

# OSKAR BÄTSCHMANN

## Albertis *historia*

### »Historia« in vielfachen Bedeutungen

Im Traktat *De Pictura* streifte Leon Battista Alberti den Ursprung und die Geschichte der Malkunst – »*historia picturae*« – nur kurz, um sein Vorhaben davon abzusetzen, das im Gegensatz zu Plinius nicht eine Erzählung über Entstehung, Blüte und Niedergang dieser Kunst vorlege, sondern auf eine neue systematische Grundlegung dieser Kunst abziele (*De Pictura*, 26).<sup>1</sup> *Historia* erscheint von der Komposition aus als das bedeutendste Werk – »*amplissimum opus*« – des Malers und wird über das anspruchsvollste Werk des plastischen Künstlers gestellt, den Koloß; von der Erfindung aus erscheint sie als das höchste Werk – »*summum opus*« (*De Pictura*, 35, 60).<sup>2</sup> In *De Pictura* (21) fällt der Begriff zuerst im Zusammenhang mit der korrekten Einteilung eines Fußbodens, einem Problem der *compositio*. Hier behauptet Alberti, die italienischen Vorfahren hätten keine richtig komponierte *historia* hervorbringen können, weder eine gemalte oder gegossene noch eine skulptierte.

Dante verwendete in der *Divina Commedia* die Bezeichnungen »*istoria*« und »*istoriato*« für gemalte oder in Stein gehauene Bildwerke.<sup>3</sup> Allgemein konnte »*istoriato*« farbige bildliche Darstellungen in unterschiedlichen Techniken wie Intarsien, Glasmalerei und Illuminationen bezeichnen.<sup>4</sup> Cennini verwendete »*storia*« für Wandgemälde, nicht aber für Altartafeln oder Predellen. Das große Format und die Darstellung von Figuren in Bewegung scheinen notwendige Merkmale von *storie* zu sein, aber der Inhalt – Erzählung oder Allegorie – wird nicht als ein differenzierendes Moment aufgefaßt.<sup>5</sup> Andererseits schlug der Humanist Leonardo Bruni 1424 für das dritte Portal des Florentiner Baptisteriums zwanzig Szenen – *historie* – vor, die nach Pracht und Bedeutung aus dem Alten Testament ausgewählt waren. Zudem forderte er, daß der Künstler für den Entwurf der *historie* sich über jede Begebenheit instruiere, um die Personen und ihre Handlungen gut darstellen zu können, wofür sich Bruni als Ratgeber empfahl.<sup>6</sup>

Albertis Beispiele zur *historia* umfassen eine Allegorie und zwei Darstellungen von Ereignissen. Die Ereignisse werden für Affektdarstellungen angeführt – die *Opferung der Iphigenie* von Timanthes nach der Beschreibung des Plinius und die *Navicella* von Giotto –, die Allegorie wird im Zusammenhang mit der Erfindung genannt – die *Calumnia* des Apelles (*De Pictura*, 42, 53).<sup>7</sup> Nicht unter »*historie*« fallen bei Alberti wie bei Cennini Gemälde ohne Handlung wie Porträts, Polyptychen und die erst im Architekturtraktat erwähnten Landschaften.<sup>8</sup>

Was heißt »*historia*« in Albertis Traktat? Die kunsthistorischen und philologischen Antworten scheinen darin übereinzustimmen, daß unter »*historia*« eine narrative bildliche Darstellung zu verstehen sei. Michael Baxandall zeigte 1971 auf, daß Albertis Entwicklung der Zusammensetzung von Flächen zu Gliedern, von Gliedern zu Körpern und von diesen zu Gemälden (*De Pictura*, 35) dem Konzept des Zusammenfügens von Wörtern zu Satzgliedern, zu Sätzen und zu Perioden folgt, das jedem Schüler einer Lateinschule vertraut war. Zudem schlug Baxandall vor, in Mantegnas Kupferstich *Grablegung Christi* (Abb. 1) ein Musterblatt zur *historia* nach Alberti zu erkennen. Dafür zeugen die Anzahl der Figuren in geordneter Komposition, die Darstellung des toten Körpers Christi, die Mannigfaltigkeit der Gebärden und des psychischen Ausdrucks, und schließlich der *festaiuolo* in der Gestalt des Johannes auf der rechten Seite.<sup>9</sup> Kristine Patz hat 1986 in einem wichtigen Aufsatz Albertis Aufteilung der Malkunst in *circumscriptio*, *compositio* und *luminum receptio* der *ars* zugeordnet, die *historia* mit dem *opus* gleichgesetzt und die *historia* dem rhetorischen *opus*, der *oratio*, angenähert. Damit war eine rhetorische Unterscheidung eingebracht, die eine Trennung zwischen *compositio* und *historia* ermöglichte.<sup>10</sup> 1992 behauptete Greenstein, Albertis »*historia*« bezeichne eine gemalte Darstellung einer narrativen Szene.<sup>11</sup> Mit präzisen Beobachtungen löste Hubert Locher 1999 die voreilige Verknüpfung von *historia* und erzählendem Bild auf und hob erneut die Verbindung von *historia* und *opus* heraus.<sup>12</sup>

Albertis »*historia*« ist aus drei Gründen der unklarste Begriff geblieben: erstens wurde *historia* nicht als doppeltes Ziel erkannt, das sowohl von der Hand des Künstlers wie vom *ingenium* aus anvisiert wird, zweitens war die Einschränkung von »*historia*« auf das erzählende Bild der Lektüre und der Erkenntnis hinderlich, und drittens fehlte die Unterscheidung zwischen dem Begriff »*historia*« als *opus* und dem Begriff »*historia*« für das aus der *compositio* hervorgehende Gemälde mit mehreren bewegten Figuren in einem Raum.

## Hand und *ingenium*

Francisco Petrarca rühmte an Giotto's Fresken in Neapel »*manus et ingenium*« – Hand und Geisteskraft – des Malers.<sup>13</sup> Alberti zeigte die Verbindung von Handtätigkeit und *ingenium* in *De Pictura* (24) im Abschluß des ersten Buches in zwei Sätzen an. Zuerst wird die Notwendigkeit der dargelegten geometrischen Grundlagen wiederholt. Daran schließt sich die Anzeige an: »Im folgenden indes soll meine Unterrichtung der Frage gelten, wie der Maler das, was er in seinem Sinn entworfen hat, mit der Hand nachzuahmen vermag.« In enigmatischer Kürze umreißt dieser Satz den Inhalt der folgenden zwei Bücher.<sup>14</sup> In der Widmung an Brunelleschi nahm Alberti eine analoge Aufteilung vor, wenn er schreibt, das zweite Buch lege die Kunst in die »Hand« des Künstlers, während das dritte über die notwendigen Kenntnisse

unterrichte.<sup>15</sup> Im zweiten Buch von *De Pictura* untersucht Alberti die drei Teile der Malkunst, die der Hand des Malers anvertraut sind, im dritten erörtert er die geistig-produktiven Fähigkeiten. *Historia* als *amplissimum* oder *summum opus* ist das Produkt aus dem *ingenium* und den künstlerischen Handtätigkeiten. Die drei Teile der Malkunst – Umschreibung, Komposition und Lichteinfall –, bereiten von der Seite der Tätigkeiten der Hand auf dieses große Werk vor. Erfindung, Urteilskraft und Auswahlvermögen machen die geistig-produktiven Fähigkeiten aus, die zur *historia* notwendig sind.<sup>16</sup>

»*Ingenium*« und »*ingegno*« kann in Albertis Texten das von der Natur verliehene Talent oder die scharfsinnige Erfindungskraft meinen, wie die Widmung an Brunelleschi und der Malereitraktat an verschiedenen Stellen zeigen. In der italienischen Fassung kann »*ingegno*« für das lateinische »*mens*« stehen, also für Geist, Verstand und Vernunft.<sup>17</sup> In positiver Verwendung bezeichnet *ingenium* die durch Verstand und Urteil entwickelte produktive Begabung.<sup>18</sup> In negativer Bedeutung bezeichnen »*ingenium*« und »*ingegno*« die irrende Vorstellung des Künstlers, der in der natürlichen Begabung verharrt und sich weder an der Natur noch durch Bildung korrigiert und verbessert. In *De Pictura* (56) tadelt Alberti die Maler, die ohne Leitung durch die Natur nach Ruhm und Erfolg streben. »*Sciocchi*« – Dummköpfe – schimpft er italienisch die Künstler, die im eingebildeten Vertrauen auf den eigenen *ingegno* die Beobachtung und Reflexion der Natur vernachlässigen.<sup>19</sup>

Das dritte Buch geht von Erfindung, Urteil und Auswahl des Malers aus und leitet diese in die Tätigkeiten der Hand in Skizze und Entwurf zur *historia* über.<sup>20</sup> Albertis Ausführungen über die *inventio* sind außerordentlich knapp und teilweise unkenntlich.<sup>21</sup> Er definiert zwar die drei praktischen Teile der Malkunst, nicht aber die Erfindung. Die *inventio* wird durch drei Beispiele eingeführt, unmittelbar nach der Forderung nach dem gelehrten Maler, der die Methode der Malerei versteht und ausreichend gebildet ist, um die Gesellschaft von Dichtern und Rhetoren zu genießen. Daß der Maler diesen Umgang suchen soll, begründet Alberti mit den gemeinsamen Zierstücken – *ornamenta* – und der Hilfe, die Dichter und Rhetoren aufgrund ihrer Kenntnisse bei der Planung der Komposition eines Vorgangs – *compositio historiae* – leisten könnten. Doch in den folgenden Kapiteln diskutiert er die verschiedenen Anforderungen an den Maler, die für die *inventio* wichtig sind (Einbildungskraft, Urteil, angemessene Wahl), allerdings ohne einen einzigen dieser Begriffe zu erwähnen. In einem Nebensatz folgt die Bemerkung, das Gelingen der Komposition einer *historia* sei hauptsächlich von der *inventio* abhängig (*De Pictura*, 52–53). Dieser Erfindung schreibt Alberti die Kraft zu, auch ohne Umsetzung in ein Gemälde, gefallen zu können. Zur Demonstration dient eine Bildbeschreibung von Lukian, die *Calumnia* des Apelles, für die Alberti sich der Übersetzung von Guarino bediente.<sup>22</sup> Deren Nacherzählung mündet aber in die Aufforderung, sich vor Augen zu halten, wie sehr das verlorene Gemälde des Apelles an Anmut und Liebreiz die bloß rezitierte Erzählung übertroffen hätte. Das Beispiel demonstriert das Gegenteil der Emp-

fehlung, die Maler sollten den Rat der Dichter suchen. Vielmehr zeigt es auf, daß der Maler Apelles zu einer wirkungsvollen *inventio* fähig war, deren Qualitäten vom Gemälde übertroffen wurden, dieses aber wieder einem Dichter ermöglichte, die Erfindung überliefern zu können. Damit wird erkennbar, warum Alberti diese Erfindung des Apelles anführt: es geht um das Ansehen und den Ruhm des Malers gegenüber den Literaten, mithin um ein Argument im Paragone, dem Wettstreit der Künste und der Künstler.<sup>23</sup>

Handtätigkeit und geistige Tätigkeit sind komplementär, da die Erfindung durch die geübte Hand in einem Gemälde realisiert wird. Die praktischen oder technischen Teile der Malkunst sind Teile eines systematisch gegliederten Produktionsprozesses, gehören demnach dem Bereich *de arte* zu.<sup>24</sup> Zu diesem Bereich zählt auch die *inventio*. Erfindung, Urteil und Auswahl führen zur Planung der Ausführung in Skizzen und Entwürfen, und diese sind die Voraussetzungen, daß die »Hand« ans Werk gelegt werden kann und darf (*De Pictura*, 59). Dazu fordert Alberti vom Künstler die *manus exercitata*, die von Methode, Überlegung und Planung geleitete und durch Übung geschickte Hand, die bei andern *docta manus* heißt.<sup>25</sup>

Für die Ausarbeitung der *historia* empfahl Alberti, auf Papier kleine Skizzen zu entwerfen, ferner einzelne Teile des Vorgangs wie auch die gesamte Disposition der Figuren festzuhalten und den Freunden zur Beurteilung vorzulegen (*De Pictura*, 61).<sup>26</sup> Der detaillierte Entwurf dient zur Klärung, durch welche *ordo* und welchen *modus* sich die höchstmögliche Schönheit erzielen läßt. Danach soll die vollständig geplante Darstellung mit Hilfe von Parallelen – einer Quadrierung des Blattes – auf das Werk übertragen werden. *Ordo*, aus der Rhetorik herangezogen, entspricht der Disposition der Figuren zu einem Bewegungs- oder Handlungszusammenhang, und der von Alberti nicht erläuterte Begriff »*modus*« dürfte in den rhetorischen *genera dicendi* seine Entsprechungen finden.<sup>27</sup>

Alberti verlangt die Anfertigung von detaillierten Entwürfen vor der Ausführung des Gemäldes. Dagegen wies Cenninis Lehrbuch zum Vorzeichnen auf der Wand oder der Tafel an und sah nur für Scheibenrisse den Entwurf auf Papier vor.<sup>28</sup> Vielleicht bezog sich Alberti auf eine neuere Praxis, die sich nur fragmentarisch belegen läßt. Ames-Lewis stellte die Hypothese auf, die Praxis der Glasmaler hätte, zusammen mit der erweiterten Verfügbarkeit von Papier, die Herstellung von originalgroßen Kartons für Fresken befördert.<sup>29</sup> In *Della Pittura* (61) verlangte Alberti, es seien »*concetti e modelli di tutta la storia e di ciascuna sua parte*« – »Skizzen und Entwürfe des gesamten Vorgangs und von jedem seiner Teile« – anzufertigen. Da Alberti die Vergrößerung des Entwurfs auf die Tafel oder die Wand vorsieht, ist es wenig wahrscheinlich, daß die detaillierte Vorbereitung schon den Karton einschließt.<sup>30</sup> Als Vorteil dieser Entwürfe nennt Alberti die größtmögliche Sicherheit und Schnelligkeit in der Ausführung des Werkes (*De Pictura*, 61). Die Übung des Künstlers in Skizze und Entwurf fördern einerseits die Virtuosität und andererseits den Aufstieg des *disegno* im 15. Jahrhundert zum primären Medium der künstlerischen

schen Erfindung.<sup>31</sup> Albertis Vergeistigung der Hand legt den Grund für das höhere soziale Ansehen des Malers und die Nobilitierung seines Handwerks.<sup>32</sup>

Die Zuordnung der praktischen Tätigkeit und der *inventio* zum Bereich *de arte* muß sich auf die klassischen Teile der Redekunst berufen: *inventio* (Auffindung der Argumente), *dispositio* (deren Anordnung), *elocutio* (Ausformulierung), unter Vernachlässigung der *memoria* (Einprägung) und der *actio* (Vortrag).<sup>33</sup> Kurz nach dem Erstdruck von Albertis *De Pictura* 1540 versuchten der venezianische Maler Paolo Pino und der Gelehrte Lodovico Dolce eine systematische Zuordnung der Malkunst zur Rhetorik. Pinos Gliederung der Malerei 1548 in *disegno*, *invenzione* und *colorire* korrigierte Albertis Aufteilung. Unter *disegno* faßte Pino sowohl Urteil, Umschreibung, Praxis wie Komposition, unter *invenzione* die Erfindung von Poesien und Historien, von verschiedenen Figuren in variierten Stellungen und schließlich die Disposition, Darstellung und Ausschmückung des Vorgangs.<sup>34</sup> Dolces Aufteilung der Malerei in *invenzione*, *disegno* und *colorito* lehnte sich noch enger an rhetorische Vorgaben an. Dolce wertete die Erfindung zur ersten Leistung des Malers auf und teilte sie in den materiellen Teil, dem überlieferten Thema, und den künstlerischen Teil, der aus dem *ingegno* des Malers stammt und Ordnung, Dekorum, Bewegungen, Mannigfaltigkeit und Energie der Figuren umfaßt.<sup>35</sup>

### *Historia*: das absolute Werk

Eine gedrängte Umschreibung von *historia*, die sich auf die Erörterungen der Teile der Malkunst, der Erfindung und des Werks stützt, könnte lauten: zu einer *historia* wirken Komposition und *inventio* zusammen für ein großes Gemälde, das eine zusammenhängende Szene mit menschlichen Figuren in körperlicher und seelischer Bewegung im Raum zeigt. Seine Wirkung ist dreifach: die Betrachter werden durch das Thema belehrt, durch die Affekte bewegt und durch die Schönheit erfreut. Diese konzentrierte Umschreibung enthält die Bedingungen von seiten der Kunst (die Verbindung von Hand und *ingenium*), benennt das Produkt – *opus* – und seine Wirkung auf die Betrachter. Aus dieser Zusammenfassung von Albertis Darlegung wird deutlich, daß zu einer klaren Bestimmung von *historia* die gewöhnlich isolierten Aspekte der Produktion, der Eigenschaften und der Wirkung zusammengeführt werden müssen.<sup>36</sup>

Albertis Begriff der *historia* ist nicht auf die Gattung einzuschränken, die später »Historienbild« genannt wird, und es ist ungesichert, ob seine Umschreibung von *historia* die Ausdifferenzierung der Gattungen im 15. Jahrhundert unterstützt hat. Neben der Vergegenwärtigung von vergangenen Ereignissen in zeitgenössischem Dekor wurden im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts in Florenz, Padua und Rom durch Ghiberti, Donatello und Filarete in Bronzereliefs die Ereignisbilder mit historischer Ausstattung etabliert.<sup>37</sup> Sie entsprechen dem, was Leonardo Bruni 1424 als

*historie* vorschlug. Die Muster des archäologisch-literarisch fundierten Historienbildes stellten Mantegna mit der Cappella Ovetari in Padua, dem *Triumph Cäsars* und Raffael mit den Teppichen für die Cappella Sistina auf.<sup>38</sup>

Albertis Ansprüche an die *historia* gehen weit über Leonardo Bruni hinaus, der einen wohlunterrichteten Künstler verlangt, damit er mit Hilfe des gelehrten Beraters die richtigen Figuren auswählen und den Schauplatz angemessen gestalten kann. Albertis Charakterisierung der *historia* von der Komposition aus betreffen Fülle und Mannigfaltigkeit, Beachtung der Würde und Ausdruck der seelischen Bewegungen in Übereinstimmung mit den Bewegungen des Körpers. Die Anforderungen Albertis sammeln sich um drei Schwerpunkte: die *historia* als vollkommenes Werk der Malerei, die *inventio* als Ausdruck des *ingenium* des Künstlers und die Wirkung des Gemäldes auf die Betrachter.

Ein gutes Beispiel für die drei Schwerpunkte gibt der scheinbar einfache Ratsschlag, die Anzahl der Figuren in einer *historia* auf neun oder zehn zu beschränken. Die Erörterung der Fülle (*copia*) und der Mannigfaltigkeit (*varietas*) in einem Gemälde führt Alberti mit dem Argument des Genusses ein. Fülle in der Malerei wird exemplifiziert mit der Darstellung von Menschen verschiedenen Geschlechts und Alters, Tieren, Gebäuden und Schauplätzen. Die Ausrichtung eines Gemäldes auf die Fülle würde aber zu einer tumultuösen Ansammlung führen.<sup>39</sup> Daher müssen der *copia* Grenzen gesetzt werden. Die erste Bedingung lautet, daß alle diese unterschiedlichen Dinge mit dem Geschehen übereinstimmen müssen. Damit wird die mit der *inventio* verbundene *electio* aufgerufen, die Aufgabe der angemessenen Auswahl wahrzunehmen. Die zweite Bedingung ist der Schmuck dieser Fülle durch die Mannigfaltigkeit (*varietas*), die Vielgestaltigkeit der Körper, die Unterschiedlichkeit ihrer Haltungen, Bewegungen und Affekte und auch die Abwechslung und die Kontraste der Farben (*De Pictura*, 48).<sup>40</sup> Die Mannigfaltigkeit wird einerseits von der Natur begrenzt (*De Pictura*, 43) und andererseits von der Harmonie und Ausgewogenheit (*concinntas*), die sowohl für die Beziehung der Körper zueinander als wesentliche Voraussetzung der Schönheit wie für den Gebrauch von Schwarz und Weiß gefordert ist (*De Pictura*, 42, 46).<sup>41</sup> Die letzte Einschränkung der Fülle erfolgt durch die Forderung, daß die Wirkungen von Ernst und Maß durch Würde und Anstand zu erzielen sind. Zur Ordnung der Fülle schreibt Alberti in der lateinischen Fassung, nicht aber in der italienischen, eine Beschränkung der Figuren in der *historia* auf neun oder zehn vor.<sup>42</sup> Locher hat darauf hingewiesen, daß Vitruvs Erwägungen über die vollkommenen Zahlen, die im Zusammenhang mit den Proportionen der Menschen und der Tempel vorgebracht werden, sich hier auswirken.<sup>43</sup> Vitruv bezeichnet anfänglich nur die Zahl 10 als vollkommen, läßt später aber auch die Zahl 6 zu mit Rücksicht auf die Proportionen und die Mathematiker.<sup>44</sup> Alberti greift im Architekturtraktat das Problem der vollkommenen Zahlen im Zusammenhang mit der Schönheit auf und hält 5 nach der Menschenhand, 6 nach den Mathematikern, 9 nach den Sphären des Himmels und 10 nach Aristoteles für vollkommene Zahlen.<sup>45</sup>



Abb. 1 Andrea Mantegna, Grablegung, um 1470, Kupferstich, 34 x 48 cm, Zürich, Graphiksammlung der ETH



Abb. 2 Giotto, Navicella, Kupferstich von Nicolas Beatrizet, 1559, 34 x 47,8 cm, Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 3 Masaccio, Der Zinsgroschen, um 1425, Fresko,  
Florenz, S. Maria del Carmine, Cappella Brancacci



Abb. 4 Filippo Lippi, Maria mit Kind, umgeben von Engeln und den knienden Heiligen  
Frediano und Augustinus (Pala Barbadori), nach 1437, Holz, 208 x 244 cm, Paris, Louvre



Auf die Bedeutung der sieben Arten der räumlichen Bewegung jedes Gegenstandes, die in *De Pictura* (43) dargelegt sind, machte Wolfgang Kemp aufmerksam.<sup>46</sup> Alberti wünschte sich, daß ein Gemälde alle Bewegungen der Körper nach vorn, hinten, links, rechts, oben, unten und im Kreis zeige, wobei er sich einer Stelle in Quintilians Ausführung über die Gebärden des Redners beim Vortrag bediente.<sup>47</sup> Albertis Argument ist hier nicht die *varietas*, sondern die Erschließung des Raumes nach allen Richtungen von hier nach dort, von vorn nach hinten, von hinten nach vorn als Ausschöpfung der möglichen Bewegungen der Körper. Kemp hat diese Bewegungen im Raum mit den zeitlichen Beziehungen einer Erzählung in Verbindung gebracht. Interessant ist dabei, daß Alberti die vollständige Raumerschließung durch Körper in Bewegung nur als Bereitstellung von formalen Möglichkeiten behandelt. Diese sind Gefäße für die *inventio*, die den Inhalt hinzubringt und aus den Bewegungsrichtungen narrative Wege macht. *Historia* entspräche dann einer adäquaten Nutzung der vorbereiteten formalen Möglichkeiten durch die Umsetzung des Inhalts.

Wir können demnach *historia* hinreichend präzise umschreiben als das große *opus* des Malers, das den gesamten Bereich der *ars* enthält, die Umschreibung, Komposition, Lichteinfall und Erfindung umfaßt. *Historia* ist ein großes Gemälde, kein erzählendes Bild im Kleinformat der Predellenbilder, aber nicht unbedingt ein isoliertes Bild. Gewiß ist Giotto's *Navicella* (Abb. 2) in der Vorhalle von Alt St. Peter ein Beispiel für *historia* im Sinn Albertis, aber sicher müßten auch das *Trinitätsfresko* Masaccios oder dessen Fresken in der Cappella Brancacci (Abb. 3) dazu gezählt werden.<sup>48</sup> Alberti hätte auch die einteilige *Sacra Conversazione* nicht von der *historia* ausgeschlossen, die Filippo Lippi (Abb. 4) und Domenico Veneziano in den dreißiger und vierziger Jahren in Florenz aus dem Polyptychon zu einer Darstellung mit Figuren in korrespondierenden Bewegungen im Raum entwickeln werden.<sup>49</sup>

Die Entsprechung zur *historia*, dem großen *opus* des Malers, wäre in der Rhetorik die Gerichtsrede des Rhetors, auf die Quintilian seine Unterrichtung des Redners hinführt.<sup>50</sup> *Historia* ist für Alberti das umfassendste und höchste Werk der Malkunst, und sie ist das letzte und absolute Werk des Malers – *ultimum et absolutum pictoris opus* (*De Pictura*, 35). Aus dieser Vorstellung entwickelte sich im 16. Jahrhundert die Idee des perfekten Werks, die allerdings nur mehr als *exemplum fictum* zu beschreiben war, und um 1800 entstand durch Übertragung aus dem Meisterstück des Handwerks die Idee des Meisterwerks, *chef-d'œuvre* oder *capo d'opera*.<sup>51</sup>

### Wirkung der *historia*

Alberti leitet im zweiten Buch von der Komposition der Figuren zur *historia* über, stellt sie aber unter den neuen Gesichtspunkt der Wirkung auf die Betrachter. In *De Pictura* (40) zeigt er die Bedingungen auf, unter denen die *historia* Bewunderung er-

langt. Diese stellt sich dann ein, wenn die *historia* sowohl den gelehrten wie den un-gelehrten Betrachter auf längere Zeit zu fesseln vermag und dabei Genuß (*voluptas*) und seelische Bewegung vermittelt. Zu Recht wurde hier an die Überredungskunst der klassischen Rhetorik erinnert. Cicero verlangt vom vollkommenen Redner das Beweisen (*probare*), das Unterhalten (*delectare*) und das Rühren (*flectere*) und demnach die Beherrschung der entsprechenden Stilarten (*genera dicendi*).<sup>52</sup> Zwar wurde behauptet, Alberti habe gegenüber dem Vergnügen und der seelischen Bewegung die Darlegung der Argumente oder der Fakten, das *docere*, vernachlässigt.<sup>53</sup> Doch wird dies widerlegt durch die Wendung an die gelehrten wie ungelehrten Betrachter und durch den Wunsch, ein Gemälde solle über die dargestellten Dinge hinaus dem Betrachter noch etwas zum Ausdenken oder Herausfinden übriglassen (*De Pictura*, 42). Zudem geben die *Calumnias* und die *Grazien* Beispiele für Inventionen, die das Sichtbare in eine Allegorie überführen (*De Pictura*, 53, 54). In *De Pictura* (42), dem zentralen Kapitel über die Rezeption, verlangt Alberti, daß alle Teile des Gemäldes zusammenstimmen, damit sie dem Betrachter die *historia* vorstellen und lehren können.<sup>54</sup>

In der Wirkung der Gemälde auf die Betrachter sieht Alberti den obersten Zweck der Malkunst. Zu Beginn des zweiten Buches wird die göttliche Kraft der Malerei zur dauernden Vergegenwärtigung gerühmt, die beim Betrachter Lust hervorruft und dem Künstler höchste Bewunderung verschaffe (*De Pictura*, 25). Die stärkste Wirkung geht vom vollkommenen Werk aus, und sie beruht sowohl auf der *inventio* wie auf der untadeligen Erfüllung der Forderungen, die für Komposition, Ordnung und Modus, Relief und Farben zu stellen sind.

Unter den Wirkungen der *historia* können nach den *officia oratoris* Belehren, Bewegen und Erfreuen unterschieden werden, wobei die anschaulich vollständige Darstellung belehrt, die dargestellten Affekte die Betrachter bewegen, und das Relief und die Farbenharmonie Lust und Genuß auslösen. Diesen Effekten kann die Rechtfertigung der religiösen Bilder an die Seite gestellt werden, die seit Gregor dem Großen auf der dreifachen Wirkung beruht.<sup>55</sup> In Übereinstimmung damit betrachtet Alberti die Wirkungen als den Zweck der Bilder, doch bestimmt er sie neu nach den Aufgaben des Redners der klassischen Rhetorik, indem er neben der Belehrung des Geistes und dem Bewegen des Gemüts den sinnlichen Genuß (*voluptas*) statt der Festigung des Gedächtnisses einführt. Die Differenz ist entscheidend für die neue Teilhabe des Betrachters, der ein ästhetisches Bewußtsein für die künstlerischen Qualitäten entwickelt. In der Lust, die Gemälde bei den Betrachtern auslösen, sah Alberti nichts Disputables trotz der empörten Reaktion im römischen Humanistenkreis auf Lorenzo Vallas Schrift *De voluptate* von 1431.<sup>56</sup>

Alberti bezog den Genuß auf den *Gesichtssinn*. Was die Sehlust auslöst, sind Liebreiz, Schönheit und Anmut (*venustas*, *pulchritudo* und *gratia*). Diese Reize können durch Körper, deren Glieder aufeinander abgestimmt sind (*De Pictura*, 36), durch die Bewegungen der Glieder oder durch Fülle und Mannigfaltigkeit der Dinge der Farben bewirkt werden (*De Pictura*, 40, 46). Ein dunkles Werk erweckt Abscheu, ein

helles ruft durch Anmut und Liebreiz Zuneigung hervor, da die Menschen von Natur aus das Offene und Helle lieben (*De Pictura*, 47). Ferner bewirken Abwechslung, Kontrastierung und Harmonie der Farben Anmut und Lieblichkeit und lösen demnach Genuß aus (*De Pictura*, 48). Alle diese visuellen Reize unterliegen der Regelung durch die Mäßigung.<sup>57</sup>

Für die Bewegung der Seelen orientierte sich Alberti an den Ausführungen über die körperliche Beredsamkeit des Redners.<sup>58</sup> Cicero und Quintilian stimmten darin überein, daß für die Affektübertragung der körperliche Ausdruck der Gemütsbewegung durch den Redner in der *actio* wichtiger ist als die Worte, weil Gestik und physiognomischer Ausdruck keine Verständnisschwierigkeiten hervorrufen.<sup>59</sup> Quintilian bemerkte über die Macht der Gebärden des Redners beim Vortrag: »Kein Wunder, daß diese Gebärden, die ja doch auf einer Art von Bewegung beruhen, so stark auf den Geist wirken, da ja ein Gemälde, ein Werk, das schweigt und immer die gleiche Haltung zeigt, so tief in unsere innersten Gefühle eindringen kann, daß es ist, als überträfe es selbst die Macht des gesprochenen Wortes.«<sup>60</sup> Alberti beruft sich für den natürlichen Drang zur Übereinstimmung mit den Gemütsregungen auf die *Ars poetica* des Horaz.<sup>61</sup> Daher legt er die allgemeine Forderung vor, die gemalten Personen müßten ihre seelische Bewegung deutlich vorzeigen, wenn die Seelen der Betrachter bewegt werden sollen (*De Pictura*, 41). Der knappe Grundsatz für die Ausdrucksdarstellung in der Malerei heißt: »Solche Seelenregungen aber geben sich durch die Bewegungen des Körpers zu erkennen.«<sup>62</sup> Für das Studium der körperlichen wie der seelischen Bewegungen verweist Alberti den Maler einmal mehr auf die Natur. Es geht dabei vor allem um die Abstimmung aller Körperteile zur Darstellung eines bestimmten Ausdrucks (*De Pictura*, 42).

Damit sind die allgemeinen Voraussetzungen für den Ausdruck von körperlichen und seelischen Bewegungen festgelegt. Die weiteren Bedingungen, die Alberti für die *historia* aufzeigt, sind vor allem darin begründet, daß der Ausdruck nach zwei Seiten gerichtet werden muß, nämlich nach innen auf den Vorgang und nach außen zum Betrachter. In *De Pictura* (42) folgen unmittelbar aufeinander einige Sätze, die das Problem und seine Lösung anzeigen: Alberti legt dem Maler nahe, er solle vor allem Dinge malen, die den Betrachter zur eigenen geistigen Tätigkeit anregen, die als *excogitare* – auffinden, ausdenken – bestimmt wird. Danach folgt die Forderung, alle Körperbewegungen seien aufeinander und auf den dargestellten Gegenstand abzustimmen. Dies heißt, daß die *historia* ein innerbildliches Bezugssystem aufbauen muß.<sup>63</sup> Daran schließt sich der Vorschlag an, die beiden Forderungen der affektiven Bewegung der Betrachter und des geschlossenen Bezugssystems miteinander in Beziehung zu bringen durch eine Figur, die mit Geste und Ausdruck die Reaktion der Betrachter leitet und auf den Vorgang hinweist. Baxandall hat diese Figur mit dem *festaiuolo* des geistlichen Schauspiels in Zusammenhang gebracht.<sup>64</sup> Neumeyer hatte allerdings schon 1964 auf die weit zurückreichende ikonographische Tradition dieser Mittlerfigur in Andachtsbildern und narrativen Darstellungen hingewiesen.<sup>65</sup> In der

zweiten Hälfte des Quattrocento wird die Mittlerfigur umbesetzt. Mit Mantegna, Giovanni Bellini, Ghirlandaio, Signorelli und andern etabliert sich das Künstler-selbstbildnis an der Stelle dieser Mittlerfigur und übernimmt die Kontaktnahme mit dem Betrachter durch den Blick.<sup>66</sup>

## Anmerkungen

- 1 Zitate nach *De Pictura* und von Übersetzungen beziehen sich auf die Ausgabe: Leon Battista Alberti, *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, eingeleitet, übersetzt u. kommentiert v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin unter Mitarbeit v. Kristine Patz, Darmstadt 2000.
- 2 Den interessanten Vergleich gab Walther Hermann Ryff 1547 in seiner ersten deutschen Übersetzung von *De Pictura* (35) so wieder: »Aber das grösser werck / so den Maler betrifft / ist kein Colossus sondern ein Histori / dann mehr kunst und scharffsinnigkeit des ingenii / und grossen verstands zu einer Histori dann zu einem Colosso erfordert wird.« [Ryff, Walther Hermann] *Der furnembsten / notwendigen der gantzen Architectur angehörigen Mathematischen vnd Mechanischen kuenst / eygentlicher bericht [...]. Durch Gualtherum H. Riuium Medi. & Math.*, Nürnberg: Johan Petreius, 1547, Buch 3, fol. V r. – Vgl. Albertis Behandlung der Kolossalstatue in *De Statua*, dazu: Oskar Bätschmann, *Leon Battista Alberti: De statua*, in: *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, hrsg. v. Kurt W. Forster u. Hubert Locher, Berlin 1999, S. 109–128.
- 3 Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, übers. u. komm. v. Charles S. Singleton (Bollingen Series LXXX), 6 Bde., Princeton N.J. 1970–1975, Bde. 3,4, *Purgatorio*, X, 28–105: Dante beschreibt drei Marmorreliefs (*intagli*), die eine bildliche Darstellung (*storia*) zeigen und demnach *storiata* (V. 73) sind: die Verkündigung, David mit der Bundeslade, Trajans Großmutter; vgl. den Kommentar v. Singleton, Bd. 4, S. 201–215; Jack M. Greenstein, *Alberti on Historia: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting*, in: *Viator* Bd. 21, 1990, S. 273–299, bes. S. 281–282.
- 4 Paget Toynbee, *A Note on storia, storiato, and the Corresponding Terms in French and English in Illustrations of Purgatorio*, X, 52, 71, 73, in: *Mélanges offerts à Émile Picot par ses amis et ses élèves*, 2 Bde., Paris 1913; Nachdruck Genf 1969, Bd. 1, S. 195–208; Charles Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticelli's »Primavera« and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992, S. 29–30.
- 5 Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, kommentiert v. Franco Brunello mit einer Einführung v. Licisco Magagnato, Vicenza 1982; Nachdruck 1995, cap. 67, S. 73–80 (Vorgehen bei Wandgemälden, Ausführung von *storie o figure*); cap. 177, S. 194–195 (Bemalung von Zimmern oder Loggien); eine Ausnahme findet sich in cap. 178, S. 196, das vom Firnissen einer Tafel handelt, auf der *figure o storie* dargestellt sind. – 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* Bd. 36, 1991, S. 104–153, bes. S. 111–113.
- 6 Für den aufschlußreichen Brief von Leonardo Bruni 1424 mit dem Programm für das dritte Portal des Florentiner Baptisteriums vgl. Richard Krautheimer und Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton N. J. 1956, rev. Ausgabe 1982, S. 169–171, S. 372–373, Doc. 52: Kopie des Briefes an Bruni mit dem folgenden Anfang: »[...] Io considero che le 20 historie della nuova porta le quali avete deliberato che siano del vecchio testamento, vogliono avere due cose principalmente: l'una che siano illustri, l'altra che siano significanti. Illustri chiamo quelle che possono bene pascere l'occhio con varietà di disegno, significanti chiamo quelle che abbinno importanza degna di memoria. [...] Bisognerà che colui, che l'ha a disegnare, sia bene instrutto di ciascuna *historia*, si che possa bene mettere e le persone e gl'atti occorrenti, e che habbia del gentile, si che le sappia bene ornare. [...] Hora (?) dubito punto (?) che quest'opera, come io ve l'ho disegnata, riuscirà excellentissima. Ma bene vorrei essere presso a chi l'harà a disegnare per fargli prendere ogni significato, che la storia importa. [...]« – »Ich denke, daß die zwanzig Szenen des neuen Portals, die nach Eurem Beschluß aus dem Alten Testament stammen sollen, hauptsächlich zwei Dinge erfüllen müssen: sie sollen erstens prächtig und zweitens bedeutsam sein. Prächtig nenne ich, was dem Auge durch Vielfalt im Entwurf Freude bereitet; bedeutsam nenne ich, was wichtig und erinnerungswürdig ist. [...] Es ist notwendig, daß derjenige, der sie

- zu entwerfen haben wird, über jede einzelne Szene gut Bescheid wisse, so daß er sowohl die erforderlichen Personen als auch die Handlungen gut anordnen kann, und daß er über Lebenskenntnis verfüge, um sie gut ausschmücken zu können. [...] Ich zweifle nun nicht, daß dieses Werk, so wie ich es für Euch entworfen habe, hervorragend gelingen wird. Aber ich möchte demjenigen, der sie zu entwerfen haben wird, zur Seite stehen, um ihn auf jede Bedeutung hinzuweisen, die für die Szene erforderlich ist.«
- 7 Vgl. Lorenzo Ghibertis *Denkwürdigkeiten [I commentari, dt.]*. Zum ersten Mal nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig hrsg. u. erläutert von Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, S. 37, über die *tre istorie* oder auch *storie* des Giotto-Schülers Stefano im ersten Kreuzgang von S. Spirito in Florenz: die *Navicella*, die *Transfiguration* und die *Heilung der Besessenen*. Dann folgen in der Aufzählung *uno sancto Tommaso d'Aquino* (neben einer Türe gemalt), ein Altar, für den Stefano *una tauola* mit zugehöriger Rahmung malt, und schließlich *una gloria* für S. Francesco in Assisi. Andererseits vermerkt Ghiberti (S. 37–38), Taddeo Gaddi habe für SS. Annunziata in Florenz »una tauola molto nobile e di grande maestro, con molte storie et figure« verfertigt, vielleicht ein Madonnenbild mit narrativen Szenen. – Hubert Locher, *Leon Battista Albertis Erfindung des »Gemäldes« aus dem Geist der Antike: der Traktat »De Pictura«*, in: *Theorie der Praxis* (zit. Anm. 2), S. 75–107, hat darauf aufmerksam gemacht, daß Alberti Einzelbilder als Exempel nennt, nicht aber erzählerische Bildzyklen.
  - 8 Leon Battista Alberti, *L'architettura – De Re Aedificatoria*, hrsg. u. übersetzt v. Giovanni Orlandi, eingeleitet v. Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 2, S. 804, IX, 4.
  - 9 Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, London 1971, S. 130–135; vgl. aber Frank Zöllner, *Leon Battista Albertis »De Pictura«*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* Bd. 4, 1997, S. 23–39.
  - 10 Kristine Patz, *Zum Begriff der »Historia« in L.B. Albertis »De Pictura«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 49, 1986, S. 269–287, bes. S. 274–275.
  - 11 Jack M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago 1992, S. 39: »Like Dante and many of his own contemporaries, Alberti used the word *historia* as a metonymic synonym for a pictorial work of art that depicted a narrative scene.« – Gegen Baxandall wollte Greenstein 1997 herausstellen, daß Alberti die Flächen als Elemente des bildlichen Darstellens betrachte analog zu Aristoteles' Auffassung der Wörter als Elemente der Sprache, und die Flächen bereits als Zeichen in einer bildlichen Repräsentation definiert sind; Jack M. Greenstein, *On Alberti's »Sign«: Vision and Composition in Quattrocento Painting*, in: *Art Bulletin* Bd. 79, 1997, S. 669–698.
  - 12 Locher 1999 (zit. Anm. 7).
  - 13 Baxandall 1971 (zit. Anm. 9), S. 50.
  - 14 *De Pictura*, 24: »Sequitur ut pictorem instituamus quemadmodum quae mente conceperit ea manu imitari queat.« – Vgl. dazu die italienische Fassung *Della Pittura*: »Seguita ad istituire il pittore in che modo possa seguire colla mano quanto arà coll'ingegno compreso.« In: Leon Battista Alberti, *Opere Volgari*, Bd. 3, hrsg. v. Cecil Grayson, Bari 1973, S. 42.
  - 15 Alberti 1973 (zit. Anm. 14), S. 8: »El secondo libro pone l'arte in mano allo artefice, distinguendo sue parti e tutto dimostrando. El terzo istituisce l'artefice quale e come possa e debba acquistare perfetta arte e notizia di tutta la pittura.« – »Das zweite Buch legt die Kunst dem Künstler in die Hand, indem es ihre Teile unterscheidet und alles begründet. Das dritte unterrichtet den Künstler, wie er sich die vollkommene Kunst und die Kenntnis der ganzen Malerei erwerben könne und müsse.«
  - 16 Zahlreiche Abhandlungen über Albertis *compositio* oder *historia* sind trotz aller philologischen Verdienste unzureichend, weil weder die Bedeutung der Handtätigkeit noch die der *inventio* erkannt ist. 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. v. Karl Ludwig Selig u. Robert Somerville, New York 1987, S. 147–163, bes. S. 153–154, hebt zwar die Bedeutung der *inventio* heraus, berücksichtigt aber die komplementäre Arbeit der Hand nicht; Mark W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York

- 1968, S. 267, erkennt in Albertis Teilen der Malkunst »the basic mechanics of pictorial execution«, nicht aber die komplementäre *inventio*. Sinnlos ist die Bezeichnung der *inventio* als »third level of significance« der *historia* durch Greenstein 1992 (zit. Anm. 11), S. 52–53.
- 17 *Della Pittura*, 24, vgl. Alberti 1973 (zit. Anm. 14), S. 42–43. – Zu *ingenium*: Martin Kemp, *From »Mimesis« to »Fantasia«: the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: *Viator* Bd. 8, 1977, S. 347–398, bes. S. 383–395.
- 18 Die Ständesfrage der Schriftsteller und Gelehrten, ob auch den Malern *ingenium* zukomme, umgeht Alberti; vgl. Kemp 1977 (zit. Anm. 17), S. 385–393. – Vermieden sind auch die Behauptung des Plinius, das *ingenium* des Künstlers könne seine Kunst überragen, und die von Cicero und Seneca vorgebrachte und von Boccaccio und Petrarca wiederholte Ansicht von der göttlichen Inspiration und vom *furor* des Dichters, die das *ingenium* dem Wahnsinn annähert; Plinius Secundus d.Ä., Caius, *Naturalis historiae libri XXXVII, lib. XXXV, Naturkunde, Buch XXXV*, lat.-dt., hrsg. u. übers. v. Roderich König u. Gerhard Winkler, München u. Darmstadt 1978, 35,74, S. 60–61. – Vgl. Marcus Tullius Cicero, *De oratore. Über den Redner*, lat.-dt., hrsg., übers. u. kommentiert v. Harald Merklin, Stuttgart 1976, 2, 194. – Im 14. Buch der *Genealogia Deorum* diskutiert Boccaccio grundsätzliche Fragen der Poesie und definiert die Dichtung von der Inspiration bzw. dem *furor* oder *fervor* des Dichters aus; [Boccaccio] *La Geneologia de gli Dei de' Gentili di M. Giovanni Boccaccio* [...], tradotta per M. Gioseppe Betussi da Bassano, Venedig: Fratelli Zoppini, 1581, lib. XIV, cap. 7, fol. 231 r–232 r: *Che cosa sia poesia, onde detta, & quale il suo officio*; Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, 2 Bde., hrsg. v. Vincenzo Romano, Bari 1951, Bd. 2, S. 699–701, XIV, 7. – Vgl. Kemp 1977 (zit. Anm. 17), S. 384–386; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton N.J. 1981, S. 34–40; Oskar Bätschmann, *Leon Battista Alberti über »inventum« und »inventio«*, in: *Metamorphosen der Rhetorik*, hrsg. v. Gerhart Schröder, München 1997, S. 231–248.
- 19 Alberti 1973 (zit. Anm. 14), *Della Pittura*, 56, S. 96: »Ma per non perdere studio e fatica si vuole fuggire quella consuetudine d'alcuni sciocchi, i quali presuntuosi di suo ingegno, senza avere essemplum alcuno dalla natura quale con occhi o mente seguano, studiano da sé a sé acquistare lode di dipignere.« – »Um aber Fleiß und Mühen nicht zu verschwenden, soll man sich vor jenem Vorgehen einiger Dummköpfe hüten, die in der Einbildung auf ihr *ingenium*, ohne sich irgendein Muster der Natur vorzunehmen und ihm mit Augen und Verstand zu folgen, einzig aus sich heraus nach Anerkennung in der Malerei eifern.«
- 20 Zur Bedeutung der *inventio*: Rosand 1987 (zit. Anm. 16), S. 155: »*Inventio*, although absent from his tripartite definition of painting, runs through *De Pictura*, especially Book Three, as the essential virtue, the quality that distinguishes the painter as a creative mind.«
- 21 Vgl. Kemp 1977 (zit. Anm. 17), bes. S. 348–361; Patz 1986 (zit. Anm. 10), S. 273–274; Greenstein 1990 (zit. Anm. 3), bes. S. 295–297; Dempsey 1992 (zit. Anm. 4), S. 29–30.
- 22 Zum Text von Guarino: Baxandall 1971 (zit. Anm. 9), S. 90–91, 154; zum Vergleich zwischen Alberti und Guarino: James A. W. Heffernan, *Alberti on Apelles: Word and Image in »De Pictura«*, in: *International Journal of the Classic Tradition*, 2, 1996, S. 345–359; unbeachtet blieb bisher in allen Erörterungen Albertis Text »*Picture*« der *Intercenali*, in: Eugenio Garin, *Leon Baptista Alberti. Intercenali Inedite*, Florenz 1965, S. 129–132. – Jean Michel Massing, *Du texte à l'image. La calomnie d'Apelle et son iconographie*, Straßburg 1990, bes. S. 77–81; David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven u. London 1981; Richard Förster, *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, in: *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen* Bd. 7, 1887, S. 29–56; 89–113, Bd. 15, 1894, S. 27–40; Gunnar Löstam, *Die Verleumdung des Apelles von Sandro Botticelli*, in: *Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance I* [...], hrsg. v. Lars Olof Larsson, Götz Pochat, Stockholm 1980, S. 374–393; Ulrike Müller Hofstede u. Kristine Patz, *Bildkonzepte der Verleumdung des Apelles*, in: *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, Dordrecht 1999, S. 239–254.
- 23 Rosand 1987 (zit. Anm. 16), S. 159–160; vgl. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hrsg. v. Carlo Pedretti, Transkription v. Carlo Vecce (Biblioteca della scienza italiana, IX), 2 Bde., Florenz 1995, Bd. 1, Nr. 19, S. 143. – Zum

- Problem des Paragone: Rudolf Preimesberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 54, 1991, S. 459–489.
- 24 D.R. Edward Wright, *Alberti. »De Pictura«: Its Literary Structure and Purpose*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Bd. 47, 1984, S. 52–71; Patz 1986 (zit. Anm. 10), S. 272–275.
- 25 *De Pictura*, 56; in der italienischen Fassung »mano essercitata«, Alberti 1973 (zit. Anm. 14), S. 98 – Die *docta manus* findet sich in einem Lobgedicht von Roberto Orsi auf den Buchilluminator Giovanni da Fano, tätig in Rimini im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, wo es heißt »doctas possidet ille manus«; das Gedicht ist zitiert und kommentiert bei Baxandall 1971 (zit. Anm. 9), S. 93–94; vgl. hier S. 124 zur zweifachen Bedeutung von *doctus* in Bezug auf die allgemeine Bildung oder die spezielle Ausbildung zu einer Kunst. – Zur *docta manus* von Dürer vgl. Peter-Klaus Schuster, »Individuelle Ewigkeit«: *Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit*, in: *Biographie und Autobiographie in der Renaissance* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 4), hrsg. v. August Buck, Wiesbaden 1983, S. 121–173.
- 26 Rudolf Kuhn, *Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* Bd. 28, 1984, S. 123–178, bes. S. 168–172.
- 27 *Ordo* oder *dispositio*: die Anordnung der Teile zu einem Zusammenhang; vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, § 317, S. 177–178; Patz 1986 (zit. Anm. 10), S. 274. – Zu den *genera dicendi* (*subtile, medium und grande*) vgl. Lausberg 1960, §§ 1078–1082, S. 519–525.
- 28 Cennini 1982 (zit. Anm. 5), cap. 13, S. 14–15; cap. 67, S. 73–80; cap. 122, S. 126–127, cap. 171, S. 181–182; vgl. Ugo Procacci, *Disegni per esercitazione degli allievi e disegni preparatori per le opera d'arte nella testimonianza del Cennini*, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, 2 Bde., hrsg. v. Irving Lavin u. John Plummer, New York 1977, Bd. 1, S. 352–367; Kuhn 1991 (zit. Anm. 5), bes. S. 115–127.
- 29 Kuhn 1984 (zit. Anm. 26), S. 170–171, nennt Zeichnungen von Francesco Traini, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi und einen Teilentwurf von Donatello, vgl. Bernhard Degenhart u. Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, 1. Teil, 4 Bde., 2. Teil, 8 Bde., Berlin 1968–1990, Bd. 1, Nrn. 32, 22, 30, S. 82–83, 60–65, 76–78, Bd. 2, Nr. 265, S. 343–365; Francis Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven u. London 1981, S. 23–32.
- 30 Rosand 1987 (zit. Anm. 16), S. 152–153; *Art in the Making. Italian Painting Before 1400*. Katalog der Ausstellung in London, National Gallery, 1989/90, London 1989, S. 1–51; Ames-Lewis 1981 (zit. Anm. 29), S. 28–29; Umberto Baldini, *Dalla Sinopia al cartone*, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting 1977* (zit. Anm. 28), Bd. 1, S. 43–47.
- 31 Rosand 1987 (zit. Anm. 16), S. 153: »Indeed, we are tempted to ascribe to him [Alberti] responsibility for the invention of disegno in its Renaissance – that is, its modern – sense.« – Zum virtuosen Künstler: Martin Kemp, *Virtuous artists and virtuous art: Alberti and Leonardo on Decorum in life and art*, in: *Decorum in Renaissance Narrative Art*, hrsg. v. Francis Ames-Lewis u. Anka Bednarek, London 1992, S. 15–23.
- 32 Martin Warnke, *Der Kopf in der Hand*, in: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Katalog der Ausstellung in Wien, 1987, hrsg. v. Werner Hofmann, Wien 1987, S. 55–61.
- 33 Marcus Tullius Cicero, *De Inventione – Über die Auffindung des Stoffes. De Optimo Genere Oratorum – Über die beste Gattung von Rednern*, lat.-dt., hrsg. v. Theodor Nüsslein, Düsseldorf u. Zürich 1998, S. 22–25 (*De Inventione*, I,7); die *partes artis rhetoricae* mit Berufung auf Aristoteles. – Vgl. dazu Lausberg 1960 (zit. Anm. 27), S. 139–140; Patz 1986 (zit. Anm. 10).
- 34 Pino 1548 (1960), in: *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, hrsg. v. Paola Barocchi, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, S. 113–118.
- 35 Dolce 1557 (1960), in: *Trattati d'arte* (zit. Anm. 34), Bd. 1, S. 164–171; der zusammenfassende Satz lautet: »Per quello che s'è detto appare che la invenzione vien da due parti: dalla istoria e dall'ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia, e dall'ingegno, oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energia delle figure; ma questa è parte comune col disegno.« – »Nach dem Gesagten scheint es, daß die Erfindung von zwei Seiten herkomme: aus der Geschichte und aus dem *ingenium* des Malers. Aus der Geschichte hat er nur die Materie, und aus dem *ingenium* gehen neben der Anordnung



- und der Angemessenheit auch die Stellungen, die Mannigfaltigkeit und die (sogenannte) Energie der Figuren hervor; aber diese ist auch Teil der Zeichnung.« – Roskill 1968 (zit. Anm. 16), S. 267–271.
- 36 Vgl. z.B. Greenstein 1992 (zit. Anm. 11), S. 39; vgl. dagegen Locher 1999 (zit. Anm. 7), S. 99–107.
- 37 Ghiberti, Paradiestür für das Baptisterium in Florenz (1425–1452); Donatello, Bronzereliefs für den Hochaltar des Santo in Padua (1447); Filarete, Bronzetür für St. Peter (1433–1445). – Krautheimer/Krautheimer-Hess 1956, (zit. Anm. 6), S. 101–225; Artur Rosenauer, *Donatello*, Mailand 1993, Nr. 48, S. 214–229; John R. Spencer, *Filarete's Bronze Doors at St. Peter's. A Cooperative Project with Complications of Chronology and Technique*, in: *Collaboration in Italian Renaissance Art*, hrsg. v. Wendy Stedman Sheard u. John T. Paoletti, New Haven u. London 1978, S. 33–58; Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600*, Chicago u. London 1990, bes. S. 121–236.
- 38 Andrew Martindale, *The Triumph of Cesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979; John Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972; Greenstein 1992 (zit. Anm. 11), S. 59–85.
- 39 Als Beispiel für eine derartige Fülle ohne Beschränkung könnte Gentile da Fabrianos *Anbetung der Könige* von 1423 dienen; vgl. Baxandall 1971 (zit. Anm. 9), S. 130; Greenstein 1997 (zit. Anm. 11). – Gentile da Fabrianos *Anbetung der Könige* entstand 1423 im Auftrag von Palla Strozzi als Altarbild für die Sakristei von S. Trinità in Florenz.
- 40 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972, S. 162–165.
- 41 Zur *varietas*: Martin Gosebruch, »*Varietà*« bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 20, 1957, S. 229–238; zur *concinntas*: Joachim Poeschke, *Zum Begriff der »concinntas« bei Leon Battista Alberti*, in: *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, München 1985, S. 45–50.
- 42 Zum Fehlen des Passus in der italienischen Version äußern Krautheimer/Krautheimer-Hess 1956 (zit. Anm. 6), S. 325, die Vermutung, Alberti hätte wegen des Erfolges von Ghibertis *Paradiesesporte* darauf verzichtet. – Baxandall 1971 (zit. Anm. 9), S. 131–132, vermutet in Albertis Beschränkung der Figurenzahl »a mild humanist joke« über die Begrenzungsvorschriften Quintilians.
- 43 Locher 1999 (zit. Anm. 7), S. 97–98.
- 44 Vitruv, *De Architectura libri decem – Zehn Bücher über Architektur*, lat.-dt., hrsg. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, 2. Aufl. 1984, lib. III, i, 5–9, S. 138–143; vgl. Lorenzo Ghiberti, *Der dritte Kommentar. Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance*, eingeleitet, kommentiert u. übersetzt v. Klaus Bergdolt, Weinheim 1988, S. 558–561 (Abschrift nach Vitruv).
- 45 Alberti 1966 (zit. Anm. 8), Bd. 2, S. 816–821, IX, 5.
- 46 Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 88–99.
- 47 Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII – Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher* (Texte zur Forschung, Bde. 2–3), 2 Bde., hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1972–1975, Bd. 2, S. 646–649 (Inst. or. 11,3,105–106).
- 48 Zu Übereinstimmungen zwischen den Werken Masaccios in der Brancacci-Kapelle in Florenz und Albertis Ausführungen zur *historia* vgl. Kuhn 1984 (zit. Anm. 26).
- 49 Domenico Veneziano, *Thronende Maria mit Kind zwischen den bl. Franziskus, Johannes d.T., Zenobius und Lucia*, ca. 1445–1447, Tempera auf Holz, 209 x 216 cm, Florenz, Uffizien.
- 50 Quintilianus 1972–1975 (zit. Anm. 47), Bd. 2, S. 682–803 (Inst. or. 12).
- 51 Gian Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura* [1590], in: *Scritti sulle Arti*, 2 Bde., hrsg. v. R. P. Ciardi, Florenz 1973, Bd. 1, S. 294; Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.
- 52 Marcus Tullius Cicero, *Orator*, lat.-dt., hrsg. v. Bernhard Kytzler, München u. Zürich 1988, 21, 69; ähnlich Quintilianus 1972–1975 (zit. Anm. 47), Bd. 2, S. 126–127 (Inst. or. 8, 7). – Vgl. Patz

- 1986 (zit. Anm. 10), S. 276–278; Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford 1988, S. 251–253, 340–360; Zöllner 1997 (zit. Anm. 9), S. 25–29; Brian Vickers, *Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance*, in: *Theorie der Praxis* 1999 (zit. Anm. 2), S. 9–74.
- 53 Patz 1986 (zit. Anm. 10), S. 277; Zöllner 1997 (zit. Anm. 9), S. 25–29.
- 54 *De Pictura*, 42: »[...] omnia ad agendam et docendam *historiam* congruant necesse est.« – Alberti 1973 (zit. Anm. 14), S. 72–74; *Della Pittura*, 42: »[...] tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia.«
- 55 Baxandall wies auf das *Catholicon* des Johannes Balbus (Johannes von Genua) vom Ende des 13. Jahrhunderts hin, dem er im Quattrocento noch Geltung zuschrieb. Im Artikel »Imago« nennt Balbus drei Gründe für Bilder in den Kirchen: die Unterweisung, die Einprägung ins Gedächtnis und die Empfindung der Frömmigkeit, die leichter über das Sehen als über das Hören hervorgerufen werde: Baxandall 1972 (zit. Anm. 40), S. 40–45; Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965, 2. erw. Aufl., Doornspijk 1984, S. 11–22; Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 91–92.
- 56 Wolfgang Liebenwein, *Honesta Voluptas. Zur Archäologie des Genießens*, in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hrsg. v. Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani, Gunter Schweikhart, Alfter 1993, S. 337–357; Zöllner 1997 (zit. Anm. 9), S. 32–34, mit weiteren Literaturangaben; Daniel Arasse, *Alberti e le plaisir de la peinture: Propositions de recherche*, in: *Albertiana* Bd. 1, 1998, 143–152.
- 57 Für den Nachweis zahlreicher Parallelen zwischen der *delectatio* der Rhetorik und Albertis Bestimmung der *voluptas* vgl. Patz 1986 (zit. Anm. 10), S. 278–282; Zöllner 1997 (zit. Anm. 9), S. 25–32. – Vgl. auch Alberti 1966 (zit. Anm. 8), 1,9, S. 64–69, über die Reihe von Notwendigkeit über Annehmlichkeit zu Genuß und dessen Gefährdung durch Unmäßigkeit. – Liebenwein 1993 (zit. Anm. 56).
- 58 Patz 1986 (zit. Anm. 10), S. 282–285.
- 59 Cicero 1976 (zit. Anm. 18), *De oratore*, 3,216,223; Quintilianus 1972–75 (zit. Anm. 47), Bd. 2, S. 634–635 (Inst. or. 11,3,67); zu Vallas Herabsetzung des Argumentierens, vgl. Zöllner 1997 (zit. Anm. 9), S. 33.
- 60 Quintilian 1972–1975 (zit. Anm. 47), Bd. 2, S. 634–635 (Inst. or. XI,3,67): »nec mirum, si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret adfectus, ut ipsam vim dicendi nonnumquam superare videatur.«
- 61 Horaz, *Sämtliche Werke*, lat.-dt., München 1957, S. 236–237 (De arte poetica, 99–113); vgl. auch das Kapitel über die Affekte in Lorenzo Valla, *De Lingue Latinae elegantia libri sex*, Lyon: S. Gryphius, 1532, lib. 4, cap. 78: *Affectus, Affectio & Affectatio*, S. 304–305. – Patz 1986 (zit. Anm. 10), S. 283.
- 62 Vgl. entsprechend die italienische Fassung: »Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo.« Alberti 1973 (zit. Anm. 14), S. 70.
- 63 Belting 1981 (zit. Anm. 55), S. 89–90.
- 64 Baxandall 1972 (zit. Anm. 40), S. 71–81.
- 65 Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, S. 29–34, 39–40, 49.
- 66 Vgl. Gunter Schweikhart, *Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert*, in: *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, hrsg. v. Joachim Poeschke, München 1993, S. 11–30.