender, kein professioneller Maler war, interessierte sich zwar auch für die handwerklich-künstlerischen Aspekte¹⁷⁴, schrieb seinen Maleritaktat aber aus der Sicht eines Theoretikers. Gleichwohl fanden die von ihm beschriebenen Vorgehensweisen und Ratschläge ihrerseits wiederum Eingang in die Künstlerwerkstätten, nicht zuletzt

¹⁷³ So sagt der Lehrer Bronzino zu dem Schüler Allori mit Bezug auf die von diesem unterrichteten Florentiner Edelleute: „E non mancare di ricordar loro la sottigliezza delle linee che forman i dintorni, e la pulitezza de' fogli e le altre cose, cioè di non stropicciare il foglio con la mano, dove maxime hanno a disegnare, perciocché dove la mano si è soffregata, non bene in tal luogo si attacca la matita, e parimente chi disegnasse con la penna, sendo che dove già si è disegnato, toccandovi e stropicciandovi la mano, si guasta e cancella e fa molto molto brutto vedere, maxime nelli disegni ombrati con la matita.“ (Barocchi, 1979, S.1966).

¹⁷⁴ „In der Autobiographie von 1438 weist er (i.e. Alberti) mehrmals auf sein Interesse an der Arbeit von Künstlern und Handwerkern hin, die er in ihren Werkstätten aufgesucht, nach den Geheimnissen ihrer Kunst befragt und bei ihrer Arbeit beobachtet hatte. [...] Zudem erzählt Alberti, er habe während der Diskussion über Literatur und Wissenschaft die Porträts seiner Freunde gemalt oder in Wachs geformt.“; Oskar Bätschmann in der Einleitung zu Leon Battista Alberti: *Della Pittura / Von der Malkunst*. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, hier S.10.

auch dadurch, dass der Traktat nicht nur in einer lateinischen, sondern auch in einer italienischen Fassung erschien¹⁷⁵.

Schwerpunkt in Albertis Traktat bilden seine Ausführungen zur angewandten Geometrie, zur Optik und zur Bildgestaltung. Diesen und anderen theoretischen Grundlagen der Malerei gingen in der Folgezeit auch andere Künstler forschend nach, so Lorenzo Ghiberti, der sich in dem dritten Band seiner *Commentari* mit Optik und Proportionen beschäftigt¹⁷⁶ und Piero della Francesca, welcher den Regeln der Perspektive einen ganzen Traktat widmete (*De prospectiva pingendi*, 1474 beendet)¹⁷⁷.

Autoren der Kunsttraktate seit dem Mittelalter waren fast ausschließlich bildende Künstler, seien es Maler, Bildhauer oder Architekten. Sie bezogen ihr technisch-praktisches Fachwissen aus der eigenen Praxis, sowohl der eigenen Lern- als auch Lehrerfahrung. Mit ihren Schriften verfolgten sie jedoch nicht nur ausschließlich das Ziel der reinen Wissensvermittlung, sondern auch – und mit dem 15. Jahrhundert zunehmend – die Absicht, das Bild vom Berufsstand des Künstlers zu formen. Dies bedeutet, in den Traktaten spiegelt sich auch das eigene Selbstverständnis der Künstler, der selbstgestellte und an sich selbst gestellte Anspruch wider. Zusammenfassend und verkürzt lässt sich sagen, dass trotz enger Bindung an das Handwerk (besonders signifikant ist die gemeinsame Organisation in einer Gilde¹⁷⁸) eine Ablösung von demselben und der Rang einer *artis liberalis* angestrebt wurde. Eng verzahnt mit diesem Anspruch war auch das Streben nach höherem gesellschaftlichen Ansehen und Stand. Dabei war das Selbstverständnis der Künstler den tatsächlichen sozialen Verhältnissen weit voraus; noch in der Mitte des

¹⁷⁵ Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts kann Albertis Traktat nur in handschriftlichen Kopien kursiert haben, denn der erste Druck des lateinischen Textes erschien erst 1540, die italienische Fassung (in der Übersetzung von Lodovico Domenichi) wurde erstmals 1547 in Venedig gedruckt.

¹⁷⁶ Cf. Julius Schlosser: *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. I commentari*, 2 Bände, Berlin 1912 und ders.: *Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti, zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt*. Berlin 1920.

¹⁷⁷ Piero della Francescas richtete seinen Blick stark auf die geometrischen Zusammenhänge und berief sich dabei, wie auch in seinen späteren Abhandlungen *Trattato d'abaco* und *Libellus de quinque corporibus regularibus*, auf die Geometrie des Euklid. Eine aktuelle Ausgabe der *Prospectiva pingendi* besorgte G. Nicco Fasola (Piero della Francesca: *De prospectiva pingendi*, herausgegeben von G. Nicco Fasola, Florenz² 1984); zu den beiden nachgenannten Traktaten siehe Margaret Daly Davis: *Piero della Francesca's Mathematical Treatises. The >>Trattato d'abaco<< and >>Libellus de quinque corporibus regularibus<<*, Ravenna 1974.

¹⁷⁸ Die Organisationsform der Gilde verband sich vor allem mit dem Stand der Handwerker und der Kaufleute. Die Gildspflicht, d.h. die Pflicht, sich in eine Gilde einzuschreiben, hielt sich bis in das 17. Jahrhundert; die erste Stadt, die ihre Bürger davon entband, war 1571 Florenz.

16. Jahrhunderts führte Vasari in seinen *Vite* an mehreren Stellen Kritik an den schlechten Arbeitsbedingungen der Künstler an¹⁷⁹.

Drei Komponenten charakterisieren die Traktatliteratur seit Cennini und können als Ausdruck des gewandelten Künstlerbildes gelten: Um die fortschreitende Entwicklung der Kunst zu illustrieren, wird auf eine Darstellung der Kunstgeschichte – d.h. eigentlich der Künstler-Geschichte – zurückgegriffen, dann werden neben dem technischen Wissen Aspekte der Werkgestaltung beschrieben und erläutert, die über das Handwerkliche hinausgehen und auf bildgestalterische und konzeptionelle Aspekte abzielen, zum Dritten werden Hilfswissenschaften wie Perspektive, Geometrie, Proportionslehre und Anatomie hinzugezogen bzw. in speziellen Traktate behandelt.

Mit dem ersten Punkt, der historischen Darstellung, verbindet sich vorrangig die Absicht, Kunst und Künstler in einen übergreifenden Kontext zu stellen, um zuletzt in der Gegenwart anzukommen und zeitgenössische Künstler – und damit auch sich selbst, siehe Ghiberti, Vasari – in eine angesehenen Traditionslinie einzureihen. Diese Einbindung in die Tradition erfolgt in zwei Richtungen: Jeder Künstler partizipiert an dem allgemeinen Fortschritt, erhält seine Legitimation jedoch zugleich auch dadurch, dass er sich auf die Leistungen der ihm vorangegangenen Künstler beruft, seine Bindung an die Tradition ist stärker als der Drang nach Loslösung aus ihr¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Vasari kritisiert vorrangig die mangelnde Unterstützung durch Auftraggeber und Mäzene; zu diesem Aspekt siehe Barbara Mitchell: *The Patron of Art in Giorgio Vasari's Lives*. Bloomington 1975. Auf die Diskrepanz zwischen Bewunderung und Wertschätzung der Kunstwerke einerseits und die soziale Stellung der Künstler andererseits weist Roberto Ciardi hin und fügt hinzu: „È necessario, poi, distinguere tra il riconoscimento di un rango particolare, riservato ad alcune personalità di altissimo livello, del resto di numero assai limitato, [...] e la condizione generale degli artisti che, anche per contrasto, restava ancorata allo stato sociale inferiore cui era abituato da sempre.“ – und ergänzend in der Fußnote: “Il lamento sulla triste condizione sociale ed economica della stragrande maggioranza contro i pochi (ovviamente considerati i meno degni) ai quali erano riservati onori, fama, e ricchezza è un motivo comune in tutta la trattatistica cinquecentesca (Pino, Sorte, Lomazzo, Armenini, ecc.).” (Ciardi, 1971, S.268 und S.269, Fußnote 7).

¹⁸⁰ Unsere heutige Sicht und unser Bild vom zeitgenössischen Künstler ist vor allem von der Erwartung geprägt, jeder Künstler müsse etwas Neues und individuell Einzigartiges – der Künstler beweist sich als solcher durch Innovation. Meiner Meinung nach ist diese Vorstellung relativ modern, sie ist wahrscheinlich in der Romantik aufgekommen mit der Loslösung der Kunst von einem unmittelbaren Zweckkontext, mit dem Aufkommen der Idee der *l'art pour l'art* und mit dem Anspruch des Künstlers, gänzlich unabhängig von seinem Umfeld zu schaffen. Zwar gibt es bereits in den Anfängen der Kunstgeschichtsschreibung – so bei Vasari, der auf antike Modelle rekurriert – die Vorstellung von einer fortschreitenden Entwicklung der Künste und der Kunst als Ganzes, doch galt nach wie vor die eigene Tradition sowohl in den Überblicksdarstellungen der theoretischen Schriften als auch im individuellen Selbstverständnis des praktizierenden Künstlers als Bezugspunkt zur Einordnung und Beurteilung der jeweiligen Position. In der Kunstgeschichtsforschung hat sich bei der Beurteilung von zeitgenössischen und historischen Kunstwerken hingegen vorrangig der Aspekt der Innovation als Maßstab etabliert, wobei das Kriterium der Erneuerung als grundsätzlich positiv

Der zweite Punkt, die Erörterung von Konzepten wie *invenzione*, *disposizione* u.a. in den Kunsttraktaten, dient der Information und Instruktion der Künstler, aber auch – und vielleicht sogar vorrangig – der Nobilitierung der bildenden Künste¹⁸¹. Die Begrifflichkeit zur Beschreibung der bildenden Kunst entstand im 15. und 16. Jahrhundert zumeist durch Übertragung von Kategorien aus der älteren Traktatliteratur zur Poetik und Rhetorik¹⁸². Die Suche nach Analogien war sicher logisch gerechtfertigt, auf einer anderen Ebene aber auch motiviert durch das Streben nach Gleichstellung mit Poetik und Rhetorik, also nach Aufstieg in den Rang einer *artis liberalis*.

Beide Punkte werden in Alloris Zeichenbuch nicht oder nur beiläufig berührt¹⁸³ – anders verhält es sich mit dem Aspekt der ‚Hilfswissenschaften‘¹⁸⁴.

Den Gedanken an eine erweiterte Bildung des Künstlers trifft man erstmals in Traktaten des frühen 15. Jahrhunderts an¹⁸⁵, seitdem wurden die Schwerpunkte teilweise verschoben, aber auch inhaltlich ergänzt. Spielten in der beginnenden Renaissance noch vor allem die im weiteren Sinne mathematischen Disziplinen vorrangig eine Rolle (Proportionslehre, Geometrie, Perspektive), so rückt mit den Studien Leonardos und Michelangelos die systematische Erforschung des menschlichen Körpers in den Vordergrund. Mit dem späten 16. und dem Anfang des

eingestuft wird. Diese Konstruktion einer beständig fortschrittsorientierten Darstellung der Kunstgeschichte prägt stillschweigend nicht nur unsere innere Erwartung an Künstler und Kunstwerke, sondern auch historische Überblicksdarstellungen. Mit diesem blinden Fleck der Kunstgeschichtsforschung hat sich erstmals Olga Hazan beschäftigt (*Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal o.J., 1995 als thèse de doctorat eingereicht).

¹⁸¹ In diesem Zusammenhang ist wichtig, dass sich die Kunsttraktate nicht nur an Künstler als Lesepublikum richteten, sondern auch an potentielle Auftraggeber, Mäzene und Sammler; Vasari beispielsweise nimmt in seinen *Vite* darauf explizit Bezug.

¹⁸² Siehe dazu Carl Goldstein: „Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque.“ *Art Bulletin* LXXIII/4, 1991, S.641-652.

¹⁸³ Da Alloris Zeichenbuch nur in Fragmentform vorliegt, ist nicht auszuschließen, dass der Autor eine ausführliche Behandlung von Gestaltungsaspekten möglicherweise in nachfolgenden Heften aufgreifen wollte. Zum Aspekt der künstlerischen Tradition nimmt der Autor indirekt durch die demonstrativ engen Bindung des Schüler Allori an seinen Lehrer Bronzino Stellung (siehe dazu weiter unten in diesem Kapitel).

¹⁸⁴ Unter dieser Bezeichnung fasst Wolfgang Kemp Perspektive, Geometrie, Proportionslehre und Anatomie zusammen (W. Kemp, 1979, S.123). Ich setze den Begriff hier in Anführungszeichen, weil er mir zwar treffend erscheint (unterstreicht er doch den Blick aus dem ‚Inneren‘ der Kunsttraktate - dem ptolemäischen Weltbild gleich wird dabei die eigene Kunst in das Zentrum des Kosmos gerückt), aber nicht unproblematisch vorkommt (nicht alle Künstler schrieben den ‚Hilfswissenschaften‘ dienende, d.h. der Kunst untergeordnete Funktion zu – vgl. Leonardo, Piero della Francesca; aus der Sicht der ‚Hilfswissenschaften‘ selbst stand diese Funktion völlig außer Frage).

¹⁸⁵ „Alberti forderte einen Maler, der wohlunterrichtet in allen freien Künsten ist, besonders aber in der Geometrie [...]. Ghiberti verlangt im ersten seiner *Commentarii* vom Bildhauer wie vom Maler Kenntnisse in Grammatik, Geometrie, Philosophie, Medizin, Astrologie, Perspektive, Historie, Anatomie, Theorie der Zeichnung und Arithmetik.“; Oskar Bätschmann in der Einleitung zu Alberti, 2002, S.16

17. Jahrhunderts gewinnen dann verschiedene Bereiche der Naturwissenschaft an Gewicht (neben Botanik und Zoologie auch Mineralogie, Astronomie, Physik etc.¹⁸⁶), was sich unter anderem auch an einer erweiterten Motivilk und an neuen Bildgattungen wie Stilleben zeigt¹⁸⁷.

Die beiden Hilfswissenschaften, die Allori in seinem Traktat behandelt, sind Proportionslehre und Anatomie, wobei letztere sowohl den Muskel- als auch den Knochenapparat umfasst. In beiden Aspekten beschränkt sich Allori auf den menschlichen Körper, mehr noch: auf den Kopf¹⁸⁸. Auch der eigenen fachlichen Beschränkung im Sinne von mangelndem Expertentum ist sich Allori bewusst. Zwar hat er anatomischen Studien beigewohnt und wahrscheinlich auch selber ausgeführt¹⁸⁹, doch sieht Allori als wahrhaft kompetent in diesem Bereich die berühmten Wissenschaftler Andrea Vessalio und Juan Valverde an, auf deren

¹⁸⁶ Das wechselseitige Interesse spiegelt beispielsweise der Briefwechsel von Lodovico Cigoli und Galileo Galilei wider (Anna Matteoli (Hg.): *Macchie di Sole e Pittura. Carteggio L. Cigoli – G. Galilei (1609-1613)*, San Miniato 1959). Auch Passignano beschäftigte sich mit Naturstudien, vor allem mit den Sonnenflecken, die auch Cigoli und Galilei beobachteten (Matteoli, 1959, S.38). Bei Jacopo Ligozzi fand das Interesse für Botanik und Zoologie unmittelbaren Eingang in seine Werke, wie seine Zeichnungen von Naturobjekten zeigen.

¹⁸⁷ Diese Entwicklung setzt vereinzelt im Bereich der Zeichnung bereits im späten 15. Jahrhundert ein; hervorzuheben sind hier vor allem Leonardos Naturstudien. Zu diesem Thema siehe u.a. den Abschnitt „Il disegno naturalistico“ in G.C. Sciolla (Hg.): *Il Disegno - forme, tecniche, significati*. Mailand 1991, S.141-143.

¹⁸⁸ Auch hier ist zu bedenken, dass das Zeichenbuch nur als Fragment vorliegt; eine geplante Erweiterung erscheint doch wahrscheinlich, denn nichts deutet in den ersten Heften darauf hin, dass Allori gezielt und beabsichtigt die Darstellung des menschlichen Körpers auf die Wiedergabe des Kopfes beschränken wollte.

¹⁸⁹ Simona Lecchini Giovannoni leitet dies vor allem aus den Werken ab, verweist aber auch auf eine schriftliche Quelle aus dem Jahr 1570, die anführt, dass Alessandro Allori die Leichname von zwei Gehängten zu anatomischen Studienzwecken übergeben wurden: „Lo studio dell’anatomia fu parte fondamentale della formazione del giovane Alessandro, come dimostrano il dipinto <<Cristo e i santi Cosma e Damiano>> (1559 ca. [...]) – attestante lo studio del trattato del Valverde -, e gli studi da cadavere per la <<Deposizione dalla Croce>> di Santa Croce (1560 [...]).“ und „Un documento del 15 dicembre 1570 ci informa che in tal giorno furono consegnati all’Allori due cadaveri di impiccati <<per farne nutomia>> [...], testimoniando così che questa pratica era viva nelle botteghe anche dopo che furono istituite regolari lezioni all’Accademia dove <<per statuto>> si studiavano i cadaveri una volta al mese.“ (Lecchini Giovannoni, 1991, S.310 und S.311). Auch Roberto Ciardi (in R. P. Ciardi, L. Tongiorgi Tomasi (Hg.): *Immagini anatomiche naturalistiche nei disegni degli Uffizi, Secc.XVI e XVII*. Florenz 1984) verweist darauf, dass einige von Alloris anatomischen Zeichnungen Kopien nach Vorlagen von Valverdes und Vesalios Traktaten, was dann ja auch Niederschlag in seinem Zeichenbuch fand: „Gli studi anatomici dell’Allori, sia quelli derivati dai trattati scientifici sia quelli connessi alla pratica diretta sui cadaveri sotto la guida del medico Alessandro Menchi, sono strettamente collegabili alla stesura del suo trattato Il primo (secondo) libro de’ragionamenti delle regole del disegno e databili intorno alla metà del settimo decennio [...].“ (Ciardi / Tongiorgi, 1984, S.83). Im Zusammenhang mit anatomischen Detailstudien (z.B. mehrere Studien des Hüftgelenks auf einem Blatt; Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 18726 F) schreibt Ciardi: „Se in quei casi però l’Allori ha tenuto certamente presente la tavole dei testi anatomici, il nostro foglio dimostra piuttosto uno studio dal vero, visto che uno studio analogo non si trova in quei trattati. Ciò dimostra come l’Allori, avesse a fondamento della propria conoscenza anatomica, sia i testi scientifici che la pratica fatta sui cadaveri e sugli scheletri.“ (Ciardi / Tongiorgi, 1984, S.84).

Abhandlungen er mehrfach verweist¹⁹⁰. Allerdings ist es auch nicht Alloris Absicht, neue, eigenständige Forschungsergebnisse zu präsentieren. Die wahrhafte Neuheit seines Traktates besteht aus einem ganz anderen Aspekt: Mit seinem *Libro de' ragionamenti delle regole del disegno* liefert Allori den ersten durchdachten Lehrplan für autodidaktischen Zeichenunterricht¹⁹¹.

¹⁹⁰ Die Schriften der beiden Wissenschaftler waren gerade erst erschienen: Der Fläme Andrea Vesalio (von Allori in der italienisierten Schreibweise Vessallio genannt), zwischen 1537 und 1544 Dozent für Chirurgie und Anatomie an der Universität von, publizierte den im Zeichenbuch genannten Traktat *De humani corporis fabrica* 1543 in Basel. Der Spanier Juan Valverde veröffentlichte seine *Historia de la composicion del cuerpo humano* zunächst 1556 in Rom auf Spanisch, vier Jahre später dann auch auf Italienisch (*Anatomia del corpo umano*, Rom und Venedig); in den folgenden Jahrzehnten erschienen mehrere Nachdrucke.

¹⁹¹ Wolfgang Kemp unterscheidet korrekterweise zwischen Lehre und Unterricht: „Für das Cinquecento mögen zwei symptomatische Daten die Tendenz der methodischen Bemühungen anzeigen: 1563 wird in Florenz die erste Kunstakademie gegründet; um 1565 schreibt Alessandro Allori dort den ersten >>Zeichenmethodus<< für Laien. Das bedeutet: Die Geschichte des Zeichenunterrichts beginnt; was davor lag und was weiterbestand, neben dem Unterricht und ihn beeinflussend, war die Lehre. Unterricht definieren wir im Gegensatz zu Lehre als die Form der Vermittlung und Aneignung, die vom unmittelbaren Lebensvollzug und von der spezifischen Lebenstätigkeit distanziert, in festgesetztem Zeitabläufen, nach vorher bestimmtem systematischem Aufbau der Unterrichtsinhalte verfährt.“ (W. Kemp, 1979, S.121; Hervorhebung im Text).

Ein Lehrplan für Laien

Grundlage für die nachfolgenden Beobachtungen und Beschreibungen ist das sogenannte Heft (*quaderno*) F, das in der Veröffentlichung durch Paola Barocchi mit Anmerkungen und Verweisen auf Textstellen in den anderen Heften ergänzt wurde. In dem Manuskript Alloris finden sich an einigen Stellen Korrekturen und Überarbeitungen (z.B. Notizen mit Hinweisen auf Streichungen und Ergänzungen), was vermuten lässt, dass auch dieses Manuskript nicht als letztgültige Druckvorlage gedacht war. In gedruckter Form ist der Traktat wahrscheinlich nie erschienen¹⁹², doch ist anzunehmen, dass Auszüge in handschriftlicher Vervielfältigung von Allori an Freunde weitergeleitet wurden, sicherlich auch, um von diesen fachliche Kritik und Verbesserungsvorschläge zu erhalten. Alessandro Allori hat das Projekt eines Zeichenbuches über Jahrzehnte verfolgt – noch in den 1580er Jahren beabsichtigte er eine Publikation des Traktates, wie Raffaello Borghini in seinem *Riposo* berichtet¹⁹³.

Der formale Aufbau des Zeichenbuches erfolgt nach dem Schema Kapitel – Unterkapitel; das vorliegende Fragment umfasst zwei Bücher (*libri*), die ihrerseits in *ragionamenti* – also etwa: Überlegungen, Gedankengänge, Perrig wählt in seiner Übersetzung den zutreffenden Begriff „Diskurs“¹⁹⁴, der hier auch im Folgenden übernommen wird – unterteilt sind. In der Fassung von Heft F besteht *Il primo libro* aus vier Diskursen, *Il libro secondo* blieb hingegen Fragment und bricht im zweiten Diskurs ab.

¹⁹² Anfang des 18. Jahrhunderts erwähnt P.A. Orlandi in seinem *Abecedario pittorico* (Bologna 1704) eine gedruckte Ausgabe von 1590, diese Angabe wurde ein halbes Jahrhundert später von Mazzucchelli (1753-1763) übernommen (Angaben bei Lecchini-Giovannoni, 1991, S.310). Demgegenüber wird in zeitnahen Texten, wie z.B. bei Raffaello Borghini, nicht von einer Veröffentlichung des Zeichenbuches gesprochen (s. dazu das Zitat in der nächsten Fußnote).

¹⁹³ „È 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 piccole particelle delle membra, e venendo à poco à poco à formare tutto il corpo humano: e si vedranno in disegno tutte quelle cose sopra le quali egli discorre, & io ho veduto gran parte di detti disegni, e mi son maravigliato di tanta diligenza, perche egli v'è ritrovando ogni nervo, ogni vena, ogni osso, & ogni muscolo: & ha fatto molte belle Notomie in diverse attitudini, e molte figure con la pelle di tutta bellezza; Talche io mi fo à credere che questa sua opera, la quale egli tosto spera mandar in luce, sia per essere di gran profitto agli studiosi dell'arte, e di gran piacere a Gentilhuomini, che si delectano del disegno.“ (R. Borghini: *Il Riposo*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Florenz 1584, Darmstadt 1969, S.630) Streicht man auch einige Übertreibungen Borghinis ab, so klingt diese Textstelle doch sehr danach, dass der Traktat zu dem Zeitpunkt noch reichhaltiger war (- zumindest was die Zeichnungen betraf) als das heute vorliegende umfangreichste Manuskript, das Heft F.

¹⁹⁴ Perrig, in: *Zeichnungen aus der Toskana*, 1997, S.279ff.

Inhaltlich bauen die Diskurse aufeinander auf; in den Anfangssätzen des ersten Buches wird sogar der Eindruck suggeriert, als protokollierte der Text eine Reihe von Besuchen des Schülers Alessandro Allori bei seinem Lehrer Agnolo Bronzino, die sich in lockerer Folge, doch ohne allzu große zeitliche Abstände ereignet hätten. Ab dem zweiten Diskurs erfolgt gesprächseinleitend stets ein kurzer Bericht des Protagonisten Allori, in dem er von den Fortschritten ‚seiner Schüler‘, den Edelleuten, berichtet, so dass der Leser des Traktates einen plastischen Eindruck vom zeitlichen Ablauf des ‚Zeichenkurses‘ bekommt. Betrachtet man das Zeichenbuch (bzw. dessen Fragmente) im Ganzen, stellt man fest, dass sich durch inhaltliche Bezugnahmen in den einzelnen Diskursen die Reihenfolge der unterschiedlichen Gesprächsrunden (Allori und Bronzino einerseits, Allori und die Edelleute andererseits) für den Leser im Nachhinein wie ein Reißverschluss zusammenschließt¹⁹⁵. Die Aufweichung einer streng getrennten, linear-progressiven Themenabfolge durch die inhaltlichen Querbezüge in den verschiedenen Diskursen fördert einen Eindruck von Lebendigkeit – trotz einer insgesamt recht steifen, manchmal sogar unbeholfen wirkenden Sprache.

Unterricht mit System

Wie die später eingefügten Notizen im Manuskript von Heft F zeigen, hat sich Alessandro Allori mit seinem Text – möglicherweise in Hinblick auf eine geplante Publikation – zu einem späteren Zeitpunkt erneut auseinandergesetzt und dabei einige, wenn auch nur wenige Korrekturen angebracht. Es gab also sowohl mehrere Anläufe Alloris, sein Zeichenbuch als Ganzes zu konzipieren (wie die verschiedenen Varianten des *Primo libro* zeigen), als auch unterschiedliche Stadien eines Buches (wie es die Überarbeitungen innerhalb des Manuskriptes von Heft F zeigen). Die verschiedenen Varianten unterscheiden sich nicht nur in der Zusammensetzung ihrer fiktiven Gesprächsteilnehmer, sondern auch in der Verteilung und Abhandlung der gleichen Themen¹⁹⁶. Innerhalb des Manuskriptes von Heft F sind die durch

¹⁹⁵ In der Forschungsliteratur gibt es bislang keine Aussagen darüber, wie die verschiedenen ‚Gesprächskreise‘ in einem geplanten Traktat angeordnet sein könnten; Barocchi sieht alle Varianten als in sich geschlossene Einheiten und damit als Alternativen in Hinblick auf das geplante Zeichenbuch an (siehe auch Fußnote 143 in diesem Text).

¹⁹⁶ Auf eine solche Differenz zwischen den verschiedenen Heften weist Paola Barocchi hin: „Mentre in B il Ragionamento terzo si chiude con la dissertazione sulla *bocca* e il quarto apre con quella su l’*orecchio* [...], in C-F la analisi formale delle parti del volto (occhio, naso, bocca, orecchio) si svolge tutta nel Ragionamento primo, mentre il secondo si dedica al problema del loro rapporto. La seconda

Überarbeitung entstandenen Differenzen zur Erstfassung nicht gravierend, aber doch signifikant, denn sie zeigen die Absicht Alloris, seinen Traktat mit größtmöglicher struktureller Klarheit abzufassen. Diese Intention findet sogar wörtlichen Eingang in den Text, indem der Autor den Lehrer Bronzino folgende Überlegungen aussprechen lässt: „Es ist gerade die Suche nach einem Anfang, die mich ins Nachdenken bringt, sollte man doch nicht nur das Prinzip, sondern auch das Mittel und dann den letzten Zweck unserer Ordnung bedenken, um unser Studium durch die größte Regelhaftigkeit, die mir zu schaffen möglich ist, zu erleichtern, und, da es doch mehrere und verschiedene Wege gibt, den leichtesten oder vielmehr den, den ich für den besten halte, zu suchen.“¹⁹⁷

Die hier aufgeworfene Frage nach der Vorgehensweise wird gleich im Anschluss vom Lehrer selbst beantwortet, indem er sich dafür ausspricht, dass sowohl Maler als auch Bildhauer sich zunächst und vorrangig mit der Anatomie (gemeint ist hier das Knochengestüt) des menschlichen Körpers beschäftigen sollten. Der Lehrer erkennt zwar die Schwierigkeiten dieser Studien an, zumal für den Anfänger, doch gilt ihm das Wissen um die Anatomie als die elementare Basis sowohl für die Entstehung des menschlichen und tierischen (sic!) Körpers, als auch für das künstlerische Studium¹⁹⁸. Alloris zielt an dieser Stelle weniger auf eine Gleichsetzung des natürlichen bzw. göttlichen und des künstlerischen Prozesses bei der Entstehung von Mensch und Tier einerseits und Kunstwerken andererseits ab, auch wenn die direkte Gegenüberstellung dies nahe zu legen scheint¹⁹⁹, sondern unterstreicht hier

redazione del Dialogo rivela dunque, rispetto alla prima, una maggiore chiarezza strutturale.” (Barocchi, 1979, S.1958 Fußnote 1).

¹⁹⁷ „Cotesto appunto del principiare è quello che mi mette in pensiero, considerando non solo il principio, ma qual è il mezzo e qual poi l'ultima parte del nostro ordine, per facilitare lo studio nostro con più regole che possibile mi sia, et, essendoci più e diverse vie, cercar la più facile o vero quella ch'io tenga per la migliore.” (zitiert nach Barocchi, 1979, S.1947; meine Übersetzung geht etwas frei mit dem Text um)

¹⁹⁸ „E quanto a me [...], sono stato e 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, ...” (Barocchi, 1979, S.1947). Die Erwähnung der Tierwelt in diesem Kontext überrascht, bedeutet dies doch eine prinzipielle Gleichstellung nicht nur der Bildmotive, sondern auch der Daseinsformen von Mensch und Tier – ein Gedanke, der zu Alloris Zeit nicht gerade verbreitet war.

¹⁹⁹ Mit seiner Gegenüberstellung von „fondamento nella fabbrica de'corpi umani e parimente in tutti gli animali“ (im kosmischen bzw. göttlichen Schaffensprozess) und „fondamento de'nostri studi“ (d.h. der Künstler) bezieht sich Allori vielmehr auf Benedetto Varchis Vorlesungen von 1547 an der Accademia Fiorentina, die 1550 in gedruckter Form erschienen waren. Die Lektionen Varchis, die im Kontext der *paragone*-Diskussion von größter Bedeutung waren (siehe dazu in Kapitel 1 den Abschnitt „Antikenbezug und *paragone*-Frage“), zielten ganz wesentlich auf eine Aufwertung der bildenden Künste und damit auch auf eine größere Wertschätzung der künstlerischen Leistung ab. In seinen Ausführungen griff Varchi explizit auf Aristoteles zurück, stellte aber dessen Hierarchie des Universums in einer Form vor, die sich stark von den mittelalterlichen Aristoteles-Kommentaren des

vielmehr, wenn auch indirekt, seine Forderung, dass sich Künstler auch um den wissenschaftlichen Anteil ihres Fachwissens bemühen sollen: Die Kenntnis vom Aufbau des Knochen- und Muskelgerüsts sieht Allori als die Grundlage für gelungenes künstlerisches Schaffen an. Da klingt es dann schon fast ironisch, wenn Allori als Autor den Lehrer Bronzino darüber rasonieren lässt, ob die Edelleute es als unangenehm empfinden könnten, wenn sie sich im Zeichenunterricht mit dem „traurig stimmenden Knochengerst“ beschäftigen sollen²⁰⁰.

Im Gespräch führt der Schüler Allori allerdings Bedenken an, was die Gleichsetzung von Grundlagen der Kunst und Anfang im Unterricht für die Schüler bedeuten könnte: „Ich glaube nicht, dass einer dieser Edelleute Schwierigkeiten haben könnte mit dem, was Sie vorschlagen, aber ich bitte Sie doch [...], dass Sie im ersten Teil mit der Haut beginnen mögen und dann erst das Knochengerst oder die Anatomie [...] folgen lassen möchten.“²⁰¹

Der Autor illustriert hier, verteilt auf die beiden Protagonisten, die zu seiner Zeit verbreitete Differenz zwischen Theorie und Praxis der Kunstlerausbildung: Seit Alberti hatte sich – zumindest in der Theorie der Traktatliteratur – die Auffassung etabliert, dass die Darstellung des menschlichen Körpers mit dem Knochengerst zu beginnen habe, um dann schichtweise bis zur bekleideten Gestalt vorzudringen – wobei dieses Vorgehen durchaus wörtlich gemeint war, d.h. der Künstler sollte jede Darstellung des Menschen mit einer Skizzierung der Skelett- und Muskelstruktur beginnen²⁰². Die konsequente Fortsetzung dieser Theorie wäre, das Studium des

Thomas von Aquin beeinflusst zeigt (siehe dazu Bernd Roggenkamp: *Vom „Artifex“ zum „Artista“*. Benedetto Varchis Auseinandersetzung mit dem aristotelisch-scholastischem Kunstverständnis 1547, in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hg.): *Individuum und Individualität im Mittelalter*. Berlin, New York 1996, S.844-860). Allori rekurriert an dieser Stelle vermutlich auf die von Varchi referierte Aristotelische Hierarchie des Universums, nach der es den Bereich des Ewigen (des Göttlichen) und den des Nicht-Ewigen gibt, der sich seinerseits in das Natürliche und Künstliche unterteilt. Das Natürliche – und das wären die „corpi umani“ und „animali“ bei Allori – ist nach Varchi von Gott gemacht (womit er sich von Aristoteles unterscheidet; siehe B. Roggenkamp, 1996, S.848), während das Künstliche – und damit sind auch die Kunstwerke gemeint – von Menschenhand entsteht. Die Kunstwerke stehen in dieser Hierarchie zwar an letzter Stelle, doch, gemäß der Argumentation Varchis, noch über dem Handwerk, denn ihre Herstellung erfordere die Phantasie des Künstlers.

²⁰⁰ „Né creder che questo non mi metta alquanto in pensiero, come ti dissi poco fa, considerando che a questi signori non debba parer una cosa spiacevole [in Heft D: *stranetta*] 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 e piacevoli parlando), così poi son tanto più maninconiche le ossa [in Heft D: *maninconiche e spiacevoli l'ossature*]; ma non vorrei che disgustasse [...] loro questo poco del fastidio, con ciò sia che sarà di grandissimo utile, ...“ (Barocchi, 1979, S.1948-49, hier zitiert mit Einfügung der Fußnoten).

²⁰¹ „Io non tengo che alcuno di questi signori abbi a far difficoltà a quanto sarà ordinato da voi, ma ben vi prego che [...] per questa prima parte [...] vi piacesse cominciare prima dalla pelle, seguitando dopo quella dall'ossatura [...]“ (Barocchi, 1979, S.1949)

²⁰² Bei Leon Battista Alberti heißt es dazu: „...; [...] 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

Skeletts und der einzelnen Knochen auch an den Anfang einer künstlerischen Ausbildung zu stellen, doch genau dies passierte in der Praxis nicht²⁰³. Stattdessen wurde der Schüler ‚von außen‘ an die menschliche Gestalt herangeführt und musste zunächst ausführlich den Kopf des Menschen in seinen Einzelteilen und dann im Ganzen studieren²⁰⁴. Dieses Vorgehen wählt auch Allori für sein Zeichenbuch, und, um dem Leser (und erwachsenen Schüler) ein konkretes Bild zu geben von dem, was ihn erwartet, lässt er den Lehrer Bronzino gleich anschließend sein Programm in groben Zügen vorstellen: Behandelt werden sollen zunächst der menschliche Kopf einschließlich Hals in der Frontalansicht, im Halb- und im Dreiviertelprofil, dann erst das Knochengerüst und die Anatomie, womit hier, wie erläutert wird, „die obersten Muskeln unter der abgehobenen Haut“ gemeint sind²⁰⁵. Diese Themen werden dann kapitelweise abgehandelt, so dass jeder Diskurs eine in sich abgeschlossene Lerneinheit bildet. Einem Leser, der dem Zeichenkurs autodidaktisch folgen will,

Knochen und Muskeln festlegen, die wir dann so mit Fleisch bedecken, dass man leicht jeden darunterliegenden Muskel erkennen kann.“ (Alberti, 2002, S.123). Alberti spricht hier eindeutig von der praktischen Vorgehensweise des Künstlers; ob diese Methode allerdings auch wirklich praktikabel war und praktiziert wurde, erscheint mir vor allem auch an Betrachtung der Papierqualität im 15. Jahrhundert und der Kostbarkeit dieser Zeichengrundlage doch fragwürdig. Für fortgeschrittene Künstler war die Darstellung dieser drei Schritte eher eine virtuose Übung zum Demonstrieren der eigenen Kenntnisse; ein Zeichenblatt von Allori zeigt beispielsweise nebeneinander ein Bein als Ganzes, dann nur die Muskelstruktur und zuletzt das Knochengerüst – alle drei dargestellten Beine werden durch ein schwungvoll drapiertes Tuch im Hüftbereich ergänzt (Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 190 S).

²⁰³ Und das sicher mit gutem Grund: Das Bild vom menschlichen Körper in der ‚Außensicht‘ ist für einen Schüler prägnanter und einprägsamer, das Knochengerüst – und schon gar der einzelne Knochen – erscheint dagegen ungleich abstrakter.

²⁰⁴ Als ein Zeugnis für die Verbreitung dieser Vorgehensweise zitiert Wolfgang Kemp ein Gemälde G.F. Carotos, das, um 1520 entstanden, ein Kind mit einer Zeichnung in der Hand darstellt (Verona, Museo Civico). Auf dem Blatt Papier, welches das Kind dem Bildbetrachter präsentiert, sind schemenhaft eine menschliche Gestalt, ein Gesicht in der Frontalsicht und ein Auge im Profil zu sehen, alles scheinbar mit unsicherer Hand ausgeführt, als wären es Zeichnungen von dem Kind selbst. Zu den Motiven schreibt Wolfgang Kemp: „Diese drei Elemente stehen in einem ursächlichen Zusammenhang. Wir gehen davon aus, daß das zeichnende Kind mit dem Augenschema vertraut gemacht wurde: die Zeichnung rechts dürfte seine unsichere Kopie einer solchen Vorlage sein, vielleicht aber auch die Vorzeichnung eines Erwachsenen. Das Kind hat dann versucht, das Gelernte oder besser gesagt: Aufgepropfte seinem Schema der menschlichen Gestalt und des Gesichtes anzuverwandeln. [...] halten wir zunächst fest, daß die erste Erscheinung der autonomen Kinderzeichnung einhergeht mit dem Ansatz zu zeichendidaktischer Unterweisung.“ (W. Kemp, 1979, S.25).

²⁰⁵ „la notomia, cioè i primi muscoli, levata la pelle, et all’ultimo essa pelle, dicendoti che ne’ secondi muscoli e terzi non entrerrò in distendermi più oltre che bisogni allo studio nostro, e molto meno ancora nelle parti spirituali o vitali o naturali, [...]“ (Barocchi, 1979, S.1949). Dieser Abschnitt ist nicht eindeutig zu übersetzen, unklar bleibt vor allem auch, was Allori mit „essa pelle“ bezeichnen wollte – die Haut selbst war zu dem Zeitpunkt nicht als eigenständiges Organ erkannt worden und auch sonst nicht von Interesse. Der Hinweis auf die ‚secondi e terzi muscoli‘ könnte vermuten lassen, dass Allori mit ‚pelle‘ hier eine subcutane Schicht der Haut, die während des Sezieren freigelegt wird, umschreibt. Zeichnungen, die diesen Sezierschnitt wiedergeben, sind mir allerdings nicht bekannt, weder von Allori noch von anderen Künstlern aus der Zeit. In den Illustrationen zum *Libro secondo* folgt Allori dem Alberti’schen Dreischritt Knochengerüst – Muskelstruktur – Anblick des ganzen Kopfes.

bietet die klare Struktur des solcherart gegliederten Textes wiederholt Anhaltspunkte für das Fortschreiten seiner eigenen Studien.

Der Programmüberblick manifestiert das zentrale Thema des Zeichenkurses: Es geht um die Darstellung der menschlichen Gestalt, und der Schüler nähert sich seinem Ziel durch schrittweises Kopieren der Vorlagen an, die an einigen Stellen im Text durch wissenschaftliche Informationen ergänzt werden²⁰⁶. Übergreifende Aspekte wie Perspektiv- oder Proportionslehre werden dabei zunächst nicht benannt, sie werden aber in ihrem jeweiligen Kontext aufgegriffen (so der Aspekt der Proportionen in der Darstellung des menschlichen Gesichtes) oder „für später aufgespart“. Bezeichnend ist in diesem Fall die Begründung, die Allori den Lehrer vorbringen lässt: „Zu behandeln wären (an dieser Stelle) auch die Verkürzungen der langgestreckten Teile, aber das spare ich mir auf für später, wenn wir die Regeln der Perspektive behandeln; dann wird es leichter, dies zu illustrieren, was jetzt vielleicht nur Verwirrung stiften würde“²⁰⁷.

Auf eine erfolgreiche Didaktik durch klare Strukturen legte Allori als Autor, wie deutlich wurde, großen Wert. Daneben lässt er in seinen Text noch weitere, sicherlich aus der Erfahrung der Lehrpraxis stammende pädagogische Kunstgriffe einfließen²⁰⁸: In seinen Reden fordert der Lehrer Bronzino zu regelmäßigem und fleißigen Üben im Sinne von *nulla dies sine linea*²⁰⁹ auf, wobei er sich sowohl allgemein ausspricht (und damit an die professionellen Künstler denkt), als auch sich auf die (abwesenden) hochherrschaftlichen Schüler bezieht²¹⁰. Stellvertretend für die Patrizier fühlt sich der ambitionierte Leser des Traktates angehalten, seine Studien

²⁰⁶ Im ersten Buch betreffen die ergänzenden Ausführungen vor allem die Physiognomie des menschlichen Gesichtes in Hinblick auf dessen Darstellung in der Malerei, sie berühren aber auch einen moralisch-ethischen Randbereich, indem sie das Darstellungswürdige normieren (siehe dazu weiter unten). Im zweiten Buch sind die Erläuterungen betont wissenschaftlich, Allori benennt detailliert die einzelnen Knochen des Kopfes.

²⁰⁷ „E ci sarebbe da trattare sello scorcio che fanno le larghezze, ma lo riserbo quando tratteremo delle regole in qualche parte della prospettiva, ché allora sarà più facile il dimonstrarlo, che qui di presente credo farebbe forse confusione.“ (Barocchi, 1979, S.1969)

²⁰⁸ Alessandro Allori war als privater Zeichenlehrer tätig und unterrichtete – wie in dem Traktat – Söhne und Töchter aus wohlhabenden und adeligen Familien, mit denen er auch durch von ihnen in Auftrag gegebene Portraitbilder verbunden war; siehe Lecchini-Giovannoni, 1991, S.44 und S.310. Elizabeth Pilliod verweist auf Lucrezia Quistelli, laut Vasari eine Schülerin Alloris; cf. Pilliod, 2001, S.128.

²⁰⁹ Dies war, laut Plinius, der Leitspruch von Apelles; siehe *Naturkunde*, 1978, §84 (Vita des Apelles). Dieser Leitspruch konnte durchaus auch als Motto des Malers Bronzino gelten -.

²¹⁰ So beispielsweise am Ende des dritten Diskurses: „Ma nel fare adagio si usi [...] una squisita diligenza, come molte e molte volte ti ho detto, che bisognerà che faccino di quanto questo giorno ti ho disegnato in molti e molti giorni.“ (Barocchi 1979, S.1971).

mit der entsprechenden Haltung durchzuführen und kann dann, wiederum stellvertretend, auch das wiederholt ausgesprochene Lob an die Schüler auf sich beziehen²¹¹. Zur weiteren Ermutigung der Schüler und zu ihrer Anregung erwähnt der Lehrer Bronzino berühmte Persönlichkeiten, die sich ebenfalls als Dilettanten in der Zeichenkunst geübt haben. Diese Textstelle ist noch aus einem anderen Grund interessant, denn Allori zeigt dem Leser hier indirekt und unter dem Anschein, sozusagen einen Einblick in den Alltag eines berühmten Künstlers zu geben, dass ein qualifizierter Maler umfassend gebildet sein muss und daher auch den Umgang mit Gelehrten pflegen sollte. Es ist aber auch als eine Anspielung auf den sozialen Status des Künstlers zu deuten, wenn der Autor hier zwei berühmte Florentiner Zeitgenossen zitiert, mit denen Allori und sein Lehrer Bronzino im Text und in der historischen Realität Umgang pflegten. Vielleicht wünscht sich dann der Leser sogar, an der fiktiven abendlichen Gesprächsrunde teilnehmen zu können, an die der Lehrer Bronzino seinen Schüler Allori mit folgenden Worten erinnert: „Und du, komm mir diesen Abend so schnell du kannst wieder zurück, denn ich glaube, unser Freund Herr Benedetto Varchi und der liebenswürdige Herr Luca Martini werden zu uns zum Essen kommen, und ich glaube, sie werden den größten Gefallen daran finden, wenn sie hören, dass jene Edelherren den so ehrenwerten Vorsatz haben, sich in der Zeichenkunst zu üben, wie diese beiden in ihrer Jugend es ja auch getan haben; und du wirst sie vielleicht über einige Stellen unseres überwältigenden Dichters Dante sprechen hören, der sich, wie seine wunderbaren Werke es erkennen lassen, seinerseits ebenfalls dem Zeichnen gewidmet hat.“²¹².

²¹¹ So wird die zweite ‚Unterrichtseinheit‘ mit folgenden Worten des Lehrers Bronzino eingeleitet: „Veramente ch’io ho visto cosa che non solamente mi piace infinitamente, ma mi fa veramente stupire, che in si poco tempo abbino cotesti signori fatto buono acquisto; [...]“ (Barocchi, 1979, S.1959).

²¹² „E tu questa sera torna il più 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 essi 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 anco egli nel disegno.“ (Barocchi, 1979, S.1965) Hier vermischen sich im Text die historische Realität und die fiktive Ebene des Textes; die vom Autor Allori erwähnten Personen gehörten tatsächlich zum Freundeskreis Bronzinos. Von Luca Martini fertigte Bronzino ein Portrait an, das sich heute im Palazzo Pitti befindet. Zugleich geben die beiden Namen Anhaltspunkte für die Datierung des Textes: Benedetto Varchi starb 1565, Luca Martini war bereits 1561 verstorben. Diese Textstelle entstand entweder zu einem Zeitpunkt, an dem Varchi und Martini beide noch lebten, in jedem Fall aber nach Alloris Rückkehr aus Rom, das heißt also 1560, oder sie ist Teil einer späteren Überarbeitung, bei der Varchi und Martini *post mortem* eine Referenz erwiesen werden sollte, das heißt, sie ist um 1565 zu datieren. Die namentliche Erwähnung Benedetto Varchis bestärkt die oben ausgeführte Annahme, dass Allori sich in seinen Ausführungen teilweise auf Varchis Lektionen beruft (cf. Fußnote 199).

Tradition und Transformation

Neben diesen kleineren pädagogischen und didaktischen Kniffen weist das Lehrbuch auch eine grundsätzliche methodische Struktur auf, die Allori nicht neu entwickelt, sondern der Tradition entlehnt hat. Dieses Grundprinzip, das in kaum veränderter Form bis in das 19. Jahrhundert im Malunterricht Anwendung fand, wird als das „ABC-Verfahren“ bezeichnet²¹³ und geht grundlegend von der Annahme aus, dass Zeichenkunst systematisch erfassbar und damit auch vermittelbar, d.h. für jeden erlernbar ist.

Zwei Schritte kennzeichnen die Art, in der sich der Schüler den Lernstoff aneignen soll: Es beginnt mit dem wiederholten Kopieren der einzelnen Teile des Studienobjektes, dann wird im Anschluss daran die Kombination zum Ganzen geübt²¹⁴. Eine noch vor dem Kopieren liegende Aufgabe, die man als Abstraktion oder besser noch als Analyse bezeichnen könnte und die eine strukturierte Übertragung des realen Objektes in eine Studienvorlage beinhaltet, wird dem Schüler allerdings von seinem Lehrer (bzw. dem durch die Tradition bereits kodifizierten und fixierten Vorgehen) abgenommen, denn im Unterricht wird dem Lernenden mit den Mustervorlagen bereits das Ergebnis einer systematischen Analyse präsentiert und zum Kopieren vorgelegt. Aus den Einzelteilen wird dann in einer Synthese wieder das ganze Objekt generiert: Mehrere Linien formen das Auge, aus Auge, Nase, Mund und Ohren entsteht das menschliche Gesicht usw.

Wesentlich für die Aneignung dieser Methode ist die wiederholte Übung der einzelnen Schritte mit dem Ziel der „totale(n) Habitualisierung des Zeichenvorganges“²¹⁵. Bei Allori konzentriert sich der Schüler in den einzelnen Schritten daher zunächst mehr auf das Kopieren der Linie in ihrer jeweils spezifischen Form als auf deren abbildende Funktion, das Referenzobjekt und somit auch die mimetische Funktion der gezeichneten Linie treten dadurch erst einmal in

²¹³ Einen vergleichbaren Begriff gibt es im Italienischen nicht, sondern nur Umschreibungen. Allerdings spricht man von dem „abc del mestiere“, womit das grundlegende Wissen einer Tätigkeit gemeint ist. Der Akzent liegt im Italienischen mehr auf dem inhaltlichen Anteil als auf der Methode (wie es demgegenüber im Deutschen der Fall ist), so dass sich diese Bezeichnung auch mit dem Begriff „Manual“ übersetzen ließe (wie im Falle des schon zitierten *Abecedario pittorico* von Orlandi). Das Konzept aber, das der Begriff ‚ABC-Verfahren‘ umschreibt, ist im Italienischen bekannt, wie Leon Battista Albertis Ausführungen zeigen werden.

²¹⁴ Im Grunde war diese Lehrmethode zu Alloris Zeiten in Florenz noch relativ neu, hatte sich aber bereits vollständig etabliert und die zuvor gängige Ganzheitsmethode, nach der sich Schüler zunächst im Abzeichnen von kompletten Vorlagen üben sollten, seit etwa einem halben Jahrhundert abgelöst (cf. Perrig, in: *Zeichnungen aus der Toskana*, 1997, S.18).

²¹⁵ so W. Kemp 1979, S.126.

den Hintergrund. Auf den Eigenwert der Linie geht Allori allerdings nicht ein, im zweiten Diskurs benennt er lediglich die zwei Arten der Linie, die Gekrümmte und die Gerade (*linea curva* und *linea retta*), die er als die Grundbausteine der Zeichnung ansieht²¹⁶, verweist aber eine ausführlichere Erörterung der geometrischen Grundformen in das Mathematikstudium: „Ich nehme ja an, daß diese Herren in der Vergangenheit Mathematik studiert haben, wo man zuallererst lernt, was ein Punkt, was eine Linie, ein Kreis, ein Quadrat und ein Dreieck ist, kurzum, was das für Grundformen sind, die sich aus diesen Strichsorten bilden lassen und von denen diverse Körper abhängen (jedenfalls bin ich sicher, daß, wer die Himmelsphäre studiert hat, darüber notwendigerweise Bescheid weiß).“²¹⁷.

Analyse und Synthese, die zwei Schritte des ABC-Verfahrens, bedeuten für den Schüler also auch Wechsel zwischen Abstraktion und Konkretion – eine ähnliche Situation findet man im Schreibunterricht, an dem sich zu orientieren ja bereits Alberti in seinem Traktat *Della Pittura* forderte: „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.“²¹⁸.

²¹⁶ „E ti dico che devi sapere che tutto quello che si può dimostrare in disegno, dipende tutto da due sorte di linee, cioè la curva, o arcata che dire ce la vogliamo, e da la retta, come per esempio ti mostro: [...]“ (Barocchi 1979, S.1959) Allerdings lässt Allori seine Schüler nicht zunächst die „reinen Linien üben, dann [...] sie am traditionellen Objekt anwenden“, wie Wolfgang Kemp schreibt (W. Kemp 1979, S.126).

²¹⁷ „E se non che io credo che cotesti signori abbino per lo addietro atteso allo studio delle matematiche, là dove nel principio di esse si tratta che cosa sia punto, quale la linea, quale il cerchio e quale il quadrato et il triangolo, et in somma tutte le forme principaliche da queste due sorti di linee si possano formare variatamente i corpi che da esse dipendano (sendo che son certissimo che, avendo studiato la sfera celeste, bisogna necessariamente averne intera intelligenza), [...]“ (Barocchi, 1979, S.1959/60; die Übersetzung stammt von Perrig, in: *Zeichnungen aus der Toskana*, 1997, S.282)

²¹⁸ Alberti, 2002, S.155. Alberti geht noch einen Schritt weiter, indem er nicht nur den Aufbau der einzelnen menschlichen Gestalt, sondern des ganzen Bildes nach dem Vorbild des Schreibunterrichts fordert; siehe dazu Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*. London 1971, S.130-135 und ders.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Composition*, Oxford 1972, S.135-137.

Wolfgang Kemp verweist im Zusammenhang mit dem Schreibunterricht auf den um 1522 erschienenen und weit verbreiteten Traktat *La operina da imparare di scrivere littera cancellarescha* von Ludovico degli Arrighi, mit dem einer „echten Elementarisierung, also einer Reduktion der Schrift auf bedeutungsfreie Zeichen [...] Grund gelegt wurde“ (W. Kemp, 1979, S.128). Der Schritt zu einer sinnfreien Isolation der einzelnen Formelemente im Schreibunterricht ist im Vergleich zum Zeichenunterricht jedoch ungleich kleiner, handelt es sich bei den europäischen Schriftzeichen doch bereits um Abstraktionen bzw. Konventionen.

Die systematische Erfassung des Stoffes für den Zeichenunterricht nach dieser Methode bedeutet zugleich auch die Konstruktion einer Regelmäßigkeit, bei der aus der Vielfalt der Vorlagen ein mittlerer Wert konstruiert und zum Maßstab gemacht wird. Die Schritte zu seiner Ermittlung werden in dem Zeichenbuch nicht erläutert; Allori beschränkt sich darauf, die Proportionsregeln, nach denen Auge, Nase, Mund und Ohr bei der Wiedergabe des menschlichen Kopfes verteilt werden, im zweiten Diskurs vorzustellen und anhand von Abbildungen zu illustrieren. Dabei sind die normativen Vorlagen nicht nur statistischer, sondern auch ästhetischer Natur – ein Aspekt, der bereits im ersten Diskurs angesprochen wird. Die Aneignung der einzelnen Gesichtsteile leitet Allori mit folgenden Worten ein: „Wir werden zunächst die Teile, die zur Bildung eines Profilkopfes dienen, einzeln, jedes für sich, darstellen und anschließend zeigen, wie sie richtig zusammengefügt und an ihren Platz gesetzt werden. Dabei werde ich versuchen, den vollständigen Menschen in der Blüte seiner Jugend und außerdem so schön und wohlproportioniert wie nur immer möglich wiederzugeben.“²¹⁹

Allori bemüht sich um die Annäherung an eine ideale Typologie, ein Abgleiten in Extremformen soll vermieden werden: „Indessen werden wir persönlich die Nase weder größer noch kleiner machen als so, wie es ihr zusteht, nämlich als ein Drittel der vollen, vom Haaransatz bis zum Kinn gerechneten Gesichtslänge. Wie weit sie vorkragen darf, werde ich Dir, wie gesagt, an geeigneter Stelle zeigen. Ihre Maße sind ja nun mal sehr verschieden. Ist sie zu gequetscht oder zu niedrig, bekommt sie etwas Satyrhaftes; stößt sie zu weit nach vorn, wird sie zu dem, was wir eine Adlernase nennen. Das eine wie das andere ist von dem zu vermeiden, der – insofern das überhaupt möglich ist – das Regelmaß für eine anmutsvolle Schönheit sucht.“²²⁰

In seinem didaktisch motivierten Anliegen, das Darzustellende durch Regelmäßigkeit zugänglich zu machen, verbindet Allori zugleich auch wissenschaftliche Ansprüche (Proportionslehre) mit einer ästhetisch-moralischen Motivation (die idealen Formen

²¹⁹ „[...] e faremo di presente tutte quelle parti che servono a fare una testa in profilo, [...] spiccate l'una dell'altra, e dopo questo darem il modo e la regola per situarle e metterle insieme ciascuna al suo luogo, et intorno a questo si cercherà da me di imitare tutto l'uomo nel fiore della sua gioventù, [...] e parimente di più bella forma e misura proporzionata che per me fare si possa.“ (Barocchi, 1979, S.1951/52; Übersetzung von Perrig, in: *Zeichnungen aus der Toskana*, 1997, S.279)

²²⁰ „Intanto noi non lo faremo né maggiore né minore che quella parte che gli to[c]ca, cioè la terza di tutto il volto, intendendo dal principio de' capelli al mento; ché, come ti ho detto, ti mostrerò al suo luogo quanto deve sportare in fuori, sendoché è troppo sticcato o basso, ha del satiro, e troppo sportando in fuori, è di quella forma che chiamiamo aquilino; l'uno e l'altro da fuggirsi da chi cerca, per quanto si può, regola per una graziosa bellezza.“ (Barocchi, 1979, S.1954; Übersetzung von Perrig, in: *Zeichnungen aus der Toskana*, 1997, S.280)

zeigen sich am Objekt des wohlproportionierten, männlichen Körpers, der sich im Zustand des Gleichmutes befindet). Zugleich regt sich bei dem Lehrer im Text aber auch innerer Widerspruch: Nicht alle Objekte lassen sich dergestalt normiert erfassen und daher dem Anfänger einfach vermitteln – „Daß ich von den Haaren nie so ausführlich wie von den übrigen Teilen gehandelt habe, liegt daran, daß sich ihre Gestaltung jener Regel, der die Gestaltung der übrigen Teile unterliegt, entzieht. Man kann höchstens sagen, daß sie eine gewisse Anmut aufweisen soll, zu der man indes erst in langer Praxis findet“²²¹. Der Verweis, dass sich bestimmte Bereiche des Zeichnens nur durch „lange Praxis“ (*Iunga pratica*) erschließen, erinnert den Leser daran, dass er als Laie an bestimmte Grenzen stoßen und der Unterschied zum professionellen Künstler in den Zeichnungen sichtbar bleiben wird.

Motiv und damit Objekt des Zeichenunterrichtes ist der menschliche Körper – diese Entscheidung ist für Alessandro Allori so selbstverständlich, dass sie gar nicht weiter erläutert werden muss. Nach wie vor ist die Darstellung des menschlichen Körpers das würdigste Bildthema und gilt in seiner Vielgestaltigkeit auch als das anspruchsvollste. Auch die Abfolge innerhalb von Alloris Lehrplan entspricht dem konventionellen Unterrichtsschema: zunächst wird die Darstellung des Kopfes geübt, und hier wiederum steht an erster Stelle die des Auges.

Dass dem Auge im 16. Jahrhundert – nicht nur im Zeichenunterricht – eine derart exponierte und damit auch überragende Bedeutung zugemessen wurde, hatte eine Vielzahl von Gründen. In der Dichtung und in Liedtexten des Cinquecento findet sich an vielen Stellen ein Lobgesang auf die „divini occhi“ der Geliebten²²²; die Augen galten als ein Spiegel oder Fenster der Seele und damit als besonders bedeutungsvoll und anbetungswürdig. Neben dieser emphatischen und emotional aufgeladenen Verehrung kam den Augen auch eine mit rationalen und intellektuellen Argumenten gestützte besondere Wertschätzung zuteil, denn die Augen wurden als das Sinnesorgan erachtet, das in direkter Verbindung mit dem Intellekt stand.

²²¹ „E se bene non ho mai trattato de' capelli così distintamente come ho fatto dell'altre parti, è stato perché in vero di essi non si può dar quella regola che si è fatto di quelle, sendo che per lo più consistano in una certa grazia, la quale si va facendo con la lunga pratica, [...]“ (Barocchi, 1979, S.1965; Übersetzung von Perrig, in: *Zeichnungen aus der Toskana*, 1997, S.283)

²²² So lautet der Text eines italienischen Liedes aus dem 16. Jahrhundert in Auszügen: „Divini occhi sereni / occhi sempre di gratia e d'amor pieni / [...] perdonin gli altri occhi vostro sol e splendore.“ (aus der *Intavolatura de li Madrigali*, 1536), und in einem frühen Sonett Michelangelos heißt es beispielsweise: „Aus meiner Liebsten Augen liegt herfür / Ein heißer Strahl und von so klarem Licht, / Daß durch's geschlossene Lid in Herz er sinkt.“ (die Übersetzung findet sich bei Martin Kemp: *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997, S.257).

Diese Vorstellung manifestiert sich auch in dem Gedanken von einer Auge-Hand-Dichotomie, die vor allem von dem Empfinden einer Diskrepanz geprägt ist. Das Auge steht in diesem Zusammenhang stellvertretend für das innere Bild, für die Vorstellung, die sich der Künstler von seinem Kunstwerk macht und in einem weiteren Sinne für die *fantasia* des Künstlers allgemein, die Hand dagegen muss als das ausführende Organ mit den Widrigkeiten der Umsetzung einer Idee in ein Kunstwerk kämpfen, indem es an die manuellen Fähigkeiten des Künstlers und an die Möglichkeiten, die das Material gestattet, gebunden ist. Diese Diskrepanz wieder in Einklang zu bringen, ist nur einem professionellen Künstler möglich, oder wie Benedetto Varchi es in seinen *Lezioni* formuliert: „Nur derjenige ist wahrhaft Meister, der mit den Händen das umzusetzen versteht, was er sich im Hirn vollkommen vorgestellt hat“²²³.

Einen großen Bogen schlug Cosimo Bartoli in seinen 1542 und 1548 an der Accademia Fiorentina gehaltenen Vorlesungen (die er 1567 in leicht veränderter Form drucken ließ), indem er von einigen Textstellen aus Dantes *Divina Commedia* ausging und diese zum Anlass nahm, über das menschliche Auge zu rasonieren²²⁴. Seine Lektionen an der Accademia hatten sehr regen Zuspruch gefunden – in der schriftlichen Ausgabe der *Ragionamenti* berichtet Bartoli von bis zu zweitausend Zuhörern –, man kann also davon ausgehen, dass diese Ausführungen in Florenz zumindest in Intellektuellen- und Künstlerkreisen bekannt waren und diskutiert wurden. Gleich in seinem ersten *Ragionamento* geht Bartoli auf die Funktion des menschlichen Auges ein und gibt eine ausführliche Erläuterung zu diesem Thema. In seinen Darlegungen beruft sich Bartoli neben Dante auch auf Aristoteles, dem gemäß das Auge die Vorrangstellung unter allen Sinnesorganen gebührt²²⁵. Über

²²³ In der Übersetzung zitiert nach B. Roggenkamp, 1996, S.853.

²²⁴ Cosimo Bartoli: *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli Gentil'huomo et Accademico fiorentino, sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni et significati, et la tavola di piu cose nobili*, Venedig 1567. Zu Cosimo Bartoli siehe Thomas Frangenberg, 1990, S.103ff. und Judith Bryce: *Cosimo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine Polymath*, Genf 1983. Zu der Bedeutung, Beurteilung und 'Philosophisierung' von Sinneswahrnehmungen in der Antike, im Mittelalter und der italienischen Renaissance siehe David Summers: *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, London, New York, La Rochelle, Melbourne, Sydney 1987 (zu den hier behandelten Aspekten v.a. S.151-181).

²²⁵ „Bartoli schließt sich der am Beginn der *Metaphysik* des Aristoteles [...] begründeten und in der Folgezeit kanonischen Auffassung an, daß unter den Sinnesorganen dem Auge der Vorrang gebühre; nur die Sicht nehme die charakteristischen Unterschiede der Perzeptionsobjekte wahr und ermögliche die >certa esperienza<, die verlässliche Sinneswahrnehmung. Damit ist der Grund für die Interpretation des Passus aus Dantes *Purgatorio* [...] gelegt, dessen Klärung in der Lektion ansteht und den Bartoli verwendet, um zu belegen, daß man vor allem durch den Sehsinn zu den >scienze<, zu Wissen und

Aristoteles und den ebenfalls von Bartoli zitierten mittelalterlichen Gelehrten Alhazen (Ibn al-Haytham) kommt der Autor dann auf die Streitfrage, ob das Auge durch Aussenden (Extramission) oder Empfangen (Intromission) von Sehstrahlen funktioniere, ein altes Diskussionsthema, das auch auf Albertis Theorie der Sehpyramide eingewirkt hatte. Mit Albertis kunsttheoretischen Schriften war Cosimo Bartoli ebenfalls bestens vertraut, hatte er doch dessen Traktate zur Architektur, Skulptur und Malerei ins Italienische übersetzt²²⁶.

Neben diesen eher physiologisch und philosophisch orientierten Abhandlungen zur Sehkraft findet in der Traktatliteratur um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch eine Funktion des Auges große Aufmerksamkeit, die eher im erweiterten oder übertragenen Sinne als an das Auge gebunden zu verstehen ist: Es geht um den ‚geschulten Blick‘, den Autoren wie Vincenzo Borghini, Anton Francesco Doni, Francesco Bocchi und Raffaello Borghini auch an künstlerischen Laien üben wollten²²⁷. Mit ihren Texten intendieren sie – neben dem Ausstreuen von Informationen über Künstler und ihre Werke – vor allem die Vermittlung von Kategorien, anhand derer auch Laien lernen können, sich fachkundig über Kunstwerke zu äußern. Das Vokabular wird dabei in einer fiktiven vor-Ort-Situation, also vor den Kunstwerken, ausgebildet, damit kommt dem fachmännischen Blick auf das Kunstwerk eine grundlegende Bedeutung zu (letztendlich setzt sich auch hier der Florentiner Topos fort, nach dem auch der einfachen Bevölkerung, wie Vincenzo Borghini es formuliert, „ein gutes Auge und eine scharfe Zunge“ im Umgang mit Kunstwerken zu eigen sei²²⁸).

Wie alle diese Beispiele zeigen, gab es in Florenz um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine lebhaft diskutierte Diskussion über das, was das Auge direkt oder im übertragenen Sinne zu leisten vermag. Der Vorrangstellung des Auges entspricht daher die traditionelle Überlieferung, den Zeichenunterricht auch mit dem Motiv des Auges beginnen zu lassen, und dieser Tradition folgt auch Alessandro Allori in seinem Lehrbuch.

Wissenschaft gelangen könne. Zugleich, so der Autor, führt die Sicht zu Verlangen und Liebe.“ (Frangenberg, 1990, S.109)

²²⁶ Der Architekturtraktat erschien in Bartolis Übersetzung 1550 in Florenz, die Schriften zur Skulptur und zur Malerei wurden 1568 in Venedig gedruckt.

²²⁷ Wie der ‚geschulte Blick‘ und die Fähigkeit, ‚fundiert zu reden‘ in der Laienkunstliteratur behandelt werden, beschreibt das schon zitierte Werk von Thomas Frangenberg (1990). Zu Francesco Bocchi siehe auch Gerald Schröder, *Der kluge Blick. Studien zu den kunsttheoretischen Reflexionen Francesco Bocchis*, Hildesheim, Zürich u.a.O. 2003.

²²⁸ „Noi siamo in una città che ha buon occhio e cattiva lingua...“ schrieb Vincenzo Borghini 1577 in einem Brief an Bernardo Buontalenti; in: Giovanni Bottari, Stefano Ticozzi (Hg.): *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...*, 8 Bände, Mailand 1822-1825, Band 1, S.243.

Eine andere Herangehensweise wählte Benvenuto Cellini, der ungefähr zeitgleich mit Alloris Zeichenbuch seine Abhandlung *Sopra i principii e `l modo d'imparare l'arte del disegno* verfasste²²⁹. In diesem Fragment gebliebenen Text wendet sich Cellini explizit sowohl an Mäzene („Ihr Fürsten und Herren, die Ihr Euch an solchen Künsten vergnügt“²³⁰), als auch an fortgeschrittene und debütierende Künstler („Ihr vortrefflichen Meister und Ihr Jünglinge, die Ihr Euch noch erst unterrichten wollt“²³¹); der wahre Adressat seiner Grundsätze aber ist der unterrichtende Meister, dem Cellini im Stile einer Rede sein Konzept eines neuen Lehrplanes exponiert. Zunächst zeigt sich Cellini noch ganz im Sinne seiner Zeitgenossen überzeugt, „daß das schönste Tier, das die Natur hervorgebracht, der Mensch sei, [und] daß das Haupt sein schönster Teil und der schönste und wundersamste Teil des Hauptes das Auge sei“²³². Doch schon im nächsten Absatz folgt der Cellinische Paukenschlag: Ihm scheint, das Auge sei ein für den Anfänger viel zu schwieriges Studienobjekt, stattdessen solle der unterrichtende Meister seinen Schüler mit dem Zeichnen des „Hauptknochen des Beines“ beginnen lassen, denn „wenn man einen solchen dem Schüler von dem zartesten Alter vorlegt, so wird er einen Stab zu zeichnen glauben“²³³.

Bevor Cellini sein eigenes künstlerisches Lehrkonzept ausbreitet, benennt er den Usus der zeitgenössischen Ausbildungspraxis – mit dem er selbst offensichtlich schlechte Erinnerungen verbindet: „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 andern auch so gegangen sein.“²³⁴.

In gewohnt drastischen Worten pflegt Cellini auch in diesem Text seine Rolle als Rebell, doch ist sein Versuch, den Zeichenunterricht neu zu systematisieren weit

²²⁹ Das Fragment ist unter anderem ebenfalls im dem *disegno* gewidmeten Band Paola Barocchis abgedruckt, in dem auch Alloris Zeichenbuch zu finden ist (Paola Barocchi: *Scritti d'Arte del Cinquecento*. Band VIII Disegno, Turin 1979, S.1933-1940). Johann Wolfgang Goethe übersetzte 1796 nicht nur Cellinis Autobiographie, sondern auch einige Fragment gebliebene Texte Cellinis, unter diesen auch *Sopra i principii* (abgedruckt in: *Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben*. Übersetzt von Goethe, mit einem Nachwort von Harald Keller. Frankfurt 1981).

²³⁰ *Leben des Benvenuto Cellini*, 1981, S.521

²³¹ *Leben des Benvenuto Cellini*, 1981, S.521

²³² *Leben des Benvenuto Cellini*, 1981, S.521

²³³ *Leben des Benvenuto Cellini*, 1981, S.522

²³⁴ *Leben des Benvenuto Cellini*, 1981, S.521

mehr als nur eine Provokation oder ein persönliches Aufbegehren gegen traditionelle Strukturen. Grundlage für den von Cellini entwickelten didaktischen Ansatz ist eine klare Abfolge vom Einfachen zum Schwierigen – allerdings auch um den Preis einer größeren Abstraktion, glaubt doch der Schüler zunächst ein „Stäbchen“, nicht einen menschlichen Knochen zu zeichnen. In den anschließenden Ausführungen hebt Cellini dann, ohne sich dessen bewusst zu werden, den Grundsatz seiner Methode wieder auf: Sein Lehrplan wird zu einer Beschreibung des menschlichen Knochengerüsts bzw. der einzelnen Knochen (einer reinen Beschreibung, denn so, wie der Text von *Sopra i principii* formuliert ist, scheint er ohne Illustrationen konzipiert gewesen zu sein²³⁵), und Cellini folgt im Weiteren der Ordnung der Anatomie und nicht mehr dem Prinzip einer konsequent progressiven Steigerung des Schwierigkeitsgrades. So bleibt seine revolutionäre Methode bereits im Ansatz stecken; vermutlich ist dies aber auch gar nicht anders zu denken, denn eine im didaktischen Sinne konsequente Methode ließe sich nur schwerlich mit dem Anspruch einer *imitatio naturae*, also dem getreuen Abbilden der Vor-Bilder, in Einklang bringen – und ohne diesen Grundparameter der Malerei ließe sich im Cinquecento auch kein Zeichenunterricht denken. Cellinis Text ist, trotz seiner eigenen Inkonsequenz, ein zu seiner Zeit singulärer Versuch, den gängigen Lehrmethoden eine Alternative gegenüberzustellen und kann als Vordenker für eine konsequente Elementarisierung des Zeichenunterrichtes²³⁶ gesehen werden, wie sie im 20. Jahrhundert erst die künstlerische Ausbildung erreichte.

Kann in methodischer Hinsicht Alessandro Allori im Vergleich zu Benvenuto Cellini als Traditionalist gelten, so hat doch ein sekundärer Aspekt seines Zeichenbuches für Florentiner Verhältnisse geradezu revolutionäre Sprengkraft.

Das Hauptanliegen des Zeichenbuches ist eine strukturierte Aufbereitung und Präsentation des Lehrstoffes, durch den auch Laienkünstler sich das Zeichnen aneignen können. Dies erfolgt unter der Anleitung eines erfahrenen Künstlers, und

²³⁵ Das Cellini zugeschriebene Blatt mit fünf Mustern für den zeichnerischen Werkstattunterricht (Besançon, Musée des Beaux Arts, Inv.-Nr.3117) würde, wollte man es in Zusammenhang mit *Sopra i principii* sehen, seinen neuartigen Ansatz völlig konterkarieren, ist es doch eindeutig eine Illustration der traditionellen ABC-Lehrmethode. Zu dem Blatt siehe Alexander Perrig in: *Zeichnungen aus der Toskana*, 1997, S.150-152.

²³⁶ Zu diesem Aspekt siehe W. Kemp 1979, S.124f. Wolfgang Kemp sieht Alloris Lehrbuch als eine fortgeschrittene Form der Elementarisierung des Zeichenunterrichts im Vergleich zu Cellinis *Sopra i principii*. Meiner Auffassung nach ist das Gegenteil der Fall, allerdings geht Kemp ja auch von der irrigen Annahme aus, dass Allori seine Schüler zunächst „die reine Linie üben“ lässt (siehe dazu weiter oben Fußnote 216).

für diese Rolle wählte Allori in seinem Traktat die Gestalt Agnolo Bronzinos. Allori suggeriert mit dem Dialog zwischen den beiden Protagonisten eine Situation, in der der Leser zum Schüler wird, folgt er dem vorgeschlagenen Lehrprogramm. Dadurch entsteht die scheinbar paradoxe Situation, dass der Autor eine traditionelle (und real existierende) Lehrer-Schüler-Situation zwar zur Vorlage nimmt, sie zugleich aber auch transformiert – an die Stelle des Lehrers tritt der Text²³⁷.

Das Ungeheuerliche und eben Revolutionäre dieses Schrittes wird noch deutlicher, wenn man bedenkt, dass sich Florenz *aus Genealogien konstituiert*, dass die Übergabe von einer Generation zur nächsten eher noch als alle Architektur das Fundament dieser Stadt bildet und dies weder in republikanischen noch in diktatorischen Zeiten je angefochten wurde. Wer sich als Bürger von Florenz bezeichnete, betonte damit seinen Anteil an einer lange zurückreichenden florentinischen Tradition, und in vergleichbarer Weise qualifizierte sich auch ein Künstler durch seinen Lehrer, nämlich durch seine ‚künstlerischen Ursprünge‘. Gerade Alessandro Allori war in eine solche Künstler-Genealogie eingebunden und fügte dies auch, wie noch zu zeigen sein wird, aktiv und einem Markenzeichen gleich in das eigene Werk ein. Als ein Schüler Bronzinos konnte sich Allori durch seinen Lehrer zugleich noch auf eine weitere Lehrautorität, nämlich auf Pontormo berufen – die Linie Pontormo-Bronzino-Allori galt schon zu Lebzeiten von Allori als die bedeutendste Künstlergenealogie des florentinischen Cinquecento. Bereits bei Pontormo und Bronzino hatte die Lehrzeit nachfolgend in eine Periode der engen Zusammenarbeit gemündet, aus der wiederum eine lebenslange enge Freundschaft hervorging, und in der gleichen Weise gestaltete sich auch das Verhältnis zwischen Bronzino und Allori, der, wie Vasari beschreibt, von seinem Lehrer Bronzino zudem wie ein leiblicher Sohn angenommen wurde²³⁸.

²³⁷ „La posizione tradizionale del rapporto maestro-discepolo, quale si era configurata nella bottega, è dissolta, rovesciata. Il contatto diretto, che era stato alla base di tale rapporto, ed aveva, in un certo senso, costituito la garanzia della attività futura, ma anche la giustificazione di una filiazione ideale che lega maestro a discepolo e ne qualifica l'origine, in senso quasi genetico, connotandone al tempo stesso i caratteri stilistici di formazione [...], è abolito.” (Ciardi, 1971, S.277)

²³⁸ „Molti sono stati i creati e' discepoli del Bronzino. Ma il primo [...] è Alessandro Allori, il quale è stato amato sempre dal suo maestro, non come discepolo, ma come proprio figliuolo, e sono vivuti e vivano insieme con quello stesso amore fra l'uno e l'altro che è fra buon padre e figliuolo.” (Vasari, *Vite*, B/B, Band VI, 1987, S.238) Alessandros Vater, Cristofano di Lorenzo Allori, häufig auch als Tofano Allori oder Tofano spadaio (er galt als ein hervorragender Schwertmacher und arbeitete für Cosimo de' Medici) vermerkt, starb vermutlich am 13. oder 14. Juli 1541; kurz zuvor hatte er, bereits schwerkrank, sein Testament aufgesetzt, das von Bronzino als Zeuge mit unterschrieben wurde. Der Familie Allori war Bronzino bereits zu Lebzeiten von Cristofano Allori in enger Freundschaft verbunden, außerdem unterstützte er sie auch wiederholt finanziell. Nach dem Tode Cristofanos fühlte sich Bronzino offensichtlich vollständig für das Wohlergehen der Familie verantwortlich. Er bezahlte

Umso mehr mag erstaunen, dass es gerade Alessandro Allori war, der erstmals die traditionelle Lehrer-Schüler-Beziehung durch seinen Traktat als transformierbar darstellte, wenn auch auf subtile Art. Zur gleichen Zeit aber bahnten sich in Florenz auch auf breiterer Ebene Veränderungen an, denn mit der Gründung der Accademia del Disegno 1563 begann ein grundlegender Wandel der professionellen Künstlerausbildung, der auf alle nachfolgenden Akademien ausstrahlen sollte²³⁹. Kerngedanke war dabei, dass die klassische Lehre in der Werkstatt zwar nicht aufgehoben, aber durch Vorlesungen und Kurse ergänzt werden sollte. An der Accademia wurden dazu Lektionen in den Fachbereichen Mathematik, Geometrie, Perspektive und Anatomie angeboten, darüber hinaus hatten die Studierenden hier die Gelegenheit, Zeichnen nach dem Modell zu üben²⁴⁰ und Sitzungen beizuwohnen, in denen Leichen seziiert wurden²⁴¹.

Grundlage für den Curriculum war nach wie vor die praktische Ausbildung, die der Künstler jeweils in der Werkstatt eines Meisters absolvierte, dort wurde er jedoch

die Schulden, die Cristofano bei seinem Tode hinterlassen hatte, gab seine eigene Wohnung auf und zog in das Haus der Allori. In der Volkszählung von 1552 wird Bronzino als Oberhaupt einer Wohnstätte genannt, die „eine Feuerstelle, vier Männer, zwei Frauen und eine Dienerin“ – mithin die Familie Allori – umfasst (siehe zu diesem Aspekt ausführlicher Pilliod, 2001, S.98ff.).

²³⁹ Die ursprüngliche Motivation der Accademia-Gründungsväter war jedoch noch ganz anderer Art: Dem Bildhauer Fra Giovanni Montorsoli war es vor allem ein Anliegen, mittellosen Künstlern eine angemessene Grabstätte zu sichern. Damit übernahm die Accademia eher die Aufgabe einer Malergilde, die sich ja auch um die soziale Absicherung ihrer Mitglieder kümmerte. Da es zu diesem Zeitpunkt in Florenz auch noch die Lukas-Gilde gab und die Inkorporationspflicht für Künstler erst 1571 vollständig aufgehoben wurde, waren Konflikte vorprogrammiert. Die Diskussionen um Aufgaben und Kompetenzen der Accademia del disegno bestimmten nicht nur die Gründerjahre, auch in später verfassten Statuten nimmt die Klärung von rechtlichen und sozialen Autoritäten einen breiten Raum ein; in den ersten Grundsätzen (1563) wird sogar noch explizit von der *accademia e compagnia* gesprochen, das heißt, die Akademie erfüllte eine Doppelfunktion. Der vor allem von Giorgio Vasari vertretenen Auffassung, dass die Accademia sich vorrangig einer geregelten Künstlerausbildung widmen sollte, wurde in den Statuten zunächst verhältnismäßig wenig Platz eingeräumt. In der Praxis erhielt dieser Aspekt jedoch schnell mehr Bedeutung, allein schon durch Bestimmungen, nach denen die jungen Künstler zu zahlreichen Anlässen eigene Werke beisteuern mussten.

Zur Geschichte der Florentiner Accademia del Disegno siehe vor allem Zygmunt Waszbinski: *L'accademia medicea del disegno nel Cinquecento*. 2 Bände, Florenz 1987 und Karen-Edis Barzman: *The Florentine Accademy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000. Zur Geschichte der Akademien allgemein gilt nach wie vor das Standardwerk von Nikolaus Pevsner *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge 1940 / Reprint New York 1973; die deutsche Ausgabe erschien 1986 in München unter dem Titel *Die Geschichte der Kunstakademien*.

²⁴⁰ Der Zeichenunterricht umfasste das Studieren (d.h. Kopieren) von Werken anderer Meister, das Zeichnen von drapierten Stoffen und von Modellen, und dies beinhaltete sowohl lebende Personen (deren Bezahlung Cosimo I. übernommen hatte) als auch Figurenmodelle (wie Skelette und die *écorché*-Figuren des Francavilla) – siehe dazu Waszbinski, 1987, v.a. S.277ff.

²⁴¹ Die anatomischen Sitzungen wurden zunächst ausschließlich von Medici-Hofärzten (Jacopo Marchesetti und Alessandro Menchi, einem Neffen Benedetto Varchis) durchgeführt, später auch von anderen Ärzten. Dass anatomische Studien Teil der Künstlerausbildung waren (oder zumindest sein sollte), belegen neben zahlreichen Zeichnungen verschiedener Künstler auch Alloris wiederholten Aufforderungen dazu in seinem Zeichenbuch. Gleichwohl scheint die Durchführung von anatomischen Sitzungen noch in der Mitte des Cinquecento eine halbamtliche Angelegenheit gewesen zu sein, denn sie werden weder in den Akademiestatuten, noch in anderen offiziellen Dokumenten erwähnt (so Waszbinski, 1987, S.287).

auch von Akademielehrern besucht und auf Fortschritte hin überprüft²⁴². Durch dieses Konzept stand nicht nur der Schüler unter Kontrolle der Akademielehrer, es wurde auch die Kompetenz des Werkstattmeisters relativiert, denn nun galt nicht allein nur sein Urteil. Da die Durchführung dieser Kontrollbesuche nicht dokumentiert ist, es auch keine Angaben über deren Art und Weise sowie deren Häufigkeit gibt, die schriftlichen Quellen vielmehr von den Schwierigkeiten bei der Umsetzung dieser Statuten sprechen, ist eine Modifikation der Autorität des Werkstattmeisters in Hinblick auf die Lehrlingsausbildung jedoch vermutlich eher konzeptionell und graduell einzustufen. Gleichwohl zeigt sich hier ein Wandel, der die klassische enge Filiation von Lehrer und Schüler verändert und erweitert.

Zu den Verpflichtungen der jungen Akademiekünstler gehörten die Ausgestaltung von Festdekoration und die Teilnahme an Wettbewerben, wer Aufträge oder Ämter ablehnte, musste Strafgebühren zahlen (diese Regelung galt auch für bereits ausgebildete Akademiekünstler). Unter der Ägide von Giorgio Vasari und mit Herzog Cosimo de' Medici (ab 1569 Großherzog Cosimo I. de' Medici) als Finanzier sorgte die Accademia für eine Standardisierung der Kunstproduktion und entwickelte sich in Florenz zunehmend zu der zentralen Vermittlungsstelle für Aufträge, der sich gerade junge Künstler kaum entziehen konnten.

Alessandro Allori war seit dem 26. September 1565 Mitglied der Accademia²⁴³ und übernahm in den folgenden Jahrzehnten auch zahlreiche Ämter. Aber schon zuvor war Allori durch seinen Lehrer Bronzino, der zu den Gründungsvätern der Accademia gehörte, über die Diskussionen und Pläne der Accademici bestens unterrichtet, zeitliche und konzeptionelle Nähe von Zeichenbuch und akademischem Unterricht sind daher nicht überraschend.

So stimmen Alloris Programm und die Pläne der Akademie grundsätzlich in den Anliegen überein, Kunst systematisch strukturieren und vermitteln zu wollen, dem Künstler mittels eines Lehrplanes eine gesicherte Wissensgrundlage zu bereiten und

²⁴² In den Gründungsstatuten der Accademia del Disegno vom 13. Januar 1563 heißt es unter *Capitolo XXXIII*: „Et volsero che questi maestri sieno tenuti in nome di visitatori e andare per tutte le stanze dove detti giovani lavorano a vedere tutte le cose che fanno, e che non li possino senza licenza mandar fuori, se prima detti visitatori non l'hanno viste et fatto emendar loro, se ci fusse alcuno errore, havendo rispetto però a chi le fa; et vadino considerando l'ingegno di chi opera il tempo secondo l'età loro, et il tutto si faccia con amorevolezza, facendognene correggere, et quali che si portano bene, questi visitatori, quando trovano quei giovani, che habbino fatto di quest'arti opere lodevoli, lo dichino in corpo della compagnia, acciòche per il mezzo di quello onore si sforzino d'essere degni di maggior' lodi.“ (zitiert nach Barzman, 2000, S.228)

²⁴³ Zusätzlich schrieb sich Allori am 18. Januar 1567 noch in die *Arte de Medici e Speciali*, also in die für Maler zuständige Gilde ein (siehe Lecchini Giovannoni, 1991, S.64).

durch Vermittlung zu der Fixierung und Verbreitung eines allgemeinen Wissens beizutragen. Zu Letzterem gehörte auch der Anspruch, dass ein Künstler über eine umfassende, nicht nur künstlerisch-handwerkliche, sondern auch philosophische, literarische und naturwissenschaftliche Bildung verfügen sollte. Und nicht zuletzt transformieren sowohl Alloris Zeichenbuch als auch die organisierte Ausbildung an der Akademie ganz grundsätzlich die traditionelle Lehrsituation, indem sie das Lehrmonopol durch einen Meister aufheben.

Neben diesen Parallelen zeigen sich aber auch deutliche Divergenzen zwischen den Auffassungen Alloris und denen der Akademie. Diese betreffen zum einen die anvisierte Zielgruppe – interessierte Laien oder professionelle Künstler –, zum anderen einen zentralen und im Cinquecento viel diskutierten Begriff: den *disegno*.

Alloris *disegno*-Begriff

Die Frage nach einer Definition des Begriffes *disegno*, der sich ja bereits in den Titeln der Manuskriptfragmente ankündigt²⁴⁴, wird gleich zu Beginn des Zeichenbuches aufgegriffen. Dort bittet der Schüler Allori seinen Lehrer um Klärung, denn die Verwendung des Begriffes habe ihn stets „sehr verwirrt“²⁴⁵. Und in der Tat bietet der Lehrer Bronzino eine sehr einfache, in ihrer Reduktion fast radikale Definition von *disegno*: „Ich sage dir, kurzgefasst, dass ich unter *disegno* alle die Dinge verstehe, die sich mittels der Eigenart oder Stärke der einfachen Linien gestalten lassen.“²⁴⁶. Auf die Verständnislosigkeit signalisierende Nachfrage seines Schülers, was er denn mit „einfachen Linien“ meine, antwortet der Lehrer: „Unter Linien verstehe ich, wie wir sagen, die Umrisse (*dintorni*) und überhaupt alle die Dinge, die weder Schatten noch Licht haben.“²⁴⁷. Auch auf diese Aussage hin zeigt sich der Schüler weiterhin irritiert und verweist auf Zeichnungen, die mit Schattierungen oder beispielsweise mit

²⁴⁴ Alle sechs in der Biblioteca Nazionale von Florenz verwahrten Manuskripte tragen handschriftliche Titel auf ihren ersten Seiten, der Begriff *disegno* wird allerdings nur in den Titelüberschriften der Hefte aufgegriffen, in denen Agnolo Bronzino und Alessandro Allori als Protagonisten des Gespräches auftreten (der vollständige Titel von Heft F lautet beispielsweise: *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*). Die Manuskripte mit den Gesprächen der Edelleute und Alessandro Allori tragen hingegen lediglich die Überschrift *Ragionamento primo*. *M. Vincenzo Acciaiuoli, M. Simone Tornabuoni e Alessandro Allori* (Heft B), respektive *Dialogo primo* (Heft A).

²⁴⁵ „[...] vi prego [...] a farmi grazia almeno di sciormi un dubbio intorno alla dichiarazione di questa voce disegno, il quale mi ha tenuto molto tempo confuso“ (Barocchi, 1979, S.1943)

²⁴⁶ „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.“ (Barocchi, 1979, S.1944)

²⁴⁷ „Per linee intend'io, come noi diciamo, i dintorni et in somma tutte quelle cose che non hanno né ombra né lumi.“ (Barocchi, 1979, S.1944)

farbigen oder Weißhöhungen gestaltet sind und fragt, ob dies nicht auch *disegni*, also Zeichnungen, seien²⁴⁸. In der nun folgenden Antwort des Lehrers klingt fast eine Verärgerung über die nach seiner Meinung unpräzise und inflationäre Verwendung des *disegno*-Begriffes mit: „Es ist ein Unterschied, ob wir unsere Überlegungen heute von jenem verdorbenen Wortschatz (*corrotto vocabolo*), dessen wir uns im allgemeinen bedienen, leiten lassen wollen, oder ob wir, wie ich es beabsichtige, auf die Suche nach der Wahrheit der Sache gehen; und [...] ich sage dir [...], mit dem *disegno* ist es [...] wie mit vielen anderen Dingen geschehen, die von einem begrenzten Ursprungskonzept ausgingen, das dann im Laufe der Zeit erweitert und vergrößert wurde [...]“²⁴⁹.

Um seinem Anliegen noch einmal Nachdruck zu verleihen, beruft sich der Lehrer auf die legendären Ursprünge der Zeichenkunst, nach der die Menschen zunächst den Schattenformen durch Nachzeichnen der Umriss-Dauerhaftigkeit verliehen hatten²⁵⁰.

Mit dem Wort *disegno* lässt der Autor den Lehrer an dieser Stelle allein die ‚Umrisszeichnung durch eine gleichmäßige Linie‘²⁵¹ meinen, was alle malerischen Effekte und Mittel ausschließt. Diese seien, so erklärt der Lehrer in seiner Rede und zitiert noch immer die Legende vom Ursprung der Zeichenkunst, erst später von den

²⁴⁸ Dieser Aspekt, der in die Unterscheidung zwischen *disegno* und *pittura* mündet, wird in Heft B im Gespräch der Edelleute ausführlicher behandelt; der Abschnitt wird in Teilen zitiert bei Barocchi, 1979, S.1946, Fußnote 2.

²⁴⁹ „Differenza sarà se noi vogliamo oggi ragionare secondo il corrotto vocabolo di che ci serviamo generalmente, o pur, per quanto io intenda, andar cercando della verità della cosa; e facendoci alquanto più da lontano, ti dico primieramente che, quando ebbe principio il disegno, è avvenuto in questo come in di molte altre cose, che da un picciol principio son poi sempre venute ampliando e crescendo con la lunghezza del tempo, dalla quale gl’ingegni degli uomini si sono industriosamente affaticati; [...]“ (Barocchi, 1979, S.1945)

²⁵⁰ Plinius berichtet im 35. Buch seiner *Historia Naturalis* gleich von mehreren legendären Ursprüngen der Zeichenkunst: Als erstes soll der Lydier Gyges, am Feuer sitzend, seinen eigenen Schatten an der Wand linear umrissen haben, Apelles soll vor den Augen des Ptolemäus Portraits mit Holzkohle angefertigt haben und die Tochter des Korinthers Dibutades (bzw. Butades) soll den Schattenriss ihres scheidenden Geliebten mit einem Stück Kohle an der Wand festgehalten haben, um ein Bild von ihm zu bewahren, woraus der Vater dann ein Relief formte.

²⁵¹ 1546 hatte Agnolo Bronzino in einem Brief an Benedetto Varchi auf dessen Frage nach der Vorrangstellung der Kunst, der sogenannten *paragone*-Frage, geantwortet. Bronzino, als ein Vertreter der Malerei, äußerte sich natürlich zu ihren Gunsten: Malerei sei ein „fatica dell’animo“ und damit weitaus nobler als die Bildhauerei, die doch eine „fatica del corpo“ sei (siehe Kapitel 1). Desweiteren führte Bronzino für die Malerei an, dass sie sich mit den ihr eigenen, künstlerischen Mitteln – und nicht, wie die Bildhauerei, mit sozusagen ‚naturgegebenen‘ Mitteln – ausdrücke und nannte als das signifikante Kennzeichen der Malkunst die Linie: „[...] ma solo è dell’arte le linee che cercondano detto corpo, le quali sono in superficie; onde [...] non è dell’arte l’essere di rilievo, ma della natura [...]“ (zitiert nach Paola Barocchi (Hg.): *Benedetto Varchi – Vincenzo Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998, S.69).

Menschen hinzugefügt worden, „und wen das genau interessiert, der siehe bei Plinius im 4. Kapitel des XXXV. Buches nach“²⁵².

Mit nachdrücklichem Ton vertritt hier der Lehrer – und durch ihn der Autor – seine restriktive Begriffsdefinition, denn er weiß, dass er eine für seine Zeit ungewöhnliche Auffassung vorbringt. *Disegno* in einer derart auf das Elementare und Handwerkliche reduzierten Bedeutung stößt, wie die Reaktion des Schülers zeigen soll, in der Mitte des Cinquecento in Florenz eher auf Unverständnis.

Im Zuge der *paragone*-Streitfrage, die anlässlich Michelangelos Grabfeier wieder entfacht worden war²⁵³ und der Gründung einer Akademie, die das Wort *disegno* in ihrem Namen trägt, war eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff von größter Aktualität. Um an dieser Stelle eine langwierige und komplexe Diskussion abzukürzen²⁵⁴, lässt sich sagen, dass spätestens seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit *disegno* sowohl die Zeichnung als Resultat, als auch die davorliegende Idee, das heißt das Konzept des Zeichners von dem zu Zeichnenden verstanden wurde. Ihre prägnanteste Formulierung fand diese Position bei Federico Zuccari, der zwischen einem *disegno interno* und einem *disegno esterno* unterscheidet²⁵⁵. Die Positionen innerhalb der Diskussion differieren im Einzelnen

²⁵² „[...] sendo che chi pur fusse di questo curioso, vegga Plinio nel XXXV libro al quarto capitolo, [...]“ (Barocchi, 1979, S.1945). In dem von Bronzino zitierten Kapitel werden allerdings die antiken Schilderportraits behandelt und ihre Vorbildfunktion für die von Plinius beobachtete, neu ansetzende Sitte, Bildnisse von Abwesenden im Hause der Person aufzustellen. Auf den Ursprung der Malerei bzw. Zeichnung geht Plinius vielmehr im nachfolgenden fünften Kapitel ein, aus dem hier ein längerer Passus zitiert sei, auf den sich Bronzino (d.h. Allori) vermutlich bezog: „Die Frage über den Ursprung der Malerei ist ungeklärt und gehört nicht in den Plan meines Werkes. Die Ägypter behaupten, die sei bei ihnen [vor] 6000 Jahre[n], ehe sie nach Griechenland kam, erfunden worden – offensichtlich eine eitle Feststellung; die Griechen aber lassen sie teils zu Sikyon, teils bei den Korinthern ihren Anfang nehmen, alle jedoch sagen, man habe den Schatten eines Menschen mit den Linien nachgezogen; deshalb sei die erste Malerei so beschaffen gewesen, die nächste habe nur je eine Farbe verwendet und sei <später> die einfarbige (monochromaton) genannt worden, nachdem eine kunstvollere Malerei erfunden war; in dieser Weise besteht sie noch heute. Die Strichzeichnung [*liniarum* im lateinischen Text] soll von dem Ägypter Philokles oder Kleanthes aus Korinth erfunden worden sein; zuerst haben Arideikes aus Korinth und Telephanes aus Sikyon sie ausgeübt, aber auch sie noch ohne irgendwelche Farbe, jedoch schon mit Strichzeichnungen im Inneren.“ (*Plinius*, Band XXXV, ²1997, S.21/23).

²⁵³ siehe dazu im ersten Kapitel S.32ff.

²⁵⁴ Die Literatur zu diesem Thema ist vielfältig, ich verweise hier nur auf die Neuauflage von Luigi Grassis *Il disegno italiano dal Trecento als Seicento* (Rom 1993) und auf das nach wie vor aktuelle Grundlagenwerk von Erwin Panofsky *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960 (erstmalig erschienen 1924), sowie auf Wolfgang Kemp's Aufsatz „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607“ (*Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S.219-240).

²⁵⁵ Die Abhandlung *L'idea de' pittori, scultori et architetti del Cavalier Federico Zuccaro* erschien gedruckt erstmals 1607 in Turin. Zuccari definiert darin zunächst den Begriff des *disegno interno* wie folgt: „[...] cominciando da questo capo dichiararò che cosa io intenda per questo nome disegno interno, e seguendo la commune intelligenza così appresso de' dotti come del vulgo, dirò che per disegno interno intendo il concetto formato nella mente nostra per potere conoscer qual si voglia cosa et operare di fuori conforme alla cosa intesa, [...] in quella maniera che noi altri pittori, volendo

und auch nicht unerheblich voneinander, doch kommen sie alle in der grundsätzlichen Auffassung überein, dass *disegno* sich nicht auf das Produkt der Zeichnung beschränkt, sondern stets auch noch andere Bereiche – seien es philosophische, metaphysische oder ontologische – erfasst.

Bei Allori wird dieser Aspekt hingegen gänzlich ausgeschlossen²⁵⁶, mehr noch, er ist für ihn Anlass zu einem Seitenhieb auf diejenigen, die mit jenem „verdorbenen Wortschatz“ operieren. Um die „Wahrheit der Sache“ zu erfassen, beruft sich Allori auf deren Anfänge in der griechischen Antike. Den eher halbherzigen Versuch, dem Begriff etymologisch auf die Spur zu kommen, verbindet Allori mit einem Verweis auf die Architekturzeichnungen – darunter fasst er Plan, Aufriss und perspektivische Wiedergabe²⁵⁷ – der griechischen Antike, die für ihn, erweitert um andere Motive, das repräsentieren, was er unter *disegno* versteht²⁵⁸.

Allori beruft sich, um konsequent bei seiner Haltung, die Wahrheit liege in den Ursprüngen, zu bleiben, ausschließlich auf die Antike, doch finden sich auch um 1400 und in den nachfolgenden Jahrzehnten in den Texte Cenninis, Albertis und della Francescas vergleichbare *disegno*-Konzepte.

disegnare o dipingere qualche degna istoria, [...] formiamo prima nella mente nostra un concetto di quanto allora potiamo pensare ch'occoresse [...]. Poi conforme a questo concetto interno andiamo con lo stile formando e disegnando in carta; e poi co' pennelli e colori in tela o in muro colorando. Ben è vero che per questo nome di disegno interno io non intendo solamente il concetto interno formato nella mente del pittore, ma anco quel concetto che forma qual si voglia intelletto; [...].” (Zuccari, abgedruckt in Paola Barocchi (Hg.): *Scritti d'Arte del Cinquecento. Band VIII: Disegno*, Turin 1979, S.2064/2065). Auf den *disegno esterno* geht Zuccari erst im zweiten Buch seines Traktates ein; in seiner Definition gibt es doch deutliche Übereinstimmungen mit dem *disegno*-Begriff bei Allori: „Dico dunque che disegno esterno altro non è che quello che appare cinconscriitto [sic!] di forma senza sostanza di corpo. Semplice lineamento, circonscrizione, misurazione e figura di qual si voglia cosa imaginata e reale. Il qual disegno così formato e circonscritto con linea è essemplio e forma della imagine reale. [...] La linea dunque è proprio corpo e sostanza visiva del disegno esterno, in qual si voglia maniera formato; né qui mi occorre a dichiarare che cosa sia linea e come nasca dal ponto retta o curva, come vogliono i matematici.” (Barocchi, 1979, S.2084/2085).

²⁵⁶ Der Autor geht auf diesen Aspekt in seinem Text nicht inhaltlich ein, fügt aber in die Rede des Schülers einen Verweis auf ein anderes *disegno*-Konzept ein: „[...] e voglio dirvi che i sopranominati gentiluomini un giorno, disputando tra loro, dicevano che dove noi con la voce del disegno comprendiamo generalmente tutte le cose dove interviene esso disegno⁴, le quali in vero son molto differenti infra di loro, [...]” (Barocchi, 1979, S.1943). Barocchi deutet diese Stelle (in der Fußnote 4) als eine Anspielung auf die beispielsweise von Doni vertretene Idee eines *disegno universale*.

²⁵⁷ Dies sind die drei bei Vitruv angeführten „figure della dispositio“; siehe dazu Barocchi, 1979, S.1944.

²⁵⁸ „E ti dico che è vero che i Greci et i Latini, ma molto più i Greci, hanno voci che significano quale pianta di qualsivoglia edificio e quale elevazione dalla pianta, cioè il profilo, e quale il di dentro dell'edificio et anco la prospettiva con le sue lontananze delle scene, sì il di dentro, come il di fuori [...]; ma questo lo disputino quelli che si diletano di studiare le altrui lingue e venghiamo, poiché così ti contenti, alla dichiarazione del nostro volgare. Ma in vero mi scuso per sentirmi men atto a queste dispute che a cosa alcuna dov'io mi travagli. A me pare che noi vogliamo inferire con questa sole voce disegno di averer espresso et imitato sì la pianta com'il profilo, la prospettiva, i paesi, tutti gli animali in tutte le vedute e parimente ancora gli uomini, tanto ignudi quanto vestiti.” (Barocchi, 1979, S.1944)

Cennino Cenninis *Libro dell'arte* handelt vor allem von einem handwerklichen Wissen; *disegno* bedeutet für ihn Nach-Zeichnen und wird als die manuelle Grundlage der Kunst im Allgemeinen²⁵⁹, aber auch im Sinne von (Vor)Zeichnung als die Vorlage für ein Werk im Besonderen angesehen. Von dieser Funktion der Zeichnung spricht auch Allori, wenn er den Lehrer Bronzino zu seinem Schüler sagen lässt: „[...] ich betone sogar immer, dass man die Zeichnungen so genau und vollendet wir nur möglich machen soll, um somit die Werke zu erleichtern.“²⁶⁰. Bei Cennini findet sich aber auch eine ideelle Komponente von *disegno*, doch bezieht sich sein „disegno entro la testa“²⁶¹ nicht auf die Fantasie des Künstlers, sondern auf das, was ein Künstler durch Üben, das heißt, durch das Zeichnen von Objekten gleichsam in seinem inneren Fundus sich zulegt und woraus er bei der Gestaltung seiner Werke schöpfen kann. Um den Unterschied zu verdeutlichen, verwendet Cennini dann konsequenterweise die Begriffe *contorno* und *dintorno*²⁶², wenn er sich ausschließlich auf die ausgeführte Zeichnung bezieht.

Leon Battista Alberti verwendet in *Della pittura* das Wort *disegno* gar nicht, statt dessen greift er auf den Begriff *circunscrizione* zurück und bezeichnet damit, ähnlich wie später Allori, das Umrisszeichnen²⁶³. Das „mit der Linie den Saum nachfahren“²⁶⁴ ist für Alberti neben Komposition und Lichteinfall ein grundlegendes Element der Malkunst, doch beschränkt er *circunscrizione* nicht auf diesen Aspekt, denn er bezeichnet damit auch die Verteilung der dargestellten Objekte in einem Werk im

²⁵⁹ „Dice Cennino Cennini [...] << dal disegno t'incominci. Ti conviene avere l'ordine di potere incominciare a disegnare il più veritevile>>. Il discepolo dovrà dunque esercitarsi anzitutto a delinear figure; seguendo un *ordine*, o metodo o regola, che garantisca il rispetto del *vero*, del *naturale* rappresentato, mediante un corretto modo di disegnare.“ (Grassi, 1993, S.13; Hervorhebungen im Text)

²⁶⁰ “[...] conforto sempre che i disegni si studino e finischino il più che sia possibile, acciò che l'opere vengano più facilitate.“ (Barocchi, 1979, S.1947) Dieser Satz lässt sich sowohl auf ‚Übzeichnungen‘, also Studien diverser Motive, als auch auf die Entwurfszeichnung für ein bestimmtes Werk beziehen.

²⁶¹ Cennino Cennini: *Il libro d'arte*. Hg. von F. Brunello, Vincenza 1971, Kap.XIII.

²⁶² Beide Begriffe verwendet Cennini im Zusammenhang mit der ausgeführten Zeichnung, benennt damit aber unterschiedliche Aspekte: “[...] „contorno“ e „contornare“ riguardano la forma già chiusa e delineata di una figura; „dintorno“ e „dintornare“ si riferiscono invece piuttosto all'atto operativo del disegnatore che procede a formare la figura nei suoi profili lineari.“; Luigi Grassi in: Luigi Grassi, Mario Pepe: *Dizionario dei termini artistici*. Turin 1994, S.249.

²⁶³ „Adunque la pittura si compie di circunscrizione, composizione, e ricevere i lumi. [...] Sarà la circunscrizione quella che descriva l'attorniare dell'orlo nella pittura.“ (zitiert nach Alberti, 2002, S.112). Paolo Pino und Lodovico Dolce rezipieren im 16.Jahrhundert die von Alberti eingeführte, der Rhetorik entlehnte Dreiteilung der Malerei und sprechen in diesem Zusammenhang von *disegno*, erweitern diesen Begriff aber deutlich gegenüber Albertis *circunscrizione*; Pino fasste beispielsweise unter *disegno* „sowohl Urteil, Umschreibung, Praxis wie Komposition“ (Bätschmann, in: Alberti, 2002, S.46).

²⁶⁴ So die Übersetzung für *circunscrizione* von Bätschmann / Gianfreda in: Alberti, 2002, S.113.

Sinne von *composizione*²⁶⁵. Die von Alberti geprägte Verwendung des Wortes *circunscrizione* findet meines Wissens keine Nachfolge²⁶⁶.

Piero della Francesca greift in seinem um 1470 entstandenen Traktat *De prospectiva pingendi* wieder auf den Begriff *disegno* zurück, der für ihn ausschließlich das ‚Zeichnen mit reinen Linien‘ bedeutet²⁶⁷. Della Francescas Traktat erschien nicht in gedruckter Form, zirkulierte aber in zahlreichen handschriftlichen Exemplaren und wurde knapp ein Jahrhundert später von Daniele Barbaro in *La Prattica della prospettiva* teilweise übernommen²⁶⁸. Es ist anzunehmen, dass Alessandro Allori neben den Schriften Cenninis und Albertis, die nahezu zum künstlerischen Allgemeingut gehörten, auch Piero della Francescas Perspektivtraktat kannte, wenn auch vielleicht nur indirekt und aus mündlicher Überlieferung, denn außer der restriktiven Definition von *disegno* gibt es noch eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Schriften: *De prospectiva pingendi* wurde in Form eines Manuals abgefasst, in dem sich der Autor in direkter Anrede an seinen Leser wendet und ihn wie einen Schüler anspricht; Piero della Francesca konzipierte seinen Traktat als ein Lehrbuch zur Aneignung der perspektivischen Zeichnung²⁶⁹.

Dieser kurze Überblick zeigt, dass Alessandro Alloris Minimaldefinition von *disegno* in einer Tradition steht und sich der Autor auf bedeutende Autoritäten der griechischen Antike und der italienischen Renaissance berufen konnte, doch muss noch einmal betont werden, dass eine derartige Auffassung in der Mitte des Cinquecento in Florenz eher ungewöhnlich war.

Dass sie sich zudem als unpraktikabel erwies, zeigen die Illustrationen, die Allori eigenhändig in sein Zeichenbuch einfügt, und die den von ihm selbst aufgestellten

²⁶⁵ Siehe Bächtmann, in: Alberti, 2002, S.20.

²⁶⁶ Paolo Pino greift in seinem *Dialogo della pittura* (1548) den Begriff zwar wieder auf, gibt ihm jedoch eine andere Definition als Alberti, indem er darunter auch Hell-Dunkel-Schattierungen fasst; siehe Grassi in: Grassi / Pepe, 1994, S.173.

²⁶⁷ In seiner *De prospectiva pingendi* schreibt Della Francesca: <<Disegno intendiamo essere profilo e contorni che nella cosa se contene>> (zitiert nach Grassi, 1993, S.16).

²⁶⁸ „Several later manuscripts [of *De prospectiva pingendi*] are known (some in Latin), confirming other evidence that the work circulated quite widely in the 16th century. Parts of it were incorporated, with acknowledgement, in Daniele Barbaro’s *La Prattica della prospettiva* (Venice, 1569).“; Frank Dabell in seinem Artikel über Piero della Francesca, in: *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*. Herausgegeben von Jane Turner, Band II, 2000, S.1239.

²⁶⁹ „*De prospectiva pingendi* is intended as a practical instruction manual. The reader is presumably regarded as an apprentice, since he is called ‘tu’ throughout and is generally addressed in the imperative while being given detailed instructions for drawing the diagrams.“; Dabell, in: *Encyclopedia*, Band II, 2000, S.1239.

Regeln nicht gehorchen: Während Allori in seinem Text jedwede ins Malerische führende Eigenart der Zeichnung verbietet, finden sich in seinen Abbildungen Schraffuren, die dem Dargestellten Plastizität verleihen. Die Inkonsequenz in eigener Sache und der leicht polemische Ton seiner Argumentation lassen vermuten, dass sich der Autor in die Diskussion, auf die er hier rekurriert, persönlich involviert fühlte. Mit seiner radikalen Haltung bezog Allori nicht nur Stellung gegen die verbreitete *disegno*-Definition, sondern auch gegen ihre Vertreter. Zu den exponiertesten Theoretikern in der zweiten Hälfte des Cinquecento, die sich dieses Themas annahmen, gehörte Federico Zuccari, und mit ihm führte Allori tatsächlich einen Bilderkampf, wie zum Abschluss dieses Kapitels kurz beschrieben wird.

Lesepublikum

Die erhaltenen Fragmente von Alloris Zeichenbuch umfassen nur die Textteile, die sich inhaltlich konkret mit der Vermittlung des Zeichenunterrichtes befassen; eine Einleitung oder eine Vorrede zu dem Zeichenbuch ist nicht bekannt. Es fehlt also der Textabschnitt, der Aufschluss geben könnte über eine mögliche Widmung und der in der Regel eine (manchmal auch indirekte) Aussage über das vom Autor anvisierte Lesepublikum gibt²⁷⁰. Dieser Aspekt lässt sich bei Allori aber deutlich sowohl aus der beabsichtigten Funktion des Textes wie auch aus der Wahl seiner Protagonisten erschließen: Das Lehrbuch richtet sich an diejenigen, die die Kunst des Zeichnens erlernen möchten, aber nicht den Weg des professionellen Künstlers beschreiten wollen – Allori wendet sich also an die an Kunst interessierten Laien oder, wie es später genannt wurde, an ein Dilettantenpublikum. Im 16. Jahrhundert konnten sich eine solche Neigung ausschließlich Adelige, wohlhabende Bürgerliche oder Höflinge gestatten und, wie der Traktat *Il libro del Cortegiano* von Baldassar Castiglione²⁷¹ zeigt, taten sie dies nicht immer nur aus ureigenem Interesse, sondern auch zur Erfüllung gesellschaftlicher Normen. Für den Höfling gehörte das Zeichnen neben anderen Künsten (vor allem Dichtung und Musik) sozusagen zur ‚Grundausstattung‘: Da seine Hauptaufgabe darin bestand, am Hofe eines Herrschers für angenehme

²⁷⁰ Vasari beispielsweise stellt der Giuntianaausgabe seiner *Vite* die Widmung „Allo illustrissimo ed eccellentissimo Signor / Cosimo de’ Medici Duca di Fiorenze e Siena / Signor suo oservandissimo“ voran und schließt noch eine weitere Vorrede „Agli Artefici del Disegno“ an.

²⁷¹ Castiglione verfasste seinen Traktat zwischen 1508 und 1516, gedruckt erschien dieser erstmals 1528 in Venedig.

und niveauvolle Unterhaltung zu sorgen, musste er auf allen Gebieten, die der Diskurs streifen konnte, versiert sein²⁷².

Auch die Schulung und das Auftreten der regierenden Aristokraten war bestimmt von der Erfüllung sozialer Normen²⁷³, dabei kam dem Zeichenunterricht eines jungen Fürsten mit der beginnenden Neuzeit jedoch noch eine besondere Funktionen zu: Hier spielte aus naheliegenden Gründen weniger der Aspekt der Konversationsfähigkeit eine Rolle als vielmehr der allgemeinbildende Effekt, der dem Zeichenunterricht zugeschrieben wurde. Zeichnen galt als eine Form der Aneignung von Wissen und, verbunden damit, als eine Schulung sowohl spezifischer Fähigkeiten (in Hinblick auf die ‚Fürstenschulung‘ wurden hier vor allem Kriegsplanung und -führung, aber auch das Lesen, d.h. Verstehen von Landkarten und Architekturentwürfen betont²⁷⁴) wie auch allgemeiner Kompetenzen (so beispielsweise Urteilsvermögen, Beobachtungsgabe und Einsicht in die Naturgesetze)²⁷⁵.

In anschaulicher Weise wird dieses Thema Mitte des 15. Jahrhunderts von dem Florentiner Antonio di Pietro Averlino, genannt Filarete, in seinem *Trattato d'Architettura*²⁷⁶ aufgegriffen. Filarete entwirft in dem Traktat die Utopie eines

²⁷² Zu dem an den Höfling gestellten gesellschaftlichen Anspruch und zu seiner sozialen Funktion siehe u.a. Robert William Hanning, David Rosand (Hg.): *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven, London 1983 und Peter Burke: *Der Höfling*. In: Eugenio Garin (Hg.): *Der Mensch der Renaissance*. Frankfurt/Main, New York, Paris 1990, S.143-174.

²⁷³ Wolfgang Kemp weist auf den Wandel hin, den das fürstliche Erziehungsprogramm mit dem 15./16. Jahrhundert erfährt: „Die alten Inhalte, Moralerziehung und ritterliche Ertüchtigung, wurden beibehalten, veränderten aber z.T. ihren Stellenwert. Die Handhabung des Waffenwerkes kam nicht mehr die Bedeutung zu, die es im Zeitalter direkter Gewaltanwendung gehabt haben dürfte. [...] Um den neuzeitlichen Flächenstaat regieren zu können, bedurfte es gewisser Grundkenntnisse in Politik, Ökonomie, Jurisprudenz, Kriegstechnik etc. Machiavellis Traktat *Il Principe* con [sic!] 1513 (zuerst erschienen 1537) faßt diese Entwicklung wie im Brennspeigel zusammen: Der Fürst hat nicht länger die Tugenden eines christlichen Amtes zu pflegen, um für sich und sein Volk das Heil zu erlangen – so hatte Thomas von Aquin diese Aufgabe noch formuliert –, er hat im Gegenteil die Moral dem obersten Ziel, welches Erhaltung der Staatsmacht heißt, zu opfern. Als Instrument der Herrschaft wird eine gleichsam wissenschaftlich vorgehende Politik empfohlen; Kenntnis und Kalkül sollen an die Stelle von Gnade treten.“ (W. Kemp, 1979, S.37).

²⁷⁴ Diesen Aspekt greift Giorgio Vasari in seiner Darstellung Cosimos I. im Salone dei Cinquecento (Florenz, Palazzo Vecchio) auf: Im Kontext eines unter anderem auf aktuelle militärische Erfolge alludierenden Gesamtprogrammes wird Cosimo I. als planender Feldherr gezeigt, der mit Zirkel und Winkelmaß einen Bau- oder Geländeplan studiert.

²⁷⁵ In seinem bei Pontormo in Auftrag gegebenen Portrait lässt sich Alessandro de' Medici mit der Zeichnung eines Profilkopfes in der Hand darstellen; auch eine Studie, die mit dem Portrait in Verbindung gebracht wird, zeigt Alessandro de' Medici eine Zeichnung anfertigend – allerdings gibt es darüber hinaus keine Belege, dass Alessandro de' Medici sich dem Zeichnen widmete (siehe dazu Carl Brandon Strehlke: *Pontormo, Bronzino, and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, Ausstellungskatalog, Philadelphia Museum of Art, 20.11.2004 - 13.2.2005. Philadelphia 2004, v.a. S.112-115).

²⁷⁶ *Antonio Averlino detto Il Filarete: Trattato d'Architettura*. Herausgegeben von Anna Maria Fioli und Liliana Grassi, Mailand 1972 (= *Trattati di Architettura*, a cura di Renato Bonelli e Paolo Portoghesi, Volume II).

perfekten Stadt- und Staatswesen, zu dem im weiteren Sinne auch ein umfassend ausgebildeter Fürst als Oberhaupt gehört. Im 7. Buch seiner in Dialogform abgefassten Abhandlung wird das Gespräch zwischen dem Fürstensohn und einem Architekten wiedergegeben, in dem der Architekt den angehenden Herrscher in seinem Wunsch, das Zeichnen zu erlernen, tatkräftig mit einer Reihe von Argumenten unterstützt. Dabei hatte das Zeichnen als Kunst an sich und in Hinblick auf das Schaffen oder Beurteilen von Kunstwerken – bei Filarete wird nur von Architektur und Architekturzeichnungen gesprochen – wenig Bedeutung, der Zeichenunterricht wurde vielmehr funktionalisiert und in den Kontext einer allgemeinen Ausbildung eingebunden²⁷⁷.

Diese Zweckgebundenheit und Funktionalisierung des Zeichnens ist für die Gesellschaftsschicht, die vermutlich das Lesepublikum von Alloris Zeichenbuch bildete und in ihm auch zugleich durch die Protagonisten repräsentiert wird, kaum relevant. Zwar stammen die Edelleute, die sich zum Zeichenunterricht zusammenfinden, aus traditionsreichen florentinischen Adelshäusern, doch obliegen sie keiner Regierungspflichten, vielmehr sind sie, einem *cortigiano* ähnlich, in den Medici-Hofkreis eingebunden. Ihr Wunsch nach Zeichenunterricht scheint zwar vorrangig durch das Interesse an Kunst und das Bedürfnis, sich selbst die manuellen technischen und künstlerischen Fähigkeiten des Zeichnens anzueignen, motiviert zu

²⁷⁷ Über die Argumentation in Filaretets 1460 erschienenen Traktat schreibt Kemp: „Die Einführung des Zeichnens in den Unterricht eines Prinzen begründet Filarete auf dreifache Weise. Da ist zunächst der utilitaristische Gesichtspunkt. Zeichnen erweist sich als nützlich, wenn man als Fürst die Plansprache der Architekten verstehen und selbst Entwürfe anfertigen will. Dieses Argument erfährt eine Steigerung dadurch, dass der Autor dem Zeichnen einen allgemein-pädagogischen Wert beimisst. Er nennt den *disegno* eine Wissenschaft, d.h. so viel wie eine von Wissen angeleitete Aneignung der Natur. Auf das Zeichnen gehen alle manuellen Fähigkeiten zurück. Damit reicht das Fach aus der Sphäre der mechanischen Fertigkeiten heraus und wird zum intellektuellen Bildungsmittel. Als weiteren Legitimationsgrund führt Filarete die Tatsache an, dass in der Antike das Zeichnen bzw. Malen auch von Kaisern praktiziert worden sei. Die Wirksamkeit gerade dieses letzten Argumentes kann nicht hoch genug angesetzt werden. In einer Gesellschaft und einer Zeit, die grundlegend durch das Prinzip Nachahmung geregelt wurde, musste der Hinweis auf das Vorbild der Antike oft entscheidend wirken. Die Gründe, die Filarete für das Zeichnen in Feld führte, sind von späteren Autoren wiederaufgegriffen und unendlich variiert worden.“ (W. Kemp, 1979, S.38) Die Argumente, die Filarete für die Zeichenkunst anführt, finden sich bei Castiglione wieder; auch er verweist auf die Antike und auf die Nützlichkeit der Zeichenkunst für andere Bereiche, wie z.B. die Kriegsführung. Hinzu kommt auch bei Castiglione noch der wissenschaftliche (- in eben dem Sinne, wie Kemp es formuliert) Aspekt: Mittels der Zeichenkunst kann der Mensch den göttlichen Kosmos abbilden, allerdings nur, wenn er sich um ein Verständnis für die Dinge, also um ein erweitertes Wissen bemüht: „E veramente chi non estima questa arte parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la machina del mondo, [...] che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata e di sì diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la qual chi po imitare parmi esser di gran laude degno; né a questo pervenir si po senza la cognizion di molte cose, come ben sa chi lo prova.“ (Baldassar Castiglione: *Il libro del Cortegiano*. Herausgegeben von Giulio Carnazzi, Mailand 1994, S.108).

sein, doch folgen die Edelleute zugleich auch bestimmten sozialen Regeln, nämlich denen, die an einen *gentiluomo* gestellt werden – und entsprechen damit dem bei Castiglione beschriebenen klassischen Konzept des Edelmannes²⁷⁸.

Im Zeichenbuch wendet sich der Schüler Allori an seinen Lehrer Bronzino mit dem Hinweis, eine Reihe von Florentiner Patrizier „wünschten so sehr, das Zeichnen zu erlernen, das sie als gleich bedeutend einschätzen wie die anderen Studien, die sich für Edelmänner schicken“²⁷⁹. Es geht also auch hier um die Erfüllung sozialer Normen und Konventionen, doch tritt dieser Aspekt im weiteren Text des Zeichenbuches völlig in den Hintergrund. Stattdessen verfolgt Alessandro Allori mit der Ernsthaftigkeit eines professionellen Künstlers die fachliche Ausbildung seiner Laienschüler, für die er stets die Bezeichnung *gentiluomini* oder *nobilissimi signori* verwendet, wodurch er immer auf ihren sozialen Status verweist. Die im Kontext mit Alloris Zeichenbuch in der Sekundärliteratur häufig auftretende Bezeichnung der Dilettanten oder *dilettanti* als Zielpublikum findet im Text selber mithin keine Verwendung²⁸⁰.

Der Begriff des *dilettante* oder Dilettanten leitet sich ab von dem italienischen Wort ‚diletto‘²⁸¹, also der Bezeichnung für Vergnügen, Unterhaltung, Gefallen. In Hinblick auf die bildende Kunst ist damit jemand gemeint, der zum eigenen Vergnügen und ohne professionelle Ambitionen noch Zwänge sich der Herstellung von Kunstwerken widmet. Der Dilettant umgeht dabei meistens auch lästige Vor- und Zuarbeiten, wie beispielsweise das Zubereitung des eigenen Arbeitsmaterial (dazu gehörten das Reiben von Pigmenten und das Anrühren der Farben – Aufgaben, die in den Werkstätten des 16. Jahrhundert den jüngsten Lehrlingen oder sogar eher noch den Hilfskräften übertragen wurden) oder andere anstrengende Arbeiten, die als

²⁷⁸ Zu der Entwicklung des Konzeptes vom Edelmann siehe Carlo Ossola: *Dal <<Cortegiano>> all'<<Uomo di Mondo>>. Storia di un libro e un modello sociale*, Turin 1987.

²⁷⁹ „[...] desiderano assai d'imparare a disegnare, e che al pari degli altri loro studi che a gentiluomini convenghino, l'aprezzino [...]“ (Barocchi, 1979, S.194/42)

²⁸⁰ R. P. Ciardi beispielsweise spricht in seinem Aufsatz über Alloris Zeichenbuch von ‚dilettanti‘ (Ciardi, 1971, S.275); allerdings ist es im Italienischen auch schwieriger, ein Synonym zu finden. Wolfgang Kemp verwendet den Begriff des ‚Dilettanten‘ korrekterweise nicht im Zusammenhang mit Allori, wohl aber im historischen Überblick. Im Deutschen hat sich der Begriff im 18. Jahrhundert fest etabliert, dabei war vor allem Goethes Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Dilettantismus maßgeblich (siehe dazu ausführlich W. Kemp, 1979, v.a. S.81ff).

²⁸¹ ‚diletto‘ bzw. ‚dilettare‘ ist die italienische Abwandlung des lateinischen ‚delectare‘. Der lateinische Begriff findet außerhalb seines ursprünglichen Kontextes zunächst Anwendung im Bereich der Literatur, so bei Horaz in seiner *Ars poetica*, in der er von den Dichtern sagt, sie suchten den Aspekt des Nützlichen, Lehrreichen mit dem des Unterhaltens, Vergnügens zu verbinden („Aut prodesse volunt aut delectare poetae, aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.“)

unwürdig empfunden wurden²⁸². Weil dieser handwerkliche Anteil beim Zeichnen so gering ausfällt, wurde die Zeichenkunst lange als die einzige vertretbare Kunst für Laien angesehen. Noch 1564 schreibt Andrea Gilio, das Malen sei eine „unedle Tätigkeit“, deren Ausführung höchstens bei den professionellen Künstlern liegen solle²⁸³. Gleichzeitig aber gibt es bereits seit der Antike eine Reihe von Beispielen für prominente Dilettanten, sogar im Bereich der Skulptur, der traditionellerweise aufgrund der hohen physischen Anstrengungen als für Edelleute besonders unwürdig angesehen wurde²⁸⁴.

Das Besondere an diesem Begriff ist die Tatsache, dass der Akzent auf das Vergnügen gelegt wird: Außer seinem eigenen Interesse scheint es für den Dilettanten keinen zwingenden äußeren Antrieb zu geben, was auch bedeuten würde, dass das Phänomen des Dilettantismus theoretisch in allen Gesellschaftsschichten anzutreffen wäre – die soziale Realität bis in die späte Neuzeit widerspricht natürlich vehement dieser Annahme.

Anders verhält es sich mit den von Alessandro Allori gewählten Bezeichnungen für seine Laienkünstler; die Titulierung als *gentiluomini* und als *nobilissimi signori* impliziert den gesellschaftlichen Status und damit auch tendenziell die Motivation der Schüler – sie gehen eben den Beschäftigungen nach, „die sich für Edelmänner schicken“. Im Gegenzug wiederum nobilitiert auch die Klientel das Objekt der Begierde, die Zeichenkunst nähert sich dem Rang einer *artes liberalis* an. Dass es durchaus auch andere Ausdrucksmöglichkeiten für Allori gegeben hätte, zeigt sich an einem Detail eines anderen, zeitnahen Textes, der Fragment gebliebenen Abhandlung Benvenuto Cellinis *Sopra i principii e 'l modo d'imparar l'arte del disegno*. Cellini spricht in seiner Schrift das von ihm intendierte Publikum direkt mit folgenden Worten an: „Ihr Fürsten und Edelleute, die ihr euch mit diesen

²⁸² Zu diesem Punkt gehört auch der Wandel und die Zugänglichkeit des Arbeitsmaterials allgemein, wie Wolfgang Kemp hervorhebt: „Nicht unerwähnt bleiben darf, daß für eine Ausweitung künstlerischer Betätigung über die professionelle Kunstausbübung hinaus auch die materiellen Voraussetzungen nach und nach erfüllt wurden. Im 16. Jahrhundert brauchte der Laie seinen Zeichengrund nicht mehr selbst herzustellen, jetzt standen in ausreichendem Maße >>brauchbare und wohlfeile Papiersorten<< zur Verfügung.“ (W. Kemp, 1979, S.59, mit einem Zitat aus F. M. Feldhaus: *Geschichte des technischen Zeichnens*. Wilhelmshaven 1953, S.56)

²⁸³ Giovanni Andrea Gilio: *Due dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona de le parti morali e civili appartenenti a' letterati cortigiani et ad ogni gentilhuomo, e l'utile che i precncipi cavano dai letterati. Nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire, con molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo et altre figure, tanto de la vecchia quanto de la nova Cappella; et in che modo vogliono essere dipinte le sacre imagini.....* Camerino 1564. Herausgegeben von Paola Barocchi, Florenz 1986 (= *Tabulae Artium, Testi letterati e figurati ad uso di esercitazione*, Volume I).

²⁸⁴ Siehe dazu Ulrich Middeldorf: „On the Dilettante Sculptor“, *Apollo* 107, 1978, S.310-322.

Künsten vergnügt (*dilettate*), ihr ausgezeichneten Künstler und ihr Jünglinge, die ihr diese Kunst zu erlernen begehrt“²⁸⁵, bringt also das Interesse der Herrscher und Adligen für die Zeichenkunst explizit in Verbindung mit dem Vergnügen.

Zeichenkunst wird hier tendenziell mit Zweckfreiheit und individueller Neigung verbunden – im Vergleich zu Allori scheint dies eine weitaus modernere Auffassung zu sein.

Die Frage der künstlerischen Bildung von Laien beschäftigte offensichtlich nicht nur Alessandro Allori, wenn er auch der einzige war, der für speziell diese Gruppe ein Zeichenbuch verfasste. Auch in der Accademia del Disegno wurde das Thema diskutiert und sogar in die Gründungsstatuten aufgenommen. Dabei zeigen die Formulierungen, dass die Gegner einer Aufnahme von Laien in die Accademia sich zwar durchgesetzt hatten, aber nicht verhindern konnten, dass sich in den Statuten durchaus widersprüchliche Angaben finden. So wird im einleitenden *Capitolo I*, der einen Blick auf historische Vorgängerinstitutionen der Accademia in Florenz wirft, betont, dass sich in der Compagnia di San Luca „zahlreiche gebildete Geistesgrößen und geehrte Häupter versammelten, von welcher Nationalität auch immer, [...], vorausgesetzt, sie waren herausragend und vergnügten sich (*si dilettino*) im *disegno*“²⁸⁶, um damit die geistige Tradition von Florenz hervorzuheben²⁸⁷. Zwei Abschnitte weiter, im *Capitolo III*, wird die Zielgruppe der Accademia del Disegno explizit benannt: „Seine hochverehrte Hoheit [i.e. Herzog Cosimo de' Medici] wünscht, dass diese Institution der allgemeine Zusammenschluss aller Personen sei, die den *disegno* praktizieren, also der Architekten, Bildhauer, Maler [...]“²⁸⁸ – damit scheinen wiederum eindeutig alle Laien aus dem Akademiekreis ausgeschlossen zu sein. Eine ebenfalls 1563 verfasste Ergänzung zu den Gründungsstatuten, die in drei Entwürfen existiert, zeigt hingegen die Uneinigkeit innerhalb des Akademiekreises. Im *Capitolo Sesto* der Ergänzung wird noch einmal die Frage aufgegriffen, „welche

²⁸⁵ „Voi, principi e signori, che di tale arte vi dilettate, e voi, artisti eccellenti, e voi, giovani, che apprendere le volete“ (Barocchi, 1979, S.1934; hier meine eigene Übersetzung). Dass der Übergang zu der Bezeichnung der *dilettanti* für die ‚edlen Schüler‘ fließend ist, zeigt Raffaello Borghinis Einschätzung von Alloris Zeichenbuch (s.o., cf. Fußnote 193).

²⁸⁶ „[...] dove si ragunavano tanti chiari spiriti ed onorati ingegni di qual natione si sia, [...] purchè sieno eccellenti et si dilettino del disegno, [...]“ (Barzmann, 2000, S.222)

²⁸⁷ Die Compagnia (also die Gilde) wurde als Vorläufer der Accademia angesehen, so wie auch die Aufgaben der Gilde bis zur Aufhebung der Inkorporationspflicht mit denen der Akademie verbunden waren. Dies zeigt sich auch an der Doppelbenennung „Accademia et Compagnia dell’Arte del Disegno“.

²⁸⁸ „Sua Eccellenza Illustrissima vuole che questo oratorio sia corpo di compagnia generalmente di tutti gl’uomini di disegno, cioè architetti, scultori, pittori [...]“ (Barzman, 2000, S.223)

Art von Menschen wir in unsere Gilde und Akademie aufnehmen sollen“, was in der einen Handschrift mit der Aussage, aufgenommen werden nur Bildhauer und Maler, beantwortet, in der anderen Handschrift jedoch noch um folgenden Zusatz ergänzt wurde: „ (...) und auch jene, die als Ehrenmänner (*gentilhomini* [sic!]) und Edelleute (*persone nobili*) sich in den Wissenschaften auskennen, die zur Architektur und zur Zeichenkunst oder zu einer dieser beiden Künste gehören.“²⁸⁹. Dieser Nachsatz ist uneindeutig – können Edelleute Akademiemitglied werden, weil sie sich für Architektur und Zeichenkunst interessieren, oder werden Architekten und Zeichner durch ihre Kenntnisse und Fähigkeiten sozusagen nobilitiert, erhalten den Zugang zur Accademia aber aufgrund ihrer Profession? Erst die nachträgliche Streichung der Zeile, in der die Personengruppe durch Benennung ihres sozialen Standes angesprochen wird, ergibt eine Klärung, jetzt wird wieder der Berufsstand zum entscheidenden Punkt für eine Zugangsberechtigung.

In der Praxis wurde diese Situation jedoch häufig ganz anders gehandhabt; wie verschiedene Quellen belegen, konnten auch in den ersten Jahrzehnten nicht professionelle Künstler die Accademia del Disegno besuchen²⁹⁰. Ab 1590 wurden dann die Bestimmungen offiziell gelockert²⁹¹, und mit dem 17. Jahrhundert gab es schließlich keine Zugangsbeschränkungen für Dilettanten mehr.

²⁸⁹ Zur Klärung zitiere ich hier den gesamten Abschnitt aus der Veröffentlichung der Statuten durch Karen-Edis Barzman: „**Capitolo Sesto**. Di quale sorte d’Huomini si debbano accettare nella nostra Compagnia et Accademia. Avanti che nelle cose appartenenti agl’Ordini della Compagnia et Accademia nostra si proceda più inanzi per levar via interamente tutte le difficoltà, e confusioni che nascere potessero, ordiniamo, disponiamo, e vogliamo che nella Compagnia et Accademia nostra non si debbano ricevere et accettare se non quelli che sono Scultori ò Pittori. [Six lines are left blank, as if to be filled in; all other statutes follow immediately one after another, without breaks in the pages.] [In the second of the three drafts of this document, the following is included here: “(...) e coloro anchora i quali sendo gentilhomini e persone nobili sono dotati delle scienze appartenenti all’Architettura et arte del disegno ò a una di queste.” The words from “coloro” through “dotati delle” are canceled with a line.]” (Barzman 2000, S.236; Hervorhebungen im Text). Die Formulierung „per levar via interamente tutte le difficoltà, e confusioni che nascere potessero“ zeigt, dass es bereits Unklarheiten und Diskussionen in Hinblick auf die Anwendung dieses Punktes gegeben hatte.

²⁹⁰ Wazbinski verweist auf Giovanni Battista Paggi (Wazbinski, 1987, Band I, S.299); auch in diesem Zusammenhang spielte die Aufhebung der Inkorporationspflicht eine wichtige Rolle, denn sie gestattete auch nicht eingeschriebenen Malern, das Handwerk auszuführen. So wurde Paggi, der sich in Florenz zu einem erfolgreichen Künstler ausgebildet hatte, in seiner Heimatstadt Genua nach seiner Rückkehr von der dortigen Malergilde zunächst die Ausübung seiner Kunst untersagt, weil er nicht die vorgeschriebene siebenjährige Lehrzeit durchlaufen hatte (siehe dazu David Rosand: „The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition“, *l’arte* 11-12, 1970, S.5-53, hierzu S.25-26).

Zu der gemischten Mitgliedschaft in der Florentiner Accademia del Disegno heißt es bei Barzman: “The membership remained homogeneous for about forty years, during which time admittance was restricted for the most part to painters and sculptors. The *riformalori* initially considered and then rejected the idea of admitting dilettantes or amateurs of art, who, nonetheless, went on to establish a significant presence in the organization during the seventeenth century.” (Barzman, 2000, S.35).

²⁹¹ Ferdinando de’ Medici nahm während seiner Regierungszeit (1587-1609) starken Einfluss auf die Gestaltung der Accademia del Disegno und machte sie mehr noch als sein Vater Cosimo zu einer Institution, die die Autorität und Herrschaft der Medici widerspiegeln sollte. Dazu gehörte auch, dass

Als kontrovers galt die Frage nach der Aufnahme von Laienkünstlern eigentlich nur im engeren Kreise der Florentiner Akademie, und dort offensichtlich auch mehr nur auf einer theoretischen Ebene. Tatsächlich waren Laienkünstler ja auch nicht auf die Ausbildung an der Accademia del Disegno und auf die damit verbundene Unterstützung bei der Vermittlung von Aufträgen angewiesen, konnten dieser Diskussion also gelassen gegenüberstehen. Eine andere Bedeutung maßten diesem Thema verständlicherweise die ‚Akademieväter‘ zu, bemühten sie sich doch explizit um die Ausbildung von professionellen Künstlern – da würde eine Aufnahme von Laien die Berechtigung der eigenen Existenz relativieren. Es mag daher überraschen, dass von Seiten der Berufskünstler so wenig Einwand gegen eine mögliche Konkurrenz durch Laienkünstler erhoben wurde. Aufgrund der Kenntnis ihrer eigenen Berufspraxis und Arbeitsbedingungen konnten die professionellen Künstler vermutlich selber am besten einschätzen, was sich in der Geschichte nachfolgend zeigte: Nur wenige Laien wählten den Weg zum Berufskünstler.

Folgen und Folgende

Alessandro Alloris Zeichenbuch für interessierte Laien war ohne unmittelbare Vorläufer entstanden und blieb auch in den nachfolgenden Jahrzehnten ohne direkt vergleichbare Nachfolger. Interessanterweise aber gibt es drei ungefähr zeitgleich in Florenz verfasste Traktate, die von grundsätzlich vergleichbaren Gedanken getragen wurden, sich aber vor allem durch eine stark theoretisch ausgeprägte und weit weniger prägnante didaktische Struktur von Alloris Zeichenbuch unterscheiden. Benvenuto Cellini hatte mit seinen Überlegungen *Sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno* in Ansätzen eine ähnliche Idee wie Allori verfolgt, die aber in einem sehr fragmentarischen Zustand und rein theoretisch verblieb. Seine Abhandlung scheint eher spontan und aus dem Impuls heraus, eine andersgestaltete Didaktik des Zeichenunterrichtes zu präsentieren, entstanden zu sein – zumindest

ab 1590 über dem Sitz der Accademia das mediceische Wappen prangte, später ergänzt durch die Wappen verschiedener Florentiner Familien. Dazu Barzman: „These coats of arms, [...] served as a public reminder of the reach of the state, even into spaces of academic activity. Retouched periodically and maintained throughout the years, the arms were erected as a monument when members of prominent Florentine families began to join the academy as amateurs and supporters of the arts, despite the statutory rules dating back to July 1563 that restricted membership to professionals.” (Barzman, 2000, S.72)

legen die Kürze und Unausgereiftheit des Fragmentes eine solche Einschätzung nahe.

Umfangreicher hingegen ist der Traktat *Il libro delle perfette proporzioni*²⁹², den Vincenzo Danti verfasste und 1567 in Florenz drucken ließ. Danti und Allori sind sich wahrscheinlich im Umfeld der Accademia del Disegno begegnet²⁹³, so dass es möglicherweise zu einem Austausch über bestimmte Konzepte, so beispielsweise dem des *disegno*, gekommen war. Vincenzo Dantis Traktat umfasste ursprünglich fünfzehn Kapitel, von denen nur eines erhalten geblieben ist; der volle Titel dieses bewahrten ersten Buches lautet *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno* und lässt bereits die Schwerpunkte erahnen, die Danti setzte. Sein Bestreben war es, in einem an Alberti angelehnten Kunsttraktat eine umfangreiche, theoretisch-philosophische Erläuterung der Proportionen nicht nur des Menschen zu liefern, wobei sich Danti zwar auf zahlreiche anatomische Studien bezog, diese aber nicht in Illustrationen darstellte. Der Praxisbezug des Traktates im Sinne einer direkten Anleitung für den Künstler war für Danti höchstens von sekundärer Bedeutung, ein Vergleich mit Alloris *Libro del disegno* ließe sich allenfalls auf der Ebene der Konzepte anstellen, und dies aufgrund des fragmentarischen Charakter von Dantis Text auch nur ansatzweise²⁹⁴. Ähnlich verhält es sich mit den schon früher im Cinquecento verfassten Abhandlungen Baccio Bandinellis; in seinem *Memoriale* verweist Bandinelli auf zwei von ihm verfasste Traktate zum Thema *disegno*, von denen einer in der Biblioteca Moreniana in Florenz wiederentdeckt werden konnte²⁹⁵. Als Entstehungsdatum für diesen Text wird die Jahrhundertmitte angenommen, da Bandinelli in ihm einen expliziten Bezug auf Vasaris *Vite* formuliert. Auch dieses *Libro del disegno* ist nur als Fragment erhalten. Das Manuskript besteht aus einer Einleitung und sieben *capitoli*;

²⁹² Eine Publikation des Traktates bzw. des erhaltenen Textes findet sich in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, herausgegeben von P. Barocchi (Bari 1960-62) in Band I, S.207-269. Zu Danti siehe Margaret Daly Davis: "Beyond the *primo libro* of Vincenzo Danti's *Trattato delle perfette proporzioni*." *Mitteilungen für Kunstgeschichte* XXVI, 1982, S.63-84.

²⁹³ Danti und Allori schrieben sich am 26.September 1565 gemeinsam in der Accademia Fiorentina ein (siehe Lecchini-Giovannoni, 1991, S.45).

²⁹⁴ Vincenzos Bruder Egnazio Danti veröffentlichte 1577 eine Abhandlung mit dem Titel *Le scienze matematiche ridotte in tavole*, in dem er in Form einer Tabelle auch den Inhalt des *Trattato delle perfette proporzioni* darstellte. Dies lässt eine ansatzweise Rekonstruktion des Inhaltes zu, macht aber vor allem den dezidiert systematischen Charakter bei der Darstellung des Traktates durch Egnazio Danti deutlich. Zu Vincenzo Dantis Text schreibt Daly-Davis: „In its abstractness, the *Trattato* is far removed from artistic practice.“ (Daly-Davis, 1982, S.76).

²⁹⁵ Manuskript, Biblioteca Moreniana, Florenz, Fondo Giuseppe Palagi 359. Siehe dazu Louis A. Waldman: *Baccio Bandinelli and art at the Medici Court. A Corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004.

die einzelnen Blätter des Textes sind von großen Lücken durchzogen, so dass man auf eine von Bandinelli geplante Ergänzung schließen muss. In der Einleitung geht Bandinelli zunächst auf den *disegno*-Begriff ein, den er als ein der Natur und dem Geist inhärentes Prinzip definiert. Damit unterscheidet er sich in seinem Ansatz ganz grundsätzlich von Alloris Auffassung. In den nachfolgenden Äußerungen bezieht sich Bandinelli vor allem auf seinen eigenen Erfahrungen und propagiert daraus ableitend die Vorbildhaftigkeit der antiken Kunst. Er kritisiert die gängige Lehrsituation, fordert von jungen Künstlern das Üben an und in der Praxis und schließt mit drei Kapiteln, die sich in einer rein theoretischen Ausführung den Proportionen des kindlichen Körpers in den verschiedenen Altersstufen widmen. Im Unterschied zu Allori entwickelt Bandinelli aus seinen Beobachtungen keinen neuen didaktischen Ansatz für die Lehre, vielmehr macht er sich selbst zu einem anschaulichen Beispiel für seine eigene Kritik. Dieses Urteil beruht auf dem vorhandenen Textmaterial; eine möglicherweise von Bandinelli intendierte Illustrierung seines Textes (für die es jedoch keine Hinweise gibt) könnte zu einer anderen Einschätzung führen.

Die Traktate Donis und Bandinellis zeigen, dass in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit der Frage nach Wissensvermittlung ein höchst aktuelles und diskutiertes Thema war, doch selbst von Menschen der Praxis fast ausschließlich theoretisch abgehandelt wurde. Neben den Traktaten zum *disegno* und zur Proportionslehre erschienen auch eine Reihe von Schriften, die sich mit der Geschichte der Kunst und einer übergreifenden Theoriebildung, vor allem im Kontext der Gegenreformation, beschäftigten.

Auf eine praktische Anleitung zur Ausführung von Kunst wird in diesem Zusammenhang aber – wenn überhaupt – nur peripher eingegangen. Am umfangreichsten sind dabei noch die Giorgio Vasaris *Vite* der Biographiensammlung einleitend vorgeschalteten Kapitel, die auf die technischen Grundlagen der Malerei, Skulptur, Architektur, Zeichnung und verschiedener Kunsthandwerke eingehen²⁹⁶, allerdings sind diese Abhandlungen nur nachvollziehbar für jemanden, der in diesem

²⁹⁶ Die *Vite* beginnen mit einer ausführlichen Dedikationserklärung an Herzog Cosimo de' Medici, dann folgen eine Anrede „Agli Artefici del Disegno“ und eine Vorrede (*Proemio di tutta l'Opera*). Daran schließt Vasari eine Einleitung in mehreren Kapiteln an, die sich mit den „tre Arti del Disegno cioè Architettura Pittura e Scoltura“ beschäftigen. In insgesamt 35 Abschnitten werden vor allem die technischen und handwerklichen Aspekte der verschiedenen Künste erörtert. Einen historischen Überblick (im Sinne von Vasaris Geschichtskonzept) liefert schließlich der „Proemio delle Vite“, bevor mit der Biographie Cimabues die eigentlichen Lebensbeschreibungen der einzelnen Künstler beginnen.

Kontext bereits Erfahrungen gesammelt hat. Für Laien sind diese Abschnitte allenfalls zusätzliche Informationen zur Beurteilung von Kunstwerken, aber keine Angaben, die man als Anleitung für die eigene künstlerische Praxis lesen könnte. Von den Texten Raffaello Borghinis, Francesco Bocchis, Giovan Paolo Lomazzos und Giovan Battista Armeninis, die in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zur Kunst (und hierbei vor allem zur Malerei) entstanden, ist keiner als Lehrbuch zur Anfertigung von Kunst intendiert, diese Traktate behandeln vielmehr Kriterien und Kategorien zur Beurteilung von Kunstwerken.

Nach dem Vorbild der Florentiner Accademia del Disegno erfolgten auch in anderen italienischen Städten Akademiegründungen; in diesem Kontext wurde dann auch verschiedentlich die Frage der Künstlerausbildung diskutiert und nach einer Umsetzung in der Praxis gesucht, was sich wiederum in der Traktatliteratur niederschlug.

Deutlich pädagogisch-didaktische Absichten verfolgte beispielsweise Federico Zuccari in seiner Schrift *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno*, die 1604 in Rom erschien²⁹⁷. Zuccari, der sich 1565 und dann wieder 1575 bis 1579 in Florenz aufgehalten hatte und dort die Gründung und den weiteren Verlauf der Akademie aus nächster Nähe mitverfolgen konnte, initiierte 1593 in Rom die Accademia di San Luca und ließ diese Erfahrungen auch in seinen Traktat mit einfließen.

In Venedig erschienen zu Anfang des 17. Jahrhunderts in gedruckter Form zwei Traktate, die praktische Anleitungen zum Zeichnen boten und weite Verbreitung fanden, Odoardo Fialettis *Il vero modo per dissegñar tutte le parti et membra del corpo humano* von 1608 und Giacomo Francos *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo* von 1611²⁹⁸. Beide Abhandlungen wandten sich an den lernenden, aber professionellen Künstler, und um die Qualität der Abbildungen zu garantieren, ließen beide Autoren – zumindest teilweise – die Illustrationen durch Palma il Giovane anfertigen. Tatsächlich enthält Fialettis *Il vero modo* außer dem Titelblatt und der Widmungsseite keinen weiteren Text, lieferte also ausschließlich

²⁹⁷ Der Text ist abgedruckt in *Scritti d'arte di Federico Zuccari*. Herausgegeben von Detlef Heikamp, Florenz 1961, S.1-99.

²⁹⁸ Mit diesen beiden Texten befasst sich David Rosand in dem bereits zitierten Aufsatz „The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition“ (1970). Wie schon der Titel erahnen lässt, deutet Rosand das Erscheinen dieser Traktate als einen Versuch, dem Niedergang der venezianischen Malerei – im ausklingenden Cinquecento waren in kurzer Folge die großen venezianischen Meister verstorben (1576 Tizian, 1588 Veronese, 1592 Jacopo Bassano und 1594 Tintoretto) und hatten zunächst keine bedeutenden Nachfolger – durch bewusste, d.h. hier: schriftliche Bewahrung des künstlerischen Wissens entgegenzuwirken.

eine Sammlung von Tafeln, die sich jeweils einzelnen Motiven widmen und diese in einer Vielfalt von Ansichten zeigen – in diesem Sinne schließt Fialetti vielmehr an die Tradition der Musterbücher an. Auch Franco bietet in seinem Lehrbuch Vorlagenblätter, die dicht angefüllt sind mit der Darstellung von Augen, Ohren, Mündern, Nasen, Armen und Beinen, ergänzt diese aber durch einen auf Latein abgefassten Text, in dem er jedoch kein neuartiges oder eigenständiges Konzept zur Kunst und ihrer Vermittlung entwickelt²⁹⁹. Fialetti, der ab 1596 in Venedig ansässig, aber in Bologna geboren war und dort auch seine künstlerische Grundausbildung erhalten hatte, brachte in seine Wahlheimat die Erfahrungen aus dem Kreis um die Caracci-Brüder und der Accademia degli Incamminati mit. Diesem Umfeld wird auch eine Sammlung von Stichen zugeordnet, die allerdings weder Datierung noch Autorennamen trägt, die *Scuola perfetta Per imparare a Disegnare tutto il corpo Humano Cavata dallo studio, e disegni de Caracci*³⁰⁰.

Im 17. und 18. Jahrhundert setzt sich die Reihe der Zeichentraktate weiter fort, dabei lässt sich eine grundsätzliche Tendenz ausmachen: Die Lehrbücher konzentrieren sich zunehmend auf die Vorstellung von Zeichenvorlagen, die zunehmend raffinierter gestaltet und aufwendiger präsentiert werden. Demgegenüber geht der Textanteil – sofern es überhaupt noch einen gibt – noch weiter zurück, bis er sich bei Giuseppe Maria Mitellis *Alfabeto in Sogno. Esempiare per disegnare* (Bologna 1683) nur noch auf einige Sätze mit teilweise moralischer Anreicherung beschränkt. Die Darstellungen zum Buchstaben D kommentiert Mitelli beispielsweise mit folgenden

²⁹⁹ Franco geht auf alle Bereiche ein, die in einem Traktat zur Zeichenkunst Erwähnung finden können: auf die Geschichte der Kunst, auf das schrittweise Vorgehen beim Erlernen, auf die Bedeutung der Malerei, beschränkt sich jedoch bei allen Aspekten auf Gemeinplätze; sein Hauptanliegen ist deutlich die Präsentation von graphischen Vorlagen. Nach dem Tode Francos (1620) und Palmas (1628) erschienen 1636 und noch in einer weiteren Auflage 1659 die Tafeln des Buches unter einem neuen Titel (*Regole per imparare a disegnar i corpi humani diuise in doi libri dal famoso pittor Giacomo Palma*), was für den Erfolg des Bildmaterials spricht.

³⁰⁰ Siehe dazu Amorncichetkul in *Children of Mercury*, 1984, S.110. Zu einer historischen Einordnung der ‚Caracci-Akademie‘ siehe Carl Goldstein: *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Caracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge u.a. Orte 1988. Goldstein beurteilt die seit Bellori in der Kunstgeschichte verbreitete Auffassung, die Caracci-Brüder den Manieristen gegenüber zu stellen, durchaus kritisch: „As a result, scholars have taken for granted a naturalist or realist bias by the Caracci – in opposition to Mannerist irrationality – and they also have been encouraged to search for the elements of a program developed in the cause of reform [...]. The whole notion of reform hangs on that of decline: That which has not declined is in no need of reform, so that art after Raphael and before Annibale could only have been described with a sequence of events from perfection to decline to reform. In a narrative of this kind, too, there is room for only one reformer – as there is but one savior.“ (Goldstein, 1988, S.171-72).

Sätzen: “Del D non può far il Pittor mai senza, / Se noi vogliam considerar, ch’ ci dica. / Neceßaria è al Pittor la Diligenza.”³⁰¹.

Das aufwendige Lehrkonzept, das Alessandro Allori in seinem Zeichenbuch zu bieten versuchte, fand in der Literatur hingegen keine Nachfolge.

³⁰¹ Zitiert aus der Abbildung der Radierung zum Buchstaben D, die sich bei Amornpichetkul (*Children of Mercury*, 1984, S.111) findet.

Gemalte Kommentare für Experten

Wie gezeigt werden konnte, bezog Alessandro Allori in seinem Zeichenbuch deutlich Position zu verschiedenen Themen, die im Kontext einer Künstlerausbildung relevant waren und zu seiner Zeit diskutiert wurden – so äußerte er sich direkt und indirekt zu der Funktion des Lehrers und präsentierte eine radikale Definition des *disegno*-Begriffes.

Kommentare zu zeitgenössischen Kontroversen finden sich aber nicht nur in den schriftlichen Quellen, sondern auch in Alloris Kunstwerken, wie folgende Beispiele illustrieren sollen.

Schüler lebenslänglich

Alessandro Allori begann seine Lehre in Bronzinos Werkstatt vermutlich im Alter von sechs oder sieben Jahren, also Anfang der 1540er Jahre. Eine erste schriftliche eigenständige Erwähnung seines Namens findet sich bereits 1549 in Dokumenten, welche die Vergabe und Ausführung der Aufträge innerhalb der mediceischen Teppichmanufaktur dokumentierten – zu diesem Zeitpunkt war Allori gerade erst 14 Jahre alt³⁰². Während sein Lehrer Bronzino die zentralen Motive der in den Teppichen dargestellten Josephsgeschichte entwarf, war dem Schüler Allori offensichtlich freie Hand beim Gestalten einiger Randornamente gegeben, und seine Darstellungen wurden dann auch in den Büchern als eigenständige Aufträge notiert. Bis zu seinem Romaufenthalt war Allori in Bronzinos Werkstatt tätig, aber auch nach seiner Rückkehr und den ersten eigenständigen Werken³⁰³ gab es weiterhin eine Zusammenarbeit mit dem Lehrer³⁰⁴. Nicht zuletzt ist das in der gleichen Zeit entstandene Zeichenbuch Alloris der Ausdruck eines sowohl künstlerisch als auch persönlich intensiven Lehrer-Schüler-Verhältnisses.

³⁰² Siehe Simona Lecchini-Giovannoni: "Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori – parte prima", *Antichità viva* XVII/1, 1988, S.10-22, hier S.10.

³⁰³ Die bei Vasari erwähnten, in Rom entstandenen Werke Alloris – Allori erhielt vor allem Aufträge für Portraïtdarstellungen – sind nicht erhalten bzw. nicht identifiziert; als die ersten eigenständigen Werke in Florenz, die vor den Fresken der Cappella Montauto entstanden sind, wären die *Kreuzabnahme* von S.Croce und eine *Pietà* (heute Courtauld Institute, London) zu nennen.

³⁰⁴ Zu den Spätwerken Bronzinos, an denen Allori (teilweise auch deutlich sichtbar) mitgearbeitet hat, zählt ganz sicherlich das Tafelbild mit der *Auferweckung der Tochter des Jairus* (um 1570, Santa Maria Novella, Florenz); die Figur des Trompete blasenden Engels scheint Allori von seinen Michelangelo-Studien aus Rom mitgebracht zu haben.

Es verwundert daher nicht, dass Benedetto Varchi, mit dem Bronzino befreundet gewesen war, in einem Lobgedicht Alessandro Allori mit Bronzino vergleicht, ja, ihn als einen „zweiten Bronzino“ bezeichnet:

„Mein lieber Alessandro, der du im Erblühen deiner jungen Jahre nicht nur unter einem großen (Vor)Namen voranschreitest, sondern auch mit einem so edlen Beinamen, einem Namen, den ich stets in meinem Herzen heilig trage, folge dem toskanischen Apelles, der ewigen Ehre des Arno, und trage alles dazu bei, dass man den Namen ‚der zweite Bronzino‘ nennt, noch bevor deine Haarpracht ins Weiße sich wandelt und die Welt nach ihm Dir Ehre erweist“³⁰⁵.

Allori hat diesen Beinamen, den ihm Varchi in seinem Gedicht wie einen Ehrentitel zuspricht, in leicht veränderter Form übernommen und in die Signaturen seiner eigenen Arbeiten eingefügt. Seinen ersten großen Auftrag, die Ausmalung der Cappella Montauto, signierte er mit „Alexander Allorius [...] Bronzini Alumnus“, etwa zwanzig Jahre später hieß es dann in einer Darstellung der *Himmelfahrt Christi* „Alexander Allorius [...] Angeli Bronzini Alumnus faciebat [...]“³⁰⁶, und noch im Spätwerk bezog sich Allori explizit auf seinen Lehrer, so 1602 in einem Tafelbild mit der Signatur „[...] Alexander Bronzinus Allorius [...]“³⁰⁷. Sogar Zeichnungen wurden mit einer ähnlichen und längeren Formel signiert³⁰⁸.

Mag in den ersten Jahren die Nennung des Lehrernamens als ein Ehrentitel verstanden werden und zugleich auch als eine Art Qualitätsgarantie für die eigenen Werke gelten (- eine ähnliche Funktion erfüllt ja auch die Übertragung des Namens Bronzino auf den fiktiven Lehrer im Zeichenbuch), so wandelte sich die Bedeutung doch mit dem fortschreitenden Alter und Erfolg Alloris – nunmehr unterstreicht der Beiname *Bronzini Alumnus* die Genealogie des Malers und gewinnt den Charakter eines traditionsreichen Familiennamens. Diesen Stab reicht Alessandro Allori in seinen späten Arbeiten an den eigenen Sohn und Schüler Cristofano Allori weiter,

³⁰⁵ „Caro Alessandro mio, ch'al primo fiore / de' più verdi anni, non pur del gran nome / superbo andate, ma del bel cognome / vostro, ch'io porto sacro in mezzo al core, / seguite il toscano Apelle, eterno honore / dell'Arno, e fate sì, ch'ancor si nome / il secondo BRONZIN, pria, che chiome / cangiate, e'l mondo dopo lui v'honore;...“ (Benedetto Varchi, *Sonetti*, 1555, zitiert nach Lecchini-Giovanoni, 1991, S.34; Hervorhebung im Text)

³⁰⁶ *Christi Himmelfahrt*, signiert und datiert 1581, Öl auf Holz, Masse an der Basis: 266cm; Santa Maria del Carmine, Pisa.

³⁰⁷ *Geburt der Jungfrau Maria*, 1602, Öl auf Holz, 330 x 215cm, SS. Annunziata, Florenz

³⁰⁸ *Studie eines Jünglings, der sich nach vorne beugt, einen Krug fassend*; schwarzer Stift, Weißhöhungen, 408 x 391mm; Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr.737 F recto. Die Inschrift lautet: <<NEL ANNO M.D.XCVII / ALESSANDRO BRONZINO AL [-] DI / CRISTOFANO ALLORI DIPINGE>>.

der seinerseits den ererbten künstlerischen Familiennamen Bronzino in seine Signaturen aufnahm.

Alloris Kommentare in seinen Signaturen beschränkten sich aber nicht nur auf seine Lehrertreue. So fügte er noch weitere, ihm offensichtlich wichtige Kennzeichen seiner eigenen Person ein, indem er sich wiederholt und betont als Bürger der Stadt Florenz auswies³⁰⁹. Bestand sein Auftrag in der Kopie oder Fortsetzung des Werkes eines anderen Künstlers, so nannte er auch dieses in seiner Signatur³¹⁰. Sogar der Auftraggeber konnte schriftlichen Eingang finden in das Werk, wie es beispielsweise der Bürgerschaft von Pistoia in einer Altartafel für die Kirche San Francesco al Prato passiert ist³¹¹. In seinem Spätwerk zeigte sich Allori dann altersweise – so lautet die vollständige Inschrift der bereits zitierten *Verkündigung* aus der Accademia: „A.D. MDCIII Alexander Bronzinus Allorius Christopheri Filius dum pingebat melius lineare non potuit“.

Bellende Hunde und bissige Konkurrenten

Zu den bedeutendsten und größten Aufträgen, die sich ein Maler im Florenz des Cinquecento erträumen konnte, zählte die Ausgestaltung der Kuppel des Domes Santa Maria del Fiore. So muss es Giorgio Vasari, der sich seit der Jahrhundertmitte beharrlich einen Platz am Hofe Cosimo de' Medicis erarbeitet hatte und zum machtpolitisch wie strategisch führenden Künstler von Florenz aufgestiegen war, als die Krönung seiner Laufbahn erlebt haben, als ihm der Großherzog im August 1571 die Ausführung der Kuppelfresken übertrug. Zusammen mit Vincenzo Borghini entwickelte Vasari ein elaboriertes ikonographisches Programm; die künstlerische

³⁰⁹ Diese Kennzeichnung findet sich vor allem in Werken, die zwischen den Jahren 1570 und 1580 entstanden sind, so beispielsweise in der Tafel *Christus und die Samariterin* von S. Maria Novella, Florenz („Alexander Allo. Ci. Flo. Faciebat. A.D. MDLXXV“) und in einer Kopie des berühmten Verkündigungsbildes aus der SS. Annunziata, wobei Allori zugleich betont, dass die Urheberschaft der *invenzione* für das Bild nicht von ihm stammt: „Alexander Allorius Civ. Floren. Angeli Bronzini Alumnus exprimebat. An. Sa. MDLXXX“.

³¹⁰ Die vollständige Signatur in der Cappella Montauto unter der (leicht variierten) Kopie von Michelangelos Jüngstem Gericht aus der Cappella Sistina lautet: „ALEXANDER ALLORIVS CIVIS FLOR. BRONZINI ALUMNUS INVENTUM OPTIMI PICTORIS BONARROTAE HAEC SEDVLO PINXIT“ (siehe dazu auch Pilliod, 2001, v.a. S.155-159). Zu der Inschrift bei den Fresken in Poggio a Caiano siehe weiter unten Fußnote 306.

³¹¹ Die *Auferstehung des Lazarus* (San Francesco al Prato, Pistoia, 1594) signierte Allori wie folgt: „O Nobiliss.a Pistoensium civitas Alexander Bronzinius Christopheri Allori Filius civis Florentinus pingebat AN. S.N. MDLXXXIV“ – was vermutlich einer gewissen Ironie nicht entbehrte, bedenkt man die traditionell herablassende Haltung der Florentiner gegenüber den Pistoiesern.

Ausgestaltung begann Vasari jedoch erst ein Jahr später, nachdem im Dom die Arbeiten an dem unter der Kuppel platzierten Marmorchor abgeschlossen waren. Das Jahr 1574 signalisierte das Ende einer Epoche: Am 21. April starb Cosimo de' Medici nach langer Krankheit, zu seinen Ehren fanden am 17. Mai des Jahres aufwendige Grabfeierlichkeiten in Florenz statt. Gut einen Monat später, am 27. Juni, verstarb Giorgio Vasari, der Legende nach auf dem Baugerüst bei seiner Arbeit an den Kuppelfresken.

Während die Aufsicht über die Uffizien, die zuvor in Vasaris Händen gelegen hatte, sogleich an Bernardo Buontalenti übergeben wurde, blieb die Frage nach einer Vollendung der Kuppelfresken zunächst unbeantwortet³¹². Unter den Florentiner Künstlern, die offen ihr Interesse an diesem Auftrag bekundeten, war Alessandro Allori sicher der angesehenste und etablierteste. Dennoch erhielt nicht er, sondern Federico Zuccari den Zuschlag, was in Florenz eine heftige Diskussion auslöste. Dass sich im Laufe der Jahre Zuccaris Arbeiten an den Kuppelfresken zudem als weitaus teurer als ursprünglich veranschlagt erwiesen, wurde Allori zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal positiv ausgelegt: Als 1579 die Ausmalung des unteren Chorbereiches anvisiert wurde, galt Alloris Projekt als vergleichsweise kostengünstige Offerte, wie Benedetto Busini, Inspektor (*provveditore*) der Dom-Opera, in einem Brief an den Großherzog betonte und dabei nur kaum seinen Ärger über die Kosten, die Zuccari verursacht hatte, zurückhalten konnte³¹³.

Der Streit um die Vergabe der Kuppelfresken, der vier Jahre zuvor den Medici-Hof in zwei Fraktionen gespalten hatte, hallte also noch nach. In der Diskussion hatten die Unterstützer Alloris gegen Zuccari vor allem ins Feld geführt, dass man einen für den Stadtstolz derart zentralen Auftrag doch nicht an einen ‚ausländischen‘ Künstler vergeben könne – und übergingen dabei allerdings die Tatsache, dass mit Giorgio Vasari zuvor ein Künstler aus Arezzo im Dom tätig gewesen war.

Zur Gegenseite, also zu den Förderern Zuccaris, gehörte unter anderem Bernardo Vecchietti, der schließlich wohl auch dafür gesorgt hatte, dass sein Schützling den Auftrag erhielt³¹⁴. Allerdings wusste sich Federico Zuccari auch selbst zu behaupten

³¹² Den Streit um die Auftragsvergabe schildert Zygmunt Wazbinski in seinem Aufsatz „Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del Topos ‚cane abbaiente‘“ (*Paragone* XXVIII/327, 1977, S.3-24). Auf Zuccaris Arbeitsweise und Vorgehen während seines Aufenthaltes in Florenz geht Detlef Heikamp ein („Federico Zuccari a Firenze (1575-1579). La Cupola del Duomo, Il Diario disegnato“. *Paragone* XVIII, 205/25, 1967, S.44-68).

³¹³ Siehe Gaye, *Carteggio*, III, S.427 oder 432ff. und Heikamp, 47f.

³¹⁴ „(1575:) Federico Zuccari, che nel marzo è stato in Inghilterra dove ha dipinto i ritratti della regina Elisabetta e del Conte di Leicester, nell'ottobre è a Firenze con l'appoggio di Bernardo Vecchietti, per

und zu wehren: Auf Alloris offensives Preisdumpingangebot für die Ausgestaltung des unteren Chorbereiches, das im Laufe des Jahres 1579 erfolgt sein muss, und auf andere Angriffe seitens seiner Florentiner Gegnerschaft reagierte Zuccari postwendend, indem er in Briefen an andere Künstler und einflussreiche Personen Reklame machte für das von ihm geschaffene Dekorationsprogramm³¹⁵. Im März 1579, also bereits ein halbes Jahr vor der Enthüllung der Fresken, ließ Zuccari eine von ihm entworfene programmatische Darstellung, die er „Lamento della pittura“ betitelte, als Stich vervielfältigen und in der Stadt verteilen. Die Graphik erstreckt sich über zwei Blätter: Das obere Blatt zeigt einen Götterrat, vor dem sich die Malerei, gefolgt von den anderen Künsten, über die von ihr erlittenen Verspottungen beklagt, im unteren Blatt ist die Personifizierung der Intelligenz in Gestalt einer schönen Frau zu sehen, die über dem in Kellergewölben verschlossenen Neid thront und sich zugleich an einen neben ihr sitzenden Maler wendet, der deutlich die Züge Federico Zuccaris trägt³¹⁶. Von hinten attackieren Hunde vergeblich dessen edlen Mantel – mit dieser spotthaften Darstellung spielte Zuccari auf seine Kritiker an, die wohl kläffen, ihn aber mit ihrer niederträchtigen Haltung nicht ernsthaft gefährden können³¹⁷.

ripresa dell'affrescatura della Cupola (a cui aspirava anche l'Allori). Il Vecchiotti lo presenta con una sua a Francesco, dopodiché lo Zuccari si dichiara disposto a lavorare alle stesse condizioni del Vasari. Egli diviene anche membro dell'Accademia del Disegno.” Luciano Berti: *Il Principe dello Studio. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*. Pistoia 2002 (Neuaufgabe der Ausgabe von 1967), S.382. Zu Vecchiotti als Vermittler siehe auch Cristina Acidini Luchinat: *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*. 2 Bände, Mailand 1998/99, hier: Band II, 1999, S.76 und Wazbinski, 1977, S.7.

³¹⁵ Zuccari wich nicht nur in seiner Umsetzung von den von Vasari hinterlassenen Entwurfszeichnungen für die nicht ausgeführten Kuppelsegmente ab, sondern modifizierte auch bereits fertiggestellte Fresken, so das oberste umlaufende Segment, in dem eine Architektur vorgetäuscht wird. Hier sollte ein nicht von Vasari, sondern seinem Mitarbeitern Lorenzo Sabatini ausgeführter gemalter Tabernakel den Eindruck erwecken, er schwebe frei im Raum; Zuccari schloss diese ‚schwebende‘ Darstellung jedoch nach unten hin ab und veränderte damit den Eindruck maßgeblich. Von großem Selbstbewusstsein sprechen auch Zuccaris zahlreiche, prominent platzierte Portraits der eigenen Familie, seiner selbst und von Freunden; zu Zuccaris Gestaltung der Domkuppelfresken siehe Acidini Luchinat, 1999 (Bd.II), v.a. S. 76ff.

Die Ausgestaltung der Kuppel wurde unter großer Anteilnahme von der Florentiner Bevölkerung verfolgt und kritisch kommentiert, worauf Lasca in einem Vers anspielt: „E `l popolo fiorentino / non sarà mai di lamentarsi stanco / se forse un dì non se le [i.e. la cupola] dà di bianco.“ (zitiert aus Roland Le Mollé: *Giorgio Vasari. Im Dienst der Medici*, Stuttgart 1998, S.475).

³¹⁶ So die Deutung Wazbinskis (1977, S.11f.); etwas differenzierter dazu Acidini Luchinat (1999, S.99ff.).

³¹⁷ „Il contenuto del ‚Lamento‘ si potrebbe definire, similmente ad altre due composizioni satiriche, come il duello della Virtù e dell’Invidia [...]. [...] fissando la luce della vera Intelligenza lo Zuccari siede immobile nonostante i due cani arrabbiati che lo attaccano. I cani, cioè i critici, sono i portavoci dell’invidia e illustrano piuttosto l’inefficacia di certe azioni.“ (Wazbinski, 1977, S.11)

Alessandro Allori hatte 1576, vielleicht zum Ausgleich für die ihm entgangenen Kuppelfresken, einen anderen Großauftrag erhalten: Francesco de' Medici beauftragte ihn mit der Fertigstellung der gleichfalls unvollendet gebliebenen Wandfresken in der Medici-Villa Poggio a Caiano. Die Villa, für Lorenzo il Magnifico ab 1485 nach Plänen Giuliano da Sangallos erbaut, war erst unter dem Medicipapst Leo X. 1515-1519 fertiggestellt worden. Leo X. war es auch, der die Ausmalung der Sala Grande initiierte und Paolo Giovio mit der Erstellung eines Bildprogrammes beauftragte. Dieses sah einen dynastischen Historienzyklus vor, in dem Ereignisse aus der römischen Geschichte aufgegriffen wurden, die zur Feier und Legitimation der Medici-Herrschaft auf herausragende Personen der Medici-Dynastie übertragen wurden. In einer ersten Phase setzten zwischen 1519 und 1521 Franciabigio, Andrea del Sarto und Pontormo dieses komplexe Programm um. Mit dem Tode Leos X. 1521 wurden die Arbeiten dann zunächst eingestellt.

Allori fand also eine durchaus komplexe und nicht einfach zu lösende Situation vor, als ihm dieser nicht unbedeutende Auftrag übergeben wurde, an dem er zwischen 1578 und 1582 arbeitete, immer wieder unterbrochen allerdings von Aufenthalten in Florenz und von anderen Aufträgen³¹⁸.

Die Situation in Poggio a Caiano verlangte von Allori, dass er sich verschiedenen Stilvorlagen anpassen bzw. diese imitierend mit einer doch eigenständigen Arbeit fertig stellen musste³¹⁹. Alessandro Allori, als ein Enkelschüler Pontormos mit dessen Arbeitsweise vermutlich vertraut, galt zudem als ein Kenner der Werke Andrea del Sartos, fungierte er doch für Francesco de' Medici und andere Interessenten als Händler bei der Beschaffung von Originalwerken del Sartos³²⁰. Mehrfach wurde Allori aber auch mit der Anfertigung von Kopien nach Werken Andrea del Sartos beauftragt, die sich im Florenz des späten Cinquecentos noch immer großer Beliebtheit erfreuten – unter diesen Bedingungen musste Allori geradezu als die Idealbesetzung für Poggio a Caiano gegolten haben.

³¹⁸ Über die Ausführung der Arbeiten in diesem Zeitraum gibt das von Allori geführte Tagebuch genaue Auskunft; siehe I. B. Supino (Hg.): *I Ricordi di Alessandro Allori*. Florenz 1908.

³¹⁹ Zu Alloris Vorgehen siehe Hans van der Windt: „New light on Alessandro Allori's additions to the frescoes at Poggio a Caiano.“ *Burlington Magazine* 42, 2000, S.170-175.

Allori war sich seiner Aufgabe offensichtlich bewusst, so signiert er das Fresko del Sartos, das von Allori vollendet wurde, mit folgender Inschrift: „ANNO DNI MDXXI ANDREAS PINGEBAT ET A.D. MDLXXXII ALLORIUS SEQUEBATUR“.

³²⁰ Siehe dazu van der Windt, 2000, S.173.

Tatsächlich gelang es ihm in einer intelligenten Fortsetzung der bereits vorhandenen Fresken³²¹, diese nicht aus dem Gleichgewicht zu bringen und sich bei der Fertigstellung dezent anzupassen.

Auf zwei Wandfeldern aber konnte Allori nahezu ohne Einschränkung nach der Vorlage des von Vincenzo Borghini aktualisierten Programmes arbeiten und nahm dies als Gelegenheit, auf den Streit mit Federico Zuccari anzuspähen, auch wenn ihm in der Medici-Villa nur ein beschränktes Publikum zur Verfügung stand. In der Darstellung der römischen Episode vom Konsul Flaminius, der vor den Achäern spricht, finden sich im Vordergrund zwei Hunde – der eine bedeckt mit seinen Pfoten halb ein Band, auf dem sich die Signatur Alloris findet, der andere, prominent im mittleren Bildunterrand platziert und dem Betrachter scheinbar entgegenstürmend, trägt im Maul ein Spruchband mit der Aufschrift „Si latrabitur latrabo“ – „Wenn du bellst, werde auch ich bellen“³²².

³²¹ Van der Windt nennt als ein Beispiel für Alloris Arbeitsweise das Zitieren von Figuren aus dem Chostro degli Scalzi, die Allori jedoch nicht unverändert übernimmt, sondern sie sozusagen der Bildkomposition von del Sartos Fresko ‚anverwandelt‘, indem er die Figuren um 180° wendet; ähnlich verfuhr Allori mit dem ebenfalls fertigzustellenden Fresko von Franciabigio (van der Windt, 2000, passim).

³²² Diese markante Inschrift und Alloris Signatur finden sich noch auf einem anderen, ebenfalls von einem Hund präsentierten Spruchband in einem später entstandenen Werk Alloris, nämlich in der Darstellung von *Christi Himmelfahrt* aus der Carminekirche von Pisa (1581).

Die lange Schule der Zeichnung: Giovanni Battista Naldini

Um 1562, also vermutlich zu dem Zeitpunkt, als ein selbstbewusster Alessandro Allori die Konzeption seines Zeichenlehrbuches in Angriff nahm und in Florenz bereits seinen ersten großen Auftrag erhalten hatte, trat ein anderer junger Maler gerade neu in die Werkstatt Giorgio Vasaris ein: Für Giovanni Battista Naldini, einen Altersgenossen Alloris, begann damit ein zweites Mal seine Lehrzeit als Maler. Mit 27 Jahren konnte er jedoch schnell und offensichtlich zu Vasaris Zufriedenheit die ihm übertragenen Aufgaben ausführen, denn schon bald wurde Naldini mit eigenständigen Arbeiten betraut. In der zweiten und überarbeiteten Auflage seiner Künstlerbiographien, die 1568 erschienen, konstatierte Vasari, dass Naldini im Palazzo Vecchio „aufgrund der Konkurrenzsituation mit den vielen anderen Künstlern, die dort arbeiten, viel gelernt hat, so dass er heute auf dem gleichen Stand ist, wie jeder andere junge Künstler unserer Akademie [i.e. der Accademia del Disegno]“³²³.

Neben einem indirekten Lob auf seine eigene Werkstatt – die Ausgestaltung des Palazzo Vecchio lag vollständig in der Hand Vasaris, so dass die hier erwähnten „vielen anderen Künstler“ allesamt seine Mitarbeiter und Schüler waren –, findet sich in diesem Satz auch noch eine kaum verhohlene Kritik an Naldinis Vorbildung, die dieser als ehemaliger Lehrling Pontormos vor allem aus dessen Werkstatt mitbrachte³²⁴.

Wie sah Naldinis künstlerische und biographische Vorgeschichte aus – und vor allem: Wie hatte sich seine Ausbildung zum Maler gestaltet?

³²³ Vasari schreibt von Giovanni Battista Naldini: „Di Batista si è servito già più di due anni e serve ancora il Vasari nell’opere del palazzo ducale di Firenze, dove, per la concorrenza di molti altri che nel medesimo luogo lavoravano, ha molto acquistato, di maniera che oggi è pari a qual si voglia altro giovane della nostra Accademia.“ (Vasari, *Vite*, B/B, Band VI, 1987, S.240; hier nur ein Auszug). Die Texte der Giuntiana-Ausgabe entstanden sukzessive in den Jahren vor 1568, in diesem Falle vermutlich kurz vor der Publikation, weil Naldinis 1566 entstandene Altartafel für die Badia Fiorentina bereits erwähnt wird.

³²⁴ Der Satz enthält implizit noch weitere Urteile und Hinweise: so auf die Bedeutung, die Vasari dem Aspekt ‚Konkurrenz unter jungen Künstlern‘ im Zuge der Ausbildung beimisst und auf die Qualität bzw. den Wertmaßstab, den Vasaris Meinung zufolge der Accademia als Ausbildungsstätte zukommt – auch dies ein kaum kaschiertes Eigenlob, war Vasari doch einer der Protagonisten der Accademia.

Vom Ospedale zur Malerwerkstatt

Giovanni Battista Naldini wurde am 3. Mai 1535 in Florenz geboren; seine Mutter starb bei seiner Geburt und der Vater, Matteo Naldini, gab seinen Sohn schon kurze Zeit später in die Obhut des Ospedale degli Innocenti³²⁵. Durch Vermittlung dieser Einrichtung wurde Naldini ab 1545 als *garzone* für Pontormo tätig³²⁶ und lebte mit diesem, wie es in den Akten der Gerichtsverhandlungen um Pontormos Erbe 1557 heißt, gemeinsam „bei Brot und Wein, bei Unterhalt und Tag und Nacht“³²⁷. Dieser Formulierung ist keine spezifische Bedeutung zuzumessen, denn sie ist seit dem 15. Jahrhundert eine feste Redewendung in Rechts- und Verwaltungstexten, mit der das Zusammenleben von weiter entfernt oder nicht miteinander verwandten Personen unter einem Dach benannt wird – eine Situation, die durchaus dem gängigen Verhältnis von Lehrmeister und Lehrling entsprach³²⁸. In diesem Falle jedoch verbarg die Formulierung jedoch eine für beide Beteiligten nicht einfache

³²⁵ In der wenigen neueren Literatur, die sich Naldini ausführlicher widmet, wird fast durchgängig 1537 als sein Geburtsjahr genannt, was jedoch Elizabeth Pilliod kürzlich korrigieren konnte: Die von ihr untersuchten Akten des Ospedale degli Innocenti sowie die Taufregister des Domes nennen den 3. Mai 1535 als Giovanni Battistas Geburtsdatum (siehe E. Pilliod: *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*. New Haven, London 2001, S.77 und Fußnote 64, S.248).

Naldinis Werk ist monographisch noch nicht erfasst, so dass Paola Barocchis Aufsatz von 1965 noch immer als Referenzwerk gelten muss (P. Barocchi: „Itinerario di Giovambattista Naldini.“ *Arte antica e moderna* 29, 1965, S.244-288 und Abbildungen 88a-112d); hervorzuheben ist vor allem noch Christel Thiems Edition von Naldinis Reiseskizzen (C. Thiem: *Das römische Reiseskizzenbuch des Florentiner Giovanni Battista Naldini 1560/61*. München, Berlin 2002), die eine wertvolle Grundlage für dieses Kapitel bedeutete. Wie sich bereits an den hier genannten Titeln zeigt, variiert die Schreibweise des Vornamens; in historischen Quellen wird Naldini zumeist mit „Bat(t)ista“ oder „Baptista“, häufig mit dem Zusatz „figlio di Matteo Naldini“ oder „degli Innocenti“ aufgeführt. Ich habe mich in meiner Arbeit für die moderne Version „Giovanni Battista“ entschieden, da diese Langversion alle anderen Fassungen impliziert – so auch die von Naldini in seinen Signaturen später selbstgewählte Form „Batista Naldini“ (cf. beispielsweise die Tafel von 1572 mit der *Grablegung*, Minerbetti Kapelle, Santa Maria Novella, Florenz).

³²⁶ Pontormo hatte bereits seit Ende der 1520er Jahre Kontakt zum Ospedale degli Innocenti; 1529 kaufte er vom Ospedale zwei Grundstücke in unmittelbarer Nähe der Einrichtung, auf denen er sein Haus erbauen ließ (cf. Pilliod, 2001, S.69 und Dokument 15 b/c), 1549 erwarb Pontormo für „100 fiorini [...] vom Ospedale degli Innocenti eine Leibrente von jährlich >>24 Scheffel Korn, 6 Fäßchen Wein und einem Fäßchen Öl<<“ (Giorgio Vasari: *Das Leben des Pontormo*. Neu übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Katja Burzer, Berlin 2004, S.133).

³²⁷ In den Gerichtsakten vom 13. Februar 1557 heisst es: „Baptista di Matteo di Naldini di Firenze, [...] dipintore et garzone che stava con Jacopo da Pontormo pittore, [...] a un pane et un vino, et a spese, et di di et di nocte, [...]“. Zitiert nach Pilliod, 2001, S.222.

³²⁸ Dazu schreibt Christine Klapisch-Zuber: „A *uno pane e uno vino* – sharing food and drink. Does this phrase express an unusual situation in the Tuscany of the early Quattrocento? Such does not appear to be the case, for these words are often used by the taxpayers and the scribes of the *catasto* of 1427 to describe families – “extended” in some cases to include an old mother, an uncle, a brother, or an isolated relative, and in others to include couples or entire families assembled under the same roof in large aggregates.“ Cf. C. Klapisch-Zuber: *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*. Chicago 1985, S.36.

Beziehung, die – wie ebenfalls in den Gerichtsakten vermerkt wurde³²⁹ – bis zu Pontormos Tod andauerte, also bis zu einem Zeitpunkt, als Naldini bereits über 20 Jahre alt war und sich vermutlich auch eine andere Lebens- und Arbeitssituation hätte vorstellen konnte³³⁰.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Pontormos Tagebuchnotizen, in denen er sich über den aus seiner Sicht ungehaltenen und ungeduldigen *garzone* beklagt – wobei das Verhalten Naldinis nicht wirklich verwundert, wenn man bedenkt, dass Pontormo ihn anhaltend und mehr wie einen Laufburschen denn als Lehrling behandelte³³¹. Will man Pontormos Tagebucheintragungen trauen, erging es anscheinend auch dem zweiten Schüler in seiner Werkstatt, Bastiano del Gestra, nicht viel besser – er wurde von Pontormo überwiegend zu Botengängen ausgeschickt und als Lebensmittellieferant genutzt³³².

³²⁹ Eine Aussage Naldinis vom 6. März 1557 wird u.a. wie folgt protokolliert: „[Naldini] stette con maestro Jacopo da Pontormo circha anni xi, et nella casa posto [sic] nel popolo di Santo Piero Maggiore in Via Laura, che in quella habitava maestro Jacopo, et quivi morì, [...], et la teneva, possedeva et usava come casa sua; [...]“. Zitiert nach Pilliod, 2001, S.223.

³³⁰ Baldinucci nennt in seinen *Notizie* den jungen Naldini zum Zeitpunkt von Pontormos Tode einen ‚beginnenden Meister‘: „[...] Batista [...] in quel tempo [...] già incominciava ad esser maestro, cioè appena seguita la morte del Pontormo [...]“; Filippo Baldinucci: *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Herausgegeben von F. Ronalli, Band III, Florenz 1846 (Reprographischer Nachdruck, Florenz 1974), S.512. An seinem Zeitgenossen Alessandro Allori konnte Naldini eine gänzlich andere Situation beobachten, nämlich wie ein junger Künstler früh in die Arbeiten seines Meisters eingebunden wurde. In die Werkstattorganisation Bronzinos hatte Naldini während seiner Lehrzeit durch die häufigen Besuche Bronzinos in Pontormos Haus und deren Gespräche einen Einblick erhalten.

³³¹ Giovanni Battista Naldini findet als ‚Batista‘ mehrfach Erwähnung in Pontormos Tagebuch, so heißt es im Juli 1555 zum Beispiel „Batista era zoppo“ und „el mio Batista andò fuora la sera e sapeva che io mi sentivo male e non tornò, talché io l’arò tenere a mente sempre“ (*Pontormo - Il libro mio*. Herausgegeben von Salvatore S. Nigro. Genua 1991, S. 60 resp. S.61). Zu den Aufgaben, die Pontormo Naldini übertrug, finden sich folgende Angaben (ebenfalls vom Juli 1555): „Sabato Batista è venuto per tucti e colori macinati e penegli a olio, [...]. Domenica cenai con Bronzino, e la mattina Batista andò a Legnaia e tornò la sera. [...] lunedì desinai con Daniello e la sera cenai con Bronzino [...], e Batista non tornò; el dì apuntai quello cartone che Batista portò.“ (op.cit., S.62). Diese Aussagen sind in mehrerer Hinsicht interessant, denn sie zeigen auch, dass Pontormo nach wie vor einen engen Kontakt zu seinem ehemaligen Schüler Bronzino unterhielt, der mittlerweile selbst eine der bedeutendsten Malerwerkstätten in Florenz führte. Im Tagebuch wird zudem ein gewisser Daniello erwähnt – der von Nigro als der Maler und Bildhauer Ricciarelli (*Il libro mio*, 1991, S.84), von Pilliod als Daniele di Bartolomeo, Ehemann von Alessandra Allori (der Schwester Alessandro Alloris) identifiziert wird (Pilliod, 2001, S.107) –, und mit dem Pontormo gemeinsam zeichnete; bei diesen Gelegenheiten ist Naldini jedoch offensichtlich nie anwesend. Neben Giovanni Battista war sporadisch auch sein Vater Matteo in Pontormos Diensten; Pontormo nennt ihn in seinem *Diario* den „fattore“, was bedeutete, dass Matteo Naldini wohl überwiegend für die Lieferung von Lebensmitteln und andere grundlegende Dinge des Lebens sorgte (cf. *Il libro mio*, 1991, S.51 und S.83).

³³² Ende Oktober 1555 notiert Pontormo: „Domenica e lunedì cossi da me un poco di vitella che mi comperò Bastiano [...]“ (*Il libro mio*, 1991, S.65), und auch im darauffolgenden Jahr finden sich zahlreiche vergleichbare Eintragungen.

Allerdings lassen zwei jetzt del Gesta zugeschriebene Zeichnungen³³³ vermuten, dass Pontormo ihn auch als Gehilfen bei der Ausführung der Chorfresken von S.Lorenzo einsetzte oder zumindest mit den Darstellungen vertraut machte. Dafür spricht auch die Tatsache, dass del Gesta (im Gegensatz zu Naldini) nach Pontormos Tod von Bronzino als Mitarbeiter engagiert wurde und an der Vollendung der Chorfresken beteiligt war³³⁴.

Vieles wird in Pontormos Tagebuch nicht explizit benannt und ist nur zwischen den Zeilen zu lesen, so dass seine Notizen zwar als eine wertvolle, aber auch nur selektive Informationsquelle gelten können. Die Eintragungen kreisen vor allem um den Lebensalltag des Malers und geben aus der Werkstattarbeit nur Ausschnitte wieder: Die in diesem Kontext selbstverständlichen und über die Jahrzehnte zu Routine gewordenen Abläufe, die für eine Rekonstruktion der Arbeitssituation in der Werkstatt und der Tätigkeiten seiner Schüler heute so hilfreich wären, finden bei Pontormo keine oder nur wenig Erwähnung³³⁵.

Erste Arbeiten

Über das Frühwerk Naldinis – wenn es ein solches überhaupt gibt – lässt sich also nur wenig sagen; die frühesten der heute erhaltenen bzw. bekannten ausgearbeiteten Werke sind auf die Zeit nach dem Jahr 1560 zu datieren, was auch weitgehend mit den biographischen Angaben zu Naldini in zeitgenössischen oder zeitnahen Quellen übereinstimmt³³⁶.

³³³ Es handelt sich hierbei um eine erstaunlich großformatige (260 x 742mm; Louvre, Paris, Inv. Nr. 1026) und eine kleinere (258 x 268mm; Aufbewahrungsort unbekannt, vormals Southeby, New York) Kreidezeichnung mit nicht eindeutig zu identifizierenden Motiven, vermutlich sind beide Studien für die Darstellung der Sintflut oder Nachzeichnungen derselben (abgebildet in Pilliod, 2001, Abb. 43 und 45).

³³⁴ Siehe dazu Pilliod, 2001, S.47-51.

³³⁵ Insgesamt kreisen die stichwortartigen Notizen aus den Jahren von 1554 bis 1556 um drei Schwerpunkte in Pontormos Leben: seine Ernährung und deren Zusammenhang mit körperlichem Wohl- oder Unwohlbefinden, seine kurzen, doch häufigen Begegnung mit anderen Menschen und die Entwürfe bzw. Fortschritte in der Ausführung der Chorfresken von S.Lorenzo. Eine anschauliche Rekonstruktion des kulturellen und sozialen Umfeldes von Pontormo, die auch stark auf das Tagebuch Bezug nimmt, liefert Roberto Fedi: *La Cultura di Pontormo*. In: Pontormo e Rosso. Atti del convegno a Empoli e Volterra, Progetto Appiani di Piombino. Herausgegeben von Roberto P. Ciardi, A. Natali, Venedig 1996, S.26-46.

³³⁶ Vasari widmet in den *Vite* Naldini nur einen kurzen Abschnitt innerhalb des Kapitels ‚Über die Akademiker‘ (cf. Fußnote 323 in diesem Kapitel) und erwähnt lediglich ein Werk, nämlich die 1566 fertiggestellte Tafel für die Badia Fiorentina. Raffaello Borghini nennt als erste Arbeit Naldinis die Festdekoration für den ‚Principe di Massa‘ (dem späteren Alberico I. Cybo Malaspina), die jener nach seiner Rückkehr aus Rom, also um 1561, anfertigte (Raffaello Borghini: *Il Riposo*. Florenz 1584 (Reprographischer Nachdruck, Darmstadt 1969), S.613). Baldinucci äußert sich ausführlicher, aber doch sehr tendenziös über Naldinis Lehrzeit bei Pontormo; als Einziger schreibt er von „più opere in

In den Zeitraum vor Pontormos Tod 1557 zu lokalisieren sind einige Zeichnungen Naldinis, deren teilweise noch unsicher wirkende Hand den Anfänger zu verraten scheinen³³⁷. Es handelt sich hierbei vor allem um Studien nach Pontormos Werken, eventuell sogar um Kopien von Werkstattzeichnungen³³⁸; sie zeigen, dass Pontormo auch bei Naldini seinem alten Credo gefolgt ist, dass ein Anfänger zunächst einmal viel zeichnen müsse und sich erst viel später und mit geschulter Hand in der Malerei versuchen solle. Die Parallelen zu Bronzinos Lehrzeit sind unübersehbar, auch er trat erst mit Anfang zwanzig als eigenständiger Maler in Erscheinung und wurde von Pontormo nicht in die Ausführung von dessen damaligen Großauftrag in der Certosa involviert.

Überraschend bei allen Zeichnungen Naldinis nach Werken oder Studien Pontormos ist die Tatsache, dass sie sich ausschließlich auf frühere Werke Pontormos beziehen, Naldini also nicht am damals ‚zeitgenössischen Pontormo‘, das heißt an den Chorfresken von S.Lorenzo, geschult wurde. Auch daran zeigt und beweist sich, dass Pontormo seinen Schüler nicht an der Arbeit am aktuellen Großauftrag teilhaben ließ. Diese Ausrichtung am frühen Pontormo prägte Naldinis Zeichenstil nachhaltig; bis in sein Spätwerk lassen vor allem die Kreide- und Rötelstudien an Pontormos Zeichnungen aus den 1520/30er Jahre denken. Wie sein Lehrmeister betont Naldini die Umrisslinie der dargestellten Objekte, häufig wird die Kontur zwei-, dreimal feiner oder einmal stark nachgezeichnet, so dass eine kräftige und

pittura“, die Naldini unter Pontormo ausgeführt haben soll, jedoch ohne weitere Angaben dazu (*Notizie*, Band III, 1846/1974, S.511-519).

In ihrem Briefwechsel diskutieren Vincenzo Borghini und Giorgio Vasari 1564 wiederholt eine Darstellung der Judith-Thematik (*Judith mit dem Haupt des Holofernes*), die von Vasari angefertigt und nach Vorschlägen Borghinis wiederholt korrigiert wird; diese Zeichnung soll später von Giovanni Battista Naldini in ein Gemälde übertragen werden. Diese Übertragung ist jedoch vermutlich nie zustande gekommen, zumindest ist kein Gemälde Naldinis mit dieser Thematik bekannt. Erhalten ist aber eine Judith-Zeichnung Naldinis, bei der es sich möglicherweise um eine Überarbeitung einer Vorlage Vasaris handelt (Lille, Musée des Beaux-Arts, Fond Wicar, Inv.Nr.322; Feder und Bisterlavierung auf blauem Papier, 285 x 403mm). Zu dieser Thematik siehe Alessandro Cecchi: „Borghini, Vasari, Naldini e la ‚Giuditta‘ del 1564“. *Paragone* 28, 1977, S.100-107.

³³⁷ - *scheinen*, denn die Zeichnungen zeigen zwar einerseits zahlreiche Korrekturen und Überzeichnungen der Konturen, andererseits aber auch ein bereits sicheres Erfassen der Gesamtfigur, der Proportionen und der Perspektive. Die Zeichnungen sind sicherlich keine Anfängerstudien, aber doch deutlich unter dem Einfluss Pontormos, vermutlich nach seinen Vorlagen, entstanden, mithin während Naldinis Lehrzeit bei Pontormo (ein Beispiel: 351 x 187 mm große Figurenstudie in roter und schwarzer Kreide aus dem J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv.Nr.85.GB.440; Abbildung in Pilliod, 2001, S.46). Der tastende, den Umriss vielfach nachfahrende Strich ist allgemein kennzeichnend für Pontormos Zeichenstil und wurde von Naldini an dieser Stelle imitiert – später übernahm Naldini ihn bewusst als Methode.

³³⁸ Siehe dazu Barocchi, 1965, S.245. Im Katalog des Louvre wird auf vier Kopien Naldinis nach Pontormo hingewiesen (Catherine Monbeig-Goguel: *Inventaire général des dessins italiens I. Maîtres nés après 1500, morts avant 1600, Vasari et son temps*. Paris 1972, S.91), die jedoch nicht abgebildet sind; auch diese sind wahrscheinlich vor 1557 entstanden sein, da Naldini nach Pontormos Tod keinen Zugang mehr zu dessen Werkstatt hatte (cf. Pilliod, 2001, S.113-144).

schwungvolle Linie entsteht, mit der sich die Gestalt von einem zumeist nicht oder nur kaum definierten Hintergrund abhebt³³⁹. Zugleich gewinnen die Körper der Figuren in den Kreide- und Rötelseichnungen durch weich angelegte Schattierungen an Plastizität³⁴⁰. Bei den Federzeichnungen hingegen wirken die zur Gewinnung von Räumlichkeit eingesetzten starken Schraffuren oft vergleichsweise hart und flächig³⁴¹.

Das wiederholte Üben im Zeichnen scheint über Jahre hinweg im Mittelpunkt von Naldinis Lehrzeit gestanden haben. Seit seinem Eintritt in Pontormos Werkstatt hatte sich der Meister auf die Arbeiten an den San Lorenzo-Fresken konzentriert, von denen Naldini wiederum ausgeschlossen blieb, so dass er sich vermutlich in der Öl- oder Freskomalerei nicht oder nur wenig üben konnte³⁴². Wie die Schulung im Zeichnen konkret während Naldinis Lehrjahre erfolgte, ob Naldini eine direkte Anleitung durch Pontormo erhielt, oder ob er sich seine Zeichenkultur nicht größten Teils autodidaktisch angeeignet hat, muss offen bleiben. Ebenso bleibt ungeklärt, in wie weit Naldini von dem kulturellen Umfeld und den Kontakten Pontormos profitieren konnte; die Tagebuchnotizen Pontormos lassen vermuten, dass sein jüngster Schüler kaum in das künstlerische und intellektuelle Milieu seines Meisters eingeführt wurde.

Durch den überraschenden Tod Pontormos zu Beginn des Jahres 1557 endete Naldinis Lehrzeit unvermittelt, zudem wurden seine Hoffnungen, als Erbe berücksichtigt zu werden, enttäuscht. Warum sich Naldini in dem nachfolgenden

³³⁹ Diese Technik übernahm auch Bronzino – eine Generation vor Naldini Schüler Pontormos – für seine Zeichnungen. Als ein Beispiel, das auch für die nachfolgende Fußnote gelten kann, sei die Zeichnung Bronzinos eines am Boden liegenden Mannes genannt, die eine Studie zu seiner Altartafel von 1552 mit der Darstellung von *Christus in der Vorhölle* ist (die Zeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Dresdener Kunstsammlung, Inv.-Nr. C 1967-390).

³⁴⁰ Diese Technik findet sich durchgehend in Naldinis Werk; hier nur der Verweis auf eine Zeichnung aus dem Spätwerk: die Aktzeichnung eines stehenden Jünglings (Uffizien, Gabinetto disegni e stampe [im Folgenden als GDS abgekürzt], Inv.-Nr. 17808 F), Vorlage für eine Figur in der um 1584 begonnenen Altartafel *Die Berufung des Hl. Matthäus* in S. Marco, Florenz. Auch Bronzino hatte diese weiche, teilweise flächige und zumeist hell gehaltene plastische Gestaltung von Körpern adaptiert.

³⁴¹ Auch hier nur ein Beispiel: Die Räumlichkeit in der Zeichnung *Die Erschaffung Adams* (Mailand, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni, Inv.-Nr. B/P 1779-1 (4827-1)) entsteht lediglich durch eine Verdichtung der Schraffur, hier aber vor allem durch die Lavierungen entlang der Umrisslinien.

³⁴² Pontormo war vermutlich seinen Lehrmethoden treu geblieben, die zwei Jahrzehnte zuvor schon Bronzinos Ausbildung geprägt hatten. Daher hier ein kurzer Blick auf die Parallelsituation Bronzino - Pontormo um 1525: Vasari schildert, dass sich Pontormo erstmals während der Arbeiten in der Capella Capponi von seinem (21-jährigen !) Schüler helfen liess und dies auch nur zu didaktischen Zwecken: „[...] non usò quasi mai il Pontormo di farsi aiutare ai suoi giovani, né lasciò che ponessero mano in su quello che egli di sua mano intendeva di lavorare; e quando pur voleva servirsi d'alcun di loro, massimamente perché imperassero, gli lasciava fare il tutto da sé, come qui fece fare a Bronzino.“ (Vite, B/B, V, 1984, S.323).

Rechtsstreit um Pontormos Erbe allerdings gegen Bronzino wandte³⁴³, ist kaum zu erklären, brachte er sich dadurch doch um die Möglichkeit, einen Teil des Erbes zu erhalten und zudem an der Fertigstellung der unvollendeten Chorfresken von San Lorenzo mitarbeiten zu dürfen.

Vincenzo Borghini, seit 1553 Prior des Ospedale degli Innocenti, hatte vermutlich bereits seit längerer Zeit die Mentorenrolle für Naldini übernommen, jetzt bemühte er sich jedenfalls um eine Weitervermittlung des Schülers, wie Vasari in den *Vite* andeutet³⁴⁴. Diese Versuche blieben zwar erfolglos, Naldini aber hat die Zeit wohl selbständig genutzt, sich an verschiedenen Vorbildern zu schulen.

„...havendo lavorato alquanto tempo sopra di se“ –

Naldini nach Pontormos Tod

Giovanni Battista Naldini hat nach Pontormos Tod „viel an sich gearbeitet“, schreibt zwei Jahrzehnte später Raffaello Borghini, der über den Lebensweg Naldinis gut informiert gewesen sein muss, so ausführlich, wie dessen Biographie im *Riposo* ausfällt³⁴⁵. Diese so modern anmutende Formulierung bedeutete bei Borghini

³⁴³ Hier eine Kurzversion der Ereignisse, die von Elizabeth Pilliod auf der Grundlage von neu gesichtetem Quellenmaterial ausführlich rekonstruiert wurden (Pilliod, 2001, S.113-144): Nach Pontormos Tod wurde sein Haus mit allem darin vorhandenen Gut zunächst von Cosimo de' Medicis ‚Wirtschaftsprüfer‘ (*auditore fiscale*), Alfonso Quistelli, inventarisiert. Da es weder ein Testament noch Verwandtschaft zu geben schien, oblag es der Entscheidung Cosimo de' Medicis, wie verfahren werden sollte. Bronzino wurde bei Quistelli vorstellig und bat darum, man möge das Erbe seiner Verwaltung überlassen, wie ihm zuvor Cosimo de' Medici bereits zugesagt hatte. Gleichzeitig meldete sich jedoch ein Verwandter Pontormos mit Namen Andrea d'Antonio (auch Chiazella genannt) bei Cosimo de' Medici und beanspruchte als rechtmäßiger Erbe Pontormos Hinterlassenschaften. In dem folgenden Rechtsstreit musste nun das Verwandtschaftsverhältnis von Andrea d'Antonio zu Pontormo geklärt werden, und es wurden mehrere Zeugen zu dem Thema befragt. Naldini sagte aus, dass Pontormo zu Lebzeiten tatsächlich von einem Verwandten namens Andrea d'Antonio gesprochen habe, das gleiche bestätigte auch Giovambattista Gelli. In der Folge wurde das gesamte Erbe Pontormos Andrea d'Antonio zugesprochen. Als sich jedoch herausstellte, dass Andrea d'Antonio im Laufe des Prozesse mehrfach nachweislich nicht die Wahrheit gesagt hatte und sich zudem einige Aussagen der Zeugen als teilweise unglaubwürdig (weil widersprüchlich) erwiesen, legte Bronzino Berufung ein. Nach mehr als zwei Jahre entschied der Gerichtshof, d'Antonio müsse das Erbe zurückgeben. Dieser bat um Aufschub, dazu kam, dass er in der Zwischenzeit bereits ein Gemälde Pontormos an Piero di Alamanno Salviati veräußert hatte. In diese Transaktion waren auf indirektem Wege sowohl Alfonso Quistelli als auch Alessandro Allori (der Quistellis Tochter Lucrezia als Zeichenlehrer unterrichtete) und letztendlich auch Bronzino verstrickt gewesen. Nach weiteren Verhandlungen und einem Gefängnisaufenthalt erhielt Andrea d'Antonio im Dezember 1559 das Erbe Pontormos erneut zugesprochen. Vieles blieb in diesem langwierigen Prozess ungeklärt; der deutlichste Verlierer war jedoch Bronzino, und dazu hatte letztendlich auch Naldini mit seiner Aussage beigetragen.

³⁴⁴ *Vite*, B/B, VI, 1987, S.240.

³⁴⁵ Raffaello Borghini leitet Naldinis Biographie mit folgenden Satz ein: „Batista di Matteo Naldini pittore di chiaro nome, di dodici anni si mise all'arte del dipignere sotto gli ammaestramenti di Iacopo da Pontormo, col quale egli stette molti anni, e dopo la morte del Pontormo havendo lavorato alquanto

wahrscheinlich eher, dass Naldini eigenständig, d.h. ohne in eine Werkstatt eingebunden zu sein, gearbeitet hat. Und es liegt nahe, dass Naldini dabei zunächst genau das wieder aufgriff, was er bei Pontormo gelernt hatte: das Zeichnen.

Sicher datierbare Werke Naldinis sind für den Zeitraum zwischen 1557 und 1560 nicht belegt, doch vermute ich, dass in diesen Jahren Naldinis Zeichnungen nach Andrea del Sartos Szenen aus dem Chiostro dello Scalzo entstanden sind³⁴⁶. Es handelt sich hierbei um Kopien, die die Gesamtkomposition der Grisailles insgesamt treffend erfassen und wiedergeben (ein Charakteristikum, das sowohl einen geschulten Blick als auch eine geübte Hand verlangt), jedoch zeigen sich in den Proportionen der Figuren untereinander und zum Raum deutliche Verschiebungen gegenüber der Vorlage. Zudem wirken die Zeichnungen Naldinis seltsam unaufgeräumt, und die Leichtigkeit der Grisailles del Sartos wird durch eine stark verdunkelnde, enge, aber stets leicht versetzte Linienführung so verunklärt, die Helligkeit der Figuren so verschattet, dass Details (vor allem im Kopfbereich) kaum mehr zu erkennen sind. Das mehr skizzenhafte, lockere Erfassen von Figuren kennzeichnet zwar allgemein den Zeichenstil Naldinis, doch ist dies anders zu bewerten, wenn es sich beispielsweise um Studien nach dem lebenden Modell oder Entwurfsskizzen handelt, denen per se eine andere Qualität anhaftet und die vermutlich tatsächlich so rasch angefertigt wurden, wie sie auf den Betrachter wirken³⁴⁷. Durch Naldinis Zeichenwerk zieht sich insgesamt ein wechselnder Grad an Ausgefeiltheit in der Darstellung der Motive, der – bis auf wenige Ausnahmen nur – stets mit einer treffenden Linienführung gepaart ist, so dass man in vielen Fällen auf eine gewollte Ungenauigkeit des Gezeichneten schließen muss; dies gilt jedoch nicht für Naldinis Kopien nach Werken anderer Künstler, wie beispielsweise die Zeichnungen von Michelangelos Skulpturen aus der Neuen Sakristei in San Lorenzo zeigen.

tempo sopra di se, si trasferì a Roma, e quivi stando a studiare le cose del disegno, fu chiamato dal Principe di Massa per fare adornamenti nell sue nozze [...]” (*Il Riposo*, 1584/1969, S.613).

Trotz Borghinis zeitlicher Nähe und Informiertheit ist seine Angabe, Naldini sei zwölf Jahre alt gewesen, als er in Pontormos Werkstatt eintrat, nicht korrekt.

³⁴⁶ Florenz, Uffizien, GDS Inv.-Nr.16428 B F und 646 E.

³⁴⁷ Dazu einige Beispiele: die Studie einer knienden Jünglingsfigur (Uffizien, GDS 7678F recto; Barocchi, 1965, Abb.107d), die Kopfstudie einer älteren Frau (Uffizien, GDS 7501F und 7502F; Barocchi, 1965 Abb.103c), die Aktstudie eines sitzenden Jünglings, vermutlich Vorlage für die linke Männerfigur in der ‚Darbringung Mariens im Tempel‘, Sommaia Kapelle, Santa Maria Novella, 1577 (Uffizien, GDS 7535F; Barocchi, 1965, Abb.102d) und die Studie einer sitzenden Frau (Uffizien, GDS 7441F recto; Barocchi, 1965, Abb.110d).

Im Falle der del Sarto-Studien schätze ich die Ungenauigkeiten bei Naldini nicht als ein wohl intendiertes Stilmittel ein, sondern vielmehr als die leichte Unsicherheit eines Schülers.

Naldinis Interesse für den „Maler ohne Fehler“³⁴⁸ spiegelt die allgemeine Wertschätzung für die Werke del Sartos im Florenz der zweiten Hälfte des Cinquecento wider. Dreißig Jahre nach seinem Tod genoss dieser Maler unter Künstlern nach wie vor hohe Anerkennung³⁴⁹ und unter Sammlern eine so große Popularität, dass Originalwerke rar waren, daher Kopien seiner Werke in Auftrag gegeben und gut bezahlt wurden³⁵⁰. Als Erbe seiner Zeichnungen hatte Andrea del Sartos seinen Schüler Domenico Conti eingesetzt, doch kursierten unter Künstlern in Florenz möglicherweise auch einzelne Blätter des Meisters, eventuell verfügte sogar Pontormo als ehemaliger Schüler del Sartos über einzelne Zeichnungen. Es ist somit also auch möglich, dass Naldini sich nicht nur an den Gemälden, sondern auch direkt an den Zeichnungen del Sartos geschult hat³⁵¹.

Ein weiteres Argument für die Datierung der del Sarto-Studien Naldinis auf die Zeit zwischen 1557 und 1560 ergibt sich aus den nachfolgenden biographischen Daten. Auf seinem Weg nach Rom 1560 hielt Naldini sich für kurze Zeit auch in Pisa auf, wie einige noch reichlich steif wirkende Zeichnungen mit Stadtansichten und Bauwerken

³⁴⁸ Zu dem Thema siehe Serena Padovani: *„Il pittore senza errore“. Storia di un luogo comune*, in: Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze, Ausstellungskatalog (Florenz, Palazzo Pitti, 8. November 1986-1. März 1987). Mailand 1986, S. 59-68.

³⁴⁹ Die Wertschätzung del Sartos sollte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz noch weiter steigen; siehe dazu Robert Williams: „A Treatise by Francesco Bocchi in Praise of Andrea del Sarto.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LII, 1989, S. 111-139.

³⁵⁰ Neben Pier Francesco Foschi war Alessandro Allori der gefragteste del-Sarto-Kopist, wie die in seinen *Ricordi* vermerkten Bezahlungen belegen (*I Ricordi di Alessandro Allori*. Herausgegeben von I.B. Supino, Florenz 1908; z.B. S. 9; auf Alloris Kennerschaft der Werke del Sartos gehe ich in Kapitel 2 zum Schluss des Abschnittes „Bellende Hunde und bissige Konkurrenten“ kurz ein). Zu Foschi siehe Philippe Costamagna, Anne Fabre: „Di alcuni problemi della bottega di Andrea del Sarto.“ *Paragone* 491, 1991, S. 15-28). Das Thema der Kopien nach Andrea del Sarto allgemein behandelt Silvia Meloni Trkulja: *Andrea del Sarto copista e copiato*. In: Andrea del Sarto, 1986, S. 69-76.

³⁵¹ Dies belegt beispielsweise eine Kopie Naldinis nach del Sartos Rötelseichnung zum Bildnis der Lucretia del Fede; cf. Thiem, 2002, S. 26. Möglicherweise hat Naldini an dieser Stelle auch von Andrea del Sarto direkt die spezifische Eigenart übernommen (und nicht von Pontormo), in seinen Studien und Skizzen die Hände der dargestellten Personen nur cursorisch zu erfassen, indem die Finger gruppenweise in spitz zulaufenden Formen erfasst werden. Christel Thiem ist der Hinweis zu verdanken, dass Bernard Berenson in seinen *Drawings of the Florentine Painters* eine Vorstudie del Sartos zu der Darstellung der hl. Margarete fälschlicherweise für eine Kopie Naldinis hielt (Thiem, 2002, S. 34). Allerdings kam die umgekehrte Rückschreibung bei Berenson häufiger vor: Von den Zeichnungen Naldinis hatte er viele ursprünglich anderen Künstlern zugeschrieben, was er später jedoch revidierte, wie zahlreiche Notizen auf Blättern in den Uffizien belegen (cf. Annamaria Petrioli-Tofani (Hg.): *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario, Disegni di figura*, Band 1, Florenz 1991, z.B. S. 138).

der Piazza dei Miracoli belegen³⁵². Neben der Architektur studierte der junge Künstler in Pisa auch ein Spätwerk Andrea del Sartos, das Hochaltar-Polyptichon in der Kirche Sant'Agnese³⁵³. Naldinis gezielte Wahl des Studienobjektes zeigt, dass sein Interesse für die Werke del Sartos zu diesem Zeitpunkt bereits geweckt war – vermutlich weil er sich bereits in Florenz mit ihnen auseinandergesetzt hatte.

Nahezu unumstritten war in Florenz um die Mitte des 16. Jahrhunderts der herausragende Vorbildstatus der Michelangelo-Skulpturen in der Neuen Sakristei von San Lorenzo, und das nicht nur unter Florentiner Künstlern³⁵⁴. Folgerichtig studierte auch Naldini die Medicifiguren und fertigte mehrere, teilweise sehr detaillierte Zeichnungen von ihnen an³⁵⁵. Im Vergleich zu den Kopien nach del Sarto sind diese Zeichnungen weitaus präziser, sehr souverän vor allem im Umgang mit der Darstellung von Licht-Schatten-Effekten und der Plastizität allgemein, so dass ich – im Vergleich zu den Kopien der Fresken aus dem Chostro dello Scalzo – ein späteres Entstehungsdatum ansetzen würde³⁵⁶. Aus den Zeichnungen spricht vor

³⁵² *Ansicht des Domes von Pisa mit Baptisterium und Schiefem Turm*, Feder in Braun, 229 x 330mm; London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr.3436-65 recto und *Der Arno in Pisa mit S.Maria della Spina*, Feder, ohne Maßangaben; Uffizien, GDS, Inv.-Nr.7450 F.

³⁵³ *Die kniende hl. Katharina*, schwarze Kreide, 325 x 227mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr. 0838 verso und *Die kniende hl. Margarethe*, Rötel, 330 x 228mm; Florenz, GDS, Inv.-Nr. 14443 F verso. Die Kirche Sant'Agnese wurde 1618 abgerissen, das den Hochaltar schmückende fünfteilige Polyptichon del Sartos von dem zentralen Marienbild getrennt und in einzelne Tafeln aufgeteilt, die dann im Dom von Pisa Aufstellung fanden.

³⁵⁴ Siehe dazu Kapitel 1 den Abschnitt „Malerei im Bild: *Maestro Michelangelo* und andere Traditionen“.

³⁵⁵ Zwei Beispiele: *Studie nach Michelangelos Statue des Giuliano de' Medici*, schwarze und weiße Kreide, 431 x 294mm; Princeton University, The Art Museum, Bequest of Dan Fellow Platt, Inv.-Nr. 1948.762 und *Studie nach Michelangelos Lorenzo de' Medici*, schwarze und weiße Kreide, 437 x 291mm; Princeton University, The Art Museum, Bequest of Dan Fellow Platt, Inv.-Nr. 1948.761. Ein umfangreiches Verzeichnis der Nachzeichnungen von Michelangelo-Skulpturen, in dem auch mehrere Studien Naldinis erfasst werden, ist Raphael Rosenberg zu verdanken; R. Rosenberg: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, München, Berlin 2000 (zu Naldini v.a. S.237-241 und die entsprechenden Abbildungen). Darin führt Rosenberg neben fünfzehn Zeichnungen Naldinis zehn weitere auf, deren Zuschreibung an Naldini unsicher ist. Eine Reihe von Zeichnungen im Musée des Beaux Arts in Lille bezeichnet Rosenberg als Kopien nach Naldini; tatsächlich zeigt sich hier ein Bemühen um Korrektheit, jedoch ohne die Ausgewogenheit von Umrisslinie zu Körperplastizität, die sonst die Naldinis Stil kennzeichnet – aufgrund des Wasserzeichens datiert Rosenberg sie um 1570/90. Da sie Teil eines umfangreichen „Konvolutes von 51 Nachzeichnungen, die meisten nach Fresken von Andrea del Sarto, Salviati und Raphael“ entstanden sind, zudem alle „aus einer Hand und ursprünglich zusammengebunden“ (beides Rosenberg, 2000, S.240), stellt sich die Frage, ob es sich nicht vielleicht um die Kopien eines Naldini-Schülers handelt, die auf ein mögliches Zeichenbuch des Lehrers als Vorlage schließen lassen.

³⁵⁶ Rosenberg gibt als Datierung die 1560er Jahre an (Rosenberg, 2000, in den Bildlegenden zu Abb. 2 und 22). Zygmunt Wazbinski datiert die Zeichnungen um 1564 und formuliert die Annahme, dass es sich hierbei möglicherweise um Probestücke handelte, die Naldini im Zuge eines Wettbewerbes zur Aufnahme in die Accademia del Disegno vorlegen musste (Z. Wazbinski: *Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini come maestri accademici: il caso di G. B. Naldini*. In: Gian Carlo Gafagnini (Hg.): *Giorgio*

allem das Interesse an einer Umsetzung von dreidimensionalen Objekten in die Zweidimensionalität der Graphik, wobei der Wiedergabe der Oberflächengestaltung ein besonderes Augenmerk geschenkt wird; der plastische Effekt wird durch die zusätzlich eingefügten Weißhöhlungen in der Zeichnung noch verstärkt. Naldini gelingt es sogar, die durch unterschiedliche Bearbeitung gewonnene vielgestaltige Lebendigkeit der an sich glatten Marmoroberfläche in der Zeichnung einzufangen. Seine Zeichnungen sind unter diesem Aspekt so virtuos, dass sie die Materialität der Vorlagen fast transformieren; mit der Betonung eines extrem haptischen Effektes in der Zeichnung werden Michelangelos Skulpturen durch Naldini geradezu entmaterialisiert. Die Zeichnungen gewinnen damit eine Dimension, die über reine Übungszwecke deutlich hinausgeht; ihr Autor hat das Stadium der Bildung durch reines Kopieren einer Vorlage bereits deutlich hinter sich gelassen.

Der Versuch, einen approximativen Korpus von Zeichnungen Naldinis vor 1560 zusammenzustellen, erweist sich als schwierig. Akzeptiert man die hier aufgestellten Annahmen zur Datierung, fällt der sehr heterogene Charakter eines zeichnerischen Frühwerkes auf, das zwischen Anfängersteifheit und souveräner, fast professioneller Beherrschung des Mediums oszilliert. Deutliche Unterschiede zeigen sich dabei vor allem in der Beherrschung der verschiedenen Zeichenmaterialien: Während Naldini offensichtlich schnell eine Meisterschaft im Umgang mit den weicheren und breitzeichnenden Stiften (Kreide, Röteln) erlangte, sind seine Federzeichnungen zumindest anfänglich vergleichsweise ungelent. Bei seinen Entwurfszeichnungen für Gemälde griff Naldini später häufig auf die Technik der Lavierung zurück oder setzte Tusche zur Betonung der Lichtführung ein; auch hier zeigte er schnell eine Meisterschaft, die seine Zeichnungen gerade im Vergleich zu seinen Gemälden ungleich viel lebendiger wirken lassen.

Auf den spezifischen Zeichenstil Naldinis wird noch im Verlauf des Kapitels am Beispiel des Reiseskizzenbuches eingegangen werden – an dieser Stelle soll es vorrangig um die Rekonstruktion seines Ausbildungsweges und speziell um den Zeitraum in Florenz vor 1560 gehen, zu dem noch ein entscheidender biographischer Aspekt gehört:

Naldini und das Ospedale degli Innocenti

Naldini war kurz nach seiner Geburt von seinem Vater in die Obhut des Ospedale degli Innocenti gegeben worden. Das *Spedale*, wie es in Florenz allgemein genannt wurde, war im frühen 15. Jahrhundert auf Betreiben der *Arte della Seta*, der Zunft der Seidenhändler, errichtet worden und bildete seitdem im sozialen und kulturellen Gedächtnis der Stadt einen elementaren Bestandteil³⁵⁷.

Die Finanzierung der Einrichtung wurde im Wesentlichen durch Schenkungen der Seidenhändlerzunft und reicher Florentiner Familien gesichert, häufig handelte es sich auch um Kunstschatze, die dem *Spedale* vermacht oder übergeben wurden³⁵⁸.

Neben Findelkindern und Vollwaisen wurden im *Spedale* gegen die regelmäßige Zahlung eines Geldbetrages auch Kinder aufgenommen, die noch ein Elternteil oder nahe Verwandtschaft hatten – wie dies der Fall bei Giovanni Battista Naldini war³⁵⁹.

Im *Spedale* erhielten die Zöglinge eine umfassende Betreuung, zu der ab einem bestimmten Alter auch eine schulische Grundausbildung gehörte; später bemühte man sich dann um die Vermittlung der *fanciulli*, d.h. der Kinder zwischen zwölf und sechzehn Jahren, in ein Arbeitsverhältnis, zumeist in Künstler- oder Handwerksbetriebe. Dies lag insofern nahe, als im *Spedale* stets zahlreiche Künstler und Handwerker anwesend waren, die mit dem Ausbau und der Gestaltung des Gebäudes der Einrichtung selbst, aber auch mit Instandhaltung der durch Schenkungen an das *Spedale* gelangten Kirchen und Kapellen beauftragt waren. Um manchen Aufgaben zumindest teilweise eigenständig gerecht werden zu können, wurde ab 1544 in einem neu errichteten Seitenflügel eine Seidenstoffweberei eingerichtet, in der die jungen Frauen des *Spedale* arbeiteten³⁶⁰.

³⁵⁷ Zur Funktion und Organisation des *spedale* siehe Philip Gavitt: *Charity and Children in Renaissance Florence: The Ospedale degli Innocenti, 1410-1536*. Ann Arbor 1990; zu dessen Geschichte Gaetano Bruscoli: *Lo Spedale di S. M. degli Innocenti di Firenze dalla sua fondazione fino ai giorni nostri*. Florenz 1900 und L. Passerini: *Storia degli Stabilimenti di beneficenza della città di Firenze*. Florenz 1853. Einen Überblick zu Geschichte und Sammlung des *Spedale* gibt die Einleitung des Bandes *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*. Herausgegeben von Luciano Bellosi, Mailand 1977.

³⁵⁸ „Già al momento dell'apertura del nuovo Spedale l'arte della Seta feco dono dei primi oggetti sacri, fra i quali << un calice d'ariento, una pianeta >>, << et... il notaro dell'arte Ser Berto di Martino >> il primo reliquario [...]“ (*Museo dello Spedale*, 1977, S.11)

³⁵⁹ Diese Regelung war in Florenz nicht unüblich, wie Elizabeth Pilliod hervorhebt; der Vertrag, den Matteo Naldini, Giovanni Battistas Vater, mit dem Spedale zu Versorgung des Sohnes abschloss, findet sich im Archiv des Ospedale degli Innocenti (cf. Pilliod, 2001, S.77 und Fußnote 63). Von seinem fünften bis zu seinem 20. Lebensjahr erhielt Giovanni Battista Naldini zudem eine regelmäßige Lieferung von Wein [sic!] und Öl, die ein gewisser Maestro Andrea di Matteo d'Andrea *barbiere*, vielleicht sein Bruder, arrangiert hatte (siehe Pilliod, ibd.).

³⁶⁰ Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde zudem noch eine Teppichmanufaktur eingerichtet, die unter der Leitung des Malers Vincenzo Ulivieri stand; siehe *Museo dello Spedale*, 1977, v.a. S.13-15.

Prägend für die Ausrichtung des *Spedale* war die Persönlichkeit des jeweiligen Prior (oder *spedalingo*), dem die finanzielle, pädagogische, aber auch künstlerische Organisation der Einrichtung oblag. Unter der Leitung von Luca Alamanni (1531-1552) konnte mit dem Erzbischof Andrea Bondelmonti ein wichtiger Förderer gewonnen werden³⁶¹, zudem die bereits erwähnte Seidenstoffweberei ins Leben gerufen und bedeutende Florentiner Künstler, darunter Jacopo Pontormo, mit Aufträgen für das *Spedale* versehen werden³⁶². Luca Alamannis Geschick, die Einrichtung in sichere ökonomische Bahnen zu bringen, wurde von seinen Zeitgenossen kritisch betrachtet, sein Verdienst um eine qualitativ hochwertige künstlerische Ausgestaltung aber war unumstritten. Das *Spedale* gewann in seiner Zeit sehr schnell den Ruf, einen besonderen Blick auf die handwerkliche und künstlerische Begabung der *fanciulli* zu haben³⁶³. Diese stark künstlerisch orientierte Ausrichtung wurde unter Vincenzo Borghini, der Alamanni als Prior 1553 nachfolgte, fortgesetzt; er berief sogar einen Lehrer an das *Spedale*, der die Kinder im Singen unterrichten sollte³⁶⁴.

Zu der schulischen Grundausbildung, die die Einrichtung um die Mitte des 16. Jahrhunderts ihren Zöglingen zukommen ließ, gehörte der Unterricht im Lesen, Schreiben, in Grammatik und Rechnen – sowie im Zeichnen, wie die Tatsache belegt, dass Naldini 1554 fast ein halbes Jahr als Zeichenlehrer am *Spedale* tätig war³⁶⁵. Über die konkreten Inhalte des Zeichenunterrichtes am *Spedale* sind keine

³⁶¹ Bondelmonti vermachte dem *Spedale* neben einer Reihe von Kunstwerken auch das Patronat über die Pieve Santa Maria in Impruneta; cf. *Museo dello Spedale*, 1977, S.13.

³⁶² Pontormo malte für das *Spedale* die Darstellung der *Legende der Zehntausend Märtyrer*, die von Vincenzo Borghini besonders geschätzt wurde; die Tafel (Öl auf Holz, 650 x 730mm) befindet sich heute in der Galleria Palatina im Palazzo Pitti, Florenz.

³⁶³ In einem Brief vom 27. März 1548 an Francesco di Ser Jacopo fragt Cosimo de' Medici an, ob sich im *Spedale* nicht vierzehn begabte Jungen fänden, die man zu Luca Martini in die Holzwerkstatt schicken könnte (Brief zitiert bei Pilliod, 2001, S.248).

³⁶⁴ Cf. *Museo dello Spedale*, 1977, S.14. Die finanziell prekäre Situation, in der sich das *Spedale* mittlerweile befand, konnte Vincenzo Borghini nicht auffangen, im Gegenteil, sie verschlechterte sich unter seiner Ägide noch bis zur offiziellen Bankrotterklärung der Einrichtung 1579 – was aber weniger an einer fehlerhaften finanziellen Administration durch Borghini, als vielmehr an den schwierigen allgemeinen Umständen lag, wie Maria Fubini Leuzzi belegen konnte. Fubini Leuzzi korrigiert zudem das in der Literatur gängige Datum von Borghinis Antritt als *spedalingo* (Februar / März 1553 statt 1552); siehe dies.: *Vincenzo Borghini Spedalingho degli Innocenti. La nomina, il governo, la bancarotta*, in: *Fra lo <<spedale>> e il principe. Vincenzo Borghini, filologia e invenzione*, Atti del convegno (Firenze, 21.-22.marzo 2002). Herausgegeben von Gustavo Bertoli und Riccardo Drusi, Padua 2005, S.37-64. Mit der Rolle von Vincenzo Borghini als Verwalter des *Spedale* beschäftigte sich kürzlich auch Philip Gavitt erneut in seinem Aufsatz „Charity and State Building in Cinquecento Florence: Vincenzo Borghini as Administrator of the Ospedale degli Innocenti.“ *The Journal of Modern History* 69, 1997, S.230-270.

³⁶⁵ - darauf verweist Pilliod: „Entries in the books of the Ospedale degli Innocenti for August 1554 reveal that Naldini had been on salary since April that year. He was engaged for teaching drawing to the children living in the Innocenti. [...] In an entry dated 23 March 1555, Naldini received payment for

Dokumente erhalten, es lässt sich mithin nicht sagen, inwieweit Naldini einem klaren und verbreiteten didaktischen Konzept folgte (etwa bewusst der in den Werkstätten verbreiteten ABC-Methode³⁶⁶) oder vielmehr aus seinen eigenen Lernerfahrungen bei Pontormo schöpfend eine eigene Methodik entwickelte. Sicher aber wird das Unterrichten eine theoretische und didaktische Auseinandersetzung Naldinis mit der Materie, die man im weiteren Sinne unter den Begriff des *disegno* fassen kann, mit sich gebracht haben, was sich seinerseits auf die eigene Zeichenpraxis ausgewirkt haben wird. Meiner Meinung nach könnten diese Erfahrungen die ausgesprochene Qualität der Zeichnungen Naldinis, die sich bereits in seinem Frühwerk zeigt, mit bedingt haben.

Naldini war also auch während der Lehrzeit bei Pontormo seiner ehemaligen Heimstätte verbunden³⁶⁷ und in die dortigen Abläufe, jetzt unter der Leitung Vincenzo Borghinis, integriert. Dieser Kontakt wurde für ihn nach dem Tode seines Lehrmeisters sehr wichtig und bereitete ihm neue Wege.

Vincenzo Borghini kann auch als der Vermittler zwischen dem *Spedale* und der im Januar 1563 ins Leben gerufenen Accademia del Disegno gelten. Der Accademia stand er in der Anfangsphase als *Luogotenente* vor und hatte in dieser Funktion maßgeblichen Anteil an ihrer organisatorischen Gestaltung. In den erweiterten Gründungsstatuten vom 1. Juli 1563 wird in einem Passus des siebten Kapitels vermerkt, dass sich die Mitglieder der Accademia del Disegno dazu verpflichten, den *fanciulli* (das war allgemein die gängige Bezeichnung für die zwölf- bis sechszehnjährigen Kinder im Ospedale degli Innocenti) aus dem eigenen Benefiz einen Anteil zukommen zu lassen. Zugleich erklärt sich die Accademia bereit, unter den Kindern und Jugendlichen geeignete Kandidaten zu fördern, denen andernfalls

the intervening five months of his salary for instructing the children, as well as for painting a number of candles for the hospital over the past year." (Pilliod, 2001, S.44; der entsprechende Eintrag in den Büchern des *spedale* lautet: „A spese lire xvii soldi x piccioli per loro Giovambatista di Matteo di Naldino dipintore, postò havere al quaderno E, [carta] 12, et sono per suo servito di 5 mesi finiranno per tutto agosto presente, a 'nsegnamento disegnare a' nostri fanciulli"; zitiert nach Pilliod, 2001, Dokument 9, S.216). Ob Vincenzo Borghini der Initiator des Zeichenunterrichtes am Spedale war oder bereits sein Vorgänger Luca Alamanni, ist unklar, allerdings verfolgt Borghini diese Aufgabe mit sehr viel mehr Nachdruck, da er – selbst ein dilettierender Zeichner – die Kinder zum Zeichnen anleitete, wie einer seiner Brief an Vasari vom 21. Februar 1564 belegt („lo vo esercitando que fanciulli et facendogli ghibirizzare un poco, che da ritrarre una figura in fuori non han termine alcuno di certe leggiadrie; et io gli fo fare spartimenti fantastichi, scorniciamenti, colonne, pilastri, porte, termini etc.“; *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*. Herausgegeben von Karl Frey und Hermann-Walther Frey, Band II, München 1930, S.24).

³⁶⁶ - siehe dazu im Kapitel 2 den Abschnitt „Tradition und Transformation“.

³⁶⁷ Wie aus Pontormos Tagebuchnotizen hervorgeht, wurde Naldini zeitweilig an das *Spedale* gerufen, vermutlich, um dort Aufgaben zu erfüllen; so notiert Pontormo am 16. Juli 1555: „[...] Batista disse che io mi provedessi perché era stato gridato da nocenti [...]“ (*Il libro mio*, 1991, S.61).

aufgrund ihrer biographischen Situation der Weg zu einer künstlerischen Ausbildung verschlossen bliebe³⁶⁸. Dass die Accademia del Disegno eine solche Verantwortung und Aufgabe in Hinblick auf die Kinder des *Spedale* übernahm, lässt sich nur aus der einflussreichen Position Vincenzo Borghinis in beiden Institutionen erklären³⁶⁹.

Naldini war zu dem Zeitpunkt der Akademiegründung bereits ein ausgebildeter Künstler, kam also nicht mehr in den Genuss dieser Regelungen³⁷⁰. Doch war ihm der Weg in die Accademia del Disegno offen: Bereits im Gründungsjahr 1563 wurde er Mitglied und übernahm in der Folgezeit auch zahlreiche Ämter³⁷¹.

Naldinis Kontakt zu Vincenzo Borghini, der sich in seiner Tätigkeit als Prior des Ospedale degli Innocenti bereits als Mentor für Giovanni Battista erwiesen hatte, dauerte auch über die Zeit seiner Lehrzeit bei Pontormo an. Sicher wird der Prior Naldini in dessen Entschluss, Florenz im Spätsommer des Jahres 1560 zu verlassen und sich für einige Zeit nach Rom zu begeben, nachdrücklich zugeraten haben. Um seinen mittlerweile 25-jährigen Schützling in diesem Plan nach Kräften zu unterstützen, erbittet Borghini in einem Brief von Giorgio Vasari ein Studienprogramm für Naldinis Romaufenthalt, das so präzise wie möglich formuliert sein möge, da „er [Naldini] offensichtlich keine große Ahnung habe“ und zudem um Empfehlungsschreiben, die dem Reisenden erleichtern sollten, in Rom Kontakte zu

³⁶⁸ Der vollständige Text lautet: „**Capitolo Settimo.** Della Distributione dei beni lasciati all'Accademia. E per beneficio commune di tutti coloro che rispetto a poche, e debole facultà non possono commodamente seguir l'Arte del Disegno, acciò che la povertà non sia cagione di fare alla virtù impedimento, vogliamo, et ordiniamo che se accaderà che alla Compagnia, et Accademia sia fatta qualche lascita di beni, ò entrata alcuna, tutta l'entrata predetta, ò rendita di beni si distribuisca la maggior parte (secondo l'intentione de chi lascia) in beneficio, et aiuto dei fanciulli poveri che in tale Arte si vengono essercitando, e che sono d'essercitarvisi desiderosi, e rispetto alla povertà loro sono impediti di farlo. E che i Consoli debbano essi giudicare i fanciulli eletti se sono atti ò non, à divenire nell'Arte del Disegno valenti Huomini et ogni Ufficio de' Consoli debba all'entrata e principio suo rivedere, e riconoscere il procedere di detti fanciulli, et approvargli, e riprovargli secondo i meriti ò demeriti loro. Et essi Consoli durante l'ufficio loro debbano distribuire ogni settimana à detti fanciulli approvati quel tanto che serà deliberato stabilito per partito della Compagnia, et Accademia cominciando nell'età d'Anni XI per sino à tanto che sono arrivati all'età d'Anni XV. E tali aiuti si diano dalla Compagnia et Accademia à uno ò più fanciulli secondo che porteranno tali entrate e rendite della quali di sopra si è parlato.” (zititert nach Karen-Edis Barzman: *The Florentine Accademy and the Early Modern State: the Discipline of Disegno*. Cambridge 2000, S.236; Hervorhebung im Text).

³⁶⁹ Zu Vincenzo Borghinis Rolle in der Accademia del Disegno und anderen akademischen Zirkeln in Florenz siehe Rick Scorza: *Borghini and the Florentine Accademies*. In: D. S. Chambers, F. Quivigier (Hg.): *The Italian Accademies of the sixteenth century*. London 1995, S.137-152 und Abb.1-12.

³⁷⁰ Zu der Umsetzung dieser Regelungen in die Praxis gibt es meines Wissens keine Belege; es bleibt zu bezweifeln, ob diese hohen künstlerisch-karitativen Vorgaben auch tatsächlich Anwendung fanden.

³⁷¹ Naldini bekleidete 1569, 1577/78, 1579 und 1585 jeweils für einzelne Monate das zentrale Amt des *console*; cf. Dominic E. Colnaghi: *A Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th Centuries*. London 1928, S.187-188.

knüpfen³⁷². Vasari ist dieser Bitte nachgekommen, wie sein Antwortschreiben vom 27. September 1560 dokumentiert³⁷³, doch sind die ursprünglich dem Brief beigefügten Schreiben an Naldini (die vermutlich das Studienprogramm enthielten) und an Marco da Faenza, einem Schüler Vasaris, der sich zu dem Zeitpunkt in Rom aufhielt und der Naldini „an viele Orte führen und ihm hilfreich sein“³⁷⁴ könne, nicht erhalten.

Vasari konnte bei der Erstellung eines Bildungsprogrammes für Naldini auf seine eigenen Romerfahrungen zurückgreifen, deren Schilderungen er an verschiedenen Stellen in den *Vite* eingeflochten hat. So beschreibt er in der Vita seines Freundes Francesco Salviati sehr effektiv, wie die beiden jungen Künstler 1532 in Rom unter größten Entbehrungen jede Gelegenheit zum Studieren und Zeichnen nutzten³⁷⁵. In seiner Autobiographie nimmt er darauf wieder Bezug, schildert seinen jugendlichen Ehrgeiz und Eifer und benennt die von ihm studierten Vorbilder: Michelangelos Cappella Sistina, sowie alle Werke von Raffael, Polidoro da Caravaggio und Baldassare da Siena³⁷⁶. Vasaris Anspruch, unermüdlich zu studieren und zu arbeiten – ein Leitmotiv sowohl in seiner eigenen Biographie als auch in den *Vite* –, lässt sich an der legendhaften arbeitsteiligen Systematik ablesen, die Vasari und Salviati angeblich entwickelten, um den Ertrag ihrer beiden Studien so

³⁷² Der Brief Borghinis vom 21. September 1560 (abgedruckt in: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*. Herausgegeben von Karl Frey, Band 1, München 1923, S.582/583) soll hier nur in Auszügen zitiert werden (die Schreibweise wurde von mir gegenüber der Druckvorlage leicht modifiziert): „[...] desidero da voi due cose in favor' di detto Giovambattista (che si parte domani per alla volta di Roma in compagnia die messer Alexandro Pucci): L'una, che voi gli scrivessi quattro versi, avvertendolo di tutte le migliori cose circa alla professione sua che sono a Roma, accio standovi qualche mese, faccia qualche buono profitto et dia in cose buone; che di questo mi rendo certo, che è non ne habbio cognitione piu che tanto: Inperò mi sara grato, che voi gli diate piu particular' aviso che potete. L'altra cosa che io vorrei è, che voi lo indirizassi à qualche amico et gliene raccomandassi strettissimamente, come cosa vostra, et operassi, gli fussino fatti tutti e favori che a un giovane virtuoso si convengono [...]“.

³⁷³ Siehe Frey, Band I, 1923, S.586/587.

³⁷⁴ „Ricevei la vostra lettera, et con questa sara una lettera [...] a G. Batista pittore et una [...] a Marcho da Ravenna [i.e. Marco da Faenza] pittor, mio allevato, il quale gli fara quida in molti luoghi et lo raccomendera a chi gli potra far favori; [...]“ (Frey, Band I, 1923, S.586).

³⁷⁵ „Avendo dunque Iacopone sopra detto dato alcune stanze a Giorgio [Vasari] dietro a Santo Spirito e vicine a Francesco [Salviati], attesero tutta quella vernata ambedue di compagnia con molto profitto alle cose dell'arte, non lasciando né in palazzo, né in altra parte di Roma, cosa alcuna notevole la quale non disegnassono. E perché quando il Papa era in palazzo non potevano così stare a disegnare, subito che Sua Santità cavalcava, come spesso faceva, alla Magliana, entravano per mezzo d'amici in dette stanze a disegnare, e vi stavano dalla mattina alla sera senza mangiare altro che un poco di pane e quasi assiderandosi di freddo.“ (*Vite*, B/B, V, 1984, S.515).

³⁷⁶ „[...] non rimase cosa notevole allora in Roma, né poi in Fiorenza et altri luoghi ove dimorai, la quale io in mia gioventù non disegnassi: e non solo di pitture, ma anche di sculture et architetture antiche e moderne, et oltre al frutto ch'io feci in disegnando la volta e cappella di Michelangnolo, non restò cosa di Raffaello, Pulidoro e Baldassare da Siena, che similmente io non disegnassi in compagnia di Francesco Salviati, [...]“ (*Vite*, B/B, VI, 1987, S.371).

effizient wie möglich zu nutzen: Tagsüber wählten sie unterschiedliche Studienmotive, deren Zeichnungen sie nachts austauschten und wechselseitig kopierten³⁷⁷. Dass Vasari gut dreißig Jahre später ausführlich von seinen Studienerfahrungen berichtet, lässt auf die Bedeutung und Vorbildhaftigkeit schließen, die er ihnen beimaß – und sicher ist davon auch viel in sein für Naldini erstelltes Romprogramm eingeflossen.

An der Grundeinschätzung der von Vasari genannten Künstler und Kunstwerke, die einem jungen Künstler als Vorlage zum Studieren und Kopieren dienen sollten, hatte sich auch gut ein halbes Jahrhundert später nichts wesentlich geändert. Einen ähnlichen Studienkanon wie Vasari führt auch Giovan Battista Armenini in seinem Traktat *De' veri precetti della pittura* an. Er betont dabei, dass er sich auf eine gängige Praxis berufen kann und benennt im siebten Kapitel konkret die Werke und Künstler, zu deren Studium er rät: An erster Stelle stehen die antiken Skulpturen, Bauten und auch die Ruinen, dann folgen die Werke der wichtigen und vorbildlichen Zeitgenossen, zu denen er Polidoro da Caravaggio, Raffael, Perino del Vaga und Michelangelo zählt³⁷⁸ – die Schnittmenge mit Vasari ist deutlich, und tatsächlich orientierte sich Naldini auch an genau diesen Vorgaben.

„... a Roma... a studiare le cose del disegno...“

Die verloren gegangenen Dokumente hätten es ermöglicht, den kulturellen und künstlerischen Leitfaden Vasaris für Naldinis Romaufenthalt genauer zu rekonstruieren. Da sie aber nicht erhalten sind, werden die zahlreichen Zeichnungen, die Naldini auf dem Weg nach Rom, vor allem aber vor Ort angefertigt hat, selbst zu aussagekräftigen Dokumenten, und dies in verschiedener Hinsicht.

Zum einen illustrieren sie den Zustand römisch-antiker Bau- und Kunstwerke um 1560, zeigen also, wie sich einem aufmerksamen Betrachter Rom kurz nach der Jahrhundertmitte unter einem künstlerisch, architektonisch und archäologisch orientierten Blickwinkel zeigte. Aber auch die Auswahl selbst der Objekte hat

³⁷⁷ “Et acciò che avesse ciascuno di noi i disegni d’ogni cosa, non disegnava il giorno l’uno quello che l’altro, ma cose diverse; di notte poi ritraevamo le carte l’uno dell’altro, per avanzar tempo e fare più studio [...]” (*Vite*, B/B, VI, 1987, S.372)

³⁷⁸ Cf. Giovan Battista Armenini: *De' veri precetti della pittura*. Herausgegeben von Marina Gorreri, Turin 1988; hier v.a. S.73-74. Es überrascht dabei, dass Armenini, ein Vertreter der Gegenreformation gerade die *ignudi* in Michelangelos Fresken der Cappella Sistina so positiv heraushebt.

dokumentarischen Charakter, da sie einen Eindruck davon gibt, was um die Jahrhundertmitte von Künstlern in Rom als interessant angesehen und studiert wurde. Man kann davon ausgehen, dass Naldini auf bestimmte Bau- und Kunstwerke durch Hinweise aufmerksam gemacht wurde, nicht nur von Vasari, sondern auch von anderen Künstlern in Rom. Seinen römischen Reiseskizzen kommt dadurch auch eine für die Künstlerkultur der Zeit repräsentative Rolle zu, und in der Tat finden sich nicht wenige Motive Naldinis auch in den Zeichnungen und Studien anderer, italienischer wie ausländischer Künstler, die Rom um die Mitte des 16. Jahrhunderts besuchten. Unter den antiken Bau- und Kunstwerken hatte sich für Künstler geradezu ein Studienkanon herausgebildet.

Vor allem aber gestatten die Zeichnungen eine weitere Annäherung an Naldinis Bildungsweg, an die Fortschritte, die er während seines Romaufenthaltes machte und die eine zunehmende Autonomie seines Blickes und seiner persönlichen Interessen erkennen lässt. Naldini näherte sich in einigen seiner Zeichnungen unter anderem Motiven an, die zu studieren Vasari ihm wohl kaum geraten hatte.

Mit „a studiare le cose del disegno“ gibt Raffaello Borghini in seinem *Riposo* das unausgesprochene Motto von Naldinis Romreise aus, wobei sich *disegno* hier sowohl auf die Tätigkeit des Zeichnens als auch auf die Wahl der dargestellten Objekte beziehen lässt. Erst zu einem späteren Zeitpunkt erhielt Naldini in Rom auch Aufträge für Bildwerke; so entstanden die Fresken mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers in der Altoviti-Kapelle von Santa Trinità dei Monti erst gegen Ende der 1570er Jahren³⁷⁹.

1560/61³⁸⁰ muss sich Naldini hingegen den Lebensunterhalt mit anderen Arbeiten verdient haben, vielleicht waren darunter sogar kleinere, heute nicht mehr bekannte Werkaufträge. Möglicherweise konnte Naldini auch von seinen Erfahrungen als

³⁷⁹ Der zweite Romaufenthalt Naldinis wird allgemein auf die späten 70er Jahre des 16. Jahrhunderts datiert, so bei Barocchi (1965, S.260/261, die auch auf eine Darstellung Naldinis der „Predigt Johannes des Täufers“ in der Kirche San Giovanni dei Fiorentini verweist) und bei Chappell (Miles Chappell: Artikel ‚Naldini‘ in: *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*, herausgegeben von Jane Turner, Band II, London 2000, S.1123). Die Fresken in der Altoviti-Kapelle führte Naldini zusammen mit seinem Schüler Giovanni Balducci aus, der an zahlreichen Spätwerken Naldinis beteiligt war.

³⁸⁰ Die exakte Dauer von Naldinis Romaufenthalt ist nicht belegt; in der Forschungsliteratur wird sie zumeist mit acht Monaten beziffert, was jedoch auf eine ungenaue Lesart der Angaben in Raffaello Borghinis *Riposo* zurückgeht (so beispielsweise bei Alessandro Cecchi in seinem Aufsatz *Alcuni disegni del soggiorno romano di Battista Naldini*. In: Gedenkschrift für Richard Harprath, herausgegeben von Wolfgang Liebenwein und Anchise Tempestini. München, Berlin 1998, S.53-58, hier S.53; aber auch bei Thiem, 2002, S.12).

Zeichenlehrer am Ospedale in Florenz profitieren und seine Fähigkeiten in einer vergleichbaren Funktion anbringen, doch gibt es dafür keine quellenkundlichen Belege. Auch sind keine gesicherten Hinweise bekannt, dass Naldini für die Zeit seiner Reise von einem Förderer mit einem spezifischen Auftrag, etwa der Dokumentation antiker Bauwerke, versehen worden war, was ihm möglicherweise eine geringfügige Unterhaltszahlung gesichert hätte³⁸¹.

Allerdings hatte Naldini Zugang zu verschiedenen Privatsammlungen und Palazzi in Rom, wie einige seiner Darstellungen und Notizen belegen, so unter anderem zu dem Palazzo Strozzi in Banchi³⁸², und möglicherweise erfuhr er von Roberto Strozzi, Sammler und Mäzen vieler Künstler, auch eine finanzielle Unterstützung. Die Florentiner Gemeinde in Rom musste zwar einen beständigen Spagat üben zwischen Papstreue und engen Verbindungen zur Toskana, die ihrerseits oft nicht unproblematisch waren, da viele der im Rom lebenden Florentiner Familien eine prorepublikanische und damit Medici-kritische Gesinnung pflegten, doch insgesamt wies sich die Gemeinschaft der Exilflorentiner durch eine gut organisierte soziale, wirtschaftliche und künstlerische Infrastruktur aus³⁸³. Naldini profitierte sicherlich davon, indem ihm als Florentiner Künstler von seinen Landsleuten Türen geöffnet und Kontakte ermöglicht wurden – wie und wo, lässt sich auf der Grundlage der derzeitigen Quellenlage nicht umfassend rekonstruieren, teilweise aber aufgrund seiner Zeichnungen erahnen, wie im Falle der Familie Strozzi in Banchi.

Eine wichtige Rolle für Naldinis Kontakte in Rom spielte möglicherweise auch sein Reisebegleiter Alessandro Pucci, der aus einer der traditionellen Florentiner Familien entstammte und sich später einen Ruf als Kunstliebhaber erwarb³⁸⁴. Doch fehlen

³⁸¹ Sein fast zehn Jahre jüngerer Künstlerkollege Francesco Morandini, genannt Poppi, der ebenfalls in Vincenzo Borghini einen Mentor und künstlerischen Förderer gefunden hatte, hielt sich 1576/77 für einige Zeit in seiner Geburtsstadt Poppi auf, um dort im Auftrage Borghinis verschiedene Kunstwerke zeichnerisch zu dokumentieren (siehe dazu: *Cinque lettere di Francesco Morandini pittore detto il Poppi a Vincenzo Borghini*. Herausgegeben von Alessandro Gherardi, Florenz 1869).

Die Beziehung zwischen Poppi und Naldini wird in der Forschungsliteratur weitgehend als ein von Konkurrenz bestimmtes Verhältnis beschrieben, allerdings sprechen die Werke der Beiden, vor allem die Zeichnungen, eher für einen fruchtbaren Austausch.

³⁸² Die Zeichnung *Blick auf St. Peter mit dem im Bau befindlichen Tambour* (Feder in Braun, 228 x 330mm, Florenz, Uffizien, GDS, Sammlung Horne, Inv.-Nr.5796 recto) trägt rechts unten die Aufschrift >>Questo è ritratto di sue terrazo del palazo delli Strozzi i(n) Ba(n)chi / et è verso S.to Pietro<< (Thiem, 2002, S.60, Kat.Nr.13).

³⁸³ Siehe dazu Irene Polverini Fosi: *I Fiorentini a Roma nel Cinquecento: Storia di una presenza*. In: Sergio Gensini (Hg.): *Roma Capitale (1447-1527)*. San Minato (Pisa) 1994, S.389-414.

³⁸⁴ So heisst es bei Baldinucci in der Vita von Giovanni da S.Giovanni: „Viveva allora in Firenze Alessandro Pucci nobilissimo gentiluomo, e negoziante molto ricco, d’animo sì generoso, e tanto amico delle bell’arti“ (*Notizie*, Band IV, 1846/1974, S.272). Es handelt sich hierbei höchstwahrscheinlich um die gleiche Person, die etwa 40 Jahre zuvor als junger Mann Naldini auf

auch hier weiterführende Anhaltspunkte, was diese Konstellation für Naldini bedeutete; Vincenzo Borghini erwähnt in seinem bereits zitierten Brief vom 21. September 1561 an Giorgio Vasari, dass Giovanni Battista Naldini seine Reise nach Rom zusammen mit Alessandro Pucci antreten wird, darüber hinaus fehlen jedoch weitere Hinweise, welchen Einfluss der Florentiner Edelmann auf Naldini und dessen Situation in Rom hatte³⁸⁵.

In diesem von Hypothesen durchzogenen Umfeld scheint nur eines sicher: Naldini hat sich mit größtem Elan auf das Erforschen der ihn umgebenden römischen Welt gestürzt und alle möglichen Anregungen aufgenommen. Die erstaunliche Bandbreite seiner Zeichnungen soll im Folgenden etwas sortiert und ansatzweise interpretiert werden.

seiner Romreise begleitet hatte; weitere biographische Angaben zu Alessandro Pucci gibt es allerdings nicht.

³⁸⁵ Die finanzielle Verwaltung der Stadt Rom und des Vatikanischen Staates lag im 16. Jahrhundert wesentlich in Florentiner Hand. Zur florentinischen Gemeinde in Rom, die dementsprechend vor allem aus Bankleuten bestand, gehörte auch Bartolommeo Pucci, der zwischen 1530 und 1544 die bedeutende Aufgabe des Staats-Schatzmeisters (*tesoriere del Patrimonio*) innehatte (cf. Polverini Fosi, 1994, S.390). Allerdings konnte ich nicht klären, welche Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Bartolommeo und Alessandro in der nicht eben kleinen Familie Pucci bestanden.

Römische Reiseskizzen

Das Gesamtwerk der Zeichnungen Naldinis ist bei weitem noch nicht vollständig erfasst, allerdings gibt das von Christel Thiem zusammengestellte „römische Reiseskizzenbuch“ mit insgesamt 61 katalogisierten und zwölf weiteren Zeichnungen bereits einen umfangreichen Eindruck vom Schaffen des Künstlers³⁸⁶.

Das annähernd gleiche Format aller Blätter führte Thiem zu der Annahme, Naldini habe auf seiner Reise einen Skizzenblock mit sich geführt, ein „Vademecum in der Größe von ca. 220 x 330 mm, das später aufgelöst wurde. Einzelblätter gelangten, heute oft unter anderen Künstlernamen geführt, in viele europäische Zeichnungskabinette.“³⁸⁷.

Die einzelnen Seiten tragen keine Paginierung; die Rekonstruktion einer Anordnung bzw. Entstehungsreihenfolge wird zudem erschwert durch Naldinis Eigenart, Vorder- und Rückseite eines Blattes mit unzusammenhängenden Motiven und damit auch sicherlich nicht in chronologischer Reihenfolge zu füllen. Allerdings lassen sich die Zeichnungen in thematischen Gruppen ordnen, von denen man auf Naldinis Interessen Rückschlüsse ziehen kann. Zu seinen bevorzugten Studienobjekten gehörten einerseits antike Skulpturen, Reliefs und Wanddekorationen, andererseits die Fresken, Gemälde und Dekorationen der Hoch- und Spätrenaissance³⁸⁸. Naldinis Interesse für antike und zeitgenössische Bauwerke erscheint demgegenüber eher zweitrangig, zumindest wenn man die Anzahl der identifizierten Blätter als signifikanten Indikator dafür annimmt.

Neben diesen eher konventionellen und kulturell sanktionierten Motiven fallen einige Studien Naldinis auf, die sich fast volkstümlich ausnehmen, so die Zeichnungen eines grasenden Esels und die eines Stieres³⁸⁹. In diese Richtung geht auch Naldinis

³⁸⁶ Von den zwölf nicht katalogisierten Zeichnungen sind sieben dem römischen Skizzenbuch zu zurechnen. Von den Zeichnungen, die Alessandro Cecchi in seinem Aufsatz (Cecchi, 1998, passim) abbildet, sind weitere drei nicht bei Thiem erfasst, von den im Text genannten weitere fünf. Diese Auflistung ist bei weitem nicht vollständig, gibt aber einen Eindruck von der schier Quantität der Zeichnungen, die im Zusammenhang mit Naldinis Romreise stehen.

³⁸⁷ Thiem, 2002, S.11. Der größte Teil der Einzelblätter werden in der Sammlung Christ Church, Oxford und im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Uffizien, Florenz aufbewahrt.

³⁸⁸ Die Benennung der Gruppen erfolgt in Anlehnung an C. Thiem, die jedoch alle „Zeichnungen nach antiken Monumenten in Rom“ in einem Kapitel zusammenfasst; ich nehme hier eine Trennung zwischen Zeichnungen antiker Bauwerke und antiker Kunstwerke (Skulpturen, Reliefs und Wanddekorationen) vor.

³⁸⁹ Siehe dazu weiter hinten im Kapitel. Die Bezeichnung eines „grasenden Stieres“ findet sich bei Thiem, 2002, S.164, wobei es sich bei dem dargestellten Stier um einen Ochsen handelt.

Neigung, einigen Straßen- oder Stadtansichten durch das Einfügen von menschlichen Gestalten einen auf Genredarstellungen vorausgreifenden Charakter zu geben.

In der Gesamtschau der Blätter entsteht der Eindruck, dass Naldini sich der sozusagen ‚klassischen‘ (vermutlich auch von Vasari propagierten) Motivik vorrangig zur Förderung der eigenen Bildung und stilistischen Schulung widmete, sein persönliches Vergnügen aber mehr am Detailreichtum szenischer Vorlagen und an lebendigen Momentaufnahmen fand – lebendig im doppelten Sinne, sei es die bewegt wirkende Darstellung eines Reliefs oder eine durch Menschen belebte Stadtsituation.

Antike Skulpturen, Reliefs und Wanddekorationen

Einen großen Anteil unter dieser Gruppe machen Zeichnungen von Sockelreliefs und Relieffriesen antiker Sarkophage aus, die zum Zeitpunkt von Naldinis Rombesuch im Stadtraum oder in Kirchen aufgestellt frei zugänglich waren.

Naldini zeigt hier ein besonderes Interesse für bacchantische Szenen, die er mehrfach, auch in Ausschnitten, kopierte³⁹⁰. Auf formaler Ebene ist das Markante an diesen Vorlagen die durch den Platz vorgegebene Erstreckung in der Horizontalen; die Thematik wird wie auf einem Band ausgebreitet, so dass sich fast immer der Eindruck einer Prozessionsbewegung einstellt, die tendenziell auch über die äußeren Ränder hinausführen könnte. Dies wirkte bei den Vorlagen natürlich auch auf die innere Komposition der Figurengruppen zurück, wie beispielsweise an der *Darstellung mit Ariadne und Dionysos* zu erkennen ist – hier ergibt sich die Reihungstendenz allerdings naturgemäß, da es sich bei der Vorlage um ein rundum fortlaufendes Relief handelt³⁹¹.

In einer Gegenüberstellung mit Zeichnungen anderer Künstler nach der gleichen oder einer vergleichbaren Vorlage zeigt sich bei Naldini das spezifische Interesse, dieses Charakteristikum der Längserstreckung in seinen Zeichnungen noch zu betonen, indem er sich auf die Linie der Figuren konzentriert, die sich aus einer Verkettung untereinander in einer waagerechten Achse zu ergeben scheint. Der

³⁹⁰ - so in der Zeichnung *Bacchantische Prozession mit dem Brautwagen von Bacchus und Ariadne*, Feder in Braun über schwarzem Stift, 118 x 332mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0836.

³⁹¹ Feder in Braun, 229 x 330mm; London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr.3436-65 verso.

ungestaltete bzw. glatte Hintergrund der Vorlage erfordert keine weitere Aufmerksamkeit und wird von Naldini durch eine lineare Schraffur angedeutet³⁹². Es ist also diese spezielle Eigenart der Reliefs, die Dynamik mit Statik verbindet und zugleich die Leserichtung des Betrachter vordefiniert, der Naldini seine Aufmerksamkeit schenkt und an der er seinen Blick für Bildkomposition geschult hat. Auch wenn sich seine späteren Gemälde von den antiken Friesen in den Dimensionen, d.h. den Bildmaßen, deutlich unterscheiden, lässt sich bei Naldini stets eine tendenziell linear angelegte Bildraumerstreckung, die nach rechts und links über den Bildrand hinaus zu weisen scheint, beobachten³⁹³.

Zu der oben bereits erwähnten Darstellung einer *Gruppe von lagernden Figuren mit Ariadne und Dionysos* gehören noch zwei weitere Zeichnungen, die andere Abschnitte des selben Frieses wiedergeben³⁹⁴. Bei der Vorlage handelt es sich um den sogenannten Torlonia-Krater, ein auf Löwenbeinen ruhendes Marmorbecken mit umlaufendem Relief, dessen Entstehung auf die Zeit um 100-75 v. Chr. datiert wird. Zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert erfuhr das Becken mehrfachen Besitzer- und Aufstellungswechsel, zu Naldinis Zeit befand es sich im Garten des Kardinals Federico Cesi und wurde dort mit der Figur eines Silens, im Becken des Kraters stehend, den Besuchern präsentiert³⁹⁵.

Die Zeichnung belegt, dass Naldini Zugang hatte zu dem berühmten Skulpturengarten der Familie Cesi, der sich in unmittelbarer Nähe zu Sankt Peter befand und dessen bedeutende Sammlung antiker Kunstwerke im 16. Jahrhundert für Künstler ein wichtiger Anziehungspunkt war. Begründet wurde die Antikensammlung in den 1520er Jahren von Kardinal Paolo Emilio Cesi und nach dessen Tod 1537 von

³⁹² Naldini verwendet für den Hintergrund der Reliefdarstellungen zumeist eine waagerechte, manchmal auch leicht schräg von links unten nach rechts oben verlaufende Schraffur (typisch für Rechtshänder), selten nur senkrechte Schraffen. Die Technik der Hintergrundschraffur findet sich auch in vergleichbaren Zeichnungen anderer Künstler, so beispielsweise bei den Zeichnungen des Codex Coburgensis; siehe dazu Richard Harprath: *Zeichentechnik und künstlerische Persönlichkeit des „Meisters des Codex Coburgensis“*, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des Internationalen Symposiums 8.-10. September 1986 in Coburg*, herausgegeben von Richard Harprath und Henning Wrede. Mainz 1989, S.127-140, hier v.a. S.129.

³⁹³ In den Gemälden wird dieser Eindruck zusätzlich durch die angeschnittenen Figuren am Bildrand hervorgerufen, so beispielsweise bei der 1566 entstandenen Altartafel der Badia Fiorentina mit der *Kreuztragung*.

³⁹⁴ *Lagerndes Paar im Gefolge des Dionysos und Pan, der einen Satyr des Syrinxspiel lehrt*; Feder in Braun über schwarzer Kreideskizze, 225 x 325mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0804 und *Entdeckung des Hermaphrodit und ein Doppelaulos blasender Satyr*; Feder in Braun über schwarzer Kreideskizze, 231 x 332mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0837 recto.

³⁹⁵ Zum Torlonia-Krater siehe Thiem, 2002, S.18 und S.70, sowie Luca Leoncini: „The Torlonia Vase: >>History and visual records from the fifteenth to the nineteenth century<<“. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54, 1991, S.99-116.

seinem Bruder Federico, der ab 1544 gleichfalls zum Kardinal ernannt wurde, mit „Sammeleifer und Geschmack“³⁹⁶ fortgeführt. Naldini erlebte den Garten und die Sammlung zu einem Zeitpunkt, als die Anordnung von Federico Cesis Plänen bestimmt wurde; die um 1530 entstandene Zeichnung Maarten van Heemskercks³⁹⁷ zeigt noch einen anderen Aufstellungsort des Torlonia-Kraters. Die kunstsinnigen Kardinalsbrüder öffneten ihren Antikengarten anscheinend bereitwillig dem interessierten Publikum, wobei in diesem Falle aber auch eine Empfehlung Naldinis durch Giorgio Vasari nicht auszuschließen ist. Vasari war ab 1566 als Zwischenhändler für den Neffen und Erben Federicos, Angelo Cesi, tätig³⁹⁸, hatte aber möglicherweise schon zuvor Kontakte zur Familie Cesi unterhalten³⁹⁹.

Doch zurück zu Naldinis Zeichnungen des Torlonia-Kraters: In seiner Wiedergabe konzentriert sich Naldini nahezu ausschließlich auf das Figurenrelief und löst es fast vollständig aus seinem plastischen Kontext; Stützfuß und Griff werden nur angedeutet bzw. isoliert dargestellt, so dass kein Zusammenhang mit den Figuren zu bestehen scheint. Naldinis Blick richtet sich ausschließlich auf die Figuren des Reliefs, die teilweise mit schwarzer Kreide vorskizziert, dann in einer Zeichnung mit Feder und brauner Tinte ausgeführt werden. Die Umrisslinien der Gestalten sind klar konturiert, häufig mehrfach gestrichelt und verstärkt; verschattete Bereiche werden durch schraffierte Linien angedeutet, die Hintergrundschraffur ist so großflächig und schnell angelegt, dass sie manchmal über die Umrisslinien hinausgeht und in die Körper eindringt. Die Zeichnungen liefern nur notdürftig eine plastische Wiedergabe der Reliefs, Naldini fokussiert seinen Blick auf die Figurengestalten und deren kompositorische Anordnung. Eine naturgetreue, auf die Wiedergabe der Plastizität angelegte Abbildung der Vorlage als Naldinis Intention ist an dieser Stelle somit ebenso auszuschließen wie eine archäologisch motivierte Dokumentation des

³⁹⁶ - so Christian Hülsen, dessen Abhandlung *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts* (Heidelberg 1917; Zitat von S.2) noch heute die wesentliche Literatur zum Cesi-Garten darstellt. Hülsen rekonstruierte auch ein Verzeichnis der Kunstschatze, das den quantitativen und qualitativen Umfang der heute verstreuten Sammlung erahnen lässt.

³⁹⁷ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch I, fol.25.

³⁹⁸ Cf. Giorgio Vasaris Brief vom 7.Juni 1566, abgedruckt in Giovanni Gaye: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Band III, Florenz 1840 (Reprint Turin 1961), S.228.

³⁹⁹ Vor 1566 sind keine Beziehungen zwischen Vasari und Mitgliedern der Familie Cesi dokumentiert, allerdings ergab sich später ein sehr enger und persönlicher Kontakt, wie ein Brief des Abtes von Chiaravalle, Ludovico Cesi, vom 2.Februar 1570 zeigt (Frey, Band II, 1930, S.491). 1572 führte Vasari einen Briefwechsel mit dem Kardinal Pier Donato Cesi, einem Neffen Federicos, in dem dieser Vasari zunächst um Rat in Hinblick auf die Ausgestaltung der Cappella Cesi fragte, dann ihm die Aufgabe übertrug, für ihn selbst eine Grabstätte zu entwerfen (siehe Frey, Band II, 1930, S.694-695 und S.819).

römisch-antiken Objektes. Diese Beobachtung gilt für fast alle Zeichnungen Naldinis, in denen er antike Reliefs skizziert⁴⁰⁰; anders verhält es sich bei den Zeichnungen antiker Architektur, wie noch zu zeigen sein wird.

Drei Zeichnungen stellen in der hier behandelten Kategorie Ausnahmen dar: In einer dokumentiert Naldini den seinerzeit umgestürzten *Obelisk auf dem Kapitol*⁴⁰¹ – das Verb ‚dokumentiert‘ wurde hier ganz bewusst gewählt, denn Naldini liefert eine ausgesprochen präzise Wiedergabe der Hieroglyphen, die den Obelisken im oberen Bereich schmücken und ergänzt die Zeichnung zudem mit einer erläuternden Aufschrift, die den genauen Fundort angibt⁴⁰². Vermutlich hat Naldini dem Obelisken aufgrund seines vergleichsweise exotischen Charakters einen anderen Stellenwert zugemessen als den antiken Reliefs, die ihn nicht als archäologische Objekte interessierten und deren Darstellungen er mit dem selektiven Blick des Zeichners auf die Aspekte Figurengestaltung und Bildkompositionen reduzierte.

Um eine korrekte und detailgenaue Wiedergabe geht es Naldini auch in seinen *Skizzen nach römischen Wanddekorationen im Palazzo Maggiore*⁴⁰³, die mit gleichmäßiger und präziser Linienführung erfasst sind. An einigen Stellen fügt Naldini Buchstaben ein, vielleicht als Hinweis auf die originale Farbigkeit der so markierten Wandfelder. Auffallend im Vergleich zu den Reliefskizzen ist bei dieser wie auch bei der zuvor genannten Zeichnung die flächendeckende Erfassung des gesamten Blattes.

Auch im dritten Fall trifft der Begriff der Dokumentation zu; es handelt sich hierbei um die *Zeichnung eines römischen Grabaltars mit Relikten einer Verstorbenen*⁴⁰⁴.

Obgleich mit Feder gezeichnet, erscheinen die Umrisslinien nur zart, fast

⁴⁰⁰ Eine vergleichbare Vorgehensweise findet sich bei den Zeichnungen nach Fresken und Dekorationsmotiven der Renaissance; siehe dazu weiter unten.

⁴⁰¹ Feder auf mit breitem Pinsel in bläulicher Farbe transparent grundiertem Papier, 196 x 291mm; München, Privatsammlung Dr. Hinrich Sieveking, recto.

⁴⁰² „I[n] ca[m]pigoglio acca[n]to alla chiesa d’ara celi [i.e. S.Maria in Aracoeli] vicino alle due statue di co[n]sta[n]tino ch[e] sono i[n] sul prato di sop[r]a et e di mischio“; Thiem, 2002, S.94.

⁴⁰³ Feder in Braun, 218 x 324mm; Schweizer Privatbesitz. Naldini notiert auf seiner Zeichnung: „queste grottesche sono a palazzo maggiore – grotta di pittura“; C. Thiem schreibt dazu: „Mit dem Palazzo Maggiore ist der Palatin gemeint; er hat unter den sieben Hügeln Roms einen besonderen Rang.“ (Thiem, 2002, S.64), eine genaue Lokalisierung allerdings scheint nicht möglich. Ich würde dieser recht vagen Angabe die Vermutung hinzufügen, dass Naldini seine Bezeichnung „Palazzo Maggiore“ auf die *palazzi imperiali* der Domus Tiberiana bezieht und es sich möglicherweise um Wandzeichnungen aus dem Haus der Livia handeln könnte. Eine mögliche Identifizierung des „Palazzo Maggiore“ als Palazzo Madama, wie Catherine Monbeig-Goguel es formuliert, ist hingegen auszuschließen (C. Monbeig-Goguel: *Il disegno fiorentino del Cinquecento. Uso e funzione*, In: Storia delle Arti in Toscana. Il Cinquecento, herausgegeben von Roberto Paolo Ciardi und Antonio Natali, Florenz 2000, S.255-276, hier S.268).

⁴⁰⁴ Feder in Braun, 231 x 332mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0837 verso.

schemenhaft, die Abbildung wird in der Ansicht mittlerweile durch die Zeichnung auf der Rückseite des Blattes überlagert. Wie in den beiden zuvor zitierten Zeichnungen kennzeichnet eine Aufschrift das Gesehene⁴⁰⁵, allerdings konnte der Grabaltar bis heute nicht identifiziert werden, „möglicherweise ist er nicht mehr erhalten“⁴⁰⁶. Die Andeutung einer Vase oder gar Feuerstelle vor dem Altar verlockt zu der Vermutung, dass der Grabaltar zu Naldinis Zeiten in seiner vollständigen Anordnung erhalten war, hier vielleicht sogar noch eine Form von Verehrung stattfand.

Der vor allem in dieser Zeichnung offensichtliche, bei Naldini sonst unbekannt archäologisch-dokumentarische Ansatz lässt an einige Zeichnungen Giovanni Antonio Dosios denken, die ungefähr zeitgleich in Rom entstanden sind. Unter den im Codex Berolinensis zusammengefassten Zeichnungen Dosios findet sich beispielsweise die *Darstellung eines römischen Grabreliefs*, der ein ähnlicher Charakter anhaftet⁴⁰⁷. Thematisch vergleichbar sind in diesem Falle außerdem einige Zeichnungen vom Meister des Codex Coburgensis, so die *Darstellung des Grabaltars der Elpis*⁴⁰⁸. Insgesamt steht bei diesen Zeichnungen im Vergleich zu Naldini jedoch die vollständige und realistische Erfassung der Vorlagen deutlich im Vordergrund, ihre Glätte und Gleichmäßigkeit bedeutet vermutlich, dass sie im Atelier und nicht vor Ort ausgeführt worden sind. Darin unterscheiden sie sich zwar eindeutig von Naldinis Zeichnungen, gemeinsam ist ihnen aber ein archäologisches Interesse für die antiken Studienobjekten. Die für Naldini ungewöhnliche Sicht- und Arbeitsweise in den hier zitierten drei Zeichnungen lässt auf entsprechende Kontakte während seiner Zeit in Rom und den Austausch mit anderen Zeichnern schließen.

Zu den über die Jahrhunderte hinweg von Künstlern am meisten studierten antiken Skulpturen in Rom gehören die Figurengruppe des Laokoon und die Statue des Apoll von Belvedere. Beide fanden Aufstellung in der Sammlung antiker Statuen im Garten am Belvedere, die unter Papst Julius II. mit programmatischem Anspruch initiiert, von seinem Nachfolger Papst Leo X. unter wissenschaftlichen und vom späteren

⁴⁰⁵ „A Carrara alla / palazetta“ (Thiem, 2002, S.88); die Inschrift des Altares lautet: >>DIS . MANIB[VS] / NVNNAE . BRYSAE / C . NVNNIVS / FESTVS F / ET . IANVARIVS / Q . NVNNI . CAELI / CONIVG OPTIM<< (Thiem, 2002, ebd.). Die Zeichnung entstand also nach Naldinis Romaufenthalt, nämlich während seiner Zeit am Hof von Massa Carrara, wo er im Auftrag des Prinzen Alberico dessen Hochzeits-Festdekorationen gestaltete (cf. *Il Riposo* 1584/1969, S.613; in diesem Kapitel zitiert in Fußnote 345).

⁴⁰⁶ Thiem, 2002, S.88.

⁴⁰⁷ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Codex Berolinensis, f. 8v.

⁴⁰⁸ Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. CC 126c.

Papst Clemens VII. unter ästhetischen Gesichtspunkten ergänzt und fortgeführt wurde⁴⁰⁹.

Naldinis Interesse galt vor allem den Köpfen der Statuen, die er aus verschiedenen, teilweise sehr ungewöhnlichen Perspektiven skizzierte⁴¹⁰.

Bei den Kreidezeichnungen scheint es Naldini vor allem um das Erfassen des Gesichtsausdruckes und der Profilansicht zu gehen, vermutlich bereits in Hinblick auf eine spätere Wiederverwendung in seinen Werken. Dabei tritt die tatsächliche Ähnlichkeit mit der Vorlage zurück, so dass sich die Frage stellt, ob Naldinis *Studien nach dem Kopf des jüngeren Sohnes von Laokoon* wirklich im Anblick der Skulpturengruppe entstanden sind. Die Perspektive ist nicht nur ungewöhnlich, sie ist vor dem Original nachgerade unmöglich⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Siehe dazu zuletzt im Ausstellungskatalog *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503-1534*, Bonn 1999 die Aufsätze von Paolo Liverani (*Antikensammlung und Antikenergänzung*, S.227-235) und Arnold Nesselrath (*Wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Beschäftigung mit der Antike*, S.236-239), sowie *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23. Oktober 1993. Herausgegeben von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998.

⁴¹⁰ *Kopf des Apoll von Belvedere*, Rötel, ohne Maßangaben; Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr.7498 F recto; *Drei Studien nach dem Kopf des jüngeren Sohnes von Laokoon*, Schwarze Kreide, 326 x 228mm; Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, Eigentum der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung; Inv.-Nr.Gr.A.2948 verso; *Studie nach dem Kopf des jüngeren Sohnes von Laokoon*, Rötel, Blatt beschnitten, Maße konnten nicht ermittelt werden; Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr.7478 F recto. Thiem führt in dem Reiseskizzenbuch zwei Blätter mit Studien nach dem Kopf des jüngeren Sohnes von Laokoon an, die meiner Ansicht nach nicht zwangsläufig in diesem Kontext entstanden sein müssen. Das Nürnberger Blatt mit den drei Kopfstudien trägt auf der Rückseite die Zeichnung nach einem Holzschnitt Dürers; das Florentiner Blatt, von Thiem als „Studie nach dem Kopf des jüngeren Sohnes von Laokoon“ identifiziert und daher in ihrem Katalog aufgeführt, zeigt auf der Vorderseite zwei Studien zum Kopf einer alten Frau. Eine Zuordnung in die Gruppe der römischen Zeichnungen erfolgt bei Thiem im zweiten Fall lediglich über die von ihr vorgenommene Identifikation des dargestellten Objekts als Teil der Laokoon-Gruppe, da das Blatt beschnitten ist. Allerdings kann es sich hier auch um eine spätere Nachzeichnung einer zeichnerischen Vorlage handeln, die Ähnlichkeit zu dem Skulpturenkopf ist nicht zwingend (Barocchi bringt die Kopfstudie mit Naldinis *Pietà* von San Simone in Verbindung und sieht in der Zeichnung eine Studie für „il volto slittante della Maria inginocchiata in primo piano“; Barocchi, 1965, S.258). Auch im Falle des erstgenannten Blattes erscheint mir die Zuordnung zum Romskizzenbuch nicht eindeutig, hier stimmen zwar die Blattmaße (326 x 228mm), doch bezweifle ich, dass Naldini in Rom Dürers Holzschnitte studieren konnte. Um den Fall noch komplizierter zu machen: Auf der Rückseite der zweiten Dürerkopie (aus der Privatsammlung von Dr. Hinrich Sieveking), die demnach vermutlich ja ebenfalls nicht in Rom entstanden sein kann, findet sich die Zeichnung des Obeliskens vom Kapitol, die weiter oben besprochen wurde. Naldinis sprunghaftes Bearbeiten von Blattseiten muss hier zu dem Schluss führen, dass er sein Rom-Vademecum auch über die Zeit seines Romaufenthaltes, wahrscheinlich sogar noch nach seiner Rückkehr nach Florenz bezeichnet hat. Im Falle des Blattes mit den drei Kopfstudien spricht zudem die von Thiem als typisch florentinisch konstatierte >>mise en page<< (Thiem, 2002, S.90) für eine Entstehung im Florentiner Kontext.

⁴¹¹ Dazu schreibt C.Thiem: „Zwei Kreidezeichnungen befanden sich im Skizzenbuch, in denen Naldini den Kopf des älteren [sic! – im Katalogteil wird er als der jüngere Sohn identifiziert] Sohnes von Laokoon [...] in individueller Nahsicht gezeichnet hat, einmal nahezu frontal und zweimal im verlorenen Profil [...]. Wie kam es dazu? Eine Möglichkeit der Erklärung könnte die sein, daß es Künstlern zur Nachtzeit gestattet war, bei Fackelschein die Skulpturen im Hof des Belvedere zu umwandern und ungewöhnliche Ansichten von Details in Zeichnungen festzuhalten, eine Praxis, die zwar bisher erst seit dem Klassizismus belegt ist, aber wahrscheinlich schon früher angewendet wurde. [...] Ein

Ähnlich verhält es sich mit Naldinis Zeichnung nach dem *Apoll von Belvedere*⁴¹², die zwar eine große Ähnlichkeit mit der Vorlage aufweist, doch aus dem Blickwinkel einer schrägen Obersicht verfasst wurde, mithin von einem undenkbaeren Standpunkt aus. Plausibler erscheint mir die Erklärung, dass es sich in diesem Falle – wie auch bei den Laokoon-Studien – um Zeichnungen nach einem Modell handelt⁴¹³ oder, vielleicht noch wahrscheinlicher, um Nachzeichnungen anderer Zeichnungen⁴¹⁴. Da sich diese ungewöhnlichen Ansichten von Skulpturen nicht nur in Zeichnungen Naldinis, sondern auch in denen anderer Künstler finden, kann man fast von einer Modeerscheinung sprechen. Gerade die Kopfansicht im verlorenen Profil fand nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in Florenz weite Verbreitung und häufige Anwendung in Gemälden, sie erlangte um 1560/70 sozusagen den Status eines malerischen Topos mit eigenständigem Charakter, der keine Referenz mehr zu der ursprünglichen Vorlage aufweist⁴¹⁵.

Hinweis auf die >>Noctes Vaticanae<< findet sich in der Vita des Carlo Borromeo, des Neffen Papst Pius' IV., der am 31. Januar 1560 zum Kardinal erhoben wurde.“ (Thiem, 2002, S.18/19).

Der Reiz, den Skulpturen unter dem Einfluss von dramatischen Hell-Dunkel-Kontrasten ausstrahlen, ist nachvollziehbar, allerdings scheint es mir zweifelhaft, dass es dadurch möglich gewesen sein soll, den Figuren sozusagen ‚über die Schulter‘ zu blicken.

⁴¹² Von Paola Barocchi wird die Zeichnung als ‚Madonnenkopf‘ identifiziert, der im antiken Stil gehalten ist (Barocchi, 1965, S.266).

⁴¹³ Die Laokoon-Gruppe wurde als Ganzes, aber auch im Detail – die Köpfe – in Modellen nachgebildet, wie einige Exemplare in der Bonner Ausstellung zeigten (cf. *Hochrenaissance im Vatikan*, 1999, Kat.Nr.236-240). Ein Blick auf den Gesichtsausdruck des jüngeren Sohnes, wie er sich in Naldinis Studien zeigt, war seit Montorsolis Ergänzungen der originalen Statue um 1532 noch schwerer möglich.

⁴¹⁴ In seiner Lebensbeschreibung Naldinis verweist Baldinucci auf diese Arbeitsweise, bezieht sich dabei aber nicht nur auf Naldini, sondern bezeichnet dies Vorgehen als eine allgemein gängige Methode in der Künftlerausbildung zu der Zeit: „[...] ed era dato loro [agli scolari] per trattenimento ed esercizio ordinario per apprendere l'arte, il disegnare da altri disegni, o da' gessi, e da questi più che altro; perchè questa cosa del disegnare da' gessi e rilievi buoni fu usatissima in quel secolo, anche da maestri di primo nome, [...]“ (*Notizie*, Band III, 1864/1974, S.515-516).

⁴¹⁵ Francesco Morandini, genannt Il Poppi, ein Zeitgenosse Naldinis, verfertigte eine Reihe von Zeichenblättern, die teilweise in virtuoser Verschränkung verschiedene Kopfansichten durchdeklinieren; das Motiv des verlorenen Profils variiert er in mehreren Ansichten beispielsweise auf dem Blatt mit *Kopfstudien* (Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr.4258 F). Ich vermute, dass Poppi damit eine Art Vorlagen- oder Musterbuch plante, denn die insgesamt fast dreißig (erhaltenen) Blätter sind kunstvoll innerhalb eines angedeuteten Rahmens arrangiert, ein Kunstgriff, der auf eine geplante Präsentation schließen lässt. Poppi alludiert in seinen Darstellungen teilweise auf eine ikonographisch etablierte Motivik wie die vier Altersstufen des Menschen, zitiert häufig antike Vorlagen (so gibt es eine Reihe von Torso-Darstellungen), wählt aber auch Hände und Füße in verschiedenen Positionen als Motive seiner seriellen Wiedergaben (zu Poppi siehe Alessandra Giovannetti: *Francesco Morandini detto Il Poppi*. Florenz 1995, zu den Zeichnungen v.a. S.216-221 mit den entsprechenden Abbildungen; auf die Möglichkeit eines geplanten Musterbuches geht sie nicht ein).

Fresken, Gemälde und Dekorationen der Hoch- und Spätrenaissance

Die Zeichnungen dieser Gruppe weisen tendenziell ähnlich Merkmale auf wie diejenigen, in denen Naldini sich auf die antike Kunstwerke bezieht – was zunächst erstaunen mag, handelt es sich bei den Vorlagen doch nicht um Steinreliefs, sondern überwiegend um Wandteppiche und Fassadenfresken.

Zu Naldinis bevorzugten Studienobjekten gehörten die Teppiche Raffaels in der Sixtinischen Kapelle, und bei diesen wiederum speziell die monochrom gestalteten Bordüren mit Szenen aus dem Leben des Kardinals Giovanni de' Medici oder die ornamentale Gestaltung der Teppichränder⁴¹⁶. Naldini sucht sich also auch hier Vorlagen aus, die sich, vergleichbar den Sarkophagreliefs, in der Waagerechten erstrecken, sozusagen ‚Bilderstreifen‘ ergeben. Nicht nur im Format, auch in der kompositorischen Gestaltung der Szenen und sogar auf inhaltlicher Ebene weisen die Teppichbordüren starke Parallelen zu römisch-antiken Darstellungen auf, und vielleicht waren es gerade diese Aspekte, die Naldinis besondere Aufmerksamkeit erregten. Es frappieren jedenfalls die Parallelen in der Art, wie Naldini einerseits Szenen antiker Relieffriese, andererseits Bordüren der um 1515 entstandenen Wandteppiche Raffaels kopiert: In beiden Fällen sind die einzelnen Szenen in der zeichnerischen Wiedergabe aus dem Gesamtkontext gerissen, Naldini scheint sich lediglich für die Darstellung der Begebenheit zu interessieren. Keine Begrenzungen werden an den Seiten der Szenen angedeutet (obwohl es sie in der Vorlage gibt), diese schweben sozusagen auf dem Blatt und erwecken dadurch eher den Eindruck einer Skizze als den einer Kopie nach einer in sich abgeschlossenen Darstellungen. Der Hintergrund der Szenen wird von Naldini häufig nur cursorisch schraffiert, das plastische Volumen der einzelnen Figuren nicht gestaltet, stattdessen zumeist auch

⁴¹⁶ Von den Teppichen, die Papst Leo X. (vormals Kardinal Giovanni de' Medici) 1514/15 in Auftrag gab, stellte Naldini folgende Szenen dar: *Die Florentiner plündern die Besitztümer der Medici in Florenz, 1494* (Feder in Braun über schwarzem Stiff, 211 x 314mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0843 recto); *Kampfszene und Flucht des Kardinals Giovanni de' Medici* (Feder in Braun auf grünlich grundiertem Papier, 211 x 314mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0843 verso); *Die Gefangennahme des Kardinals Giovanni de' Medici* (Feder in Braun auf blaugrünlich eingefärbtem Papier, 200 x 328mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0844 recto); *Der Kardinal Giovanni de' Medici reitet auf einem Esel in Mantua ein* (Feder in Braun, 200 x 325 mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0844 verso); dazu kommt die Studie eines vertikalen Ornamentsstreifens, der die rechte Seite des Teppich mit der *Wunderbaren Fischzug* schmückt (Feder in Braun, 332 x 182mm, beschnitten; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0842 verso). Mit Ausnahme des letzten Motives handelt es sich sonst um monochrom gestaltete Vorlagen; Naldini muss diese Technik, die einen stark plastischen, doch dem Grund verhafteten, darin einen dem Relief vergleichbaren Effekt hervorruft, besonders gereizt haben, wie seine zahlreichen Studien nach monochromen bzw. Chiaroscuro-Vorlagen zeigen. Zu den Teppichbordüren siehe Ilaria Romeo: „Raffaello, l'antico e le bordure degli arazzi vaticani.“ *Xenia* 19, 1990, S.41-86, die auch die Zeichnungen Naldinis abbildet.

nur durch Schraffuren angedeutet. Die Überschneidungen der einzelnen Gestalten in den Vorlagen wird fehlerfrei erfasst, Naldini zeigt hier einen geschulten Blick und eine souveräne Hand (umso mehr, da es sich um Federzeichnungen handelt)⁴¹⁷.

Deutlich treten die Konturen der Gestalten hervor, auch sie sind mit dem ersten Linienzug sofort korrekt erfasst und benötigen keine korrigierenden Überzeichnungen. Besonders beeindruckt die Zeichnung eines vertikalen Ornamentstreifens, deren symmetrisch um eine Mittelachse angeordneten Figuren von einem Feder zeichnenden Rechtshänder nur schwer so ausgewogen wiedergegeben werden können, wie es Naldini hier gelungen ist.

Es mag ein gewisser Florentiner Patriotismus gewesen sein, der Naldini dazu brachte, speziell die Szenen aus dem Leben des Kardinals Giovanni de' Medici zu studieren; aus der Art der Zeichnungen aber spricht der selbe Blick, das selbe Interesse, wie es bei seinen Antik-Zeichnungen wiederzufinden ist. Naldini wechselt den Darstellungsmodus nicht nach Vorlage, zumindest nicht in diesen Fällen – ein Relief wird hier genauso unplastisch wiedergegeben wie ein Wandteppich.

Naldinis Blick zielt auf andere Dinge: Ihn interessieren die Darstellung einer Episode, d.h. die Art ihrer Narration (wie sie erzählt wird) und Komposition (wie sie verteilt wird) und die sich in der Kontur abzeichnende Bewegung der Figuren.

Ähnliches kann grundsätzlich auch für die Gruppe der Zeichnungen nach Fresken Polidoro da Caravaggios gelten, doch zeigt Naldini hier tendenziell einen größeren Zentrismus, eine kompaktere Darstellung der Motive bei gleichzeitig großzügigerer Erfassung des gesamten Blattes. Die Wandfresken Polidoro da Caravaggios (1496/1500-1543) gehörten unter Künstlern im Rom des 16. Jahrhunderts zu den meist bestaunten Attraktionen. Zahlreiche Zeichnungen dokumentieren dieses Interesse und damit auch glücklicherweise die heute fast vollständig zerstörten Fresken⁴¹⁸. Es ist also gut vorstellbar, dass sich Naldini hin und wieder in Gesellschaft befand, wenn er die von Polidoro gestaltete Fassade eines römischen Palazzo studierte. Auch in diesen Zeichnungen⁴¹⁹ finden sich die mittlerweile

⁴¹⁷ - was möglicherweise dafür spricht, dass Naldini diese Zeichnungen erst gegen Ende seines Romaufenthaltes verfasst hat.

⁴¹⁸ Zu Polidoro siehe Alessandro Marabottini: *Polidoro da Caravaggio*. 2 Bände, Rom 1969.

⁴¹⁹ Die bei Thiem aufgeführten Zeichnungen Naldinis nach Polidoro da Caravaggio sind die Folgenden: zwei Studien zu der *Jagd auf den Kalydonischen Eber* (Feder in Braun über schwarzem Stift, 182 x 332mm, beschnitten; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0842 recto; sowie Feder in Braun über schwarzem Stift, 174 x 325mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0835 verso), *Gruppe nach rechts eilender bewaffneter Männer und nach links fliehende Frauen* (Feder in Braun auf gelblich

vertrauten Stilmittel Naldinis: verstärkte Umrisskonturen, schraffierter Hintergrund und eine stetige Tendenz zur Ausbreitung in die Horizontale; eine Wiedergabe der plastischen Qualität der zumeist in Chiaroscuro ausgeführten Fresken Polidoros interessierte Naldini auch hier nicht.

Eine Zeichnung nur soll an dieser Stelle herausgehoben werden, die in zweifacher Hinsicht ungewöhnlich ist bzw. sich von Naldinis anderen Polidoro-Zeichnungen unterscheidet. Bei der *Beweinung des toten Christus* handelt es sich zum einen um die Darstellung eines christlichen Themas, was sowohl bei Polidoro als auch bei Naldini in seinen Romzeichnungen selten anzutreffen ist. Doch auch auf stilistisch-formaler Ebene kommt der Zeichnung eine gesonderte Stellung zu: Naldini steigert hier das Mittel der Schraffur derartig, dass die gesamte Zeichnung fast verdunkelt wirkt. Die Figuren sind, gerade im Gesichtsbereich, nur knapp angedeutet; das Blatt erscheint insgesamt von einer Dramatik erfasst, die mit dem dargestellten Thema aufs engste korreliert. Eine ähnliche bzw. vergleichbare Vorgehensweise findet sich in späteren Entwurfszeichnungen Naldinis zu Darstellungen der *Kreuzabnahme*⁴²⁰ und der *Pietà*⁴²¹, so dass diese Studie als vorausweisend für Naldinis spätere Entwurfspraxis gelten kann.

Konzentrierte sich Naldini in seinen Raffael- und Polidoro-Zeichnungen eher auf Bildausschnitte, zeigen seine Skizzen verschiedener Deckendekorationen eine andere Arbeitsweise, mit der er systematisch eine großflächige Vorlage zu erfassen suchte. In der *Skizze nach einer Dekoration im Castel S. Angelo*⁴²² verwendet Naldini eine bei Entwurfs- und Dokumentationszeichnungen in der Architektur verbreitete Methodik: Lässt sich bei der Vorlage eine Symmetrieachse ausmachen, wird diese auch zur zentralen Achse in der Zeichnung, die dann nur zu einer Seite hin ausgearbeitet wird – zur Vervollständigung des Bildes muss die Entsprechung auf

grundiertem Papier, 174 x 325mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0835), *Cloelia und ihre Mitgefangenen entkommen über den Tiber* (Feder in Braun über Skizze in schwarzem Stift, 233 x 333mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0841 recto), *Abraham opfert Isaak* (Feder in Braun über schwarzem Stift, 222 x 335mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0846 recto) und die *Beweinung Christi* (Feder in Braun über Spuren von schwarzem Stift; 221 x 330 mm; London, British Museum, Inv.-Nr. 1895-9-15-558 recto).

⁴²⁰ *Studie für eine Darstellung der Kreuzabnahme*, Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 714F.

Die lavierten Konturen der Gestalten in der *Kreuzabnahme*-Studie scheinen nur eine folgerichtige Steigerung in der szenischen Dramatik.

⁴²¹ Entwurfsskizze zur *Pietà*, New York, Collection J.Philippsohn (keine weiteren Angaben zu der Zeichnung bei Barocchi).

⁴²² Feder in Braun, 232 x 328mm; Aufschrift in Feder längs des Unterrandes >> ROMA castello s^{to} angelo<<; Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr.3905 verso.

der gegenüberliegenden Seite imaginär ergänzt werden⁴²³. Naldinis Übernahme dieser Methode lässt vermuten, dass er die Möglichkeit gehabt hatte, technische Architekturzeichnungen einzusehen und zu studieren; vielleicht ergab sich dies erst durch Kontakte zu anderen Zeichnern in Rom. Auch zu entsprechenden Stellen im Vatikan muss Naldini Kontakte gehabt haben, vielleicht durch eine Empfehlung Vasaris, denn die dargestellten Motive dieser und anderer Zeichnungen zeigen, dass Naldini Zugang zu nicht öffentlichen Bereichen des Vatikans hatte – und nicht nur Zugang, sondern auch die Gelegenheit, die dortigen Kunstwerke ausführlich zu studieren. In seiner *Skizze nach der Deckendekoration im Atrio del Torso des Vatikan* gibt Naldini eine komplex gestaltete Stuckdecke wieder, wobei er sich auf die Ornamentik konzentriert und die *quadri riportati* durch vergleichsweise ausführliche Bildlegenden ersetzt⁴²⁴. Diese Methode, Zeichnungen durch einen erläuternden Text zu ergänzen, wendet Naldini vor allem in seinen Architekturzeichnungen an.

Antike Bauwerke, Stadtansichten, Bauwerke der Hoch- und Spätrenaissance

Diese Zeichnungen können zusammenfassend behandelt werden, da hier eine grundsätzlich gleiche Arbeitsweise Naldinis zu erkennen ist und es an dieser Stelle nicht darum geht, die Zeichnungen in ihrer Funktion als archäologische Quellen zu betrachten.

Die erste Architekturzeichnung entstand vermutlich auf dem Weg nach Rom während Naldinis Aufenthalt in Pisa zu Beginn seiner Reise⁴²⁵. Aus ihr spricht bereits das Bemühen um ein perspektivisch korrektes Erfassen des im Bildausschnitt gewählten Raumes, demgegenüber wird die Wiedergabe der Oberflächenkonturen (beispielsweise der Dächer und Hauswände) sekundär behandelt.

Seine Zeichnungen römischer Bauwerke ergänzt Naldini häufig durch Buchstaben, die zur Kennzeichnung des Dargestellten dienen; eine Erläuterung fügt er dazu am

⁴²³ Die Symmetrieachse der Vorlage kann bei der Zeichnung auch an den Bildrand gerückt werden, wie es bei zwei florentinischen Architekturzeichnungen aus dem 1. Viertel des 16. Jahrhunderts der Fall ist, die sich im Berliner Kupferstichkabinett befinden und in der Saarbrückener Ausstellung mit italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts zu sehen waren (cf. Hein-Th. Schulze Altcappenberg: *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*. Kritischer Katalog, Berlin 1995, S.294 und S.295).

⁴²⁴ Feder in Braun, 228 x 330mm; Aufschrift in Feder oben: >>storia di pittura Sto Pietro nel mare e cristo qua.e dubitasi<<, Mitte: >>storia di pittura di samaritana di Michelagnolo...<<, links: >>...sto[m] partime[n]to / di stuchi e oro in Bel / vedere die Daniel / da Volterra / e le storie so[n] di pittura; JULIUS III PONT. M.; questa lumaca ri... / dove il segno...<<; Florenz, Uffizien, GDS, Sammlung Horne, Inv.-Nr.5796 verso.

⁴²⁵ Vergleiche dazu Angaben in Fußnote 352.

unteren Bildrand an⁴²⁶. Dies mag als ein Hinweis dafür gelten, dass Naldini diese Zeichnungen in Hinblick auf eine spätere Präsentation verfasste bzw. damit das Gesehene für sich und Andere dokumentieren wollte. Eine ähnliche Funktion erfüllen auch die Bildunterschriften, in denen Naldini beispielsweise seinen Betrachterstandpunkt notierte⁴²⁷. In manchen Zeichnungen rückt der Künstler dann sogar selbst ins Bild, so bei der *Ansicht antiker Gebäude in Rom*⁴²⁸ und bei der *Darstellung antiker Grabbauten*⁴²⁹. Allerdings ist dies weder eine Selbstdarstellung noch als ein Akt der Selbstreflexion zu deuten, denn es handelt sich hierbei um einen verbreiteten Bildtopos, der in Architekturzeichnungen von Naldinis Zeitgenossen, aber auch schon früher, häufig auftaucht – so beispielsweise bei Maarten van Heemskerck⁴³⁰ und bei Giovanni Antonio Dosio⁴³¹.

Auch eine weitere Eigenart Naldinis, das Auflockern seiner Architekturzeichnungen durch das gestreute Einfügen einzelner Figuren, ist einer zeitgenössischen Mode geschuldet bzw. findet sich bereits früher bei vergleichbaren Zeichnungen anderer Künstler⁴³². Häufig dient dies auch dazu, die Proportionen der Bauwerke anschaulich zu machen und zugleich das belebte Umfeld zu illustrieren. Bei Naldini gewinnen die Zeichnungen dadurch fast einen Genre-Charakter, wie im Fall der *Ansicht des*

⁴²⁶ Dazu zwei Beispiele: *Die Ansicht des Kolosseums*, Feder in Braun über schwarzem Stift, 280 x 440 mm (also ein im Vergleich zu den meisten Zeichnungen übergroßes Blatt; auf der Vorderseite findet sich die Darstellung eines Relieffrieses mit dem *Raub der Leukippiden*), Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. D 992 A recto; und die *Ansicht des Triumphbogens des Septimius Severus*, Feder in Braun, 226 x 338mm, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 11031 recto.

⁴²⁷ So notierte Naldini auf der Ansicht der Gartenseite der Villa Farnese (Feder in Braun, 229 x 334mm, London, Courtauld Art Galleries, Witt Collection, Inv.-Nr. D 1952 R.W. 4642):

„Il presēte paese e ritratto / da una casa l strada nuova / vicino a strada iulia”.

⁴²⁸ Feder in Braun, 225 x 325mm; Aufschrift längs des Unterrandes, vermutlich autograph: >>A B C D<<, Mitte unten: >>A Mont Palatino, B Coliseio, C Settizonio, D sa[n] giovanni e paolo / quest paese si ved' a Sto [?] / grotta marmo [?] 15... [Jahr]<<, unten rechts von anderer Hand: >>Paul B.<<; Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 11032 recto.

⁴²⁹ Feder in Braun, 330 x 235mm, Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 7678 S verso.

⁴³⁰ Maarten van Heemskerck (1498-1574) ist der Generation vor Naldini zuzurechnen; seine Romzeichnungen entstanden während seines Aufenthaltes in der Stadt um 1534/35. Das Motiv des Zeichners im Bild findet sich aber auch schon noch früher, so bei der berühmten Stadtansicht von Florenz, der sogenannten *carta della catena* von 1490 (bzw. in der Gemäldevorlage von 1472).

⁴³¹ - so in den Zeichnungen aus dem Umkreis Giovanni Antonio Dosios (vom sogenannten ‚anonymen französischen Meister’) der römischen Thermenarchitektur (als Beispiele: *Frigidarium der antonianischen Therme*, Feder auf gelbem Papier, 170 x 230mm; Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr.2541/A und *Diokletianische Therme*, Feder auf gelben Papier, 170 x 230mm; Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr.2576/A; cf. Franco Borsi e.a. (Hg.): *Giovanni Antonio Dosio. Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, Rom 1976, S.85-86).

⁴³² Unter den Zeitgenossen, die in Architektur- und Landschaftszeichnungen Personendarstellungen ‚einstreuen’, sei hier nur Giovanni Antonio Dosio genannt (beispielsweise seine *Ansicht des Marcellus-Theater*; Feder, Bister über Spuren von schwarzem Stift und Rötöl, 175 x 232mm; Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr.2532; Abbildung bei Borsi, 1976, S.55).

*Vatikanischen Obelisk*⁴³³. Unter seinen Romzeichnungen ist dies eine der sehr wenigen, in denen Naldini mit Lavierungen arbeitet; dadurch gewinnt die Straßenszene an Räumlichkeit, zugleich treten die Menschengestalten verstärkt in den Vordergrund und das Stadtbild bekommt mehr einen atmosphärischen Charakter. Auch hier verzichtet Naldini nicht auf seine schriftlichen Erläuterungen, die links angedeutete Seitenwand wird mit „campo santo“ definiert (Naldini bezieht sich damit auf den dahinterliegenden Camposanto Teutonico) und die gesamte Szene in einer Unterschrift mit „Vaticano“ benannt. Der sehr prominente Obelisk, in dessen Kugel sich angeblich die Asche Caesars befinden sollte⁴³⁴, hingegen erhält keine Bezeichnung.

Insgesamt erweist sich Naldini in seinen Architekturstudien noch stärker in eine künstlerische Tradition eingebunden und durch Zeichnungen anderer Künstler beeinflusst, als dies bei seinen Studien anderer Vorlagen der Fall ist⁴³⁵.

Dies entwickelte sich aber meiner Ansicht nach ausschließlich durch seinen direkten Kontakt mit Giovanni Antonio Dosio, den Naldini vermutlich bald nach seiner Ankunft in Rom kennen gelernt hatte⁴³⁶. Dosio, um 1533 in San Gimignano geboren, hielt sich bereits seit 1548 in Rom auf und war nach seiner Ausbildung in der Werkstatt von Raffaello da Montelupo ab 1552 für verschiedene Päpste tätig⁴³⁷. Um 1561 war Dosio mit der Ausstattung des Casino und der Aufstellung antiker Kunstwerke im Boschetto di Belvedere des Vatikan beauftragt worden; vermutlich war es auch Dosio zu verdanken, dass Naldini in diese Kreise eingeführt wurde und Zugang zur Antikensammlung des Vatikan erhielt. In den Jahren zwischen 1560 und 1565

⁴³³ Feder in Braun über Spuren von schwarzem Stift, laviert, Aufschrift in Feder unten Mitte: >>Vaticano<<, links: >>campo santo<<; 345 x 242mm; Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr.7516 F verso.

⁴³⁴ Der Obelisk befand sich zu dem Zeitpunkt noch auf der Südseite der Peterskirche, in der von Naldini dargestellten Perspektive vor der Sakristei (der ehemaligen Kirche S. Maria della Febbre). Domenico Fontana organisierte 1586 mit enormem Aufwand die Traslozierung des 25 Meter hohen und 320 Tonnen schweren Granit-Obelisk (und war auf seine Leistung so stolz, dass er darüber ein Buch verfasste). Thiem verweist in ihrem Text zu der Zeichnung Naldinis auf die Inschrift am Sockel des Obelisk, die seine Widmung an Caesar ausdrückt (>>DIVO CAESARI DIVI / IVLIIE AVGVSTO / CAESAR DIVI AVGVSTO / USTO SACRUM<<; Thiem, 2002, S.98).

⁴³⁵ Auf die lange und umfangreiche Geschichte der komplexen Gattung „Architekturzeichnung“ will ich an dieser Stelle nicht eingehen, ebenso übergehe ich eine historische Einordnung von Naldinis Antikzeichnungen, da er meiner Ansicht nach nicht von den Werken seinen Vorläufer, sondern lediglich durch den Kontakt mit seinen Zeitgenossen beeinflusst worden ist. Dennoch sei hier auf die grundlegende Darstellung von Arnold Nesselrath verwiesen, die für mich den theoretischen Hintergrund lieferte (A. Nesselrath: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana. Herausgegeben von Salvatore Settis, Band 3, S.87-147 sowie Abb.41-155).

⁴³⁶ so Thiem, 2002, S.14. Der Kontakt zwischen Naldini und Dosio lässt sich lediglich auf der Grundlage ihrer Zeichnungen belegen bzw. vermuten.

⁴³⁷ Zu Giovanni Antonio Dosio siehe den entsprechenden Artikel von Cristina Acidini-Luchinat im *Dizionario biografico degli Italiani*, Band 41. Rom 1992, S.516-523.

entstanden eine Vielzahl von Zeichnungen, in denen Dosio die Architektur und Kunstwerke der Stadt Rom festhielt und die später als Vorlage für die Stiche in Bernardo Gamuccis *Le antichità della città di Roma*⁴³⁸ und Giovan Battista de' Cavalieris *Urbis Romae aedificiorum*⁴³⁹ dienten.

Drei Zeichnungen Naldinis, die zu seinem römischen Reiseskizzenbuch gehören, weisen eine große Übereinstimmung mit Zeichnungen Dosios desselben Motives auf: die bereits besprochene *Ansicht des Vatikanischen Obelisken*, eine *Ansicht des Cortile del Belvedere im Vatikan von Süden*⁴⁴⁰ und die *Ansicht des Triumphbogen des Septimius Severus*⁴⁴¹. Christel Thiem stellt im Zusammenhang mit der ersten und dritten Zeichnung die Vermutung an, dass Naldini die entsprechenden Vorlagen Dosios kopierte, um für sich selbst einen „persönlichen Beleg“ zu bewahren, ehe Dosio seine Zeichnungen zur Vorbereitung für die Stiche weiterleitete⁴⁴². Da die zweite Zeichnung, die *Ansicht des Cortile del Belvedere*, von einem gegenüber Dosios Zeichnung tiefer gelegenen Standpunkt aus verfasst wurde und zudem einen andersartigen Bauzustand illustriert, handelt es sich hier sicher nicht um eine Kopie, vermutlich aber um eine durch Dosio inspirierte Ansicht.

Naldini hat von dem erfahrenen Architekturzeichner Dosio viel übernommen, neben einzelnen Bildelementen (so die bereits erwähnten genre-artigen Figuren in den Zeichnungen) war es vor allem eine spezielle Sichtweise, bei der das bildmittig platzierte architektonische Hauptmotiv stets durch eine Darstellung der unmittelbaren Umgebung (d.h. andere Bauwerke, Straßenzüge, Plätze etc.) ergänzt wurde.

Naldinis Blick für Architektur hat sich durch den Kontakt mit Dosio klarer fokussiert, wie ein Vergleich mit der früher entstandenen *Ansicht des Domes von Pisa mit Baptisterium und Schiefem Turm* zeigt. Den ‚geordneten Weitwinkelaussicht‘ musste Naldini, der sich instinktiv wahrscheinlich eher auf die detailkonzentrierten Studien der Reliefs gestürzt hatte, bei seiner Ankunft in Rom erst noch lernen und erüben.

⁴³⁸ „Nel 1565 Bernardo Gamucci illustrò la sua guida *Le antichità della città di Roma* con incisioni tratte da disegni dosiani dei massimi monumenti romani con il loro intorno.“ (Acidini-Luchinat, 1992, S.518).

⁴³⁹ „Con altri fogli del medesimo periodo [di Giovannantonio Dosio] G.B. Cavalieri costituì una raccolta di tavole incise di grande formato che diede alle stampe a Roma nel 1569 con la dedica a Cosimo I. de' Medici e con il titolo *Urbis Romae aedificiorum* [...]“ (Acidini-Luchinat, 1992, S.518)

⁴⁴⁰ Feder in Braun über schwarzem Stift, 235 x 342mm, Aufschrift in Feder längs des Unterrandes: >>bel vedere ritratto dalla finestra nella capella del papa dove stanno i musicic<<; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Inv.-Nr.1934.214 recto.

⁴⁴¹ Feder in Braun, 226 x 338mm; Mitte oben spätere Aufschrift in Feder: >>Di Tizziano<<, rechts unten vermutlich autograph: >>A foro di nerva / B torre de conti / C te[m]pio di faus[tina] / D templu[m] pacis / E coliseo<<, Mitte unten: >>Arco di septimio<<; Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr.11031 recto.

⁴⁴² Cf. Thiem, 2002, S.48 und S.100.

Zugleich mag sich Naldini an dieser Stelle an Vasari erinnert haben, der möglicherweise in seinem für ihn entworfenen Bildungsprogramm aus eigener Erfahrung dazu geraten hatte, mittels Kopien von Zeichnungen anderer Künstler das eigene Bilder- und Bildungsrepertoire zu erweitern.

Ein Kompendium seiner Erfahrungen in der Darstellung von Architektur liefert Naldini in der von Thiem als „kniffelige Zeichnung“ charakterisierten Darstellung der *Innenansicht der Vierung von St. Peter im Bau mit Tegurium*⁴⁴³ – sie ist in der Komplexität ihrer Sichtweise und im Wahl des Motives die einzige intellektuell anmutende Zeichnung Naldinis⁴⁴⁴. In der blattfüllenden Darstellung vereinigt Naldini seine in Rom gesammelten zeichnerischen Erfahrungen; Spuren einer Vorskizze im oberen Bereich zeigen, dass er sich zunächst mit einer perspektivisch korrekten Erfassung des Raumes dem Gesehenen annäherte, dann mit Geschick die verschiedenen Materialien und Oberflächenstrukturen durch entsprechende Schraffierung bzw. Linienführungen darstellte, um zuletzt mit einer Lavierung die räumliche und atmosphärische Situation in St. Peter erlebbar zu machen. Auf der Rückseite des Blattes finden sich *Skizzen nach Architekturdarstellungen in B. Peruzzis Fresko Tempelgang Mariae*⁴⁴⁵. Die vom Bildpersonal gereinigte Wiedergabe der Vorlage erweckt den Eindruck einer Theater-Szenographie und wirkt wie ein Blankoformular, das Naldini nach Bedarf mit unterschiedlichen Szenen auffüllen könnte – eine vergleichsweise abstrahierende Sehweise. Naldini scheint nunmehr einen gezielten und sammelnden Blick nach für ihn lohnenden Vorlagen entwickelt zu haben, er ist nicht mehr nur der durch Kopieren lernende, sondern eigene Arbeiten prädisponierende Künstler.

⁴⁴³ Feder in Braun, laviert über Skizze in schwarzem Stift auf blau präpariertem Papier, Aufschrift in Feder längs des Unterrandes: >>questo e ritratto di S.to pietro dalla porta della vecchia chiesa accanto all'organo verso la testa della croce di brama[n]te<<, 438 x 296mm; Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.21311 recto. Bei Thiem wird die Zeichnung außer Katalog geführt (Thiem, 2002, S.168-173).

⁴⁴⁴ Die Frage nach dem intellektuellen Charakter Naldinis wird am Ende des Kapitels noch einmal aufgegriffen; dass dieser Zeichnung ein entsprechender Status zugebilligt wird, zeigt vielleicht die Tatsache, dass sie in der FAZ als Illustration zur Besprechung der Bonner Tagung zur internationalen St.Peter-Forschung gewählt wurde (dort aber fälschlicherweise auf nach 1563 datiert; FAZ vom 8.März 2006, S.57).

⁴⁴⁵ cf. Thiem, 2002, S.171 und S.173.

Landschaftsszenen, Naturansichten, Tierstudien

Die unter dieser Kategorie zusammengefassten Blätter lassen sich nicht immer klar von den Architekturzeichnungen abgrenzen, da Naldini in seinen Darstellungen häufig beides verbindet. So füllt bei der bereits zitierten Zeichnung einer *Ansicht antiker Gebäude in Rom*⁴⁴⁶ die Landschaft den Vorder- und Mittelgrund und mithin mehr als die Hälfte des Blattes aus. Ähnlich verhält es sich bei der *Ansicht römischer Ruinen*⁴⁴⁷, bei der Naldini der Ausgestaltung von Bäumen und Sträuchern genau so viel Aufmerksamkeit widmet wie den Resten römischer Architektur. Natürlich ergibt sich diese Verbindung aus dem Motiv der Vorlage, doch spricht die Wahl des Sujets auch für den spezifischen Blick und das Interesse Naldinis.

Noch stärker tritt die Natur in den Vordergrund bei zwei Ansichten, die Naldini von den Wasserfällen in Tivoli anfertigte⁴⁴⁸. Die bildmittig platzierten Wasserkaskaden und Gesteinsformationen ziehen den Betrachterblick zwingend auf sich, so wie es Naldini selbst bei dem Anblick des Naturspektakels gegangen sein muss. Die Schraffur hat hier nicht – wie so häufig bei den Reliefzeichnungen – einen generalisierenden Charakter, sondern erfasst in differenzierter Weise die verschiedenartigen Elemente: feine, nach rechts frei auslaufende Linien evozieren leichte Wolkenstreifen, durch wenige, doch klar und mit Abstand gesetzte Linien werden Bewegung und Qualität der Wassermassen erfasst, die Vegetation an der Felswand hebt sich durch kräftige, teilweise dicht über- und nebeneinandergesetzte, kurze Striche und Kringel plastisch dagegen ab. Hier erweist sich Naldini wieder einmal als geübter Zeichner, zeigt aber auch, dass er sich von dem vermutlich stark intellektuell geprägten und auf ikonographische Studien ausgerichteten Bildungsprogramm Vasaris emanzipiert und eigene Interessen entwickelt hat. Mit den Landschaftszeichnungen reiht sich Naldini in die Tradition einer vergleichsweise jungen Gattungsgeschichte ein, zu deren ‚Florentiner Linie‘ beispielsweise Piero di Cosimo⁴⁴⁹, Fra Bartolommeo⁴⁵⁰, Leonardo da Vinci⁴⁵¹ und

⁴⁴⁶ Cf. Fußnote 428.

⁴⁴⁷ Feder in Braun, 220 x 320mm, Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 54 P recto.

⁴⁴⁸ *Ansicht von Tivoli mit Wasserfall*, Feder in Braun, 374 x 281mm; Berlin, Staatliche Museum zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.22578 und *Wasserfälle von Tivoli mit dem Vesta-Tempel*, Feder in Braun, 326 x 233mm; Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 53 P recto.

⁴⁴⁹ Zu Piero di Cosimos Landschaftszeichnungen siehe Sharon Fermor: *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia*. London 1993; v.a. Kapitel 4 (Piero and the Depiction of Landscape, S.163-205).

⁴⁵⁰ Zu dessen Landschaftszeichnungen siehe Chris Fischer: ‚Fra Bartolommeo‘ Landscape Drawings“. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXXII, 1989, S.301-342 und Isolde Härth: „Zu

Michele Tosini⁴⁵² zählen. Fragwürdig ist allerdings, ob Naldini zu diesem Zeitpunkt die Zeichnungen seiner Vorläufer kannte, denn er war in Florenz in keiner der genannten Werkstatttraditionen eingebunden gewesen. Die Anregung zu seinen Landschaftszeichnungen erhielt Naldini vermutlich eher aus seinem römischen Umfeld, vielleicht von Vasaris Freund Francesco Salviati⁴⁵³, gesicherte Belege zu entsprechenden Kontakten gibt es allerdings nicht.

Erstaunlich ist die Bandbreite der Motive von Naldinis römischem Zeichenbuch, zu dem auch zwei Tierstudien zu zählen sind. Unkonventionell erscheint dabei nicht nur das Motiv an sich – Naldini zeichnete einen *Grasenden Stier* (bzw. Ochsen)⁴⁵⁴ und einen *Grasenden Esel*⁴⁵⁵ –, sondern auch die recht willkürlich wirkende, verschobene Platzierung auf den jeweiligen Blättern. Sie erweckt den Eindruck, dass Naldini in diesen Fällen spontan ein sich ihm bietendes Motiv erfasst hat und dieses mit wenigen Strichen und gänzlich unkonstruiert auf das Blatt brachte. Zu einem späteren Zeitpunkt griff Naldini seine Tierstudien noch einmal auf, wie mehrere Blätter im Cabinet des Dessins de Louvre zeigen⁴⁵⁶. Diese Pferdezeichnungen wirken aber viel ausgefeilter, den Tieren kommt fast ein heroischer Charakter zu, der an die Posen von Reiterstatuen denken lässt; mit der unbekümmerten Spontaneität der römischen Zeichnungen haben sie nichts mehr gemein.

Landschaftszeichnungen Fra Bartolommeos und seines Kreises“. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* IX, 1959, S.125-130.

⁴⁵¹ Zu Leonardos Landschaftszeichnungen siehe u.a. Carlo Pedretti: *Leonardo da Vinci, Natur und Landschaft. Naturstudien aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Castle*, Katalog. Stuttgart, Zürich 1983

⁴⁵² Das zeichnerische Werk Michele Tosinis (eigentlich Michele di Ridolfo del Ghirlandaio) ist noch kaum erfasst; Turner schreibt ihm einige der Landschaftszeichnungen des British Museums zu (in: *Florentine Drawings*, 1986, S.103f.).

⁴⁵³ Nach einem kurzen Florenz-Aufenthalt 1559 lebte Francesco Salviati bis zu seinem Tode am 11.November 1563 in Rom, dort könnte es also theoretisch auch zue einem Kontakt mit Naldini gekommen sein. Von Salviati sind einige wenige Landschaftszeichnungen bekannt, als ein Beispiel sei die Zeichnung im Cabinet des Dessins de Louvre genannt (Kreide, 267 x 387mm; Inv.-Nr.11042).

⁴⁵⁴ Rötel, 233 x 326mm, Florenz, Uffizien, GDS, Inv.-Nr. 53 P verso.

⁴⁵⁵ Schwarze Kreide, 233 x 333mm; Oxford, Christ Church, Inv.-Nr.0841 verso. Der Esel erscheint durch den vorderen Bildrand sogar etwas beschnitten, so als habe Naldini zunächst mit dem Rücken des Tieres begonnen und sich danach zu den Beinen und Hufen vorgearbeitet, die dann aber nicht mehr auf das Blatt passten – oder als habe sich der Esel inzwischen auf den Betrachter zu bewegt. Kompositorisch ausgewogen und von größerer Distanz wirkt dagegen eine Zeichnung Andrea del Sartos mit dem gleichen Motiv (Rote Kreide, 170 x 190mm; British Museum, Inv.-Nr.5211-19; abgebildet in: *Florentine Drawings of the sixteenth century*. Herausgegeben von Nicholas Turner, London 1986, S.88-89).

⁴⁵⁶ Insgesamt sind es vier Studien, sowohl von Pferdeköpfen als auch vom ganzen Tier (siehe dazu: C. Monbeig-Goguel, 1972, Kat.-Nr.89-92, S.86-88).

Naldinis römischer Schulungsweg

In der Gesamtschau erweist sich Naldinis römisches Reiseskizzenbuch als das Dokument einer intensiven Studienzeit, bei dem einige Aspekte besonders hervortreten. Ausgestattet mit einem heute nicht mehr erhaltenen Bildungsprogramm, das Giorgio Vasari formuliert hatte, hatte der junge Giovanni Battista Naldini 1560 seine Reise angetreten. Ein Teil seiner Zeichnungen dokumentiert, dass Naldini diesem Lehrprogramm folgte und die von Vasari vermutlich als vorbildhaft benannten Studienobjekte aufsuchte – soweit erwies sich Naldini als braver Schüler.

Ein anderer und nicht geringer Teil seiner Zeichnungen demonstriert hingegen die Emanzipation Naldinis von Vasari bzw. von Florenz, denn Naldini begab sich offensichtlich auch in die römische Kunstszene, rezipierte, wahrscheinlich im direkten Austausch mit anderen Künstlern, die aktuelle Studienpraxis und bildete sich seinen eigenen Studienkanon, zu dem auch Landschaften, Straßenszenen und Tiere als Motive gehörten. Aus Naldinis Zeichnungen spricht zunehmend – konstruiert man, gemessen an eben dem Grad der Autonomie seiner Zeichnungen eine hypothetische chronologische Reihenfolge – eine eigenständige Sehweise, die ein wachsendes Interesse an Momentaufnahmen der lebendigen und natürlichen Umgebung zeigt. Demgegenüber erweist sich sein Blick auf die traditionellen Motive der Architektur, Skulptur und Malerei als ausgesprochen selektiv, und zwar bereits von Anfang an: Schon früh scheint Naldini seine bevorzugten Kompositionselemente gefunden zu haben und suchte diese wiederum gezielt in den Vorlagen auf. Den Zeichner Naldini faszinierte die dezidiert waagerechte Bilderstreckung als Kompositionsstruktur; später wird dies zu einem wesentlichen Kennzeichen seiner Gemälde.

Naldinis Interesse an Plastizität, an Dreidimensionalität ist maximal an das einzelne Objekt gebunden, findet aber keinen Widerhall in seinen Bildraumkompositionen. In einigen, doch insgesamt eher wenigen Zeichnungen scheint noch ein anders motivierter Blick des Zeichners auf, bei dem nicht das Formale der Vorlage im Vordergrund steht, sondern das von Naldini betrachtete Kunstwerk sich als ein archäologisches Studienobjekt erweist, das es zu dokumentieren gilt. Hier hat Naldini sicherlich von anderen Personen gelernt, der entscheidende Vermittler war vermutlich Giovanni Antonio Dosio. Dieser archäologisch-dokumentarische Blick hat bei Naldini jedoch keine Dauer und ist nicht der Ausdruck eines anhaltenden eigenen

Interesses. Die meisten seiner Bildaufschriften sind meiner Meinung nach daher auch nicht als Zeichen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung Naldinis mit diesen Studienobjekten zu deuten, sondern erfüllen vielmehr die Funktion, das Gezeichnete im Falle einer Präsentation zu identifizieren oder sie fungieren für Naldini einfach als Erinnerungsnotizen.

Die an dieser Stelle naheliegende Frage, ob Naldini seine römischen Zeichnungen in Hinblick auf eine spätere Funktionalisierung im Sinne eines Hand- oder Musterbuches anfertigte, würde ich verneinen – hauptsächlich, weil sich die Zeichnungen inhaltlich und formal als sehr disparat erweisen. Tatsächlich liegt zwischen den römischen und den florentinischen Zeichnungen Naldinis ein deutlicher Schnitt, die Motive seines römischen Skizzenbuches finden – außer den Studien zur Laokoon-Gruppe und zum Apoll von Belvedere (bzw. Naldinis Kopien entsprechender Vorlagen) – keinen Eingang in seine späteren Werke.

Frappierend ist in diesem Zusammenhang die deutliche Differenz zwischen den Motiven der römischen und der florentinischen Periode: Während Naldini in Rom fast ausschließlich antik-mythologische und historische Darstellungen studierte, entwickelt er sich in Florenz zu einem Maler christlicher Themen. Dies mag in konkreten Fällen durch die Auftragslage bedingt gewesen sein⁴⁵⁷, erklärt aber noch nicht, warum später Naldinis bevorzugtes Motiv in zahlreichen (vermutlich) freien Zeichnungen die Darstellung des gekreuzigten Christus wurde⁴⁵⁸.

Für Naldini mögen die Studien während seines Romaufenthaltes als ein Bildungsprogramm im allgemeinen Sinne gedient haben, die ihm später erlaubten, nach Florenz mit einem gestärkten Selbstbewusstsein und einem klarer definierten künstlerischen Selbstverständnis zurückzukehren. Auf einer methodisch-praktischen Ebene hat er die Arbeitsweise des ‚Sammelns durch Zeichnungen‘ fortgeführt, indem er auch weiterhin Werke anderer Künstler, vermutlich zu persönlichen Studien- bzw. Schulungszwecken, kopierte⁴⁵⁹ und späterhin seine eigenen Gemälde stets mit

⁴⁵⁷ Naldini erhielt im Kontext der Restrukturierung der Kirchen Santa Maria Novella und Santa Croce insgesamt vier Aufträge für Altartafeln; für beide Kirchen entwickelte Vasari ein bindendes Bildprogramm, das ausschließlich auf christlichen Motiven basierte (siehe dazu Marcia B. Hall: *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577*, Oxford 1979).

⁴⁵⁸ Diesem Motiv widmet sich Christel Thiem in ihrem Aufsatz „Der tote Christus. Eine ikonographische Studie zum Werk des Florentiners Giovanni Battista Naldini.“ *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz* XLIII/1, 1999, S.225-238.

⁴⁵⁹ Naldini kopierte beispielsweise die Werke anderer Künstler für die Exequien Michelangelos 1564; cf. Cecchi, 1998, S.56.

zahlreichen Studien, Skizzen und technisch ausgefeilten Zeichnungen intensiv vorbereitete⁴⁶⁰. Dabei setzte er gezielt und virtuos unterschiedliche Techniken – Zeichnung mit der Feder, mit Rötel und Kreide, Lavierungen mit Tusche – ein, um die entsprechend gewünschten Effekte zu erzielen. In seiner Werkstatt vermittelte er diese Arbeitsweise und involvierte schon früh – ganz im Gegensatz zu seinen eigenen Erfahrungen bei Pontormo – seine Schüler in die eigenen Aufträge⁴⁶¹.

Mit seinem „römischen Schulungsweg“ schloss Naldini eigenständig eine lange Ausbildungszeit ab, die er in Pontormos Werkstatt begonnen und während seiner Studienreise fortgesetzt hatte⁴⁶². Die Qualität seiner Zeichnungen gilt dabei als unumstritten und erfuhr schon von den Zeitgenossen eine große Wertschätzung – so fanden beispielsweise einige Zeichnungen Naldinis Eingang in die Sammlung des Großherzogs Ferdinando de' Medici. Baldinucci schätzte sie als gleichrangig mit denjenigen anderer „berühmter Maler“ ein⁴⁶³, und Bernard Berenson ließ sich gar zu einem emphatischen Lob auf Naldinis Zeichenkunst hinreißen⁴⁶⁴.

⁴⁶⁰ Vergleiche dazu Thiem, 1999 und Stuart Currie: *Invenzione, disegno e fatica: two drawings by Giovambattista Naldini for an altarpiece in post-Tridentine Florence*. In: *Drawing 1400-1600. Invention and Innovation*, herausgegeben von Stuart Currie. Hampshire 1998, S.150-171.

⁴⁶¹ Zu seinen Schülern zählte Baldinucci Giovanni Balducci (genannt Il Cosci), Francesco Curradi, Cosimo Gamberucci, Valerio Marucelli, Cosimo Dutti, Giovanni Nigetti und Domenico Passignano, mithin einige der bedeutendsten Maler im Florenz des späten Cinque- und frühen Seicento (*Notizie*, Band III, 1846/1974, S.519). Die engste Zusammenarbeit gab es wohl mit Giovanni Balducci, der Naldini auch auf seiner zweiten Romreise begleitete.

⁴⁶² Ein wenig erinnert dieser individuelle, von Schwierigkeiten durchsetzte Curriculum an die Lehrzeit Taddeo Zuccaris, die von seinem Bruder Federico in einer Serie von Zeichnungen illustriert wurde.

⁴⁶³ cf. seine *Notizie*, Band III, 1846/1974, S.518.

⁴⁶⁴ „I disegni del Naldini [...] sono molti, e così pieni di spirito, così pittorici, così briosi di fattura, che un'ora passata agli Uffizi sfogliando i suoi album, può essere annoverata fra le gioie che il disegno fiorentino del Cinquecento può offrire allo studioso. [...] troverete schizzi del Naldini catalogati perfino, solennemente, come schizzi di Michelangelo: e basta questo a garantire la loro relativa eccellenza [...]“ (hier zitiert aus der italienischen Ausgabe; Bernard Berenson: *I Disegni dei pittori fiorentini*. Band I, Mailand 1961, S.468).

Naldini und Vasari

Als Naldini 1561 Rom verließ, führte ihn sein Weg zunächst nach Massa Carrara, wo er die Festdekoration für die Hochzeit von Prinz Alberico mit Isabella di Capua ausgestaltete. In Florenz angekommen, trat er um 1562 in Vasaris Werkstatt ein und wirkte an der Ausgestaltung des Palazzo Vecchio mit⁴⁶⁵. Schnell erhielt Naldini weitere Aufträge: 1564 war er an den Exequien für Michelangelo und später an der Gestaltung des Grabmales beteiligt, 1565 gehörte er zu der Equipe, der die Festdekoration für die Hochzeit von Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich anvertraut wurde. Für das Jahr 1566 sind ersten eigenen, singulären Werke belegt, Naldini entwarf mehrere Tafeln für den Dom von Pistoia und malte die *Kreuztragung* für die Badia Fiorentina⁴⁶⁶.

Es scheint so, als habe sich Naldini in den Jahren nach seinem Romaufenthalt zügig als Maler in Florenz etablieren können, wobei ihm wiederum der Kontakt zu Vincenzo Borghini hilfreich war. So ist möglicherweise Naldinis Auftrag für die Badia Fiorentina einer Vermittlung Borghinis zu verdanken, hatte dieser doch in dem Benediktinerkloster 1531 seine Studien begonnen und dort, kurz bevor er an das Ospedale degli Innocenti gerufen worden, 1552 die Aufgabe des Priors übernommen⁴⁶⁷.

Auch die Arbeit in Vasaris Werkstatt bedeutete für Naldini eine Starthilfe, wenn diese auch zunächst Anfängerarbeit mit sich brachte. Naldini revanchierte sich mit zahlreichen Entwurfszeichnungen, die Vasari teilweise für die Ausgestaltung des Salone dei Cinquecento nutzte⁴⁶⁸. 1567 schickte Vasari Naldini sogar aus, für eines der Wandgemälde im Salone vorbereitende Skizzen nach der Natur anzufertigen⁴⁶⁹, Naldini erhielt innerhalb der Werkstatt also eigenständige Aufgaben.

⁴⁶⁵ Siehe dazu Gunther Thiem: „Neuentdeckte Zeichnungen Vasaris und Naldinis für die Sala Grande des Palazzo Vecchio in Florenz“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31/1, 1968, S.143-150 und Anna Forlani Tempesti: *Alcuni disegni di Giambattista Naldini*. In: Festschrift Ulrich Middeldorf, herausgegeben von Antje Kosegarten, Peter Tigler. Band I, Berlin 1968, S.294-300 und Band II, Tafeln CXXXVIII-CXLI.

⁴⁶⁶ Zu dem Zeitraum 1562-1566 cf. Barocchi, 1965, S.248-252; zur *Kreuztragung* siehe zudem Currie, 1998.

⁴⁶⁷ Cf. Fubini Leuzzi, 2005, S.42-43.

⁴⁶⁸ Cf. Forlani Tempesti, 1968.

⁴⁶⁹ Cf. G. Thiem, 1968, S.146 mit dem Verweis auf einen Brief Vasaris vom 28.April 1567 an Giovanni Caccini.

Das Verhältnis zwischen den beiden kühlte sich allerdings merklich ab, als Naldini aufgrund eigener Verpflichtungen – er arbeitete gerade an der von Bernardo Minerbetti in Auftrag gegebenen Tafel für die Familienkapelle in Santa Maria Novella – dem Drängen Vasaris, ihm gegen Ende des Jahres 1570 als Hilfe nach Rom zu folgen, ablehnte. Dass sein ehemaliger Gehilfe ein solches Angebot auszuschlagen wagte, quittierte Vasari mit einer beleidigten Reaktion, und selbst die besänftigenden, um Vermittlung bemühten Briefe Vincenzo Borghinis und Bernardo Minerbettis konnten Vasaris Ärger kaum mildern⁴⁷⁰.

Allerdings hatte Giorgio Vasari sich bereits einige Jahre zuvor schon auf indirekte Weise von Naldini distanziert – in der 1568er Ausgabe der *Vite* bezeichnete er Naldini explizit als einen Schüler Pontormos und Bronzinos, nicht als seinen eigenen⁴⁷¹. Erstaunlich ist dabei zunächst, dass Vasari, der über die tatsächlichen Verhältnisse nach Pontormos Tod informiert gewesen sein muss, Naldini bewusst fälschlich als einen Schüler Bronzinos bezeichnet. Auf diesem Wege wird Naldini an die Pontormo-Bronzino-Genealogie gebunden und damit an eine Werkstatttradition, der Vasari durchaus auch kritisch gegenüberstand. Seinen eigenen Einfluss auf Naldini hingegen beschränkt er auf die Bezeichnung, dass er sich „seiner [für die Arbeit im Palazzo Vecchio] bediene“; Naldinis Entwicklung während der Werkstattjahre bei Vasari führt er auf die „Konkurrenz mit den anderen dort tätigen (jungen) Künstler“ zurück⁴⁷².

Anders lautete hingegen die Einschätzung von Vincenzo Borghini; in einem Brief an Cosimo de' Medici, datiert vom 5. April 1565, führt er eine Liste der Werkstätten von Florenz auf, in der er den jeweiligen Werkstattmeistern ihre Schüler und Mitarbeiter zuordnete – und Giovanni Battista Naldini als Giorgio Vasari zugehörig auflistet⁴⁷³. Nun sind Vasaris Zuordnungen in den *Vite* nicht zufällig, sondern Ausdruck seiner künstlerischen Wertschätzung bzw. Kritik; dabei scheute er nicht vor Verfälschungen der historischen Tatsachen zurück⁴⁷⁴. Aus welchem Grunde also verschweigt Vasari seine Lehrer-Funktion für Naldini, erwähnt ihn aber als einen Mitarbeiter?

⁴⁷⁰ Eine Darstellung der Ereignisse gibt Barocchi, 1965, S.255-258.

⁴⁷¹ - so schreibt er einleitend in seinem Absatz über Naldini: „Della medesima scuola del Puntormo e Bronzino è anche uscito Batista Naldini, [...]“ (Vasari, *Vite*, B/B, Band VI, 1987, S.240).

⁴⁷² Cf. das Zitat in Fußnote 323.

⁴⁷³ Siehe dazu Pilliod, 2001, S.208-209.

⁴⁷⁴ Siehe dazu im ersten Kapitel Fußnote 22. In diesem Zusammenhang sei noch ergänzend erwähnt, dass Vasari Santi di Tito als seinen eigenen Schüler einstuft, obgleich dieser nachweislich in der Werkstatt Bronzinos gelernt hatte.

Ich vermute, dass sich in Vasaris skeptischem Ton zum einen, wie schon anfangs erwähnt, eine nachträgliche Kritik an Pontormo und dessen Lehrmethoden ausdrückt. Naldini wird in den *Vite* als ein Schüler Pontormos und Bronzinos eingeführt, könnte also als ein ausgebildeter Künstler gelten. Seine Fähigkeiten aber, die ihn nach Vasaris Meinung als gleichrangig mit anderen jungen Künstlern zeigen, hat er erst – so Vasaris Formulierung – durch die Konkurrenzsituation während der Arbeit im *palazzo ducale* erlangt. Diese Formulierung suggeriert, dass Naldini zuvor nicht über eine entsprechende Bildung verfügt hat.

Dass Vasari allerdings nicht die Gelegenheit nutzt, die von ihm konstatierten künstlerischen Fortschritte Naldinis als sein Werk zu reklamieren, lässt sich als eine seinerseits sehr verhaltene Einschätzung der Qualitäten Naldinis lesen.

Auf Bitten seines Freundes Vincenzo Borghini hatte er für Naldini 1560 zwar ein Studienprogramm für dessen Romaufenthalt formuliert, jedoch auch beobachten können, dass Naldini bis dato nur eine beschränkte intellektuelle Bildung erfahren hatte⁴⁷⁵. Tatsächlich erhielt Naldini seine Schulung überwiegend in der künstlerischen Praxis und war dem intellektuellen künstlerischen Diskurs im damaligen Florenz vermutlich nicht gewachsen⁴⁷⁶ oder beteiligte sich zumindest nicht nachweislich aktiv. Naldini entsprach, wie Pontormo, nicht Vasaris Vorstellung vom höfischen Künstler, und dies drückt sich auch zwischen den Zeilen der *Vite* aus.

⁴⁷⁵ Cf. Borghinis Brief an Vasari vom 21. September 1560; in diesem Kapitel auszugsweise zitiert in Fußnote 372.

⁴⁷⁶ Dieses Bild vermittelt auch Baldinucci, der Naldini zwar eine beschränkte literarische Bildung nachsagt („Fu studioso dell commedia“, *Notizie*, Band III, 1846/1974, S.518-519), ihn aber ansonsten eher als eine etwas skurrile Person darstellt, die der *conversazione* die *solitudine* vorzug (ibd., S.518).

Schluss

In der vorliegenden Arbeit wurde die Situation der Florentiner Malerei um 1560 speziell unter dem Gesichtspunkt des Lehrer-Schüler-Verhältnisses betrachtet. Jedes Kapitel widmet sich dabei schwerpunktmässig einem Aspekt dieser Konstellation: Während im ersten und im letzten Kapitel jeweils eine der beiden beteiligten Seiten dieser Situation – also der Lehrmeister und der Schüler – im Zentrum der Beobachtungen standen, richtete sich im zweiten Kapitel der Blick auf einen Traktat, der die Situation der Kunstvermittlung widerspiegelt und somit die Konstellation an sich repräsentiert.

Aus den singulären Situationen der einzelnen Kapitel ergibt sich in der Gesamtschau des Textes ein Panorama, das die Vielgestaltigkeit der untersuchten Thematik aufzeigt. Vereinheitlichende Schlussfolgerungen können und sollen daher nicht gezogen werden, doch lassen sich einige Grundmotive und Tendenzen ausmachen.

Aus der Sicht eines Meisters wie Agnolo Bronzino spielte der Aspekt der eigenen Vorbildhaftigkeit eine zentrale Rolle im späten Kunstschaffen und in der Kunstvermittlung. Neben der praktischen Lehrsituation in seiner Werkstatt, die eine begrenzte Zahl an Schülern involvierte, wählte er mit einem öffentlich zugänglichen Kunstwerk noch ein anderes Medium zur Wissensvermittlung, das eine weit grössere Zahl an Rezipienten erreichen sollte. Bronzinos Laurentius-Fresko, entstanden ab 1564/65, trägt die Züge eines Programm-Werkes, in dem die eigene Positionsbestimmung manifest wird, zugleich aber auch eine Anleitung zum Malen für nachfolgende Künstler-Generationen geschaffen wird. Das Kunstwerk wird hier zu einem Kommunikationsmedium, das inhaltlich auf mindestens zwei Ebenen gelesen werden kann: Es erzählt eine Bildgeschichte, und es trägt die Züge eines künstlerischen Manifestes.

Auch bei Alessandro Allori erweisen sich Kunstwerke als Botschafter, in denen er durch eine weitschweifige Signatur wiederholt und altersunabhängig seine Schülerschaft bei Agnolo Bronzino dokumentierte. Daneben setzte sich Allori auch theoretisch mit der Frage nach der Vermittlung von künstlerischem Wissen auseinander, wie sein ab circa 1560 verfasstes Zeichenlehrbuch deutlich macht.

Dieser Traktat dokumentierte und transformierte zugleich die traditionelle Lehrer-Schüler-Konstellation, da die potentielle Reproduktion und Distribution des Zeichenlehrbuches eine üblicherweise auf die Künstlerwerkstatt beschränkte Möglichkeit der Wissensvermittlung nun auch anderen gesellschaftlichen Kreisen zugänglich machte. Allors Bestrebungen sind durchaus in den künstlerischen Diskurs seiner Zeit eingebunden, wie die 1563 erfolgte Gründung der Accademia del Disegno zeigt.

Die Perspektive eines Lehrlings und beginnenden Künstlers auf die Lehrer-Schüler-Situation ist aus naheliegenden Gründen vorrangig pragmatisch orientiert. Am Beispiel von Giovanni Battista Naldini lässt sich eine Künstlerbiographie rekonstruieren, in der sich die Umbruchstimmung in Florenz um 1560 widerspiegelt. Naldini begann seinen Bildungsweg als Lehrling und Laufbursche bei Pontormo; nach dessen Tod suchte und fand er in Vincenzo Borghini einen geistigen Mentor, der ihn bestärkte, die Werkstatterfahrungen durch autodidaktische Studien zu erweitern. Das Zeichnen wurde Naldini zur Schulungsmethode, und die Motive der zahlreichen Studien und Skizzen seiner römischen Bildungsreise dokumentieren zugleich seinen individuellen Bildungsweg als auch die Tatsache, dass es in der Mitte des 16. Jahrhunderts einen fixen Kanon der vorbildhaften Kunstwerken gab, an denen sich ein junger Künstler bilden musste. Trotz dieser Anhaltspunkte gab es für Naldini keinen systematischen Bildungsweg, sein Curriculum setzte sich bruchstückhaft zusammen – er wäre damit der ideale Kandidat für eine Ausbildung an der Accademia del Disegno gewesen, deren Gründung für ihn jedoch zu spät kam.

LITERATURVERZEICHNIS

I. QUELLENTEXTE UND LITERATUR BIS 1900

ALBERTI, Leon Battista: *Della Pittura / Von der Malkunst*. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002

ALLORI, Alessandro: *Ragionamenti delle regole del disegno*. In Teilen abgedruckt und mit Erläuterungen von Paola Barocchi versehen in: Paola Barocchi (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, Band VIII, Disegno. Turin 1979, S.1941-1981

Ders.: *I Ricordi*. Herausgegeben von I.B. Supino, Florenz 1908

ARMENINI, Giovan Battista: *De' veri precetti della pittura*. Herausgegeben von Marina Gorreri, Turin 1988

BALDINUCCI, F.: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*. Florenz 1681. Herausgegeben von F. Ranelli, Florenz 1845-47 (Reprographischer Nachdruck in 7 Bänden, Florenz 1974)

BANDINELLI, Bacio: *Il memoriale*. Herausgegeben von Arduino Colasanti. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXVIII/1, 1905, S.406-443

BAROCCHI, Paola (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*. Turin 1979 (Nachdruck in 9 Bänden der Ausgabe Mailand, Neapel 1971-77)

Dies. (Hg.): *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*. 3 Bände, Bari 1960-62

BERENSON, B.: *I Disegni dei pittori fiorentini*. 3 Bände, Mailand 1961 (englische Erstausgabe: *The Drawings of the Florentine Painters*. London 1903)

BOCCHI, Francesco, CINELLI, M. Giovanni: *Le Bellezze della Città di Fiorenza, dove è pieno di pittura, di scultura, di sacri tempii, di palazzi i piu notabili artificii, et i piu preziosi si contengono*. Florenz 1677 (Faksimileedition der von Cinelli erweiterten Ausgabe, Arnaldo Forni Editore, o.O. 2004)

BORGHINI, Raffaello: *Il Riposo*. Florenz 1584 (Reprographischer Nachdruck, Darmstadt 1969)

BORGHINI, Vincenzo: *Carteggio artistico inedito di D. Vinc. Borghini*. Herausgegeben von A. Lorenzoni, Florenz 1912

BOTTARI, Giovanni, TICOZZI, Stefano (Hg.): *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*. 8 Bände, Mailand 1822-25

Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite. Herausgegeben von Domenico Moreni, Florenz 1823

Agnolo Bronzino – Rime in burla. Herausgegeben von Franca Petrucci Nardelli, Einleitung von Claudio Mutini. Rom 1988

BRUSCOLI, Gaetano: *Lo Spedale di Santa Maria degl' Innocenti di Firenze dalla sua fondazione ai giorni nostri*. Florenz 1900

CAVALLUCCI, Camillo: *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delli Arti del Disegno in Firenze*. Florenz 1873

CASTIGLIONE, Baldassar: *Il Libro del Cortigiano*. Herausgegeben von Giulio Carnazzi, Mailand 1994

CELLINI, Benvenuto: *La vita*. Herausgegeben von Lorenzo Bellotto, Parma 1996

Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben. Übersetzt von Goethe, mit einem Nachwort von Harald Keller. Frankfurt 1981

CENNINI, Cennino: *Il libro dell'arte*. Herausgegeben von F. Brunello, Vicenza 1971

Macchie di Sole e Pittura. Carteggio L. Cigoli – G. Galilei (1609-1613), herausgegeben von Anna Matteoli. San Miniato 1959 (= Accademia degli Euteletti, Rivista di Storia - Lettere – Scienze - Arte. Numero dedicato a Lodovico Cigoli nel 4° centenario della nascita, 21 settembre 1559)

COLNAGHI, D. E.: *A dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th centuries*. London 1928

DANTI, Vincenzo: *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*. Abgedruckt in: Paola Barocchi (Hg.): *Trattati d'arte*, Band I, Bari 1960, S.207-269

Dizionario biografico degli Italiani. Rom 1960-heute

DONI, Anto Francesco: *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, nei quali si tratta della scultura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: et si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione. Con historie, essempli et sentenze. Et nel fine alcune lettere*

che trattano della medesima materia, Venedig 1549 (Facsimileedition, Einleitung, kritischer Kommentar und Anhang mit weiteren Texte von Doni von Mario Pepe, Mailand 1970)
Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Herausgegeben von Dr. Robert Bruck, Strassburg 1905

Antonio Averlino detto Il Filarete: Trattato di Architettura. Herausgegeben von Anna Maria Fiuoli und Liliana Grassi, Mailand 1972 (= Trattati di Architettura, a cura di Renato Bonelli e Paolo Portoghesi, Volume II)
 FURNO, Albertina: *La Vite a le rime di Angiolo Bronzino*. Pistoia 1902

GAYE, Giovanni: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. 3 Bände, Florenz 1839-40 (Reprint Turin 1961)

"Vita d'Artisti di Giovanni Battista Gelli." Herausgegeben und eingeleitet von Girolamo Mancini, in: *Archivio Storico Italiano* XVII, 1896, S.32-62

Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. I commentari, herausgegeben von Julius Schlosser, 2 Bände, Berlin 1912

Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti, zum erstenmal ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser. Berlin 1920

GILIO, Giovanni Andrea: *Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona de le parti morali e civili appartenenti a' letterati cortigiani et ad ogni gentilhuomo, e l'utile che i precipi cavano da letterati. Nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire, con molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo et altre figure, tanto de la vecchia quanto de la nova Cappella; et in che modo vogliono essere dipinte le sacre immagini....* Camerino 1564. Herausgegeben von Paola Barocchi. Florenz 1986 (= *Tabulae Artium, Testi letterati e figurati ad uso di esercitazione*, Volume I)

MAYLENDER, M.: *Storia delle Accademie in Italia*. 5 Bände, Bologna 1926-30

MORENI, Domenico: *Pompe funebre celebrate nell'imp. e real Basilica di San Lorenzo dal secolo XIII. a tutto il regno mediceo*. Florenz 1827

ders.: *Continuazione delle memorie storiche dell'ambrosiana imperial Basilica di S.Lorenzo di Firenze dalla erezione della chiesa presente a tutto il regno mediceo*. 2 Bände, Florenz 1816-17

ORLANDI, Pellegrino Antonio: *Abecedario pittorico; nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, ed architettura, diviso in 3 parti*. Bologna 1704

OTTOKAR, Nicola: „Pittori e contratti d'apprendimento presso pittori a Firenze alla fine del Dugento.“ *Rivista d'arte* XIX, 1973, S.55-57

PALMA, Giacomo (Giovane): *Regole per imparar à disegnar i corpi humani*. Venedig 1636

PASSERINI, L.: *Storia degli stabilimenti di Beneficenza e d'istruzione elementare gratuita della citta di Firenze*. Florenz 1853

C. Plinius Secundus d.Ä.: Naturkunde. Lateinisch-Deutsch, Band XXXV, Farben, Malerei, Plastik. Herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Düsseldorf, Zürich ²1997

Cinque lettere di Francesco Morandini pittore detto il Poppi a Vincenzo Borghini. Herausgegeben von A. Gherardi, Florenz 1869

Piero della Francesca: *De prospectiva pingendi*. Herausgegeben von G. Nicco-Fasola, Florenz ²1984

PONTORMO, Jacopo: *Il libro mio*. Hg. von Salvatore S. Nigro, mit einer Einführung und Zeichnungen von Enrico Baj. Genua 1991

Theophilus Presbyter: Schedula Diversarum Artium. I.Band, revidierter Text, Übersetzung und Appendix von Albert Ilg. Wien 1874 (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Band VII)

RICHA, Giuseppe: *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne'suoi quartieri*. Florenz 1754-63 (Nachdruck in 10 Bänden, Rom 1989)

Tutte l'opere d'Architettura e Prospetiva di Sebastiano Serlio Bolognese. Herausgegeben von Gio. Domenico Scamozzi, Venedig 1619 (Facsimile von 1964, The Gregg Press Inc., New Jersey. Gedruckt in Holland)

VARCHI, Benedetto: *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte, la scultura o la*

pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo & piu altri eccellentissimi pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta. Abgedruckt in Paola Barocchi (Hg.): *Trattati d'arte*, Bari 1960, Bd.I. S.1-82

Ders.: *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi, fatta e recitata da lui pubblicamente nell'esequie di Michelagnolo Buonarotti in Firenze, nelle Chiesa die San Lorenzo.* Florenz 1564

VASARI, Giorgio: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser. Berlin 2004

Ders.: *Das Leben des Pontormo.* Neu übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Katja Burzer. Berlin 2004

Ders.: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568.* Herausgegeben von Rosanna Bettarini, kommentiert von Paola Barocchi, 6 Bände, Florenz 1966-1987

Ders.: *Le opere di Giorgio Vasari.* Herausgegeben von Gaetano Milanesi, 9 Bände, Florenz 1973 (ursprünglich 1878-85; Reprint der Auflage von 1906)

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Herausgegeben von Karl Frey, Band 1, München 1923

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Herausgegeben von Karl Frey und Herman-Walther Frey, Band 2, München 1930

Neue Briefe von Giorgio Vasari (Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, Band 3). Herausgegeben von Herman-Walther Frey, Burg b.M. 1940

WALDMAN, Louis A.: *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of early modern Sources*, Philadelphia 2004

Scritti d'arte di Federico Zuccaro. Herausgegeben von Detlef Heikamp, Florenz 1961

II. SEKUNDÄRLITERATUR

ACIDINI LUCHINAT, Cristina: *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento.* 2 Bände, Mailand 1998 (Band I) / 1999 (Band II)

Dies.: *La pittura fiorentina di corte alla fine del Cinquecento.* In: *Magnificenza alla Corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento.* Ausstellungskatalog (Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 24.September 1997-6.Januar 1998) Mailand 1997, S.370-379

Dies.: Artikel 'Giovannantonio Dosio', in: *Dizionario biografico degli Italiani.* Band 41, Rom 1992, S.516-523

Dies.: „Federico Zuccari e la cultura fiorentina. Quattro singolari immagini nella cupola di Santa Maria del Fiore.“ *Paragone* 467, 1989, S.28-56

Dies.: „Niccolò Gaddi. Collezionista e Dilettante del Cinquecento.“ *Paragone* 359-361, 1980, S.141-175

ACIDINI LUCHINAT, Cristina, SCALINI, Mario (Hg.): *Die Pracht der Medici. Florenz und Europa,* Ausstellungskatalog (München, Hypo-Kulturstiftung, 4.Dezember 1998-21.Februar 1999 u.a. Orte). München, London, New York 1998

ADELSON, Candace: *Documents for the Fondation of Tapestry Waving under Cosimo I de' Medici.* In: Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi, Piero Morselli, Eve Borsook (Hg.): *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Florenz 1985, S.3-17

ADELSON, Candace: *The Decoration of Palazzo Vecchio in Tapestry: The 'Joseph' Cycle and Other Precedents for Vasari's Decorative [sic] Campaigns.* In: Gian Carlo Garfagnini (Hg.): *Giorgio Vasari: Tra decorazione ambientale e storiografia artistica.* Florenz 1985, S.145-177

ALPERS, Svetlana: *Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasaris 'Viten'.* In: G. Boehm, H. Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S.217-258

ALLEGRI, E., CECCHI, A.: *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida Storica*, Florenz 1980

AMES-LEWIS, Francis: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist.* New Haven, London 2000

Ders.: *Drawing in Early Renaissance Italy.* New Haven, London ²1982

AMES-LEWIS, Francis, JOANNIDES, Paul (Hg.): *Reactions to the Master. Michelangelos Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, Aldershot, Burlington 2003

- Andrea del Sarto 1486-1539. Dipinti e disegni a Firenze*, Ausstellungskatalog (Florenz, Palazzo Pitti, 8.November 1986-1.März 1987). Mailand 1986
- ANDREWS, Keith: "A Note on Bronzino as a Draughtsman." *Master Drawings* II/2, 1964, S.157-160
- ANTAL, Frederick: *Florence et ses peintres. La peinture florentine et son environnement social (1300-1450)*, Brionne 1991
- Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*. Akten des Internationalen Symposions 8.-10.September 1986 in Coburg, herausgegeben von Richard Harprath und Henning Wrede. Mainz 1989
- ARNOLDS, G.: *Santi di Tito: pittore di Sansepolcro*. Arezzo 1934
- ARASSE, Daniel, TÖNNESMANN, Andreas: *Der europäische Manierismus 1520-1610*. München 1997
- ASEMISSEN, Herman Ulrich, SCHWEIKHARDT, Gunter: *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin 1994
- ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999
- ASSMANN, P.: *Dominikanerheilige und der verbotene Savonarola. Die Freskoausstattung des Chiostro Grande im Kloster Santa Maria Novella in Florenz, ein kulturelles Phänomen des späten Manierismus*, Mainz, München 1997.
- AVANZINI, Elena: *Il Riposo di Raffaello Borghini e la Critica d'Arte nel '500*. Mailand 1960
- BACCHESCHI, Edi: *L'opera completa del Bronzino*. Mailand 1973
- BALDINI, Umberto, NARDINI, Bruno: *Il complesso monumentale di San Lorenzo. La Basilica, le Sagrestie, le Cappelle, la Biblioteca*. Florenz 1984
- BAMBACH, Carmen C.: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice 1300-1600*, Cambridge 1999
- BARDAZZI, S., CASTELLANI, E.: *La Villa Medicea di Poggio a Caiano*. 2 Bände, Prato 1981
- BARKAN, L.: *The Heritage of Zeuxis: Painting, Rhetoric, and History*. In: *Antiquity and Its Interpreters*, herausgegeben von A.Kuttner, A.Payne, R.Smick. Cambridge 2000, S.99-109
- BAROCCHI, Paola (Hg.): *Benedetto Varchi – Vincenzo Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998 (= *Arte e memoria I*)
- Dies.: *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*. In: *Storia dell'arte italiana*. Bd.2: *L'artista e il pubblico*, Turin 1979, S.3-81
- Dies.: "Itinerario di Giovambattista Naldini." *Arte antica e moderna* 8/29-32, 1965, S.244-288
- BAROCCHI, Paola et al. (Hg.): *Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle Arti del Disegno*. Katalog, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Florenz 1963
- BAROCCHI, Paola, BERTELA, Giovanna Gaeta: *Collezionismo mediceo: Cosimo I., Francesco I. e il cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena o.J. (= *Collezionismo e storia dell'arte, Studi e fonti 2*)
- BAROLSKY, Paul: *Warum lächelte Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, Berlin 1995
- BARONI-VANNUCCI, Alessandra.: *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*. Mailand, Rom 1997
- BARSANTI, Anna, LECCHINI GIOVANNONI, Simona: *I Santi Martiri dell'Allori: Osservazioni su documenti e disegni inediti*. In: *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Ugo Procacci*. Herausgegeben von Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto und Paolo Poggetto, Mailand 1977, Band 2, S.448-458
- BARTOLI, Leandro Maria, CONTORNI, Gabriella: *Gli Orti Oricellari a Firenze. Un giardino, una città*, Florenz 1991
- BARZMAN, Karen-Edis: *The Florentine Accademia and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000
- Dies.: *The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist*. In: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, Leids Kunsthistorisch Jaarboek, V-VI, 1986-87. Herausgegeben von W.A. Boschloo u.a., Leiden 1989, S.14-32
- Dies.: *The Università, Compagnia ed Accademia del Disegno*. Ann Arbor 1985
- BATTISTI, Eugenio: *L'Antirinascimento*. Mailand 1962
- Ders.: *Rinascimento e Barocco*. Turin 1960
- Ders.: "La critica a Michelangelo dopo Il Vasari." *Rinascimento* 7, 1956, S.135-157
- Ders.: "La critica a Michelangelo prima del Vasari." *Rinascimento* 5, 1954, S.117-132
- BAUMGART, Fritz: *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln 1963
- BAXANDALL, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972 (deutsche Ausgabe: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15.Jahrhunderts*. Frankfurt 1977)
- Ders.: *Giotto and the Orators. Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*. London 1971
- BECHERUCCI, Luisa: *Bronzino*. Florenz 1949

- Dies.: *Donatello, i pergami di San Lorenzo*. Florenz 1979
- Dies.: *Manieristi Toscani*. Bergamo 1944
- BECK, James H.: *Un occhio su Michelangelo. Le tombe dei Medici nella sagrestia nuova di S. Lorenzo a Firenze dopo il restauro*. Bergamo 1993
- Ders.: „The Medici Inventory of 1560.“ *Antichità Viva* 13, 1974, Heft 3, S.64-66 / Heft 5, S.61-63
- BÉGUIN, Sylvie: *A propos du chef-d'oeuvre de Bronzino: la Déploration sur le Christ mort*. In: Les Granvelles et l'Italie au XVIe siècle: Le mécénat d'une famille. Besancon 1996, S.129-151
- BERENSON, B.: *I Disegni dei pittori fiorentini*. 3 Bände, Mailand 1961 (englische Erstausgabe: *The Drawings of the Florentine Painters*. London 1903)
- BERNER, Samuel: „Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“. *Studies in the Renaissance* XVIII, 1971, S.203-246
- BERTI, Luciano: *Pontormo e il suo tempo*. Florenz 1993
- Ders.: *Il Principe dello Studiolo. Francesco I. dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*. Florenz 1967 (Neuaufgabe Pistoia 2002)
- BIAGIOLI, Mario: *Galileo, Courtier: The Practice of Science in the Culture of Absolutism*. Chicago 1993
- BIALOSTOCKI, Jan: *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity*. In: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art: Acts of the XX. International Congress of the History of Art. Princeton 1963, Band II, S.19-30
- BIANCHINI, Adelaide, FORLANI, Anna: *Disegni di Jacopo da Empoli*. Katalog, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz 1962
- BIRKE, Veronika, KERTÉSZ, Janine: *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, Wien u.a. 1992ff.
- BLUNT, Anthony: *Artistic Theories in Italy 1450-1600*. Oxford 1956
- BOASE, T.S.R.: *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton, N.J. 1979
- BOEHM, Gottfried, PFOTENHAUER, Helmut: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995
- BOLZONI, Linda, CORSI, Pietro (Hg.): *La Cultura della Memoria*. Bologna 1992
- BONITO OLIVA, Achille: *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Mailand²1998
- BOUWSMA, William J.: *Der Herbst der Renaissance 1550-1640*. Berlin 2005
- BORSI, Franco.: *L'Architettura del Principe*. Florenz 1980
- Ders.: *Firenze nel Cinquecento*. Rom 1974
- BORSI, Franco e.a. (Hg.): *Giovanni Antonio Dosio, Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*. Rom 1976
- BORSOOK, Eve, SUPERBI GIOFFREDI, Fiorella (Hg.): *The Italian Altarpieces 1250-1550: History, Technique, Style*. Oxford 1994
- BRAMBACH, Carmen C.: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge 1999
- BRANCA, Vittore, OSSOLA, Carlo (Hg.): *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforma e Manierismo*. Florenz 1984
- BRAUDEL, Fernand: *Modell Italien 1450-1650*. Stuttgart 1991
- BREIDECKER, Volker: *Florenz oder „Die Rede, die zum Auge spricht“*. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt, München 1990
- BRIGANTI, Giuliano: *Der italienische Manierismus*. Rom 1961
- BROCK, Maurice: *Bronzino*. Pampelune 2002 (französische Ausgabe) / Paris 2002 (englische Ausgabe)
- BROOKS, Julian: *Drawing in Florence c.1600: The Studio and the City*. In: Gracefull and true. Drawing in Florence c.1600, Ausstellungskatalog (The Ashmolean Museum, Oxford, 15.Oktober 2003-18.Januar 2004; P&D Colnaghi, London, 30.Januar-2.März 2004; The Djanogly Art Gallery, Nottingham, 12.März-9.Mai 2004), herausgegeben von Julian Brooks. Oxford 2003, S.23-37
- Ders.: „Santi di Tito's studio: the contents of his house and workshop in 1603.“ *Burlington Magazine* CXLIV/1190, 2002, S.279-288
- BROWN, A.: *The Medici in Florence. The Exercise and Language of Power*, Florenz, Perth 1992
- BRUCKER, Gene: *Renaissance Florence: Society, Culture and Religion*. Goldbach 1994 (= Bibliotheca Eruditorum, Internationale Bibliothek der Wissenschaften Band 10)
- BRYCE, Judith: *Cosimo Bartoli (1503-72): The Career of a Florentine Polymath*, Genf 1983
- Dies.: „The oral world of the early Accademia Fiorentina.“ *Renaissance Studies* 9/1, 1995, S.77-103
- BULLARD, Melissa Meriam: „Heroes and their workshops: ‚Medici patronage and the problem of shared agency‘.“ *Journal of the Medieval and Renaissance Studies* 24/2, 1994, S.179-198
- BURCKHARDT, Jacob : *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Frankfurt 1956
- BURKE, Peter: *Der Höfling*. In: Eugenio Garin (Hg.): *Der Mensch der Renaissance*. Frankfurt/Main, New York, Paris 1990, S.143-174

- Ders.: „The Renaissance Dialogue.“ *Renaissance Studies* 3/1, 1989, S.1-12
- Ders.: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung.* Berlin 1984
- Ders.: *Florenz in der Renaissance. Stadt, Gesellschaft, Kultur,* Hamburg 1990
- Ders.: *L'artista: momenti e aspetti.* In: Storia dell'arte italiana, Band 2. Turin 1979, S.87-107
- Ders.: *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock.* Berlin 1986
- CALÍ, Maria: *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento.* Turin 1980
- CAMPBELL, Erin Joan: „The Art of Aging Gracefully. The Elderly Artist as Courtier in Early Modern Art Theory and Criticism.“ *The Sixteenth Century Journal* XXXIII/2, 2002, S.321-331
- Dies.: „The Gendered Paragone in late Sixteenth-Century Art Theory: Francesco Bocchi and Jacopo Pontormo's S. Lorenzo Frescoes.“ *Word & Image* XVI/3, 2000, S.227-238
- CANEDY, Norman W.: *The roman sketchbook of Girolamo da Carpi.* Leiden 1976
- CANTAGALLI, R.: *Cosimo I. de'Medici granduca di Toscana.* Mailand 1985
- CAPUCCI, M.: *Forme delle Biografie nel Vasari.* In: Mario Salmi (Hg.): *Il Vasari: Storiografo e artista.* Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della Morte, Arezzo und Florenz, 2.-8.September 1974. Florenz 1976, S.299-320
- CASALINI, Eugenio e.a (Hg.): *La SS. Annunziata di Firenze. Studi e documenti sulla chiesa e il convento,* Florenz 1987
- CASCIU, Stefano (Hg.): *La maniera moderna nell'Aretino. Dal Rosso a Santi di Tito, guida alle opere.* Venedig 1994
- CAST, David: *Vasari on Practical.* In: Philip Jacks (Hg.): *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court.* Cambridge 1998, S.70-80
- Ders.: „Reading Vasari again: history, philosophy.“ *Word & Image* 9/1, 1993, S.29-38
- CECCHI, Alessandro: *Alcuni disegni del soggiorno romano di Battista Naldini.* In: Gedenkschrift für Richard Harpeth, herausgegeben von Wolfgang Liebenwein und Anchise Tempestini. München, Berlin 1998, S.53-58
- ders.: *Agnolo Bronzino.* Florenz 1996
- Ders.: „Per la ricostruzione dell'attività romana di Marco da Faenza.“ *Paragone* 529-531-533/XLV, 1994, S.89-93
- Ders.: „Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: Ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea.“ *Antichità viva* 1-2, 1991, S.17-28
- Ders.: „Borghini, Vasari, Naldini e la 'Giuditta' del 1564.“ *Paragone* 28, 1977, S.100-107
- CESERANI, R.: Artikel 'Raffaello Borghini' in: *Dizionario biografico degli italiani.* Rom 1970, Bd.12, S.677-680
- CHAMBERS, D.S.: *Patrons and Artists in the Italian Renaissance.* London 1970
- CHAMBERS, D.S., QUIVIGER, F. (Hg.): *The Italian academies of the sixteenth century.* London 1995
- CHAPPELL, Miles L.: Artikel 'Naldini' in: *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art,* herausgegeben von Jane Turner. Band II, London 2000, S.1123-1124
- Ders. (Hg.): *Cristofano Allori 1577-1621.* Ausstellungskatalog (Palazzo Pitti, Florenz, Juli – Oktober 1984), Florenz 1984
- CHASTEL, Andre: *Studios and Styles of the Italian Renaissance.* New York 1966
- CHENEY HOFMEISTER, Iris: *Francesco Salviati (1510-1563).* 4 Bände, New York 1963
- CHIARELLI, Caterina: *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze (dalle origine alla metà del XVI secolo).* 2 Bände, Salzburg 1984
- CHIARELLI, Caterina, LEONCINI, Giovanni (Hg.): *La Certosa del Galluzzo a Firenze.* Mailand 1982
- CHIARINI, Marco (Hg.): *Lodovico Cigoli 1559-1613 tra Manierismo e Barocco. Dipinti,* Ausstellungskatalog (Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florenz, 18.Juli-18.Oktober 1992), Perugia 1992
- Ders.: *Artisti alla Corte Granducale.* Florenz 1969
- Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* Katalog, herausgegeben von J.M. Muller. Providence 1984
- CIABANI, Roberto: *Le Famiglie di Firenze.* 4 Bände, Florenz 1992
- CIALONI, Donatella: „Il ciclo del Pontormo nel Coro di San Lorenzo a Firenze (1546-1556): un'ipotesi interpretativa.“ *Storia dell'arte* XCIII/XCIV, 1998, S.235-258
- CIARDI, Roberto Paolo: „Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico.“ *Storia dell'Arte* 12, 1971, S.267-284
- CIARDI, Roberto Paolo, CONTINI, Roberto, PAPI, Gianna: *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco.* Mailand 1992
- CIARDI, Roberto Paolo, TONGIORGI TOMASI, Lucia (Hg.): *Immagini anatomiche naturalistiche nei disegni degli Uffizi, sec.XVI e XVII.* Florenz 1984 (= Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi LX)
- CIPOLLA, Carlo M.: *Money in Sixteenth Century Florence.* Berkeley, New York, London 1970

- CIARDI DUPRÉ, M.: "Per la Cronologia dei disegni di Baccio Bandinelli fino al 1540." *Commentari* XVII/1-3, S.146-170
- CLOVER, Catherine: "Documentation on Naldini's Ascension for S.Maria del Carmine in Florence." *Burlington Magazine* XIV, 1999, S.615-617
- COCHRANE, E.: *Italy 1530-1630*. Hg. Von Julius Kirshner, London, New York 1988
- Ders.: *Florence in the forgotten centuries*. Chicago 1973
- Ders. (Hg.): *The End of the Renaissance in Florence*. New York 1970
- Ders. (Hg.): *The late Italian Renaissance 1525-1630*. Glasgow 1970
- COLASANTI, Arduino: "Gli artisti nella poesia del Rinascimento. Fonti poetiche per la storia dell'arte italiana." *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27, 1904, S.193-220
- COLE, Bruce: *Titian and the Idea of Originality in the Renaissance*. In: Andrew Ladis e.a.(Hg.): *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athen, London 1995, S.86-112
- Ders.: *Italian Art 1250-1550. The Relation of Renaissance Art to Life and Society*, New York 1987
- Ders.: *The Renaissance Artist at Work. From Pisano to Titian*, New York 1983
- COLNAGHI, D. E.: *A dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th centuries*. London 1928
- COMB, Arthur Mc: *Agnolo Bronzino. His life and works*, Cambridge 1928
- Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23.Oktober 1993. Herausgegeben von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli. Mainz 1998
- CORQUODALE, Charles Mc: *The history of Interior Decoration. Renaissance and Mannerism*, Oxford 1983
- Ders.: *Bronzino*. London 1981
- CORTI, Laura: *Vasari. Catalogo completo*, Florenz 1989 (= I Gigli dell'Arte. Archivi di arte antica e moderna, 3)
- CORTI, Laura u.a. (Hg.): *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari (La Toscana nel '500)*. Florenz 1981
- COSTAMAGNA, Philippe: *Pontormo*. Mailand 1994
- Ders.: *Francesco Salviati à Florence (1543-1548) : Réflexions sur la „Conversion de Paul“*. In: Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori. Mailand 1994, S.120-129
- Ders.: *L'étude d'après les maîtres et le rôle de la copie dans la formation des artistes à Florence au XVI^e siècle*. In: Disegno. Actes du Colloque du Musée des Beaux Arts de Rennes (Rennes, 9.-10.November 1990), Rennes 1991, S.51-62
- COSTAMAGNA, Philippe, FABRE, Anne: „Di alcuni problemi della bottega di Andrea del Sarto.“ *Paragone* 491, 1991, S.15-28
- COX-REARICK, Janet: *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*. Berkley, Los Angeles, Oxford 1993
- Dies.: „Pontormo, Bronzino, Allori and the lost ‚Deluge‘ at S.Lorenzo.“ *Burlington Magazine* CXXXIV/1069, 1992, S.239-248
- Dies.: „From Bandinelli to Bronzino: The Genesis of the ‚Lamentation‘ for the Chapel of Eleonora di Toledo.“ *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 33/1, 1989, S.37-84
- Dies.: „Les dessins de Bronzino pour la Chapelle d'Eleonora au Palazzo Vecchio.“ *Revue de l'Art* 14, 1971, S.6-22
- Dies.: „Some early drawings by Bronzino.“ *Master Drawings* II/4, 1964, S.363-382, Abb. Tafeln 1-9
- CURRIE, Stuart: *Invenzione, disegno e fatica: two drawings by Giovambattista Naldini for an altarpiece in post-Tridentine Florence*. In: *Drawing 1400-1600. Invention and Innovation*, herausgegeben von Stuart Currie. Hampshire 1998, S.150-171
- D'ADDARIO, Arnaldo: *Aspetti della Controriforma a Firenze*. Rom 1972
- DAL POGGETTO, Paolo: *I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*. Florenz 1979
- DALY DAVIS, Margaret: „Beyond the primo libro of Vincenzo Danti's Trattato delle perfette proporzioni.“ *Mitteilungen für Kunstgeschichte* XXVI, 1982, S.63-84
- Dies.: *Piero della Francesca's Mathematical Treatises. The >>Trattato d'abaco<< and >>Libellus de quinque corporibus regularibus<<*, Ravenna 1974
- DE BENEDETTIS, Christina (Hg.): *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*. Florenz 1996

- DE FIORE, Gaspare (Hg.): *Storia del Disegno*. Turin 1997
- DE GAETANO, Aramand L.: *Giambattista Gelli and the Florentine Academy: The Rebellion against Latin*. Florenz 1976
- DE MARCO, M., GUIDOTTI, A.: „Spoglio e elaborazione di dati documentari relativi a botteghe e a luoghi di lavoro fiorentino.“ *Bolletino d'informazione del Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico-artistici della Scuola Normale Superiore di Pisa* VII/1, 1985, S.169-213
- DE MARINIS, T.: *La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI*. 3 Bände, Florenz 1960
- DE TOLNAY, Charles: „Les fresques de Pontormo dans le chœur de S.Lorenzo. Essai de reconstruction.“ *Critica d'Arte* XXXIII, 1950, S.38-52
- DEMPSEY, Charles: „Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century.“ *The Art Bulletin* LXII/4, 1980, S.552-569
- DICKEL, Hans : *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Künstlerausbildung*, Hildesheim 1987
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *L'imitation comme mythe à la Renaissance*. In: Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte, Berlin, 15.-20.Juli 1992. Hg. von Thomas W. Gaethgens, Berlin 1993. Band II, S.493-502
- Disegni dei Toscani a Roma (1580-1620)*. Florenz 1979
- Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, herausgegeben von Philippe Costamagna, Florian Härb, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò. Mailand 2005
- DITTMANN, Lorenz: *Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München 1967
- Dizionario biografico degli Italiani*. Rom 1960-heute
- DOREN, A.: *Das Florentiner Zunftwesen vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert*. Stuttgart 1908
- Drawing 1400-1600. Invention and Innovation*, herausgegeben von Stuart Currie. Hampshire 1998
- Drawings and Prints of the First Maniera*. Ausstellungskatalog (Museum of Art, Rhode Island School of Design, 22.Februar-25.März 1973), Providence 1973
- DVOŘÁK, Max: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1924
- EDGERTON, Samuel: „Galileo, Florentine *Disegno*, and the ‘Strange Spottedness’ of the Moon.“ *Art Journal* 1984, S.225-232
- EFLAND, Arthur: *A History of Art Education*. New York 1990
- EINSTEIN, Lewis: „Conversations at Villa Riposa.“ *Gazette des Beaux-Arts* 58, 1961, S.5-20
- ELKINS, James: „Michelangelo and the Human Form.“ *Art History* 7/2, 1984, S.176-186
- Ders.: *The Surface of the Body, based on the works of Michelangelo Buonarroti*. O.O. 1983
- ELSEN, Albert: „The Artist's oldest Right?“ *Art History* 11/2, 1988, S.217-230
- EMILIANI, A.: *Il Bronzino*. Con un'antologia poetica, scelta e presentata da Giorgio Cerboni Baiardi, Busto Arsizio 1960
- EPE, Elisabeth: *Die Gemäldesammlung des Ferdinand de' Medici, Erbprinz von Toskana (1663-1713)*. Marburg 1990 (= Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd.6)
- Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*. 2 Bände, herausgegeben von Jane Turner. London 2000
- FANTONI, Marcello: *La Corte del Granduca: Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*. Rom 1994
- FEDI, Roberto: *La Cultura di Pontormo*. In: Pontormo e Rosso. Atti del convegno a Empoli e Volterra, Progetto Appiani di Piombino. Herausgegeben von Roberto P. Ciard, A. Natali, Venedig 1996.
- FEINBERG, Larry Jerome (Hg.): *From Studio to Studiolo. Florentine Draftmanship under the first Medici Grand Dukes*, Ausstellungskatalog (Oberlin College, Allen Memorial Art Museum, Oktober-Dezember 1991). Seattle 1991
- Ders.: *The Works of Mirabello Cavalori*. Ann Arbor 1986
- FERMOR, Sharon: *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia*. London 1993
- FINDLEN, P.: *Falsi e tradizione artistica*. In: Storia dell'arte italiana, 3/3, Turin 1981, S.113-195
- Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*. 5 Bände, herausgegeben von Claudia Beltramo Ceppi. Band I: La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento, Band II: La corte, il mare, i mercanti. La rinascita della scienza. Astrologia, magia e alchimia. Band III: Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei, Band IV: Il potere e lo spazio, Band V: Il primato del disegno. Florenz 1980
- Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del'500. Atti del Convegno dal 9 al 14 giugno 1980 nell'ambito della esposizione*. 3 Bände, Band I: Strumenti e veicoli della cultura. Relazioni politiche de

- economiche, Band II: Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura, Band III: Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico. Florenz 1983
- FIRPO, Massimo: *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I.* Turin 1997
- FISCHER, Chris: „Fra Bartolommeo' Landscape Drawings“. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXXII, 1989, S.301-342
- Florentine Drawings of the sixteenth Century.* Herausgegeben von Nicholas Turner, London 1986
- FOLENA, G.: Artikel 'Vincenzo Borghini', in: *Dizionario biografico degli italiani.* Band 12, Rom 1970, S.680-689
- FORLANI-TEMPESTI, Anna (Hg.): *Altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze e Bologna nell'età della Controriforma.* Florenz 1997
- Dies.: *Alcuni disegni di Giambattista Naldini.* In: Festschrift Ulrich Middeldorf, herausgegeben von Antje Kosegarten, Peter Tigler. Band I, Berlin 1968, S.294-300 und Band II, Tafeln CXXXVIII-CXLI
- Dies.: „Proposte di attribuzione per alcuni disegni degli Uffizi: Naldini“ *Arte antica e moderna* 13-16, 1961, S.239-241
- FRANGENBERG, Thomas: „Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's 'Lives' (1550)“. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60, 2002 (2003), S.244-258
- Ders.: „The art of talking about sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58, 1995, S.115-131
- Ders.: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts.* Berlin 1990 (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Band 16)
- FREEDBERG, S.J.: *Painting in Italy: 1500-1600.* New Haven, London ³1993
- Ders.: *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting.* Cambridge Mass., London 1983
- FRIEDLÄNDER, Walter: *Der antimanieristische Stil um 1590.* In: Vorträge der Bibliothek Warburg, VIII (1928-29), Leipzig 1930, S.214-243
- ders.: „Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520.“ *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLVI, 1925, S.49-86
- FUBINI-LEUZZI, Maria: *Vincenzo Borghini Spedalingho degli Innocenti. La nomina, il governo, la bancarotta.* In: Gustavo Bertoli, Riccardo Drusi (Hg.): *Fra lo <<spedale>> e il principe. Vincenzo Borghini, filologia e invenzione nelle Firenze di Cosimo I., Atti del convegno (Firenze, 21.-23.marzo 2002).* Padua 2005, S.37-64
- FULTON, C.: „Present at the Inception: Donatello and the Origins of Sixteenth-Century Mannerism.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2/60, 1997, S.166-199
- FURNO, Albertina: *La Vite a le rime di Angiolo Bronzino.* Pistoia 1902
- GAETA BERTELÀ, G., PETRIOLI TOFANI A.M.: *Feste e apparate medicei da Cosimo I a Cosimo III.* Florenz 1969
- GAHTAN, Maia W., JACKS, Philip J.: *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court.* Ausstellungskatalog (Yale University Art Gallery, 14.April-15.Mai 1994), New Haven 1994
- GANZ, Peter, GOSEBRUCH, Martin, MEIER, Nikolaus, WARNKE, Martin: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900.* Wiesbaden 1992 (= Wolfenbüttler Forschungen, Bd.48)
- GARFAGNINI, Gian Carlo (Hg.): *Giorgio Vasari tra Decorazione Ambientale e Storiografia Artistica.* Convegno di Studi, Arezzo, 8.-10.Oktober 1981. Florenz 1985
- GARIN, Eugenio: *Der Mensch der Renaissance.* Frankfurt, New York 1990
- Ders.: *L'Educazione in Europa: 1400-1600. Problemi e programmi,* Bari 1976
- GARMS, Jörg: *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico,* 2 Bände, Neapel 1995
- GASTON, Robert W.: „Iconography and portraiture in Bronzino's Christ in Limbo.“ *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz* XXVII/1, 1983, S.41-72
- GATTI PERRER, Maria Luisa: *Alle origini del Barocco.* Mailand 1997
- GAVITT, Philip: „Charity and State Building in Cinquecento Florence: Vincenzo Borghini as Administrator of the Ospedale degli Innocenti.“ *The Journal of Modern History* 69, 1997, S.230-270
- Ders.: *Charity and Children in Renaissance Florence: The Ospedale degli Innocenti, 1410-1536.* Ann Arbor 1990
- GEISENHEIMER, Hans: „Di alcune pitture fiorentine eseguite intorno al 1570.“ *Arte e Storia*, XXVII/1-2, 1907, S.18-21
- Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo,* herausgegeben von Paola Barocchi. Ausstellungskatalog (Florenz, Casa Buonarrotti, 30.Juni-19.Oktober 1992), Mailand 1992
- GIGLIOLI, Odoardo H.: „Disegni inediti di Alessandro Allori, Andrea Boscoli, Annibale Carracci, di Giovanni Bilivert, di Cristofano Allori, di Giovanni da San Giovanni, di Francesco Furini, di Pietro da Cortona, di Vincenzo Mannozzi, nella R. Galleria degli Uffizi.“ *Bolletino d'Arte* XVI, 1922-28, S.498ff
- Ders.: „Alessandro Allori e lo Spedale di S.Maria Nuova.“ *Rivista d'Arte* IX/3, 1916, S.251-292

- GILBERT, Creighton E.: *Poets seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*. Florenz 1991 (= Saggi di <<Lettere italiane>>, XLII)
- Ders. (Hg.): *Italian Art, 1400-1500. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1980
- GILBERT, Felix: "Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari. A Study on the Origin of Modern Political Thought." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XII, 1949, S.101-131
- GINORI-CONTI, Principe Piero: *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria*. Florenz 1936
- GINZBURG, S.: *Style as Inclusion, Style as Exclusion*. In: *Picturing Science, Producing Art*. Hg. von C.A.Jones, P.Galison, New York, London 1998, S.27-54
- GIOVANNETTI, Alessandra: *Francesco Morandini detto il Poppi*. Florenz 1995
- GLASSER, H.: *Artists' Contracts of the Early Renaissance*. New York 1977
- GNANN, Achim, OBERHUBER, Konrad: *Roma 1515-1527 e lo stile classico di Raffaello*. Ausstellungskatalog, Mantua, Mailand 1999
- GOLDBERG, Edward L.: *After Vasari. History, Art, and Patronage in Late Medici Florence*. Princeton, New Jersey 1988
- Ders.: *Patterns in Late Medici Art Patronage*. Princeton 1983
- GOLDSTEIN, Carl: *Teaching Art. Academies and schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996
- Ders.: „The Image of the artist reviewed.“ *Word & Image* 9/1, 1993, S.9-18
- Ders.: "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque." *Art Bulletin* LXXIII/4, 1991, S.641-652
- Ders.: *A new role for the Antique in accademies*. In: *Antikenrezeption im Hochbarock*. Berlin 1989, S.155-171
- Ders.: *Visual Fact over Verbal Fiction: A Study of the Caracci and the Criticism, Theory, and Practice of Painting in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge 1988
- Ders.: „Drawing in the academy.“ *Art International* 21, 1977, S.42-47
- Ders.: „Vasari and the Florentine Accademia del Disegno.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38, 1975, S.145-152
- Ders.: „Towards a definition of accademic art.“ *Art Bulletin* 57, 1975, S.102-109
- GOLDTHWAITE, Richard A.: *Banks, Palaces and Entrepreneurs in Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore, London 1980
- Ders.: *Private Wealth in Renaissance Florence*. Princeton 1968
- GOLDTHWAITE, Richard A., MANDICH, Giulio: *Studi sulla Moneta Fiorentina (Secoli XIII-XVI)*. Florenz 1994 (= Biblioteca storica Toscana, a cura della Deputazione di Storia Patria per la Toscana, XXX)
- GOMBRICH, E.H.: *Norm und Form. Die Stil Kategorien in der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance*. In: *Kunst der Renaissance I, Norm und Form*. Stuttgart 1985, S.108-129
- Ders.: *Die Historiographie des Manierismus*. In: *Kunst der Renaissance I, Norm und Form*. Stuttgart 1985, S.130-139
- Ders.: *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1976
- Ders.: *The Renaissance Conception of Artistic Progress and Its Consequences*. In: Mario Salmi (Hg.): *Il Vasari: Storiografo e artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della Morte*, Arezzo und Florenz, 2.-8.September 1974. Florenz 1976, S.299-320 (ebenso in: *Actes du XVIIe congrès International d'Histoire de l'Art*, Amsterdam 1952. Den Haag 1995, S.291-307)
- GOODY, J.R.: *The Logic of Writing and the Organisation of Society*. Cambridge 1986 (dt. Ausgabe: *Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft*. Frankfurt 1990)
- GRASSI, Luigi: *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*. Rom 1993
- Ders.: *Teorici e storia della critica d'arte, II: L'età moderna: Il Seicento*. Rom 1973
- GRASSI, Luigi, PEPE, Mario: *Dizionario dei termini artistici*. Turin 1994
- dies.: *Dizionario della critica d'arte*. 2 Bände, Turin 1978
- GREGORI, Mina: "Federico Zuccari a Firenze: un punto di vista." *Paragone* 575, 1998, S.9-45
- Dies.: *Uffizi e Pitti. I Dipinti delle Gallerie Fiorentine*. Udine 1994
- Dies.: *La pittura a Firenze nel Seicento*. In: *La Pittura in Italia. Il Seicento*, herausgegeben von Mina Gregori, Erich Schleier. Mailand 1989, Bd.I, S.279-337
- Dies.: "Arte fiorentina tra 'maniera' e 'barocco'." *Paragone* 169, 196, S.11-23
- Dies.: "Avant-propos sulla pittura fiorentina del Seicento." *Paragone* 145, 1962, S.21-40
- GREGORY, Sharon: *Vasari, prints and imitation*. In: *Drawing 1400-1600. Invention and Innovation*, herausgegeben von Stuart Currie. Hampshire 1998, S.132-149
- GRENDLER, Paul F.: *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning 1300-1600*. Baltimore, Md 1989
- Ders.: *Culture and Censorship in Late Renaissance Italy and France*. London 1981
- Ders.: *Critics of the Italian World (1530-1560): Anton Francesco Doni, Nicolò Franco and Ortensio Lando*. Madison, Milwaukee, London 1969

- GRUBER, Alain (Hg.): *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe*. New York, London, Paris 1994
- GRUITROOY, Gerhard: "A New Drawing by Giovanni Battista Naldini." *The J.-Paul-Getty-Museum Journal* 17, 1989, S.15-20
- HALE, J.R.: *Florence and the Medici. The Patterns of Control*, London 1977
- HALL, M.B.: *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 1999
- Dies.: *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*. New York 1992
- Dies.: *Renovation and Counter-reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta.Maria Novella and Sta.Croce*. Oxford 1979
- Dies.: „The operation of Vasari's Workshop and the designs for S.Maria Novella and S.Croce.“ *Burlington Magazine* 841/CXV, 1973, S.204-209
- HAMBURGH, Harvey: "Naldini's *Allegory of Dreams* in the Studiolo of Francesco de' Medici." *Sixteenth Century Journal* XXVII/3, 1996, S.679-704
- HANKINS, James: „Cosimo de'Medici and the ‚Platonic Academy‘.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LV, 1992, S.180-199
- Ders.: „The Myth of Platonic Accademy of Florence.“ *Renaissance Quarterly* XLIV/3, 1991, S.429-75
- HANNING, Robert William, ROSAND, Davig (Hg.): *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven, London 1983
- HARPRATH, Richard: Zeichentechnik und künstlerische Persönlichkeit des „Meister des Codex Coburgensis“. In: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*. Akten des Internationalen Symposions 8.-10.September 1986 in Coburg, herausgegeben von Richard Harprath und Henning Wrede. Mainz 1989, S.127-140
- HÄRTH, Isolde: „Zu Landschaftszeichnungen Fra Bartolommeos und seines Kreises“. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* IX, 1959, S.125-130
- HASKELL, Francis: *Patrons and Painters: A Study in the Relation between Italian Art and Society in the Age of Baroque*. New York 1963 (deutsche Ausgabe: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*. Köln 1996)
- HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*. New Haven, London 1981
- HAZAN, Olga: *Le mythe du progrès artistique*. Montréal o.J. (1995 als *thèse de doctorat* eingereicht)
- HEIKAMP, Detlef: *Le arti nel Principato mediceo*. Florenz 1980
- Ders.: "Die Arazzeria medicea im 16.Jahrhundert: Neue Studien." *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* XX, 1969, S.33-74
- Ders.: „Federico Zuccari a Firenze 1575-1579, I. La cupola del Duomo. Il diario disegnato.“ *Paragone* 18, 205/25, 1967, S.44-68
- Ders.: „Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500.“ *Il Vasari* IV, 1957, S.139-150
- HESSLER, Christiane: *Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, in: E. Mai, K. Wettengl (Hg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog (Haus der Kunst, München, 1.Februar-5.Mai 2002 und Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, 25.Mai-25.August 2002), München 2002, S.82-97
- HINDMAN, S. (Hg.): *Printing the Written Word: The Social History of Books, ca.1450-1520*. Ithaca 1991
- HIRSCH, R.: *The Printed Word: Its Impact and Diffusion primarily in the 15th and 16th Centuries*. London 1978
- Ders.: *Printing, Selling and Reading, 1450-1550*. Wiesbaden 1974
- Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503-1534*, Ausstellungskatalog (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1998/99). Bonn 1998
- HÖPER, Corinna: *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ausstellungskatalog (Staatsgalerie Stuttgart, 26.Mai-22.Juli 2001). Stuttgart 2001
- HOLDERBAUM, James: "A bronze by Giovanni Bologna and a painting by Bronzino." *Burlington Magazine* CXVIII / 644, 1956, S.439-442
- HOLLINGSWORTH, Mary: *Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to the Early Sixteenth Century*. London 1994
- HORKÝ, Mila: *Der Künstler ist im Bild: Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*. Berlin 2003
- HORNIK, Heidi Josepha: *Michele del Ridolfo del Ghirlandaio (1503-1577) and the Reception of Mannerism in Florence*. Pennsylvania 1990
- HORSTER, Marita: „Eine unbekannte Renaissance-Zeichnung nach römischen Sarkophagen.“ *Archäologischer Anzeiger* 90, 1975, S.403-432
- HUGHES, Anthony: "Interpreting the Renaissance." *Oxford Art Journal* 11/2, 1988, S.76-87

Ders.: „>An Accademy for Doing<: I.: The Accademia del Disegno, the Guildes and the Principate in Sixteenth-Century Florence, II.: Academies, Status and Power in Early Modern Europe.“ *Oxford Art Journal* 9/1, 1986, S.3-10 und 9/2, 1986, S.50-62

HULES, Clark: *The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance*. Chicago, London 1990

HUMFREY, Peter, KEMP, Martin (Hg.): *The Altarpieces in the Renaissance*. Cambridge 1990

IRLE, Klaus: *Apelles, Zeuxis, Lysippos und die Malerei des Cinquecento*. In: Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance, Köln 1996, S.123-136

Italienische Zeichnungen 1500-1800. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, bearbeitet von Christel Thiem. 2 Bände, Stuttgart 1992 (Reprint der Ausgabe von 1977)

JACK, Mary Ann: „The Accademia del Disegno in late Renaissance Florence.“ *Sixteenth Century Journal* 7/2, 1976, S.3-20

JACKS, Philip (Hg.): *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*. Cambridge 1998

Ders.: „The Composition of Giorgio Vasari's *Ricordanze*: Evidence from the Unknown Draft.“ *Renaissance Quarterly* 45, 1992, S.739-84

JACOBS, Fredrika H.: „Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari.“ *Art Bulletin* 66, 1984, S.399-416

JANSON, H.W.: *The Sculpture of Donatello*. 2 Bände, Princeton, N.J. 1957

JESTAZ, Bertrand: *Le Livre Journal de la fabrique de la chapelle Salviati à Saint-Marc de Florence (1579-1594), édition sélective*. Paris 1995 (= Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences Historiques et Philologiques, Tome 331)

JOANNIDES, Paul: *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, Ausstellungskatalog, diverse Orte. Washington 1996

Ders.: „...non volevo pigliar quella maniera“: *Rosso and Michelangelo*. In: Pontormo e Rosso. Atti del convegno di Empoli e Volterra, Progetto Appiani di Piombino. Herausgegeben von Roberto P. Ciardi, Antonio Natalini. Venedig 1996, S.136-139

KAFTAL: *Iconography of the saints in Tuscan painting*. Oxford 1948/Florenz 1952

KARWACKA CODINI, E., SBRILLI, M.: *I Salviati e Alessandro Allori*. Pisa 1991

KAUFMANN, G.: *Sprache und Bildende Kunst in der Renaissance*. In: A.Buck (Hg.): Die Rezeption der Antike. Hamburg 1982, S.237-398

KEAZOR, Henry: >>Distruggere la maniera<<? *Die Carracci-Postille*, Freiburg 2002 (= Rombach Wissenschaft, Reihe Quellen zur Kunst, herausgegeben von Norberto Gramaccini, Band 19)

KEMP, Martin: *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997

Ders.: „Lodovico Cigoli on the Origins and Ragione of Painting.“ *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 35, 1991, S.135-152

Ders.: *The 'Super-Artist' as Genius: The Sixteenth-Century View*. In: Genius. The History of an Idea, herausgegeben von Penelope Murray. Oxford 1989, S.32-53

Ders.: „Equal excellences‘: Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts.“ *Renaissance Studies* 1/1, 1987, S.1-26

Ders.: „From >Mimesis< to >Fantasia<, The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts.“ *Viator, Medieval and Renaissance Studies* 8, 1977, S.347-398

KEMP, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996

Ders.: *Text / Kontext – Grenze / Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczyńskis*, in: Künstlerischer Austausch - Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.-20.Juli 1992. Herausgegeben von Thomas W. Gaethgens, Berlin 1993, Band II, S.653-664

Ders. (Hg.): *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989

Ders.: >...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen<. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, Ein Handbuch*. Frankfurt 1979

Ders.: „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607.“ *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S.219-240

KEMPERS, Bram: *Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance*, München 1989

KENT, F.W.: *Household and Lineage in Renaissance Florence*. Princeton 1977

KLAPISCH-ZUBER, Christine: *‘A pane e uno vino’: The Rural Tuscan Family at the Beginning of the Fifteenth Century*. In: dies.: Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy. Chicago 1985, S.36-67

KLEIN, Robert: *Gestalt und Gedanke. Zur Form und Theorie der Renaissance*, Berlin 1996 (Reprint)

- KLEIN, Robert, ZERNER, Henri: *Italian Art 1500-1600. Sources and Documents*, New Jersey 1966 (Neuausgabe Evanston, Ill.: Northwestern University Press 1991)
- KLIEMANN, Julian: *Gesta Dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*. Worms 1993
- Ders.: *Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven*. In: Ganz e.a. (Hg.): *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*. Wiesbaden 1991, S.29-74
- KOSCHATZKY, Walter: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. München 1999
- KRIS, E., KURZ, O.: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt 1995 (Nachdruck der Erstauflage von 1934)
- KRÜGER, Klaus, NOVA, Alessandro (Hg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von realen und mentalen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz 2000
- KUESTER, Hildegard (Hg.): *Das 16. Jahrhundert. Europäische Renaissance*, Regensburg 1995
- Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Herausgegeben von Eduard Hüttinger und dem Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich. Zürich 1985
- Kunst des Barock in der Toskana*. München 1976
- Kunst des Cinquecento in der Toskana*. München 1982 (= Italienischen Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, Dritte Folge, Band XVII)
- LADIS, Andrew, WOOD, Carolyn, EILAND, William U. (Hg.): *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athen, London 1995
- LASCHKE, Birgit: *Fra Giovanni Angelo di Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*. Berlin 1993
- LAVEDAN, Pierre: „Contre-réforme, baroque, manierisme.“ *Gazette des Beaux-Arts* 83, 1974, S.97-115
- LAVIN, Irving : *Donatellos Kanzeln in San Lorenzo und Wiederaufleben frühchristlicher Gebräuche: ein Nachwort*. In: Donatello-Studien. München 1989 (= Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Dritte Folge, Band XVI), S.155-169
- Ders.: „An Observation on >>Medievalism<< in Early Sixteenth-Century Style.“ *Gazette des Beaux-Arts* 50, 1957, S.113-118
- LECCHINI GIOVANNONI, Simona: *Il Corpus Cristi e la mensa d'altare in alcuni dipinti fiorentini del Cinquecento*, in: Christina De Benediciti (Hg.): *Altari e Committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, Florenz 1996, S.29-35
- Dies.: *Alessandro Allori*. Turin 1991
- Dies.: „Cosimo Gamberucci: Aggiunte al Catalogo. Problemi attributivi nelle cartelle di disegni di Santi di Tito degli Uffizi e del Louvre.“ *Antichità Viva* 5-6, 1982, S.5ff.
- Dies.: *Mostra di disegni di Alessandro Allori (Firenze 1535-1607)*. Florenz 1970 (= Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XXXIII)
- LECCHINI GIOVANNONI, Simone, COLLARETA, Marco (Hg.): *Disegni di Santi di Tito (1536-1603)*. Florenz 1985 (= Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, LXIV)
- LECCHINI GIOVANNONI, Simone, COSTAMAGNA, Philippe: „Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori, Prima Parte / Seconda Parte – Les portraits“, *Antichità Viva* XVII/1, 1988, S.10-31
- LEE, Rensselaer W.: *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York 1967
- LE MOLLÉ, R.: *Giorgio Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le <<Vite>>*. Genf 1988
- LEONCINI, Luca: „The Torlonia Vase: history and visual records from the fifteenth to the nineteenth centuries.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54, 1991, S.99-116
- LERNER-LEHMKUHL, Hanna: *Zur Struktur und Geschichte des florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert*. Wattenscheid 1938
- LEVEY, Michael: *Florence. A portrait*. London 1996
- LITCHFIELD, R. Burr: *Emergence of a Bureaucracy. The Florentine Patricians 1530-1790*, New Jersey 1986
- LINK-HEER, Ursula: *Manier / manieristisch / Manierismus*, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band III*. Stuttgart, Weimar 2001, S.790-846
- Dies.: *Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe)*, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurses*. Frankfurt 1986, S.93-114
- LIVERANI, Paolo: *Antikensammlung und Antikenergänzung*. In: *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503-1534*, Ausstellungskatalog (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 1998/1999). Bonn 1998, S.227-235
- San Lorenzo 393-1993. L'Architettura, le vicende della fabbrica*. Florenz 1993

- LUKEHART, Peter M.: *Delineating the Genoese Studio: Giovani accartati or sotto padre?* In: ders. (Hg.): *The Artist's Workshop*. Washington 1993 (= *Studies in the History of Art*, 38 – Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium Papers XXII, National Gallery of Art, Washington), S.37-57
- I luoghi di Raffaello a Roma*. Ausstellungskatalog, 2 Bände (12.Januar-30.März 1984, La Farnesina e.a. Orte in Rom). Rom 1983
- LYDECKER, John Kent: *Il Patriziato fiorentino e la committenza artistica per la casa*. In: *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*. Comitato di studi sulla storia dei ceti dirigenti in Toscana. Florenz 1983, S.209-221
- LYTLE, Guy Fitch, ORGEL, Stephan (Hg.): *Patronage in the Renaissance*. Princeton, New Jersey 1981
- MAHON, D.: *Studies in Seicento Art and Theory*. London 1947
- MÂLE, Emile: *L'Art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle*, Paris 1932
- La maniera moderna in Toscana. La Cattedrale di Volterra tra maniera e riforma*, Venedig 1994
- MANNINI, Maria Pia: "Il patrimonio sconosciuto: Santi di Tito e Alessandro Allori nella Villa Spini a Peretola, Firenze." *Antichità Cristiana* LXXXII/763, 1994, S.271-278
- Dies. (Hg.): *Il Museo Civico di Prato. Le Collezioni d'Arte*, Florenz 1990
- MARABOTTINI, Alessandro: *Polidoro da Caravaggio*. 2 Bände, Rom 1969
- ders.: *Jacopo di Chimenti da Empoli*. Rom 1988
- MASSINELLI, Anna Maria: *Die Medici-Sammlung zur Zeit Cosimos I. und Francesco I.* In: Christina Acidini-Luchinat (Hg.): *Die Schätze der Medici*. München, New York 1997, S.53-72
- MATTEOLI, Anna: *Lodovico Cardi-Cigoli, pittore e architetto: fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici*. Pisa 1980
- Dies.: „La ritrattistica del Bronzino nel <<Limbo>>.“ *Commentari* IV, 1969, S.281-316
- MAURER, Emil: *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale, Studien, Essays, Berichte*. Zürich 2001
- MAYLENDER, M.: *Storia delle Accademie in Italia*. 5 Bände, Bologna 1926-30
- MAZZA, Angelo (Hg.): *Paolo Pino. Teorica d'Arte e Artista*, Scorzè 1992
- MAZZONI, Guido: *I bôti della SS. Annunziata. Curiosità storica*, Florenz 1928
- MEDER, Joseph: *Die Handzeichnung*. Wien 1919 (neuere englische Ausgabe: *The Mastery of Drawing*. 2 Bände, übersetzt und überarbeitet von Winslow Ames. New York 1978)
- MELONI-TRKULJA, Silvia: *Andrea del Sarto copista e copiato*. In: *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, Ausstellungskatalog (Florenz, Palazzo Pitti, 8.November 1986-1.März 1987). Mailand 1986, S.69-76
- Dies.: *Al servizio del Granduca*. Ausstellungskatalog (Florenz, Palazzo Pitti, 24.Juli-21.September 1980), Florenz 1980
- MENDELSON, Leatrice: *Paragoni: Benedetto Varchi's <<Due lezioni>> and Cinquecento art theory*. Ann Arbor, Michigan 1982
- MICHELS, Norbert: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorien des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988 (= *Kunstgeschichte: Form und Interesse*, Band 11)
- MIDDELDORF, Ulrich: „On the Dilettante Sculptor.“ *Apollo* 107, 1978, S.310-322
- MIEDEMA, Hessel: „On mannerism and maniera.“ *Simiolus* 10/1, 1978-79, S.19-45
- MIGNANI, Daniela: *Le Botteghe di Firenze. Storia dei mestieri artigiani dalle corporazione ad oggi*, Florenz 1988
- MITCHELL, Barbara: *The Patrons of the Arts in Giorgio Vasari's „Lives“*. Indiana University 1975
- MOFFITT, John F.: "Painters 'born under Saturn': the physiological explanation." *Art History* 11/2, 1988, S.195-216
- MONBEIG-GOGUEL, Catherine: *Vasari's Attitude towards Collecting*. In: Jacks, Philip (Hg.): *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, S.111-136
- Dies. (Hg.): *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*. Ausstellungskatalog (Rom, Villa Medici, 29.Januar-29.März 1998 und Paris, Louvre, 30.April-29.Juni 1998), Paris, Rom 1998
- Dies.: „Taste and trade: the retouched drawings in the Everard Jabach Collection in the Louvre.“ *Burlington Magazine* CXXX, 1988, S.821-35
- Dies.: *Inventaire général des Dessins italiens I. Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600, Vasari et son temps. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins*, Paris 1972
- MORISANI, O.: „Art Historians and Art Critics, III: Cristoforo Landini.“ *Burlington Magazine* LXXXV, 1953, S.267-70
- MORTARI, Luisa: *Francesco Salviati*. Rom 1992
- Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*. Herausgegeben von Luciano Bellosi, Mailand 1977

- NAGEL, Alexander: *Michelangelo and the reform of art*. Cambridge 2000
- Ders.: *Michelangelo, Raphael and the altarpiece tradition*. Cambridge, Mass. 1993
- NAGLER, A.M.: *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*. New Haven, London 1964
- NATALI, Antonio: *Kunst des Cinquecento in der Toskana*. München 1992
- NATALI, Antonio, CECCHI, Alessandro: *Andrea del Sarto. Catalogo completo*, Florenz 1989 (= I Gigli dell'Arte. Archivi di arte antica e moderna, 6)
- NESSELRATH, Arnold: *Wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Beschäftigung mit der Antike*. In: Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503-1534, Ausstellungskatalog (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn). Bonn 1998/1999, S.236-239
- ders.: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in: Salvatore Settis (Hg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana. Band III: Dalla tradizione all'archeologia, Turin 1986, S. 89-147
- NISSMAN, Joan Lee: *Domenico Presti (Il Passignano), 1559-1638: A tuscan painter in Florence and Rome*. Ann Arbor, London 1980
- NOVA, Alessandro: „Salviati, Vasari and the Reuse of Drawings in Their Working Practice.“ *Old Masters Drawings* 30, 1992, S.83-108
- NOVA, Alessandro, SCHREURS, Anna (Hg.): *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien 2003
- L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*. Ausstellungskatalog (Galeria degli Uffizi, 28.September 1996-6.Januar 1997), Venedig 1996
- OLSZEWSKI, E.J.: *The Draftman's Eye. Late Italian Renaissance Schools and Styles*, Katalog, Cleveland, Bloomington, Ind. 1981
- Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, Ausstellungskatalog (Villa Giulia e.a., Rom, Mai-Juli 1984), Rom 1984
- L'Ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, Ausstellungskatalog (Florenz, Palazzo Strozzi, 13.Juni-29.September 2002; Chicago, The Art Institute of Chicago, 9.November 2002-2.Februar 2003; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 16.März 2003-8.Juni 2003), Mailand 2002 (eine englische Ausgabe des Kataloges erschien unter dem Titel *The Medici, Michelangelo & The Art of Late Renaissance Florence*. Detroit 2002)
- ORIENTI, Sandro: „Su >>Il Riposo<< di Raffaele Borghini.“ *Rivista d'Arte* 27, 1953, S.221-226
- OSSOLA, Carlo: *Dal <<Cortegiano>> all'<<Uomo di Mondo>>*. *Storia di un libro e un modello sociale*, Turin 1987
- OTTOKAR, Nicola: „Pittori e contratti d'apprendimento presso pittori a Firenze alla fine del Dugento.“ *Rivista d'arte* XIX, 1973, S.55-57
- PAATZ, Walther und Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 Bände, Frankfurt am Main 1940-54
- PACE, V.: „Maso da San Friano.“ *Bolletino d'Arte* 61/1-2, 1976, S.74-113
- PADOVANI, Serena: *'Il pittore senza errore'. Storia di un luogo commune*, in: Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze, Ausstellungskatalog (Florenz, Palazzo Pitti, 8.November 1986-1.März 1987). Mailand 1986, S.59-68
- Paintings in Florence 1600-1700*. Ausstellungskatalog (Royal Academy of Arts, London, 20.Januar-18.Februar 1979; Fitzwilliam Museum, Cambridge, 27.Februar-28.März 1979), London 1979
- PANICHI, Roberto: *La tecnica dell'arte negli scritti di Giorgio Vasari*. Florenz 1991
- PANOFKY, Erwin: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln 1980
- Ders.: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin ²1980
- Ders.: *The First Page of Giorgio Vasari's Libro*. In: Ders.: *Meaning in the Visual Arts*. New York 1955, S.169-225
- PANSERI, C.: *Medicina e scienze naturali nei secc. XVI e XVII*. In: *Storia d'Italia*. Turin 1980, S.370ff.
- PAPI, Giovanni: *Andrea Commodi*. Florenz 1994
- PARKER, Deborah: *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*. Cambridge, New York 2000
- PARRONCHI, Alessandro: „Due appunti sul Foschi.“ *Antichità Viva* VII/2, 1968, S.3-10
- PEDRETTI, Carlo: *Leonardo da Vinci, Natur und Landschaft. Naturstudien aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Castle*, Katalog. Stuttgart, Zürich 1983
- PEGAZZANO, Donatella: „Lorenzo Sirigatti: Gli svagi eruditi di un dilettante del Cinquecento.“ *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes* XLII, 1998, S.144-175
- PERINI, Giovanna: „Carlo Cesare Malvasia's florentine letter: insight into conflicting trends in seventeenth century italian art historiography.“ *Art Bulletin* 70, 1988, S.273-299
- PETRIOLI-TOFANI, A.: „Fra Bronzino ed Allori: studi di teste.“ *Artista* 2002, S.28-37

- Dies. (Hg.): *Gabinetto disegni e stampa degli Uffizi. Inventario, Disegni di figura*. 2 Bände, Florenz 1991
- Dies.: "Di alcuni disegni manieristi." *Artista* 1989, S.128-139
- Dies.: "Postille al 'Primato del Disegno'." *Bollettino d'Arte* 13, 1982, S.63-88
- PEVSNER, Nikolaus: *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge 1940 (Neuaufgabe New York 1973; deutscher Titel: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München 1986)
- PFISTERER, Ulrich: *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445*. München 2002 (= Römische Studien der Biblioteca Hertziana, Band 17)
- PFISTERER, Ulrich, SEIDEL, Max (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München, Berlin 2003 (= Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, herausgegeben von Max Seidel und Gerhard Wolf. Vierte Folge, Band III)
- PILLIOD, Elizabeth: *The influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori*. In: Ames-Lewis, Joannides (Hg.): *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect of Art and Artists in the Sixteenth Century*, Aldershot, Burlington 2003, S.31-52
- Dies.: *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven, London 2001
- Dies.: *Representation, Misrepresentation and Non-Representation. Vasari and his Competitors*. In: Jacks, Philip (Hg.): *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, S.30-52
- Dies.: *The earliest Collaborations of Pontormo and Bronzino: The Certosa, the Capponi Chapel, and the Dead Christ with the Virgin and Magdalen*. In: Andrew Ladis e.a. (Hg.): *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance Workshop*. Athen, London 1995, S.134-164
- Dies.: „Pontormo and Bronzino at the Certosa.“ *J.Paul-Getty-Museum Journal* 20, 1992, S.77-87
- Dies.: „Bronzino's household.“ *Burlington Magazine* CXXXIV, 1992, S.92-99
- Dies.: „Alessandro Allori's 'St.John the Baptist in the Wilderness' for Francesco I. de Medici.“ *Studi di Storia dell'arte* 2, 1991, S.129-139
- Dies.: *Studies on the early career of Alessandro Allori*. Ann Arbor 1989
- Dies.: "Bronzino's S.Croce Pietà." *Burlington Magazine* CXXVIII, 1986, S.577-581
- PILLSBURY, Edmund: „The Sala Grande Drawings by Vasari and his Workshop: Some Documents and New Attributions.“ *Master Drawings* XIV, 1976, S.127-46
- PILLSBURY, Edmund, CALDWELL, John (Hg.): *Sixteenth Century Italian Drawings: Form and Function*. Katalog, New Haven 1974
- PINELLI, Antonio: *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turin 1993
- Ders.: *La maniera: definizione di campo e modelli di letteratura*. In: *Storia dell'arte italiana*, Teil 2, Band 1, Turin 1981, S.87-181
- PIROTTA, Umberto: *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*. Florenz 1971
- PLAISANCE, Michel: *Affirmation de la politique de Côme 1^{er}*. In: *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Band 2. Paris 1974, S.361-438
- Ders.: *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les 'Humidis' aux prises avec l'Académie Florentine*. In: *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Band 3. Paris 1974, S.149-242
- POCHAT, Götz: *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: Paul Naredi-Rainer (Hg.): *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Missverständnisse*, Berlin 2001 (= Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck Neue Folge, Band 2), S.11-47
- Ders.: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19.Jahrhundert*. Köln 1986
- POESCHKE, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien, Band 2. Michelangelo und seine Zeit*, München 1992
- POIRIER, Maurice: *The Role of the Concept of Disegno in Mid-Sixteenth Century Florence*. In: *The Age of Vasari. Ausstellungskatalog* (Art Gallery, University of Notre Dame, Indiana, 22.Februar-31.März 1970; University Art Gallery, State University of New York at Binghamton, 12.April-10.Mai 1970), Binghamton 1970, S.53-68
- POLVERINI-FOSI, Irene: *I Fiorentini a Roma nel Cinquecento: Storia di una presenza*. In: Sergio Gensini (Hg.): *Roma Capitale (1447-1527)*. San Miniato (Pisa) 1994, S.389-414
- Pontormo*. 2 Bände, herausgegeben und eingeleitet von Salvatore S. Nigro (Band I: Fresken und Gemälde, Band II: Zeichnungen). München, Paris, London 1993
- POPE-HENNESSY, John: *High Renaissance and Baroque Sculpture*. 3 Bände, London 1963
- POŠEQ, Avigdor W.G.: *The „terribilissima arte“ of Foreshortening in the Mannerist Theory of Art*. In: *Norm and Variations in Art, Essays in Honour of Moshe Barasch*. Jerusalem 1983, S.81-103
- Prima Idea. Italienische Zeichnungen des 16. und 17.Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*. Begleitheft (deutsche Übersetzung des Katalogtextes zur Ausstellung in Valencia, erschienen anlässlich der Ausstellungspräsentation in Darmstadt, 18.November 2004-30.Januar 2005, Hessisches Landesmuseum), Darmstadt o.J.

- PRINZ, Wolfram, BEYER, Andreas (Hg.): *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Weinheim 1987
- PRIVITERA, Marta: *Girolamo Macchietti. Un pittore dello studiolo di Francesco I. (Firenze 1535-1592)*, Mailand, Rom 1996
- QUIVIGIER, Francois: „The Italian Academy of the Sixteenth Century.“ *Bulletin of the Society for Renaissance Studies* XII/2, 1995, S.13-19
- QUONDAM, Amedeo: *La Scienza e l'Accademia*. In: *Università, Accademia e Società scientifiche in Italia e Germania dal Cinquecento al Settecento*, herausgegeben von Laetitia Boehm, Ezio Raimondi. Bologna 1981, S.21-67
- RAGIONIERI, Pina: *Michelangelo tra Firenze e Roma*. Ausstellungskatalog (Rom, Palazzo di Venezia, 10.Juli-12.Oktober 2003, Syracus, Galleria Civica d'Arte Contemporanea "Montevergini", 6.November 2003-11.Januar 2004), Florenz 2003
- RECKERMANN, Alfons: *Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie*, in: *Innovation und Originalität*, herausgegeben von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1993, S.98-132
- REDI, Fabio (Hg.): *Pisa: la città, le chiese, le case, le cose*. Mailand 2000
- REEVES, Eileen: *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton, New Jersey 1997
- REHM, Ulrich: *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*. München 2003
- REINHARDT, Volker: *Florenz zur Zeit der Renaissance. Die Kunst der Macht und die Botschaft der Bilder*, Würzburg 1990
- Renaissance and Baroque Drawings from the Collection of John and Alice Steiner*. Herausgegeben von Konrad Oberhuber, Katalog (Fogg Art Museum). Cambridge 1977
- RICHARDSON, Brian: *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge 1994
- ROGGENKAMP, B.: *Vom „Artifex“ zum „Artista“*. Benedetto Varchis Auseinandersetzung mit dem aristotelisch-scholastischen Kunstverständnis, in: Jan A. Aertsen, Andreas Speer (Hg.): *Individuum und Individualität im Mittelalter*. Berlin, New York 1996 (= *Miscellanea Mediaevalia*, Band 24), S.844-860
- ROMEO, Ilaria: „Raffaello, l'antico e le bordure degli arazzi vaticani.“ *Xenia* 19, 1990, S.41-86
- ROSAND, David: *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002
- Ders.: *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*. In: *Florilegium Colombianum*, Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller, herausgegeben von K.L. Selig, R. Sommerville. New York 1987, S.147-163
- Ders.: „The Crisis of Venetian Renaissance Tradition.“ *L'Arte* 11-12, 1970, S.5-53
- ROSEN, Valeska von, KRÜGER, Klaus, PREIMESBERGER, Rudolf (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit*, München, Berlin 2003
- ROSENAUER, Artur: *Zum Stilpluralismus im Werk Donatellos*. In: *Donatello-Studien*, München 1989 (= *Italienische Forschungen*, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut Florenz, Dritte Folge, Band XVI), S.24-27
- ROSENBERG, Raphael: *The reproduction and publication of Michelangelo's Sacristy: drawings and prints by Franco, Salviati and Cort*. In: Joannides Ames-Lewis (Hg.): *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*. Aldershot, Burlington (Vermont) 2003, S.114-136.
- Ders.: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, Berlin 2000
- ROSSI, Sergio: *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Mailand 1980
- Ders.: „Idea e accademia: Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari.“ *Storia dell'arte* 20, 1974, S.37-55
- ROSSI, Sergio, GABRIELLI, Edith, RODOLFO, Alessandra: *Pensieri d'Artista. Teoria, vita e lavoro nei maestri del Rinascimento italiana*, Pasian di Prato (Udine) 1994
- RUBIN, Patricia Lee: *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven, London 1995
- Dies.: *Commission and Design in Central Italian Altarpieces c.1450-1550*. In: Eve Borsook, Fiorella Superbi Gioffredi (Hg.): *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, Oxford 1994, S.201-230
- Dies.: „What Men saw: Vasari's Live of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist.“ *Art History* 13/1, 1990, S.34-46
- Dies.: *Vasari as a Biographer*. Cambridge, Mass. 1986

RUBINSTEIN, Nicolai (Hg.): *Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence*. London 1968

- San Lorenzo. I documenti e i tesori nascosti. Testimonianze di arte, storia, devozione*, Venedig 1993
- SANTI, Bruno: "Nota su Giovanni Battista Naldini: La pala di Collebarucci in Mugello." *Antichità viva* XXIV/1-3, 1985, S.56-57
- SAUERLÄNDER, Willibald: "From Stilus to Style. Reflections on the Fate of a Notion." *Art History* 6/3, 1983, S.253-270
- SCHELLER, R.W.: *A Survey of Medieval Model Books*. Haarlem 1963
- SCHLITT, Melinda Wilcox: *Francesco Salviati and the Rhetoric of Style*. Ph.D. Diss. 1991, Ann Arbor 1997
- SCHLOSSER, Julius von: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch*, herausgegeben von Thomas Medicus, Berlin 1993
- Ders.: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der Neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924
- SCHMITT, Charles B.: *Aristotle and the Renaissance*. Cambridge (Mass.), London 1983
- Ders.: *A Critical Survey and Bibliography of Studies on Renaissance Aristotelism*. Padua 1971
- SCHRÖDER, Gerald: *Der kluge Blick. Studien zu den kunsttheoretischen Reflexionen Francesco Bocchis*, Hildesheim, Zürich u.a.O. 2003
- SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th.: *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*. Kritischer Katalog. Berlin 1995
- SCIOLLA, Gianni Carlo (Hg.): *Il Disegno – forme, tecniche, significati*. Mailand 1991
- SCORZA, Rick A.: „Borghini, Butteri and Allori: A Further Drawing for the 1565 Apparato.“ *Burlington Magazine* CXXXVII, 1995, S.172-75
- Ders.: „Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine ‚Apparato‘ of 1565.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLIV, 1981, S.57-75
- Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I. a Cosimo III*. Ausstellungskatalog in 3 Bänden, (Palazzo Strozzi, Florenz, 21.Dezember 1986-4.Mai 1987) Florenz 1986
- SHEARMAN, John: *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Washington, Princeton 1992 (= Bollingen Series XXXV, 37)
- Ders.: *Maniera as Aesthetic ideal*. In: *Renaissance Art*. New York 1970
- Ders.: *Mannerism*. Harmondsworth 1967 (deutsche Ausgabe: *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*, Weinheim 1994)
- Sixteenth-Century Central Italian Drawings. An Exhibition from the Museum's Collection*, Ausstellungskatalog (Szépművészeti Múzeum, Budapest, 17.September-8.November 1998). Budapest 1998
- Sixteenth-Century Drawings from the Uffizi*. Katalog, herausgegeben von A.Petrioli-Tofani und G.Smith. New York, Oxford 1988
- SMITH, Robert: "Natural versus Scientific Vision: the Foreshortened Figure in the Renaissance." *Gazette des Beaux-Arts* 116/84, 1974, S.239-248
- SMYTH, Craig Hugh: *Mannerism and ‚Maniera‘*. Wien 1992 (Erstausgabe Locust Valley 1963)
- Ders.: *Bronzino as a Draughtsman. An Introduction with Notes on his Portraiture and Tapestries*. Locust Valley (New York) 1971
- Ders.: "The earliest works of Bronzino." *Art Bulletin* XXXI, 1949, S.207-209
- Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*. Ausstellungskatalog, herausgegeben von Michel Hochmann (Accademia di Francia a Roma, 18.November 1999-5.März 2000). Rom 1999
- SOHM, Philip: *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*. Cambridge 2001
- Ders.: „Gendered Style in Italian art criticism from Michelangelo to Malvasia.“ *Renaissance Quarterly* 48/4, 1995, S.759-808
- Sotto il cielo della Cupola: Il coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000*. Mailand 1997
- SOUSSLOFF, Catherine: *The Absolute Artist. The Historiographie of a Concept*, Minneapolis 1997
- Dies.: „Lives‘ of Poets and Painters in the Renaissance.“ *Word & Image* 6, 1990, S.154-162
- Dies.: „Imitatio Buonarroti.“ *Sixteenth Century Journal* XX/4, 1989, S.581-602
- SPALDING, Jack: „Alessandro Allori's *Christ in Limbo* in S.Marco.“ *Storia dell'Arte* 88, 1986, S.313-320
- Ders.: *Santi di Tito*. New York, London 1982
- STEDMAN SHEARD, Wendy, PAOLETTI, John T. (Hg.): *Collaboration in Italian Renaissance Art*. New Haven 1978
- Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964*. Berlin 1967

STOICHITA, Victor J.: *Ars Ultima. Bemerkungen zur Kunsttheorie der Renaissance*, in: Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.): *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. München 1995, S.50-64

Storia delle Arti in Toscana. Il Cinquecento, herausgegeben von R.P. Ciardi, A. Natali. Florenz 2000

STREHLKE, Carl Brandon: *Pontorno, Bronzino, and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, Ausstellungskatalog (Philadelphia Museum of Art, 20.Januar 2004-13.Februar 2005). Philadelphia 2004

STUMPEL, Jeroen: *The Providence of Painting. Theories of Italian Renaissance Art*, Utrecht 1990

Ders.: „Speaking of manner.“ *Word & Image* 4/1, 1988, S.246-264

SUMMERS, David: „Aria II: The Union of Image and the Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art.“ *artibus et historiae* XX, 1989, S.15-31

Ders.: *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1987

Ders.: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton 1981

Ders.: „Contraposto: Style and Meaning in Renaissance Art.“ *Art Bulletin* LIX, 1977, S.336-361

Ders.: „The Sculptural Program of the Capella di San Luca in the Santissima Annunziata.“ *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14, 1969, S.67-90

TAZARTES, Maurizia : *Bronzino*. Mailand 2003

TETRAI, Vilmos: „Œuvre inconnue de Giovanbattista Naldini au Musée des Beaux-Arts“. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* XLVIII-XLIX, 1977, S.87-104

THIEM, Christl: *Das römische Reiseskizzenbuch des Florentiners Giovanni Battista Naldini 1560/61*. München, Berlin 2002

Dies.: „Der tote Christus. Eine ikonographische Studie zum Werk des Florentiners Giovanni Battista Naldini.“ *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLIII/1, 1999, S.225-238

Dies.: *Zur Entwurfspraxis des Florentiner Freskantens Bernardino Poccetti, erläutert am Beispiel der Chorkapelle der Certosa di Galluzzo*. In: *Studien zur Künstlerzeichnung*. Klaus Schwager zum 65.Geburtstag, herausgegeben von Stefan Kummer und Georg Satzinger. Stuttgart 1980, S.166-175

Dies.: *Florentiner Zeichner des Frühbarock*. München 1977

Dies.: *Italienische Zeichnungen 1500-1800*. Stuttgart 1977

Dies.: *Gregorio Pagani. Ein Wegbereiter der Florentiner Barockmalerei*. Stuttgart 1970

THIEM, Gunther: „Neuentdeckte Zeichnungen Vasaris und Naldinis für die Sala Grande des Palazzo Vecchio in Florenz.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31/1, 1968, S.143-150

Ders.: „Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 23/1, 1960, S.97-135

THOMAS, Anabel: *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge 1995

THOMAS, Ben: 'Artefici' and 'huomini intendenti': *questions of artistic value in sixteenth-century Italy*. In: Gabriele Neher, Rupert Sheperd (Hg.): *Revaluing Renaissance Art*. Cambridge 2000, S.43-56

THOMAS, Frances E.: 'Cittadin nostro Fiorentino': *Michelangelo and Florentinismo in mid-sixteenth-century Florence*. In: Mary Rogers (Hg.): *Fashioning Identities in Renaissance Art*. Aldershot 2000, S.177-188

TOLNAY, Charles de: *History and Technique of Old Master Drawings. A Handbook*, New York 1943

Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, herausgegeben von Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier. Hildesheim, Zürich, New York 1990

TRENTO, Dario (Hg.): *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e Documenti notarili*. Florenz 1984

TREXLER, Richard C.: *Public Life in Renaissance Florence*. New York, London, Toronto, Sydney, San Francisco 1980 (Ithaca²1991)

VAGNETTI, Luigi: *De naturali et artificiali perspectiva. Bibliografia regionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva; contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei suoi sviluppi da Euclide a Gaspard Monge*. Florenz 1979 (= Studi e Documenti di Architettura 9-10, Cattedra di composizione architettonica della facoltà di architettura di Firenze)

Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554, Ausstellungskatalog (Casa Vasari und Sottocchia di S.Francesco, Arezzo, 26.September-29.November 1981). Florenz 1981

Vasari's Florence. Artists and Literati at Medicean Court, herausgegeben von Maia W. Gahtan. Ausstellungskatalog (P. J. Jacks Yale University Gallery, 14.April-15.Mai 1994.), New Haven 1994

Van der WINDT, Hans: „New light on Alessandro Allori's additions to the frescoes at Poggio a Caiano.“ *Burlington Magazine* CXLII, 2000, S.170-175

VASOLI, Cesare: *Considerazioni sull'Accademia Fiorentina*. In: *La nascita della Toscana. Dal convegno di studi per il VI centenario della morte di Cosimo I. de'Medici*. Florenz 1980, S.33-63

- VENTURI, Adolfo: *Storia dell'arte italiana. Volume 11: La Pittura del Cinquecento*, Mailand 1933
- VENTURI, Lionello: *Storia della critica d'arte*. Turin 1964 (deutsche Ausgabe: *Geschichte der Kunstskritik*. München 1972)
- VERDON, Timothy: "Donatello and the Theater: Stage Space and Projected Space in the San Lorenzo Pulpits." *Artibus et Historiae* XIV, 1986, S.29-55
- VERDON, Timothy, HENDERSON, John: *Christianity in the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse 1990
- VIATTE, Françoise: "Two Studies by Naldini for the >>Deposition<< in S.Simone, Florence." *Master Drawings* 5, 1967, S.384-386
- VITZTHUM, W.: *Lo Studiolo di Francesco I. a Firenze*. Mailand 1968
- Ders.: *Die Handzeichnungen des Bernardo Poccetti*. Berlin 1972
- VOSS, H.: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. 2 Bände, Berlin 1920 (ital. Ausgabe: *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*. Mit einem Aufsatz von Roberto Longhi, Rom 1994)
- WACKERNAGEL, Martin: *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938
- WALLACE, William E.: *Instruction and Originality in Michelangelo's Drawing*. In: Andrew Ladis e.a. (Hg.): *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athen, London 1995, S.113-133
- Ders.: *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge 1994
- WARD, Mary Ann Jack: "The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence." *The Sixteenth Century Journal* 7, 1976, S.3-20
- WARD, Roger: *Baccio Bandinelli 1493-1560. Drawings from British Collections*, Ausstellungskatalog (Fitzwilliam Museum Cambridge 3.Mai-3.Juli 1988). Cambridge 1988
- WARNKE, Martin: "Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswehen des Individualstils." *Idea – Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* I, 1982, S.54-71
- Ders.: „Die erste Seite der ‚Viten‘ Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt einer Renaissancevorstellung.“ *Kritische Berichte* 5, Heft 6, 1977, S.5-28
- WAZBINSKI, Zygmunt: *L'accademia medicea del disegno nel Cinquecento*. 2 Bände, Florenz 1987 (= Accademia Toscana di Scienze e Lettere <<La Colombaria>>, <<Studi>> LXXXIV)
- Ders.: *Il >>modus semplice<<; un dibattito sull'ars sacra fiorentina intorno al 1600*. In: Studi du Raffaello. Urbino 1987, S.625-648
- Ders.: *Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini come maestri accademici: Il caso di G. B. Naldini*. In: Gian Carlo Garfagnini (Hg.): *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*. Florenz 1985, S.285-299
- Ders.: "Lo studio – la scuola fiorentina de Federico Zuccari." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29, 1985, S.275-346
- Ders.: *La Cappella dei Medici e l'origine dell'Accademia del Disegno*. In: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500. Band 1: Strumenti e veicoli della cultura. Relazione politiche ed economiche, Florenz 1983, S.55-69
- Ders.: „La prima mostra dell'Accademia des Disegno a Firenze.“ *Prospettiva* 14, 1978, S.47-57
- Ders.: „Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos ‚cane abbaiente‘.“ *Paragone* 327, 1977, S.3-24
- WEIL-GARRIS, Kathleen: *The Self Created Bandinelli*. In: World Art. Themes of Unity in Diversity, Actes of the XXXVIth International Congress of the History of Art (Washington 1986), herausgegeben von Irving Lavin. Band II, London 1989, S.497-501
- Dies.: *Bandinelli and Michelangelo: A Problem of Artistic Identity*. In: Art, the Ape of Nature: Studies in Honor of H.W.Janson. Englewood Cliffs, New York 1981, S.223-251
- WEISE, Georg: *Il manierismo: bilancio critico del problema stilistico e culturale*. Florenz 1971
- Ders.: *Storia del Termine <<Manierismo>>*. In: Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini. Atti del Convegno Internazionale a Roma, 21.-24.4.1960. Rom 1962, S.27-38
- WESTFEHLING, Uwe: *Zeichnen in der Renaissance; Entwicklung, Techniken, Formen, Themen*. Köln 1993
- WHISTLER, Catherine: *Artists, Collectors and the Appreciation of Florentine Drawings of the early Seventeenth Century*. In: Gracefull and true. Drawings in Florence c.1600, Ausstellungskatalog (The Ashmolean Museum, Oxford, 15.Oktober 2003-18.Januar 2004; P&D Colnaghi, London, 30.Januar-2.März 2004; The Djanogly Art Gallery, Nottingham, 12.März-9.Mai 2004), herausgegeben von Julian Brooks. Oxford 2003, S.11-21
- WIEMERS, Michael: >>Und wo bleibt meine Zeichnung?<< *Zur Werkgenese im bildhauerischen Oeuvre des Michelangelo-Rivalen Baccio Bandinelli*. In: Michelangelo. Neue Beiträge, herausgegeben

von Michael Rohlmann, Andreas Thielemann. Akten des Michelangelo-Kolloquiums, veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln. 7.-8. November 1996. Berlin 2000, S.235-264

Ders.: *Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490*, München, Berlin 1996

WILLIAMS, Robert: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: from techne to metatechne*. Cambridge 1997

Ders.: „A Treatise by Francesco Bocchi in Praise of Andrea del Sarto.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LII, 1989, S.111-139

WINNER, Matthias: *Ekphrasis bei Vasari*. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S.259-278

Ders.: *Il Giudizio del Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano*. In: Raffaello in Vaticano, Ausstellungskatalog (Braccio di Carlo Magno, Palazzo Vaticani, Rom). Mailand 1984, S.179-93

Ders.: *Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450-1800*. Ausstellungskatalog (Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin-Dahlem. Februar-April 1967), o.O. o.J.

WINTER, Irene J.: *The Affective Properties of Style: An Inquiry into Analytical Process and the Inscription of Meaning in Art History*. In: *Picturing Science, Producing Art*. Herausgegeben von Caroline A. Jones, Peter Galison. New York, London 1998, S.55-77

WITTKOWER, Rudolf: *The Artist and the Liberal Arts*. London 1952

Ders.: „Michelangelo's Biblioteca Laurenziana.“ *Art Bulletin* XVI, 1934, S.123-218

WITTKOWER, Rudolf und Margot: *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of >>Esequie del divino Michelangelo Buonarroti<< (Florence 1564)*. London 1964

Dies.: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists, A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. London 1963 (deutsche Ausgabe: *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*. Berlin, Köln, Mainz 1965)

WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915

WOHL, Hellmut: *The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style*, Cambridge 1999

WOODS-MARSDEN, Joanna: *Renaissance Self Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven, London 1998

WÜRTEMBERGER, Franzsepp: *Der Manierismus. Der europäische Stile des sechszehnten Jahrhunderts*, Wien, München 1962

YATES, Frances: *The Art of Memory*. London 1966 (deutsche Ausgabe: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1994)

Ders.: *The French Academies of the Sixteenth Century*. London 1947

Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos, Ausstellungskatalog (Saarland Museum, Saarbrücken, 28.September-23.November 1997), herausgegeben von Ernst-Gerhard Güse und Alexander Perrig. München, New York 1997

ZERI, Federico: *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*. Vincenza 1997 (Neuaufgabe der Erstausgabe von 1957)

ZERNER, Henri: *Observation on the use of the Concept of Mannerism*. In: *The Meaning of Mannerism*, herausgegeben von Franklin W. Robinson, Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, New Hampshire 1972, S.105-121

ZIMMERMAN, Susan, WEISSMANN, Ronald F.E. (Hg.): *Urban Life in the Renaissance*. Newark, London, Toronto 1989

ZORZI, Ludovico: *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin 1977

ZUPNICK: „Pontormo's Early Style.“ *Art Bulletin* XLVII, 1965, S.345-353

Ders.: „The Iconology of Style (or Woelfflin Reconsidered).“ *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XIX/1, 1960, S.263-273

ZWIJNENBERG, Robert: *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci. Order and Chaos in Early Modern Thought*, Cambridge 1999