

vom  
wort  
zur  
kunst

künstlerzeugnisse  
vom frühen mittelalter  
bis zur gegenwart

edition imorde

Vom Wort zur Kunst

**Vom Wort zur Kunst**

**Künstlerzeugnisse vom frühen Mittelalter  
bis zur Gegenwart**

Herausgegeben von  
Helen Barr, Dirk Hildebrandt,  
Ulrike Kern und Rebecca Müller

Edition Imorde

## Inhalt

- 7 Zur Einführung  
Helen Barr, Dirk Hildebrandt, Ulrike Kern, Rebecca Müller
- 37 Bibliographie zu Einleitung und Thematik
- 43 Dank
  
- I. Autorschaft und Autorisierungen
- 45 Authorship and Memory in Theophilus' *De diversis artibus*  
Heidi C. Gearhart
- 66 Vielstimmigkeit. Alessandro Alloris Nachrichten aus dem Florentiner Cinquecento  
Helen Barr
  
- II. Künstlertexte und Konventionen
- 91 Das Ende der Welt. Kunst und Natur in Michelangelos *Rime*  
Christine Ott
- 111 «(...) grande Théorie et pratique jointes ensemble». Oder: Korrespondenz als Selbstschulung. Nicolas Poussins Briefe  
Henry Keazor
- 135 Kunsttheorie zwischen Hermetismus und Naturmagie oder: Warum das theoretische Studienbuch des Peter Paul Rubens im Verborgenen blieb  
Berit Wagner
  
- III. Paratexte
- 169 «Künstlermönche» und die Last des Schreibens. Schreiber- und Malervermerke in Handschriften des frühen Mittelalters  
Bruno Reudenbach
- 190 Leonardo's Childhood Memory: A Textual Analysis  
Johannes Endres
- 210 Paul Klee als Briefschreiber: Postkarten und touristische Imagination (Ägypten 1928/29)  
Johanna Függer-Vagts

#### IV. Subversives Schreiben

- 229 Inoffizielle vs. offizielle Stimmen zur Geschichte der Kunst: William Blake und der Fortschritt der Künste  
Iris Wien
- 260 The Artist as Editor. Kunst, Politik und Magneten bei Paul Chan  
Dirk Hildebrandt

#### V. Sprechen im Diskurs

- 293 «Berichte aus dem schaffenden Alltag».  
Ateliergespräch und Künstlerauftritt im Rundfunk des «Dritten Reichs»  
Andreas Zeising
- 305 Künstlerische Sprechakte im Internet  
Antje Krause-Wahl

#### Register

- 323 Orte und Personen
- 326 Begriffe, Einrichtungen, Schriften und Sendungen
- 330 Abbildungsnachweis

## Vielstimmigkeit. Alessandro Alloris Nachrichten aus dem Florentiner Cinquecento

Helen Barr

Alessandro Allori ist vermutlich einer der mitteleinstimmigsten Künstler des Florentiner Cinquecento. Seine <Nachrichten> verteilte er auf sehr unterschiedliche Formate und Medien, sie finden sich als Bildmotive und -inschriften, als Signaturen und Erinnerungsvermerke, in Rechnungsbelegen, Verträgen und Brieftexten sowie als Aussagen im Rahmen theoretischer Kunstliteratur. Und damit sind nur die Dokumente benannt, die erhalten und bislang als von seiner Hand identifiziert sind; es ist anzunehmen, dass die Anzahl schriftlicher Zeugnisse des Künstlers ursprünglich noch weitaus umfangreicher war. In der kunsthistorischen Forschung werden Quellen dieser Art traditionell vor allem zur Rekonstruktion historischer Abläufe herangezogen oder auf inhaltlicher Ebene als Belege für theoretische wie praktische Konzepte verstanden. Damit einher geht ein – wenn auch berechtigter – selektiver Zugriff auf spezifische Dokumente oder auf Dokumentengruppen, etwa innerhalb einer Textsorte. Im Falle von Alessandro Allori gerät darüber allerdings aus dem Blick, dass nicht nur die einzelne <Nachricht>, sondern ebenso deren format- und medienübergreifende Verteilung aufschlussreich ist.

Schrift und Schriftlichkeit spielen in und für Alloris Arbeiten über Jahrzehnte hinweg eine signifikante Rolle. Berufsbedingte Textdokumente, vor allem Rechnungs- und Erinnerungsbücher, wurden von Allori phasenweise sehr gewissenhaft geführt und lassen die Vermutung zu, dass der Maler ein gut organisierter und geschäftstüchtiger Werkstattleiter war. In seinen ab 1565 entstandenen Entwürfen für ein Zeichenlehrbuch, dem sogenannten *Libro delle regole del disegno*, erarbeitet Allori ein strukturiertes didaktisches Konzept zur Vermittlung seines praktischen und theoretischen Künstlerwissens. Zugleich erweist er sich als literarisch ambitionierter Fährtenleger, der Fiktion und erzählte Geschichte absichtsvoll miteinander vermischt. In seinen Briefen wiederum zeigt sich Allori als ein geübter und traditionsbewusster Schreiber, der mit den formalen Konventionen ebenso wie mit den sozialen Normen vertraut ist. Schrift und Schriftlichkeit, so lässt sich schlussfolgern, sind für Allori vertraute Ausdrucksmodi, die er geschickt aufzurufen weiß.

Auch in seinen Gemälden setzt Allori Schrift wiederholt, teilweise sogar extensiv ein, und dies auf durchaus unterschiedliche Weise. Besonders markant sind seine zahlreichen, oft weitschweifig formulierten Signaturen. Augenfällig, wenn auch weniger häufig, sind zudem Alloris Inszenierungen von Schriftzeugnissen als Bildmotiv – etwa wenn eine (gemalte) Buchseite zu einem schrifttragenden Requisit im Gemälde ausgestaltet wird. Als eine weitere Kategorie von

Texten im Bild lassen sich darüber hinaus Inschriften ausmachen, die Allori einfügt, ohne dass diese in die visuelle Narration eingebunden oder über die Thematik ikonografisch legitimiert wären. Auch wenn diese Schriften in das Bild eingefügt sind, liegt ihre Referenz doch im außerbildlichen Kontext – wenn Allori beispielsweise Personennamen oder ein persönliches Motto in das Gemälde <einschreibt>.

Dass ich in meinen Artikel mit «Vielstimmigkeit» betitelt habe, ist durchaus wörtlich zu verstehen: Allori erhebt in schriftlich fixierten Zeugnissen nicht nur vielfach und auf vielerlei Weise seine Stimme, er <vervielfältigt> diese geradezu. Für ein historisch sinnstiftendes Verständnis ist der spezifische Kontext der einzelnen Nachrichten grundlegend und wird im Folgenden auch jeweils kurz umrissen. Mein Beitrag zielt aber vor allem auf eine Lesart, die Alloris schriftliche Zeugnisse zwar differenzierend, aber nicht als eine Reihung singularer Ereignisse behandelt. Mit dieser Re-Lektüre verbindet sich der Vorschlag, Alloris plurale Nachrichten im Sinne einer Konstruktion von <Vielstimmigkeit> und damit als ein Verfahren zu identifizieren, das der Künstler umfassend und teilweise experimentell zum Einsatz bringt.

### Alloris Ausbildung und erste Nachrichten

Wie viele seiner Kollegen und Altersgenossen zog Alessandro Allori als junger Künstler nach Rom, um die «antiken Statuen, die Werke Michelangelos und anderer ausgezeichnete Meister» zu studieren.<sup>1</sup> Doch der Ortswechsel im Jahre 1554 war nicht nur mit der Absicht verbunden, sich an den Werken anderer Künstler zu schulen, sondern ebenso eigenständige Aufträge zu erhalten.<sup>2</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt war Allori in der Werkstatt seines Lehrers und Ziehvaters Agnolo Bronzino vor allem an den Ausführungen der Werke des *maestro* beteiligt gewesen. Nachweisbar ist dies zum Beispiel im Kontext der Entwürfe für den Wandteppich-Zyklus zur alttestamentarischen Josefs-Geschichte, der für Cosimo I. de Medici ab 1545 entstand und für den Allori bei mehreren Exemplaren die Gestaltung der Bordüren übernahm.<sup>3</sup> Zu Alloris Frühwerk zählen darüber hinaus eine heute nicht mehr erhaltene Altartafel, die er laut Raffaello Borghini

1 «[...] studiando sopra le statue antiche, e sopra l'opere di Michelagnolo, e d'altri valentuomini [...]»; Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florenz 1584 (Reprographischer Nachdruck Darmstadt 1969), S. 624.

2 Zu Alessandro Allori s. Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Turin 1991; zu dessen Frühwerk im Besonderen s. dies., *Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori – Prima parte*, in: *Antichità viva* 17, Nr. 1, 1988, S. 10–22 sowie Elizabeth Pilliod, *Studies on the Early Career of Alessandro Allori*. Ph.D. diss., University of Michigan 1989. Patricia Reilly deutet Alloris Rom-Aufenthalt als den Versuch, sich 1554 aus seiner «uncomfortable position» in Florenz zu befreien: Dort beeinflusste zu dem Zeitpunkt Giorgio Vasari als etablierter Hofkünstler der Medici maßgeblich die Verteilung wichtiger Aufträge; vgl. Patricia Louise Reilly, *Grand Designs: Alessandro Allori's Discussions on the Rules of Drawing*, Giorgio Vasari's Lives of the Artists and the Florentine Visual Vernacular, Ph.D. diss., University of California, Berkeley 1999, S. 19–21, Zitat S. 19.

3 Vgl. Lecchini Giovannoni 1991 (wie Anm. 2), S. 34 und S. 215. Zu den Wandteppichen des Josefs-Zyklus s. Lucia Meoni, *Le Storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria fiorentina*, in: *Giuseppe*

für die Familie Zanchini ausgeführt hatte sowie ein Selbstporträt, das um 1554–1555 zu datieren und vermutlich in Florenz entstanden ist – Allori hat sich auch während seiner römischen Zeit wiederholt in seiner Geburtsstadt aufgehalten.<sup>4</sup> Dieses Bildnis ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Das handwerklich wie künstlerisch überzeugende Resultat lässt den Rückschluss zu, dass Allori während der Ausbildung von seinem Lehrer Bronzino auch in der Porträtmalerei geschult worden war.<sup>5</sup> Zum anderen belegen zwei schriftliche Quellen, die in Zusammenhang mit dem Selbstporträt zu lesen sind, dass Alloris Frühwerk im Freundeskreis seines Malerlehrers Beachtung fand, teilweise sogar mit emphatischen Worten bedacht wurde. Eine sachliche Notiz stammt von Jacopo Pontormo, mit dem Agnolo Bronzino als ehemaliger Schüler weiterhin in enger Freundschaft verbunden war und der in einem Eintrag seines Tagebuchs zum 14. März 1556 vermerkt: «Am Abend ging ich, mir jenes Bildnis des Sandrino [i.e. Alessandro] anzusehen».<sup>6</sup> Für Benedetto Varchi hingegen wurde das Selbstporträt Anlass für ein Lobgedicht, das der Philosoph, Kunsttheoretiker und Historiker dem jungen Allori 1555 zugedachte. Varchi spricht den Maler darin als «zweiten Bronzino» an, wobei diese Rolle keine nachrangige Stellung meint, sondern die Zuschreibung – oder vielmehr die Aufforderung – impliziert, der Schüler möge zu einem ebenbürtigen Nachfolger seines Lehrers werden.<sup>7</sup> Bronzino wird in demselben Gedicht, aber auch an anderen Stellen von Varchi als «tos-

*negli arazzi di Pontormo e Bronzino. Viaggio tra i tesori del Quirinale*, Ausst.-Kat. Rom, Palazzo del Quirinale, hg. von Louis Godart, Loreto 2010, S. 193–265.

- 4 Zu dem Bildnis s. zuletzt Philippe Costamagna, *Lo Specchio di una società. Il ritratto a Firenze durante i regni di Francesco I e Ferdinando I*, in: *Il Cinquecento a Firenze. «Maniera moderna» e Controriforma*, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, hg. von Carlo Falciani und Antonio Natali, Florenz 2017, S. 137–147, hierzu v. a. S. 143.
- 5 Joanna Woods-Marsden schreibt Alloris Selbstporträt sogar einen innovativen Charakter zu: Mit dem Bildnis präsentiert sich zum ersten Mal in der Florentiner Porträttradition ein Maler bei der Arbeit, d. h. in Arbeitskleidung und während des Vorganges der Selbstdarstellung; Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven/London 1998, S. 229–230.
- 6 «La sera andai a vedere quella testa di Sandrino; [...]»; *Pontormo. Il libro mio*, hg. von Salvatore Nigro, Genua 1984, S. 71. Der teilweise lakonisch anmutende Ton des Tagebuchs entsteht vor allem durch formale Verknäppungen und unvermittelte Aneinanderreihungen sehr unterschiedlicher Bemerkungen; beides ist jedoch für ein *diario* des Florentiner Cinquecento sowie für vergleichbare Textgattungen nicht ungewöhnlich, wie Cécile Beuzelin herausgearbeitet hat, s. dies., *Jacopo Pontormo: A Scholarly Craftsman*, in: *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, hg. von Heiko Damm, Michael Thimann und Claus Zittel, Leiden 2013, S. 71–104, zu diesem Punkt v. a. S. 94–102. Marianne Schneiders Übersetzung von Pontormos Tagebuchnotizen erscheint vielfach unpassend, da sie sehr zwischen vermeintlich umgangssprachlichen und dezidiert literarischen Tonlagen changiert. An dieser Stelle heißt es: «Am Samstag den Kopf von Sandrino [...] ansehen gegangen, [...]»; *Pontormo. Il libro mio, Aufzeichnungen 1554–1556*, bearbeitet und kommentiert von Salvatore Silvano Nigro, aus dem Italienischen von Marianne Schneider, München 1988, S. 83.
- 7 Der Kontext zu dieser appellativen Passage in Varchis Gedicht lautet: «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 tosco Apelle, eterno honore / dell'Arno, e fate sì, ch' ancor si nome / il secondo BRONZIN, pria che le chiome / cangiate, e' l mondo dopo lui v' honore». Zitiert nach: *Opere di Benedetto Varchi, ora per la prima volta raccolte. Con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti*

kanischer Apelles» umschrieben – eine Titulierung, die an Lobpreisung kaum zu übertreffen ist. Diese schriftlichen Zeugnisse machen über ihren jeweiligen Nachrichtengehalt hinaus deutlich, dass Allori seine Ausbildung in einem Umfeld erfuhr, in dem das Schreiben und – darauf ist aus beiden Notizen indirekt zu schließen – ebenso das Sprechen über Kunst, Künstler und deren Werke eine übliche Praktik war. Die historische Gesprächssituation kann im konkreten Fall natürlich nicht rekonstruiert werden, doch ist für den Austausch über Kunst im Florenz des 16. Jahrhunderts eine Praxis der engen Verflechtung von schriftlichen Zeugnissen und mündlicher Kommunikation anzunehmen.<sup>8</sup>

Alloris Aufenthalt in Rom ist quellenkundlich bislang nicht detaillierter nachweisbar, so dass Raffaello Borghinis Vita des Malers in dem 1584 erschienen *Riposo* die einzigen nahezu zeitgenössischen Informationen liefert.<sup>9</sup> In einem kurzen Passus erwähnt Borghini mehrere Bildnisse, die Allori von Mitgliedern der in Rom ansässigen Florentiner Familien Bardi und Montauto angefertigt hatte.<sup>10</sup> Für die Akquise dieser Aufträge mag dessen bereits anerkannte Befähigung zum Porträtmaler von Bedeutung gewesen sein, sie zeigt aber auch an, dass es Allori gelungen war, in das Netzwerk der in Rom ansässigen florentinischen Gemeinde eingebunden zu werden. Vor allem der Kontakt zu der wohlhabenden und einflussreichen Familie der Montauto führte Allori wieder dauerhaft nach Florenz zurück und spielte in der

*dell'autore. Aggiuntevi le Lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze*, Triest 1859, Bd. 2, S. 868.

- 8 Für Florenz kann mithin gelten, was Stefano Dall'Aglio und Massimo Rospocher für die italienische Renaissancegesellschaft generell konstatieren: «Renaissance Italy was a deeply hybrid oral/written society»; Stefano Dall'Aglio und Massimo Rospocher: Introduction, in: *Voices and Texts in Early Modern Italian Society*, hg. von dens. und Brian Richardson, London/New York 2017, S. 1–19, hier S. 2. Zur Bedeutung der mündlichen Tradition im Kontext der Florentiner Gelehrtenwelt, vor allem hinsichtlich der Accademia Fiorentina, s. Judith Bryce, *The oral world of the early Accademia Fiorentina*, in: *Renaissance Studies* 9, Nr. 1, 1995, S. 77–103. Zum Sprechen und Schreiben gehört auch das Lesen, etwa wenn es darum geht, sich die Kategorien eines «fundierten Sprechens» über Kunst anzueignen. Zur Literatur über Kunst im Florentiner 16. Jahrhundert s. grundlegend Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990. Dem «Künstler als Leser» gehen Heiko Damm, Michael Thimann und Claus Zittel in ihrer umfassenden Einleitung zu dem gleichnamigen Sammelband nach; s. *The artist as reader* 2013 (wie Anm. 6), S. 1–68.
- 9 Giorgio Vasari erwähnt in seiner Kurzbiografie Alloris dessen Romaufenthalt mit keinem Wort; s. zu dieser Leerstelle Giorgio Vasari, *Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del Disegno*, hg. von Hana Gründler und Katja Melmsen, Berlin 2008, S. 83–86. Spätere Stadtchronisten und Vitenschriftsteller wie Francesco Bocchi und Filippo Baldinucci folgen in ihren Angaben zu Allori den Schilderungen Raffaello Borghinis.
- 10 Vgl. Borghini 1969 (wie Anm. 1), S. 624. Aus der römischen Serie als sicher identifiziert gilt das Porträt der Ortensia de' Bardi (geborene Montauto), heute in der Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. Nr. 1890/793; vgl. Lecchini Giovannoni 1991 (wie Anm. 2), S. 37 und Kat.-Nr. 176 sowie zuletzt Simone Giordani in dem entsprechenden Katalogeintrag in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, hg. von Carlo Falciani und Antonio Natali, Florenz 2010, S. 332–333. Zu Alloris Porträts s. zudem Ewa Karwacka Codini und Milletta Sbrilli, *La committenza dei Salvati ad Alessandro Allori. Contributo sull'attività ritrattistica*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 21, Nr. 2, 1991, S. 681–693 sowie Philippe Costamagna, *Osservazione sull'attività giovanile di Alessandro Allori. Seconda parte – Les portraits*, in: *Antichità viva* 17, Nr. 1, 1988, S. 23–31.



Folge für den weiteren Verlauf seiner Karriere eine erhebliche Rolle.<sup>11</sup> Ihnen verdankte der Maler seinen ersten Großauftrag, die Ausgestaltung der Cappella Montauto in der Florentiner Kirche ss. Annunziata, die er gegen Ende des Jahres 1560 oder zu Beginn des nachfolgenden Jahres begann.<sup>12</sup> Mit dieser prestigösen Aufgabe erhielt Allori nicht nur den Vorzug gegenüber dem etablierten Hofkünstler Giorgio Vasari, der sich ebenfalls um den Auftrag bemüht hatte, sie katapultierte ihn geradezu in ein intellektuelles Zentrum von Florenz. Allori konnte sich gewiss sein, dass sein Ergebnis erhebliche Aufmerksamkeit finden würde, und nun galt es zu beweisen, dass er der Titulierung als «zweiter Bronzino» gerecht werden konnte.

Allori entschied sich in seinem Werk für eine doppelläufige Strategie. Im Sinne seiner Auftraggeber, vielleicht sogar auf deren expliziten Wunsch hin, adaptierte Allori die berühmten römischen Werke Michelangelos, vor allem dessen Darstellung des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtinischen Kapelle, die er in einer Altartafel auszugsweise kopierte.<sup>13</sup> Auch die Darstellungen und Bildmuster der Wandmalereien in der Montauto-Kapelle greifen Bildfindungen Michelangelos auf – im Gewölbefeld beispielsweise die Figuren der Sibyllen und Propheten aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle. Mit dieser visuell überdeutlichen Referenz auf den hochgelobten Meister brachte Allori nicht nur seine eigene Vertrautheit mit den als vorbildhaft geltenden Werken ins Bild, er evozierte auch die persönliche Verbindung seiner Auftraggeber zu Michelangelo, die als Bankiers in Rom mit der Verwaltung von Michelangelos Vermögen betraut gewesen waren.<sup>14</sup> Um

- 11 Ein intensives Quellenstudium leistete Elizabeth Pilliod in *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven/London 2001, hierzu v. a. S. 145–185. Zu Alloris Kontakten mit den Montauto s. außerdem Lecchini Giovannoni 1988 (wie Anm. 2), passim und Lecchini Giovannoni 1991 (wie Anm. 2), S. 37–39.
- 12 Eine präzise Datierung des Arbeitsbeginns in der Familienkapelle, die als Grablege für den Bankier Bastiano da Montauto angelegt wurde, ist nicht möglich, da ein Vertrag dazu nicht erhalten ist. Allori wurde zusammen mit seinem Auftraggeber, Benedetto Montauto, am 22. Dezember 1560 in der Florentiner Compagnia del Gesù immatrikuliert; Elizabeth Pilliod vermutet, dass sich aus der gemeinsamen Zugehörigkeit in der Bruderschaft eine enge Vertrauensbeziehung ergab, die eine schriftlich fixierte Vereinbarung möglicherweise unnötig machte; s. Pilliod 2001 (wie Anm. 11), S. 150. Zu Alloris Arbeiten in der Montauto-Kapelle s. zuletzt Antonio Geremicca, *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto «miconosciuto» del letterato e un suo sonetto inedito*, in: *La Rivista. Études culturelles italiennes Sorbonne Université* 5, 2017, S. 85–112.
- 13 Die gleichsam doppelte Autorschaft der Altartafel, die sich aus der Bildfindung Michelangelos und deren Übernahme durch Allori zusammensetzt, expliziert und kommentiert der Maler mit seiner Signatur: «ALEXANDER ALLORIUS CIVIS FLOR. BRONZINI ALUMNUS INVENTUM OPTIMI PICTORIS BONARROTAE HAEC SEDVLO PINXIT», also sinngemäß «Alessandro Allori, Florentiner Stadtbürger und Schüler Bronzinos, malte mit Fleiß diese Bildfindung des ausgezeichneten Malers [Michelangelo] Buonarroti».
- 14 Vgl. Klaus Irlé, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997, S. 111–115. Alloris Adaption von Michelangelos *Jüngstem Gericht* ist zudem mit hoher Wahrscheinlichkeit auch als eine politische Positionierung der Montauto zu verstehen, da mit der Vorlage auch die noch nicht abgeschlossenen Debatten im Zuge der Gegenreformation aufgerufen werden; vgl. dazu ebd., S. 112–113. Zu der im 16. Jahrhundert weit verbreiteten Michelangelo-Ehrung durch Studien, Adaptationen und Werkkopien s. *Reactions to the master. Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century*, hg. von Francis Ames-Lewis und Paul Joannides, Aldershot 2003 sowie *Michelangelo and his influence*.

sich selbst als Künstler innerhalb einer zu erwartenden Diskussion um die Kapellengestaltung zu positionieren, beschränkte sich Allori jedoch nicht nur auf visuelle Argumente. Er wählte auch das Mittel der textlichen Explizierung, indem er Inschriften im Bild notierte. Besonders markant ist dies in dem Wandfresko mit der Darstellung von *Jesus unter den Schriftgelehrten* (Abb. 1). Die biblische Erzählung im Lukas-Evangelium (Lk 2, 41–52) schildert, wie der zwölfjährige Jesus seinen Eltern während einer Pilgerwanderung in der Menschenmenge verloren geht und diese ihn drei Tage später im Tempel wiederfinden. Dort zeigt sich der junge Knabe als gelehrte Frühbegabung, der es gelingt, mit den gebildeten Doktoren in eine instruierte Debatte einzutreten. Es lässt sich kaum eine andere christliche Textvorlage denken, die für Allori geeigneter gewesen wäre, den Anlass für ein intellektuelles Gruppenbildnis der Florentiner Gesellschaft um 1560 zu liefern. Und als wollte er sicherstellen, dass man die historischen Persönlichkeiten auch über eine Kennzeichnung durch individuelle Porträtzüge hinaus eindeutig identifizieren könne, notierte Allori ihre Namen auf Hemdkragen und Buchrücken. Als «Alloris Freunde [...], nach der Natur gemalt»,<sup>15</sup> erscheinen so die Lehrer und Künstlerkollegen Pontormo, Bronzino, Tommaso Manzuoli (Maso da San Friano), Anton Maria Butteri, Bartolommeo Ammanati, die intellektuellen Mentoren und Begleiter Benedetto Varchi, Pier Vettori, Vincenzo Borghini, Baccio Baldini, Bernardo Grazzini sowie die Mediziner Gherardo Quadri (oder Quadrio) und Alessandro Menchi.<sup>16</sup> Ein ähnliches Verfahren beschreibt Vincenzo Borghini 1565 in einem Brief an den Florentiner Juristen Lelio Torelli und leitet daraus eine Empfehlung an alle Maler ab, die sicher stellen wollen, dass die von ihnen porträtierten Personen nicht nur aufgrund ihrer Gesichtszüge richtig erkannt werden.<sup>17</sup>

*Drawings from Windsor Castle*, Ausst.-Kat. Washington, National Gallery u. a. O., hg. von Paul Joannides, Washington 1996. Am Beispiel der Medici-Kapelle in San Lorenzo entwickelt Raphael Rosenberg eine präzise Einzelfallstudie zur Rezeptionsgeschichte von Werken Michelangelos: Raphael Rosenberg, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, München 2000.

- 15 So formuliert es Vasari, ohne jedoch die Namen der Dargestellten zu nennen; vgl. Vasari 2008 (wie Anm. 9), S. 84.
- 16 Vgl. Geremicca 2017 (wie Anm. 12), S. 98–99 und Pilliod 2001 (wie Anm. 11), S. 170–179, die zudem anhand von Vergleichen mit anderen Porträts auch noch die Identifizierung von Giovan Battista Gelli, Don Isidoro Montauto und Antonfrancesco Grazzini vorschlägt. Die Namen sind mit der jüngsten, 2010 abgeschlossenen Restaurierung erneut gut lesbar geworden; vgl. Francesco Gurreri, *Il restauro degli affreschi di Alessandro Allori alla SS. Annunziata*, in: *Critica d'arte* 39/40, 2010, S. 162–163.
- 17 Auf den Brief Borghinis vom 10. Juli 1565 verweist Pilliod 2001 (wie Anm. 11), S. 267. Die entsprechende Passage lautet: «Havendo a mettere in Pittura certi huomini di lettere, il Pittore desiderebbe quanto e' puo contrassegnarli, che non essendo conosciuti pel volto ritratto di naturale: havessino qualche segno, o nota, che facessi il med.o offitio, pero disegnava scrivere in margine di certi libri che e' tengono in mano il titolo di qualche opera segnalata di quello scrittore, come sarebbe al Politiano: MISCELLANEA.» *Carteggio artistico inedito di D. Vinc. Borghini*, hg. von Antonio Lorenzoni, Florenz 1912, S. 39. Borghini schildert damit genau genommen nicht Alloris pragmatisches Verfahren, sondern ein ikonografisch fundiertes Vorgehen, wie es beispielsweise Raffael in seiner *Schule von Athen* (1510–1511, Vatikan, Stanza della Segnatura) einsetzt.





Abb. 1 Alessandro Allori, Jesus unter den Schriftgelehrten, Fresko, ca. 1560/1564, Florenz, SS. Annunziata, Cappella Montauto

In der Forschung wird Alloris proklamative Versammlung seines persönlichen Lehrer- und Freundes-Netzwerkes als dezidierte Positionierung gegen Vasari gedeutet; dies wurde mit überzeugenden Argumenten vor allem von Elizabeth Pilliod herausgearbeitet.<sup>18</sup> An dieser Stelle soll hingegen ein anderer Aspekt interessieren und zum Ausgangspunkt weiterer Betrachtungen gemacht werden. Mein Vorschlag ist, dass Alloris Namensnennungen in der Cappella Montauto als sein erster großangelegter Versuch zu verstehen sind, schriftliche Notate im visuellen Kontext zum Mittel der (Selbst-)Kommentierung einzusetzen. Bis zu seinem Tod 1607 erprobt der Maler diverse Varianten von Schriftlichkeit im Bild, auch weitaus weniger explizite als das in der Cappella Montauto gewählte <deiktische Schreiben>. Etablierte Modi wie Signaturen und Inschriften werden von ihm adaptiert, aus-

<sup>18</sup> Elizabeth Pilliod bezeichnet die porträtierte Gelehrtenengesellschaft als Alloris Versuch, eine «counter-Academy» zu Vasaris «Kreisen» in Florenz explizit sichtbar zu machen; Pilliod 2001 (wie Anm. 11), S. 184 und S. 211. Ähnlich argumentiert Reilly; vgl. Reilly 1999 (wie Anm. 2), S. 23–29. Alloris Altartafel für die Cappella Montauto und deren ironisch-kritische Rezeption vor allem durch Antonfrancesco Grazzini nimmt Michael Cole in den Blick; s. ders., Grazzini, Allori and Judgement in the Montauto Chapel, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 45, Nr. 1/2, 2001, S. 302–312.

geweitet, teilweise sogar durch exzessive oder kryptische Beschriftung ausgereizt. Mit seinen «Schreib-Weisen» besetzt und manifestiert Allori damit auch verschiedene Ebenen von Bildlichkeit, deren Differenzen keinesfalls negiert werden sollen. Für meine Argumentation sind jedoch weniger raffiniert konstruierte Bezüglichkeiten relevant, es ist vielmehr der Faktor Quantität aufschlussreich: Kaum ein Werk Alloris verlässt seine Werkstatt ohne eine wie auch immer gearbete «Text-Nachricht».

### Schriftliche Positionsbestimmungen im visuellen Feld: Alloris Varianten

Ein transversaler, nicht chronologisch geleiteter Blick auf Alloris Bildwerke soll im Folgenden zeigen, welche Varianten von Schriftlichkeit der Künstler zur (Selbst-)Kommentierung und Positionierung wählt. Ausgangspunkt ist dabei die Überlegung, dass schriftgebundene «Mitteilungen» im Bild vorderhand stärker als ein Zeugnis des Künstlers rezipiert werden und die Person als Produzenten des Werkes in Erinnerung rufen.

Formal gilt es, zwischen Texten im Bild, Inschriften und Signaturen zu unterscheiden: Mit «Texten im Bild» bezeichne ich hier summarisch alle jene Elemente von Schriftlichkeit, die an konkrete Motive gebunden sind, die ihrerseits aufgrund der Bildthematik als Teile der Narration legitimiert sind. Allori greift in diesen Fällen existente verschriftlichte Inhalte auf, indem er sie zitiert oder auf sie referiert. Dieses Vorgehen lässt sich an einer Reihe von Gemälden beobachten, die um 1600 entstanden und damit dem Spätwerk Alloris zuzuordnen sind. Der Maler fügt hier alttestamentarische Textpassagen an einer bildimmanent logischen Stelle ein – etwa mit der Darstellung eines aufgeschlagenen Buches oder einer einzelnen Seite. Dies ist beispielsweise der Fall in den Altarbildern mit der *Auferweckung des Lazarus* (1593)<sup>19</sup> und der *Präsentation Mariens im Tempel* (1598)<sup>20</sup> oder in der Darstellung des *Heiligen Hieronymus als Büsser* (1606).<sup>21</sup> In den genannten Werken entscheidet sich Allori dafür, die Schriften im Bild ihrer Originalsprache gemäß auszuführen, also auf Hebräisch (Abb. 2). Er erweist sich damit als ein wort-wörtlicher, «gewissenhaft-minutiöser Kopist der biblischen Zitate», wie es Francesco Saracino formuliert.<sup>22</sup> Dieses Vorgehen ist in zweifacher Weise ungewöhnlich; zum einen finden sich nur sehr wenige Vergleichsbeispiele in der Florentiner Malerei des späten 16. Jahrhunderts (und auch nicht früher), zum anderen bleibt nach derzeitigem Wissensstand ungeklärt, wie Allori

<sup>19</sup> Vgl. Lecchini Giovannoni 1991 (wie Anm. 2), Abb. 316, Kat.-Nr. 132, S. 281; ohne Hinweis auf die hebräischen Inschriften.

<sup>20</sup> Ebd., Abb. 368, Kat.-Nr. 155, S. 291; auch hier ohne Erwähnung der hebräischen Inschrift.

<sup>21</sup> Ebd., Abb. 404, Kat.-Nr. 173, S. 299; ebenfalls ohne entsprechenden Hinweis.

<sup>22</sup> Francesco Saracino, Alessandro Allori «arameo», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 48, Nr. 3, 2004, S. 359–382, hier S. 368: «[...] possiamo legittimamente apprezzare Alessandro Allori come uno scrupoloso trascrittore di citazioni bibliche, sia nel testo della Vulgata che nell'originale ebraico dell'Antico Testamento [...]».



Abb. 2 Alessandro Allori, Präsentation Mariens im Tempel (Ausschnitt), Öl auf Leinwand, 339×231 cm, 1598, Lucca, Dom S. Martino

sich entsprechende Textvorlagen beschafft oder eine derart genaue Kenntnis der hebräischen Schrift angeeignet hat, die es ihm gestattete, das Schriftbild in allen Fällen fehlerfrei zu notieren. Saracino zeigt in seinem 2004 erschienen Aufsatz auf, in welchem Umfang sich Allori als Schriftvermittler der hebräischen Originaltexte (wenn auch nur passagenweise) in seinen Gemälden betätigte. Das Vorgehen ist, so argumentiert Saracino nachvollziehbar, als Rückbezug auf eine intellektuelle Strömung innerhalb der Florentiner Gesellschaft zu deuten, die um 1550 einen neuen Gründungsmythos der Stadt propagierte. Wichtige Vertreter dieser Geschichtsschreibung, die Florenz einen etruskisch-aramäischen Ursprung zusprachen, waren Giovan Battista Gelli und Pier Francesco Giambullari.<sup>23</sup> Für die oben genannten Werkbeispiele ist festzustellen, dass Allori hier nicht als Verfasser der

23 Laut Elizabeth Pilliod gehört Giambullari zu einer der historischen Persönlichkeiten, deren Porträt Allori in die «Gelehrtenversammlung» der Cappella Montauto einfügt (wie Anm. 16). Alloris ideale Verbindung zu Gelli und Giambullari bzw. zu ihren pseudogeschichtlichen Thesen wurzelt in einer längeren Tradition; sie resultiert aus dem Kontakt, den Bronzino und Pontormo zu den beiden Historikern unterhielten. So ist die Ikonografie von Jacopo Pontormos Chorfresken für San Lorenzo, begonnen 1546, nach dessen Tod 1557 von Agnolo Bronzino vollendet und 1742 zerstört, in Zusammenhang mit der propagierten Aramäer-These zu rekonstruieren; vgl. Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I.*, Turin 1997. Ebenfalls in San Lorenzo fügte Agnolo Bronzino die Porträts der beiden Gelehrten in ein großformatiges, öffentlich sichtbares Wandfresko ein (in *Das Martyrium des Heiligen Laurentius*, 1565–1569). Was aus heutiger Sicht vor allem als eine eigenwillig motivierte Überhöhung der Florentiner Historie anmutet, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts keine marginale intellektuelle Strömung. Konflikte ergaben sich vor allem durch den vermeintlich häretischen Charakter dieser Geschichtsschreibung; vgl. dazu detailliert ebd.

Texte, sondern als ihr Kolporteur auftritt, wobei die Aneignung einer historisch-schriftgetreuen Wiedergabe der hebräischen Texte als eine Geste zu deuten ist, mit der Allori sich als gebildeter Maler ausweist. Darüber hinaus ruft die Anspielung auf jene mit politischen Implikationen aufgeladene historiologische Debatte um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch Alloris Lehrergeneration, Pontormo und Bronzino, in Erinnerung, da diese mit Gelli und Giambullari in direktem Austausch standen. Auf diese Weise reiht sich Allori in eine prominente Künstlergenealogie ein und affirmiert seine artistisch-intellektuelle Erbfolge als «secondo Bronzin».<sup>24</sup>

Anders gelagert ist der Fall bei den selbständig formulierten Inschriften, mit denen Allori als Künstler und Verfasser auf zeitgenössische Ereignisse Bezug nimmt. Von den längeren Schriftpassagen im Bild unterscheiden sich diese Inschriften, da sie als zusätzliche Motive im Bild auftreten, die nicht aus der Textvorlage resultieren und im Sinne der visuellen Narration als autonome Inventionen gelten müssen. Das markanteste Beispiel für diese Art von Kommentar ist die von dem Maler wiederholt in verschiedenen Werken eingefügte Inschrift «Se latrabitis latrabo», also etwa: «Wenn Du bellst, werde auch ich bellen». Sie erscheint erstmals um 1580 in einem Wandbild im Salone der Medici-Villa Poggio a Caiano (Abb. 3),<sup>25</sup> ein Jahr später wiederholt Allori die Formulierung in einer Altartafel für die Pisaner Carminekirche,<sup>26</sup> dann noch einmal 1596–1597 in dem *Mannalese*-Fresko für das Refektorium von Santa Maria Novella in Florenz.<sup>27</sup> Der gemalte Träger der Inschrift in den Bildern ist ein ausgefalteter Zettel oder ein Schriftband, dargeboten im Maul eines Hundes.<sup>28</sup> Letzterer wird somit zum Überbringer der Nachricht, verkörpert sie aber nicht durch ein im Bild angedeutetes Bellen. Während sich für den ersten «Auftritt» dieser sprechenden Mitteilung in Poggio a Caiano noch ein unmittelbarer historischer Bezug konstruieren lässt – es ist anzunehmen, dass Allori mit der Formulierung auf eine persönliche Ausein-

24 Alloris Selbstdarstellung als sprachlich-gebildeter – oder zumindest informierter – Künstler lässt sich zudem als eine Hommage an seinen intellektuellen Lehrer Benedetto Varchi deuten, der neben Giovan Battista Gelli, Pier Francesco Giambullari, Cosimo Bartoli und Carlo Lenzoni in dem sogenannten Aramäer-Streit eine zentrale Instanz war; vgl. Tommaso Mozzati, «È dunque Artista vocabolo non Latino, ma Toscano». Michelangelo poeta nelle lettere fiorentine da Francesco Berni a Benedetto Varchi, in: *Il Cinquecento a Firenze 2017* (wie Anm. 4), S. 41–51, hierzu v. a. S. 45–49.

25 Das Fresko mit der *Rede des Titus Quinctius Flaminius vor den Achäern* wurde 1580 begonnen; s. Lecchini Giovannoni 1991 (wie Anm. 2), Abb. 152, Kat.-Nr. 71, S. 248–250.

26 Ebd., Abb. 186, Kat.-Nr. 79, S. 255.

27 Ebd., Abb. 328, Kat.-Nr. 138, S. 283–284. Zu dem ca. 700×900 cm großen Fresko s. außerdem Riccardo Spinelli in *Santa Maria Novella. La Basilica e il Convento*, hg. von dems., Florenz 2017, Bd. 3, S. 136–137.

28 Das Motiv des Schriftbandes kommt in der bildenden Kunst vielfach zum Einsatz, besonders prominent in Darstellungen der Verkündigungsszene. Hier erscheint ein Bezug auf das Bildprogramm spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Liederhandschriften aufschlussreicher, denn «Autorschaft wird in dieser Tradition überwiegend symbolisiert durch leere Schriftbänder, die [...] den lyrisch-oralen Status der Texte im Unterschied zur Buchliteratur indizieren.»; Burghart Wachinger, *Autorschaft und Überlieferung*, in: *Autorentypen*, hg. von Walter Haug und dems., Tübingen 1991, S. 1–27, hier S. 13.





Abb. 3 Alessandro Allori, Rede des Titus Quinctius Flamininus vor den Achäern (Ausschnitt), Fresko, 1580, Poggio a Caiano, Salone Leo X.

andersetzung mit Federico Zuccari recurriert<sup>29</sup> –, so scheint sie in den nachfolgenden Werken eher den Status eines selbstgewählten Mottos des Künstlers angenommen zu haben. Hier <spricht> also der Künstler in dem Sinne, dass er sein Bildwerk punktuell zur Bühne einer verklausulierten Proklamation seiner selbst macht.<sup>30</sup> In keiner der genannten Darstellungen ist die Inschrift aus der Ikonografie des Bildes motiviert oder darüber erklärbar.<sup>31</sup> Umso mehr ziehen sie die Aufmerksamkeit auf sich und sondern sich, nicht nur für den gebildeten Betrachter, vom Bildgeschehen ab. Die Inschrift ist zwar materiell an die Trägerfläche des Bildes gebunden, als eine Stellungnahme Alloris jedoch davon zu isolieren und in einem erweiterten Kontext zu verstehen, der heute – wenn überhaupt – nur hypothetisch rekonstruierbar ist.

- 29 Vgl. Helen Barr, *Bellende Konkurrenten, bissige Kommentare. Eine Spurensuche in Alessandro Alloris Werken*, in: *Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler*, hg. von Doris H. Lehmann, Merzhausen 2017, S. 83–104. Zu dem Motiv des bellenden Hundes als Bild- und Streitelement in Florenz s. Zygmunt Ważbiński, *Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos «cane abbaiente»*, in: *Paragone* 327, 1977, S. 3–24 und Abbildungstafeln 1–6.
- 30 Alloris Idee eines eigenen Mottos mit ironischem Unterton ist möglicherweise in Verbindung zu bringen mit den Bild- und Schriftimpresen, die sich die Mitglieder verschiedener Florentiner Bruderschaften und Akademien bei ihrem Eintritt in den intellektuellen Verbund gaben; dies erfolgte oft auch auf parodistische Weise. Die prominentesten – wenn auch bei weitem nicht einzigen – Beispiele sind die bemalten Schaufeln der Mitglieder in der Accademia della Crusca, die sich 1583 konstituierte; vgl. dazu Roberto Paolo Ciardi und Lucia Tongiorgi Tomasi, *Le pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Florenz 1983.
- 31 In einem Kirchenführer von 1812 wird Alloris Altartafel in der Carminekirche von Pisa lobend hervorgehoben, aber auch mit der Anmerkung kommentiert: «Bizzarra fu l'idea del pittore di porre in bocca del cagnolino dipinto sul confine della gran tavola una carta col motto: *Si latrabitis latrabo*; e colle seguenti parole: *Alexand. Allorius C. Flor. Angeli Bronzini alumnus faciebat A.D. 1581*»; Alessandro Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno 1812, Bd. 3, S. 277.

Die Möglichkeit zu einer im Bild platzierten, jedoch darüber hinausweisenden Mitteilung ergreift Allori auch in seinen Signaturen.<sup>32</sup> Mit der Verschriftlichung des eigenen Namens setzt sich der Künstler wiederum wörtlich ins Bild, wobei Allori dieses Format teilweise zu umständlichen, ausufernden, fast geschwätzigem Kommentaren ausweitet. Schon in seinen frühen Werken wählt er die Option einfacher Namensnennung, um Mitteilungen zu erweitern, die in Zusammenhang mit seiner Tätigkeit bei der Ausführung des Bildes stehen: In der Altartafel für die Cappella Montauto nennt Allori sowohl den Autor der Bildfindung, die als Vorlage gedient hat, als auch seine eigene «eifrige» Tätigkeit des Kopierens.<sup>33</sup> Überblickt man Alloris gesamtes Werk, erweisen sich zwei Elemente in seinen Signaturen als rekurrente Bestandteile. Zum einen fällt die konstante Betonung seiner Schülerschaft bei Bronzino auf, die demonstrativ angeführt wird. Daneben steht als ein zweites Element die häufige, jedoch nicht beständige Nennung seiner florentinischen Bürgerschaft. Während die Florentiner Herkunft auch von anderen Künstlern in ihren Werken angeführt wird,<sup>34</sup> ist der demonstrative Ausweis einer Schülerschaft – zumal sie bei Allori lebenslänglich angeführt wird – eher singulär. Die Angaben zu dieser Relation werden von Allori mal in Kürzeln («A.D. AL. B. FL. F. M.D.LXXII»),<sup>35</sup> mal durch Beifügung des vollständigen Nachnamens seines Lehrers («ALESSANDRO ALLORI DI BRONZINO»),<sup>36</sup> in anderen Fällen durch ausführliche Umschreibungen vermerkt («ALEXANDER ALLORIUS ANGELI BRONZINI ALUMNUS MDLX»).<sup>37</sup> In welchem Umfang auch immer die Nachricht formuliert wurde, sie betont mit Nachdruck Alloris Zugehörigkeit zu einer traditionsreichen, aner-

- 32 Wie noch zu zeigen sein wird, muss Allori als ein exzessiver Signierer seiner Werke gelten – gleichwohl wird er in keiner Publikation erwähnt, die sich mit der Signatur in der italienischen Frühneuzeit beschäftigt. Für das Florentiner Cinquecento fehlt dazu eine profunde Darstellung, obgleich eine Vielzahl an interessanten Verfahren und Phänomenen zu beobachten sind: Beispielsweise die monogrammatischen Signaturen Andrea del Sartos, die auf Druckgrafik rekurrieren, die erstaunlichen Bildsignaturen von Jan Rost in den Wandteppichen für Cosimo I (für die ein «Huhn auf dem Rost» figuriert) oder eben das überbordende Signieren Alloris. Allein zu Baccio Bandinelli liegt mit der Publikation von Nicole Hegener eine entsprechende Arbeit vor, s. Nicole Hegener, *DIVI JACOBI EQVES. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München 2008. Tobias Burg kommt in seiner Publikation von 2007 auch aufgrund eigener unsauberer Statistiken zu der irrigen Schlussfolgerung, dass die Anzahl der Signaturen in Florentiner Werken des 16. Jahrhunderts abnimmt; vgl. Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin/Münster 2007, S. 285.
- 33 Zur Inschrift vgl. Anm. 13.
- 34 Tobias Burg verweist mit Bezug auf die (umstrittenen) Giotto-Signaturen auf ältere Deutungen, denen zufolge «DE FLORENTIA» lediglich bei Werken eingefügt wird, die «nicht für Florenz bestimmt waren»; Burg 2007 (wie Anm. 32), S. 311. Nicht nur Alloris Werke, auch andere Beispiele machen deutlich, dass diese Funktion für das 16. Jahrhundert, wenn überhaupt, dann nicht grundsätzlich angenommen werden kann.
- 35 Die Angaben stehen vermutlich für «A.D. AL[essandro] B[ronzino] FL[orentino] F[ecit] M.D.LXXII» oder »[...] AL[essandro] B[ronzini] F[i]L[ius] F[lorentino] [...]«, so in der *Heiligen Familie mit dem Johannesknaben*, Towcester, Easton Neston, Coll. Lord Hesketh; vgl. Lecchini Giovannoni 1991 (wie Anm. 2), Abb. 75, Kat.-Nr. 39, S. 232.
- 36 Beispielsweise in der Darstellung der *Perlenfischer* (um 1570) für das Studiolo Francesco I de' Medici (Florenz, Palazzo Vecchio); vgl. ebd. Abb. 60, Kat.-Nr. 29, S. 228.
- 37 So in der *Kreuzabnahme* (1560), Florenz, Santa Croce; vgl. ebd. Abb. 13, Kat.-Nr. 12, S. 219.

kannten Künstlergenealogie im engeren Sinne und damit seine Verortung in einer weiterreichenden florentinischen Kunstgeschichte.<sup>38</sup> Doch belässt es Allori in vielen Fällen nicht bei diesen einfachen Angaben. Als Erweiterungen seiner Signatur erscheinen beispielsweise Angaben, die einem kommentierenden Statement entsprechen. So heißt es in verschiedenen Werken aus der Zeit nach 1602 wiederholt «MELIUS LINEARE NON POTUIT», also sinngemäß «besser konnte er [das Werk] nicht gestalten [wörtlich: zeichnen]» – eine rhetorische Formulierung, die als Bescheidenheitsgestus eines älteren Künstlers zu lesen ist.<sup>39</sup> Je nach dem spezifischen Kontext des Werkes, ergänzt Allori seine Signatur vielfach auch um Angaben, die sich auf den Entstehungszusammenhang des Bildes beziehen.<sup>40</sup> So können die Auftraggeber adressiert werden, wie in der Altartafel für die Pistoieser Kirche San Francesco al Prato, die Allori als «NOBILISS[IM]A PISTORIENSUM CIVITAS» anspricht. In anderen Fällen wird die Situation kommentiert, die Allori vorfindet und auf die er reagiert – beispielsweise im Salone von Poggio a Caiano, wo er ein unvollendetes Fresko von Andrea del Sarto vervollständigen muss. Dies vermerkt er entsprechend: «ANNO D[OMI]NI MDXXI ANDREAS SARTIUS PINGEBAT ET A.D. MDLXXXII ALEXANDER ALLORIUS SEQUEBATUR» («1502 malte Andrea del Sarto [dieses Bild] und 1582 setzte Alessandro Allori es fort», wörtlich: «folgte ihm nach»).

Signaturen werden von Allori vielfach als erweiterte Kommentarebene eingesetzt, durch die er seinen Beitrag im historischen Kontext zu explizieren und sich zugleich eine überhistorische Präsenz zu sichern scheint. Im Unterschied zu den Inschriften sind die Signaturen tatsächlich unverkennbar und explizit mit dem Namen des Künstlers verbunden; die «Sprecherschaft» der Mitteilung sollte mithin eindeutig zuordenbar sein. Doch wer «spricht» hier tatsächlich – die historische Person Alessandro Allori, der ausführende Künstler des Bildes oder eine Figuration des Malers als Werkkommentator? Selbst

38 Die Adaption des Lehrer-Namens im öffentlichen Kontext (wie im Falle von Werksignaturen) folgt einer vielschichtigen Strategie, die auf Tradition, Adaption, Positionierung, Qualitäts- und Kompetenzzuschreibung abzielt. Im Kontext von schriftlichen Dokumenten, denen auch eine juristische Funktion zukam (Verträgen, Chroniken etc.) dient die Namensweiterung vor allem der eindeutigen Identifizierung einer Person; dies erfolgte zumeist mit Verweis auf die familiäre Genealogie. So wird Allori auch in einigen Rechnungsbüchern als «Alessandro Allori detto Il Bronzino» aufgeführt (vgl. die Dokumentation einer seiner Auftraggeber, der Familie Salviati; Bertrand Jestaz, *Le livre journal de la fabrique de la chapelle Salviati à Saint-Marc de Florence (1579–1594)*, Paris 1995). Die Namensgebung ist alles andere als einheitlich: Im Kontext seiner langjährigen Arbeiten für das Ospedale Santa Maria Nuova in Florenz wird Allori mit Bezug auf seinen leiblichen Vater als «Maestro Alexandro di m.ro [maestro] Christofano Allori Pittore» angeführt (vgl. Odoardo Giglioli, Alessandro Allori e lo Spedale di S. Maria Nuova, in: *Rivista d'Arte* 9, 1916–1918, S. 253–292).

39 Die Formulierung findet sich beispielsweise in dem Altarbild mit der *Geburt Mariae*, Florenz, SS. Annunziata, Cappella Antella («A.D. MDCII ALEXANDER BRONZINUS ALLORIUS DUM PINGEBAT MELIUS LINEARE NON POTUIT»); vgl. Lecchini Giovannoni 1991 (wie Anm. 2), Abb. 382, Kat.-Nr. 160, S. 293–294. Etwas differenzierter fällt die Signatur von *Christus im Hause von Martha und Maria* aus (Wien, Kunsthistorisches Museum): «A.D. MDCV ALEXANDER BRONZINUS ALLORIUS CIV. FLO. DUM PINGEBAT MELIUS LINEARE NON POTUIT»; vgl. ebd. Abb. 403, Kat.-Nr. 171, S. 298–299.

40 Zu den nachfolgend genannten Beispielen s. Barr 2017 (wie Anm. 29), S. 91–95.

das realhistorische Moment, das sich mit dem Namen in das Bild einschreibt und als Nachweis für die Identität des Verfassers angenommen wird, ist daher weniger eindeutig, als es zunächst den Anschein hat. Der Text, oder vielmehr die Schrift im Bild, eröffnet damit schon an sich eine Vielschichtigkeit, in der sich verschiedene Stimmen überlagern. Durch die Einfügung in eine fiktive Bildnarration verschränken sich darüber hinaus unterschiedliche Zeitebenen, wenn in der Betrachtung die Ambivalenz von Präsenz und Abwesenheit des Künstlers vor Augen tritt. Die Künstlersignatur stehe, so Karin Gludovatz,

modellhaft für ein grundlegendes Prinzip von Repräsentation, deren Überzeugungskraft sich dem Wissen des Betrachters um das Wechselspiel von Sein und Schein, um die Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit im Medium des Bildes, aber auch im Medium der Schrift verdankt.<sup>41</sup>

Die Spurensuche in diesem Oszillieren zwischen differenten formal-ästhetischen, indexalischen, authentifizierenden, narrativen und ontologischen Ebenen erweist sich in der Betrachtung als eine reizvolle Angelegenheit. Dies gilt umso mehr, wenn ein Künstler durch raffinierte Gestaltung des Schriftbildes für Irritationen sorgt und so verstärkt auf Interferenz wie Differenz von Bildoberfläche und Bildfläche anspielt.<sup>42</sup> Allori allerdings wählt für die Gestaltung seiner Signaturen eher simple Lösungen. So platziert er seine Namenszüge an «Orten» im Bild, die sich dafür (bild-)logisch und symbolhaft als Trägerflächen anbieten, beispielsweise gemalte Sockelzonen oder Absatzstufen. Ihre Erscheinung an der jeweiligen Stelle überrascht wenig, und auch die Möglichkeit einer verfeinerten Ausgestaltung greift Allori nicht auf – die Signatur bleibt augenfällig, sie wird nicht als eine Kippfigur zwischen Schrift und Bild ausgespielt. Dadurch tritt der Inhalt der Mitteilung stark in den Vordergrund und gerinnt zu einer deutlich vernehmbaren «Nachricht». Wie zuvor schon für andere Schriftlichkeiten im Bild bei Allori festgehalten werden konnte, gilt auch hier, dass der Künstler vor allem durch seinen fast aufdringlichen Einsatz dieser Mitteilungsform auffällt. Hierin unterscheidet sich Allori deutlich von seinen zeitgenössischen Künstlerkollegen – lediglich Baccio Bandinelli mit seiner «Signiersucht» wäre ihm darin ansatzweise vergleichbar.<sup>43</sup> Im Zuge der hier vorgeschlagene-

41 Karin Gludovatz, *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011, S. 13–14.

42 Vgl. dazu die präzisen Feststellungen von Karin Gludovatz, *Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild*, in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer, München 2005, S. 313–328, hierzu v. a. S. 314–317. Zur Ikonizität von Schrift und dem Begriff des «Schriftbildes» s. Susanne Strätling und Georg Witte, *Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität*. Zur Einführung in diesen Band, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hg. von dens., München 2006, S. 7–18.

43 Vgl. dazu Nicole Hegener «SANCTI IACOBI EQVES FACIEBAT.» Signiersucht und Selbsterhebung im Werk Baccio Bandinellis, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. von Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel, Münster 2006, S. 143–172 sowie dies. 2008 (wie Anm. 32).

nen Lektüre von Alloris Schriftzeugnissen ist jedoch auch weniger der singuläre Status bei diesem Vorgehen relevant als vielmehr, dass die Signaturen vom Künstler als ein Mittel innerhalb einer umfassenden Strategie zur demonstrativen Präsenz und ‹Vervielfältigung› der mit seinem Namen verbundenen Stimme eingesetzt werden.

### Alloris Vervielfältigung und (Selbst-)Fiktionalisierung in Textdokumenten: Das Zeichenlehrbuch

Texte im Bild und dezidiert schriftlich angelegte Dokumente sind grundlegend verschiedene Medien und Formate von Künstlerzeugnissen. Wenn nun als nächstes mit Alloris instruktiver Abhandlung zur Zeichenkunst ein Traktat in den Blick genommen wird, geschieht dies nicht in der Absicht, unterschiedliche Quellentypen in einen unmittelbaren Vergleich zu stellen. Sein *Libro delle regole del disegno* («Buch über die Regeln der Zeichnung/Zeichenkunst») weist formal und inhaltlich bestimmte Kennzeichen auf, die es eindeutig der Gattung der Zeichenbücher zuweisen.<sup>44</sup> Als «Lehr- und Vorlagenwerke, die speziell für das Erlernen zeichnerischer Fähigkeiten konzipiert wurden», entstanden diese zumeist Text- und Bildelemente kombinierenden Abhandlungen seit dem frühen 16. Jahrhundert.<sup>45</sup> Die didaktisch konzipierten und an der praktischen Umsetzung orientierten Anleitungen finden bis in die Gegenwart Verbreitung, und mit Online-Tutorials haben sich inzwischen noch zusätzlich andere Medienformate ausgebildet. Der Ansatz einer strukturierten und nachvollziehbaren Anleitung für die Zeichenkunst verbindet sich fast durchgängig mit dem Anspruch einer weiterreichenden Instruktion des Lernenden – etwa durch Vermittlung von anatomischem, naturwissenschaftlichem, kunsthistorischem oder technischem Wissen –, weshalb mir der Begriff des Zeichenlehrbuches auch zutreffender erscheint.

Die kunsttheoretischen Implikationen von Alloris *Libro* und sein didaktisch-instruktives Anliegen, das in der wiederholten Überarbeitung der Argumentation, vor allem aber mittels Zeichnungen innerhalb der Anleitungsschrift deutlich hervortritt, wurde in der Forschung bereits mehrfach thematisiert. Zuletzt legte Nino Nano-

- 44 Alloris *Libro* ist nie publiziert worden und verblieb unvollständig in verschiedenen handschriftlichen Versionen; eine davon wird jedoch aufgrund ihrer Ausarbeitung in der Forschung als partielle Fassung für eine geplante Druckausgabe angenommen. Die sechs verschiedenen Entwürfe werden in einem 93 Blätter umfassenden Konvolut von der Biblioteca Nazionale Centrale Firenze (BNCF) verwahrt, Cod. Pal. E B 16.4. Alloris sorgfältig redigierte Version des *Libro* wurde von Paola Barocchi publiziert und kommentiert (in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. von ders., Mailand/Neapel 1973, Bd. 2, S. 1941–1981); Auszüge daraus wurden von Alexander Perrig übersetzt, in: *Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos*, Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland Museum, hg. von Ernst-Gerhart Güse und dems., München/New York 1997, S. 279–285.
- 45 Einen profunden historischen Überblick geben die ausstellungsbegleitenden Publikationen *Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa | ca. 1525–1925*, hg. von Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer und Tobias Teutenberg, Passau 2014 (Zitat aus dem einführenden Beitrag von Ulrich Pfisterer, S. 1–10, hier S. 3) und *Lernt zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525–1925*, hg. von Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer und Tobias Teutenberg, Passau 2015.

bashvili eine präzise Studie zu dem Zeichenlehrbuch vor, in dem sie nicht nur eine Neudatierung der unterschiedlichen Manuskripte vorschlägt, sondern Alloris Anleitung zur Zeichenpraxis auch genauer im Kontext vergleichbarer historischer Schriften verortet.<sup>46</sup> Der Fokus ihrer Untersuchung liegt auf der text- und bildbasierten Wissensvermittlung, die Allori mit seinem *Libro* anstrebte – zumindest soweit sich diese an den erhaltenen Fragmenten ablesen lässt. Zentrale Inhalte in Alloris Zeichenlehrbuch sind eine theoretische Fundierung des *disegno*-Begriffes und, darauf aufbauend, die praktische Anleitung zur Erfassung und Nachzeichnung des menschlichen Körpers. Die Instruktion zum Zeichnen wird an verschiedenen Stellen des Manuskriptes eng verflochten mit der Formulierung von anatomischem Grundlagenwissen, sei es über den Verweis auf anerkannte Autoritäten des 16. Jahrhunderts oder durch die Einfügung von gelehrten Passagen, mit denen sich der Verfasser des *Libro* – also Alessandro Allori – als praktizierender Anatom ausweist.<sup>47</sup> Das Zeichenlehrbuch ist mithin theoriegeschichtlich in diverse Richtungen gut erschlossen; erstaunlicherweise wurde dabei aber bislang die spezifische literarische Form der Inhaltsvermittlung nicht genauer berücksichtigt.<sup>48</sup> Allori wählt für seinen Traktat in allen vorliegenden Manuskripten den Modus des fiktiven Gespräches, entweder in einer Zweierkonstellation, wenn der «Lehrer Bronzino» seinen «Schüler Allori» instruiert (so in drei der erhaltenen Versionen), oder in einer zweiten Gesprächsrunde, wenn die Figur Allori nun selber als Wissensvermittler auftritt und eine Gruppe Florentiner Edelleute in der Zeichenkunst unterweist. Traktate in Dialogform waren im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts weit verbreitet, jedoch machen Anleitungen zur Zeichenkunst innerhalb dieser Textform nur einen geringfügigen Anteil aus. Alloris *Libro* bildet damit eher eine Ausnahme als die Regel, denn ähnliche Abhandlungen, die nahezu zeitgleich in Florenz entstanden – zu nennen sind die Schriften von Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini und Vincenzo Danti – wurden monologisch verfasst.<sup>49</sup> Peter

46 Nino Nanobashvili, *Das ABC des Zeichnens. Die Ausbildung von Künstlern und Dilettanten*, Petersburg 2018 (dort auch mit einem ausführlichen Überblick zu älterer Literatur zu Alloris *Libro*).

47 Zu den Referenzen auf anatomische Studien s. ebd., S. 57–68 und Helen Barr, Alessandro Allori: Schöne Oberfläche und traurig stimmende Knochen (1560er Jahre), in: *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, hg. von Romana Sammern und Julia Saviello, Berlin 2019, S. 221–230.

48 Reilly 1999 (wie Anm. 2), S. 42–44 verweist im Zuge ihrer sonst umfassenden Analyse des *Libro* nur kurz auf die Grundform des Ciceronischen Dialoges, der von Allori aufgegriffen wird. Roberto P. Ciardi konstatiert, dass die Dialogform – seiner Auffassung nach um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine schon überholte formale Struktur – zwar eine interessante Besonderheit von Alloris *Libro* sei, führt dies aber nicht weiter aus; vgl. ders., *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, in: *Storia dell'Arte* 12, 1971, S. 267–284, hierzu S. 277.

49 Zu Baccio Bandinellis *Libro del disegno* (um 1550) s. Louis Alexander Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici Court. A corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004, S. 895–909. Bandinellis *Libro* steht in enger Verbindung zu Anton Francesco Donis in Dialogform abgefasstem *Disegno*-Traktat von 1549; Bandinelli erscheint darin als Gesprächspartner unter der Bezeichnung «Cavaliere». Waldman vermutet, dass Bandinelli eine längere Passage ‹seines› Gesprächsanteils für Donis Buch selber verfasst hat (vgl. ebd. S. 898). Zu Benvenuto Cellinis



Burke schlägt in einem kurzen, doch sehr informationsdichten Aufsatz von 1989 mehrere Gründe vor, die die generelle Beliebtheit des literarischen Dialoges in der Renaissance erklären könnten.<sup>50</sup> Als Rückgriff auf prominente antike Vorlagen indiziert der Dialog zuvorderst Gelehrsamkeit, bietet mit seiner Struktur der Rede und Gegenrede aber auch das ideale Format für eine kontroverse, rhetorisch geschulte Debatte. Der Verfasser des Textes kann auf diese Weise polemische, sogar subversive Inhalte transportieren, wenn er deren Vermittlung namentlich gekennzeichnet anderen Sprecher zuschreibt. Zudem sieht Burke das verschriftlichte Gespräch in enger Verbindung mit einer von Oralität geprägten Gesellschaft und Kulturtradition, auch da es der Praxis des Laut-Lesens entgegenkommt. Nicht zuletzt kann die literarische Konversation Unterhaltung im übertragenen Wortsinne bieten, etwa wenn ernsthafte und komische Erzählungen vermischt oder populäre Sprache imitiert werden. Für eine umfassende Re-Lektüre von *Alloris Libro* wären die verschiedenen Punkte genauer zu verfolgen, hier soll nur einem weiteren Aspekt nachgegangen werden, den Burke gleich einleitend benennt. Der britische Historiker verweist auf das Spiel mit den Namen realhistorischer Persönlichkeiten, die zur Benennung von Gesprächspartnern in fiktiven Dialogen verwendet werden können. Als ein dramatisch-effektvolles Äquivalent zum gelehrten Zitieren in Fußnoten, so Burke, kann sich in dem dialogischen Verfahren die Wertschätzung, unter Umständen auch die Erwartungshaltung gegenseitiger Kenntnisnahme spiegeln, im Falle einer parodistischen Version jedoch auch die negativ-kritische Einstellung gegenüber dem Namensgeber zum Ausdruck gebracht werden. Für den Leser öffnet sich hier ein vielschichtiges, unter Umständen auch verwirrendes Feld, denn »[t]he relationship between the views of these literary characters and those of the people with the same names in the outside world is obviously complex«.<sup>51</sup>

Mit diesem Effekt spielt auch der Autor Allori in seinem *Libro*, wenn er der Figur des gelehrten und erfahrenen Meisters den Namen «Agnolo Bronzino» gibt und den Schüler im Dialog mit «Alessandro Allori» bezeichnet.<sup>52</sup> Dem Leser wird dadurch ein Szenario vorgespielt, das historische Realität und literarische Fiktion vermischt, ihm wird suggeriert, er sei Zeuge eines Gespräches zwischen zwei Künstlern, die er als tatsächlich existente Personen der Florentiner

*Sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno* (um 1565) s. Patricia L. Reilly, *Drawing the line: Benvenuto Cellini's On the principles and method of learning the art of drawing and the question of amateur drawing education*, in: *Benvenuto Cellini. Sculptor, Goldsmith, Writer*, hg. von Margaret A. Gallucci und Paolo L. Rossi, Cambridge 2004, S. 26–50; zu Vincenzo Dantis *Il libro delle perfette proporzioni* (1567) s. Margaret Daly Davis, *Beyond the primo libro of Vincenzo Danti's Trattato delle perfette proporzioni*, in: *Mitteilungen für Kunstgeschichte* 26, 1982, S. 63–84.

<sup>50</sup> Peter Burke, *The Renaissance dialogue*, in: *Renaissance Studies* 3, Nr. 1, 1989, S. 1–12.

<sup>51</sup> Ebd., S. 5.

<sup>52</sup> Das Verfahren wird in den Textfragmenten, die eine andere Gesprächssituation imaginieren, vom Autor Allori fortgesetzt: Dann wird die Figur «Allori» im Text zum Lehrer einer Gruppe von Edelmannern (*gentiluomini*), die wiederum die Namen von realhistorischen Personen der Florentiner Aristokratie tragen.

Kunstwelt kennt. Die verschiedenen Ebenen des Dialoges lassen sich zwar – auch für den historischen Leser – philologisch trennen, die bewusst gewählte Namensgebung der Protagonisten zielt aber gerade auf deren Verschleifung ab. In der Anlage des Dialoges wird die Lehrer-Schüler-Konstellation weiter ausgespielt – sprachlich, indem der Lehrer seinen Schüler mit dem vertrauten «tu» anspricht, dieser aber mit dem respektvollen «voi» repliziert. Auch formal und inhaltlich werden die Rollen klar verteilt: Der *maestro* hat den größeren Redanteil, stellenweise doziert er regelrecht, während der Schüler durch Nachfragen und Unverständnis charakterisiert wird. Und nicht nur das Wissensgefälle zwischen den beiden Figuren wird passend imaginiert, an einigen Stellen des Textes werden sogar Aussagen eingefügt, die auf einen denkbaren realen Alltag in der Werkstatt des Malers Bronzino anspielen. So mahnt der *maestro* seinen Schüler im Verlauf des zweiten Gespräches, an jenem Abend frühestmöglich zurückzukehren, da Benedetto Varchi und Luca Martini sich zu einem gemeinsamen Abendessen bei ihnen angekündigt hätten.<sup>53</sup> Gerade diese Textstelle ist aufschlussreich, denn sie macht deutlich, dass es sich bei dem fiktiven Gespräch um eine Erzählung handelt, die von Alessandro Allori absichtsvoll retrospektiv konstruiert wurde. Der Passus ist dem jüngsten Manuskript des *Libro* entnommen, dessen Entstehung Nanobashvili überzeugend zwischen 1572 und 1590 datieren konnte – also auf einen späteren Zeitraum, als bislang angenommen.<sup>54</sup> In den Jahrzehnten unterhielt der Maler Alessandro Allori als etablierter Künstler eine eigene große Werkstatt mit einer Vielzahl an Mitarbeitern und Schülern; die beiden zitierten Abendgäste hingegen waren schon lange verstorben, Benedetto Varchi 1565, Luca Martini bereits 1561. Der unmittelbare Realitätsbezug ist also aufgrund der historischen Distanz nicht gegeben, es wird aber eine historische Wirklichkeitsmöglichkeit entworfen, da es sich bei der Abendgesellschaft um eine denkbare Konstellation der 1550er Jahre handelt. Hier liegt also nicht nur eine erzählte Fiktion vor, sondern auch eine Fiktionalisierung des Erzählten – und damit ein gezieltes literarisches Verfahren. Die Konstruktion des Textes ruft wiederum die Tatsache in Erinnerung, dass es einen Verfasser gibt, der gegenüber der Geschichte eine Außenperspektive einnehmen und zugleich die Entscheidung treffen kann, sich selber als Figur in die Erzählung einzuschreiben. Und auch hier wird mit dem Modus der «Vielstimmigkeit» gearbeitet – diesmal nicht im Neben- und Nacheinander schriftlicher Mitteilungen in verschiedenen Formaten, sondern in der Gleichzeitigkeit, die mit der physischen Existenz eines umfassenden Textes einhergeht. Der

<sup>53</sup> «E tu questa sera torna il più presto che puoi, ché credo veranno a cena con esso noi il nostro messer Benedetto Varchi e 'l cortesissimo messer Luca Martini [...]»; zitiert nach Barocchi 1973 (wie Anm. 44), S. 1965. Sowohl mit Benedetto Varchi wie auch mit Luca Martini verband Agnolo Bronzino eine enge Freundschaft. Von Luca Martini, einem gelehrten Kunstmäzen, der im Dienst von Cosimo I. als Verwalter von Pisa eingesetzt wurde und in dieser Funktion unter anderem die Umsetzung eines Kanalsystems verantwortete, fertigte Bronzino um 1555 ein Portrait an (heute Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 1912 n. 434).

<sup>54</sup> Nanobashvili 2018 (wie Anm. 46), S. 31–35.

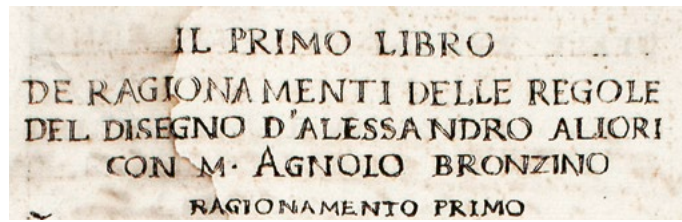


Abb. 4 Alessandro Allori, *Libro delle regole del disegno*, Florenz, BNCF, Fondo Palatino E.B. 16.4., fol.1r, Ausschnitt: Überschrift der Manuskriptseite

Effekt der Vervielfältigung seines Namens ist in dem *Libro* von Allori wohl kalkuliert, denn die erste Seite des Manuskriptes beginnt mit der in Majuskeln gesetzten Titulierung «Il primo libro de ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino» (Abb. 4). Die Inversion der Namensnennung im Titel gegenüber der nachfolgend im Text inszenierten Kompetenzverteilung (Bronzino als Lehrer, Allori als Schüler) ist entscheidend, denn sie akzentuiert implizit den Verfasser des Traktates. Die Überschrift lässt sich nämlich auf eine doppelte Weise lesen: Sie titulierte den Traktat als das Dokument eines Gespräches zweier Künstler(-figuren), das von den «regole del disegno» handelt und dessen «primo libro» hier von einem nicht genannten Verfasser (oder Chronisten) vorgelegt wird. In der zweiten Lesart kündigt die Formulierung das «erste Buch der Überlegungen zu den Regeln der Zeichenkunst» an, das von Alessandro Allori im Dialog mit Agnolo Bronzino angestellt und erarbeitet wurde – wobei durch die Erstnennung Allori die auktoriale Kompetenz zugeschrieben wird.

«Vielstimmigkeit» ereignet sich in dem Zeichenlehrbuch somit auf mehreren Ebenen, sie charakterisiert nicht nur das erzählte Gespräch in allen Versionen des *Libro*, sie trifft auch auf die Konfiguration eines *Alter Ego* Alloris zu. Bezieht man darüber hinaus den Paratext der Manuskriptüberschrift in die Überlegungen mit ein, erweist sich der *Libro* als eine vielschichtige Anlage, die mit der kontingenten Relationalität von Textfigur(en), Verfasser und Autor spielt.

### Alloris kumulative Stimmvielfalt in pragmatischen Texten (und eine problematische Quelle)

Während Alessandro Allori mit Schriftlichkeit im visuellen und im kunsttheoretischen Kontext auf verschiedene Weisen experimentell hantiert und dadurch seine Nachrichten zu auffällenden, sogar singulären Formen der Positionsbestimmungen entfaltet, verbleibt er in pragmatischen Textsorten weitgehend traditionskonform. Als Verfasser befolgt er hier die rhetorischen und formalen Konventionen der jeweiligen Textsorte, etwa wenn er in seinen Briefen je nach Adressat die entsprechende Stillage und den angemessenen Sprachduktus wählt. So sind seine Schreiben an Auftraggeberinnen und Auftraggeber, denen er in der sozialen Hierarchie deutlich untergeordnet war,

von der Anrede bis zum abschließenden Gruß formvollendet und in sorgfältiger Cancellaresca-Schrift ausgeführt.<sup>55</sup> Seine Anliegen bringt Allori in verschachtelten Satzkonstruktionen vor, die überwiegend aus einer Aneinanderreihung von Höflichkeitsfloskeln bestehen.<sup>56</sup> Auch in der Kommunikation mit sozial nähergestellten Personen adaptiert Allori die textsortenspezifischen Formalia, variiert aber gegenüber manchen Adressaten innerhalb eines Dokumentes punktuell die Tonlage, so dass eigenwillige Kompilationen von «hoher» und «niederer» Sprache entstehen. So beendet er beispielsweise ein Schreiben an die Äbtissin des Frauenkonventes von Sant'Agata in Florenz, in dem es um die verbindliche Festlegung von Vertragsvereinbarungen geht, mit dem Satz «Aber um Sie nicht weiter mit diesen Kinderreimen zu langweilen, hör' ich damit jetzt auf». Auf diese flapsige Formulierung folgt, eingeleitet durch ein Wortspiel, die Bitte, Grüße an ehemalige Schülerinnen zu übermitteln, dann schließt der Brief standardgemäß mit den entsprechenden pragmatischen Angaben und Höflichkeitsfloskeln.<sup>57</sup> Mit der Äbtissin führte Allori über viele Jahre einen regen Briefwechsel, und mit dem Kloster war er durch eine Vielzahl von Aufträgen, aber auch aufgrund persönlicher Beziehungen eng verbunden – die «individuelle Stimme» in diesem Brief ist daher sicherlich als Ausdruck eines Vertrauensverhältnisses zu lesen. Dieses Vorgehen findet prinzipielle Entsprechungen in weiteren Schreiben des Künstlers, vor allem aber auch Parallelen in vergleichbaren Briefkonstellationen anderer Künstler. Alloris schriftlichen «Nachrichten» bilden an dieser Stelle also die üblichen Umgangsformen ab und sind nicht als Einzelfälle einzustufen.

Anders gelagert ist der Fall des sogenannten *Libro di ricordi*, eher eine Art Haushaltsbuch, das Allori in den Jahren zwischen 1579 und 1584 führte. Hierin notierte der Künstler vorrangig Ein- und Ausgang von Zahlungen oder vermerkte Auftragserteilungen und -abschlüsse, nur an seltenen Stellen finden sich auch Überlegungen zur Entwurfsarbeit oder Angaben im Stile einer Familienchronik. Der singuläre Status dieser Quelle ergibt sich nicht aus der Textsorte, denn *Ricordanze* gehörten in Florenz bereits seit dem 15. Jahrhundert zu den geläufigen

<sup>55</sup> Allori verfasste auch die inhaltlich präzise ausgearbeitete Version seines Zeichenlehrbuches, die als Druckvorlage angenommen wird, in dieser gut leserlichen Kursivhandschrift; die anderen Versionen des *Libro*, die als Vorarbeiten gelten, notierte er hingegen in einer nicht formalisierten, raschen Handschrift; vgl. dazu Nanobashvili 2018 (wie Anm. 46), S. 46–48.

<sup>56</sup> Beispielhaft sei auf den Briefwechsel mit Eleonora Gonzaga Medici, Fürstin von Mantua, verwiesen, die Allori nicht nur mit der Anfertigung von Porträts beauftragte, sondern auch als Kunsthändler engagierte (mit dem Auftrag, für sie Werke Andrea del Sartos anzukaufen). Die Brieftexte sind transkribiert abgedruckt in *Artisti in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova. Ricerche e studi negli archivi mantovani*, hg. von Antonino Bertolotti, Modena 1885, S. 160 und in Roberta Picinelli, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554–1626)*, Mailand 2000, S. 68–69 und S. 79–81.

<sup>57</sup> «Ma per non tediarla con filastroche farò fine con questa; e senza fine desiderando mi comandi insieme con le altre mie discepole e a la R-a di Madonna, alle quali conceda nostro Signore Dio felicemente quanto desidera. Di casa, li 7 d'ottobre 1600. / Di V. R. Molto Mag.<sup>ca</sup> / Oblig.<sup>mo</sup> per servirla / Aless.<sup>o</sup> B.<sup>no</sup> Allori / Alla Molto Mag.<sup>ca</sup> et R.<sup>da</sup> Suor Maria Isabella oss.<sup>ma</sup> in S. Agata.» Zitiert nach Achille de Rubertis, «Le Nozze di Cana» di Alessandro Allori, in: *Rivista d'Arte* 9, 1916–1918 (1918), S. 11–40, S. 31.



figen Schriftpraktiken von Kaufleuten.<sup>58</sup> Seltener hingegen – oder seltener erhalten – sind allerdings entsprechende Dokumente von Künstlern. Aus dem 16. Jahrhundert gibt es vergleichbare Schriften nur von Lorenzo Lotto, Giulio Romano, Giovanni da Udine, von Francesco und Jacopo Bassano sowie von den Bildhauern Annibale Caccavello und Alessandro Vittoria, mithin von keinem anderen Florentiner Künstler.<sup>59</sup> Alloris *Libro di ricordi* wurde 1908 von Iginio Supino publiziert<sup>60</sup> – und genau hier beginnt auch das Problem, das mit diesem ungewöhnlichen historischen Dokument verbunden ist. Dem Herausgeber lag für seine Veröffentlichung nämlich nur eine Transkription des Manuskriptes durch Gaetano Milanesi vor, und die originale Quelle war schon wenige Jahre nach ihrer ersten Erfassung nicht mehr auffindbar, wie Supino in einer kurzen Vorrede vermerkt.<sup>61</sup> Bis heute ist der Urtext nicht identifiziert worden, was die Authentizität des *Libro di ricordi* nicht grundsätzlich in Frage stellen muss, aber zumindest eine Schwierigkeit im Umgang mit dem Material bedeutet. Für das hier vorgeschlagene Verständnis von Alloris Texten ist allerdings eine gesicherte, manifeste und originale Schriftlichkeit grundlegend. Annahmen zum Entstehens- und Schreibprozess der Nachrichten erfordern deren materielle Existenz von der Hand Alloris, daher kann der *Libro di ricordi* an dieser Stelle nur erwähnt, aber nicht weiter berücksichtigt werden.

### Ausblick: Praktiken zur Subjektkonstituierung

Dass Alloris zahlreichen schriftlichen Äußerungen nicht nur als eine Reihe von markanten Einzelereignissen zu verstehen sind, sondern sich in der Gesamtschau als ein nahezu choreografiertes vielstimmiges Verfahren erweisen, wurde bereits einleitend umrissen. Im Verlauf meines Beitrages habe ich dann mehrfach Alloris Einsatz von Schriftlichkeit mit dem Vorschlag verbunden, darin auch ein Instrument zur (Selbst-)Kommentierung und zur eigenen Positionsbestimmung zu sehen. Diese Überlegungen sollen abschließend um Verweise auf Ansätze aus der Kunstgeschichte benachbarten Forschungsbereichen ergänzt werden. Ihnen kann an dieser Stelle nur eine kurssorische Darstellung gelten, doch sehe ich sie als ideengebend, um zu einem weitergedachten Umgang mit Alloris <Text-Nachrichten> zu gelangen.

58 Zur Tradition und Form der sogenannten *Ricordanzen* s. *Art, memory, and family in Renaissance Florence*, hg. von Giovanni Ciappelli und Patricia Lee Rubin, Cambridge 2000; Giovanni Ciappelli, *Libri e letture a Firenze nel XV secolo. Le «ricordanze» e la ricostruzione delle biblioteche private*, in: *Rinascimento* 2, Nr. 29, 1989, S. 267–291 sowie Fulvio Pezzarossa, *La tradizione fiorentina della memorialistica*, in: *La «memoria» dei mercatores*, hg. von Gian-Mario Anselmi, Fulvio Pezzarossa und Luisa Avellini, Bologna 1908, S. 41–149.

59 Vgl. *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, hg. von Richard E. Spear und Philip Sohm, New Haven u. a. O. 2010; der Hinweis entstammt der Einleitung von Philip Sohm, dort S. 1 und S. 302, Anm. 1 (mit weiterführender Literatur zu den genannten Textquellen).

60 *I Ricordi di Alessandro Allori*, hg. von Iginio B. Supino, Florenz 1908.

61 Ebd., S. 7.

In den Literaturwissenschaften führte die Arbeit mit Texten seit den 1950er Jahren zu einer Ausdifferenzierung von Autorschaftstheorien. Die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen reichen – sehr verkürzt – von der Personalisierung des Autors über sein Verschwinden bis zu dessen Rückkehr als Instanz, Diskursverwalter oder sozialgeschichtlicher Akteur.<sup>62</sup> In kritischer Replik auf Roland Barthes' folgenreiche Proklamation vom «Tod des Autors», aber auch in Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Frage danach, was ein Autor sei, entwickelte Giorgio Agamben 2005 in einem Essay die Vorstellung vom «Autor als Geste».<sup>63</sup> Der Autor gibt in diesem Verständnis seinen Text <frei>, und es ist gerade diese Geste, die seine Abwesenheit und Anwesenheit im Werk zugleich markiert. Nicht der Autor, sondern «die zum Begriff der Autor-Funktion zusammengefasste, diskursanalytische Konzeption» wird damit aufgerufen, und eben dieses (neue) Subjekt, so formulieren es Matthias Schaffrick und Marcus Willand,

wird in seiner Abwesenheit und Unerreichbarkeit relevant. Die Revision der Subjektposition gibt die Sprach- und Handlungsmacht, das Selbstbewusstsein und Reflexionsvermögen des Subjekts nicht auf, aber diese Eigenschaften sind, sofern sie sich einstellen, das Ergebnis von Subjektivierungsprozessen und damit das Ergebnis von sozialen Praktiken und performativen Aktivitäten. Das Subjekt behauptet sich in der Auseinandersetzung [...] mit diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken, also Dispositiven. An diesen Dispositiven bildet sich das Subjekt heraus, es muss sich daran abarbeiten.<sup>64</sup>

Für die hier vorgeschlagene Re-Lektüre der Allorischen Schriftzeugnisse greift besonders das Argument von der Konstruktion des Subjektes in der Auseinandersetzung – Agamben nennt es den «Nahkampf»<sup>65</sup> – mit sozialen Praktiken. Zugespielt gesagt: Alessandro Allori durchläuft seinen individuellen Subjektivierungsprozess, indem er sich sowohl innerhalb etablierter Textformate bewegt (das heißt, indem er ihre Konventionen respektiert und adaptiert) als auch an ihnen <reibt> (und Grenzen neu absteckt, indem er Konventionen auf sehr individuelle Weise auslegt).

Das Verständnis von Schreiben und Schrift als Dispositive, die auf multiple Praktiken innerhalb einer Gesellschaft verweisen, findet sich auch in der jüngeren geschichtswissenschaftlichen Forschung. «Historische Praxeologie» oder «praxeologische Herangehensweise» ist zuletzt besonders im Bereich der Frühneuzeitforschung ein frucht-

62 Aus der umfassenden Literatur zu Autorschaftstheorien sei hier nur auf den von Matthias Schaffrick herausgegebenen Band *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin/Boston 2014 verwiesen, dem an dieser Stelle viele Anregungen zu verdanken sind.

63 Giorgio Agamben, *Der Autor als Geste*, in: ders., *Profanierungen*, Frankfurt am Main 2005, S. 57–69 (das italienische Original erschien ebenfalls 2005).

64 Matthias Schaffrick und Marcus Willand, *Poststrukturalistische Autorschaftstheorien*, in: *Theorien und Praktiken der Autorschaft* 2014 (wie Anm. 62), S. 41–61, S. 46.

65 Agamben 2005 (wie Anm. 63), S. 68.

bringender Ansatz geworden.<sup>66</sup> Daran zeigt sich, so Arndt Brendecke, eine «Verschiebung der Beobachtungspräferenzen [...], und zwar vom Expliziten auf das Latente, vom Text auf den Vollzug von Handlungen, [...] von Postulaten auf Praktiken».<sup>67</sup> Die Konstituierung von Subjekt und Status wird in diesem Zusammenhang nicht als Ausgangspunkt, sondern als das Ergebnis einer Vielzahl von Praktiken, vor allem kommunikativer Praktiken verstanden. Der Blick richtet sich somit vom Inhalt des Dokumentes auf sein Verfasst-Werden, vom Textresultat auf den Schreibenden und dessen Handlungszusammenhänge. Aus dieser Perspektive interessiert an Alloris «Nachrichten» nicht nur der Inhalt, sondern dass sie den Abdruck einer Aktivität bilden, die sich auf vielen Feldern abspielt – im hegemonialen Normbereich ebenso wie im experimentellen Feld der «Vielstimmigkeit». Alloris Positionsbestimmungen, Manifestierungen und Kommentierungen sind in diesem Sinne das Instrumentarium eines umfassenden Verfahrens zu Subjektkonstituierung, die der Künstler mit seinem Namen verbindet.

<sup>66</sup> S. dazu *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, hg. von Arndt Brendecke, Köln/Weimar/Wien 2015 und *Diskurse – Körper – Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung*, hg. von Dagmar Freist, Bielefeld 2015.

<sup>67</sup> Arndt Brendecke, Von Postulaten zu Praktiken. Eine Einführung, in: *Praktiken der Frühen Neuzeit* 2015 (wie Anm. 66), S. 13–20, hier S. 13.