

Frank Zöllner

Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuß in Leon Battista Albertis *De pictura*

Erstmals publiziert in:

Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, 4, 1997, S. 23-39

Hinweis:

Die Seitenzählung der vorliegenden elektronischen Version weicht von der Paginierung der Druckfassung ab.

Zitierfähige URL:

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/175/>

Frank Zöllner

Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuß in Leon Battista Albertis *De pictura*

Leon Battista Alberti zielte mit seiner im Jahre 1435 zunächst lateinisch verfaßten und bereits 1436 von ihm selbst ins Italienische übersetzten Schrift *De pictura*¹ auf eine Neubewertung der Malerei unter den Wissenschaften und Künsten. Diese Neubewertung basierte im ersten Buch von *De pictura* auf der mathematisch-wissenschaftlichen Fundierung der Malerei durch Geometrie und Zentralperspektive.² Ich werde im folgenden die These vertreten, daß Alberti im zweiten und dritten Buch versuchte, sowohl die emotionale Wirkungsweise der Malerei - nämlich durch die Affektübertragung - im Kontext einer nicht ausschließlich religiös orientierten Kunst zu veranschaulichen, als auch einen Genuß (*voluptas/ delectatio*) am Kunstwerk zu legitimieren, der unabhängig von moralischen oder didaktischen Motivationen und intellektueller Wertschätzung bestehen konnte. Seine Auseinandersetzung mit der Affektübertragung und dem Kunstgenuß vollzog Alberti im Rahmen einer Neubewertung der Malerei überhaupt, und innerhalb dieser Neubewertung rekurrierte er auf zwei einander fremde Modelle, nämlich einerseits auf Kategorien der antiken Rhetorik sowie deren Verarbeitung durch Autoren des Mittelalters und andererseits auf Rezeptionsmechanismen gegenüber der zeitgenössischen religiösen Malerei. Deren Wirkungsmechanismen, die vor allem auf der Affektübertragung beruhten, 'etikettierte' er mit Kategorien aus der seinerzeit höher bewerteten Welt des Wortes, um so die Malerei gegenüber einem traditionell eher bilderfeindlichen (oder zumindest indifferenten) Publikum - namentlich den vorwiegend humanistisch geschulten Lesern von *De pictura* - wirkungsvoll aufzuwerten.

1. Funktion und Publikum von *De pictura*

In *De pictura* bezieht sich Alberti auf Abhandlungen der antiken Poetik und Rhetorik³, deren Nützlichkeit für den Maler er an einer Stelle sogar explizit betont.⁴ Zudem lassen sich bestimmte Begriffe Albertis wie etwa *compositio* oder *historia* sowie Teile seiner Ausführungen zur Affektübertragung vom Bild auf den Betrachter mit antiken Ansichten zur Rhetorik in Verbindung bringen (s. u.).⁵ Schließlich entspricht die in einigen Manuskripten der lateinischen Version überlieferte Einteilung des Traktats in Grundlagen (*rudimenta*), Malerei (*pictura*) und Maler (*pictor*) in etwa der bei Horaz erkennbaren Unterscheidung zwischen Technik, Inhalt und Dichter in der *Ars poetica*.⁶ Andererseits sind solche Dreiteilungen, die auch während des Mittelalters geläufig waren⁷, wiederum so generell, daß die Annahme eines bestimmten Vorbildes nur als ein allgemeiner Hinweis auf

die Struktur von *De pictura* verstanden werden kann. Relevanter als die Benennung eines exakten Modells für *De pictura* sollte jedoch die Frage nach der Funktion literarischer Vorbilder sein. Da diese vor allem in der Instruktion und Erziehung des Lesers bestand, werde ich zunächst zu klären versuchen, welche Aufgaben jene Vorbilder in Albertis Abhandlung hatten.

Besonders aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die Adressaten der von Alberti als Modell gewählten oder berücksichtigten Schriften des Altertums sowie deren ursprüngliche Funktion. Antike Traktate wie die *Ars poetica* des Horaz gehören zu den didaktisch motivierten isagogischen Abhandlungen. Sie wandten sich an zwei unterschiedliche Gruppen von Lesern, nämlich zum einen an philosophisch oder theoretisch interessierte Handwerker und zum anderen an höher gebildete Rezipienten, die ein amateurhaftes Interesse am Handwerk oder an den Künsten hatten.⁸ Tatsächlich schrieb auch Alberti, der auf eine komplette humanistische Ausbildung zurückblickte und sich gleichzeitig als Amateurmaler bezeichnete⁹, für zwei ähnlich unterschiedliche Lesergruppen, die den verschiedenen Adressaten der vorbildlichen isagogischen Traktate entsprachen. Einerseits wandte er sich an (die Florentiner) Künstler, die seinerzeit den Status von Handwerkern hatten und auf eine Aufwertung ihrer gesellschaftlichen Position drängten; andererseits schrieb er für (Mantuaner) Humanisten, die - wie Alberti selbst - vereinzelt ein amateurhaftes Interesse an der bildenden Kunst (also an einer größtenteils noch als handwerklich eingestuften *ars*) zu entwickeln begannen. Genau diese Gruppe an der bildenden Kunst interessierter Literaten und Humanisten scheint Alberti mit seinem Traktat vor allem erreicht zu haben, denn im 15. Jahrhundert zirkulierten mehr lateinische als italienische Manuskripte seiner Abhandlung. Erst 1540 erfolgte eine gedruckte Ausgabe von *De pictura*, wobei zunächst nur die lateinische Version veröffentlicht wurde. Die heute so prominente, noch von Alberti selbst stammende italienische Fassung hingegen hatte man damals sogar soweit vergessen, daß im Jahre 1547 eine neue Übersetzung angefertigt und veröffentlicht wurde.¹⁰ Die Editions- und Überlieferungsgeschichte von *De pictura* legt somit die Vermutung nahe, daß das Interesse an Albertis Text zunächst, vor der Mitte des 16. Jahrhunderts, eher der lateinischen als der italienischen Version galt, daß also eher Humanisten als Künstler sich mit dem Traktat auseinandersetzten. Schließlich muß auch zweifelhaft erscheinen, ob die des Lateins weitgehend unkundigen und auf eine italienische Abschrift des Traktats angewiesenen Künstler sich im Text Albertis tatsächlich, wie das heute oft angenommen wird (hierzu s.u.), Anregungen für die Gestaltung ihrer Malerei holten. Zweifelsfrei ist lediglich, daß Albertis Versuch einer Aufwertung der Malerei unmittelbar mit den Interessen jener Künstler korrespondierte, die er durch die eigene italienische Übersetzung seines Traktats anzusprechen hoffte und die sich - wie zum Beispiel Lorenzo Ghiberti - um eine wissenschaftliche Grundlage der eigenen künstlerischen Tätigkeiten bemühten.

Albertis rational-wissenschaftliche Fundierung der Kunst zeigt sich bereits in der italienischen Widmung seines Traktats an Brunelleschi, denn hier bezeichnet er das erste Buch von *De*

pictura als vollständig mathematisch, was dem tatsächlichen Inhalt dieses Abschnitts entspricht. Um dem Eindruck einer übertrieben wirkenden Wissenschaftlichkeit entgegenzuarbeiten, betont Alberti jedoch, daß er nicht als Mathematiker, sondern als Maler schreibe.¹¹ Diese Betonung hat nicht alle Leser überzeugt. So beklagte Paolo Pino in seiner Abhandlung über die Malerei von 1548, daß Albertis *De pictura* eher von Mathematik als von Malerei handele - auch wenn der Autor das Gegenteil behauptete - und daß seine praxistauglich scheinenden Hilfsmittel zu starr und unbrauchbar seien.¹² Schon Alberti scheint sich dieser Gefahr des Abgleitens in eine überzogen wirkende Wissenschaftlichkeit durchaus bewußt gewesen zu sein. Er betont daher weiter, daß die Mathematiker die Dinge allein im Geiste, vollständig unabhängig von ihrer materiellen Form vermäßen, wohingegen die Maler sich mit den sichtbaren Dingen beschäftigten. Daher möchte er, Alberti, in die Rolle des Malers schlüpfen und sich einer den Sinnen eher angepaßten Darstellung bedienen. Er beruft sich in *De pictura* an dieser Stelle auf die *più grassa minerva*, 'fettere Minerva' und ihre sinnbetörende Leibesfülle.¹³ Dieser Bezug auf die Göttin der Handwerker, Künstler und Poeten, aber gleichzeitig auch der Wissenschaften, wird erst vor dem Hintergrund einiger Bemerkungen Quintilians und Ciceros verständlich. Dort bedeuten verwandte Formulierungen, daß Erklärungen eines Sachverhalts auch den weniger Gebildeten zugänglich sein sollten und daher eher allgemeinere Weisheiten als sophistische Haarspaltereien enthalten müßten.¹⁴ Die Anrufung der Minerva ergänzt also die im ersten Buch eingeführte wissenschaftlich-mathematische Fundierung der Malerei, und sie korrespondiert wiederum mit dem Umstand, daß Alberti für zwei Lesergruppen unterschiedlichen Bildungsniveaus schrieb. Zudem zeigt sich hier die Absicht Albertis, die Wirkungsmechanismen der Kunst nicht allein rational zu begründen, sondern sie ebenso mit einer Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung und des Genusses zu verbinden. Diese Verbindung, die weder einen unmittelbar einsichtigen moralischen Anspruch noch ein intellektuelles Ziel erkennen ließ, bedurfte im Jahre 1435 im Zusammenhang einer humanistisch ambitionierten Abhandlung noch einer ausführlichen Legitimierung (s. u.).

2. Die Funktion von *movere* und *delectare*

Neben Albertis Aufwertung der bildenden Kunst durch ihre im ersten Buch von *De pictura* erörterten wissenschaftlichen Grundlagen steht der in den weiteren Abschnitten unternommene Versuch, auch den Genuß (*voluptas*) am Kunstwerk sowie die unmittelbar sinnlich erfahrbare Affektübertragung vom Bild auf den Betrachter im Rahmen jener Nobilitierungsstrategie darzustellen. Ein Hinweis hierauf findet sich in seinen Erörterungen der *historia*¹⁵, also der seiner Meinung nach vornehmsten Bildgattung, die er in Anlehnung an die Terminologie der antiken Rhetorik erläutert.¹⁶

Eine *historia* - so Alberti - lobe und bewundere man vor allem dann, wenn sie das Auge sowohl des Gebildeten als auch des Ungebildeten für längere Zeit durch (sinnlichen oder geistigen) Genuß und durch die Bewegung der Seele anzuziehen oder festzuhalten vermöge (*cum voluptate et animi motu detineat*). Eine direkte Beziehung dieser Formulierung zur Terminologie der Rhetorik wird auch im Wortgebrauch der italienischen Version deutlich, denn dort ist von *diletto et movimento d'animo* die Rede. In den Augen eines gebildeten Lesers harmonierte diese Begriffskombination mit zwei Kategorien der antiken Rhetorik, in der drei grundsätzlich voneinander verschiedene *genera* oder *modi* der rhetorischen Persuasion unterschieden wurden, nämlich das Überzeugen des Publikums durch instruktive oder belehrende Argumentation (*docere/ probare*), durch Gefallen (*delectare*) und durch Rühren oder Bewegen (*movere*).¹⁷ Von dieser Trias der Persuasion übernahm Alberti lediglich die beiden weniger intellektuellen *genera*, nämlich das Gefallen (*delectare*) und Bewegen (*movere*). Er befand sich mit seiner Auswahl in der Gesellschaft des zu seiner Zeit umstrittenen Humanisten Lorenzo Valla, der ein vergleichbares Argument zugunsten der beiden weniger intellektuellen *genera* der Rhetorik vorgebracht hatte (s. u.).¹⁸ Aufschlußreich für unseren Zusammenhang ist aber nicht so sehr Albertis Bezug auf die antike Rhetorik, sondern der Umstand, daß er (der sonst in seinen Schriften rational argumentierte und die Malerei wissenschaftlich zu begründen versuchte) den intellektuell anspruchsvollsten *modus dicendi*, die auf Instruktion und Belehrung beruhende Überzeugung des Publikums, unberücksichtigt ließ.¹⁹

Mehrere Gründe dürften bei Albertis Auswahl der zu berücksichtigenden *genera dicendi* eine Rolle gespielt haben: So konnte die Malerei aufgrund ihres untergeordneten Status als *ars mechanica* nicht einfach und vor allem nicht vollständig (d. h. mit allen drei *genera dicendi*) mit der intellektuell höher bewerteten Rhetorik gleichgesetzt werden. Eine weitergehende Begründung läßt sich aber auch aus Albertis antiken Quellen ableiten, in denen Funktion und Wirkungsweise der drei *genera dicendi* ausführlich dargelegt wurden. So war für Cicero die Beherrschung aller drei Redestile - des beweisenden, des gefallenden und des bewegendes - zunächst eine ideale Grundausstattung für den besten aller Redner. Gleichzeitig glaubte er aber, daß ein perfekter Redner sich den Realitäten nicht verschließen dürfe und daher die erfolgversprechendste Kombination von Redestilen anzuwenden habe. In der Tat müsse man (so Cicero in einer beispielhaften Anerkennung des Realitätsprinzips und der praktischen Erfahrung) auf dem Forum hauptsächlich den Ungebildeten gefallen oder höchstens einem halbgebildeten Publikum, das (wie Quintilian weiter ausführt) nicht mit klaren Argumenten und überzeugenden Wahrheiten gewonnen werden könne, sondern mit der weniger argumentativen Eloquenz der *delectatio* und mithilfe des rührenden Affekts.²⁰ Das Publikum war also oft für einen intellektuell anspruchsvollen Redestil nicht empfänglich.

Albertis Verzicht auf das *docere* ergab sich zunächst aus der Heterogenität seiner Adressaten, denn er wandte sich sowohl an humanistisch geschulte Leser als auch an ein weniger gebildetes

Publikum, das er zu Beginn seiner Ausführungen zur *historia* ausdrücklich nennt, dem er sich mit seiner eingangs erörterten Anrufung der *più grassa Minerva* implizit zuwendet und das er an anderer Stelle ausdrücklich als Adressaten der Malerei anführt.²¹ Doch eine Priorität von *delectare* und *movere* gegenüber dem weniger an der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung orientierten *docere* war für Alberti keineswegs nur ein Zugeständnis an eine Leserschaft, die intellektuell anspruchsvollere Argumente nicht verstanden hätte. Aufschlußreich für das Verständnis seiner eigentlichen Intentionen ist der weitere Verlauf seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff der *historia* und mit ihren Bestandteilen. Seiner Meinung nach resultiere jenes eher emotionale als rationale Element, das ein Vergnügen oder einen Genuß (*voluptas/ dilecto*) an der *historia* hervorrufe, aus der Kombination von Fülle (*copia*) und Mannigfaltigkeit (*varietas*). Ausgehend von diesen konkreten Eigenschaften der *historia*, deren Unterscheidung wohl einer verwandten Aufteilung Quintilians entspricht²², entwickelt Alberti sehr ausführliche Ansichten zur Angemessenheit im Bild. Sein zentraler Begriff für diese Angemessenheit ist Würde (*dignitas*), die sich aus einer moderaten Verwendung von Fülle und Mannigfaltigkeit ergebe - also aus jenen Eigenschaften, die das Vergnügen an der *historia* hervorrufen.²³ Im Hinblick auf diese *dignitas* schreibt Alberti dann oft repetitiv und bisweilen auch recht praxisfern vor, auf welche Art und Weise das Werk des Künstlers angemessen zu sein habe: Es dürften nicht zu viele, aber auch nicht zu wenige Figuren auftauchen; sie müßten in Gebärde und Mimik ihrem Geisteszustand entsprechen; dieser Geisteszustand wiederum sollte nicht allzu wild oder übertrieben sein.²⁴ Ähnliche Vorschriften zur angemessenen und richtigen Darstellung verschiedener Charaktere oder unterschiedlicher Altersstufen dürfte Alberti aus der antiken Literatur sowie aus deren Rezeption durch die Autoren des Mittelalters gekannt haben.²⁵ Albertis Anweisungen orientieren sich hingegen kaum an der zeitgenössischen Kunstpraxis. So rät er davon ab, einen Philosophen mit den Körperbewegungen eines Ringkämpfers zu versehen oder Mars und Jupiter mit Frauenkleidern auszustatten. An anderer Stelle verbietet er, einen trägen Pflugstier ebenso feurig wie Bucephalus, das Pferd Alexanders des Großen, darzustellen.²⁶

Diese Empfehlungen, die sowohl den Maßhalteappellen der antiken Rhetorik²⁷ als auch Anweisungen zur korrekten Gestik aus dem Hochmittelalter ähneln²⁸, erscheinen für sich betrachtet zunächst nicht sonderlich hilfreich. Kein Künstler stellte damals Mars in Frauenkleidern oder Bucephalus als trägen Ochsen dar, und überhaupt waren Bildmotive wie Mars oder Bucephalus nicht eben häufig. Die eigentliche Funktion solcher Anweisungen bestand wohl darin, einem gelehrten Publikum (etwa den Humanisten am Hof in Mantua) klar zu machen, daß Vorstellungen von Angemessenheit (Dekorum), die etwa in der Rhetorik oder der Poesie als selbstverständlich galten, auch in der Malerei erwartet werden dürften - also auf einem Gebiet, auf dessen allgemeine Anerkennung durch die Humanisten Alberti in *De pictura* hinarbeitete. Künstler hingegen, die über den Reitstall Alexanders des Großen weniger genau informiert waren (oder sich nicht für ihn interessierten),

konnten Albertis Anweisungen nur begrenzt als konkrete Kritik ihrer Werke verstanden haben. Denn die Angemessenheit, für die Alberti häufig mit antiken Beispielen warb, war schon vor 1435 ein Bestandteil der Malerei. So bezeugen Tanzmanuale, Anstandsregeln, Briefwechsel, Predigtregeln und Schriften didaktischen Inhalts, daß ein gewisses Dekor in allen Lebensbereichen erwartet wurde; die Darstellungskonventionen der Malerei existierten nicht völlig losgelöst von solchen Vorstellungen.²⁹ Abgesehen davon machten religiöse Bildthemen den allergrößten Teil der Kunstproduktion aus, und hier sorgten die Ikonographie und Typologie für verbindliche Darstellungsmodi und damit für Angemessenheit oder Würde im künstlerischen Ausdruck. Nun gab es zwar zu Albertis Zeiten vereinzelt Überschreitungen dieser *de facto* durch die Tradition festgelegten Angemessenheit³⁰, doch keinesfalls bestand um 1435 die Notwendigkeit, eventuell überhandnehmende künstlerische Freiheiten mithilfe eines Malertraktates in die Schranken zu weisen.

Tatsächlich existierende 'Fehler' in der künstlerischen Gestaltung konstatierte Alberti in der Proportionierung, in der Perspektive³¹ und vor allem in der Komposition von Bildern. Anlässlich dieser Mängel wandte sich Alberti - allerdings ohne konkrete Beispiele aus der zeitgenössischen Malerei zu nennen - gegen tumultartige Verwirrungen im Bild sowie gegen die Mißachtung einer gewissen Richtigkeit (*ratio, ragione*) und das Fehlen von Angemessenheit (*modus*). Schließlich - so Alberti - ähnelten zu lebhaft gestaltete Figuren doch allzusehr den Bewegungen von Schauspielern oder Fechtern, deren unangemessene Bewegungen nicht der eigentlichen Würde (*dignitas*) der Malerei entsprächen und zudem ein zu aufbrausendes Gemüt (*ingenium*) des Künstlers verrieten.³² Der Bezug auf die Schauspieler und der nur in der italienischen Version auftauchende Vergleich mit den Fechtern ist ein erneuter Hinweis auf die für Alberti vorbildliche Rhetorik. Bereits Cicero hatte auf die Notwendigkeit einer Übereinstimmung von Gefühl und Gestus des Redners hingewiesen und dabei betont, daß ein Orator nicht die übertriebenen, auf den Exerzierplätzen und in der Palästra beheimateten Gesten imitieren sollte.³³ Ciceros Argument scheint allerdings nicht nur ein bloßer Appell an die Mäßigung gewesen zu sein, denn er wies hierbei auf das grundsätzlich problematische Verhältnis zwischen der Sprache des Redners und seiner Gestik hin. Cicero und Quintilian befürchteten, daß die in der *oratio* angestrebte Affektübertragung vom Redner auf sein Publikum im Medium der Sprache grundsätzlich unvollkommen sei, denn mit der Rede allein überzeuge man nur die bereits Überzeugten, während die Ungebildeten eher weniger beeindruckt würden. Quintilian schließlich empfand die im Vergleich zur Sprache größere Macht der Gesten und Bilder als beinahe unheimlich. Cicero zeigte sich hier weniger ängstlich und erneut pragmatischer. In der größeren Macht der Gesten und Bilder sah er weniger eine Gefahr als vielmehr eine Möglichkeit, die begrenzte Ausdrucksfähigkeit der Sprache um die eindrucksvolle körperliche Überzeugungskraft des bewegten Leibes zu ergänzen. Daher bediene sich der Orator nicht allein der Sprache, sondern auch der unmittelbarer wirksamen *actio* in Form von Miene, Gebärde und Tonfall.³⁴ Einen exakt analo-

gen Modus der Affektübertragung forderte Alberti - nun in Anlehnung an die Ausführungen Quintilians - auch für die *historia*. Demnach bewege eine *historia* dann die Gemüter der Betrachter, wenn die dargestellten Figuren ihren eigenen Gemützustand möglichst deutlich demonstrierten, denn die Natur habe es so eingerichtet, daß wir mit den Weinenden weinten, mit den Lachenden lachten und mit den Trauernden trauerten.³⁵ Damit folgte Alberti den Ansichten Ciceros, der die Affektübertragung als ein mächtigeres Instrument der Persuasion ansah als die rein sprachlichen Mittel der Rede. Wie bereits in seiner Bevorzugung von *delectare* und *movere* gegenüber dem rationaleren *modus dicendi* des *docere* schloß sich Alberti auch hier, mit seiner Übernahme der Affektübertragung, an ein weniger intellektuelles Modell an. Er trug damit dem bereits von Cicero thematisierten Umstand Rechnung, daß eine allein an den Intellekt gerichtete 'Argumentation' unvollständig und weit weniger wirksam ist als der unmittelbare Appell an die Gefühle des Zuhörers oder Betrachters.

3. Die Mäßigung von *voluptas* und *delectatio*

Bestimmend für Albertis Ansichten war häufig eine Moral, die sich aus seiner wechselhaften Lebensgeschichte erklären läßt. Als illegitimes Kind einer lange im Exil lebenden Familie führte er das Leben eines Gelehrten, der sich verschiedenen Brotgebern verdingen und schließlich einsehen mußte, daß humanistische Werte - jenseits der Tagespolitik, des kaufmännischen Gewinnstrebens und des Verlangens nach Macht - noch am ehesten im Reich der Literatur, des Schreibens, Nachdenkens und Philosophierens - also in der *vita contemplativa* - möglich waren.³⁶ Konsequenterweise hat auch *De pictura* einen moralisierenden Unterton, der zu einem idealen Bezugspunkt für die Würde des Künstlerischen überhaupt werden konnte. Die Anweisungen zur Angemessenheit der Darstellung in der *historia* dienten also weniger der Korrektur einer bestehenden künstlerischen Praxis, sondern vielmehr der Aufwertung der Kunst überhaupt. Die sehr ausführliche und letztlich sogar repetitive Erläuterung jener Elemente, die dem Bild *dignitas* und damit Angemessenheit verleihen, erklärt sich somit nicht erschöpfend aus den moralischen Ansprüchen Albertis. Vielmehr dürften jene Elemente in *De pictura* die Funktion gehabt haben, einem humanistisch gebildeten Publikum ein Vergnügen an Kunst vorzustellen, das nicht unmittelbar mit moralischen Erwägungen oder intellektuellen Würdigungen verbunden war. Dieser mit Begriffen wie *movere*, *delectare* und *voluptas* umschriebene Kunstgenuß sollte - so werde ich im folgenden argumentieren - mittels der Forderung nach Angemessenheit auf eine akzeptable Grundlage gestellt werden.

Der Begriff *voluptas* bezeichnete den sowohl geistigen als auch sinnlichen Genuß, konnte aber auch schlicht 'Vergnügen' bedeuten³⁷; er hatte in der adjektivischen Form, *voluptarius*, eine eindeutig negative Bedeutung im Sinne von 'wollüstig'.³⁸ Diese negative und moralisch abwertende

Konnotation, die erst im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts allmählich schwächer zu werden schien³⁹, konnte auch für das Substantiv *voluptas* gelten, aber immer nur in direkter Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext, etwa wenn dieser Begriff in den dreißiger Jahren in Florenz im Gegensatz zur *virtus* diskutiert wurde.⁴⁰ Eine offenbare Ambivalenz des Begriffes *voluptas* findet sich noch an einigen Stellen der etwa zwanzig Jahre nach *De pictura* entstandenen Bücher *De re aedificatoria*. Das Vergnügen an Bildern hielt Alberti hier für grundsätzlich zulässig, denn gute Malerei (*pictura*) könne dasselbe Vergnügen (*voluptas*) hervorrufen wie die Lektüre einer guten Geschichte (*historia*).⁴¹ Allerdings stand diese Bemerkung im Kontext einer Ermahnung zur Einhaltung des Dekors bei der Ausstattung von Gotteshäusern. In ihnen - so Alberti - dürfe die sinnliche Freude am Schmuck nicht von der Meditation ablenken; ähnliche Einschränkungen finden sich auch an weiteren Stellen. Ein Vergnügen an Bauwerken war immer den ernsthafteren Aspekten wie der Notwendigkeit (*necessitas*) oder der Nützlichkeit (*utilitas*) nachgeordnet.⁴² Denn die Baukunst - so Alberti - gehe von Nutzen, Notwendigkeit und Annehmlichkeit aus, und erst im weiteren Verlauf der Architekturgeschichte habe sie sich auch auf das Vergnügen zu erstrecken begonnen. Vergnügen (*voluptas*) jedoch schrecke niemals vor Unmäßigkeit zurück⁴³, und überhaupt sei eine zu starke Neigung für den Genuß überaus schädlich.⁴⁴ Das von Alberti in *De re aedificatoria* ausgeführte Verständnis von Genuß oder Vergnügen wurde also immer von moderierenden Vorstellungen flankiert. Diese Tendenz zur Mäßigung hielt Alberti in der bildenden Kunst und dort besonders bei der Darstellung von Gemüts- und Körperbewegung für angebracht. Übermäßig heftige Bewegungen in der *storia* verrieten - so Alberti - das allzu hitzige (*fervens*) und stürmische (*furioso*) Talent (*ingenium*) des Künstlers⁴⁵, und diesen unmittelbaren Ausdruck der Persönlichkeit im Kunstwerk schätzte Alberti im Gegensatz zu den Kunsttheoretikern nachfolgender Jahrhunderte noch als negativ ein.

In der *storia* hatte also die Darstellung der seelischen Regungen und der körperlichen Bewegungen vor allem hinsichtlich des künstlerischen Talents bestimmten Beschränkungen zu unterliegen. Aus diesem Grund bestehen die Erörterungen zu Bewegung und Ausdruck, die den größten Teil von *De pictura* ausmachen, hauptsächlich aus Vorschriften zur Angemessenheit. Angesichts eines solchen Versuchs der Moderierung würden auch einige Elemente von *De pictura* verständlich, die sich sonst nur schwer erklären ließen, wie zum Beispiel einige fast banale Anweisungen für die korrekte Gestaltung der *historia* (s.o.) oder die mitunter repetitiven Vorschriften für die Bildgestaltung, die somit als ein Gegengewicht zu dem mit Begriffen wie *voluptas* und *delectatio* bezeichneten Vergnügen an der bildenden Kunst erscheinen. Verständlicher würde auch die sonst allzu übertrieben wirkende Strenge einzelner Forderungen zur Angemessenheit; dies gilt etwa für Albertis Vorschlag, daß idealerweise nur neun bis zehn Personen in einer *storia* zu sehen sein sollten.⁴⁶ Ein solches Ideal ließ sich praktisch gar nicht einhalten, denn es schloß wichtige Themen der christlichen Bilderwelt von vornherein aus (daher fehlt diese Empfehlung auch in der italienischen Fas-

sung). Zudem setzte sich Alberti selbst in *De pictura* mitunter über das eigene Ideal hinweg: Das einzige von ihm explizit angeführte und gepriesene nachantike Kunstwerk, Giottos *Navicella*, zeigt weit mehr als neun oder zehn Figuren (im Schiff selbst allein elf). Und auch der als vorbildlich gepriesene Meleagersarkophag hat nur bei sparsamster Zählung eine korrekte Anzahl von Personen.⁴⁷

4. Humanismus und Kunstgenuß

Albertis Gründe, den Genuß (*voluptas, delectare*) am Kunstwerk und dessen Wirkung durch Affektübertragung (*movere*) mit einer moderierenden Würde (*dignitas*) und den Anforderungen des rhetorischen Dekorums zu flankieren, erklären sich aus der traditionellen Haltung seiner gelehrten Zeitgenossen zur Kunst allgemein und zum Kunstgenuß im besonderen. Die Reaktionen humanistisch gebildeter Männer auf die bildende Kunst waren - trotz des seit Dante und Petrarca beinahe kanonischen, aber häufig doch mechanischen Künstlerlobs - insgesamt gesehen eher zurückhaltend.⁴⁸ Erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts sollte die sinnlich-visuell geprägte Herangehensweise der Künstler mit den rationaleren, literarisch motivierten und oft moralisch geprägten Auffassungen der Humanisten kompatibler werden.⁴⁹ Wenn Gelehrte ein Gefallen an bildender Kunst äußerten, dann stellten sie in der Regel die rationale Seite des Kunstgenusses in den Vordergrund⁵⁰, also einen Aspekt, der eher mit dem rhetorischen *modus* des *docere* als mit Albertis Erklärung der Affektübertragung und seiner Erläuterung der *historia* aufgrund von *delectare* und *movere* harmonierte. Humanisten wie Francesco Petrarca und Leonardo Bruni zogen schließlich in den meisten Fällen das Buch dem Gemälde, eine Schrift des Aristoteles dem Bild eines Giotto vor⁵¹, und die Malerei war immer noch eine *ars mechanica*⁵², zählte also nicht zu den freien Künsten und mußte bis weit ins 16. Jahrhundert um ihre Nobilitierung kämpfen.⁵³ Selbst im 1518 vollendeten 'Hofmann' Baldassare Castigliones, der gern als Beleg für die Freiheit der bildenden Künste zitiert wird⁵⁴, taucht die Malerei als eine mechanische, für einen *gentilhuomo* letztlich ungeeignete Kunst auf.⁵⁵ Alberti hatte allerdings in der italienischen Widmung von *De pictura* die Maler, Bildhauer und Architekten direkt neben drei Repräsentanten der *artes liberales* gestellt (Musiker, Geometer und Rhetoren). Dieser Vergleich war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vielleicht noch ein gewagter Schritt, den er sich explizit nur in der Widmung der italienischen Fassung von *De pictura* erlaubte. Demgegenüber stellte Alberti im Widmungsschreiben der lateinischen Version, die sich an gebildete Adressaten wandte, die Malerei nicht neben die freien Künste⁵⁶; vor allem für diese Gruppe der in den freien Künsten ausgebildeten Leserschaft betonte Alberti ausdrücklich die hohe Wertschätzung, die die Maler in der Antike erfahren haben.⁵⁷ Der Hinweis auf den hohen Status der Malerei im Altertum war also

gegenüber einem gebildeten Publikum noch notwendig, und das Zugeständnis an ein weder moralisch interpretierbares noch rational herleitbares Vergnügen an der Kunst dürfte für die Humanisten jener Tage nicht selbstverständlich gewesen sein. Je mehr sich jene Freude von einem intellektuellen Vergnügen entfernte oder auf keine nachvollziehbare moralische Begründung bauen konnte, desto eher stellte sich fast ein an Scham grenzendes Gefühl ein. Der unterhaltendste Beleg hierfür ist die Geschichte von Poggio Bracciolinis kleiner Sammlung antiker Bildwerke, die ihm ganz offensichtlich Freude bereitete. Gleichzeitig lassen Poggios Beschreibung der einzelnen Werke und die leichte Ironisierung seines Gefallens an ihnen eine gewisse Scham an der Freude selbst erkennen⁵⁸: So als ob es einem ernsthaften Gelehrten nicht anstünde, sich für solche Nichtigkeiten zu begeistern.

Ebenso aufschlußreich für eine traditionell zwiespältige Haltung der Gelehrten gegenüber dem Kunstgenuß ist ein Brief des Manuel Chrysolaras aus Rom (nach 1411), in dem sein Verfasser eine einschneidende und für ihn selbst einigermaßen überraschende Veränderung seiner Einstellung gegenüber Kunstwerken beschreibt. Früher hätte er - so Manuel - eine schlechte Meinung von der Kunst gehabt und es gar nicht für möglich gehalten, daß er sich in seinem Alter einmal für die Schönheit von Steinen, Marmor und von Bildern interessieren würde und nicht allein für die von lebendigen Körpern. Angesichts seiner Erfahrungen in Rom wundert sich Manuel dann mit einer gewissen Naivität und mit einem ironischen Hinweis auf sein Alter über diesen Gesinnungswandel, von dem er schließlich befürchtet, daß sein Briefpartner, Demetrius Chrysolaras, ihn gar lächerlich finden würde. Doch dieser apologetischen Einleitung folgt ein begeisterter Diskurs über die Kunstwerke und das Vergnügen an ihnen. In Manuels Brief wird schließlich deutlich, daß vor allem die Repräsentation der menschlichen Seele und ihrer Leidenschaften sowie deren Wiedererkennen durch den Betrachter dem Kunstgenuß zugrundeliegen⁵⁹ (dieser Brief hat noch vor der Mitte des 15. Jahrhunderts tatsächlich einige Wirksamkeit hinsichtlich einer positiven Einstellung zum Kunstgenuß gehabt).⁶⁰

Eine mit den Ansichten Chrysolaras', Poggios und Albertis vergleichbare und auch vorbildliche Thematisierung der Ansicht, daß die Freude an Kunstwerken für eine ernsthafte und gelehrte Person eigentlich nur in Form intellektuellen Genusses oder im Gewande moralischer Erbauung möglich sein dürfe, ist Petrarcas *De remediis utriusque fortunae*. In dieser moralischen und dem Stoizismus zuneigenden Trostschrift wird tatsächlich der Widerstreit zwischen Freude an Kunst einerseits und einer moralisierend und sachlich argumentierenden Rationalität andererseits offen ausgefochten. Ausführlich versucht die Vernunft (*ratio*) der Freude (*gaudium*)⁶¹ ihr Gefallen an den Werken der bildenden Kunst auszureden, und mit ostinater Sturheit wiederholt die Freude das immer gleiche 'Argument': 'Ich erfreue mich an gemalten Bildern' - *pictis tabulis delector*.⁶² Die Einwände der Vernunft sind jedoch ernst gemeint und können als ein verständnisfördernder Hinter-

grund für das bei Alberti auftretende Problem des Vergnügens an der Kunst herangezogen werden. Eine Synthese der Argumentation der Vernunft liest sich etwa folgendermaßen: Beim Kunstgenuß bestehe die Gefahr einer zu großen Beeinflussung der Gemüter (*ingenia*), insbesondere weil Genuß (*voluptas*) und Bewunderung (*stupor*) den Geist von Dingen höherer Kontemplation ablenkten. Diese Gefahr einer Korruption des Geistes erscheine um so größer, als Bilder und Bildwerke, die einst wohl Zeichen für Tugend (*insignia virtutum*) gewesen seien, heute eher Verlockungen für das Auge (*illecebrae oculorum*) darstellten. Ein gewisser Genuß sei jedoch dann erlaubt, wenn er mit Mäßigung (*modice*) vollzogen werde und sich an den besonders genialen Erfindungen des menschlichen Talents (*ingenium*) entzünde. Hiermit offenbart sich auch der eigentliche Sinn des streitbaren Dialogs zwischen *gaudium* und *ratio*: Der Genuß ist - aber auch dann nur in einem begrenzten Maße - zulässig, wenn ihm mit einer gewissen Angemessenheit gefrönt wird und wenn sich das Gefallen an einer aus dem Geist und der talentierten Fähigkeit (*ingenium*) entsprungenen Qualität orientiert. Eine ähnliche Argumentation der Vernunft findet sich auch im dann folgenden Abschnitt von *De remediis utriusque fortunae*, in dem die Vernunft sich mit dem Besitz von Büchern auseinandersetzt, also mit einem Gegenstand, der weit weniger als die bildende Kunst dem Verdacht des sinnlichen Genusses ausgesetzt war. Auch hier rät die Vernunft unbedingt zur Mäßigung - etwa wenn die Menge der erworbenen Bücher (*copia librorum*) über ein verdauliches Maß hinauszugehen drohe.⁶³

5. Lorenzo Vallas *De voluptate*

Albertis Modell der Angemessenheit für die Darstellung von Bewegung und Ausdruck korrespondierte mit Petrarcas Vorschriften zum maßvollen Genuß. Die den Genuß hervorrufenden Elemente der *historia* - Fülle und Mannigfaltigkeit - unterlagen damit praktisch einem Korrektiv, das in seiner Formulierung beinahe moralisch wirkte. Die Notwendigkeit eines solchen Korrektivs ergab sich gerade in den Jahren um 1435 aus Positionen, die Lorenzo Valla vertrat. Etwa zur gleichen Zeit, als Alberti seine Gedanken zum Vergnügen an der Kunst zu entwickeln begann, überarbeitete Valla seine bereits 1431 in der ersten Fassung fertiggestellte Schrift *De voluptate*.⁶⁴ Diese erste Fassung entstand ab 1427 in römischen Humanistenzirkeln, dem etwa Poggio Bracciolini, Antonio Panormita und Leonardo Bruni angehörten. Die Thesen von *De voluptate* riefen allerdings gerade im Kreis der Humanisten, die auch Alberti kannte, feindselige Reaktionen hervor.⁶⁵ Nicht zuletzt aufgrund dieser Reaktionen dürfte der um 1428 kurz in Rom weilende Alberti (s.o.) die seinerzeit als problematisch, teilweise sogar als skandalös geltenden Inhalte von *De voluptate* gekannt haben.⁶⁶ Umstritten war vor allem Vallas Präsentation des epikuräischen Standpunkts, dem er einen verhältnismäßig großen

Teil seiner Abhandlung einräumte. Diesem Standpunkt stellte Valla - weit weniger brillant und auf engerem Raum - stoische Ansichten entgegen, um schließlich im dritten Buch die christliche Weltanschauung über die paganen Auffassungen des Epikuräismus und Stoizismus siegen zu lassen. Der Sieg des Christentums konnte aber kaum die Stellungnahme zugunsten des Epikuräismus vergessen machen. Zentraler Begriff ist hier die *voluptas*, der die *honestas* (Rechtschaffenheit) als moralischer Wert der Stoiker gegenübersteht. Diesen Stoikern, deren Vernichtung Valla zu Beginn seiner Ausführungen androhte⁶⁷, hält er dann folgende Argumente entgegen: Der Genuß (oder die Lust) sei - als ein ursprünglicher Akt des Lebens - die Vermählung der Sinne mit den Objekten der Welt, wie zum Beispiel die Vereinigung des Geschmacks mit dem Apfel oder die des Auges mit dem Licht. Die Rechtschaffenheit hingegen geißelt Valla als das selbstgenügsame Ideal einer intellektuellen Elite und als Knebelung der Sinne durch die Vernunft.

Vallas eloquente Auseinandersetzung mit dem Epikuräismus diskreditierte ihn in den Augen einiger Kollegen. Alberti, der einerseits Begriffe wie *delectare* und *voluptas* in das Zentrum seiner Gedanken zur Darstellung von Bewegung stellte und dessen Denken andererseits dem anti-epikuräischen Standpunkt von Humanisten wie Petrarca, Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini oder Francesco Filelfo nahestand⁶⁸, mußte einen Grund mehr gesehen haben, seinen Begriff des Vergnügens an der Kunst in den Kontext ausführlicher Bestimmungen zum Dekoratum zu stellen; so jedenfalls stand er den umstrittenen und allen zeitgenössischen Vorstellungen zur Angemessenheit widersprechenden Ansichten Vallas nicht zu nahe. Die Gefahr einer Annäherung zwischen den beiden sehr unterschiedlich denkenden und handelnden Männern bestand an einigen Stellen sogar tatsächlich. So entsprach ein Argument in Vallas *De voluptate* der argumentativen Struktur von Albertis Auseinandersetzung mit Bewegung und Ausdruck: Hatte Alberti in seiner Erläuterung der Malerei ausschließlich die *genera dicendi* des *movere* und *delectare*, nicht aber den Modus des *probare* berücksichtigt, so diskreditierte Valla diesen *modus dicendi* in der ersten Version von *De voluptate* sogar: Der Redner, der nur das rationale Argument des *probare* benutze, sei ein schlechter Redner und dem *athleta* vergleichbar, der nur mit Kraft zu gewinnen verstehe.⁶⁹ Angesichts der etwa zeitgleich mit *De pictura* entstandenen Schrift *De voluptate*, in der Valla den geistigen und sinnlichen Genuß (*voluptas*) als allgemein gültiges Lebensprinzip thematisierte, stellte Alberti seinen mit Begriffen wie *delectatio* und *voluptas* umschriebenen Genuß an der *historia* in der Malerei in einen argumentativen Rahmen, der nicht die gleichen Assoziationen hervorrief wie Vallas polemisches Buch *De voluptate*. Denkbar ist auch, daß der in Wort und Tat immer gemäßigt auftretende Alberti (der geradezu als Inkarnation der von Valla verschmähten *honestas* erscheint) jede nur mögliche Assoziierung mit dem notorisch provokanten Valla vermeiden wollte.

6. Alberti und der Primat des Wortes

Die Allgemeinheit der Ausführungen Albertis zur angemessenen Bildgestaltung verleiten den heutigen Leser dazu, Anweisungen aus *De pictura* in den Kunstwerken des 15. und 16. Jahrhunderts wiederzuerkennen.⁷⁰ Solche Bezüge zwischen Text und Bild sind jedoch - gerade aufgrund ihres eher allgemeinen Charakters - oft sehr vage und konkret schwer verifizierbar.⁷¹ Selbst scheinbar offensichtliche und klar erkennbare Parallelen zwischen Albertis Text einerseits und Bildern des Quattrocento andererseits erweisen sich bei näherem Hinsehen als nicht überzeugend. Das gilt zum Beispiel für das um 1490 geschaffene Gemälde mit der 'Verleumdung des Apelles' Sandro Botticellis (Florenz, Uffizien)⁷² (ebenso wie für einen Kupferstich Andrea Mantegnas mit der 'Beweinung Christi' (Abb. 1), der wohl zwischen 1488 und 1490 entstand und gemeinhin mit Albertis Anweisungen in Verbindung gebracht wird.⁷³ Das zuletzt genannte Beispiel verdient unsere besondere Aufmerksamkeit, denn es veranschaulicht, daß Künstler wie Mantegna keineswegs auf Inspirationen aus der etwa zeitgenössischen Kunsttheorie angewiesen waren und daß die Theorie eher von der künstlerischen Praxis abhing als umgekehrt.

Zunächst stimmt die auf dem Kupferstich abgebildete Zahl von neun Personen (inklusive des toten Christus) mit Albertis Forderung nach der idealen Bevölkerung (s.o.) einer *historia* genau überein; auch die durch unterschiedliche Figuren und Gesten ausgedrückten, zur emotionalen Anteilnahme auffordernden und die Vielfalt hervorrufenden Gemütszustände der einzelnen Personen entsprechen in etwa den Vorschriften Albertis. Eine Anregung der Komposition Mantegnas durch Alberti mag man tatsächlich für möglich halten, um so mehr, als ein Kontakt zwischen den beiden Männern bestanden zu haben scheint. Eine hinreichende Sicherheit allerdings wird es hinsichtlich dieser vermuteten Inspiration des Künstlers durch den Humanisten nicht geben können, zumal der bereits 1472 verstorbene Humanist seine Empfehlung an den Künstler lange Zeit vor Entstehen des Kupferstichs abgegeben hätte. Zudem - und dies ist der entscheidende Punkt - mußten Übereinstimmungen der eben beschriebenen Art nicht unbedingt auf die Lektüre eines Textes zurückgegangen sein. Tatsächlich gehörte zur üblichen Ausstattung von Beweinungs- oder Grablegedarstellungen, die besonders im Lauf des 14. Jahrhunderts häufiger und in dramatisch gesteigerter Form auftraten, ein etwa acht bis fünfzehn Figuren umfassendes Personal. Bei sparsameren Varianten reichten sieben Figuren aus (Christus, die drei Marien, Joseph von Arimathia, Nikodemus und der Evangelist Johannes), doch mitunter erlaubten sich die Künstler eine mehr oder weniger großzügige Erweiterung des Bildpersonals (z.B. Giotto in der Scrovegni-Kapelle oder Simone Martini im Orsini-Polyptychon, s.u., Abb. 4). Tatsächlich läßt sich die in *De pictura* propagierte Neunzahl, die bei Mantegna so prominent auftaucht, schon weit vor 1435 in anderen Beweinungsdarstellungen beobachten⁷⁴, und auch die Dramatik war keine Erfindung Albertis. Ein gutes Beispiel für solche dra-

matischen Darstellungen ist Donatellos Marmorrelief mit der Grablegung Christi, das das einstige Sakramentstabernakel in Alt-Sankt Peter zierte und einige Parallelen zu den Anweisungen in *De pictura* aufweist (Abb. 2).⁷⁵ Das 1432-1433 entstandene Werk zeigt im Zentrum den toten Christus, der soeben in einen auffallend schmucklosen Sarkophag gelegt wird. Abgesehen von dem Toten bevölkern zehn lebende Personen - die um Christi Leiden und Tod trauernde Gemeinde - den bühnenartigen Bildraum, der von einem hochgezogenen Vorhang umrahmt wird. Diese Personenzahl harmoniert - wenn man den toten Christus nicht zum aktiven Bildpersonal rechnet - mit Albertis Ansicht, daß in einer *historia* neun bis zehn Personen ausreichten, um den Abwechslungsreichtum der Dinge (*varietas rerum*) angemessen vorzuführen. Andere Eigenschaften des Reliefs entsprechen sogar noch genauer den Forderungen Albertis: Männer und Frauen unterschiedlichen Alters, dem Betrachter ab- und zugewandte Gesichter, sowohl mit angelegten als auch mit emporgerissenen Händen ausgestattete Figuren und schließlich emotional aufgewühlte Personen, die ihre Gefühle deutlich erkennbar ausdrücken und so die Affektübertragung auf den Betrachter ermöglichen, scheinen auf Albertis Text zu verweisen.⁷⁶

Donatellos Relief ist etwa zwei Jahre älter als *De pictura*. Albertis Anweisungen zur korrekten Bildgestaltung, zur Darstellung von Bewegung und Ausdruck sowie zur Affektübertragung wären für Donatello - wenn der denn *De pictura* gelesen hätte - also nichts Neues gewesen. Doch auch Donatellos Werk war nicht so innovativ, wie ein direkter Vergleich mit Albertis Angaben suggerieren könnte. Sowohl die Anordnung der Figuren als auch ihre Dramatisierung und emotionale Aufladung haben Vorbilder in der Trecentomalerei - etwa bei Duccio oder Simone Martini (Abb. 3 und 4).⁷⁷ Die mit hochgerissenen Händen hysterisch trauernde Maria Magdalena, die leicht links der Bildmitte hinter dem Sarkophag agiert; die beiden älteren Männer, Joseph und Nikodemus, die sich rechts und links des Sarkophags zu schaffen machen; die Position des toten Christus sowie der rechts, ein wenig abseits trauernde Johannes waren bereits im Trecento geläufige Bildelemente⁷⁸, die hier - wie auch später bei Mantegna - mit einer größeren handwerklichen Perfektion und einer intensiveren dramatischen Verdichtung, doch in der Gesamtanlage nur wenig modifiziert, verwendet wurden (Abb. 1). Die von Alberti beschriebene Inszenierung der mit *varietas* ausgestatteten und das Publikum ergreifenden *storia* war also lange vor 1435 künstlerisch verwirklicht worden. Die Kunsttheorie hinkte somit der künstlerischen Praxis hinterher. Wenn hier überhaupt eine Abhängigkeit existierte, dann die des Textes von den Kunstwerken und nicht umgekehrt. Die Übereinstimmung von Albertis Angaben zur richtigen Bildgestaltung mit religiösen Kunstwerken, deren explizite Nennung er bezeichnenderweise vermied⁷⁹, fand eine Parallele in der Auswahl seiner theoretischen Modelle. Er hatte die Wirkungsmacht der Bilder mit zwei *genera dicendi* der antiken Rhetorik bestimmt und hierbei auf den beherrschenden *modus dicendi* verzichtet. Dieser Verzicht ist besonders auffällig, da den traditionellen und noch im Quattrocento gültigen

Vorstellungen zufolge die religiöse Malerei (die den Löwenanteil der Kunstproduktion ausmachte) ihre Daseinsberechtigung aus der Belehrung (*docere/ probare*) des größtenteils ungebildeten Publikums bezog.⁸⁰ Doch Albertis Verzicht auf den *modus* des *docere* machte insofern Sinn, als die Belehrung mittels religiöser Kunst (so die traditionelle Auffassung) gerade nicht durch die rationalen Argumente der Sprache erfolgen sollte, sondern durch die eher im Bild als im Wort mögliche Affektübertragung und die Rührung des Publikums, 'denn ein Bild scheint die Seele mehr zu bewegen als die Schrift'.⁸¹ Mit diesem Paradox des Belehrens - *docere* - durch das Rühren oder Bewegen - *movere* - korrespondierte Albertis Vorgehen im Malereitraktat, wenn er den *modus dicendi* des *movere* dem des *docere* vorzog. Tatsächlich entsprachen seine Beschreibungen der Affektübertragung und damit des *movere* exakt den Wirkungsmechanismen religiöser Kunst (soweit wir über diese informiert sind). Alberti übertrug also rhetorische Kategorien auf das gängige Rezeptionsverhalten gegenüber der zeitgenössischen religiösen Kunst und ersetzte somit deren Primat des Bildes durch einen Primat des Wortes. Da aber das Rezeptionsverhalten gegenüber religiöser Kunst praktisch identisch mit der emotionalen Beeinflussung eines ungebildeten Publikums war, drückte Alberti, der sich ursprünglich, in der lateinischen Fassung seines Traktats, an die gebildete, aber nicht immer bilderfreundliche Elite wandte (s.o.), jenes auf der Affektübertragung basierende Rezeptionsverhalten durch die *genera* der antiken Rhetorik aus. Er benutzte dabei Kategorien, die mit der Erfahrungswelt humanistisch ausgebildeter Leser von *De pictura* harmonierten und gleichzeitig eine Übertragung des Statuswerts der antiken *litterae* auf die Affektübertragung sicherstellten. Angesichts dieser Leser, deren Blick auf Bilder oft vom Gebrauch der lateinischen Sprache geprägt war⁸², griff Alberti also auf textbezogene Strukturen zurück. Hiermit trug er dem Umstand Rechnung, daß Bilder und Texte einerseits dem gleichen Zweck dienen können (etwa der Überzeugung des Publikums), sich andererseits aber in ihren Wirkungsmechanismen voneinander unterscheiden. Gleichzeitig erinnert Albertis Übertragung eines rhetorischen Modells auf die Affektübertragung an das immer wieder aktuelle Problem der Kunstgeschichte, inwieweit die Sprache der Wirkungsweise von Bildern gerecht werden kann und die Mittelbarkeit des Wortes mit der Unmittelbarkeit der sinnlichen Anschauung kompatibel ist.⁸³

Abbildungsverzeichnis

1. Andrea Mantegna, Grablegung Christi, Kupferstich, 33,9 x 48 cm, ca. 1470-1480 oder 1488-1490?, London, The Warburg Institute (Foto: The Warburg Institute).
2. Donatello, Grablegung Christi, Marmorrelief, 225 x 120 cm, ca. 1432-1433, Rom, Sankt Peter (Foto: Alinari).

3. Duccio, Beweinung Christi, Rückseite der Maestà, 101 x 53,5 cm, 1308-1311, Siena, Dommuseum (Foto: Foto Marburg).

4. Simone Martini, Beweinung Christi, Tafel des Orsini-Polyptychons, 23,5 x 16,5 cm, ca. 1333, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Gemäldegalerie (Foto: J. P. Anders).

Anmerkungen

¹ Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*, ed. C. Grayson, London 1972; ders., *Kleinere Kunsthistorische Schriften* [Della pittura. De statua], ed. Janitschek, Wien 1877 (Reprint Osnabrück 1970). Generell und zur Zweisprachigkeit siehe M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1986 (zuerst 1971), S. 49-50, 126 und passim; N. Maraschio, 'Aspetti del bilinguismo Albertiano nel "De pictura"', *Rinascimento*, XII, 1972, S. 183-228; K. Patz, 'Zum Begriff der "Historia" in L. B. Albertis "De pictura"', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLIX, 1986, S. 269-287, S. 269-270 (mit weiteren Literaturangaben). Nützliche Kommentare finden sich in Leon Battista Alberti, *On Painting with an Introduction and Notes by Martin Kemp*, London 1991, und neuere Literaturangaben im Ausstellungskatalog *Leon Battista Alberti a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel*, Mailand 1994, sowie bei U. Müller Hofstede, *Malerei zwischen Dichtung und Skulptur - L. B. Albertis Idee der Bilderfindung*, *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, 2, 1994, S. 56-73. - Für Hinweise danke ich R. Kany, R. Krautheimer (+), U. Nilgen, Ch. Thoenes und A. Wolkenhauer. Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde durch die Gerda-Henkel-Stiftung gefördert.

² Vgl. Alberti, *De pictura*, Widmung der lateinischen Fassung und §§ 25-26. Der Gedanke einer Neubewertung ist deutlicher in der lateinischen Version.

³ Siehe unten und J. R. Spencer, 'Ut rhetorica pictura'. A Study in Quattrocento Theory of Painting', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957, S. 26-44; Maraschio, 'Bilinguismo Albertiano', S. 187-199; Patz, 'Begriff der "Historia"', und D. R. E. Wright, 'Alberti's "De pictura". Its Literary Structure and Purpose', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVII, 1984, S. 72-71. - Unbegründet erscheint mir die Ablehnung rhetorischer Vorbilder bei M. Jarzombek, 'The Structural Problematic of Leon Battista Alberti's "De Pictura"', *Renaissance Studies*, IV, 1990 (3), S. 273-285.

⁴ Alberti, *De pictura*, § 54 (Janitschek, S. 147).

⁵ Siehe Baxandall, *Giotto*, S. 121-139; Spencer, 'Ut Rhetorica Pictura'; Patz, 'Begriff der "Historia"'. - Kritischer zur Verbindung zwischen Humanismus, Rhetorik und Kunst äußert sich J. W. O'Malley, *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine, and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450-1521*, Durham 1979, S. 36-76.

⁶ Siehe C. E. Gilbert, 'Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino', *Marsyas*, III, 1943-1945, S. 87-106; D. Rosand, 'Ekphrasis' and the Renaissance of Painting: Observation on Alberti's Third Book', *Florilegium Columbianum. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, New York 1987, S. 147-165, und F. Balters, 'Der grammatische Bildhauer'. 'Kunsttheorie' und Bildhauerkunst der Frührenaissance, Phil. Diss., Aachen 1990, Köln 1991, S. 42-43 und 124-125.

⁷ Vgl. Jarzombek, 'Structural Problematic'.

⁸ Gilbert, 'Antique Frameworks'; Wright, 'Alberti's "De pictura"', S. 52-53, und Balters, "Der grammatische Bildhauer", S. 124.

⁹ Alberti, *De pictura*, § 28 (Janitschek, S. 97).

¹⁰ Vgl. Janitschek im Anhang seiner Alberti-Ausgabe, S. 262; C. Grayson, 'The Text of Alberti's "De pictura"', *Italian Studies*, XXIII, 1968, S. 71-92; dens. in seiner Einleitung zu *De pictura* und Baxandall, *Giotto*, S. 126.

¹¹ Ebd., §§ 1 und 9 (Janitschek, S. 51).

¹² Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, ed. Pallucchini, Venedig 1946, S. 62-63 und S. 106.

¹³ Alberti, *De pictura*, § 1 (Janitschek, S. 51).

¹⁴ Quintilian, *Institutio oratoria*, ed. H. E. Butler, 4 Bde., London/ Cambridge (Mass.) 1959-1963, 1.10.28; Cicero, *De amicitia*, ed. W. A. Falconer, London/ Cambridge (Mass.) 1959, 5.19. Vgl. Spencer, 'Ut rhetorica pictura', S. 35, und Spencers Kommentar zu Leon Battista Alberti, *On Painting*, ed. Spencer, New Haven/ London 1966, S. 100-101 (mit teilweise abweichenden Schlußfolgerungen).

¹⁵ Alberti, *De pictura*, §§ 33 und 35 (Janitschek, S. 105 und 109).

¹⁶ Alberti, *De pictura*, § 40 (Janitschek, S. 117). Vgl. Patz, 'Zum Begriff der "Historia"'. Zur Bedeutung der 'historia' für den Redner, die Alberti auf die 'historia' in der Malerei überträgt, siehe Cicero, *De legibus*, ed. C. W. Keyes, London/ Cambridge (Mass.) 1970, 1.2.5, und J. M. Greenstein, "Historia" in *Leon Battista Alberti's "On Painting" and in Andrea Mantegna's "Circumcision of Christ"*, Ann Arbor 1985, S. 5.

¹⁷ Cicero, *Orator*, ed. H. M. Hubbel, London/ Cambridge (Mass.) 1962, 21.69, und Quintilian, *Institutio oratoria*, 5.14.27-32. Vgl. Spencer, 'Ut rhetorica pictura', S. 38, und Patz, 'Begriff der "Historia"', S. 277. Allgemein siehe auch H. Mühlmann, *Ästhetische Theorie der Renaissance: Leon Battista Alberti*, Phil. Diss., München 1968, Bonn 1981, S. 149-156.

¹⁸ Lorenzo Valla, *On Pleasure, De voluptate*, 3.27.2, ed. M. de Panizza Lorch, New York 1977 (d.i. die spätere Fassung), S. 320/321 (identisch mit *De voluptate*, 3.29, in der Fassung von 1431, Lorenzo Valla, *Opera in unum volumen collecta*, Basel 1540 [Reprint, 2 Bde., Turin 1962], S. 997). Vgl. auch *De voluptate*, proem. 1.7, ed. de Panizza Lorch, S. 52. - Zum späteren Gebrauch dieser 'genera' vgl. O'Malley, *Praise and Blame*, bes. S. 40-44.

¹⁹ Bemerkenswert ist auch Alberti's Verzicht auf eine moralisierende Diskussion der Affektübertragung, wie sie sich etwa bei Aristoteles, *Politica*, ed. H. Rackham, London/ Cambridge (Mass.) 1959, 8.5.5-6 (1340a), findet.

²⁰ Cicero, *De oratore*, ed. H. Rackham/ E. W. Sutton, 2 Bde., London/ Cambridge (Mass.) 1967 und 1960, 2.12.52-54, 2.15.62 und 2.17.71-73, *Brutus*, 23.89, und *Orator*, 21.69; *De legibus*, 1.3.9; Quintilian, *Institutio oratoria*, 5.14.27-32, und 12.10.52-80. Siehe auch Greenstein, "Historia" in *Alberti's "On Painting"*, und Patz, 'Begriff der "Historia"'.
²¹ Alberti, *De pictura*, Widmung der italienischen Version, und § 28 (Janitschek, S. 97).

- ²² Quintilian, *Institutio oratoria*, 10.2.1. Vgl. Baxandall, *Giotto*, S. 137.
- ²³ Alberti, *De pictura*, § 40 (Janitschek, S. 119). Vgl. zu diesem Abschnitt auch Baxandall, *Giotto*, S. 135-139, sowie *Rhetorica ad Herennium*, ed. H. Caplan, London/ Cambridge (Mass.), 1964, 4.13.18, und Quintilian, *Institutio oratoria*, 12.10.79-80 (Mäßigung der `copia' und der `varietas').
- ²⁴ Alberti, *De pictura*, §§ 40 und 43-44 (Janitschek, S. 116-119 und 124-129). Zur tumultartigen Komposition siehe Quintilian, *Institutio oratoria*, 2.12.11, 10.7.12 und 10.9.12.
- ²⁵ Vgl. etwa Horaz, *Ars poetica*, ed. H. Rushton Fairclough, London/ Cambridge (Mass.) 1961, 153-158, mit Alberti, *De pictura*, § 44 (Janitschek, S. 127-129), und J.-C. Schmitt, `The Ethics of Gesture', `Fragments for a History of the Human Body', II, ed. M. Feher, *Zone*, IV, 1989, S. 129-147, 138-142.
- ²⁶ Alberti, *De pictura*, §§ 37-39 und 44 (Janitschek, S. 113-117 und 125-127). In der italienischen Version, S. 113, steht anstatt des Ringkämpfers der Vergleich mit der Fechtkunst. - Siehe auch L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, 7.17 (ed. Theuer, Wien 1912, S. 405-408), wo Alberti hinsichtlich der Aufstellung von Skulpturen ähnliche Ansichten zum Dekoratum formuliert.
- ²⁷ Quintilian, *Institutio oratoria*, 12.10.79-80, der für den notwendigen Reichtum des Ausdrucks in der Rede Mäßigung wünscht: `copia habet modum'. - Zum Gedanken der Mäßigung siehe auch J.-C. Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. 39-41 und 264.
- ²⁸ Vgl. W. Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987, S. 180-190, und Schmitt, *Logik der Gesten*, S. 31 und 265-269.
- ²⁹ Vgl. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1986; Kemp, *Sermo corporeus*, S. 181-182, sowie den Band *Decorum in Renaissance Narrative Art*, ed. F. Ames-Lewis/ A. Bednarek, London 1992, besonders die Beiträge Jacobus, `Gesture and Decorum'; Fermor, `Decorum and Figural Movement'. -Vgl. auch R. Hauss herr, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur [Mainz, Geistes- und sozialwissenschaftl. Klasse] 1984, Nr.4), Mainz 1984 (über die mit `convenevolezza' bezeichnete Angemessenheit). - Der Begriff `decor' hat sich erst nach 1500 eingebürgert; vgl. F. Zöllner, `Verrocchios "Christus und Thomas" und das Dekoratum des Körpers', *Verrocchio-Kolloquium des Liebieg-Hauses Frankfurt* (im Druck).
- ³⁰ Vgl. M. Warnke, `Praxisfelder der Kunsttheorie', *Idea*, 1, 1982, S. 54-71 (über Mantegnas künstlerische Freiheiten), und C. Frey, *Il Codice Magliabechiano cl. XVII.17*, Berlin 1892, S. 350, Anm. 1 (über Uccellos Verstöße gegen das Dekoratum).
- ³¹ Alberti, *De pictura*, §§ 19, 21 und 39 (Janitschek, S. 80, 85 und 117).
- ³² Ebd., §§ 21, 40 und 43-44 (Janitschek, S. 85, 119, 125 und 127). Zu maßvollen Bewegungen vgl. Quintilian, *Institutio Oratoria*, 2.12.9-12 und 10.7.12.
- ³³ Cicero, *De oratore*, 3.59.220; vgl. auch Quintilian, *Institutio Oratoria*, 2.12.9-12 und 10.7.12, sowie Spencer, `Ut Rhetorica Pictura', S. 42.

- ³⁴ Cicero, *De oratore*, 3.59.222-223, und 3.59.216; Quintilian, *Institutio oratoria*, 11.3.67; Schmitt, *Logik der Gesten*, S. 41-49.
- ³⁵ Alberti, *De pictura*, § 41 (Janitschek, S. 121); vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, 6.2.26-36; Horaz, *Ars poetica*, 105-110, und Patz, 'Begriff der "Historia"', S. 283.
- ³⁶ Siehe C. Grayson, 'The Humanism of Alberti', *Italian Studies*, XII, 1957, S. 37-56. Ein weiteres Motiv für Albertis Moralismus war vielleicht die Beziehung zu seinem Vater; vgl. L. Schneider, 'Leon Battista Alberti: Some Biographical Implications of the Winged Eye', *The Art Bulletin*, LXXII, 1990, S. 261-270.
- ³⁷ Vgl. etwa Alberti, *De statua*, Widmungsschreiben; Patz, 'Begriff der "Historia"', S. 277; Cicero, *De oratore*, 3.177-178, und *Orator*, 49.162-162.
- ³⁸ Vgl. A. Sleumer, *Kirchenlateinisches Wörterbuch*, Limburg 1926, S. 829, und E. Forcellino, *Totius latinitatis lexicon*, VI, Rom 1875, S. 413.
- ³⁹ Vgl. D. C. Allen, 'The Rehabilitation of Epicurus and his Theory of Pleasure in the Early Renaissance', *Studies in Philology*, XLI, 1944, S. 1-15, und W. Liebenwein, 'Honestas voluptas. Zur Archäologie des Genießens', *Hülle und Fülle - Festschrift für Tilmann Buddensieg*, ed. A. Beyer etc., Alfter 1993, S. 337-357.
- ⁴⁰ Vgl. P. F. Watson, "Virtù" and "voluptas" in *Cassone Painting*, Ann Arbor 1974, S. 208-209 und 240-253.
- ⁴¹ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Florenz 1485, c. ri-v (7.10), ed. J. Rykwert, Cambridge 1987, S. 220 (ed. Theuer, S. 381).
- ⁴² Ebd., c. ai-r und aiiii-r (praef.); c. gviii-v (4.1), (Rykwert, S. 7, 24 und 92, Theuer, S. 9 und 175).
- ⁴³ Ebd., c. bv-v (1.9), (Rykwert, S. 24, Theuer, S. 49).
- ⁴⁴ Ebd., c. hii-v (4.2.), (Rykwert, S. 95, Theuer, S. 181).
- ⁴⁵ Alberti, *De pictura*, § 44 (Janitschek, S. 127; 'furioso' fehlt in der lateinischen Fassung).
- ⁴⁶ Ebd., § 40.
- ⁴⁷ Vgl. P. P. Bober/ R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London/ Oxford 1986, Nr. 118.
- ⁴⁸ P. O. Kristeller, 'Das moderne System der Künste', in: ders., *Humanismus und Renaissance II*, München 1976, S. 164-206 und 287-312; R. und T. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1982, S. 294-305, und Buck, *Humanismus*, S. 202-228, bes. S. 214.
- ⁴⁹ R. Krautheimer, *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Köln 1988, S. 277-298 ('Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung'), und S. 299-319 ('Humanisten und Künstler'), bes. S. 306, 308 und 318 (zuerst in Krautheimer, *Ghiberti*).
- ⁵⁰ Siehe Baxandall, *Giotto*, S. 60 und 83, sowie Valla, *De voluptate* 2.8 und 2.27, ed. Lorch de Panizza, S. 200 und 344.

⁵¹ Siehe Francesco Petrarca, *Familiarum rerum libri*, 3.18, in: Francesco Petrarca, *Opere*, Florenz 1975, S. 372; Baxandall, *Giotto*, S. 42-43 (Leonardi Bruni, ca. 1435-1437, über Aristoteles) und 125 (Pier Paolo Vergerio, im Jahre 1402, über die 'ars disegnativa').

⁵² So noch bei Giovanni Santi, *La vita e le gesta di Federigo da Montefeltro Duca d'Urbino* (vor 1492 entst.), ed. L. Michellini Tocci, 2 Bde., Vatikanstadt 1985, S. 671 (22.91).

⁵³ Vgl. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1940, S. 48-53; M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist*, Princeton 1981 (deutsch 1938), S. 348-350, und F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1948, S. 374-380.

⁵⁴ Blunt, *Artistic Theory*, S. 53.

⁵⁵ Baldassare Castiglione, *Il cortigiano*, Venedig 1599 (zuerst 1528), c. 42v (1.49).

⁵⁶ Dies verdeutlicht auch die lateinische Widmung, in der die bildende Kunst den Staatsgeschäften nachgeordnet ist (diese Nachordnung war ein Topos der Kunstliteratur; vgl. etwa Vitruv, *De architectura*, 1.prooem.1-2, ed. C. Fensterbusch, 3. Aufl., Darmstadt 1981, S. 20).

⁵⁷ Alberti, *De pictura*, §§ 25-28 (Janitschek, S. 88-95). - Der Topos von der einst vornehmen Malerei findet sich z. B. bei Plinius, *Historia naturalis*, 35.1.2, 35.7.19, 35.9.26, 35.10.27-28, ed. R. König, Münchn 1978, S. 12, 24 und 28-30 (weitere Bezüge auf antike Vorbilder enthalten die genannten Alberti-Editionen).

⁵⁸ Poggio Bracciolini, *Epistolae*, ed. Tonelli, 2 Bde., Florenz 1832-1859, I, S. 322-323 (Reprint, Bd. III, 1964). Vgl. E. Walser, *Poggius Florentinus. Leben und Werke*, Leipzig/ Berlin 1914, S. 147; Krautheimer, *Ghiberti*, S. 303-304 ('Humanisten und Künstler', S. 312-313), und R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, 2. Aufl., Oxford 1988, S. 65-66 und 183-184.

⁵⁹ Migne, *Patrologia Graeca*, Bd. 46, Sp. 57-60, zitiert bei Baxandall, *Giotto*, S. 81-83 und 150-152. - Zu Manuel siehe ebd., S. 8 und 81, über seine Haltung zu Vergnügen und Nützlichkeit.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 83, 97-98 und 161-163.

⁶¹ Zur Austauschbarkeit von 'gaudium' und dem bei Alberti verwendeten Begriff 'voluptas' siehe Valla, *De voluptate*, ed. de Panizza Lorch, S. 40.

⁶² Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, 1.41-42; *Francisci Petrarchae opera omnia*, 3 Bde., Basel 1554 (Reprint Ridgewood, N.J., 1956), I, S. 1-254, S. 50-52. Vgl. Baxandall, *Giotto*, S. 53-58 und 140-143, und Liebenwein, 'Honestas voluptas'.

⁶³ Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, 1.43 (*Francisci Petrarchae opera omnia*, I, S. 53-55).

⁶⁴ Valla, *De voluptate*, ed. de Panizza Lorch (Valla, *Opera*, I, Sp. 896-999). Eine erste Revision des Werkes erfolgte 1433 in Mailand, eine zweite ab 1435 in Neapel (vgl. die Einleitung, S. 8, in der Edition von de Panizza Lorch). Zu Valla siehe M. Fois, *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla nel quadro storico-culturale del suo ambiente*, Rom 1969.

⁶⁵ Siehe Allen, 'Rehabilitation of Epicurus', S. 7, und Fois, *Pensiero cristiano di Valla*, S. 98-100.

⁶⁶ Das Verhältnis Albertis zu Valla ist, soweit mir bekannt, nie diskutiert worden (siehe etwa G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Florenz 1911, der Valla nur beiläufig nennt). Lediglich P. H. Michel, *La Pensée de Alberti (1404-1472)*, Paris 1930, S. 491-492, bemerkt, daß Alberti dem von Valla propagierten Hedonismus zwar nicht direkt anhängt, dessen Wert aber auch nicht leugnet.

⁶⁷ Valla, *De voluptate*, ed. de Panizza Lorch, S. 50/51.

⁶⁸ Vgl. Allen, 'Rehabilitation of Epicurus' (über die noch nach Valla vorherrschende Ablehnung Epikurs), und Liebenwein, 'Honestas voluptas'.

⁶⁹ Valla, *De voluptate*, 3.29, *Opera*, Sp. 997. In der überarbeiteten Version spricht Valla nicht mehr vom schlechten Rhetor, der nicht zu erfreuen und zu rühren vermag, sondern nur davon, daß dieser selten einen Streit gewänne (Valla, *De voluptate*, 3.27.2, ed. de Panizza Lorch, S. 320).

⁷⁰ Vgl. hierzu zuletzt M. J. Marek, Ordenspolitik und Andacht. Fra Angelicos Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal von San Marco in Florenz, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48, 1985, S. 451-475, S. 472-473; H. Locher, *Das Altarbild der Renaissance*, Berlin 1994, und den Katalog *Alberti* (zit. in Anm. 1), S. 330-357, mit den Beiträgen von L. Steinberg und K. Christiansen.

⁷¹ Vgl. hierzu das Urteil von Krautheimer, *Ghiberti*, S. 326-332, der aufgrund der sehr generellen Angaben Albertis zu ähnlichen Schlußfolgerungen hinsichtlich der Beziehung zu Ghiberti gelangt.

⁷² Alberti, *De pictura*, §§ 53-54 (Janitschek, S. 144-147 und 243); Lukian, *De calumnia*, 5, ed. J. Werner und H. Greiner-Mai, 3Bde., 2. Aufl., Berlin/ Weimar 1981, III, S. 269. - Siehe R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, 2 Bde., London 1978, II, S. 87-92.

⁷³ Andrea Mantegna, Grablegung Christi, Kupferstich, 33,9 x 48 cm, ca. 1470-1480 oder 1488-1490?, London, British Museum. - Vgl. R. Lightbown, *Mantegna*, Oxford 1986, S. 489, und Baxandall, *Giotto*, S. 133-134, der ein früheres Datum annimmt. Vgl. zuletzt *Andrea Mantegna*, ed. J. Martineau, Ausst.-Kat., London/ New York 1992, Nr. 38 und 39, wo D. Landau für eine Datierung in die 70er Jahre plädiert.

⁷⁴ Vgl. z. B. die Rückseite von Duccios *Maestà* (Siena, Dommuseum, s. u.); Ugolino da Sienas Altarbild für Santa Croce (London, National Gallery) oder eine anonyme Tafel vom Ende des 13. Jahrhunderts in Perugia, Pinacoteca.

⁷⁵ Rom, Sankt Peter, Marmor, 225 x 120 cm (einst wohl nahe dem Hauptaltar, heute im 'Museo Storico-Artistico', ebendort). Vgl. H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, 2 Bde., Princeton 1957, I, S. 95-101; M. Levine Dunkelmann, 'A New Look at Donatello's Saint Peter's Tabernacle', *Gazette des Beaux-Arts*, CXVIII, 1991, S. 1-16.

⁷⁶ Vgl. Alberti, *De pictura*, §§ 40-41 (Janitschek, S. 117-121).

⁷⁷ Duccio, Beweinung Christi, Rückseite der *Maestà*, 101 x 53,5 cm, 1308-1311, Siena, Dommuseum; Simone Martini, Beweinung Christi, Tafel des Orsini-Polyptychons, 23,5 x 16,5 cm, 1333, Berlin, Staatliche Museen.

⁷⁸ Vgl. Janson, *Sculpture of Donatello*, I, S. 98-99.

⁷⁹ Das Fehlen direkter Benennungen entspricht seinem Vorgehen bei anderen Gelegenheiten, etwa im Fall

seiner stillschweigenden Bezüge auf Vitruv und den Kanon Polyklets (F. Zöllner, 'Policretior manu' - Zum Polykletbild der frühen Neuzeit', *Polyklet*, Ausst.-Kat., Mainz 1990, S. 450-472, 456-458). Zum Fehlen zeitgenössischer Namen siehe auch Baxandall, *Giotto*, S. 135.

⁸⁰ Gregor der Große, *Epistulae*, 4.11.13 (Patrologia Latina, 77). Zum Nachleben dieser Ansichten im Mittelalter siehe Antal, *Florentine Painting*, S. 276-277; S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965, S. 11-23, und H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981, S. 91-92. - Zur noch ausführlicheren Diskussion dieses Zusammenhangs in der byzantinischen Tradition siehe B. Schellewald, 'Stille Predigten' - Das Verhältnis von Bild und Text in der spätbyzantinischen Wandmalerei', *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie*, hrsg. von A. Beyer, Berlin 1992, S. 53-74, bes. S. 53-54.

⁸¹ 'Pictura nanque plus videtur movere animum, quam scriptura.' Gulielmus Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, Antwerpen 1570, 1.3, c. 12v und 13v. - Zu diesem Topos siehe Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 91-92, und Baxandall, *Painting and Experience*, S. 41.

⁸² Vgl. Baxandall, *Giotto*, passim.

⁸³ Vgl. etwa M. Warnke, 'Politische Ikonographie', *Die Lesbarkeit der Kunst*, S. 23-28, der, S. 28, diese Problematik hinsichtlich der neuen Bildmedien problematisiert. - Siehe auch Baxandall, *Giotto*, S. 44-50, und *The Language of Art History. Edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell*, Cambridge 1991. - Bibliographischer Nachtrag: Nicht mehr berücksichtigen konnte ich eine aktuelle Neuerscheinung: *Theorie und Praxis. Leon Battista Alberti als Theoretiker der bildenden Künste*, hg. v. W. Forster und H. Locher, Berlin 1996 [im Druck].