

„Leggetemi e amatemi“ –

Autobiographie als Selbstanpreisung.

Zu Leon Battista Albertis „Vita“

I. Sie müssen ihn gehaßt haben. Und zugegeben: Man kann nicht behaupten, daß er ein besonders sympathischer Zeitgenosse gewesen wäre. Pedantisch, besserwisserisch, hyperaktiv und streberhaft; stets gerne bereit, seine Mitmenschen auf ihre kleinen und großen Fehler hinzuweisen und sich als geistreicher Erfinder von Bonmots zu produzieren. Auf jedem erdenklichen Gebiet der Beste, Schnellste und Originellste. Wenn sich nur diese unglaublichen Leistungen der Selbstperfektionierung nicht mit einer so ausgeprägten Ironieresistenz gepaart hätten, dann wäre er für seine Umwelt leichter zu ertragen gewesen. Aber er war ein Allroundgenie, das sich seiner Auserwähltheit und umfassenden Begabung nur allzu bewußt war. Wenn er seinen Verwandten mit dem gleichen Selbstbewußtsein und derselben Arroganz gegenübergetreten ist, wie er sich dem Leser in seiner „Vita“ präsentiert, waren Konflikte mit der Familie vorprogrammiert. Da wird auch der Appell am Ende des Prologs von „Della Famiglia“ nicht viel geholfen haben, wo es halb flehend, halb selbstverliebt heißt: „Leset und liebet mich!“

Nun muß man allerdings in Rechnung stellen, daß dieser hochbegabte Knabe eine schwere Kindheit und Jugend hatte: Am 14. Februar 1404 wurde er als unehelicher Sohn des Lorenzo Alberti und der Genueser Patrizierin Bianca di Carlo Fieschi in Genua geboren, wo sich sein Vater im Exil befand. Das Bewußtsein, einem ungerechten Schicksal unterworfen zu sein, durchzieht Albertis gesamte „Vita“ und steigert sich im Hinblick auf seine Verwandten bis zum Verfolgungswahn, wenn er ihnen Mordpläne unterstellt. Es muß für Alberti eine Grunderfahrung gewesen sein, unverschuldetermaßen mit bedrängenden Situationen konfrontiert zu werden, die er selbst nicht verursacht hatte: seiner unehelichen Geburt, dem Exil in Genua und später in Venedig, dem Tod seiner Mutter, als er gerade zwei Jahre alt war, der

Wiederverheiratung seines Vaters 1408 mit der Florentinerin Margherita di Piero Benini, schließlich dem Tod des Vaters am 28. Mai 1421, der den Siebzehnjährigen unlegitimiert zurückließ. Die Chronologie der „Vita“ setzt in diesen schwärzesten Jahren ein. Um 1435 überwerfen sich Battista und sein älterer, ebenfalls unehelicher Bruder Carlo endgültig mit ihren Cousins Benedetto di Bernardo und Antonio di Riccardo, den Söhnen ihres verstorbenen Onkels und Testamentsvollstreckers Ricciardo Alberti, die sich unter dem Vorwand der Verschuldung weigerten, ihnen das väterliche Erbe von je 4000 Fiorini in voller Höhe auszuzahlen. Das Exil für die männlichen Familienmitglieder Alberti war bereits im Oktober 1428 aufgehoben worden, die Familie wieder fest mit allen politischen und ökonomischen Rechten in Florenz installiert. Der mutmaßliche Abfassungszeitpunkt von Albertis „Vita“, die wohl auf 1437/38 zu datieren ist, fällt jedoch in eine sich seit 1435/36 zuspitzende wirtschaftliche und finanzielle Krise des Bank- und Handelshauses Alberti, von der Battista unmittelbar betroffen war. Die prekäre äußere Situation, so scheint es, führte zur autobiographischen Selbstbesinnung.

II. Es ist nicht leicht, die Funktion dieses Textes genau einzugrenzen: Bedenkt man, daß sicherlich ein Hauptbeweggrund für die Abfassung von „Della Famiglia“ war, die pflichtvergessene Familie Alberti auf ihre Unterlassungen gegenüber ihrem illustren Verwandten hinzuweisen und endlich das ihm zustehende Erbe zu erpressen, so scheint der Groll auf die Familie auch beim Schreiben der „Vita“ eine tragende Rolle gespielt zu haben. Ganz bewußt stellt Alberti sich in diesem Text außerhalb aller bürgerlich-merkantilen Traditionen seines familiären Florentiner Umfeldes – er argumentiert gleichermaßen gezielt antikapitalistisch (damit das Fundament des Erfolges der Bankiersfamilie Alberti entwertend) wie antirepublikanisch (die Bürger sind in der „Vita“ stets die Dummen und die Republik korrumpiert). Geht man davon aus, daß der Textbeginn der „Vita“ nicht – wie verschiedentlich vermutet – verstümmelt überliefert ist, so betont bereits der Einstieg, der „*medias in res*“ erfolgt, die Entwurzelung ihres Verfassers, über dessen Geburt

und Herkunft nichts gesagt wird. Im kreativen Akt der Niederschrift bringt Alberti sein Leben selbst hervor, ist sein eigener geistiger Vater. Die Lebensbeschreibung wird erst in der Adoleszenz aufgenommen, in der Phase also, die dem Jugendlichen eigenverantwortliche Entwicklung ermöglicht. Gleich zu Beginn fallen zwei Begriffe, die die Unabhängigkeit und Freiheit des hier beschriebenen Individuums betonen, denn der Schreiber sei „ingenuus“, also von edler Geburt, und „libere educatus“, in der Art eines Freien erzogen. Er ist somit nicht darauf angewiesen, wertmaximierenden Alltagsgeschäften nachzugehen, sondern verfügt von Jugend auf über den nötigen Freiraum und die Zeit, die die Grundvoraussetzungen für eigenständige intellektuelle Entfaltung sind. Der Alberti der „Vita“ ist Autodidakt, er braucht keine Lehrer, um die ungeahnten Fähigkeiten auszubilden, die in ihm schlummern – daher übergeht er wohl auch in der autobiographischen Selbstkonstruktion seine Artes-Studien 1415–1418 in der Schule des Paduaner Humanisten Gasparino Barzizza. Als der klassische Self-made-Man will er niemandem außer sich selbst zur Dankbarkeit verpflichtet sein.

Das in der „Vita“ genannte Ausbildungsprogramm, das sich gleichermaßen auf die bestmögliche Förderung geistiger, musischer und physischer Kräfte bezieht, entspricht ganz der höfischen Erziehung in ihrer Doppelausprägung von *arma et litterae*. Es wäre somit denkbar, daß Alberti 1437/38, als er seine „Vita“ schrieb, nach neuen Allianzen und möglichen Auftraggebern Ausschau hielt. Die beiden ersten Bücher von „Della Famiglia“ waren ca. 1432–34 wohl auch als Versuch verfaßt worden, durch die Beschreibung des idealen Familienverbandes ein Wunschbild in die Realität zu zwingen. Doch seine drängenden Hinweise auf Familiensolidarität hatten nicht den gewünschten Erfolg der Wiedereingliederung Albertis in das innerfamiliäre Versorgungssystem. Vor Opportunismus tiefende Sätze wie die folgenden, die Alberti seinem sterbenden Vater Lorenzo als Abschiedsrede an seine Söhne Battista und Carlo in den Mund legt, waren wohl mehr dazu angetan, den Haß seiner Verwandten noch weiter zu schüren, als ihm sein Erbe zu verschaffen:

Zweifelt nicht: wer tüchtig ist, wird, wann es auch sei, die Frucht seiner Arbeit ernten, kein Mißtrauen halte euch ab, mit Beharrlichkeit und Hingabe fortzufahren in der Übung edler Künste, in der Erforschung seltener und hochgerühmter Dinge, im Lernen und Bewahren wertvoller Kunde und Wissenschaft: denn ein später Zahler pflegt sich nicht selten dafür mit vielen Zinsen einzustellen. (...) Ich kenne die Natur eines jeden aus unserem Hause Alberti: sie sind alle liebenswürdig, und ich meine, sie werden nicht für so hart und so herzlos gelten wollen, daß sie ihre Angehörigen nicht unterstützen sollten, wenn sie sehen, daß ihr [Battista und Carlo] auf dem rechten Wege seid. (...) Ist es doch Pflicht aller, danach zu trachten, daß im Hause Begabungen in Tugend und gutem Ruf heranwachsen. (Vom Hauswesen, S. 31ff.)

Unverhohlen wird hier *pro domo* und eben nicht *pro familia* argumentiert und selbst der verstorbene Vater noch als Fürsprecher instrumentalisiert, um die moralische Daumenschraube bei den lieben Verwandten möglichst eng anzuziehen. Es erstaunt vor diesem Hintergrund nicht, daß die Familienmitglieder die ihnen zgedachten Bücher „Über das Hauswesen“ mit sehr geringer Begeisterung aufnahmen und daß – wie der allzu selbstgewisse Autor der „Vita“ anklagend schreibt – „unter all diesen Albertis, die sonst so viel Zeit hatten, kaum einer zu finden war, der auch nur die Titel der Bücher zu lesen geruht hatte, obwohl sich ebendiese Bücher selbst bei auswärtigen Nationen großer Nachfrage erfreuten“.

Auch Albertis bisheriger Dienstherr, der Papst, dem er seit 1432 als apostolischer Abbreviator unterstand, mochte ihm gerade nach 1434, in den Jahren der Vertreibung Eugens IV. aus Rom und seines Florentiner und Bologneser Exils, nicht als der sicherste Zukunftsgarant erschienen sein. Daher könnte man die „Vita“ auch als Selbstempfehlungsschreiben an einen potentiellen fürstlichen Patron interpretieren, ein Schreiben, das ein Hochbegabter aufsetzte, der sich selbst als in höchstem Maße förderungs- und stipendienwürdig betrachtete. Sie wäre dann ein Einstiegsdokument in eine erhoffte höfische Karriere, das ihn gleichermaßen als humanistischen Berater, gelehrten Fürstenerzieher wie als Hofkünstler empfehlen sollte. Die „Vita“ soll den

Eindruck vermitteln, daß ihr Verfasser von den Mächtigen geschätzt wird, gerade weil er sich nicht schrankenhaft um ihre Gunst bemüht. Seine Verdienste sind so evident, daß italienische und ausländische Machthaber längst bereit sind, ihn auf meritokratisch-direktem Weg in ihre Reihen aufzunehmen, während seine von Blindheit und Mißgunst geschlagenen Verwandten ihn weiterhin unter dem ihm zustehenden Rang zu halten versuchen. Das implizite Idealbild, das die „Vita“ vom Leben der Menschen zeichnet, ist nicht die mit Verachtung behandelte *vita civilis* oder die Familie, sondern das einer kleinen Gruppe von Gelehrten, die der Welt ihre Dummheit und Verkommenheit vor Augen führen, indem sie ihr Wissen im Sinne der Elitebildung hermetisch einsetzen. Diese Gelehrten-gemeinschaft wird zum Familienersatz; die gebildeten Freunde nehmen für Alberti, wie er in der „Vita“ schreibt, die Rolle von Brüdern ein.

Alberti ist ein Geistesaristokrat aus eigenen Kräften. Er folgt einer Leistungsethik der Selbstbildung, die in eine neue, unabhängige Sozialform münden muß. „*Ingenio fuit versatili*“, konstatiert die „Vita“, und er muß versatil sein, sich schnell in alle Richtungen wenden, sich neu orientieren und sofort reagieren können, um dem Anforderungsprofil seiner Zeit zu entsprechen. Die Hofkünstler der Renaissance beherrschten nicht deshalb alle Künste (und waren zugleich noch Theaterimpresari, Gewandschneider, Schiffs-, Brücken- und Festungsbauer, Musiker, Festinszenatoren, Raumausstatter und Kanoniers), weil sich ihre Individualität und Allseitigkeit unaufhaltsam Bahn brach, sondern weil dies genau die Erwartungen eines Hofes an einen Künstler waren. Allroundgenie wird man nicht aus Neigung, sondern aus Notwendigkeit – das war es, was Jacob Burckhardt ein wenig aus dem Blick verlor, als er Alberti, den „wahrhaft Allseitigen“, zum Idealtypus des „*uomo universale*“ der Renaissance erhob. Auch Leonardo unterstrich später in seinem Selbstempfehlungsschreiben an Lodovico il Moro sicherlich nicht zuerst seine ingenieurs- und militärtechnischen Fähigkeiten, weil er sie für wichtiger hielt als seine künstlerische Begabung, sondern weil er genau wußte, was die primären machtpolitischen Bedürfnisse des Herzogs von Mailand waren.

Gerade die Autonomie, seine gänzliche Unangepaßtheit qualifizieren Alberti zum geeignetsten aller Berater. Seine absolute Diskretion und Loyalität äußert sich darin, daß er die Geheimnisse von Freunden niemals preisgab, wie es in der „Vita“ heißt. Und auch seine (an Sokrates' Daimonion erinnernde) Fähigkeit, die Zukunft vorauszusagen, dürfte als weiteres Qualifikationsmerkmal für eine solche beratende Tätigkeit eingeführt sein. Sein potentieller Auftraggeber konnte also sicher sein, in ihm einen unkorruptierbaren Ratgeber zu finden – dies ist die Botschaft der „Vita“. Die Rechnung scheint allerdings nicht aufgegangen zu sein. Soweit wir wissen, wurde der Text nie veröffentlicht und scheint auch unvollendet zu sein – die letzten Seiten machen jedenfalls den Eindruck einer halbherzigen Materialsammlung für eine mögliche spätere Überarbeitung. An die Brillanz der zeitgleichen „Intercoenales“ beispielsweise reicht die „Vita“ nicht in allen Passagen heran, ein Manko, das allerdings durch ihre überraschende Direktheit und die Unmittelbarkeit der Selbstpreisgabe ihres Autors kompensiert wird.

III. Der Höfling muß geistreich und witzig sein, um den Herrscher zu unterhalten. Neben vielem anderen ist Albertis „Vita“ auch ein kulturgeschichtliches Zeugnis für das Humorverständnis der Renaissance. Nun mag man sich heutzutage zwar nicht mehr über alle der hier versammelten „dicta ridicula“ ausschütten vor Lachen. Aber sie geben eine Antwort auf die Frage, worüber man in der Renaissance lachte. Für das 16. Jahrhundert sind wir über diese Frage besser informiert durch Baldassare Castigliones Buch vom Hofmann, den „Cortegiano“. Dort werden in den Kapiteln 42–89 des zweiten Buches die unterschiedlichsten Arten von Witzen und Schwänken, in denen der Hofmann zu brillieren habe, in einer fast schon scholastisch zu nennenden Kategorientafel vorführt und für jede der genannten Distinktionen auch Beispiele genannt:

Ihr müßt auch wissen, daß man aus den Gelegenheiten, die Aussprüche zum Lachen bieten, ebenso ernste Urteile entnehmen kann, um zu loben oder zu tadeln, und manchmal mit denselben Worten. So pflegt man zum Lobe eines freizügigen Menschen zu sagen, (...) daß das, was

er besitzt, ihm nicht gehört; dasselbe kann man als Tadel für einen sagen, der gestohlen oder das, was er besitzt, durch andere schlechte Künste erworben hat. (Das Buch vom Hofmann, S. 173f.)

Synonyme und Homonyme unterstützen hier das Strukturprinzip von Witz: Anerkennend gelacht wird meist dann, wenn eine wiedererkennbare Form durch neue Kontextualisierung eine überraschend abweichende Bedeutung gewinnt. Die Variationsbreite dieser von Castiglione vorgestellten Bedeutungsverschiebungen ist denkbar groß: „Delle facezie adunque pronte, che stanno in un breve detto, quelle sono acutissime, che nascono dalla ambiguità: benché non sempre inducono a ridere, perché più presto sono laudate per ingeniose che per ridicole (...).“ (Cortegiano, p. 158) Signifiant und Signifié werden bewußt getrennt, indem man vorgeblich auf die inhaltliche Seite der verwendeten Worte verzichtet; Capricci – „cose discrepanti“ (p. 181) – der Einbildungskraft, die bei der Erfindung von Scherzen eine tragende Rolle spielt, rufen Gelächter hervor. Generell geht es jedoch immer darum, eine bestehende Vormeinung dadurch zu enttäuschen, daß man das Unvorhergesehene sagt oder tut: „nell’una e nell’altra sorte la principal cosa è lo ingannar l’opinion e rispondere altramente che quello che aspetta l’auditore.“ (p. 185)

Auch die Strukturlogik von Albertis Anekdoten ist nicht allein auf Amusement ausgerichtet, sondern derjenige, auf dessen Kosten der Witz gemacht wird, soll vor allem aus dem Exempel lernen, das an ihm statuiert wird: Jedes dieser Scherzworte führt in kürzester Form prägnant ein Exemplum vor, in dem schlagkräftig auf eine vorgegebene Situation reagiert und sie einer lehrhaften Moral zugeführt wird. Gleichzeitig sind Albertis Scherze intellektuelle Überlegenheitsbeweise: Sie dokumentieren den wendigen Geist des Scherzenden, der in der „Vita“ gleich am Anfang als sein Hauptmerkmal benannt wird. Doch das Gelächter, das Albertis zugespitzte Bemerkungen hervorgerufen haben, wird wohl selten ein fröhliches und entspanntes gewesen sein. Eine gewisse Verbitterung über die menschliche Dummheit schwingt in fast allen diesen Dicta mit, sie zeugen von Arroganz und Menschenverachtung. Immer laufen sie auf eine sarkastische Bloßstellung des

Gegenübers hinaus; der Scherzende läßt die Betroffenen ins offene Messer laufen. Diese Art von Humor hat mit Ironie und geistreichem Witz wenig zu tun, eher ist es Zynismus.

IV. Vorbild für diese Art demonstrativer Besserwisserei in Anekdotenform, die den Mitmenschen durchblickerhaft ihre Inferiorität sinnfällig macht, sind, wie Anthony Grafton gezeigt hat, die „Leben und Meinungen berühmter Philosophen“ des Diogenes Laertios. Albertis Aussprüche hatten – so behauptet die „Vita“ – bereits zu seinen Lebzeiten einen Grad der Überlieferungswürdigkeit erreicht, der sonst nur antiken Philosophen zusteht. Die versammelten Alberti-Dicta stellen in diesem Akt der Antikenüberbietung ein weiteres Exzellenzkriterium des in der „Vita“ Gepriesenen dar. Grafton hat besonders die Thales-Vita als Vorbild für Albertis Lebensbeschreibung herangezogen; mir scheinen darüber hinaus jedoch zwei weitere Viten noch prägender für das hier gezeichnete Selbstbild zu sein: die Sokrates-Vita, insbesondere aber die Vita des Kynikers Diogenes von Sinope (404–323 v. Chr.). In dessen vergleichsweise langer Lebensbeschreibung, die ein wahres Kompendium zynischer Aussprüche ist, findet man Albertis derbwitzige Schlagfertigkeit ebenso wieder wie die bis ins Rohe gehenden Übertreibungen. Auch Diogenes geht gänzlich rücksichtslos mit den Gefühlen anderer um, wenn er sie auf ihre Fehler hinstößt: „Als er sah, wie der Sohn einer Hetäre einen Stein in eine Volksmenge warf, sagte er: ‚Sieh dich vor, daß du nicht deinen Vater triffst.‘ Als ein Bürschchen ihm ein Messer zeigte, das er von seinem Liebhaber empfangen, sagte er: ‚Das Messer ist gut, aber der Griff (daran) ist vom Übel.‘“ (6,62) Auch in seiner Misogynie steht Alberti Diogenes in nichts nach: „Als er einst Weiber an einem Ölbaum erhängt sah, sagte er: ‚Möchten doch alle Bäume solche Frucht tragen.‘“ (6,52) Auch Diogenes biederte sich nie bei den Mächtigen an. Er kostete die Unverschämtheit des freien Geistes sogar so weit aus, von Alexander dem Großen, als dieser ihm huldvoll einen Wunsch freistellte, zu verlangen, er möge ihm aus der Sonne gehen.

Alberti stattet sich in seiner Selbstbeschreibung mit sämtlichen

klassisch-kynischen Charaktereigenschaften aus: Unempfindlichkeit gegenüber äußeren Fährnissen; stoischer Geduld; Todesverachtung (Diogenes erbringt am Ende seines Lebens den ultimativen Autonomiebeweis, indem er den Atem anhält, bis er tot umfällt); Hab und Gut und Geld verachtender Bedürfnislosigkeit; dem selbstgewählten Verzicht auf grundsätzlich als niedrig angesehene Berufstätigkeit (Alberti erwähnt in seiner „Vita“ seinen Brotberuf des päpstlichen Abbreviators bezeichnenderweise nicht); Affektbeziehung durch Abhärtung (von Diogenes heißt es: „Im Sommer pflegte er sich auf dem glühend heißen Sande umherzuwälzen, im Winter die schneebedeckten Bildsäulen mit seinen Armen zu umfassen, nichts verabsäumend, um sich widerstandsfähig zu machen.“ [6,23]); beißender (Doppel-)Moralkritik an den Mitmenschen, die in wenige Weise und viele Toren aufgeteilt werden; Misanthropie; Hochschätzung von Tieren als den „besseren Menschen“; innerer Emigration und selbstgewähltem Exil als Lebensform; Kosmopolitismus als perpetuiertem Exil (Diogenes, „gefragt nach seinem Heimatsort, antwortete [...]: „Ich bin ein Weltbürger.“ [6,63]); Betrachtung des Naturzustandes als Idealbildes, hieraus resultierende Kultur- und Zivilisationskritik; Erlangung höchster Tugend durch Selbstbeziehung („Vicit sese ipsum“, heißt es in Albertis „Vita“); Selbstüberwindung auch im schlimmsten Schmerz (zum Beispiel durch Singen: „doloris molestiam canendo superare innitebatur“). „Superare“ ist eines der Schlüsselworte in Albertis Autonomiebegriff, war er doch davon überzeugt, „daß die Menschen alles bei sich selbst erreichen können, wenn sie es nur wollen“. Seiner Umwelt kommt in diesem ganz auf Eigenständigkeit ausgerichteten Lebensentwurf nur die Rolle der immer mitbedachten potentiellen Kritikerin zu, die damit zu seiner Selbstvervollkommnung beiträgt. Kritik führt zur Exzellenzsteigerung. Stets bedenkt Alberti die Außenwirkung seiner Handlungen und Hervorbringungen, er integriert eine Art perpetuierter Betrachterinstanz als Korrektiv seiner Lebensführung in die „Vita“: „In his enim omni ex parte circumspiciendum ut nullis non vehementer placeas.“

V. Battista Alberti legte sich den stolzen Namen „Löwe“, Leon, zu. Diogenes aber trug den schönen Beinamen „kyon“, „der Hund“, und als Grabmonument wurde ihm eine Stele errichtet, auf der ein Hund aus Parischem Marmor stand. Nicht von ungefähr ist der „Bios parallelus“ zu Albertis kynischer „Vita“ ein Text, der in ironischer Weise die Grabrede auf einen besonders vorbildlichen Hund fingiert. David Marsh hat Albertis Text „Canis“, auf den er selbst in der „Vita“ hinweist, zutreffend als „mock encomium“ bezeichnet, als witzige Spott-Lobrede, die ihren Verfasser als geistreichen Jongleur mit antiken Topoi ausweist. Der betrauerte Hund, ein Muster an Schönheit, Tugendhaftigkeit, Sportlichkeit, Fleiß und Gelehrsamkeit, Musikalität, Belesenheit und Sprachbegabung (er kann Griechisch, Latein und Toskanisch!), ist ein implizites Selbstporträt Albertis, seine Beschreibung deckt sich zum Teil bis in die Formulierungen mit der „Vita“. Alberti kann der Schönheit dieses Tieres ebensowenig widerstehen wie Sokrates dem Alkibiades. Zeuxis hätte mindestens ebensoviele Hunde wie krotonische Jungfrauen herbeirufen müssen, um ein perfektes Porträt dieses höchst anmutigen Tieres durch die Kombination der schönsten Einzelteile seiner Vorbilder hervorzubringen. Wie sein Herrchen Gelehrte aufsucht, so pflegt auch er, um sich unermüdlich fortzubilden, philosophisch gebildete Hunde zu befragen, gleich, ob es sich um Peripatetiker, Stoiker oder Epikuräer handelt. Er ist der Idealtypus des Forschers und des Intellektuellen. Und auch er wird schuldlos vom Zorn seiner Neider verfolgt, denn er fällt einem heimtückischen Giftanschlag zum Opfer – selbstverständlich erträgt er selbst diese letzte Prüfung stoisch und treu seinem Herrn ergeben. Kyniker sind eben in jeder Hinsicht Sokratiker, im Leben wie im Sterben.

In der um 1437 entstandenen bitterbösen Parabel „Cynicus“ im vierten Buch seiner „Intercoenales“ nutzt Alberti die Figur des Kynikers dann allerdings, um verdeckt seinen als pedantisch-kritisch verschrienen Florentiner Mithumanisten Niccolò Niccoli zu parodieren: Der Kyniker, der dort die anwesenden Seelen von Verstorbenen denunziert, damit die Götter Merkur und Apoll sie in möglichst unehrenhafter Tierform auf die Erde zurückschicken, wird – nachdem er Priester

in Esel, Dichter in Schmetterlinge, Kaufleute in Mistkäfer, Rhetoriker in Bienen und Philosophen in Glühwürmchen hat transformieren lassen – selbst in eine „auripellis musca“, eine Fliege mit goldenen Flügeln verwandelt.

VI. Albertis „Vita“ ist ein Paradebeispiel für seinen spezifischen Umgang mit antiken Topoi und Quellen – der Kommentar zum Text (auf den jeweils ein kleiner Windhund^v verweist) schlüsselt einige davon auf. Er verwendet seine antiken Vorbilder jedoch zumeist nicht in direkten Zitaten, vielmehr kompiliert er sie in alludierender Weise, die für den humanistisch gebildeten Leser eine Herausforderung zur geistreichen Wiedererkennung sein soll. Dieses rhetorische Vorgehen humanistischer Literarizität, die souverän über den Fundus ihrer Kenntnisse verfügt, ist in vielem Albertis späterer architektonischer Tätigkeit vergleichbar – auch die Fassaden des Palazzo Rucellai und von S. Maria Novella in Florenz, die tempelartigen Fronten von S. Andrea und S. Sebastiano in Mantua sind raffinierte zeichnerische Aufrisse, in denen antike Bauvorbilder so zusammengesetzt werden, daß aus der ausgeklügelten Kombinatorik etwas genuin Neues entsteht. Alberti zeigt ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein im konzeptuellen Umgang mit dem Ererbten, eine fast hybrid zu nennende Dreistigkeit, die sich auch in der Selbstkonstruktion der „Vita“ überall Bahn bricht. Hier ist Burckhardt durchaus zuzustimmen, wenn er als ein Hauptcharakteristikum „des“ Renaissancemenschen am Beispiel von Benvenuto Cellini herausstellt, daß er „Alles kann, Alles wagt und sein Maß in sich selber trägt. Ob wir es gerne hören oder nicht, es lebt in dieser Gestalt ein ganz kenntliches Urbild des modernen Menschen.“ (Cultur der Renaissance, S. 333)

Selbstbehauptung, Selbstbeobachtung und Selbstbestimmung in der Reflexion sind Strukturmerkmale von Modernität, die in der „Vita“ stellenweise anklingen. Immer wieder muß man sich bei der Lektüre dieses erstaunlichen Textes den Blick durch die anachronistische „Corregiano“-Brille ebenso verbieten wie eine allzu freudnahe psychologisierende Betrachtungsweise. Aber erstaunlich ist schon, wie präzise Albertis autodiagnostische Beschreibungen seiner psychosomatischen

Befunde ausfallen, die er sich durch Überarbeitung zuzieht: Sehstörungen, Gedächtnisausfälle, sogar Tinnitus. Auch die Vorstellung von Selbsteheilung durch Sublimation im Schreiben ist hier vorformuliert, wenn Alberti im „Philodoxeos“ den Topos des „Selbsttrostes“ („consolandi sui gratia“) als Grund der Niederschrift des Textes angibt. Das Schreiben hat primär selbsttherapeutische Funktion, auch wenn Alberti als weitere Motivation für die Entstehung des so sprechend benannten „Philodoxeos“ (der „Freund des Ruhmes“) angibt, er habe sich die Liebe seiner Verwandten erschreiben wollen: „ut meis essem carior“.

Renée Watkins hat in einer vergleichenden Analyse von Albertis Schriften überzeugend dargelegt, daß es sich bei der anonym und titellos überlieferten „Vita Leonis Baptiste Alberti“ höchstwahrscheinlich um eine Autobiographie handelt. Mehrere wörtliche Zitate aus „Canis“ und aus dem „Commentarium Philodoxeos Fabule“ im Text der „Vita“ untermauern diese Annahme. Daß der Text in der dritten Person abgefaßt ist, spricht nicht gegen diese Hypothese: Zum einen folgt Alberti in der Stilisierung seiner Selberlebensbeschreibung zur Humanistenbiographie antiken Traditionen – auch Caesar verfaßte seine „Commentarii“ in der dritten Person –, zum andern soll wohl durch diesen stilistischen Kunstgriff das Eigenlob objektiviert und damit dem Text eine höhere Authentizität verliehen werden. Es gibt im Text selbst mehrere Stellen, die eindeutig belegen, daß er autobiographischen Charakter hat – beispielsweise wenn der Autor sagt, er habe das Unrecht seiner Verwandten lieber schweigend ertragen, als es hinzunehmen, „daß die Schmach und Schande seiner Verwandten öffentlich gemacht worden wäre“. Auch andere performative Selbstwidersprüche innerhalb des Textes sprechen für seine Authentizität: Keinem anderen als Alberti, der narzißtisch in seiner Selbstdarstellung befangen ist, würde der Leser die Behauptungen abnehmen, er habe stets „mehr dem Geist als dem Ruhm“ gedient, oder gar, Ehrgeiz habe ihm immer ferngelegen.

VII. In der „Vita“ werden alle wichtigen literarischen Werke Albertis, die er im behandelten Zeitraum zwischen 1424 und 1438 verfaßt hat, direkt oder indirekt erwähnt – mit einer signifikanten Ausnahme: der

Heiligenvita des frühchristlichen Märtyrers Potitus, die er um 1432–34 für den Patriarchen von Grado, Biagio Molin, schrieb. Dies mag einerseits an ihrer „Fremdbestimmtheit“ als Auftragsarbeit liegen, andererseits durch ihren genuin christlichen Inhalt bedingt sein, der nicht zu Albertis all’antica stilisierter Humanistenvita paßte. Die „Vita“ ist eine merkwürdig hypertrophe Mischung aus Caesarenleben, Philosophenporträt und Künstlerautobiographie, Alberti selbst hat Züge eines weisen Heiligen, der Wunder der Selbstüberwindung vollbringt und zugleich ein Künstler mit seherischen Fähigkeiten ist. Aus allen genannten Lebensmodellen destilliert Alberti eklektisch Muster für die eigene Lebensbeschreibung – das, was all diese Rollen verbindet, ist ihre Distinktion gegenüber dem „normalen Leben“. Kaiser, Philosophen, Heilige und Künstler sind (auf unterschiedlichsten Wegen) Auserwählte, die aufgrund einer besonderen Idoneität herausragende Aufgaben bewältigen. Fast erstaunt es, daß Alberti sich nicht ebenfalls – wie es dann Benvenuto Cellini später in seiner „Vita“ tun sollte – mit einem Heiligenschein ausstattet, aber wahrscheinlich war ihm auch dieses Attribut zu unantisch. Er will eher mit einem antiken Priester identifiziert werden, der die Zukunft voraussieht und das Monopol der Zeicheninterpretation innehat und damit Deutungsmacht erlangt. Albertis Auserwähltheitsglaube ist ungebrochen, und hierin ist er Cellini durchaus vergleichbar. Die Überwindung von Hindernissen und widrigen Umständen – insbesondere das Niederringen von Krankheiten, die Selbstüberwindung der eigenen Gebrechen – zeichnet beide gleichermaßen aus.

Albertis „Vita“ ist die erste nachantike Literaten- und Künstlerautobiographie überhaupt, ebenso wie wohl auch seine berühmte Porträtplakette in der Samuel H. Kress Collection in Washington das erste Beispiel für ein autonomes Künstlerselbstporträt darstellt. Alberti scheint von einem geradezu manischen Selbstverbildlichungswillen getrieben gewesen zu sein. Seine Persönlichkeitsfixiertheit geht so weit, daß er in „Della Pittura“ die hybride Forderung aufstellt, andere Maler möchten doch, um ihrer Dankbarkeit für Albertis theoretische Handreichungen Ausdruck zu verleihen, sein Porträt in ihre Bilder einfügen:

„(...) solo questo domando in premio delle mie fatiche, che nelle sue istorie dipingano il viso mio ad ciò dimostrino se essere grati et me esse studioso dell'arte.“ (hg. Janitschek, p. 163). Mit der „Vita“ begründet er eine Tradition von Lebens- und Selberlebensbeschreibungen von Künstlern, die dann über Ghibertis autobiographische Einschübe in seinen „Commentarii“ und Manettis Vita des Filippo Brunelleschi bis zu Vasari und Cellini führt.

Besondere künstlerische Fähigkeiten, die in der „Vita“ hervorgehoben werden, sind Albertis hervorragendes Bildgedächtnis (während sein Namensgedächtnis, also sein Wortgedächtnis, weniger verlässlich ist) und seine Bewunderung für alles künstlerisch Geformte. Was ist in der „Vita“ sonst noch Spezifisches über Kunst gesagt? Sämtliche erwähnten Kunstwerke sind entweder illusionistische Naturnachschöpfungen mit perfektem Illusionsanspruch oder aber – Selbstporträts. Porträts, die als mimetische Abbilder von Personen unter die erste Kategorie subsumiert werden, haben kommemorativ, erinnerungsbewahrende Funktion, Selbstporträts hingegen Empfehlungscharakter („ut ex picta fictaque effigie ignotis ad se appellentibus fieret notior“). Es ist kein Zufall, daß Narziß in „Della Pittura“ die Malerei erfindet und damit das erste Beispiel für die Binsenweisheit liefert, daß jeder Maler immer nur sich selbst male.

Der Künstler richtet seine Begabung und seinen Fleiß auf Nachschöpfungen, die einen möglichst hohen Grad der Ähnlichkeit mit den realen Natur-Vorbildern anstreben. Er bringt im Akt der Mimesis eine perfekte zweite Natur hervor, die der ersten Natur so sehr gleicht, daß selbst ungebildete Knaben das Vorbild augenblicklich identifizieren können: „Has res demonstraciones appellabat, et erant eiusmodi ut periti imperitique non pictas sed veras ipsas res nature intueri decertarent“, heißt es in der „Vita“. Nicht der Moment der Differenz, in dem der Betrachter die Illusion als Illusion erkennt, führt hier zum ästhetischen Genuß. Der Künstler bedient sich vielmehr der Mimesis in expliziter Täuschungsabsicht. Ebenso, wie er in seinen sogenannten „Demonstrationen“ die Natur beherrscht und vorführt, so beherrscht er auch die Reaktionen des Betrachters auf die repräsentierte Natur und stellt

damit erneut seine Überlegenheit unter Beweis: Die griechischen Gesandten, denen Alberti seine Guckkasten-„Demonstrationen“ von Landschaftsgemälden in Tag- und Nachtbeleuchtung als Testpersonen vorführt, interpretieren das gemalte Gewitter als reale Gefahr für die gemalten Schiffe, weil sie eben nicht universell gebildet sind wie Alberti, sondern nur Spezialisten der Seefahrt und damit – dies wohl die Moral dieser Geschichte – Fachidioten.

Zugleich wird die Erhabenheit der unermesslichen Landstriche, die die Gemälde von Albertis „Demonstrationen“ zeigen, auf Miniaturgröße herabgestimmt und in einen kleinen Guckkasten eingeschlossen. Der Mikrokosmos des Kunstwerks ist das Geformte, Beherrschbare und Strukturierte, das dem Chaotischen, Ungeformten gegenübersteht. Alberti hatte sich bereits in „Della Pittura“ als Klassizist *avant la lettre* präsentiert. Noch deutlicher formuliert er dann in den 50er Jahren in „De re aedificatoria“ (postum 1485 veröffentlicht) seine Vorstellungen von Form-Inhalt-Kongruenz, Maßhalten, Zweckmäßigkeit, beruhigter Formgebung und dem Zusammenstimmen aller Teile im ästhetischen Ideal der „*concinnitas*“. Äußere Mißgestalt eines Menschen deutet für ihn auf moralische Deformation hin. Jede „*historia*“, so die „*Vita*“, erschien Alberti bewundernswürdig, wenn sie Eleganz in der Formgestaltung zeigte und dabei das *Decorum* wahrte. Alles, was das menschliche „*ingenium*“ hervorgebracht hat, bewundert er als quasi göttlich. In seinen „Demonstrationen“ schließlich wird er dann als Künstler selbst zum omnipotenten Weltenschöpfer, der in einem der Natur vergleichbaren Ordnungsakt ein „geformtes Weltgebäude“ („*mundi hanc fictam molem*“) hervorbringt.

VIII. Albertis Selbstbild und sein in der „*Vita*“ formulierter Selbstanspruch finden ihre ultimative allegorische Verdichtung in seinem – etwa zeitgleich mit der Niederschrift der „*Vita*“ – selbstgewählten Emblem: dem geflügelten Auge, das von der enigmatischen und vieldeutigen Devise „*Quid tum*“ begleitet wird. Vieles und Gelehrtes wurde über dieses Emblem bereits geschrieben, das in seiner bewußt eingesetzten Hermetik kaum eine abschließende Deutung zuläßt. Viel und

bislang nur in Annäherungen erfolgreich ist darüber spekuliert worden, welchem antiken Schriftsteller Alberti die Quid-tum-Devisen entnommen habe: Ist sie identisch mit der bangen Zukunftsfrage „Was dann?“ („Quid tunc?“) in Erwartung des Jüngsten Gerichts, wie Edgar Wind wenig überzeugend meinte? Ist die Textquelle für diese Frage im fünften Buch von Ciceros „Tusculanae Disputationes“ zu suchen, wie Ulrich Pfisterer vorgeschlagen hat, oder in Vergils 10. Ekloge, wie Anthony Grafton glaubt? Formuliert Alberti hier eher die zukunfts-froh-himmelstürmende Frage: „Was weiter? Was noch? Wie geht es weiter?“. Oder handelt es sich vielmehr, wie Grafton meint, um ein trotziges „Was soll's?“ und somit um die Formulierung von Albertis Anspruch, durch kreatives Vermögen den minderen Rang zu kompensieren, auf den ihn seine mißgünstige Familie verwies?

Als Subtext aus Albertis eigenem Œuvre wurde häufig auch der Text „Anuli“ aus den „Intercoenales“ zur Deutung herangezogen. Dort wird ein mit Adlerschwingen geflügeltes Auge im Kranz, das in einen der beschriebenen Ringe als Emblem eingraviert ist, als quasigöttliches Zeichen gedeutet:

Corona et laetitiae et gloriae insigne est: oculo potentius nihil, velocius nihil, dignius nihil; quid multa? Ejusmodi est ut inter membra primus, praecipuus, et rex, et quasi deus sit. Quid quod deum veteres interpretantur esse quidpiam oculi simile, universa spectantem, singulaque dinumerantem? (Leonis Baptistae Alberti opera inedita, ed. Mancini, p. 229) [Der Kranz ist ein Zeichen der Hochgestimmtheit und des Ruhmes: Nichts ist machtvoller, nichts schneller, nichts würdiger als das Auge. Kurzum, es ist das erste und vorzüglichste unter allen Gliedern des Körpers, ein König, fast ein Gott. Haben die Alten nicht aus diesem Grund Gott mit einem Auge verglichen, der alles in seiner Gesamtheit sieht und jedes einzelne Ding erkennt?]

Auch bei Horapollon ist das Auge eine Hieroglyphe Gottes. Aber Albertis Auge wacht nicht über die Welt, wie es das Auge Gottes oder das Auge des Gesetzes tut. Es ist nicht frontal, sondern im dynamischen Profil gegeben und wird damit zum „stolzen Ausdruck des eigenen Höhenfluges“ (Pfisterer). Doch es steigt nicht auf, um Gott zu

suchen und sich mit ihm in einer unio mystica der Gottesschau zu vereinigen, es strebt vielmehr in einem Akt der Hybris empor, um selbst den Platz Gottes einzunehmen.

Außer Horst Bredekamp hat bislang niemand auf die Brutalität dieser Augenmetapher hingewiesen. Denn ganz offensichtlich zeigt das Emblem ja ein Auge, das aus seiner Höhle gerissen wurde und dem noch die ehemals organisch verankerten Nervenbahnen und Sehnen anhängen, die in späteren Fassungen des Emblems dann zu Blitzbündeln stilisiert werden. Gewissermaßen kompensatorisch für seine Exilierung aus dem Körperverband wurden ihm capricciohaft Flügel verliehen, die einem Adler, aber auch dem Musenroß Pegasus gehören könnten. Das Auge wird damit zum autonomen Flugkörper, der nach einem Akt äußerster Selbstdisziplin und Schmerzüberwindung aus eigenen Kräften emporsteigt und eine selbstbestimmte, zukunfts offene Dynamik entwickelt, die es gottgleich werden läßt. Entwurzelung war eine frühe Grunderfahrung in Albertis Leben: Kehrseitig zu ihrer Tragik aber enthält sie die Chance des Aufbruchs zu neuen Horizonten. Schon in „Della Pittura“ hatte Alberti mehrfach „occhi et mente“ als höchste künstlerische Erkenntnisformen zusammengebunden. Das geflügelte Auge ist somit auch ein Bild des reinen Geistprinzips, das es dem Gebildeten ermöglicht, sich elitistisch aller diesseitigen Bindungen und sozialen Verankerungen zu entledigen und in die völlige Autonomie des wahrhaft freien „ingenium“ aufzusteigen.

IX. Die Überlieferungsgeschichte der „Vita“ ist detailliert von Riccardo Fubini und Anna Menci Gallorini beschrieben worden, die 1972 die erste textkritische Ausgabe mit allen handschriftlichen und publizierten Varianten vorgelegt haben. Diese Edition war eine große Hilfe für die vorliegende Ausgabe, ebenso die französische Übersetzung der „Vita“ von Claude und Pierre Laurens. Die englische Übersetzung von Renée Watkins hingegen löst sich zugunsten der Lesbarkeit an vielen Stellen zu stark vom lateinischen Ursprungstext, und die italienische Übersetzung von Anucio Bonucci weist eine Vielzahl von sinnentstellenden Mißverständnissen auf.

Grundlage der hier präsentierten lateinischen Textversion ist die früheste bekannte Abschrift der „Vita“ in einem Manuskript, das heute in der Biblioteca Universitaria di Genova unter der Signatur G.IV.29 aufbewahrt wird (vgl. die Abbildung auf Seite 34). Dieses Manuskript enthält weitere Texte Albertis in einer vom Kopisten der „Vita“ verschiedenen Hand, nämlich „De ludis rerum mathematicarum“, „Cena familiaris“, „De commodis litterarum atque incommodis“. Von derselben Hand, die in cc. 62r–67v der Handschrift die „Vita“ kopiert hat, stammt die Abschrift der „Porcaria coniuratio“. Die Genueser Handschrift, die aus paläographischen Gründen wohl noch ins 15. Jahrhundert zu datieren ist, wurde als die Albertis Autograph am nächsten stehende Textstufe zugrundegelegt, die beiden wohl aus dem 16./17. Jahrhundert stammenden Florentiner Abschriften (Biblioteca Nazionale, cod. II.IV.48 und cod. Magl. VIII.1490), die, wie Fubini und Menci Gallorini gezeigt haben, vom Genueser Manuskript abhängen, wurden wie auch die frühen Texteditionen durch Mehus (ed. Muratori, 1751), Bonucci (in Bd. 1 der *Opere volgari*, 1843) und Galletti (1847) nur als Quellen für Konjekturen herangezogen, in diesen Fällen jedoch in den textkritischen Anmerkungen nicht im einzelnen ausgewiesen.

Die vorliegende Textfassung bietet eine diplomatische Transkription der Genueser Handschrift. Der einzige editorische Eingriff bestand hierbei in der Auflösung von Abkürzungen und im Einfügen von sinngemäßen Absätzen aus Gründen der Lesbarkeit. Weiterin waren einige wenige Eingriffe in die Interpunktion an den Stellen notwendig, an denen der Abschreiber ganz offensichtliche Fehler gemacht hat. Sämtliche sonstigen Eingriffe in den Text und alle Konjekturen sind in den Textkritischen Anmerkungen verzeichnet. In den Fällen, in denen „ne“ als Fragepartikel verwendet wird, wurde es an das Bezugswort angehängt. Schreibereigenheiten wie z. B. die Auslassung des H am Wortanfang (*Elluonum* statt *Helluonum*) u.ä. wurden beibehalten, ebenso die Nicht-Diphthongierung von *ae* und *oe* (immer *e*).

Ohne die große philologische Kompetenz und die unermüdliche, selbstlose Hilfsbereitschaft von Robert Cramer hätte diese Ausgabe

nicht entstehen können. Ihm sei an dieser Stelle von Herzen gedankt. Mein Dank gilt auch Michel Paoli für wichtige bibliographische Hinweise und Oriana Cartaregia (Biblioteca Universitaria di Genova), die mir in höchst unbürokratischer Freundlichkeit das Genueser Manuskript zugänglich gemacht hat. Weiterhin danke ich Klaus Heinrich Kohrs, Ulrich Oevermann und Ulrich Rehm für akribische Lektüre und sachdienliche Hinweise. Die Idee zu diesem Bändchen entstand in der anregenden Atmosphäre einer Arbeitsgruppe der Sommerakademie der Studienstiftung im vergangenen Herbst in Rovinj.

Christine Tauber

Bonn, Januar 2004