

OSKAR BÄTSCHMANN

Leon Battista Alberti: De statua

Einleitung

Zwischen 1468 und 1471 ließ Alberti eine Abschrift seines Traktats *De statua* an den Bischof von Aléria (Korsika), Giovanni Andrea de' Bussi (1417–1475), überbringen. Der Begleitbrief erinnert den Empfänger an sein Wohlgefallen an den früher vom Autor zugeschickten Schriften *De pictura* und *De elementis picturae* und an sein unbestechliches Urteil. Der Traktat wird angekündigt als »drittes kleines Werk, das weniger mit dem Maler als mit dem Schaffen des Architekten zu tun«¹ habe.¹ Dieser merkwürdigen Eingrenzung folgt eine rätselhafte Ankündigung des Inhalts des Traktats: »In ihm wird untersucht und dargelegt, wie man aufgrund bekannter und bestehender Maßverhältnisse eine kolossale Figur zu errichten vermag«. An Beispielen von Kolossalstatuen erwähnte Alberti den dem Phidias zugeschriebenen Rossebändiger auf dem Quirinal (Abb. 1) für die Vermessung einer Skulptur, ferner ein unwahrscheinliches Werk in der Höhe des Kaukasus für die höchste denkbare Vergrößerung und eine zehn Braccia hohe

¹ Leon Battista Alberti, *De Statua: Tertium hoc item opusculum, quod non magis ad pictorem quam ex multa parte ad architecti ingenium pertineat, spero futurum ut legas cum voluptate*. – Diese und die folgenden Übersetzungen von *De statua* stammen von Prof. Christoph Schäublin, Universität Bern. Wir werden demnächst eine neue kommentierte, zweisprachige Ausgabe von *De statua*, *De pictura* und der *Elementa picturae* herausgeben (Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt). Die Angaben der Paragraphen beziehen sich auf den lateinischen Text der Edition Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, hrsg. u. übers. v. Cecil Grayson, London: Phaidon 1972, S. 118–119.

Figur für die Anpassung des Maßstabes.² Aber im übrigen handelt *De statua* nicht von Kolossen, sondern von der Ausmessung des menschlichen Körpers und von der maßgerechten Verkleinerung und Vergrößerung eines Modells. Der Traktat beschäftigt sich in der Einleitung mit dem Ursprung und dem Ziel der Bildhauerkunst und erläutert im Hauptteil drei neue Instrumente oder Werkzeuge des Skulptors und endet mit einer Tafel der Proportionen des menschlichen Körpers.

Giovanni Andrea de' Bussi (1417–1475) von Vigevano war nach Studien in Paris und Mantua über Genua nach Rom gekommen und wurde nach Jahren untergeordneten und schlecht bezahlten Dienstes 1458 Sekretär des Kardinals Nikolaus von Cusa. In dessen Dienst begann er sich nicht nur mit dem kulturellen Erbe der Handschriften zu beschäftigen, sondern er erkannte auch die enorme Bedeutung des Buchdrucks. 1464 wurde de' Bussi Generalvikar des Erzbistums Genua und 1466 Bischof von Aleria in Korsika, blieb aber in Rom wohnhaft. 1468 begann seine Zusammenarbeit mit den Buchdruckern Konrad Schweinheim und Adolf Pannartz in Rom. Innerhalb von wenigen Jahren publizierte de' Bussi eine große Zahl von Texten klassischer Autoren wie Julius Caesar, Strabo, Vergil, Cicero, Ovid. 1471/72 wurde er von Sixtus IV. zum Bibliothekar der Vatikanischen Bibliothek ernannt.³

Wahrscheinlich sandte ihm Alberti seine kleinen Traktate über Malerei und Bildhauerkunst, weil er auf eine Drucklegung durch den effizienten Herausgeber hoffte und vielleicht auch für den umfangreichen Architekturtraktat *Libri decem de re aedificatoria* Hoffnung auf Veröffentlichung hegte. Diese Erwartungen, die mit dem Beginn von de' Bussis Herausgebere Tätigkeit 1468 erwacht sein mochten, erfüllten sich nicht. Alberti wurde nach seinem Tod 1472 im mediceischen Literaten- und Philosophenkreis hauptsächlich von Cristoforo Landino und Angelo Poliziano rezipiert. In Florenz erschien schließlich 1485 die *Editio princeps* des Architekturtraktats mit einem an Lorenzo de' Medici gerichteten Vorwort von Angelo Poliziano, das Alberti nicht nur als Theoretiker und Architekten rühmte, sondern auch als Erfinder von Maschinen, Konstruktionen und Automaten und ferner als Maler und Bildhauer.⁴

2 Die unwahrscheinliche »Skulptur von der Höhe des Kaukasus« dürfte auf die Legende von Dinokrates, dem Architekten Alexanders des Großen, anspielen. Vgl. Werner Oechslin, »Dinokrates – Legende und Mythos megalomaner Architekturstiftung«, in *Daidalos*, 1982, Nr. 4, S. 7–26.

3 Girolamo Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, 2. Aufl., Florenz: G. Carnesecchi 1911, (Reprint Rom: Bardi 1967), S. 484–485. M. Miglio, Art. »Bussi, Giovanni Andrea«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, S. 565–572.

4 Leon Battista Alberti, *Libri decem de re aedificatoria*, Florenz: Nicolaus Laurentii 1485, fol. a v; vgl. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*. Florenz 1485. *Index verborum*, bearb.

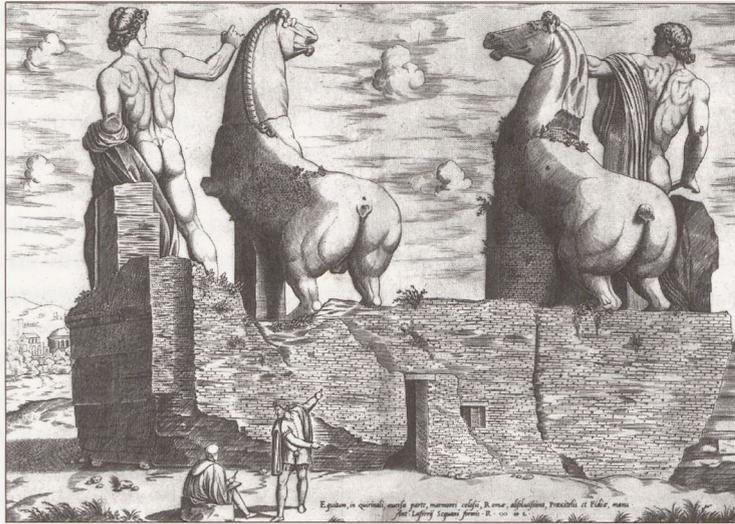


Abb. 1 Antonio Lafreri, Pferdebändiger, 1575.

Die Datierung des Traktats *De statua* in relativer wie absoluter Hinsicht erwies sich als außerordentlich schwieriges, wenn nicht als unlösbares Problem. Faßte man den Brief an Giovanni Andrea de' Bussi als Widmung des Traktats auf wie Janitschek 1877, mußte man *De statua* als eine späte Schrift von Alberti betrachten.⁵ Janitschek wandte sich damit gegen die ältere Auffassung, die auf-

v. Hans-Karl Lücke, Faksimiledruck und 3 Indexbde., München: Prestel 1975. Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. v. Max Theuer, Wien, Leipzig: Heller 1912; Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 5–6. *Comento di Christophoro Landino sopra la Comedia di Danthe Alighieri*, Florenz 1481, fol. IVr. Vgl. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford: Clarendon Press 1972, S. 114–117; deutsch: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 152.

⁵ Leon Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hrsg., übers. u. erl. v. Hubert Janitschek (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. Rudolf Eitelberger v. Edelberg, 11), Wien: W. Braumüller 1877, Nachdruck: Osnabrück: Zeller 1970, Einleitung S. XXXII–XXXIII. Janitscheks Datierung wurde mit Reserven übernommen von Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien: A. Schroll 1924, S. 110; Julius von Schlosser, *La Littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, traduit de l'allemand

grund der Bemerkung »*Ma del pittore ne tratteremo altra volta*« in der italienischen Fassung von Cosimo Bartoli diesen Traktat vor *De pictura* angesetzt hatte.⁶ Doch kann sich die Datierung von Janitschek, die bis in die jüngste Zeit ohne Vermehrung der Argumente vertreten wurde, nur auf die von Alberti an de' Busi übersandte Abschrift stützen. Paul-Henri Michel und Luigi Mallè setzten dagegen *De statua* zeitlich vor den Traktat über die Malerei, von dem eine der beiden Versionen 1435 vollendet war. Richard und Trude Krautheimer-Hess entdeckten 1956 Ähnlichkeiten zwischen den in *De statua* und in *Descriptio urbis Romae* beschriebenen Instrumenten, verknüpften die Datierung beider Schriften miteinander und setzten sie vor Albertis Rückkehr nach Florenz 1434.⁷ Parronchi begründete mit dem mittelalterlichen Charakter von Albertis Traktat, aufgezeigt durch Analogien mit Aristoteles und Alhazen, und mit dem Kontext der Probleme der Skulptur um 1430 eine Frühdatierung.⁸ Durch eine eingehende Untersuchung der Argumente in den verschiedenen Schriften Albertis zur Malerei und zur Skulptur kam Maria Picchio Simonelli 1971 auf die folgende Reihe zwischen 1432 und 1446: *Descriptio urbis Romae* (erste Fassung 1432–1434),

par Jacques Chavy, Paris: Flammarion 1984, S. 156. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, 2. Aufl., Oxford: Oxford University Press 1962, S. 7: »written probably shortly before 1464.« Giorgio Flaccavento, »Sulla data del *De statua* di Leon Battista Alberti«, in: *Commentari*, N. S. XVI, 1985, fasc. II–IV, S. 216–221. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln: Du Mont 1986, S. 237–238.

6 Leon Battista Alberti, *Opuscoli morali*, tradotti da Cosimo Bartoli, Venedig: Franceschi 1598, (Cicognara, Nr. 388), S. 291; in den lateinischen Mss. hat der Satz kein Verb: »Verum de pictore alibi« (Alberti, *On Painting and On Sculpture*, § 2, S. 121). Die Übersetzung Bartolis drückt die Auffassung aus, *De statua* sei vor *De pictura* entstanden. Vgl. Giorgio Flaccavento, »Per una moderna traduzione del *De statua* di L. B. Alberti«, in: *Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte*, I, 1962, S. 50–59. Vgl. dazu den analogen Hinweis im Architekturtraktat: Leon Battista Alberti, *Libri Decem de re aedificatoria*, Florenz: Nicolaus Laurentii 1485, [Faksimile Lücke], Buch VII, f. 126, 12–13: »Sed de statuis alibi«.

7 Paul-Henri Michel, *Un idéal humaine au XVe siècle: La pensée de L. B. Alberti*, Paris: Les Belles Lettres 1930. Leon Battista Alberti, *Della pittura*, edizione critica a cura di Luigi Mallè (Raccolta di fonti per la storia dell'arte, 8), Florenz: Sansoni 1950. Richard Krautheimer, Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton NJ.: Princeton University Press 1956, rev. Ausgabe 1982, S. 322. Otto Lehmann-Brockhaus, »Albertis ›Descriptio Urbis Romae‹«, in: *Kunstchronik*, XV, 1960, S. 345–348, bestätigte die Übereinstimmung der Messsysteme, verwarf aber die Frühdatierung der *Descriptio*.

8 Alessandro Parronchi, »Sul ›Della Statua‹ Albertiano«, in: *Paragone*, IX, 1959, S. 3–29. Alessandro Parronchi, *Studi su la dolce Prospettiva*, Mailand: A. Martello 1964, bes. S. 382–388.

Elementi di pittura (italienisch), *De statua und Della pittura* (1435), *De pictura* (lateinisch) und *Elementa picturae* (lateinisch).

Dieser gut begründete Vorschlag leidet allerdings daran, daß er auf Annahmen über nicht erhaltene erste Fassungen und Überarbeitungen beruht.⁹ Das größte Verdienst von Picchio Simonelli besteht darin, daß sie den von Janitschek und Grayson übersehenen Abschluß des Traktats publiziert hat und entsprechend den epistolarischen Charakter der Schrift aufzeigen konnte. Noch wichtiger ist aber, daß damit die Auffassung widerlegt wurde, Albertis Traktat sei ein Fragment. Cecil Grayson stützt sich für seine Datierung von *De statua* zwischen 1449 und 1452 (d. h. kurz vor *De re aedificatoria*, 1452) vor allem auf das Problem, genau passende Teile einer Statue an verschiedenen Orten herzustellen. Dies läßt sich zurückführen auf ein griechisches Manuskript von Diodorus Siculus, dessen Übersetzung Poggio Bracciolini 1449 vollendete. Doch befand sich das Manuskript schon 1423 in Florenz, und Papst Nikolaus V. besaß ebenfalls eine Abschrift, die er von Jacobus Cremonensis zwischen 1449 und 1452 übersetzen ließ.¹⁰

Alle Datierungen von *De statua* beruhen auf impliziten Wertungen des Textes. Grayson, der für eine Datierung nach 1449 eintrat, mußte den Traktat für »disappointingly brief« halten und die Diskrepanz zwischen der allgemeinen Einleitung und nachfolgenden Konzentration auf technische Instrumente und Verfahren als unerklärbare Einschränkung betrachten. Dieses Problem löst sich vielleicht, wenn man entweder den Traktat als Arbeit eines Anfängers betrachtet, der sich in Anlehnung an die Praxis der Werkstätten erstmals als Kunsttheoretiker betätigt, oder wenn man *De pictura* zur Voraussetzung des Autors und der Leser erklärt. Doch wird damit der Verdacht nicht ausgeräumt, daß in der Beurteilung und Datierung der Schrift sich primär Rezeptions- und Verständnisprobleme zeigen. In der Enttäuschung über *De statua* drückt sich die Mißachtung technischer Verfahren gegenüber philosophischen oder ästhetischen Reflexionen aus.

9 Maria Picchio Simonelli, »On Alberti's Treatises of Art and Their Chronological Relationship«, in: *Yearbook of Italian Studies*, I, 1971, S. 75–102. Frank Balters, Peter Gerlach, »Zur Natur von Albertis »De Statua««, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XXIII, 1987, S. 38–54, konnten die sechzehn Jahre zuvor publizierten Argumente von Picchio Simonelli nicht in ihre ausführliche Diskussion der Datierungen einarbeiten.

10 Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*, S. 18–26. Vgl. dagegen Jane Andrews Aiken, »Leon Battista Alberti's System of Human Proportions«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIII, 1980, S. 68–96, bes. S. 95–96 (ohne Diskussion von Picchio Simonelli), mit dem Vorschlag: nach 1437, vor dem Beginn der Arbeit an *De re aedificatoria*.

Erfindung der Skulptur

Mit Albertis einleitendem Abschnitt über den Ursprung der Skulptur beschäftigte sich Janson 1962 in seinem Essay »The ›Image Made by Chance‹ in Renaissance Thought«. ¹¹ Janson bemerkte, daß in *De pictura* zu Beginn des zweiten Buches andere Ursprungslegenden der Malerei referiert werden, aber das Zufallsbild unerwähnt bleibt. Alberti führt die Meinung der Poeten an, als einer der Erfinder der Malerei sei Narziss zu betrachten, der sein Spiegelbild im Wasser umarmte. Ferner zitiert er Quintilians Meinung, die Malerei sei durch das Umreißen von Schattenbildern im Sand entstanden und die Kunst wäre daraus durch Hinzufügung gewachsen. Als dritte Auffassung führt Alberti die von Plinius an, einige Ägypter seien die Erfinder der Malerei. Nach den drei knappen Hinweisen schließt Alberti das Problem eilig ab mit der Begründung, daß er im Gegensatz zu Plinius keine *historia picturae* schreiben, sondern auf eine völlig neue Art diese Kunst durchdenken wolle. ¹²

Es fällt tatsächlich nicht leicht, einen Zusammenhang zu erkennen zwischen der kurzen Anzeige eines historischen Problems in *De pictura* und der ausführlicheren Behandlung des Ursprungs der Skulptur zu Beginn von *De statua*, die Alberti ausdrücklich als seine Überzeugung bezeichnet. Dieser erste Abschnitt lautet wie folgt:

Die Künste derer, die es unternehmen, aus natürlich vorgegebenen Körpern Darstellungen und Bilder zum Zwecke eigenen Schaffens abzuleiten, gehen, wie ich glaube, auf folgenden Ursprung zurück. Vielleicht nahm man einst an einem Baumstrunk, zum Beispiel, oder an einem Klumpen oder sonst an irgendwelchen derartigen leblosen Körpern gewisse Umrisse wahr, die – schon bei ganz geringer Veränderung – etwas wiedergaben, was den tatsächlichen Erscheinungen in der Natur überaus ähnlich sah. Dies nun bemerkte man und hielt es fest, und man begann sorgfältig zu erproben und zu versuchen, ob es möglich sei, an dem betreffenden Gegenstand etwas hinzuzufügen oder wegzunehmen und das schließlich auszuformen, was zur Erfassung und Vollendung der wahren Gestalt des Bildwerks noch nicht zu genügen schien. Indem man also, soweit der Gegenstand selbst dazu riet, seine Umrisse und die Oberfläche ausbesserte und glättete, gelangte man zum erstrebten Ziel, und dies nicht ohne eine gewisse Lust. Kein Wunder, daß die Menschen sich in der Fol-

¹¹ Horst W. Janson, »The ›Image Made by Chance‹ in Renaissance Thought«, in: *De Artibus Opuscula*, XL. *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, 2 Bde., New York: University Press 1961, S. 254–266.

¹² Alberti, *On Painting and on Sculpture*, Buch II, § 26, S. 60–63. Alberti, *De pictura*, in: Alberti, *Opere volgari*, III, hrsg. v. Cecil Grayson, Bari: Laterza 1973, Buch II, § 26, S. 46–49.

ge von Tag zu Tag übten in ihrem Bestreben, [der Natur] Ähnliches zu schaffen, bis sie auch dort, wo im vorhandenen Stoff keine Hilfe in der Form angefangener Ähnlichkeiten festzustellen war, daraus trotzdem jedes beliebige Bild hervorzubringen vermochten.¹³

Der Vergleich mit den Texten verschiedener Autoren, die Janson für die Beschäftigung mit Zufallsbildern anführt, verunmöglicht es, Albertis Ausführungen dafür in Anspruch zu nehmen. Alberti erörtert weder Zufallsbilder noch die Imagination von Figuren, sondern die *Erfindung* der Skulptur – und dies ist die Analogie zur kurzen Erörterung in *De pictura*. Die Erfindung der Skulptur setzt ein mit der Entdeckung, daß gewisse natürliche Bildungen mit andern Naturformen ähnlich sind. Der zweite Schritt ist die tätige Verstärkung der Ähnlichkeiten, der dritte das experimentelle Hinzufügen und Wegnehmen, der vierte endlich die Ausbildung der Fähigkeit, aus formloser Materie jedes ähnliche Bildwerk (*simulacrum*) hervorzubringen. Diese ausführliche Darlegung der Erfindung der Skulptur fügt sich ohne weiteres mit der Erörterung des Ursprungs der Malerei in *De pictura* zusammen. Denn diese zeigt nur den ersten Akt der *inventores picturae* an, die Entdeckung oder Auffindung des Spiegelbildes oder des Schattenbildes, ohne auf die folgenden historischen Schritte einzugehen, da im Traktat deren systematische Darlegung erfolgt. Die historische Überlegung wird beendet durch eine äußerst verkürzte allgemeine Definition, die sich auf das Spiegelbild des Narziss im Wasser beruft: »Was ist denn Malen anderes als das begierige Festhalten der Oberfläche jener Quelle durch Kunst?«¹⁴

Albertis Darstellung der Erfindung der Skulptur orientiert sich an Vitruvs kurzer Kulturgeschichte im zweiten Buch von *De architectura*. Sie nimmt ihren Anfang im tierähnlichen Urzustand der Menschen und umreißt die Entwicklung zu einem friedfertigen gesitteten Leben. Den Anstoß setzt Vitruv in der Entdeckung des Feuers, das sich durch die Reibung von Bäumen entzündet habe (Abb. 2). Das Feuer lockte die Menschen an, die Menschenansammlung 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

¹³ Alberti, *De statua*, ed. Grayson, § 1.

¹⁴ Alberti, *De pictura*, ed. Grayson, Buch II, § 26: »Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?«

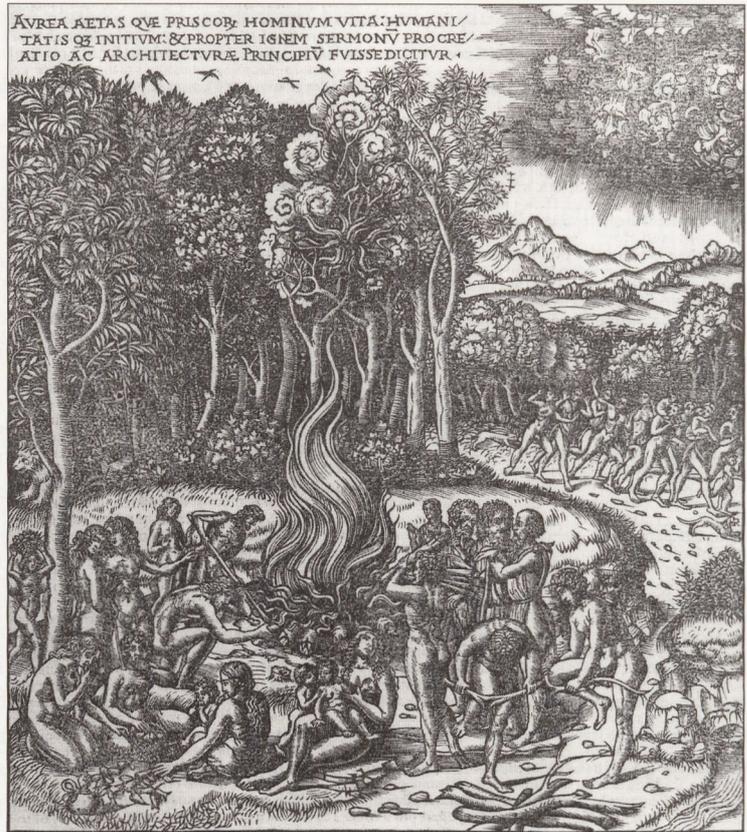


Abb. 2 Die Wirkung der Entdeckung des Feuers, Holzschnitt, aus: Vitruv, *De Architectura Libri Decem*, 1521.

Berechnungen und Entwicklungen weiterer Künste und weiter der Symmetrie und schließlich zum Genuß der feineren Ausstattung der Bauten.¹⁵

Daß Albertis Darstellung der Erfindung der Skulptur aus der Anpassung von Vitruvs Erzählung und ihrer Verkürzung auf wenige Zeilen hervorgegangen ist,

¹⁵ Vitruv, *De architectura libri decem. Zehn Bücher über die Architektur*, lateinisch-deutsch, hrsg. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964, 2. Aufl. 1984, II, i, S. 78–87. Vgl. 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. Zur Frühgeschichte der Menschheit bei Piero di Cosimo vgl. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the*

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 mit 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.¹⁶ Im Buch VII des Architekturtraktats erörterte Alberti in zwei Kapiteln die Anbringung von Statuen in profanen und sakralen Bauten, und kam auf den frühesten Gebrauch der Statuen und die verwendeten Materialien zu sprechen, nicht aber auf den Ursprung der Skulptur.

Der erste Abschnitt von *De statua* handelt von den Vorgaben der Natur, den unvollkommenen Ähnlichkeiten plastischer Naturgebilde, deren Erfindung im Sinn von Entdeckung und die Bearbeitung als Verstärkung der Ähnlichkeit. Die Entwicklung der Skulptur wird so weit geführt, 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, Bildhauern (*sculptores*), die durch Wegschlagen aus dem Marmor die Figur herausholen, und Metallbearbeitern wie den Silberschmieden, die das Material formen. Gemeinsam ist ihnen das Ziel, die Herstellung von vollkommener Ähnlichkeit mit natürlichen Körpern, und ebenso gemeinsam ist ihnen die Unkenntnis einer richtigen und begründeten 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.«¹⁷

Renaissance, New York: Oxford University Press, 1939; Reprint: New York: Harper Torchbook 1962; deutsch: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln: Du Mont 1980, S. 62–95.

¹⁶ Alberti, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. v. Max Theuer, Wien, Leipzig: Heller 1912; Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, IV, i., S. 175.

¹⁷ Alberti, *De statua*, ed. Grayson, § 3.

Die Erfindung der Instrumente zur Vermessung der Körper und zur Vergrößerung und Verkleinerung

Die Beseitigung dieses Mangels durch die Entwicklung einer Methode und die Erläuterung der neudefinierten oder neu erfundenen Instrumente ist das Ziel von *De statua*.¹⁸ Dazu unterscheidet Alberti zwischen zwei verschiedenen Absichten der Hersteller von Statuen: die Schaffung einer Figur, die einem Menschen vollkommen ähnlich sieht, ohne ein bestimmtes Individuum nachzuahmen, und die Herstellung einer Figur, die das Aussehen eines bestimmten Menschen wiedergibt. Für beide Zwecke können zwei Mittel eingesetzt werden: Ausmessung (*dimensio*) und Begrenzung (*finitio*). Alberti verspricht, daß jeder durch diese Mittel imstande sei, von irgendeinem beliebigen Körper zuverlässig die Umrisse oder Grenzflächen und die Lage und Anordnung aller Teile zu bestimmen und festzuhalten. Ferner könne man eine Statue schaffen, die dem Modell völlig gleich ist oder dieses maßstabgerecht verkleinere oder um ein hundertfaches vergrößere. Es wäre auch möglich, die eine Hälfte einer Statue auf der Insel Paros, die andere in der Gegend von Luni zu hauen, und man könne dabei völlig gewiß sein, daß die beiden Teile zusammenpassen und die Statue mit dem Modell übereinstimmen würde. Dafür erfand Alberti drei Instrumente.

Das eine Instrument, das Alberti neu definierte, ist eine Meßlatte, die *hexempeda*, deren Länge der Höhe des Körpers entspricht (vom Fuß bis zum Scheitel), der gemessen werden soll. Die *hexempeda*, der Sechsfuß, wird unterteilt in sechs gleich lange Abschnitte, die jeweils der Länge eines Fußes entsprechen. Jeder der Abschnitte wird in 10 Teile (Zoll, *unceolas*), diese werden wieder je in zehn Teile (*minutes*) geteilt, so daß die Latte sechshundert Meßpunkte aufweist (Abb. 3). Die *hexempeda* wird für die Vermessung des Körpers (z. B. eines stehenden Menschen) nach bestimmten Meßpunkten verwendet. Die Bezeichnung »Sechsfuß« und die Herstellungsanleitung sind insofern irreführend, als sie dazu verleiten, mit absoluten Längenmaßen wie Fuß und Zoll zu rechnen, während Alberti eine Vielzahl von proportionalen Maßstäben mit einer Unterteilung in sechshundert Strecken vorschlug. Deshalb muß man nicht nur für jedes Modell eine eigene Meßlatte herstellen, sondern weitere für jedes Bildwerk nach Maßgabe der geplanten Vergrößerung oder Verkleinerung des Modells.

Das zweite Instrument erfand Alberti zur Ermittlung der Durchmesser von Körpern und Körperteilen. Es entspricht einer einfachen Schublehre und setzt sich aus je zwei rechtwinklig gefügten Latten zusammen, die zur Messung über-

¹⁸ Vgl. Giustina Scaglia »Instruments perfected for measurments of man and statues illustrated in Leon Battista Alberti's de statua«, in: *Nunciatus*, VIII, 1993, S. 555–596.

einandergelegt werden (Abb. 4). Es versteht sich, daß auf der Grundlatte dieser Schublehre die gleiche Einteilung in absoluten Längen aufgetragen sein muß wie in der entsprechenden *hexempeda*. Die Schwierigkeiten, die Alberti bereitet, sind bei beiden Instrumenten terminologischer Art, weil er mit absoluten Längenmassen die proportionale Unterteilung und die Bestimmung des Durchmessers als Winkelmessung bezeichnet. Zur Verwirrung trägt bei, daß Alberti zu Ende seines Traktats die Bestimmung der idealen Proportionen des menschlichen Körpers durch die Anthropometrie mittels der *hexempeda* unternimmt.

Mit diesen beiden Instrumenten läßt sich das Problem der *dimensio* bewältigen. Es bleibt die Bestimmung der *finitio*, der Grenzlinien oder Grenzflächen eines Körpers. Dazu erfand Alberti das dritte und komplizierteste Instrument, das *finitorium* (Abb. 5). 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 *hexempeda* entspricht, und zwei Lotsen. 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 auf die zu bearbeitende Figur übertragen.

Mit diesen Instrumenten wird nach Alberti selbst die Lösung der schwierigsten Aufgabe, nämlich zwei Teile einer Statue an weit auseinanderliegenden Orten paßgenau herzustellen, leicht möglich sein. Das Instrument und das Verfahren soll sich auch für die Messung eines lebenden Modells eignen, doch ging Alberti nicht auf die dazu notwendigen Veränderungen ein.

Et questo auertimento o conoscimento si fa mediante due cose, cioè con uno regolo grande, & con due squadre mobili, con il detto regolo misuriamo noi & pigliamo le lunghezze delle membra, & con le squadre tutti gli altri Diametri delle dette membra. Per lo lungo di questo regolo si tira una linea di ritta lunga, quanto sarà la lunghezza del corpo che noi uorremo misurare, cioè dalla sommità del capo sino alla pianta del piede. La onde bisogna auertire, che per misurare uno huomo di piccola statura si debbe pigliare un regolo minore, & per uno huomo di grande statura se ne debbe pigliare uno maggiore, cioè piu lungo. Ma sia nondimeno qual si uoglia lunghezza di tal regolo, noi la diuideremo in sei parti uguali, & dette parti chiameremo piedi, & dal nome de piedi chiameremo questo regolo il modine del piede. Ridiuederemo poi di nouo ciascuno di questi piedi in dieci parti uguali, le quali parti piccole noi le chiameremo once. Sarà adunque tutta la lunghezza di questo modine sessanta di queste once. Di nouo ridiuideremo ciascuna di queste once in altre dieci parti uguali, le quali parti minori, io chiamo minuti. Da queste diuisioni ci auerrà che tutto il modine sarà di sei piedi, & questi piedi saranno 600. minuti, & ciascun piede solo sarà 100. minuti. Di questo modo se si seruiremo noi in questo modo. Se per auentura noi uorremo misurare un corpo humano, noi gli auerteremo appresso questo modine, & aueriremo & noteremo con esso ciascuno termine de membra, cioè quanto egli sia alto dalla pianta in su del suo piede, & quanto l'uno membro sia lontano dallo altro membro

Tutto questo è un sol piede, solo fatto perche meglio si nega la diuisione delle once & de minuti, il qual piede il diligente lavorante si ricorderà di haerlo a fare o maggiore o minore, & l'uno o della statura che farà fare.



come

Abb. 3 Leon Battista Albertis *hexempeda*, aus: Alberti, *Opuscoli morali*, 1568.

mo essendo simili cose tali, che qual si
 uoaglia medioere ingegno, potrà da se
 stesso considerare & auertire, in che
 modo egli potrà misurare quãto sia il
 5 diametro d'alcuno membro; come fa
 rebbe per modo d'esempio, se egli uo
 lesse sapere quanto è il diametro, ch'è
 fra l'uno orecchio, & l'altro, cioè dal
 destro al sinistro; & in che luogo egli
 10 interseghi l'altro diametro, che andrà
 dalla testa alla nuca, o simili. Vltima
 mente questo a resse, s'egli mi crede
 rà, si servirà di questo modine, & di
 queste squadre, come di fedelissime, e
 15 fermissime, & uere guide, & consiglie
 ri, non tanto quando si metterà a fare
 il lauoro, o facédolo, ma si preparerà
 molto prima con gli aiuti di questi in
 strumẽti, a metterli al lauoro, talmẽ
 20 te, che non si ritruoni parte alcuna del
 la statua, ancor che minima, ch'egli ha
 rà da fare, ch'esso non l'abbia cõside
 rata, esaminata, & fatta scla familiaris
 sima. Come per esempio gli sia que
 25 sto; Chi sarà, quello, ch'ardissi di far
 professione di esser maestro di far na
 ui, se egli non sapeksi de quale sono le
 parti di una Naua, & in quel che una
 naua sia differente dall'altra; & quali
 30 sieno quelle parti, che a qualunque
 sorte di Nauilij si aspretino? Et chi farà quello de nostri Scultori, & sia pur
 quanto uole cõsiderato & accorto, che se ci sarà dimandato per qual ragio
 ne hai tu fatto questo membro in questo modo, o che proportione ha egli con
 35 questo o con quello altro membro, o quale è la proportione di queste mem
 bra a tutta la habitudine del corpo, chi sarà dico quello che sia stato tanto dili
 gente, & accurato, che habbia cõsiderato, & auertito il tutto, rãto che basti? o
 quanto è ragione uole? & come si aspetta a chi uol saper far bene la sua arte,
 della quale egli fa professione? Impararsi indubitaramente le arti, principal
 40 mẽte, meditare la ragione, regola, & strada che si ha del farle. Ne farà giamai al
 cuno che faccia bene alcuna arte, & sia quale ella si uoaglia, se egli non harà pri
 ma imparato le parti di essa arte. Noi habbiamo trattato della misura, in che
 modo etrilli pigli bene & non il Modine & con le squadre; Hora ci re
 sta a trattare del porre i termini. Il porre i termini è quel determinamento
 o stabilimento che si fa, del tirare tutte le linee, & dello suolgerle, del ferme
 re



Abb. 4 Die Schublehre (*normae*) zur Messung von Durchmesser, aus:
 Alberti, *Opuscoli morali*, 1568.

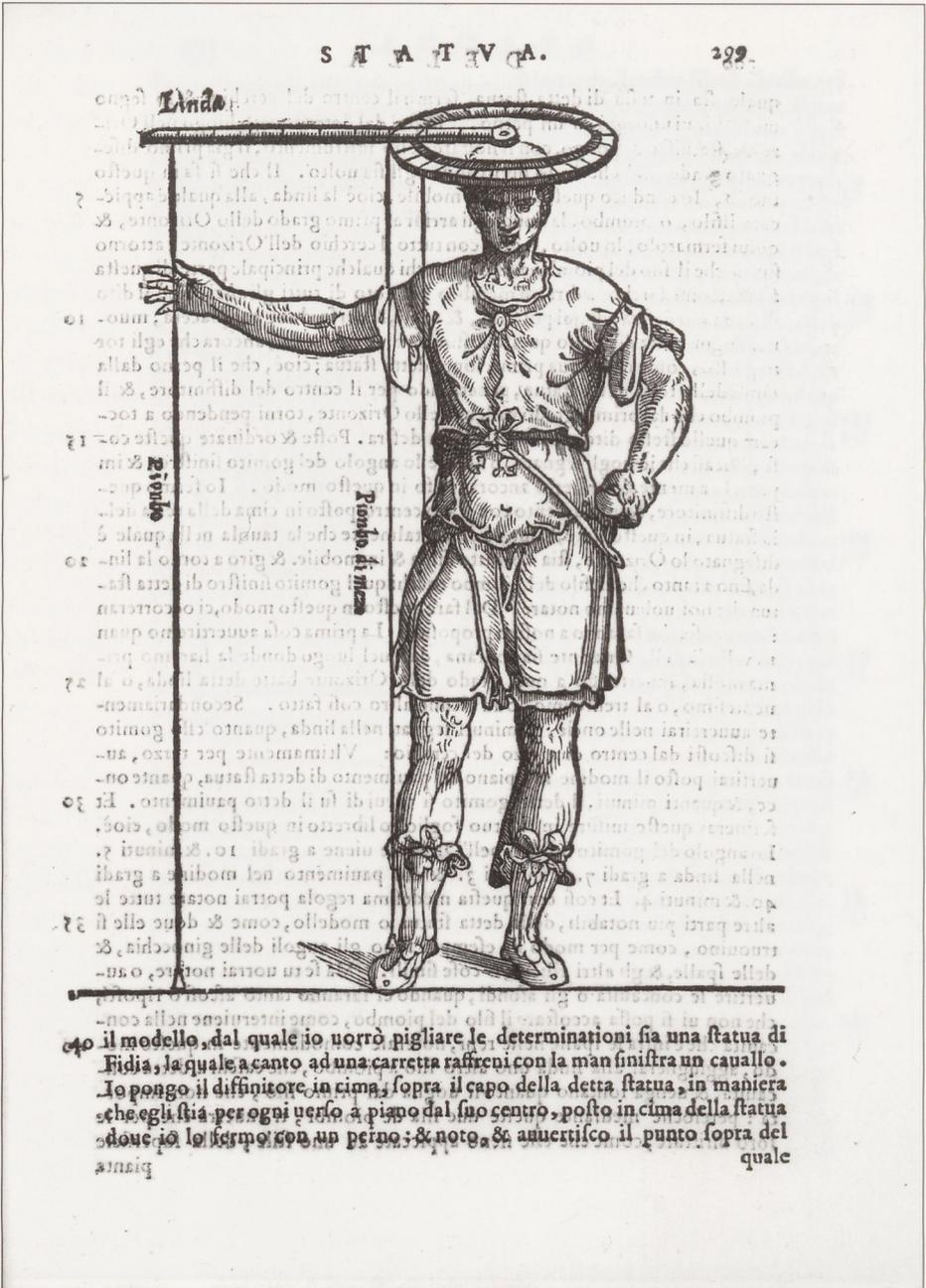


Abb. 5 Leon Battista Albertis *finitorium*, aus: Alberti, *Opuscoli morali*, 1568.

Praktischer Gebrauch

Es scheint, daß Albertis Erfindungen im 15. Jahrhundert noch nicht bekannt und verbreitet wurden. Leonardo behandelte in spärlichen Notizen das Problem, ein in Ton geformtes Modell in Marmor zu übertragen und entwarf dazu eine unten offene Kiste mit Meßstäben, die sowohl über das Modell wie über die zu bearbeitende Statue gesenkt werden konnte. Das Problem der Vergrößerung und Verkleinerung, das Alberti gelöst hatte, interessierte Leonardo offensichtlich nicht und war mit seiner Meßkiste auch nicht lösbar, da diese nur eine Kontrolle im Maßstab 1 : 1 erlaubte.¹⁹ Pomponius Gauricus hatte 1504 offensichtlich keine Kenntnis von Albertis *De statua* und erwähnte demzufolge keines der Instrumente.²⁰ Albrecht Dürer brauchte in seinen *Vier Büchern von menschlicher Proportion*, die erstmals 1528 in Nürnberg erschienen, im zweiten Buch einen Meßstab mit einer Einteilung von 10 : 10 : 3, also dreihundert Einheiten. Im dritten Buch, das von Vergrößerung, Verkleinerung und Verzerrung der Figuren handelt, verwendet Dürer die Strahlensätze.²¹ Die erste Publikation, die ausführlich Albertis Instrumente erläutert, ohne aber den Namen des Erfinders mitzuteilen, erschien 1547 in Nürnberg durch den Arzt, Mathematiker und Vitruv-Übersetzer Walther Hermann Ryff.²² Erst 1568 erschien in Venedig Albertis Traktat *Della statua* in der Übersetzung von Cosimo Bartoli in den *Opuscoli morali* mit der Illustration

19 Leonardo da Vinci, *The Literary Works*, 2 Bde., hrsg. v. Jean Paul Richter, London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington 1883; Reprint u. d. T.: *The Notebooks*, 2 Bde., New York: Dover 1970, Nr. 706, II, S. 9. Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, 3 Bde., hrsg. v. Heinrich Ludwig (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. R. Eitelberger von Edelberg, 13), Wien: W. Braumüller 1882, I, Nrn. 512, 502–505. Grayson 1972, S. 26, bemerkt zu Recht, daß Leonardo das Verfahren Albertis nicht zu kennen scheint. Die Annäherung der beiden Verfahren durch Ulmann erscheint unbegründet: Arnulf von Ulmann, *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 11–21.

20 Pomponius Gauricus, *De Sculptura* (1504), hrsg. v. André Chastel, Robert Klein, Genf: Droz 1969.

21 Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, [Nürnberg] 1528; Reprint Nördlingen: Uhl 1980: Das Ander buch, fol. F iiii v – fol. N iiii v, Das drytt Buch, fol. O i r – fol. T iiii v.

22 [Ryff, Walther Hermann] *Der furnembsten / notwendigsten der gantzen Architectur angehörigen Mathematischen vnd Mechanischen kuenst / eygentlicher bericht [...]. Durch Gualtherum H. Riium Medi. & Math.*, Nürnberg: Johan Petreius 1547; Reprint: Hildesheim, New York: Olms 1981, 3. Buch, 2. Teil: Von der Skulptur, fol. xLii v – xLv r. Ryff kompilierte und übersetzte sowohl Partien von Alberti, *De statua*, wie von Gauricus, *De sculptura*.

tion aller Instrumente.²³ Auf diesen Illustrationen beruhen die Radierungen von Charles Errard für Albertis *Della statua* in dem von Raphael du Fresne herausgegebenen ersten Druck von Leonardos *Trattato della pittura*, 1651.²⁴ Inzwischen hatte sich aber Albertis *finitorium* zumindest in den italienischen Bildhauerwerkstätten etabliert, in der modifizierten Form von aufgehängten quadratischen Rahmen (*squadre*) mit proportionalen Massen und Senkbleien. Giorgio Vasari beschrieb 1550 und 1568 in der Einleitung zu den *Vite* die Verwendung von *squadre* für die proportionale Vergrößerung von Modellen.²⁵

Auf eine wichtige Voraussetzung für die Anwendung des *finitorium* kam Alberti nirgends zu sprechen. Wir müssen annehmen, daß für ihn die senkrechte Stellung von Modell und Werkblock selbstverständlich war. Soweit wir aus den wenigen bildlichen Dokumenten über die Werkstattpraxis schließen können, erfolgte die Herstellung von Skulpturen im 15. Jahrhundert weitgehend an liegenden oder allenfalls schräg gestellten Werkblöcken (Abb. 6). Für die Holzbearbeitung wurde die horizontale Lage beibehalten, während für das Hauen von steineren Figuren die Werkblöcke vielleicht gegen Ende des 15. Jahrhunderts senkrecht aufgerichtet wurden. Diese Änderung hängt wahrscheinlich mit einer neuen Anforderung zusammen, der Herstellung von vollplastischen Statuen, die von der Architektur unabhängig sind. Die vertikale Bearbeitung stellte offenbar neue Meßprobleme, und deren praktikable Lösung lieferte Albertis Apparat, während Leonardos Kiste das gleichzeitige Messen und visuelle Überprüfen nicht erlaubte.

Möglicherweise wichtiger wurde das *finitorium* und die daraus entwickelten *squadre* für die Vergrößerung und Verkleinerung von Modellen in der Organisation der Werkstätten und für die Herstellung von Kopien. Die Geräte ermöglichten die Wandlung vom Bildhauer zum Plastiker, der seine Hauptaufgabe in der Herstellung von Modellen sah, die maßgerechte handwerkliche Ausführung aber

23 Alberti, *Opuscoli morali*, S. 289–305.

24 Leon Battista Alberti, *Della Pittura, Della Statua*, in: [Leonardo da Vinci] *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci. Novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Paris: Giacomo Langlois 1651, 2. Teil: *Della Pittura* S. 1–47, *Della Statua* S. 49–62. Die gleichzeitig von Roland Fréart de Chambray herausgegebene französische Ausgabe von Leonardos *Traitté de la Peinture* enthält die Texte Albertis nicht. Marco Collareta, »Considerazioni in margine al *De Statua* ed alle sua fortuna«, in: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e di filosofia*, XII/1, 1982, S. 171–187.

25 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, [1550], hrsg. v. Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Turin: Einaudi 1986, Introduzione, cap. IX, S. 45–47.

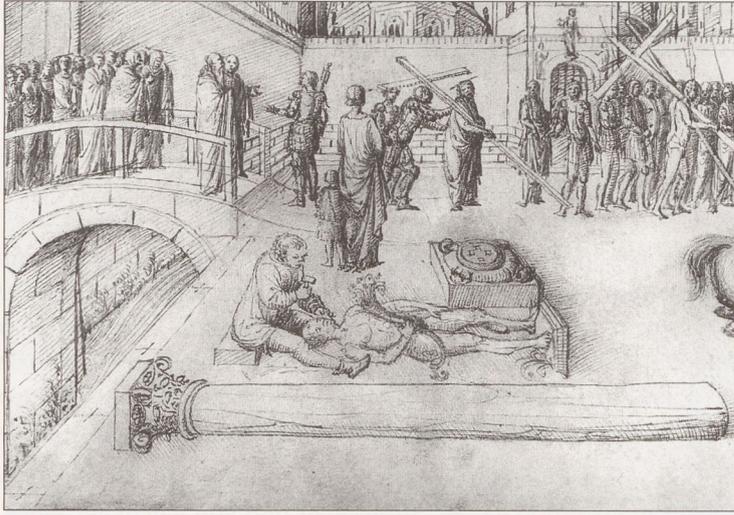


Abb. 6 Jacopo Bellini, Kreuztragung, Detail, 42,2 × 28,3 cm, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques.

den Gesellen überließ. Der Plastiker konnte damit Erfinder werden wie der Maler, eine Grenze zwischen der Konzeption und der handwerklichen Bearbeitung ziehen und der Zurücksetzung gegenüber dem Maler im Paragone begegnen. Das Lehrbuch von Francesco Carradori, das 1802 in Florenz erschien, zeigt auf meh-

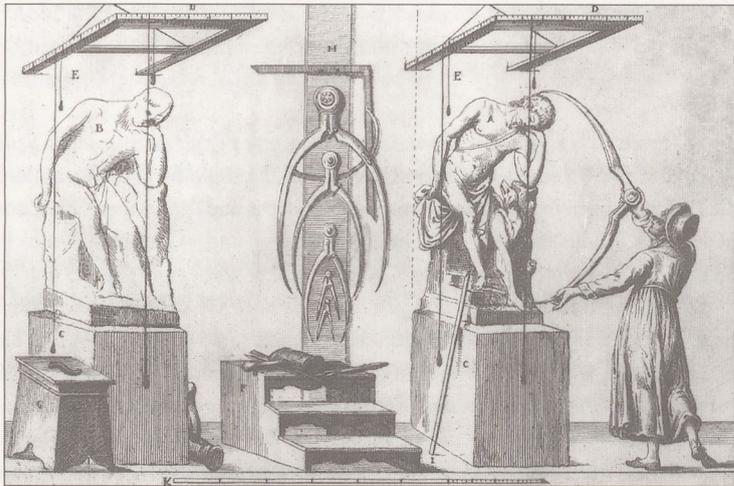


Abb. 7 Der Gebrauch der *squadre*, aus: Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, 1802.

rerer Tafeln (Abb. 7) die Instrumente der Bildhauerwerkstatt, wie sie in den zeitgenössischen Ateliers – wie z. B. demjenigen von Antonio Canova – verwendet wurden.²⁶

Proportionen

Alberti beschloß den Traktat *De statua* mit einer Proportionentafel: *Tabulae dimensionum hominis*. Von ihr behauptet er, sie sei aus der vergleichenden Anthropometrie mittels der *hexempeda* hervorgegangen. Sein Verfahren verglich Alberti mit dem des antiken Malers Zeuxis, der sein Bild von Helena, der idealen Schönheit, aus ausgewählten Teilen nach den schönsten jungen Frauen von Kroton zusammensetzte.²⁷ Alberti 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 über »Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung« Alberti als Erfinder eines empirisch gewonnenen Proportionschemas dar. Gemäß Panofsky haben Alberti und Leonardo

aufgehört, den Idealtypus auf Grund einer metaphysischen Harmonistik oder nach den Angaben ehrwürdiger Autoritäten zu bestimmen; sie haben den

²⁶ Francesco Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Florenz 1802 (Cicognara 306); für den weiteren Gebrauch der *squadre* und für andere Messsysteme vgl. die Erläuterungen in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert. Zu Canova: Hugh Honour, »Canova's Studio Practice – I: The Early Years« und »Canova's Studio Practice – II: 1792–1822«, in: *Burlington Magazine*, CXIV, 1972, S. 146–159; 214–229.

²⁷ Plinius Secundus, C., *Naturalis historiae libri XXXVII*, lib. 35, § 88; Lateinisch-Deutsch, hrsg. v. R. König, G. Winkler, München: Heimeran 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* (Studien der Bibliothek Warburg, 5), Leipzig, Berlin: Teubner 1924; 2., verb. Aufl. Berlin: B. Hesselring 1960, S. 7, 31. Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien: Krystall-Verlag 1934, S. 51–53. Vgl. Alberti, *De pictura*, ed. Grayson, § 56, *On Painting and on Sculpture*, S. 98/99, und zur Begründung der Wahl: *De re aedificatoria*, VI, vii und X, v. Rudolf Wittkower, *Sculpture: processes and principles*, New York: Harper & Row 1977.

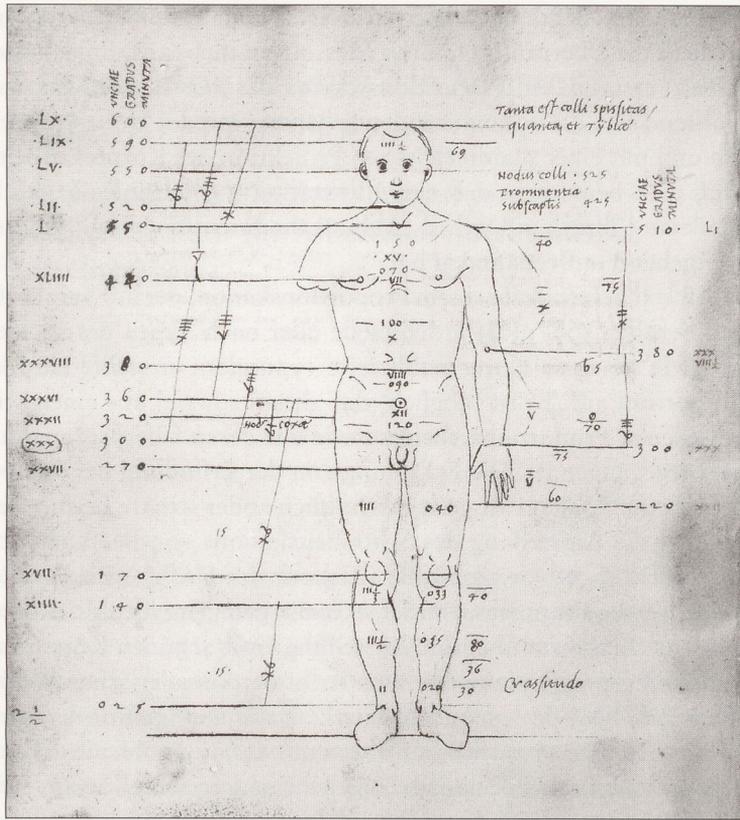


Abb. 8 Leon Battista Albertis Proportionsfigur, Federzeichnung zur Abschrift von *De Statua*, Ende 15. Jahrhundert, Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc 172, fol. 232 v.

Griff in die Natur gewagt und nahten sich mit Zirkel und Maßstab dem lebenden Körper.²⁸

Wir können nicht untersuchen, ob Alberti lebende Menschen ausgemessen hat oder ob er seine Messungen an Statuen durchführte. In einer eingehenden Studie zeigte Jane Andrews Aiken auf, wie die Proportionentabelle Albertis im wesentlichen die Proportionslehren von Vitruv, Cennini und andern für die Bestimmung

²⁸ Erwin Panofsky, »Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung«, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, S. 188–219; abgedruckt in: Ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. v. Hariolf Oberer, Egon Verheyen, Berlin: B. Hesseling 1964, S. 169–204, bes. S. 187–192.

der idealen Schönheit restrukturierte und systematisierte.²⁹ Das allerdings schließt die Überprüfung durch Messungen nicht aus. Entscheidend ist aber, daß Alberti erstmals ein Proportionschema des *plastischen* Körpers aufgestellt hat, während sich die vorangehenden Schemata mit der Höhe und der Breite begnügten und mit einer planimetrischen Projektion des Körpers arbeiteten. Allerdings muß man bemerken, daß eine Illustration wie diejenige in der Handschrift der Bodleian Library in Oxford (Abb. 8) die Intentionen und die Resultate Albertis weitgehend mißverstanden hat.

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 Proportions schemata wie 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 und die Proportionen opponieren 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 Datierungsfrage 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: »*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.³⁰

29 Andrews Aiken 1980, S. 68–96.

30 Alberti, *De pictura*, ed. Grayson, § 35. Zu Albertis *historia*: Kristine Patz, »Zum Begriff der ›Historia‹ in L. B. Albertis ›De Pictura‹«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, II, 1986, S. 269–287. Jack M. Greenstein, »Alberti on Historia: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting«, in: *Viator*, XXI, 1990, S. 273–299.

Abbildungsverzeichnis

Oskar Bätschmann Leon Battista Alberti: *De statua*

Abb. 1: *Speculum Romanae Magnificentiae* [...], Rom: Lafreri, 1575. Abb. 2: Vitruv, *De Architectura Libri Decem traducti de latino in Vulgare*, hrsg. v. Cesare Cesariano, Como: Gotardus de Ponte, 1521, fol. XXXI v. Abb. 3: Alberti, *Opuscoli morali*, S. 294. Abb. 4: Alberti, *Opuscoli morali*, S. 297. Abb. 5: Alberti, *Opuscoli morali*, S. 299. Abb. 7: Francesco Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Florenz 1802, Tf. VIII. Abb. 8: Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc 172, fol. 232 v.