

Kunstgenuß statt Bilderkult

Wirkung und Rezeption des Gemäldes nach Leon Battista Alberti

Von

Oskar Bätschmann

Für Christoph Schäublin zum 60. Geburtstag

I. Der „rechte Gebrauch“ der Gemälde

Meine kurzen Ausführungen über den Kunstgenuß im 15. Jahrhundert gehen von Leon Battista Albertis Traktat über die Malkunst von 1435/1436 aus.¹ Diese Schrift gab der Malerei die erste wissenschaftliche Grundlage, forderte den in Geometrie, Optik und Literatur gebildeten Maler und bestimmte die Wirkung des Gemäldes auf die Betrachter zum obersten Zweck der Malkunst. Dabei räumte Alberti dem Vergnügen („delectatio“) und dem Genuß („voluptas“) eine bedeutendere Stellung ein als dem Belehren oder dem Bewegen.² Alberti, der Gelehrte in Kirchenrecht, Mathematik und Physik, bezeichnete sich sowohl als Dilettanten, der bei Künstlern Belehrung sucht und in Mußestunden die Malerei zu seinem Vergnügen ausübt, wie auch als „artis studiosus“, gelehrten Kunstkenner.³

Wir werden prüfen müssen, ob in diesem Traktat, in wenigen Gemälden und in den Spuren des Kenners im 15. Jahrhundert ein Gegenentwurf zum Bilderkult zu erkennen ist. Als These läßt sich formulieren: Mit dem gelehrten Maler und dem zugehörigen Kenner manifestiert sich im 15. Jahrhundert in Italien und wahrscheinlich auch gleichzeitig und unabhängig in den Niederlanden ein neuer „rechter Gebrauch“ der Gemälde, der sie zunehmend als

¹ *Leon Battista Alberti, De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, die Malkunst, Elemente der Malerei*, hrsg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz. Darmstadt 2000.

² *Ders.*, *De Pictura*, 40 (wie Anm. 1), 264–269, vgl. die Einleitung, 94–97. Zum Genuß: *Wolfgang Liebenwein*, *Honesta Voluptas*. Zur Archäologie des Genießens, in: *Andreas Beyer/Vittorio Lampugnani/Gunter Schweikhart* (Hrsg.), *Hülle und Fülle*. F Schr. für Tilmann Buddensieg. Alfter 1993, 337–357; *Frank Zöllner*, *Leon Battista Albertis „De pictura“*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4, 1997, 23–39; *Daniel Arasse*, *Alberti et le plaisir de la peinture: Propositions de recherche*, in: *Albertiana* 1, 1998, 143–152.

³ *Alberti, De Pictura*, 28, 63 (wie Anm. 1), 244 f., 312 f.

Kunstwerke behandelt. Damit wird der Bilderkult abgedrängt in das abergläubische Verhalten der Ungebildeten, während die Kenner eine privilegierte ästhetische Praxis ausbilden.

Die Bilderverehrung und die wundertätige Wirkung von Bildern werden in Albertis Schriften über die Künste ignoriert, obwohl er in einem Land lebte, das gläubig und leidenschaftlich dem Bilderkult huldigte, Hunderte von wundertätigen Bildern verehrte und fortwährend neue hervorbrachte.⁴ Alberti erwähnt die Macht eines Bildwerks nur einmal am Beispiel einer Statue Alexanders des Großen, und er führt die Beförderung der Religion durch Malerei und Plastik mit antiken Beispielen nach Quintilian zum Lob der Künste an.⁵ Eine göttliche Kraft wird den Bildern nur deshalb zuerkannt, weil sie Abwesende und Tote wie lebendig vergegenwärtigen können, also wegen der dauerhaften und lebensvollen Nachahmung. Deren Wirkungen sind Bewunderung („*admiratio*“) und Genuß („*voluptas*“), was in der ersten deutschen Übersetzung von 1547 so wiedergegeben wird: „mit großer verwunderung der Kunst und sonderlichem wollust und freuden deren die solche gemehl beschawen.“⁶

Auch die Ausübung der Malkunst verschafft Lust („*voluptas*“) neben Ansehen, Reichtum und ewigem Ruhm. Zudem findet die Natur ihr Vergnügen daran, Bilder hervorzubringen wie etwa Hippokentauren oder Antlitze von Königen auf Marmorflächen.⁷ Alberti bestimmte den Ursprung der plastischen Kunst und der Malerei in der Entdeckung der Selbstnachahmung der Natur, und damit rechtfertigte er wie Plotin das nachahmende Schaffen der Künstler.⁸ Daß deren Werke jeden Geldwert übersteigen, zeigt Alberti mit dem antiken Maler Zeuxis, der seine Gemälde verschenkte, weil ein Künstler und Schöpfer von Lebewesen, ein zweiter Gott, gegenübertritt, der nicht mit Geld entschädigt werden kann.⁹

Alberti brauchte „*delectatio*“ und „*voluptas*“ ohne Befangenheit für die Beschreibung der Reaktion der Betrachter auf Gemälde. Dagegen widertritt in

⁴ Vgl. etwa die wunderbare Verlebendigung eines Marienbildes in Arezzo von 1446, diskutiert bei *Anthony Grafton*, *Historia and Istorica: Alberti's Terminology in Context*, in: *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance* 8, 1999, 37–68, bes. 37–39.

⁵ *Alberti*, *De Pictura*, 25 (wie Anm. 1), 234–237.

⁶ [*Walther Hermann Ryff*], *Der furnembsten / notwendigsten der gantzten Architectur angehörigen Mathematischen vnd Mechanischen kuenst / eygentlicher bericht [...]*. Durch Gualtherum H. Riuium Medi. & Math. Nürnberg 1547, Reprint Hildesheim/New York 1981, 3. Buch, fol. 1^r.

⁷ *Alberti*, *De Pictura*, 28f. (wie Anm. 1), 242–247.

⁸ *Ders.*, *De Statua*, 1 (wie Anm. 1), 142f.; *ders.*, *De Pictura*, 26 (wie Anm. 1), 236–239, vgl. die Einleitung, 31–36. *Plotinus*, *Enneaden*, 5,8,1, in: *ders.*, *Schriften*, übersetzt von Richard Harder. 6 Bde. Hamburg 1956–1971, Bd. 3a, 36f.: „Achtet aber einer die Künste gering, weil sie in ihrem Schaffen die Natur nachahmen, so ist darauf erstens zu sagen, daß auch die Natur anderes nachahmt. Sodann muß man wissen, daß die Künste das Geschehene nicht schlechtweg nachahmen, sondern sie steigen hinauf zu den rationalen Formen, aus denen die Natur kommt.“

⁹ *Alberti*, *De Pictura*, 25 (wie Anm. 1), 236f.



Abb. 1 *Francesco Petrarca, Von der Artzney bayder Glück / des Guten und des Widerwertigen, Augsburg: Heinrich Steiner, 1532, fol. LV, Bd. 1 Tf XL: „Von gemalten Tafeln“.*

Petrarcas „De remediis utriusque fortunae“, entstanden zwischen 1354 und 1366, im ersten Buch die Vernunft („ratio“) der unbelehrbaren und widerspenstigen Freude („gaudium“) auch im Gebiet der Malerei und der Skulptur, die zum „guten Glück“ gehören wie die schöne Gestalt und die Leibeskraft, wie Gesundheit, Verstand, Gedächtnis, Intelligenz, Beredsamkeit usw.¹⁰ „Gaudium“ bekennt die unbändige Lust zu „gemalten täfelin“ oder zu „geschnitzten bildnissen“, während „Ratio“ die „inanis delectatio“ und „vanitas“ vorhält – die „unnutze lust“ und die „uppigkeit“ nach der deutschen Übersetzung von 1532 (Abb. 1).¹¹ Gefährdet sind vor allem die „magna ingenia“ – die „groß verstendigen vernunftten“ –, den sinnlichen Wirkungen der Künste zu erliegen, denn sie werden gefesselt durch Farbe, Mannigfaltigkeit, scheinbare Bewegung und Lebendigkeit, so daß sie seufzend wie in Anbetung verharren, während ein „pewrischer mann mit froelichem angesicht unnd kurtzer verwunderung“ vorübergeht. Allen Argumenten zum Trotz, zu denen auch die

¹⁰ *Michael Baxandall, Giotto and the Orators: Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450. London 1971, 140–143 (Abdruck von De tabulis pictis. dial. XL und De statu. dial. XLI nach der Ausgabe Basel 1581), vgl. 53–66.*

¹¹ *Francesco Petrarca, Von der Artzney bayder Glück / des guten vnd widerwertigen. Unnd weiß sich ain yeder inn Glück vnd vnglück halten sol. Auß dem Lateinischen in das Teütsch gezogen [...]. Augsburg 1532, Reprint Hamburg 1984, 1. Buch, fol. LV – LIII^r, Kap. 60: „Von gemalten Tafeln“; Kap. 61: „Von Geschnytzten Pyldnussen“.*

unsinnige Verschwendungssucht der Fürsten zählt, insistiert „gaudium“ auf dem Vergnügen an gemalten und geschnitzten Werken und bekennt einen Zwang zur Lust: „Non delectari statuis non possum“ – „Ich kann es nicht lassen / ich muß mich ab den bilden erfreuen“. Den betrügerischen und minderen Malereien der Menschen hält die Vernunft das große Schöpfungsgemälde Gottes, und der Verlockung durch die antiken Statuen deren antike Funktion als „insignia virtutis“ entgegen. Im zweiten Dialog billigt die Vernunft die Lust an heiligen Bildern, nicht aber an profanen, denn diese bezeugen die Dummheit, dienen dem Geiz und sind der wahren Religion zuwider, weshalb der Schluß des 1. Johannesbriefes zitiert wird: „Custodite vos a simulacris“ – „behuetent euch vor den pyldenn“.¹²

Alberti nimmt den Konflikt zwischen „gaudium“ und stoisch-christlicher „ratio“ nicht auf und verwendet „voluptas“ in bezug auf die Gemälde so, als ob dieser Begriff nicht eine überwiegend sexuelle Konnotation hätte. Nur einmal merkt er an, daß „voluptas“ zur Unmäßigkeit verleite und die Künstler deshalb Regeln einhalten müssen und zudem unzüchtige Körperteile nicht darstellen dürfen.¹³ Die Unbefangenheit Albertis ist bemerkenswert gegenüber der Empörung, die Lorenzo Vallas Schrift „De voluptate“ von 1431 hervorrief. Valla führte zunächst den epikuräischen Standpunkt der „voluptas“ breit aus, stellte ihm dann kurz die stoische Auffassung entgegen und ließ das Christentum den Sieg über den Streit zwischen „voluptas“ und „honestas“ davontragen.¹⁴ Der Genuß wird über die Sinne, vor allem über den Gesichtssinn, vermittelt und ist deshalb allen Menschen zugänglich, was Alberti sich zu eigen machte. Bei Valla sind die Werke der Natur und der Kunst, vor allem die männliche Schönheit und die Schönheit der Frau die Quellen des visuellen Genusses: „Aber nicht nur mit einem schönen Gesicht sind die Frauen geschmückt, sondern auch mit Haaren, die Homer so sehr an seiner Helena lobt, mit der Brust, mit den Schenkeln und mit dem ganzen übrigen Körper; so schlank, so blendend weiß, so voller Lebenskraft sind sie und so wohl propor-

¹² Ders., De statuis (wie Anm. 10), 1. Io, 5,21: „Filioli, custodite vos a simulacris. Amen.“ Vgl. Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam, nova editio. Madrid 1982, 1178; Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen. 2 Bde. Stuttgart 1974, Bd. 2, 279: „Kindlein, hütet euch vor den Abgöttern.“

¹³ Alberti, De Pictura, 40 (wie Anm. 1), 266–269. Für den Nachweis zahlreicher Parallelen zwischen der „delectatio“ der Rhetorik und Albertis Bestimmung der „voluptas“ vgl. Kristine Patz, Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, 278–282; Zöllner, Leon Battista Albertis ‚De pictura‘ (wie Anm. 2), 25–32. Vgl. auch Leon Battista Alberti, L’architettura – De Re Aedificatoria, hrsg. und übersetzt von Giovanni Orlandi, eingeleitet von Paolo Portoghesi. 2 Bde. Mailand 1966, 1,9, 64–69, über die Reihe von Notwendigkeit über Annehmlichkeit zu Genuß und dessen Gefährdung durch Unmäßigkeit. Liebenwein, Honesta Voluptas (wie Anm. 2).

¹⁴ Ebd.; Zöllner, Leon Battista Albertis ‚De pictura‘ (wie Anm. 2), 32–34, mit weiteren Literaturangaben.

tioniert. So sehen wir es auch in zahlreichen Bildwerken von Göttinnen und Frauen, die nicht nur barhäuptig erscheinen, sondern auch teilweise nackt an den Armen oder den Brüsten oder den Beinen, so daß im Körper einer jeden irgendein Teil der Schönheit erscheint.“ Diese gesteigerte Begeisterung führt zum kühnen Wunsch, die schönen Frauen sollten im Sommer halb oder ganz nackt durch die Stadt gehen dürfen.¹⁵ Diesen frivolen Wunsch nahm der züchtige Alberti natürlich nicht auf, aber er äußerte sich mit Begeisterung über die Darstellung von bewegten Körpern, denen der Wind die Gewänder so anpreßt, daß sie wie nackt erscheinen.¹⁶

Als Marsilio Ficino 1457 seine Schrift „De voluptate“ verfaßte, unterschied er zwischen der niedrigen „terrena voluptas“, die zu sublimieren, und der hohen „laetitia coelestis“, die anzustreben sei.¹⁷ Pico della Mirandola ließ um 1485 eine Porträtmedaille fertigen, die rückseitig mit der Darstellung der drei Grazien und der Aufschrift „Pulchritudo, Ammor, Voluptas“ versehen war (Abb. 2), nicht als Objekt der Sinnenlust, sondern als neoplatonisches Sinnbild, wenn wir Edgar Wind folgen.¹⁸ Der venezianische Kardinal Pietro Barbo, der spätere Papst Paul II. (1464–1471), der als Kenner berühmt wurde, ließ eines der Hauptstücke seiner Sammlung, das „Diptychon Querini“ – ein spätantikes Elfenbeinwerk – in einen vergoldeten Rahmen fassen und auf der Rückseite eine Inschrift anbringen, in der er bekennt, wie sehr er das Kunstwerk bewundere und sich in Liebe daran ergötze. Die Vorderseite zeigt zwei antike Liebespaare mit dem Cupido: Hippolytus mit Phädra und Diana mit Endymion.¹⁹ Sein Nachfolger auf dem päpstlichen Thron, Sixtus IV., gab in der Statuenstiftung von 1471 die antiken Bronzen vom Lateran dem römischen Volk für das Kapitol zurück. Diese Schenkung entspricht einer offiziellen Umwertung von Götzenbildern zu vortrefflichen Kunstwerken der antiken Bildhauer und zu „exempla virtutis“.²⁰ Der Genuß der Kunstwerke, vor allem

¹⁵ *Lorenzo Valla*, *De voluptate, ac de vero bono*, in: ders., *Opera omnia*. Basel 1540, Ndr. hrsg. von Eugenio Garin. 2 Bde. Turin 1962, Bd. 1, 896–999, bes. 914–915; *Liebenwein*, *Honesta Voluptas* (wie Anm. 2), 343–344.

¹⁶ *Alberti*, *De Pictura*, 45 (wie Anm. 1), 280f.

¹⁷ Vgl. *Edgar Wind*, *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London 1958, 17–35 (dt.: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Frankfurt am Main 1981, 28–49); *André Chastel*, *Marcile Ficin et l'art*. Genf 1954 (2. Aufl. 1975).

¹⁸ *Wind*, *Pagan Mysteries* (wie Anm. 17), 36–52, dt.: 50–67. Alberti nahm die Grazien in *De Pictura*, 54 als eines der Beispiele für die Großmut („liberalitas“), vgl. *Alberti* (wie Anm. 1), 296f.; *Ulrike Müller-Hofstede/Kristine Patz*, *Bildkonzepte der Verleumdung des Apelles*, in: Wessel Reinink/Jeroen Stumpel (Hrsg.), *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art Held in Amsterdam, 1–7 September 1996*. Amsterdam 1999, 239–254.

¹⁹ *Diptychon Querini*, 5. Jh., Elfenbein, 24,5 x 14 cm, Brescia, Museo cristiano.

²⁰ *Tilmann Buddensieg*, *Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471. Von den heidnischen Götzenbildern am Lateran zu den Ruhmeszeichen des römischen Volkes auf dem Kapitol*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, 33–73.



Abb. 2 Giovanni Pico della Mirandola, Porträtmedaille, verso: Die drei Grazien, ca. 1484/85. Washington, National Gallery.

der Statuen der Antike, wurde um 1500 mit der noch für Valla und Ficino unmöglichen Verbindung „*honesta voluptas*“ angezeigt, die jetzt von Seneca und Tacitus wieder bezogen werden konnte. So ließ der Kardinaldiakon Giuliano Cesarini 1500 im Garten seines Palastes in Rom einen Pavillon für seine Antikensammlung errichten, die unter anderem eine kauernde und eine bekleidete Venus und den Torso eines Herkules enthielt. Mit der Inschrift widmete er den Pavillon den Studien und dem ehrenvollen Genuß – „*honesta voluptas*“.²¹

²¹ David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*. Princeton, N.J. 1991, 18f., 246f., 268; zu weiteren Zeugnissen für „*voluptas*“ als Leitbegriff für den Umgang mit antiken Skulpturen, Reliefs und Inschriften vgl. *Liebenwein*, *Honesta Voluptas* (wie Anm. 2).

II. Die Wirkung des Gemäldes

Nach Alberti geht die stärkste Wirkung auf die Betrachter von der „*historia*“ aus, worunter nicht das Historienbild, sondern das große „*opus*“ des Malers zu verstehen ist, das den gesamten Bereich der „*ars*“ enthält, nämlich Umschreibung, Komposition, Relief, Farbenharmonie und die Erfindung des Künstlers.²² Im zweiten Buch leitet Alberti von der Komposition der Figuren zur „*historia*“ über, stellt sie aber unter den neuen Gesichtspunkt der Wirkung auf die Betrachter. In der Diskussion der verlorenen „*Calumnia*“ des Apelles macht er klar, daß eine von Lukian erzählte Erfindung zwar gefallen kann, aber an Anmut und Liebreiz bei weitem übertroffen wird durch ein Gemälde von der Hand des Künstlers (Abb. 3).²³ Die „*historia*“ verschafft Vergnügen und erlangt Bewunderung, wenn sie sowohl den gelehrten wie den ungelehrten Betrachter für längere Zeit zu fesseln und dabei Genuß („*voluptas*“) und seelische Bewegung zu vermitteln vermag.²⁴

An einer rein technischen Anweisung läßt sich aufzeigen, daß Alberti den Bilderkult übergang. In der Darlegung der perspektivischen Konstruktion diskutiert er die Frage, auf welcher Höhe im Gemälde der Zentralpunkt anzunehmen sei, nachdem schon ein stehender Mensch auf der Tafel als Maß aufgezeichnet wurde. Er empfiehlt, den Zentralpunkt (Fluchtpunkt) auf der Höhe des stehenden Menschen anzunehmen, weil die Festlegung einer anderen Höhe zur Folge hätte, daß Betrachter und Darstellung nicht auf der gleichen Ebene zu stehen scheinen. Damit nimmt Alberti die stehende, nicht etwa eine kniende Haltung des Betrachters an. Vierhundert Jahre bevor Georg Wilhelm Friedrich Hegel in der „*Ästhetik*“ das Ende der höchsten Bestimmung der Kunst mit der Metapher vor Augen führte, daß wir zwar die Darstellungen der griechischen Götter, Gottvaters, Christi und Mariä vorzüglich finden, doch unsere Knie nicht mehr davor beugen²⁵, führte Alberti den Betrachter ein, der sich in aufrechter Haltung mit dem Kunstwerk beschäftigt, das auf den Stehenden berechnet ist. Der tragische Irrtum Hegels und seiner Kommentatoren war, das Ende des kultischen Gebrauchs für das Ende der Kunst zu halten, während Alberti uns erkennen läßt, daß Hegel den

²² Unter „*historia*“ ist nicht etwa das Historienbild zu verstehen, wie es Janitschek 1877 übersetzt hat, sondern das große Gemälde, sozusagen das Meisterwerk des Malers, vgl. *Alberti* (wie Anm. 1), Einleitung, 87–94; *Patz*, Begriff der ‚*Historia*‘ (wie Anm. 13), 269–287; *Hubert Locher*, Leon Battista Albertis Erfindung des „*Gemäldes*“ aus dem Geist der Antike. Der Traktat ‚*De pictura*‘, in: Kurt W. Forster/Hubert Locher (Hrsg.), *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*. Berlin 1999, 75–107; *Grafton*, *Historia and Istorica* (wie Anm. 4), 37–68.

²³ *Alberti*, *De Pictura*, 53 (wie Anm. 1), 292–297.

²⁴ *Ders.*, *De Pictura*, 40 (wie Anm. 1), 264–269.

²⁵ *Georg Friedrich Wilhelm Hegel*, *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge. 2 Bde. Frankfurt am Main o.J., Bd. 1, 110.



Abb. 3 Sandro Botticelli, *Verleumdung des Apelles*, um 1495, Tempera auf Holz, Florenz, Uffizien.

Anfang der Kunst beschrieb mit dem „unmittelbaren Genuß“ und dem Urteil des Betrachters.

Die bekannte Ablehnung von Gold und Silber im Gemälde begründete Alberti nicht moralisch, sondern ästhetisch und durch den höheren Wert der künstlerischen Technik. Gold und Silber, die auf den Rahmen zugelassen sind, gehören nicht ins Gemälde, weil glänzende Flächen den Farbzusammenhang stören.²⁶ Ähnlich argumentiert er beim Ausschluß von reinem Weiß und reinem Schwarz, die durch stark abgedunkelte oder aufgehellte Farben ersetzt werden sollen, damit der Farbzusammenhang und die Einheit des Reliefs nicht durchbrochen werden.²⁷ Der zweite Grund für die Ablehnung von Gold und Silber im Gemälde ist der höhere Wert der künstlerischen Technik, die den Wert des Materials überragt. Selbst für die hypothetische Darstellung einer goldgeschmückten Dido nach Vergil rät Alberti von der Verwendung von Gold ab und plädiert für die kunstreiche Nachahmung durch Farben und

²⁶ Alberti, *De Pictura*, 49 (wie Anm. 1), 290 f.

²⁷ *Ders.*, *De Pictura*, 46–47 (wie Anm. 1), 280–287. Zur Kontrolle und Korrektur empfiehlt er die Anwendung eines Spiegels wie später Leonardo, vgl. *Leonardo da Vinci*, *Libro di Pittura*. Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, hrsg. von Carlo Pedretti, Transkription von Carlo Vecce. 2 Bde. (Biblioteca della scienza italiana, Bd. 9.) Florenz 1995 (recte 1996), Bd. 2, 302, 303, Nr. 408, 410; zum „rilievo“: Luba Freedman, *Rilievo as an Artistic Term in Renaissance Art Theory*, in: *Rinascimento* 29, 1989, 217–247.

bekräftigt damit die Aufwertung der künstlerischen Technik gegenüber der Kostbarkeit des Materials.²⁸

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, durch die Bewegungen der Glieder oder durch Fülle und Mannigfaltigkeit der Dinge und der Farben bewirkt werden, Abwechslung und Kontrastierung der Farben und deren Abstimmung zu einer Harmonie erzielen Anmut und Lieblichkeit und lösen dadurch Genuß aus.²⁹ Die Fülle, die Darstellung von Männern und Frauen jeden Alters, von Kindern, Tieren, Gebäuden und Landschaften, bewirkt ein Verweilen der Betrachter und belegt damit Anmut.³⁰ Im Architekturtraktat „De Re aedificatoria“ diskutiert Alberti in Anlehnung an die drei Bühnenbilder Vitruvs drei Typen von Gemälden entsprechend den Gebäuden: die Darstellung der Taten von Monarchen in öffentlichen Gebäuden, des bürgerlichen Lebens in den privaten Häusern und des Lebens auf dem Land für die Gärten, wobei dieser letzte Typ als der bei weitem erfreulichste („iocundissima“) bezeichnet wird. Für die Schlafzimmer rät Alberti zur Ausstattung mit schönen Gesichtern und mit Landschaften von Quellen und Bächen, das eine zu gutem Einfluß auf die Empfängnis, das andere zur wohlthätig kühlenden Wirkung auf Fiebernde.³¹

III. Die Adressaten von Albertis „Della Pittura“

Alberti verfaßte seinen Traktat über die Malkunst in zwei Sprachen und nahm damit zwei nicht völlig kongruente Adressatenkreise in den Blick. Die Adressaten der italienischen Fassung „Della Pittura“ sind die Künstler, denen Alberti sich als Dilettant zuwandte und denen er als „studioso dell’arte“ – gelehrter Kenner – mit seiner mathematischen und literarischen Bildung nützlich zu sein trachtete. Die Adressaten von „De Pictura“ sind die lateinkundigen Gelehrten, die zu Kennern erzogen und vielleicht zur dilettierenden Betä-

²⁸ Alberti, *De Pictura*, 49 (wie Anm. 1), 290 f.; *ders.*, *De Pictura*, 25 (wie Anm. 1) 234–237; vgl. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford 1972 (dt.: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1977, Neuauf. Frankfurt am Main 1984); Peter Cornelius Claussen, *materia und opus*. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage, in: Victoria v. Flemming/Sebastian Schütze (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans*. F Schr. für Matthias Winner. Mainz 1996, 40–49.

²⁹ Alberti, *De Pictura* 36, 40, 46, 48 (wie Anm. 1), 258–261, 264–269, 280–285, 288 f.; *ders.*, *Zehn Bücher über die Baukunst*, übersetzt von Max Theuer. Wien/Leipzig 1912, Reprint Darmstadt 1975, 47–50.

³⁰ *Ders.*, *De Pictura*, 40 (wie Anm. 1), 264–269.

³¹ *Ders.*, *L’architettura* (wie Anm. 13), IX, 9, Bd. 2, 802–810.

tigung in der Kunst ermuntert werden sollten, wofür der Beginn des zweiten Buches einige hochgestellte Vorbilder nennt. Die Schriften über die Malkunst und die Architektur sollten zudem die Verständigung über die Künste zwischen Auftraggebern, Künstlern und gelehrten Liebhabern der Malerei ermöglichen. Von Albertis Traktat sind elf Abschriften aus dem 15. Jahrhundert überliefert. Die Lektüre läßt sich vor allem bei Humanisten wie Bartolomeo Facio und Cristoforo Landino nachweisen, und bei Malern wie Andrea Mantegna, Piero della Francesca und Leonardo da Vinci läßt sich eine Kenntnis annehmen oder vermuten. Im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts waren lateinische Abschriften im Besitz eines Malers namens Josephus Mallior und im Besitz von Albrecht Dürer.³² Den Liebhabern der Malkunst erlaubte der Traktat, ein Gemälde nach den Kriterien seiner Herstellung und Wirkung zu erfahren und zu diskutieren. Baxandall sah die stärkste Nachwirkung Albertis darin, ein kritisches und analytisches Sprechen über die Künste begründet zu haben.³³

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 rühren und die bewegten Körper, das Relief und die Farbenharmonie Lust und Genuß auslösen.³⁴ Baxandall wies auf das „Catholicon“ des Johannes Balbus (Johannes von Genua) vom Ende des 13. Jahrhunderts hin, das im Quattrocento noch Geltung hatte. Im Artikel ‚Imago‘ nennt Balbus die bekannten drei Gründe für Bilder in den Kirchen: die Unterweisung, das

³² *Ders.* (wie Anm. 1), 101–108, 316.

³³ *Michael Baxandall*, Alberti and Cristoforo Landino: The Practical Criticism of Painting, in: *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*. Rom, Mantua, Florenz, 25.–29. April 1972. (Quaderni. Accademia nazionale dei Lincei, Bd. 209.) Rom 1974, 143–154; vgl. auch *ders.*, *Painting and Experience* (wie Anm. 28), 135–186; vgl. auch *David Rosand*, Ekphrasis and the Renaissance of Painting: Observations on Alberti's Third Book, in: Karl Ludwig Selig/Robert Somerville (Hrsg.), *Florilegium Columbianum: Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*. New York 1987, 147–163; *James A. W. Heffernan*, Alberti on Apelles: Word and Image in *De Pictura*, in: *International Journal of the Classical Tradition* 2, 1996, 345–359. Für das Problem von Humanisten wie Erasmus von Rotterdam, eine Sprache für die Kunst zu finden, vgl. *Oskar Bättschmann/Pascal Griener*, Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, 625–650.

³⁴ Cicero verlangt vom vollkommenen Redner das Beweisen („probare“), das Unterhalten („delectare“) und das Rühren („flectere“) und demnach die Beherrschung der entsprechenden Stilarten („genera dicendi“); *Marcus Tullius Cicero*, *Orator*, lat.-dt., hrsg. von Bernhard Kytzler. München/Zürich 1988, 21, 69; ähnlich *Marcus Fabius Quintilianus*, *Institutionis oratoriae libri XII – Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, hrsg. u. übersetzt von Helmut Rahn. 2 Teile. (Texte zur Forschung, Bde. 2–3.) Darmstadt 1972–1975, T. 2, 126–127 (Inst. or. 8, 7). Vgl. *Patz*, Begriff der ‚Historia‘ (wie Anm. 13), 276–278; *Brian Vickers*, *In Defence of Rhetoric*. Oxford 1988, 251–253, 340–360; *Zöllner*, Leon Battista Alberti „De pictura“ (wie Anm. 2), 25–29; *Brian Vickers*, Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance, in: *Forster/Locher* (Hrsg.), *Theorie der Praxis* (wie Anm. 22), 9–74.

Einprägen ins Gedächtnis und die Empfindung der Frömmigkeit, die leichter über das Sehen als über das Hören hervorgerufen werde.³⁵ Alberti bestimmte die Wirkungen neu nach der klassischen Rhetorik, indem er neben der Belehrung des Geistes und dem Bewegen des Gemüts wieder den sinnlichen Genuß – „voluptas“ – statt der Festigung des Gedächtnisses einführte. Die Differenz ist entscheidend, denn damit wird die neue Teilhabe des Betrachters bestimmt, der ein ästhetisches Bewußtsein für die künstlerischen Qualitäten entwickelt hat. Zudem verlangt Alberti ausdrücklich, der Maler solle Dinge malen, die den Betrachter zur geistigen Tätigkeit anregen, die als „excogitare“ – auffinden, ausdenken – bestimmt wird.³⁶

Die Teilhabe umfaßt auch die Emotionen. Alberti gibt nicht nur längere Erörterungen über die Darstellung der seelischen Bewegungen, sondern er leitet auch den Künstler an, wie er über die natürliche Angleichung des Betrachters mit den dargestellten Arten des Ausdrucks hinaus die emotionale Teilhabe verstärken könne. Im Gemälde soll eine Figur durch Geste und Ausdruck die Reaktion der Betrachter leiten und auf das Geschehen hinweisen. Nach Baxandall entspricht die Figur der Betrachteranweisung dem „festaiuolo“ des geistlichen Schauspiels, einer Chorfigur, die während der Handlung auf der Bühne präsent bleibt und zwischen der Handlung und den Betrachtern vermittelt.³⁷ Sein Beispiel für die Betrachteranweisung, das er zugleich als musterhafte Umsetzung von Anleitungen Albertis ansieht, ist Andrea Mantegnas Kupferstich „Grablegung Christi“ (Abb. 4).³⁸

Daß diese Momente der Teilhabe an den Gemälden durch Denken, Emotionen und Genuß tatsächlich realisiert wurden, läßt sich vermuten. Aber der Kenner ist im 15. Jahrhundert nur über den gelehrten Diskurs faßbar.³⁹ Man kann annehmen, daß die Zahl der Kenner wächst und die Maler zunehmend von einem neuen Kreis von Interessenten und vielleicht auch Sammlern beschäftigt werden. Die Ausrichtung der Malerei auf die Kenner und ihre Erwartungen ist nur über die Rezeptionsvorgaben in den Gemälden zugänglich, was aufwendige Einzeluntersuchungen voraussetzt.⁴⁰ An einigen Beispielen

³⁵ Baxandall, *Painting and Experience* (wie Anm. 28), 40–45, dt. 55–60; Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. Åbo 1965, 2. erw. Aufl. Doornspijk 1984, 11–22; Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, 91 f.

³⁶ Alberti, *De Pictura*, 42 (wie Anm. 1), 270–273.

³⁷ Baxandall, *Painting and Experience* (wie Anm. 28), 71–81, 88–101.

³⁸ Ders., *Giotto and the Orators* (wie Anm. 10), 133 f.

³⁹ Ders., *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, 1963, 304–326; ders., *Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, 1964, 90–107; ders., *Alberti and Cristoforo Landino* (wie Anm. 33), 143–154.

⁴⁰ Zu dieser rezeptionsästhetischen Fragestellung vgl. Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Be-*



Abb. 4 Andrea Mantegna, Grablegung, frühe 1470er Jahre, Stich und Kaltmadel. Washington, National Gallery of Art.

läßt sich aufzeigen, wie in Gemälden mit religiösem Thema die Demonstration der Kunst zu einem zweiten Thema wird. Belting hat vorgeschlagen, in Giovanni Bellinis früher *Pietà* ein Programmbild zu Albertis Ausführungen über die „historia“ zu erkennen. Die Gründe sind die Darstellung des Toten, der Ausdruck der Gemütsbewegungen und die Betrachteranweisung durch Johannes. Die Inschrift, die dem antiken Dichter Properz entlehnt ist, verkündet die Sprachfähigkeit des Bildes als neues Kunstprogramm. Dessen Verständnis setzt wie die Abfassung der Inschrift einen Humanisten voraus.⁴¹ Auftraggeber und Bestimmungsort dieses Gemäldes sind nicht bekannt, daß es sich um ein frühes Sammlerbild handle, ist eine kühne Annahme, die mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt bei Bellinis „Madonna del Prato“, die kurz nach 1500 entstanden sein dürfte (Abb. 5). Das Doppelthema dieses Gemäl-

trachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin 1992; John Shearman, Only Connect...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance. Princeton, N.J. 1992; Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting u. a. (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung. 5. überarb. Aufl. Berlin 1996, 241–258.

⁴¹ Hans Belting, Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei. Frankfurt am Main 1985.



Abb. 5 Giovanni Bellini, *Madonna del Prato*, Öl auf Holz. London, National Gallery.

des hat Belting aufgezeigt.⁴² Die Ikonenform ist beibehalten, die Frühlingslandschaft zeigt die Übereinstimmung des Mysteriums der Passion mit dem Zyklus der Natur. Das zweite Thema ist die Landschaft der „terra ferma“, die mit Motiven aus Vergils „Georgica“ bereichert ist. Der Auftraggeber und der gebildete Betrachter wird damit zu Vergil und dessen Heimat in Oberitalien geführt, ferner zum Paragone zwischen Poesie und Malerei und zur Natur als gemeinsamer Basis beider. Zu diesem zweiten Bereich, der im scheinbar eindeutigen religiösen Thema enthalten ist, konnte nur ein Humanist Zugang haben.

Man kann von einer Überlagerung von Themen sprechen, die ein zweifaches Verständnis des Bildes erlauben, man könnte vielleicht auch Victor Stoichitas Begriff der „Metamalerei“ anwenden, also einer Malerei, die mit einem Thema auch sich selbst thematisiert. Überlagerung oder Metamalerei sind nicht nur in Italien auszumachen. Am kleinen Diptychon der Verkündigung von Jan van Eyck in der Sammlung Thyssen-Bornemisza hat Rudolf

⁴² Ders., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, 526: „Der Kenner, der das Bild nicht mehr naiv betrachtete, fand darin eine gemalte Definition der Malerei.“

Preimesberger die Demonstration der Malkunst in einem religiösen Thema aufgezeigt.⁴³ Der literarische Hintergrund ist selbstverständlich nicht Alberti, sondern eine seiner Hauptquellen, die „Naturalis historia“ von Plinius, und zwar für das Relief wie für die Beschränkung auf wenige Farben. Van Eyck nutzte die Darstellung von Maria und dem Engel als steinerne Skulpturen in einem fingierten steineren Rahmen vor einem schwarzen Stein, um die Überlegenheit der Malerei im Bereich der Nachahmung über die Skulptur zu erweisen. Die Funktion des Diptychons muß demnach als zweifach angenommen werden: als ein privates Andachtsbild für einen Auftraggeber, der nicht nur religiös, sondern auch ästhetisch interessiert ist und die „spektakuläre künstlerische Qualität“ und den „Trompe-l’oeil“ des Gemäldes zu schätzen fähig ist.

Der „Trompe-l’oeil“ – die täuschende Nachahmung – dürfte für die Malerei der Prüfstein sein, an dem sich Vergnügen und Lust für alle, unabhängig von der Bildung, einstellen kann. Unter den Anekdoten des Plinius zählt zu den berühmtesten der Wettkampf zwischen Zeuxis und Parrhasios. Zeuxis täuscht Vögel mit gemalten Weintrauben, Parrhasios aber überlistet ihn mit einem gemalten Vorhang. Für die Illustration der deutschen Ausgabe von Petrarca zweierlei Glück wird gezeigt, wie Zeuxis nicht nur die Vögel täuscht, sondern die Betrachter erfreut. Der Trompe l’oeil kann die Ungelehrten durch Täuschung beglücken und den Gelehrten durch die Erkenntnis der Metamalerei und des literarischen Zusammenhangs Genuß bereiten.

1522, als der Bilderstreit ausgelöst wurde, legte Hans Holbein in Basel mit der „Sacra Conversazione“ (Abb. 6) für den Stadtschreiber Gerster ein entsprechendes zweifaches Angebot vor, mit der Verbindung des aus Italien importierten Schemas und einer an niederländischer Malerei geschulten Kunst der Nachahmung.⁴⁴ Holbeins Angebot eines Kunstwerks mit der Bestimmung als Epitaph wurde nicht als Lösung der Bilderfrage aufgenommen.

IV. Vom Bilderkult zum Künstlerkult

In einem langen Aufsatz ‚Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion‘ legte Werner Hofmann 1983 die Behauptung vor: Luthers Antwort auf den Bilderstreit (die Bilder sind wertneutral, sie sind nicht heilsnotwendig und haben keine Macht, und man kann sie besitzen oder auch nicht) legt das Gute oder Böse in den Gebrauch durch den Betrachter und erteilt der Kunst einen

⁴³ Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54, 1991, 459–489.

⁴⁴ Oskar Bätschmann/Pascal Griener, Hans Holbein d.J.: Die Solothurner Madonna. Eine ‚Sacra Conversazione‘ im Norden. Basel 1998.



Abb. 6 Hans Holbein d. J., Solothurner Madonna, 1522, Lindenholz, Solothurn, Kunstmuseum. Zürich, SIK.

Freibrief, mit dem die Moderne beginnt.⁴⁵ Belting hat dagegen bemerkt, daß die Kunst, ob sie nun zur Religion zugelassen oder von ihr ausgeschlossen werde, kein „eigentlich religiöses Phänomen mehr“ sei: „In dem Funktionsbereich ‚Kunst‘ spezialisieren sich die Bilder auf Sonderaufgaben der Bildung und der ästhetischen Erfahrung.“⁴⁶ Vielleicht würden wir nicht emphatisch die „Moderne“ mit Luther beginnen lassen, sondern den grundsätzlichen Wandel vom Bild zur Kunst in Italien und in den Niederlanden um 1430 ansetzen.⁴⁷

Hofmann sieht den Unterschied zwischen Italien und Deutschland darin, daß Luther den Künstler von formalen Normen entlastet, während in Italien nach Alberti eine „Kodifizierung der künstlerischen Ausdrucksskala“ ausgearbeitet, die Tätigkeit des Künstlers auf ein Ideal ausgerichtet, der Künstler zum „divino artista“ erhoben und sein Werk „auf den Altar der ästhetischen Bewunderung“ gestellt wird.⁴⁸ Damit wird auf ein weites und schwieriges Problem hingewiesen, das hier nur noch anzuzeigen ist: inwiefern war die ästhetische Praxis eine verwandelte Fortsetzung des Bilderkults? In Italien manifestiert sich zuerst ein Künstlerkult, der faßbar ist im Anspruch des Malers auf den Lorbeerkranz des Dichters, in der Vergeistigung der Hand des Künstlers, in der Bewertung der künstlerischen Erfindung und in der Verehrung des Künstlers, wie etwa in der Inszenierung des Totenbettes von Raffael, die sich mit der Mystifizierung des letzten Bildes – hier der „Transfiguration“ (Abb. 7) – zusammenschließt. Damit wurde das Bild zu einer Offenbarung des Künstlers, und also hatte die Gegenreformation gegen diesen neuen Kult anzugehen, um die Unterordnung des Bildes unter den Text wieder einzurichten.⁴⁹

⁴⁵ Werner Hofmann, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, in: ders. (Hrsg.), Luther und die Folgen für die Kunst. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 11. Nov. 1983–8. Jan. 1984. München 1983, 23–71.

⁴⁶ Belting, Bild und Kult (wie Anm. 42), 510–511.

⁴⁷ Vgl. ders./Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994; Jochen Sander (Hrsg.), „Die Entdeckung der Kunst“. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt. Ausstellung und Katalog. Mainz 1995.

⁴⁸ Hofmann, Geburt der Moderne (wie Anm. 45), 49–50.

⁴⁹ Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre e profani [1582], in: Paola Barocchi (Hrsg.), Trattati d'arte del cinquecento. 3 Bde. Bari 1960–1962, hier Bd. 2, 119–509.

20. Taf.

Pl. 49 et 50.



Monsiau pinx.

C. Hermand sc.

Abb. 7 Nicolas-André Monsiau, Der Tod des Raphael, in: C. P. Landon, *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts*. Paris, 1805, Bd. 10, Tf. 49/50.