

Oskar Bättschmann

Leon Battista Alberti über *inventum* und *inventio*

1. Secondo sua fantasia

Im ersten Kapitel des Libro dell'Arte, das kurz vor 1400 entstanden ist, beansprucht Cennino Cennini für die Maler die gleiche Freiheit wie für die Dichter:

La ragione è questa: che 'l poeta con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia.¹

Die Kunst des Malens ist nach Cennini gestützt auf *fantasia e operazione di mano*, von diesem Handwerk allein handelt sein Lehrbuch im folgenden, und nur einmal noch wird auf die Phantasie verwiesen, im befremdlichen Zusammenhang mit der Aufgabe, Engelchen und Blätter auf einem Goldgrund anzubringen.²

Fantasia braucht Cennini offensichtlich in zwei verschiedenen Bedeutungen: als Erfindung oder Fähigkeit zur Abwechslung (was vielleicht die Stellung der Engelchen oder die Formen der Blätter angeht) und als freie Zusammenfügung von Teilen. Diese untersteht dem Belieben des Malers, wenn er wie der Dichter verfahren will: „secondo sua volontà“. Mit dem Anspruch auf gleiche Freiheit scheint Cennini den Einschränkungen zu widersprechen, denen Horaz zu Be-

¹ Cennino Cennini: Il Libro dell'Arte. Commentato e annotato da Franco Brunello con una introduzione di Licisco Magagnato, Vicenza, Neri Pozza 1971. Das erste Kapitel (S. 3–5) beginnt mit der Schöpfung, dem Sündenfall und der Arbeit von Adam und Eva und den *arti* (wohl Arbeiten und Arbeitstechniken), die sich daraus entwickelten: die würdigste ist die *scienza*, von der sich andere ableiteten, wie die Malerei. Von dieser heißt es: „e quest'è un arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quelle che non é, sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia.“

² Cennini (Anm. 1), cap. CXL, S. 142–143: „... che con sentimento di fantasia e di mano leggiera tu pòi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiano nell'oro.“ – Rudolf Kuhn: Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozeß. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 36, 1991, S. 104–153; Michael Baxandall, A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (JWCI)* 26, 1963, S. 304–326, bes. S. 311, eine entsprechende Stelle von Angelo De-
cembrio.

ginn von *De Arte poetica* den Maler wie den Dichter unterwirft. Mit der Chimäre, einer lächerlichen Zusammenfügung zu einem Gebilde aus Menschenhaupt, Pferdenacken, Gefieder und Fischleib, aus Fieberträumen hervorgegangen, bezeichnet Horaz die Grenze der künstlerischen Freiheit.³ Cennini hatte aber, als er von der Freiheit des Malers sprach, eine Figur stehend, oder sitzend, oder halb als Pferd, halb als Mensch darzustellen, nicht die Chimäre des Horaz, sondern einen Kentaur im Blick. Dennoch ist der Widerspruch zu Horaz in diesem ersten neuzeitlichen Plädoyer für die künstlerische Freiheit des Malers offensichtlich, selbst wenn die Frage, ob eine Figur stehend oder sitzend zu bilden sei, bloß die Vertragsfreiheit betraf, die dem Maler die Wahl der Stellungen der Nebenfiguren überantwortete.⁴

Cennini umschreibt die Kunst des Malens als eine aus Phantasie und Handwerk hervorgehende Erfindung von nie gesehenen Dingen, die bewirkt, daß sei, was nicht ist: „... e quest'è un arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quelle che non è, sia.“ In dieser kurzen Umschreibung sind Spuren von Quintilian, Petrarca und vor allem Boccaccio enthalten.⁵ Das vierzehnte Buch von Boccaccios *Genealogia Deorum* diskutiert grundsätzliche Fragen der Poesie und setzt auch zu einer Definition an, die von der Inspiration bzw. dem *furor* oder *fervor* des Dichters ausgeht:

La Poesia [...] è un certo feruore di scriuere, o dire astratamente, & stranieramente quello cha hauerai trouato, il quale deriuando dal seno d'Iddio, a poche menti (come penso) nella creatione è concesso. [...] Gli effetti di questo feruore sono sublimi, come sarebbe condurre la mente nel desiderio del dire, immaginarsi rare, & con piu udite inuentioi, le imaginate con certo ordine di-

³ Horaz: *De arte poetica*, v. 1–4. In: Horaz, *Sämtliche Werke*, lateinisch und deutsch, hrsg. von E. Heimeran. München 1957, S. 230–231: „Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique conlatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne / spectatum admissi risum teneatis, amici?“ – Zum Diktum von Horaz: André Chastel: *Le Diktum Horatii quidlibet audendi potestas et les artistes* (XIIIe–XVIe siècle). In: André Chastel: *Fables, Formes, Figures*, 2 Bde., Paris, Flammarion 1978, vol. I, S. 363–376. – Zu Cennini und Horaz cf.: Martin Warnke: *Chimären der Phantasie*. In: *Pegasus und die Künste*. Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1993, hrsg. von C. Brink und W. Hornbostel, München, Deutscher Kunstverlag 1993, S. 61–69.

⁴ Warnke (Anm. 3), S. 61–62; cf. Neri di Bicci: *Le Ricordanze 1453–1475*. In: *Testimonia* 4, hrsg. von Bruno Santi, Pisa 1976, S. 187, 413; zur Vertragspraxis: Michael Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford, Clarendon Press 1972, S. 3–14; Martin Warnke: *Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswunden des Individualstils*. In: *Idea*. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1, hrsg. von W. Hofmann und M. Warnke, München, Prestel 1982, S. 54–71.

⁵ David Summers: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton N. J., Princeton University Press 1981, part one: *Fantasy*, S. 31–282; Norberto Gramaccini: *Cennino Cennini e il suo „Trattato della Pittura“*. In: *Res publica litterarum. Studies in the Classical Tradition*. University of Kansas X, 1987, S. 143–151.

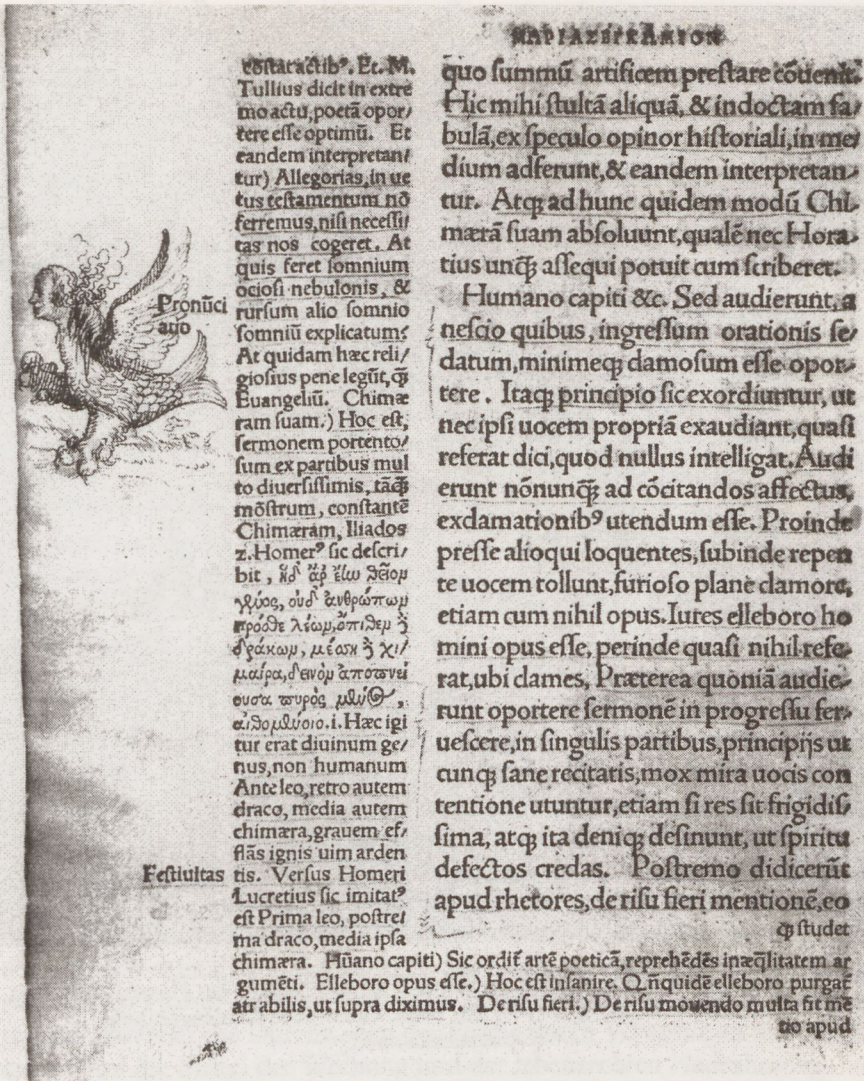


Abb. 1: Hans Holbein d. J.: Chimäre. Feder, Randzeichnung in: *Erasmi Roterdami encomium moriae*, Basel: J. Froben, 1515, fol. Q4v, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

stendere, ornare le composte con una certa inusitata testura di parole, & sentenza, & sotto uelame di fauole appropriato nascondere la uerità.⁶

Es ist interessant, hier einen ähnlichen Anspruch auf die malerische Freiheit an-

⁶ [Boccaccio]: La Genealogia de gli Dei de' Gentili di M. Giovanni Boccaccio [...], tradotta per M. Gioseppe Betussi da Bassano. Venedig, Fratelli Zoppini 1581, fol. 231 r–232 r: lib. XIV: *Che cosa sia poesia, onde detta, & quale il suo officio*; – cf. Summers (Anm. 5), S. 34–40.

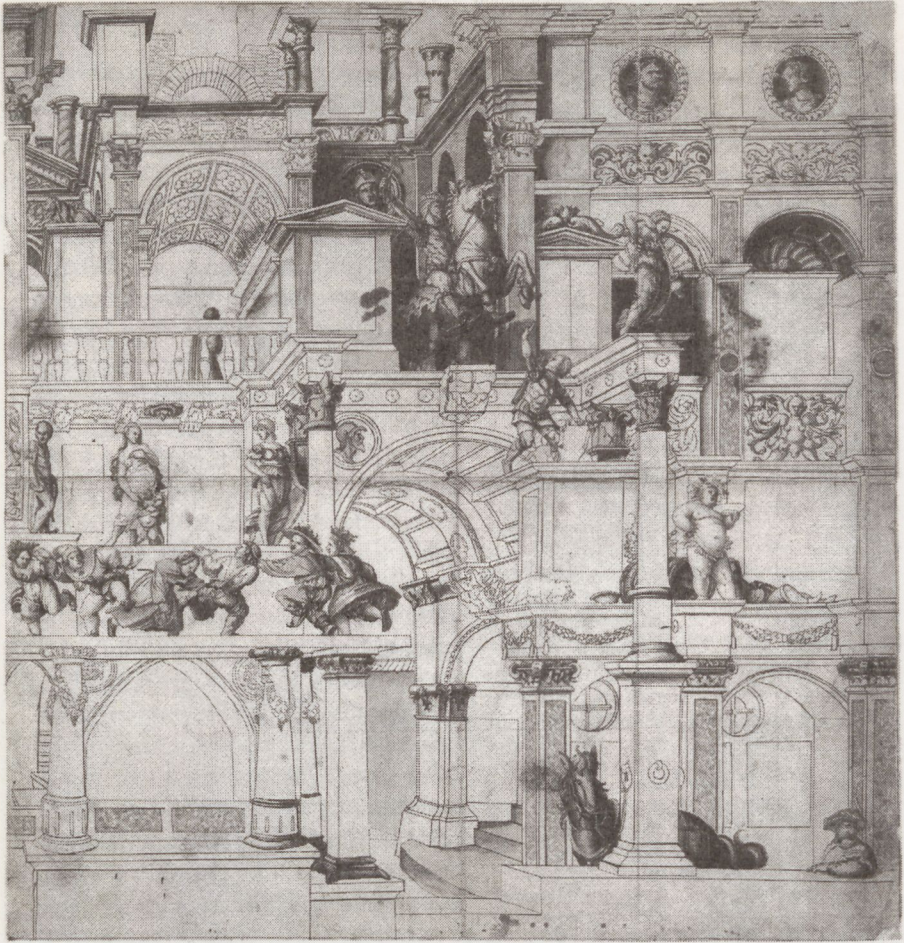


Abb. 2: Kopie nach Hans Holbein d. J., Entwurf für die Fassade des Hauses *Zum Tanz*.
Feder, aquarelliert, 62,2 × 58,5 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung,
Kupferstichkabinett.

zuschließen, mit dem der junge Holbein sich 1515/16 gegen die Autoritäten Horaz und Erasmus von Rotterdam wandte. Holbein stattete ein Exemplar des *Encomium Moriae – Laus Stultitiae* mit einer großen Zahl von kongenialen Randzeichnungen aus, von denen einige die künstlerische Tätigkeit kommentieren.⁷ Die Zeichnung zur Chimäre nach *De arte poetica* von Horaz (Abb. 1)

⁷ Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett: Kataloge der Ausstellung in Basel 1991, 5 Bde., Basel, Öffentliche Kunstsammlung und Historisches Museum 1991, (Zeichnungen), Nr. 100, S. 33–34; Christian Müller: Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Katalog der Ausstellung in Basel 1988, Basel, Kunstmuseum 1988, Nr. 2, S. 20–32; Erika Michael: *The Drawings by Hans Holbein the Younger for Erasmus' Praise of Folly*. (Outstanding Dissertations in the

steht bei der Stelle, wo die *Moria* des Erasmus sich lustig macht über die rhetorischen Künste der Prediger, die auf lächerliche Weise den Vortrag antiker Rhetoren nachäffen und mit spitzfindigen und abstrusen theologischen Auslegungen die Zuhörer verblüffen. Die tolle und törichte Rede, die verrückte Kombination der Argumente und die willkürliche Assoziation, das Fehlen der Vernunft und der Logik vergleicht die *Moria* mit der Chimäre, die Horaz zu Beginn von *De arte poetica* beschreibt.

In der Ausgabe von Basel 1515 sind nur die zwei ersten Worte *Humano capiti &c.* von Horaz zitiert. Holbein muß für seine Chimäre den Text des Horaz konsultiert und zugleich die Verweigerung des Rechtes auf die phantastische Kombination ignoriert haben.⁸ Die Chimäre wurde von ihm gesetzt gegen Horaz und Erasmus und benutzt für den Anspruch auf die phantastische Erfindung des Malers. Die verblüffendste Umsetzung der Chimäre ist die antifunktionale und regellose Architekturdarstellung in den Fassaden des Hauses *Zum Tanz* (Abb. 2) in Basel aus dem Beginn der zwanziger Jahre. Zwar sind die Fassaden perspektivisch auf den Betrachter in der Straße gerechnet, doch ist die Erzeugung von Illusion nur ein Teil des Effektes, der erzielt werden soll. Es geht um die Steigerung der Wirkung zu Verwunderung und Verblüffung. Die Architekturelemente – Triumphbogen, Kolonnaden, Balustraden, Aedikulen – führen mit den Skulpturen und den Figuren gegensätzliche Bewegungen von der Fläche aus nach hinten und nach vorn aus. Bogen, die in die Tiefe leiten, ziehen an vorspringenden Giebelpavillons vorbei, die um die Tür- und Fensteröffnungen gezogen sind. Mit einem dieser Pavillons konkurriert ein nach vorn, an den Anfang einer großen Vertiefung gesetzter Pfeiler. Noch vor diesem bäumt sich das Pferd mit dem Reiter auf, während darunter, zwischen den weit nach vorn gezogenen Architravteilen des unteren Triumphbogens, ein Soldat auf einem Pavillon angstvoll sich umwendet. Zu diesem Schreckensmotiv addiert sich ein Täuschungsmotiv im Erdgeschoß, der abgessene Reiter und das angebundene Pferd.⁹ Die antifunktionale und regellose Zusammenfügung erzeugt eine chimärische Architektur, ein Produkt der künstlerischen Phantastik und ein Horror für alle Architektur- und Dekorationsregeln. Holbein nutzte dazu souverän das Durchstoßen der Fläche durch Vorspringen und Zurücksetzen und die Mittel der Wölbung und der lebensechten Nachahmung.

Fine Arts). New York und London, Garland 1986. – Zu den Künstler- und Kunstdarstellungen: Oskar Bätschmann und Pascal Griener: Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4, 1994, S. 626–650.

⁸ Das Amerbach-Kabinett (Anm. 7) Zeichnungen, Nr. 100, S. 33–34.

⁹ Emil Maurer: Holbein jenseits der Renaissance. Bemerkungen zur Fassadenmalerei am Haus zum Tanz in Basel. In: *Fünfzehn Aufsätze zur Geschichte der Malerei*, Basel, Birkhäuser 1982, S. 123–133; Christian Klemm: Der Entwurf zur Fassadenmalerei am Haus „Zum Tanz“ in Basel. Ein Beitrag zu Holbeins Zeichnungsœuvre. In: *ZAK* 29, 1972, S. 165–175.

2. Albertis Regeln

Im ersten Abschnitt von *De statua* handelt Alberti von den Vorgaben der Natur, den unvollkommenen Ähnlichkeiten plastischer Naturgebilde. Sie werden entdeckt oder aufgefunden von den Menschen im Urzustand, dann folgt eine Bearbeitung zur Verstärkung der Ähnlichkeit. Der dritte Schritt ist das experimentelle Hinzufügen und Wegnehmen, der vierte endlich die Ausbildung der Fähigkeit, aus formloser Materie jedes ähnliche Bildwerk (*simulacrum*) hervorzubringen.

Albertis Darstellung der Erfindung der Skulptur orientierte sich an Vitruvs kurzer Kulturgeschichte im 2. Buch von *De architectura*, die ihren Anfang im tierähnlichen Urzustand der Menschen nimmt und die Entwicklung zu einem friedfertigen gesitteten Leben umreißt. Den Anstoß setzt Vitruv in der Entdeckung des Feuers, das sich durch die Reibung von Bäumen entzündet habe (Abb. 3). Das lockte die Menschen an, der Zusammenlauf rief das Verlangen nach Verständigung über das Phänomen hervor, also zur Entwicklung der Sprache. Zusammenleben und Verständigung ermöglichten die gemeinsame Arbeit am Bau von Hütten oder am Graben von Höhlen, und dies führte zum Wettbewerb im Stolz über ihre Erfindungen (*inventiones*), zur gegenseitigen Nachahmung und Verbesserung der Übung, zu Überlegungen und Beobachtungen, zu Berechnungen und Entwicklung weiterer Künste und weiter der Symmetrie und schließlich zum Genuß der feineren Ausstattung der Bauten.¹⁰

Die Entwicklung der Skulptur wird so weit verfolgt, wie sie durch Nachahmung und Verbesserung der *imitatio* kommen kann. Im zweiten Abschnitt unterscheidet Alberti grundsätzlich nach der Technik zwischen Bildnern (*factores*), die in Wachs oder Ton arbeiten und Material hinzufügen, und den Bildhauern (*sculptores*), die durch Wegschlagen aus dem Marmor die Figur heraus-

¹⁰ Vitruv: *De Architectura Libri decem* – Zehn Bücher über Architektur, lat.-dt., hrsg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1964, 1984, lib. II, 1, S. 78–87; cf. Georg Germann: Höhle und Hütte. In: *Jagen und Sammeln. Festschrift für Hans-Georg Bandi zum 65. Geburtstag*. Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, Bd. 63–64, Bern 1985, S. 121–130. – Daß Albertis Darstellung der Erfindung der Skulptur aus der Anpassung von Vitruvs Erzählung und ihrer Verkürzung auf wenige Zeilen hervorgegangen ist, bestätigt sich nicht nur darin, daß Skulptur wie Architektur als gemeinschaftliche Erfindungen und Entwicklungen betrachtet werden und daß diese gleicherweise von der Erfindung über die Übung bis zur Fertigkeit fortschreiten. Vielmehr sieht Alberti wie Vitruv, daß ein Gefühl der Lust oder des Genusses (*voluptas*) sich mit der Verbesserung der Fähigkeiten einstellt. Im vierten Buch von *De re aedificatoria* leitet Alberti die Entstehung des Bauens aus der Notwendigkeit ab, sich vor dem Wetter zu schützen, und verklammert die weitere Entwicklung mit der Befriedigung der Bequemlichkeit und des Genusses. – cf. Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. von Max Theuer. Wien und Leipzig, Heller 1912; Reprint Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, 4. Buch, 1. Kap. S. 175; – Zur Frühgeschichte der Menschheit bei Piero di Cosimo cf. Erwin Panofsky: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Oxford University Press 1939; Reprint: New York, Harper Torchbook 1962; dt.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln, DuMont 1980, S. 62–95.



¶ Cōuenio i. cōgregatione de homini aut p respecto de supplicatione a Dio in le Ecclesie: aut p causa de iudiciis quando da li maglianti sono gregati: aut se p qualche altro respecto in uno loco la multitudine puene: & dicit a guenio qđ proprio est cōgregor Virg. in primo aratoru cōueniunt quibus aut: oñi cradele tyrani: aut metus accretat. Salu. postq̄ unū in loci or: gregō nero: Cōuenio anchora significa cōiunctione: Inue. say. 6. Cōueniū tantē & pacis & sponsalia nostra tēpēstare para: dicit et cōueniunt in iudiciis uocatis ab aliquo. Vnde cōuenticula: quale quasi semp se piglia in mala parte: hoc est p il cōueno de cōgregatione de feditiis & felerati. ¶ Concilio si e una multitudine de populo congregata p respecto de consultare: & tanto p̄tū sono sapienti & diuini: quanto pio se puenio al bene cōueni: p che omne bonū quāto cōmuni: tanto diuinius ia Cōcilio sic Cōsiliabulū locus in quo palij gregat fectus. ¶ Conuictio si e demato a uictus: qđ plane significat omne id qđ ad cibū potāq̄ pertinet: quare frequenter hec duo cōiungunt uictū & uictū: Vicio anchora significa una generatione di uita quāto a li cōsumi: Vnde dicimo: Conuictio: si e una cōmune cōgregatione coadunata a uiuere in una societate como faria le p̄one de una gran profapia: nel de qualche magna religione: o uero hospitali: quale nō tanto manzano & beuono de cōpagna: ma anche usano li medemi cōsumi: Dice aduncha Vitruuio la inuentione di fuoco hauer cōgregato ad uiuere & habitare infema & usare li medemi cōsumi seu lege p li mortali: qual primo ne le silue dispersi & con le fere uaganano: & questo nō essere sta difficile la demonstra Dicendo da la natura homo qual e animal focibile nō como li altri animali: poi i terra essere al passo abiecio: Ma erectio a p̄cipitare la ineffabile magnificētia di el Cielo & Stelle qđ cosa anchora Ouidio ha dicto primo metamor. Promag quis sp̄dent a sila cetera terrā Os homini sublime dedit: Caelos uidere iussit: & erectos ad sydera tollere uultus. Quisq̄ usq̄ ad in modo che et usano le caruene li Trogloditi como dice Plu. li. 5. c. 7. & in molti loci anchora asai Virauis tantinel come sono li noui populi tronati in le Insule de la Taprobana: a seu di Calicut da li nauiganti del Hispanico Rege Similitur da quelli del Rege di Portogallo da li quali loci sono trouate infini niti ricche: bare & delectuole: & altre opportune case per la nostra humana uita politica Christiana: de le quale cose asai in publica scripta sono stampate. ¶ Aleuini

Cum sit aduncha per la inuentione del foco nel principio apresso li homini il Conuictio: & Concilio: & Conuictio fuisse nato. Et in uno loco molti homini si conuenescino: hauendo da la natura primamente ultra li altri animali che non prouit: ma erecti ambulasseno. & del mundo & de le Stelle la magnificētia aspiciesseno: Anchora con le mane & arciculi quale cose uoleseno facilmente tractasseno. In quella multitudine e menzorno alcuni de fidele a fare recti alcuni a fodere le spe

Abb. 3: Die Entdeckung des Feuers, Holzschnitt. In: Vitruv, De Architectura Libri Decem traducti de latino in Volgare. Hrsg. von Cesare Cesariano. Como (Gotardus de Ponte) 1521, fol. XXXIV.

holen, und Metallbearbeitern wie Silberschmieden, die das Material formen. Gemeinsam ist ihnen das Ziel, die Herstellung von vollkommener Ähnlichkeit mit natürlichen Körpern, und gemeinsam ist ihnen die Unkenntnis einer richtigen und bekannten Methode, der *ratio*. Der dritte Abschnitt handelt vom Skandalon des gegenwärtigen Zustandes, daß sogar die Zimmerleute über Werkzeuge zum Richten und Messen verfügen, die ihnen ein fehlerfreies und maßgerechtes Arbeiten ermöglichen, „während der Schöpfer von Statuen so herrliche, so bewundernswerte Werke eher zufällig hervorbringt und nicht unter der zuverlässigen und berechenbaren Führung des Verstandes“¹¹.

Diesem Mangel begegnete Alberti mit der Erfindung von drei Instrumenten und einer Tabelle der Proportionen des menschlichen Körpers. Das erste Instrument ist ein Meßstab, die *Hexempetra*, die sechs Füßen entspricht und in insgesamt sechshundert Teile geteilt ist. Das zweite ist eine Schublehre, die aus zwei rechten Winkeln zusammengesetzt ist und die Bestimmung der Durchmesser von Körperteilen ermöglicht in Abhängigkeit von der gewählten Einteilung der *Hexempetra*. Es bleibt die Bestimmung der *finitio*, der Grenzlinien oder Grenzflächen eines Körpers. Dazu erfand Alberti das dritte und komplizierteste Instrument, das *finitorium* (Abb. 4). Es besteht aus einer kreisrunden Scheibe, die in Grad und Minuten eingeteilt ist wie ein Astrolabium, einem im Zentrum fixierten drehbaren Radius mit einer Einteilung, die der gewählten *Hexempetra* entspricht, und zwei Loten. Zur Ermittlung der Grenzlinien muß dieses Instrument waagrecht im Scheitelpunkt des Modells angebracht und orientiert werden (was sehr ausführlich beschrieben ist). Dann kann jeder beliebige Punkt gemessen werden, nach Grad und Minuten, Entfernung vom Zentrum und Abstand von der Grundfläche. Zur Ausmessung von Einbuchtungen wie z. B. der Achselhöhle bedient man sich des zweiten Lots und eines waagrecht gehaltenen Maßstabs. Diese Messungen in den drei Dimensionen werden aufgezeichnet und übertragen auf die zu bearbeitende Figur.

Alberti beschloß den Traktat *De statua* mit einer Proportionentafel, von der er sagt, sie sei aus der vergleichenden Anthropometrie mittels der *Hexempetra* hervorgegangen. Für sein Verfahren berief sich Alberti auf den antiken Maler Zeuxis, der sein Bild von Helena, der idealen Schönheit, aus ausgewählten Teilen nach den schönsten jungen Frauen von Kroton zusammensetzte.¹² Alberti

¹¹ Alberti: *De Statua*. § 3; cf. Leon Battista Alberti: *On painting and on sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, hrsg. von C. Grayson, London, Phaidon 1972, S. 120–123.

¹² C. Plinius Secundus: *Naturalis historiae libri XXXVII*, lib. 35, 88; lat.-dt.: *Naturkunde*, hrsg. von R. König und G. Winkler, München, Heimeran und Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, Buch 35, 64 (Plinius nennt als Ort Agrigent, während Xenophon die Stadt Kroton nannte); – Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. In: *Studien der Bibliothek Warburg* Bd. 5, Leipzig und Berlin, Teubner 1924, 2. verb. Auflage Berlin, B. Hessling 1960, S. 7, 31; Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Wien, Krystall-Verlag 1934, S. 51–53; cf. Alberti: *De Pictura*, 3, 56, hrsg. von Grayson (Anm. 11), S. 98 f., und zur Begründung der Wahl: *De re aedificatoria*, 4, 7 und 10, 5.

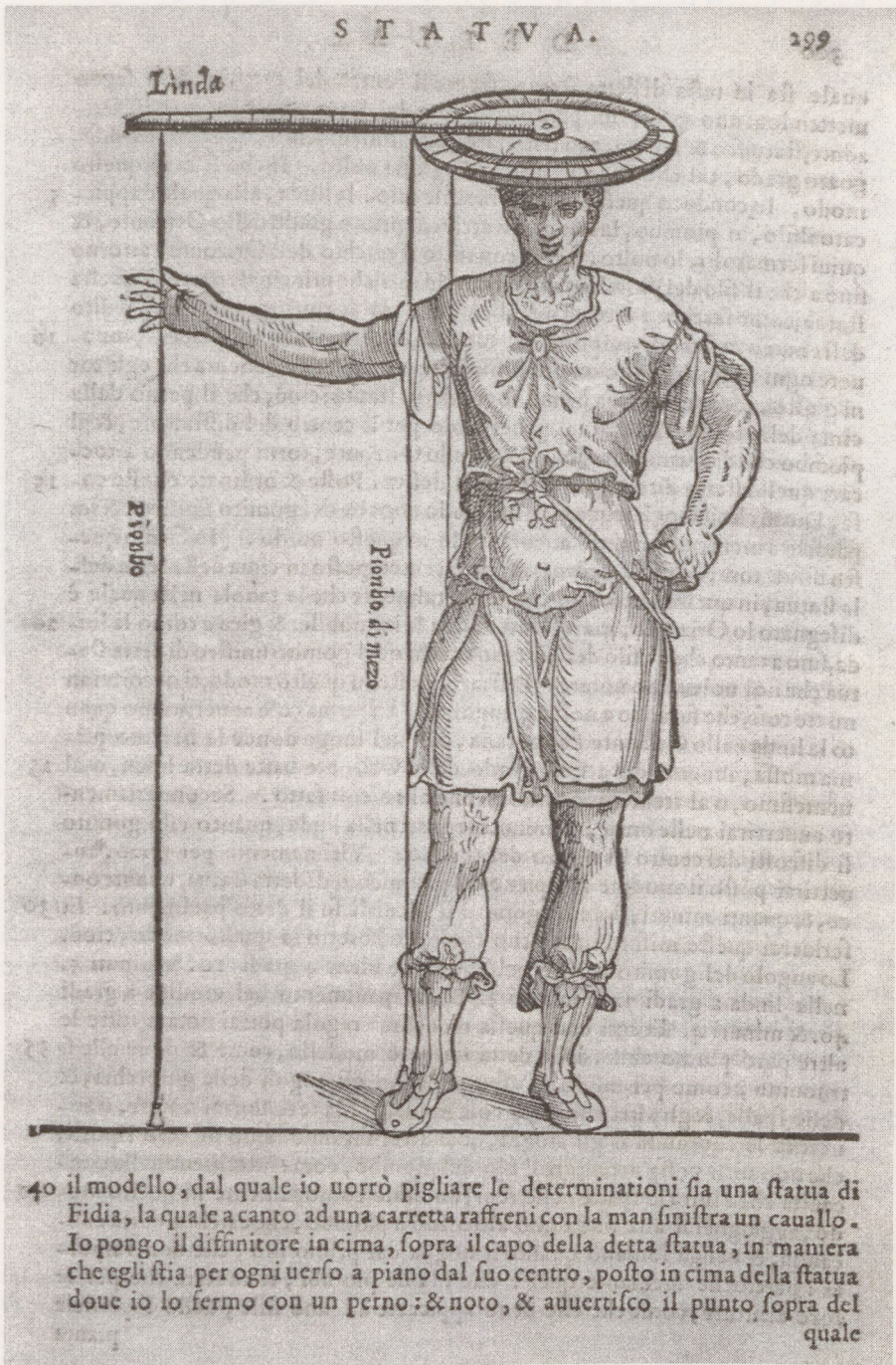


Abb. 4: Albertis *finitorium*. In: Leon Battista Alberti: Opuscoli morale. Tradotto da Cosimo Bartoli. Venedig (Franceschi), 1586, p. 299.



Abb. 5: Andrea Mantegna: *Grablegung*. Um 1470, Kupferstich, 34 × 48 cm.
Zürich, Graphiksammlung der ETH.

beschreibt sein aufwendiges Vorgehen wie folgt: „Dementsprechend habe ich sehr viele Körper, die bei den Sachverständigen als besonders schön galten, ausgesucht und von jedem einzelnen die ihm eigenen Ausmaße abgelesen; diese habe ich dann einzeln miteinander verglichen.“ Panofsky stellte demgemäß in seinem berühmten Aufsatz von 1921 „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung“ Alberti als Erfinder eines empirisch gewonnenen Proportionschemas dar.¹³

Wir können nicht untersuchen, ob Alberti lebende Menschen ausgemessen hat oder ob er seine Messungen an antiken Statuen oder an Werken von Ghiberti oder Donatello durchführte. In einer eingehenden Untersuchung zeigte Jane Andrews Aiken auf, wie die Proportionentabelle Albertis im wesentlichen die Proportionslehren von Vitruv, Cennini und anderen restrukturierte und sy-

¹³ Erwin Panofsky: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 14, 1921, S. 188–219; abgedruckt in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin, B. Hessling 1964, S. 169–204, bes. S. 187–192: [Alberti und Leonardo] „haben aufgehört, den Idealtypus auf Grund einer metaphysischen Harmonistik oder nach den Angaben ehrwürdiger Autoritäten zu bestimmen; sie haben den Griff in die Natur gewagt und naheten sich mit Zirkel und Maßstab dem lebenden Körper“.

stematisierte für die Bestimmung der idealen Schönheit.¹⁴ Entscheidend ist aber, daß Alberti erstmals ein Proportionsschema des plastischen Körpers aufgestellt hat, während sich die vorangehenden Schemata mit einer planimetrischen Projektion des Körpers begnügten.

Alberti lieferte mit seinem Proportionskanon, der auf vergleichenden Messungen beruhen soll, nicht individuelle oder nach Typen unterschiedene Verhältnisse – wie sie 1528 Dürer publizierte –, sondern er stellte ein Ideal der schönen Proportion auf. Es ist möglich, daß dieses sowohl aus einer Mittelung der verschiedenen Proportionsschemata als auch aus deren Überprüfung durch Messungen hervorgegangen ist. Die Erzählung von der Erfindung der Skulptur – die im Gegensatz zur Malerei als gemeinschaftliche oder soziale Leistung aufgefaßt wird – bereitet die Aufstellung des Schönheitskanons vor. Die von Alberti erfundenen Meßwerkzeuge beseitigen den Zustand der Unsicherheit und des Irrtums der Künstler, die Proportionentafel setzt die geregelte ideale Schönheit an die Stelle der Unsicherheiten über die Vorstellung eines schönen Körpers. Das Meßsystem der Proportionen opponiert strikt der künstlerischen Willkür, dem subjektiven Belieben, der phantastischen Zusammenfügung oder der schlichten Unkenntnis. In *De statua* wollte Alberti nur auf die Probleme der sicheren Grundlage der Arbeit des Bildhauers eingehen, und er schloß weitere Fragen wie etwa den Gesichtsausdruck in seinem Traktat ausdrücklich aus. Die Relation der beiden Traktate *De statua* und *De pictura* stellt sich über die Daterungsfrage hinaus als Problem, wenn man die Bemerkung über die Kolosse im Begleitschreiben an Giovanni Andrea de'Bussi vergleicht mit der berühmten Stelle im zweiten Buch von *De pictura* über die Gegenüberstellung von Koloß und Historia, dem übermächtig Großen und der komponierten Darstellung von Figuren in körperlicher und seelischer Bewegung (Abb. 5): „Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso.“ – Das umfangreichste Werk des Malers ist nicht ein Koloß, sondern die Historia. Denn größer ist das Lob über den angeborenen Scharfsinn bei Historien als bei Kolossen.¹⁵

3. Invenzione

In *De pictura* lehnte Alberti ausdrücklich die Meinung der Dummköpfe ab, nur dem eigenen eingebildeten *ingenium* folgen zu wollen:

¹⁴ Jane Andrews Aiken: Leon Battista Alberti's System of Human Proportions. In: *JWCI* 43, 1980, S. 68–96.

¹⁵ Leon Battista Alberti: *De pictura*. In: Alberti, *Opere volgari*, Bd. 3, hrsg. von Cecil Grayson, Bari, Laterza 1973, lib. II, 35, S. 60–61; – zu Albertis *historia*: Kristine Patz: Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘. In: *ZfK* 49, 1986, S. 269–287; Jack M. Greenstein: Alberti on *Historia*: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting. In: *Viator* 21, 1990, S. 273–299.

Ma per non perdere studio e fatica si vuole fuggire quella consuetudine d'alcuni sciocchi, i quali presuntosi di suo ingegno, senza avere essemplio alcuno dalla natura quaquale con occhi o mente seguano, studiano da sé ad sé acquistare lode di dipignere. Questi non imparano dipignere bene, ma assuefanno sé a' suoi errori.¹⁶

Das positive Beispiel liefert wie in *De statua* die Bildung eines schönen Körpers aus Wahl und Zusammensetzung – also Zeuxis. *Ingenium* scheint hier von Alberti negativ gebraucht zu werden, also nicht im Sinn von angeborenem Scharfsinn – wie von seinen Zeitgenossen –, sondern von Starrköpfigkeit und Eigendünkel.¹⁷

De pictura versucht, die Malerei zu rationalisieren im Blick auf die „absoluta et perfecta ars picturae.“ Es geht nicht nur um die auf der Geometrie basierende perspektivische Konstruktion der Raumdarstellung. Vielmehr baut Alberti auch die Körperdarstellung nach dem Verfahren der Geometrie auf und befreit selbst das höchste Werk des Malers, die *historia*, als eine logische Entfaltung des Themas durch den Maler, der die Regeln beherrscht.¹⁸ Die Ausführungen über den perfekten Maler im 3. Buch von *De pictura* beginnen mit der Definition der Arbeit des Malers und deren Voraussetzungen. Dazu gehören die Beherrschung der Figurendarstellung im Raum, der Probleme von Komposition und Beleuchtung, dann die Beachtung der Sozialstrukturen und ferner die Instruktion in den *artes liberales*, besonders aber die Kenntnis der Geometrie, die das erste Buch ausmachen.

Darauf folgt die Empfehlung an die Maler, sich an die Dichter und Rhetoren zu halten mit der Begründung:

Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura, per sé la bella invenzione sta grata.¹⁹

Das Beispiel, das diese merkwürdige Behauptung demonstriert, ist eine Ekphrasis von Lukian nach einem Bild von Apelles, der sogenannten *Verleum-*

¹⁶ Alberti (Anm. 15), S. 5–107, lib. III, 56, S. 96–99.

¹⁷ Martin Kemp: From „Mimesis“ to „Fantasia“: the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts. In: *Viator* 8, 1977, S. 347–398, bes. S. 351 und Anm. 14.

¹⁸ Zur *historia* cf. Patz und Greenstein (Anm. 15).

¹⁹ Alberti (Anm. 15), lib. III, 53, S. 92 f.; Leon Battista Alberti: Kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg., übersetzt und erläutert von Hubert Janitschek. – Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von R. Eitelberger von Edelberg, Bd. XI, Wien, W. Braumüller 1877, Nachdruck: Osnabrück, O. Zeller 1970; die Übersetzung von Janitschek (nach der italienischen Fassung) lautet S. 144: „Diese haben viele künstlerische Mittel mit dem Maler gemein, und da sie reich an Kenntnis vieler Dinge sind, so werden sie von großer Hilfe für die treffliche Composition eines Gesichtsbildes sein, dessen erster Ruhm in der Erfindung (der Fabel) besteht. Von welchem Belang dies ist, ersehen wir daraus, daß schon die schöne Erfindung für sich allein, ohne malerische Darstellung, anmüthet.“



Abb. 6: Andrea Mantegna: Die Verleumdung des Apelles.
Um 1495/1506, Feder, 20,7 × 38 cm. London, British Museum.



Abb. 7: Lorenzo Costa: *Allegorie des Hofes von Isabella d'Este*. 1505, 164,5 × 197,5 cm. Paris, Louvre.

dung des Apelles (Abb. 6).²⁰ Deren Wiedergabe in einer Erzählung wird von dem folgenden Kommentar abgeschlossen: „Wenn schon die Erzählung dieser

²⁰ Jean-Michel Massing: *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*. Strasbourg, Presses universitaires 1990; David Rosand: *Ekphrasis and the Renaissance of Painting. Observations on Alberti's Third Book*. In: *Florilegium Columbianum. Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, hrsg. von Karl Ludwig Selig and Robert Somerville, New York, Italica Press 1987, S. 147–163; David Cast: *The Calumny of Apelles. A study in the humanist tradition*. In: *Yale publications in the history of art 28*, New Haven, Yale University Press 1981; Gunnar Lötstam: *Die Verleumdung des Apelles von Sandro Botticelli*. In: *Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance I [...]*, hrsg. von Lars Olof Larsson und Götz Pochat, Stockholm 1980, S. 374–393; David Cast: *Lucianic and pseudo-Lucianic themes in the Renaissance. A study in Renaissance Humanism*, Diss. Columbia University 1973, Ann Arbor (University Microfilms International) 1990; Richard Förster: *Wiederherstellung antiker Gemälde in der Renaissance*. In: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 43*, 1922, S. 173–189; id.: *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance*. In: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 9*, 1887, S. 29–56 und 89–113; 15, 1894, S. 27–40.

Historia die Seelen gefangenhält, kannst du dir vorstellen, welche Anmut und welchen Liebreiz durch dieses Bild eines ausgezeichneten Malers vorgezeigt worden wäre?²¹

Das Beispiel ist höchst problematisch, weil es literarisch ist und – wie das folgende Beispiel vom Bild Jupiters des Phidias nach Homer – die *inventio* auf die Seite der Poesie verlagert und den Paragone zum Nachteil des Malers entscheidet, der auf die Ausführung auf rationaler Grundlage verwiesen wird. Alberti versucht, den Konflikt wegzuschieben mit der Erinnerung an die größere Wirkung der Malerei, oder an deren göttliche Kraft, die er zu Beginn des zweiten Buches erörtert hatte. Doch läßt sich eben dieser Konflikt punktuell aufweisen am Widerstand der Maler, sich die Erfindung vorgeben zu lassen und mit der handwerklichen Ausführung betraut zu werden. Es genügt, hier auf ein berühmtes Beispiel zu verweisen, auf die Vorgaben Isabella d'Estes für die Bilder ihres Studiolo (Abb. 7), und dieses zu konfrontieren mit Raffaels Anspruch auf die *invenzione* oder den Status des *inventor*.

Für den Studiolo Isabella d'Estes arbeitete Paride da Ceresara die *poetica invenzione* der einzelnen Bilder aus, und Lorenzo Costa wie Perugino setzten das literarische Programm um. Dagegen wies Giovanni Bellini einen solchen Auftrag mit gebundener Invention zurück. Der venezianische Künstler hielt seine Weigerung auch noch aufrecht, nachdem ihm gestattet worden war, nach seinem Belieben eine *historia* oder *fabula* zu erfinden. Die *invenzione* für Perugino ist – als einzige – als Bestandteil des Vertrags erhalten. Sie beginnt mit den Worten *la poetica nostra invenzione* und stellt den *fondamento principale* dar, den Kampf zwischen der Partei der Liebe, Venus und Cupido, und der der Keuschheit, Diana und Pallas. Dann folgen die *ornamenta*, und nur hier wird dem Maler eine geringfügige Abweichung von der vorgegebenen Erfindung gestattet.²²

Egon Verheyen hat in seiner Publikation über den Studiolo Isabella d'Estes auf einen Unterschied im Sprachgebrauch zwischen der Auftraggeberin und den Malern aufmerksam gemacht. Isabella sprach bzw. schrieb *invenzione* oder *fantasia*, die Maler schrieben dagegen von *historia* wenn sie sich auf das bezogen, was Isabella mit *invenzione* oder *fantasia* meinte. Selbst wenn wir berücksichtigen, daß Albertis Text etliche Schwierigkeiten für eine Begriffsbestim-

²¹ Alberti (Anm. 15), lib. III, S. 53. – Literatur zu Isabella d'Estes Studiolo: *Isabella d'Este*. Katalog der Ausstellung im Kunsthistorischen Museum, Wien 1993/1994. Wien, Kunsthistorisches Museum, Mailand, Electa Editrice 1993. Rose Marie San Juan: The Court Lady's Dilemma. Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance. In: *Oxford Art Journal* 14, 1991, S. 67–78. J. M. Fletcher: Isabella d'Este, Patron and Collector. In: *Splendour of the Gonzaga*. Katalog der Ausstellung im Victoria and Albert Museum, London 1981, hrsg. von David S. Chambers und Jane Martineau, London, Victoria and Albert Museum 1982, S. 51–63; *De Studiolo d'Isabella d'Este*. Katalog der Ausstellung im Louvre 1975, hrsg. von Sylvie Béguin, Paris, RMN 1975; Egon Verheyen: The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua. New York, University Press 1971.

²² Verheyen (Anm. 21), S. 22–29.

mung der *historia* bietet – wie Kristine Patz gezeigt hat –, können wir festhalten, daß mit dieser Transformation von Invention in *Historia* das Gewicht von den Malern auf die Darstellung verlegt wird, die alle darstellerischen Tätigkeiten einschließt, insbesondere die Komposition.²³

Daran schließt sich die erste ausdrückliche Beanspruchung des *invenit* und des *inventor* durch einen Maler (und auch Architekten) an. Raffael lieferte für Stiche von Marcantonio Raimondi und Marco Dente die Vorlagen, während die Kupferstecher die Ausführung und den Druck des Stiches übernahmen. Die Unterscheidung der beiden Tätigkeiten sind allein durch die neuartigen Signaturen dokumentiert. Marco Dente bezeichnete den Stich nach Raffaels *Noah* in der Stanza di Eliodoro mit *inven* (-it oder -tor?), während er zum Stich nach dem Borgobrand *pinxit* schrieb. Raimondi bezeichnete um 1516–1518 den Stich nach dem *Parnass* mit RAPHAEL PINXIT IN VATICANO, während er vielleicht ein Jahr vorher das Blatt *Giudizio di Paride* mit RAPH.URBI.INVEN signiert hatte.²⁴

²³ Patz (Anm. 15), S. 269–287.

²⁴ *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'istituto nazionale per la grafica.* Katalog der Ausstellung in Rom, hrsg. von Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom, Edizioni Quasar 1985; *Raphaël et la seconde main.* Katalog der Ausstellung im Cabinet des Estampes, Genf 1984. – Weitere Stiche Raimondis und Dentes mit dem Hinweis auf Raffael als Inventor der jeweiligen Vorlagen: Marcantonio Raimondi: *Martirio di S. Cecilia e dei suoi sette figli* (nach einem Fresko Raffaels in der Villa Pontificia, Magliana), zwischen 1520 und 1525, Kupferstich, 23,7 × 40,5 cm, Fondo Corsini 4930, scatola 9 (mit der Inschrift RA.UR.IN/MAF.); die Inschrift RAPH./URBI./INVE./MA. erscheint auf Marcantonio Raimondis *Strage degli Innocenti „con Felcetta“*, zwischen 1511 und 1512, Kupferstich, zweiter Zustand, 28,1 × 43,0 cm, Fondo Corsini 4890, scatola 9; vierter Zustand, 28,2 × 43,1 cm, Fondo Corsini 5166, vol. 26 M 24; vierter Zustand, 28,7 × 43,1 cm, Fondo Corsini 5167, vol. 26 M 24; vierter Zustand, 28,0 × 43,0 cm, Fondo Nazionale 360 (34076), Fondo Pio vol. III; die Inschrift RAPH/URBI/INVEN/MAF. erscheint auf Marcantonio Raimondis *Strage degli Innocenti „Senza Felcetta“*, zwischen 1511 und 1512 (?), Kupferstich, erster Zustand, 27,8 × 42,7 cm, Fondo Corsini 4891, scatola 13; erster Zustand, 27,2 × 42,7 cm, Fondo Corsini 568, vol. 26 M 24; Marcantonio Raimondi: *Madonna col Bambino sulle nuvole*, Kupferstich, zweiter Zustand, 23,5 × 17,2 cm, Fondo Corsini 30384, vol. 34 H 6 (mit der Inschrift Raf. Urb. in.); Marcantonio Raimondi, *S. Cecilia*, 1515–1516, Kupferstich, 25,2 × 15,8 cm, Fondo Corsini 4928, scatola 9 [mit der Inschrift MAF.RAPH.IVE. (sic). Mit der Inschrift INV.RAP.VR./MAF versehen sind: Marcantonio Raimondi: *Morbetto*, 1512–1513, Kupferstich, zweiter Zustand, 19,7 × 25,2 cm, Fondo Corsini 5014, scatola 10; dritter Zustand, 19,2 × 24,7 cm, Fondo Corsini 5009, scatola 10; vierter Zustand, 20,2 × 25,5 cm, Fondo Corsini 5008, scatola 10; Marcantonio Raimondi: *Rapimento di Elena*, Kupferstich, dritter Zustand, 29,6 × 42,1 cm, Fondo nazionale 430 (34146), Fondo Pio vol. IV (mit der Inschrift *Rafael Urbi/inuen*); Marcantonio Raimondi: *Giudizio di Paride*, 1515–1516, Kupferstich, zweiter Zustand, 29,1 × 44,2 cm, Fondo Corsini 4975, scatola 13 [mit der Inschrift RAPH.URBI/INVEN/MAF]. – Marco Dente: *Dio Appare a Noè* [Fresko in der Stanza di Eliodoro im Vatikan], Kupferstich, zweiter Zustand, 30,4 × 24,3 cm, Fondo Nazionale 329 (34045), Fondo Pio vol. III [mit der Inschrift RV. *Inven.*]; zweiter Zustand, 27,5 × 24,8 cm, Fondo Corsini 5164, vol. 26 M 24 [mit der Inschrift R.V.*Inven.*]. Die Inschrift RAPH.INVE. findet sich auf: Marco Dente, *S. Cecilia*, Kupferstich, erster Zustand, 26,2 × 15,7 cm, Fondo Nazionale 511 (34227), Fondo Pio vol. V; zweiter Zustand, 26,7 × 16,2 cm, Fondo Corsini 5192, vol. 26 M 24; Marco Dente: *Giudizio di Paride*, Kupferstich, Fondo Corsini 123949, scatola 15 [mit der Bezeichnung RAPH.URBI/INVEN/MAF].

In *De re aedificatoria* gebraucht Alberti *invenire*, *inventor* und häufig *inventum*, dagegen kommt *inventio* nicht vor.²⁵ *Inventum* heißt sowohl die sinnreiche technische Erfindung oder Entdeckung als Lösung eines Problems, aber auch die Schaffung neuer Bautypen wie Kerker oder Vorhallen oder der Säulenordnungen, ferner die Gestaltung der Gebäude, der einzelnen Architekturformen und der Schmuck der Gebäude. *Inventum* ist mit der Neuheit oder mindestens der Andersartigkeit verknüpft.²⁶ Der Architekt heißt im Vorwort „*omnium comeditatum inventor*“, weil seine Erfindungen für das öffentliche und private Leben nicht nur nützlich, sondern auch angenehm sind. Die sinnreiche technische Entdeckung und die künstlerische Leistung grenzen im Architekturtraktat mehrfach aneinander, und deshalb kann der *inventum* vom einen Bereich auf den anderen überspringen.²⁷

Eine Stelle im Architekturtraktat weist beiläufig auf die Unterscheidung zwischen *inventor* und *faber* hin. Alberti erteilt den Ratschlag, schlichte Architekturmodelle herzustellen, damit nicht die Geschicklichkeit des Verfertigers bewundert werde, sondern der Scharfsinn des Erfinders: „*in quibus inventoris ingenium, non fabri manum probes*“²⁸. Dies ist der Unterschied, den die graphi-

²⁵ Zu den Nachweisen: Hans-Karl Lücke: Leon Battista Alberti. *De re aedificatoria*. Florenz 1485. Index Verborum, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. VI, 4 Bde., München, Prestel 1976, Bd. 2, S. 664–668.

²⁶ Dazu zwei Stellen: Die eine handelt vom Schmuck der Sakralbauten: „Doch zunächst sollten die Tempel jene Eigenschaft besitzen, daß alles, was sich dem Auge darbietet, derart sei, daß man nicht leicht etwas Preiswürdigeres finden könnte, weder an Erfindung und Kunstfertigkeit der Künstler, noch an Eifer der Bürger bei Bestellung und Durchführung von besonders seltenen und hervorragenden Werken, und auch nichts, das größer an Anmut und Zier oder von unvergänglicherer Dauer sei.“ Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst, übers. von Max Theuer, Wien und Leipzig, Heller 1912; Reprint Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, Buch 7, 3, S. 350; Alberti: *De re aedificatoria*, Faksimile der Ausgabe von 1485, fol. 113 a: „*Sed illud apprime adesse in templis opto: ut quae / cunq; sese oculis obiciantur / oia sint eiusmodi: ut no facile statuas artificum ne ingenia et manus: an studia ciuiu in parandis exhibendisq; rebus rarissimis atq; praestattissimis ma iore digna laude sint: eadeq; ad gratia ne magis decoreq;: an ad aeternitatis perpetuitate faciant.*“ Die andere Stelle verknüpft die Erfindung mit der Neuheit und mit der dadurch erregten Aufmerksamkeit im Altertum: „Aber bei allen scheint vor allem die Absicht bestanden zu haben, sich in der Formgebung von anderen zu unterscheiden, nicht um die Werke der andern hiedurch zu tadeln, sondern um durch die Neuheit der Erfindung die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.“ Alberti: Baukunst (wie oben) Buch 8; Alberti: *De re aedificatoria* (wie oben), fol 139 a: „*Sed apud omnes quod primum quaerent uidere uideor suisse ut a caeteris li neamento differrant: non quo aliorum opera uituperarent: sed quo inuenti nouitate ad se spectandum illectarent.*“

²⁷ cf. auch Vitruv: *De Architectura libri decem* – Zehn Bücher über Architektur, lat.-dt., hrsg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964, 1984, lib. I, 2, S. 36–43. – Plinius nennt im 35. Buch die technischen Entdeckungen der Maler *inventum* bzw. *inventa*. Bei Apelles etwa heißt es: „*Inventa eius et ceteris profuere in arte* – Seine Erfindungen waren auch den übrigen Malern von Nutzen,“ und gemeint sind alle andern Errungenschaften und auch die Erfindung, die niemand nachahmen konnte, die berühmte Lasur, das *atramentum*. Plinius: *Naturalis historia*, XXXV, 97.

²⁸ cf. auch die Erwägung über die Ausschmückung der Tempel des Altertums mit Gold und Silber. Als Gegensatz wird angeführt: „*Fuere et qui pluris artificum manus atq; inuentum*

sche Reproduktion von Raffaels Erfindungen aufstellen wird. Die Betonung der *inventio* in Albertis *De pictura* scheint die Unterscheidung vorzubereiten. Alberti verweist zwar darauf, daß die Antike den Maler als einzigen Künstler nicht zu den Handwerkern gezählt habe.²⁹ In *De pictura* ist *inventio* gemäß der Rhetorik aufgefaßt als das Produktionsstadium des Findens und Erfindens des Stoffes, und die Beispiele sind literarisch. Der Maler wird zwar nicht *inventor* genannt, aber ihm ist die *inventio* nicht verschlossen. Doch unterliegt sie literarisch-rhetorischen Regeln wie auch den Darstellungsregeln und den Anforderungen der *historia*. Cenninis Anspruch auf phantastische Zusammenfügung ist negiert, und das Problem der Eigenhändigkeit der Ausführung, das im Lauf des fünfzehnten Jahrhunderts ästhetisch und juristisch immer dringender wurde, interessierte Alberti nicht.³⁰

Résumé

Leon Battista Alberti, l'*inventum* et l'*inventio*

Vers 1400 Cennino Cennini revendiquait pour la peinture la même liberté d'imagination que celle accordée aux poètes. Leon Battista Alberti, vers 1435, s'opposait à la simple production contingente et arbitraire d'œuvres d'art. Les méthodes proposées par Alberti pour l'élaboration de l'*inventum* (ce qui est déjà là et qu'on retrouve donc) et de l'*inventio* (le développement d'un sujet dans le sens de la rhétorique) constituent les règles qui définissent la représentation rationnelle du Beau et le développement cohérent du sujet.

fecerint quam aurum – Manche schätzten auch eine künstlerische Hand und Erfindung höher als Gold.“ Alberti: ed. 1485, lib. II, 21,21; lib. VII, 130,23; Alberti: ed. Theuer, S. 392–393.

²⁹ Alberti (Anm. 15) lib. II, 26, S. 46–47: „Sed et hoc in primis honore a maioribus honestata pictura est ut, com caeteri ferme omnes artifices fabri nuncuparentur, solus pictor in fabrorum numero non esset habitus.“ Die italienische Fassung enthält diesen Satz nicht.

³⁰ Baxandall (Anm. 4); dt.: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., Syndikat 1977; Frankfurt a. M., Suhrkamp 1984; Warnke: Praxisfelder der Kunsttheorie (Anm. 4).