

Die Rezeption von Leon Battista Alberti in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts

Oskar Bättschmann

Die folgenden Bemerkungen beziehen sich allein auf die Rezeption von Leon Battista Albertis "De Pictura" (Die Malkunst) und seiner kurzen Schrift "De Statua" (Das Standbild) in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts.¹ Die Rezeption des Architekturtraktats "De Re Aedificatoria" kann hier nicht berücksichtigt werden.²

Die Editionen der Alberti-Texte im 16. und 17. Jahrhundert

Die materiellen Voraussetzungen für die Alberti-Rezeption im 17. Jahrhundert bilden die Editionen seiner Texte über die Malerei und über das Standbild im 16. und 17. Jahrhundert. Alberti hatte noch um 1470 die Edition von "De Pictura", "De Statua" und der "Elementa Picturae", seiner Schriften zur Malerei und zum Standbild, mit dem wissenschaftlichen Berater der Offizin Sweynheim und Pannartz in Rom, dem Bischof Giovanni Andrea Bussi, vorbereitet, doch liess sich der Plan wegen des Konkurses der Druckerei nicht realisieren.³ Dagegen wurde der Traktat "De Re Aedificatoria", den Alberti weitgehend druckfertig bearbeitet hatte, mit einer Widmung von Angelo Poliziano an Lorenzo de' Medici 1485 in Florenz herausgegeben, dreizehn Jahre nach dem Tod des Autors.⁴ Erst 1540 erschien in Basel Albertis lateinischer Traktat über die Malkunst, herausgegeben vom Nürnberger Theologen und Mathematiker Thomas Venatorius nach der Abschrift, die Albrecht Dürer erworben hatte, und die aus dem Nachlass von Johann Müller, gen. Regiomontanus, stammte.⁵ Bereits 1547 veröffentlichte Lodovico Domenichi die italienische Übersetzung "Della Pittura" in Venedig, und im gleichen Jahr erschien in Nürnberg die erste deutsche Übersetzung von "De Pictura" und "De Statua" von Walther Hermann Ryff, allerdings ohne Nennung des Autors und fast unerkennbar eingearbeitet in das Lehrbuch der angewandten Mathematik.⁶ Cosimo Bartoli gab 1550 eine italienische Übersetzung von Albertis Architekturtraktat heraus und publizierte 1568 in den "Opuscoli morali" Albertis eine neue Übersetzung von "De Pictura" und die erste italienische Übersetzung von "De Statua".⁷ Die Editionen von Bartoli wurden massgebend für alle weiteren Editionen und Übersetzungen für fast drei Jahrhunderte, d.h. bis zum Erscheinen der fünfbändigen Ausgabe der "Opere volgari" von Anicio Bonucci in den Jahren 1843-1849.⁸

In der Mitte des 17. Jahrhunderts erschienen je ein Druck von "De Pictura" in lateinischer Sprache und von "Della Pittura" und "Della Statua" in italienischer Sprache. Die beiden Ausgaben haben zweierlei gemeinsam: Albertis Schriften sind nicht die Haupttexte, sondern nur Beigaben zu Editionen von Vitruv und Leonardo, und die beiden Bücher sind der schwedischen Königin Christina gewidmet, der neuen Königin von Saba in Stockholm, der Minerva des Nordens und Förderin der Künste und Wissenschaften. Die Edition mit Vitruvs "De Architectura Libri decem" als Haupttext erschien 1649 in Amsterdam bei Louis Elzevir durch den Herausgeber Johannes de Laet (1582-1649) aus Antwerpen. Der Herausgeber war nach einem Studium der Philosophie und Theologie in Leiden und Paris tätig als Direktor der Holländisch-Westindischen-Gesellschaft und hatte bereits theologische, geographische, botanische und numismatische Schriften publiziert. Die Ausgabe, die vielleicht auf Anregung des Historikers und Philologen Claude Saumaise (Salmsius) zustande kam, sollte für die drei Künste Architektur, Malerei und Skulptur die wichtigsten Schriften enthalten: Vitruvs "Architectura", Albertis "De Pictura" und Pomponius Gauricus' "De Sculptura", diese letztere allerdings nur in Auszügen. Dazu kommen weitere Schriften wie die "Elementa Architecturae" von Henry Wotton oder die Kommentare von Guillaume Philander und Ludovicus Demontiosius (Louis de Montjosieu). Johannes de Laet druckte den lateinischen Text von Albertis "De Pictura" nach der Erstausgabe von Thomas Venatorius mit dem Widmungsschreiben von Venatorius an Jakob Milich ab und stellte das Lob Albertis von Paolo Giovio voran.⁹

Die erste Ausgabe von Leonardos "Trattato della Pittura", die 1651 in italienischer Sprache in Paris erschien, erhielt als Beigaben Albertis Schriften "Della Pittura" und "Della Statua" (Abb. 1). Die "editio princeps" von Leonardos Traktat konnte erst nach langen Bemühungen realisiert werden. Cassiano dal Pozzo hatte in Rom eine Abschrift erstellen lassen und Nicolas Poussin mit der Anfertigung von Zeichnungen zur Illustration beauftragt. Paul Fréart de Chantelou nahm die Abschrift von Leonardos Traktat 1640 in Rom entgegen, als er auf Anordnung von Sublet de Noyers den widerstrebenden Poussin nach Frankreich in die königlichen Dienste holen musste. Die Abschrift kam in Paris zu Raphaël Trichet du Fresne, dem Korrektor an der 1640 gegründeten "Imprimerie Royale". Offenbar hoffte Fréart de Chantelou, dass die "Imprimerie Royale" sich der Publikation des Traktats von Leonardo annehme. Doch starb Kardinal Richelieu 1642, ein Jahr später wurde der Staatssekretär Sublet de Noyers entlassen, was auch den Sturz des Höflings Fréart de Chantelou mit sich zog, und König Louis XIII starb am 14. Mai 1643. Poussin drückte noch in einem Brief vom 9. Juni 1643 die Hoffnung aus, dass die Arbeiten in Paris trotzdem fortgesetzt werden könnten, womit wahrscheinlich neben der "Grande Galerie" auch der Druck des "Trattato" in der "Imprimerie Royale" gemeint war.¹⁰

Doch diese Hoffnung scheint sich in den langen politischen Wirren in Frankreich zerschlagen zu haben. Offensichtlich konnte der Druck der Leonardo-Ausgabe erst durch die Hilfe von Königin Christina realisiert werden,



1. Pierfrancesco degli Alberti, *Porträt Leon Battista Albertis*, zu: Alberti, *Della Pittura, Della Statua*, in: Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Paris 1651, Frontispiz zum 2. Teil, Bern, Institut für Kunstgeschichte

deren Hof in Stockholm besonders auf französische und holländische Intellektuelle eine grosse Anziehungskraft ausübte. Für die Vermittlung der Widmung der Ausgabe an Königin Christina (Abb. 2), die wahrscheinlich mit der üblichen Druckunterstützung verknüpft war, dürfte deren Leibarzt Pierre Bourdelot gesorgt haben, der mit Trichet du Fresne befreundet war und wie dieser zu den Korrespondenten von Cassiano dal Pozzo gehörte. Der Drucker Jacques Langlois druckte 1651 den repräsentativen Folianten mit den zahlreichen Illustrationen, die Charles Errard für Leonardo nach den Vorlagen Pousins und Pierfrancesco degli Alberti für die Texte von Alberti verfertigt hatten. Trichet du Fresne ehrte Bourdelot mit einem Vorwort in Form eines Briefes, der kurz die Entstehung angibt und die Beigabe von Albertis "Della Pittura" anzeigt, sowie den Abdruck von "Della Statua" damit begründet, dass der einzige Druck schon längst vergriffen sei. Vorlagen für Trichet du Fresne waren die Texte, die Cosimo Bartoli 1568 in den "Opuscoli morali" herausgegeben hatte. Er druckte auch die Widmungen an Giorgio Vasari und Bartolomeo Ammanati ab, zudem verfasste er eine Lebensbeschreibung von Leonardo und von Alberti, und er stellte auch die erste Bibliographie der gedruckten

DEDICATORIA
DEL DU FRESNE
 ALLA SERENISSIMA, E POTENTISSIMA
PRINCIPESSA
CRISTINA.
 PER LA GRAZIA DI DIO
R E G I N A
 De' Svedesi, Goti, e Vandali,
GRANDUCHESSA
Di Finlandia,
D U C H E S S A
 D' Estonia, e Carella,
S I G N O R A
D' Inghia, &c.

SERENISSIMA REGINA.



Vedei per lunga mercoria della più chiara historie e oltre fizza
 scrivere tosta in proprio l'arte della pittura, ed oggi un sì,
 di' Alessandrio che per grandezza d'animo e di fatti fu il Co-
 slavo del suo secolo, ebbe in onore il grande Apelle. Nel-
 la città di Fabio, ch' in quella Città dove i Re il tesoro
 ececati del uoto di cittadino, per l'infirmità di sì nobilitate
 fu chiamato il Pirone, e ne l'anno è nome alla sua fessura.
 Né per lodare la M.V. a far stima di questa virtù che da accertito
 di fissa riodare ch'Antonio Imperadore con quelle mani che durano le ing-
 gi

2. Raphaël Trichet du Fresne,
*Widmung an die Königin
 Christina von Schweden*, in:
 Leonardo da Vinci, *Trattato
 della Pittura*, Paris 1651,
 unpag., Bern, Institut für
 Kunstgeschichte

Schriften Albertis zusammen, wobei er immerhin auf 35 Angaben kam. Pierre Bourdelot überbrachte ein kostbar gebundenes Exemplar der schwedischen Königin, und diese berief 1652 Trichet du Fresne an ihren Hof als Kurator der Gemälde und der Medaillen. Zum Verhängnis wurde Trichet du Fresne sein Amt als Beauftragter des Transportes eines wesentlichen Teils der königlichen Sammlungen nach Frankreich, den er kurz vor der Abdankung Christinas 1654 unternehmen musste, weil sich dabei offenbar Missverständnisse – Schenkung oder Diebstahl? – über ein Dutzend Kisten mit Büchern, Gemälden und Instrumenten einstellten.

Inzwischen hatte der junge André Félibien, der während seines Aufenthaltes in Rom durch Cassiano dal Pozzo und Nicolas Poussin Kenntnis von Leonardos "Trattato" erhalten hatte, eine Kopie anfertigen lassen und sich in Paris an eine französische Übersetzung gemacht, für die er sich etwas voreilig das Druckprivileg sicherte.¹¹ Man weiss nicht, ob ihm verschwiegen wurde, dass Roland Fréart Sieur de Chambray bereits an einer französischen Übersetzung arbeitete oder ob er ihm ehrgeizig zuvorkommen trachtete. Schliesslich gab Félibien der Pression nach, das Druckprivileg an Fréart de Chambray abzutreten, worauf dessen Übersetzung von Leonardos "Traitté de la peinture" erscheinen konnte, wiederum bei Langlois unter Benutzung der gleichen Illustrationen wie die italienische Ausgabe, doch ohne die beiden Schriften von Alberti.¹² Gewidmet ist die französische Ausgabe dem "Premier Peintre du Roy", Nicolas Poussin.

Über die Gründe des Weglassens von Albertis Schriften in der französischen Ausgabe von Leonardos Traktat ist nichts bekannt. Wahrscheinlich mangelte es schlicht an Geld, vielleicht spielten auch taktische Erwägungen mit. Mit der französischen Ausgabe von Leonardos Traktat dachte sich die Partei um Charles Le Brun in der 1648 gegründeten "Académie royale de peinture et de sculpture" zu stärken gegen die Partei um Abraham Bosse, die ihre Geometrie- und Perspektivlehre durchsetzen wollte. Bosse wandte sich in der Angelegenheit um Hilfe an Nicolas Poussin in Rom. Dieser war unzufrieden mit der Verunstaltung seiner Zeichnungen in den Radierungen von Charles Errard, besonders über die Zufügung von einfältigen Landschaften, und er liess sich auch verleiten, den Wert der Instruktionen Leonardos in Zweifel zu ziehen, was Bosse wiederum gegen Charles Le Brun zu benutzen versuchte.¹³ Möglicherweise befürchtete dessen Seite, dass die Übersetzung der Schriften von Alberti, besonders des Traktats über die Malkunst und der Druck im Anhang von Leonardos "Traitté de la peinture" die Position von Bosse stärken könnte, da das erste der drei Bücher Albertis der Geometrie und der Perspektive gewidmet sind und diese Wissenschaften ausdrücklich zur Grundlage jeder Malkunst erklärt werden.

Die italienischen Texte von Alberti über die Malkunst und über das Standbild fanden um 1650 kaum Interesse in Frankreich. André Félibien schrieb zwar im Vorwort zum ersten Band der "Entretiens" von 1666: "Pour m'instruire encore mieux, j'ai lû tous les Livres qui ont traité de cet Art", doch erwähnte er namentlich nur Plinius und Raffaele Borghini und die Biographen



3. Pierfrancesco degli Alberti, *Albertis Finitorium mit dem Antinous Belvedere*, Radierung, zu: Alberti, *Della Statua*, in: Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Paris 1651, p. 57, Bern, Institut für Kunstgeschichte

Vasari, Ridolfi und Baglione.¹⁴ Die Illustrationen zu den Texten von Alberti in der Ausgabe von 1651, die von Pierfrancesco degli Alberti angefertigt wurden, stützen sich auf Cosimo Bartolis Edition von 1568 und zeigen nur eine einzige, allerdings wichtige Veränderung: für die Wiedergabe von Albertis dreidimensionalem Messinstrument, dem "Finitorium" (Abb. 3), benutzte degli Alberti eine der berühmtesten Antiken, den "Antinous Belvedere", der für Gian Lorenzo Bernini, Nicolas Poussin und Giovan Pietro Bellori als verkörpertes Ideal der männlichen Proportionen galt. Marco Collareta hat darauf hingewiesen, dass die beiden Tafeln, die Bellori im Anschluss an die "Vita" Poussins 1672 wiedergab, nicht nur die berühmte Statue abbilden, die Poussin und anderen für Proportionsmessungen diente, sondern der Figur im Profil mit den Quadern der Mauer auch die Hexempeda von Alberti beifügte.¹⁵ Eine erste englische Ausgabe von "De Statua" erschien unter dem Titel "Treatise of Statues" in der Übersetzung von Roland Fréart de Chambrays "Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne" durch John Evelyn 1664 in London.¹⁶

Mit der zweiten Auflage von 1680 sind die Drucke von Albertis Schriften

über die Malerei und das Standbild des 17. Jahrhunderts aufgezählt. Der Titel von "De Statua" wurde seit der ersten Ausgabe durch Bartoli in allen Sprachen immer korrekt wiedergegeben bis auf Cecil Grayson, der in der lateinisch-englischen Ausgabe 1972 der Schrift den Titel "On Sculpture" gab und damit ein schwerwiegendes Missverständnis provozierte, das merkwürdigerweise in die italienische Übersetzung von Mariarosaria Spinetti 1999 übernommen wurde.¹⁷ "De Statua" ist nicht eine Abhandlung über die Plastik (oder die Skulptur), sondern eine Erörterung von Teilproblemen wie der Messung, der proportionalen Übertragung und der menschlichen Proportionen.

Wirkungen auf die künstlerische Praxis

Die Auswirkungen von Albertis Schriften über das Standbild und die Malerei auf die künstlerische Praxis sind nur in wenigen Bereichen feststellbar. Baxandall hat 1971 vorgeschlagen, in Mantegnas Kupferstich "Grablegung Christi" ein Musterblatt zu den Ausführungen Albertis über die "historia" 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.¹⁸ Die These von Mantegnas "Grablegung Christi" als Musterstich zu Alberti mit Auswirkungen auf Raffael wird aber weitgehend entkräftet durch die reiche ikonographische Tradition, an der auch Donatellos Relief in St. Peter von etwa 1432/33 teilhat.¹⁹ Mit Werken wie Donatellos "Grablegung Christi", die das Geschehen mit zehn Personen darstellen, eine geordnete Komposition befolgen, die Mannigfaltigkeit der Figuren beachten und auch eine Mittlerfigur enthalten, stellt sich erneut das Problem, ob Albertis Ausführungen über Komposition und "historia" nicht die zeitgenössische Praxis von Donatello, Masaccio und anderen reflektieren. In der Regel leitet die Theorie nicht die Künste, sondern sie folgt ihnen nach, und die Maler und Plastiker dürften meist mehr von den Künstlern und den Künsten als durch die Kunsttheorie gelernt haben.

Immerhin sind drei lange Auswirkungen von Albertis Schriften auf die künstlerische Praxis fassbar. Die eine betrifft das Instrument, das Alberti zur proportionalen Übertragung, Vergrösserung und Verkleinerung eines plastischen Modells entwickelte. Sein Übertragungsinstrument "Finitorium" (Abb. 3) beruhte auf der Anwendung der topographischen Vermessung und ihrer Gradmessung auf die Körper, war deshalb wohl wenig praktikabel und wurde spätestens im 16. Jahrhundert durch die "squadre" oder "équerres" ersetzt, d.h. durch die dreidimensionale Vermessung der Körper von einem umschliessenden Raumkasten aus, die bis ins 19. Jahrhundert in den Bildhauerwerkstätten im Gebrauch blieb.²⁰

Albertis Vermessung der Proportionen, die erstmals den Körper als räumliches Gebilde erfasste, erreichte ihre lange Wirkung vor allem über die gründliche Ausarbeitung von Albrecht Dürer in den erstmals 1528 erschienenen "Vier Büchern von menschlicher Proportion".²¹

Die grösste Bedeutung für die Entwicklung der perspektivischen Konstruktion, die künstlerische Praxis und die proportionale Vergrösserung eines Entwurfs auf eine flache, konvexe oder konkave Fläche dürfte dem Perspektivbehelf, dem halbtransparenten "Velum" oder "Velo", dem Fadengitter, zukommen, das Alberti in "De Pictura, 31, 32" beschrieben hatte.²² Das Velum ist ein lose gewobenes Tuch mit eingelegter Quadrierung, das den senkrechten Schnitt durch die Sehpyramide darstellt, und die Vermessung der Projektion auf der Schnittfläche erlaubt. Die Messpunkte für die Gegenstände und Figuren kann der Maler von den Messpunkten des Tuches auf ein entsprechend quadriertes Blatt übertragen. Alberti beschreibt in "Della Pittura, 31, 32" den Gebrauch des Velums für das sichere Festhalten der Umrisse von Körpern auf einem quadrierten Blatt. In der lateinischen Fassung rühmte sich Alberti, die Verwendung des Velums entdeckt zu haben.²³

Alberti empfahl den Gebrauch des Velums für die Umschreibung der Körper. Dazu werden drei Vorteile aufgeführt: erstens ermöglicht das Fadengitter bei fixiertem Augenabstand die unveränderte Betrachtung der Gegenstände, zweitens erleichtert es die perspektivisch richtige Reduktion von Raum und Körpern auf die Fläche und drittens dient es für die Festlegung der Grenzen auf der Malfläche einer Tafel oder Wand, die dazu entsprechend quadriert sein muss.²⁴ Leonardo erwähnte das perspektivische Fenster mehrfach, skizzierte auch einen perspektivischen Zeichenapparat und beschrieb 1492 das Velum, nicht ohne zu bemerken, dass es die Faulheit des Künstlers begünstige.²⁵ Eine Illustration des Velums und seiner Anwendung für die verkürzte Darstellung eines Körpers erschien erst in der zweiten Auflage von Dürers "Unterweysung der Messung" von 1538.²⁶

Erstaunlicherweise verglich Vasari die Erfindung des Velums durch Alberti mit der epochalen des Buchdrucks: "Im Jahr 1457 als der deutsche Johann Gutenberg die äusserst nützliche Buchdruckerkunst erfand, wurde von Leon Battista etwas Ähnliches entdeckt, wie nämlich mittels eines Instruments natürliche Perspektiven darzustellen und die Figuren zu verkleinern seien, wie gleicherweise kleine Dinge in eine grössere Form zu bringen und zu vergrössern seien: alles ausgeklügelte Dinge, der Kunst nützlich und wirklich schön".²⁷ Von dem wunderbaren Instrument gibt Vasari keine Beschreibung, doch meint er analog zu Albertis "De Pictura" eine Vorrichtung, die gleicherweise die perspektivische Zeichnung erleichtern, die proportionale Reduktion von Figuren vereinfachen und ferner zur Vergrösserung von Figuren und Entwürfen dienen kann.

Nach den Äusserungen von Alberti und Vasari muss das Velum auch für die Übertragung und die proportionale Vergrösserung des Entwurfs in Betracht gezogen werden. Das Problem stellt sich den Malern ähnlich wie den plastisch arbeitenden Künstlern. Es ist möglich, dass die einfache Methode der Vergrösserung durch ein Gradnetz, die Lorenzo Ghiberti am Schluss seines zweiten Kommentars erwähnt, sich mit dem Verfahren von Alberti deckt und mit Uccellos quadriertem Entwurfszeichnung von 1436 belegt wird.²⁸ Die Analysen in Dürers "Unterweysung der messung" von 1525 entsprechen der



4. Perspektivmaschine, in: Jacopo Barozzi da Vignola, *Le Due regole della prospettiva pratica*, Rom 1583, p. 60, Bern, Institut für Kunstgeschichte

Umkehrung von Höhenvermessungen.²⁹ Jacopo Barozzi da Vignola stellte 1583 in "Le Due regole della prospettiva pratica" eine Perspektivmaschine für die Wiedergabe einer Skulptur vor, die auf dem Prinzip des Fadengitters basiert (Abb. 4). Gian Paolo Lomazzo beschrieb 1584 das Instrument "velo" oder "graticola" unter Verweis auf Alberti, Dürer und Hans Vredeman de Vries.³⁰ Einfache Hilfsmittel aus fixem Okular und Visiergeräten sind aus Ludovico Cigolis Perspektivlehre vom Anfang des 17. Jahrhunderts bekannt, Accolti und andere zeigten auf, wie im Entwurf die Verzerrung eines Deckenbildes eingerechnet wird, und Andrea Pozzo sah am Ende des Jahrhunderts die Abbildung eines Gradnetzes auf dem Gewölbe mit Licht oder Visierfäden vor.³¹

Die Entwicklung von Methoden und Apparaten zur perspektivischen Aufnahme von Landschaften und Figuren wie auch von Vorrichtungen zur Übertragung, Vergrößerung und Verkleinerung von plastischen Modellen und zur Übertragung von gezeichneten Entwürfen auf Leinwände oder Wände geht auf Alberti zurück. Seine Anregungen für die Technik der Übertragung stellen vermutlich die bedeutendsten direkten Auswirkungen seiner Schriften über das Standbild und die Malkunst auf die Entwicklung der künstlerischen Praxis dar.

Formen der Rezeption

Die Ausgabe des "Trattato della Pittura" von Leonardo da Vinci 1651 überschattete Albertis Traktat über die Malkunst. Leonardos Schrift hatte nicht nur Unbekanntes zu bieten, sondern sie lieferte auch relativ einfache Rezepte und leicht fassliche Überlegungen, und zudem stammte sie von einem Künstler, dessen Person und Werke seit langem kultische Verehrung genossen. Dagegen hatte Giorgio Vasari schon mit den ersten beiden Ausgaben der "Vite" 1550 und 1568 den Ruf Albertis als Architekten und Maler zerstört, den er als ungerechtfertigt bezeichnete, wobei er dessen Verdienste als Theoretiker beider Künste würdigte, aber die fehlende Praxis bemängelte und die Gemälde disqualifizierte.³² Kurz vor Vasari hatte Benedetto Varchi in seinen "Lezzioni" Alberti noch gerühmt als "uomo nobilissimo e dottissimo in molte scienze e arti, essendo stato et architetto e pittore grandissimo ne' suoi tempi".³³ Als ausübender Künstler wurde Alberti nach Vasari nicht mehr geführt, ganz im Gegensatz natürlich zu Leonardo da Vinci. André Félibien erwähnte Alberti in seinen "Entretiens" gar nicht, wohl aber handelt er des längeren von Leonardo als Maler und Theoretiker: "Mais de tous ceux qui ont paru en ce tems-là, il n'y en a point qui ait possédé une si parfaite connoissance de la peinture que Leonard de Vinci; & je ne sçai pas même si depuis lui il y en a eu d'aussi sçavans dans la théorie de cet art".³⁴ Ebenfalls keine Nennung findet Alberti in Filippo Baldinuccis "Notizie", auf Leonardo wird hingegen mehrmals hingewiesen.³⁵

Wurden die Schriften Albertis im 17. Jahrhundert noch gelesen und verwendet in der Werkstatt der Künstler, im akademischen Unterricht und in der Schreibstube der "Litterati" und "Curiosi", wurden sie überhaupt noch zur Bearbeitung von aktuellen Fragen aufgegriffen? Spärliche Dokumente weisen

darauf, dass Albertis Schriften noch konsultiert wurden, in wenigen Texten wird sein Name genannt, aber um 1680 scheint in Italien das Interesse an Alberti rapide zu schwinden. Filippo Baldinuccis "Vocabolario toscano" von 1681, das zweite Wörterbuch der Künste, das fünf Jahre nach dem ersten von André Félibien erschien, bezeichnet einen Endpunkt der theoretischen Rezeption in Italien. Begriffe, die für Alberti äusserst wichtig waren wie "circonscrizione" oder "composizione" tauchen bei Baldinucci nicht oder nur in einer Worterklärung auf, "invenzione" ist breit ausgeführt, aber "istoria" ist knapp und nicht im Sinne Albertis umschrieben.³⁶ Baldinuccis Bewertung der Begriffe hat mit derjenigen von Alberti kaum mehr eine Beziehung.

Vielfach haben wir es im 17. Jahrhundert nur mehr mit einer nicht näher zu präzisierenden Diffusion von Albertis Vorstellungen über die Künstler, die Ziele der Kunst und die künstlerischen Verfahren zu tun. Sie sind längst in die theoretischen Überlegungen diffundiert und müssen nicht mehr mit dem Autor in Verbindung gebracht werden, sowenig wie die vielleicht langfristige Wirkung Albertis, den Künstlern und Kennern das Sprechen über die Kunst der Malerei ermöglicht und die weitere Entwicklung der sprachlichen Verständigung über die Kunst angestossen zu haben.³⁷ Nur noch Diffusion ist festzustellen etwa im grossen Gebiet der Perspektive, das im 17. Jahrhundert in Italien und vor allem in Frankreich eine erneute und intensive Bearbeitung erfuhr.³⁸ Gleiches dürfte auch zutreffen für die wichtige Frage des seelischen Ausdrucks in den körperlichen Bewegungen und in der Physiognomie, die zwar von Alberti in die Diskussion eingebracht wurde, doch im 17. Jahrhundert auf einer neuen und breiteren Basis bearbeitet wurde.³⁹ Die Akademien folgten zwar Albertis Vorgabe des "pictor doctus", doch erschien es nicht weiter notwendig, sich dazu auf "Della Pittura" oder auf die Autorität Alberti zu berufen. André Félibien nutzte zur Abgrenzung der akademischen Künstler gegenüber den handwerklichen Malern, die er im Vorwort zu seiner Ausgabe der "Conférences" von 1669 vortrug, die erstmals von Alberti vorgetragene Befähigung zur Erfindung für die Unterscheidung, die seitdem zum verbreiteten Anspruch geworden war: "L'on fera donc voir que non seulement le Peintre est un Artisan incomparable, en ce qu'il imite les corps naturels & les actions des hommes, mais encore qu'il est un Auteur ingenieux & sçavant, en ce qu'il invente & produit des pensées qu'il n'emprunte de personne".⁴⁰

Erschwerend für die Nachforschungen ist, dass fast alle kunsttheoretisch tätigen Autoren die Herkunft ihres Wissens verschweigen und nur ausnahmsweise die literarischen Referenzen anführen. So wies Carel van Mander in seinem Lehrgedicht von 1604 ausdrücklich auf die zwei "modernen" Autoren Leon Battista Alberti und den Kompilator Gualtherus Rivius aus Nürnberg hin.⁴¹ Federico Zuccari, der Principe der Accademia di San Luca in Rom, nannte in seinem Vortrag über den "Disegno" am 17. Januar 1594 die Namen Leon Battista Alberti, Giovanni Paolo Lomazzo, Giovanni Battista Armenini und weiter Giorgio Vasari und Lodovico Dolce.⁴² Luigi Scaramuccia führte 1674 in seinem "Catalogo degli Autori ch'hanno scritto di Pittura" neben vielen anderen Titeln auch Albertis "De Pictura" an, doch ver-

zeichnete er nur die beiden lateinischen Ausgaben von 1540 und 1649.⁴³

Besitzervermerke, Briefe oder Berichte von Biographen liefern vereinzelte Hinweise, dass einige Künstler den Traktat Albertis über die Malkunst gekannt oder vielleicht studiert haben, doch wissen wir wenig über die Art des Studiums, über den Gewinn, der daraus gezogen wurde oder über die Auswirkungen auf die Praxis. In den Auszügen von Briefen Domenichinos, die Bellori überliefert, findet sich der Satz: “Io aveva due libri di pittura, Leon Battista Alberti e Gio. Paolo Lomazzi” – wobei sich die Fortsetzung auf eine Kritik an Lomazzo beschränkt.⁴⁴ Von Nicolas Poussin berichtet André Félibien, er habe in der Barberinischen Bibliothek zahlreiche Schriften studiert, besonders jene über Geometrie, Optik und Perspektive. Zudem heisst es von Poussin: “Il avoit aussi beaucoup d’estime pour les livres d’Albert Dure [sic], & pour le Traité de la Peinture de Leon Baptiste Albert [sic]”.⁴⁵ Nun war Poussin für seinen Biographen Félibien das Ideal des gelehrten Malers, und mit dem Ziel der Studien, sich in der Malerei zu perfektionieren, bezeichnete der Biograph die von Alberti vorgegebene Verpflichtung des Malers. Die wenigen Exzerpte, die Bellori als “Osservazioni” zur Vita Poussins 1672 veröffentlichte, belegen allerdings keinen Bezug auf Alberti, obwohl Giovan Pietro Bellori, der in seiner Akademierede von 1664 auch von Poussin Erlerntes vortrug, neben Cicero, Apollonius von Tiana und anderen antiken Autoren auch Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci erwähnte.⁴⁶ Poussins Zeichnung “Das Atelier des Künstlers” (Abb. 5) demonstriert die Beschäftigung des gelehrten Künstlers: das Studium der Perspektive, der Phänomene von Licht von Schatten, der einschlägigen Bücher, der Proportionen an der Statuette, die Durchführung eines optischen Experiments, vielleicht mit Farben, und schliesslich die Ausführung des Gemäldes. Im Prinzip stimmt das Programm mit den Studien überein, die Alberti für die Aus- und Fortbildung des gelehrten Malers forderte, sodass sich vielleicht noch dessen ursprünglicher Anstoss erkennen lässt.⁴⁷ Poussins “Selbstbildnis II” von 1650 mit der Darstellung der Malerei als Freundschaft nimmt Bezug auf Albertis Lob der Malerei, mit der das zweite Buch von “Della Pittura” beginnt, und auf Michel de Montaignes Essai “De l’amitié”.⁴⁸

Pietro Testa hat Albertis “Della Pittura” fragmentarisch exzerpiert und einige Skizzen dazu ausgeführt, wie aus seinen Notizen zu erkennen ist. Auf dem Blatt 5 recto (Abb. 6) des Düsseldorfer Notizbuches finden sich die Sehpypamide, die Arten der Strahlen, Licht und Schatten, die Perspektivkonstruktion, die Isokephalie und das Velum. Dazu notierte sich Testa unter anderem auch etwas ungefähr Albertis Gliederung der Malerei in “circonscriptione”, “componimento” und “ricevimento de’ lumi” oder umschrieb die körperlichen und seelischen Bewegungen mit “moti, esteriori, et interiori”. Testa setzte mehrmals zu einer Definition der Malerei an, die vielleicht an den Anfang des geplanten Traktats hätte stehen sollen, und die eine verkürzte Umschreibung nach Alberti darstellt, wie etwa: “Pittura è Arte inimitatrice di tutto che à corpo e colore in piana superficie, con fine di dilettaando insegnare”.⁴⁹ Pietro Testa suchte dem von Alberti vorgegebenen Ideal des “pictor

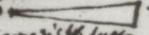


5. Nicolas Poussin, *Das Atelier des Künstlers*, um 1646-50, Rötel, Feder und Bister auf Papier, 11,8 x 19,1 cm, Florenz, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi

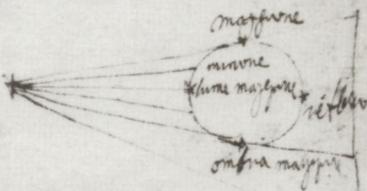
doctus” nachzukommen, was einmal in seinen Notizen, vor allem aber in den Radierungen zum Künstler und zur Malerei zum Ausdruck kommt, der “Allegoria della Pittura” (Abb. 7) und dem “Liceo della Pittura” (Abb. 8). Die eine Radierung – wenn hier eine knappe Andeutung genügen kann – propagiert die Verbindung von Malerei und Natur, die andere die Verbindung der Malerei mit den Wissenschaften, worin sich zwei Hauptanliegen Albertis erkennen lassen, die von Testa um 1640 zur Reflexion über die Malerei noch einmal geschärft wurden.⁵⁰

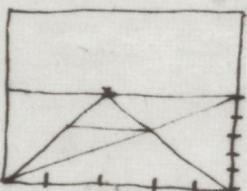
Gliederung der Malerei

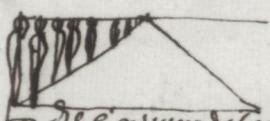
In der Schrift “Origine e Progresso dell’Accademia del Disegno” äusserten sich die beiden Verfasser, Federico Zuccari und Romano Alberti, ablehnend über Leon Battista Albertis Gliederung der Malerei in Umschreibung, Composition und Lichteinfall: “Ma questa non è à gusto nostro, ne à sufficienza, ne buona dichiarazione, ne diffinitione, per quanto noi intendiamo à conclusione di Pittura, à darla à conoscere, e diffinirla com’egli presuppone; si come ancora il remanente, & quanto dice ne i suoi commentarij, per insegnare, & ammaestrare alcuni, si come egli promette in detta professione”.⁵¹ Die drei bzw. vier Teile, die Alberti vorgeschlagen hatte – drei Tätigkeiten der Hand, nämlich “circumscripção”, “compositio” und “luminum receptio”, und eine des Ingeniums, die “inventio” – waren schon von Piero della Francesca anders gefasst und von Paolo Pino und Lodovico Dolce in der Mitte des 16. Jahrhun-

La caduta si fa mediante
 un triangolo 
 et in questo consiste tutta
 la Pittura a se mentre
 i raggi anno opposizione
 ——— in questo si dice proporzionale
 il rispetto fa le grandelle

tre sorte di raggi
 altoni
 centrici: e piu potenti.
 meloni
 ultimi

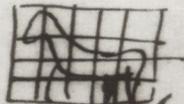






La Pittura divisa in tre parti
 una c'inscrivezione et e cosa
 de ~~l'oc~~ occupa il loco e forma il
 secondo in de modo si congiungim
 insieme diverse superficie, o si
 dice il componimento
 detto il ricamamento de lumi

De e' nessuna del orizonte



Ille loco far giusta
 la cosa veduta

Moti, esteriori, et interiori.

d'una parte alzata sopra seco il
 resto de monti del istessa parte

Del colore. o seco si ue donogho parte del lume
 o se opposto a se i diava sul seco o seco nel
 diava
 et si camina non alla la testa
 et si precipita i acqua

6. Pietro Testa, *Düsseldorfer Notizbuch*, fol. 5r, Düsseldorf, museum kunst palast, Sammlung der Kunstakademie NRW
7. Pietro Testa, *Allegoria della Pittura*, um 1637-38, Radierung, 28,5 x 33 cm, Zürich, Graphische Sammlung ETH
8. Pietro Testa, *Il Liceo della Pittura*, um 1638, Radierung, 57,1 x 72,5 cm, Zürich, Graphische Sammlung ETH



Alli Ciment et Reu sig et Prou mie Col. Il sig Card rancioiti
 Duanti l'assonno mio verso l'En ma tanto abbandonato dalle forte, che non trovo modo da comporre l'opere con l'aspetto dell'arte, e chin
 mudo in l'aria et non segna, ottava forte che ricusa un l'ovine que un debil forte almeno del suo uerria, affetto e co suoi colori riduca, come si può fare gli occhi
 di l'En una forma di sua natura inuisibile, cioè l'animo mio colino di ruerenza e di felle. D. V. En. duobus = scutore. Pietro Testa.



derts kritisiert und nach rhetorischen Vorgaben ersetzt worden durch "invenzione", "disegno", "colorito".⁵²

Fréart de Chambray publizierte 1662 seine "Idée de la Perfection de la Peinture Démonstrée par les Principes de l'Art". Die Prinzipien entnahm er einerseits den Beobachtungen von Plinius und Quintilian, andererseits dem Vergleich mit den Werken der besten modernen Maler, Leonardo, Raffael, Giulio Romano und Poussin. Alberti wird von Fréart de Chambray nicht erwähnt, wohl aber der von ihm übersetzte Traktat von Leonardo; doch lässt sich die Idee der Perfektionierung der Malerei und die Forderung nach dem "pictor doctus" mit dem dritten Buch von Albertis "De Pictura" in Zusammenhang bringen. Für die Gliederung der Malerei in die fünf Teile: "L'Invention, ou l'Histoire; la Proportion, ou la Symetrie; la Couleur, laquelle comprend aussi la juste dispensation des lumieres et des ombres; Les Mouvements, où sont exprimées les Actions et les Passions; et enfin la Collocation, ou Position reguliere des Figures en tout l'Ouvrage" war es Fréart de Chambray wichtig, sich auf die monumentale Verarbeitung der Literatur durch Franciscus Junius in "De Pictura Veterum" von 1637 zu berufen.⁵³

Fréart de Chambray suchte aber nach der Autorität der Antike und nach ihren Entsprechungen in den neueren italienischen Meistern und in Poussin, dem für ihn einzigen französischen Meister, um desto schärfer den Handwerkern "esprit bas" vorzuwerfen, durch den sie die Kunst der Malerei in den Schmutz ziehen. Der Anlass sind die Auseinandersetzungen um die "Académie royale de peinture et de sculpture", die vor Jean-Baptiste Colberts Reform von 1663 eine höchst diffizile Position hatte. Wie schon in der Widmung der Leonardo-Übersetzung von 1651 spielte Fréart de Chambray die "echten" Maler – "les vrais Peintres" – gegen ihre unverschämten Rivalen aus, die sich die Dummheit der Zeitgenossen zu Nutze machen. Die "vrais Peintres" betreiben dagegen wie ihre berühmten Vorgänger im Altertum ein ernsthaftes Studium der Geometrie, der Perspektive, der Anatomie, der seelischen Bewegungen und ihres Ausdrucks, sie lesen die Dichter und Historiker, sie lassen sich von den Gelehrten und Philosophen belehren und kritisieren und achten auch auf das Urteil des gemeinen Volkes, und bei alledem sind sie vor allem auf den Ruhm und die Unsterblichkeit ihres Namens bedacht, nicht etwa auf die sofortige Verwertung und den Gelderwerb. Alle diese Forderungen an den gelehrten Maler finden sich bei Alberti formuliert, sodass sich annehmen liesse, Fréart de Chambray habe sie dem Traktat "Della Pittura" entnommen, den ihm die italienische Leonardo-Edition von 1651 vor Augen legte. Der Adressat von Fréart de Chambrays didaktischem Buch war "die Académie royale", und die Widmung an den Duc d'Orléans macht klar, dass der Autor sich vom Bruder des Königs eine wirksame Empfehlung erhoffte. Man kennt nur eine zeitgenössische Reaktion: Poussins höfliche aber deutliche Distanzierung in einem seiner letzten Briefe.⁵⁴

André Félibien publizierte erstmals 1676 sein umfangreiches Buch "Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture", das die Bildung der Sprachfähigkeit und des Urteils der Kunstliebhaber bezweckte, was der

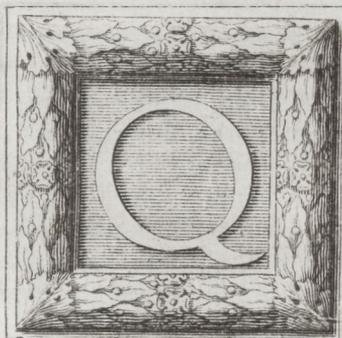
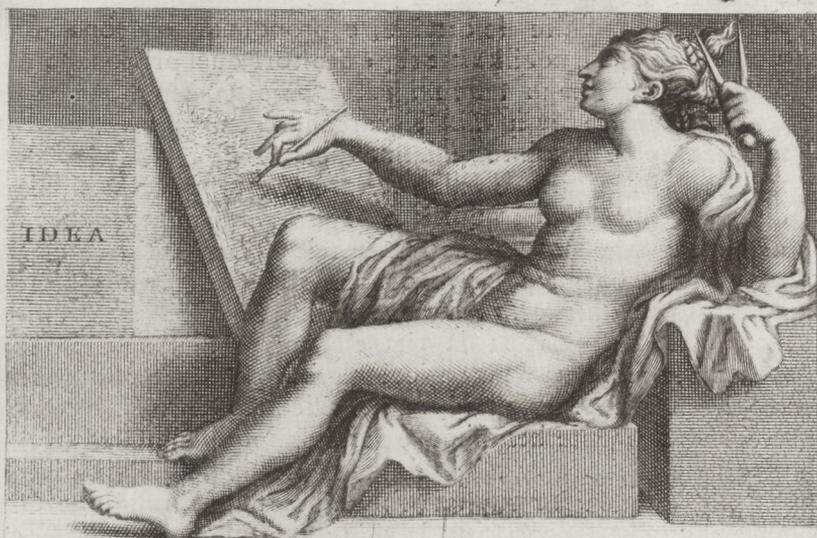
beigefügte "Dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts" – das erste Wörterbuch der Künste – bestätigt.⁵⁵ In den Kapiteln über die Malerei behandelt Félibien zuerst deren Ursprung und Fortschritt, danach gibt er im 2. Kapitel eine Definition der Malerei, die sich im wesentlichen an Albertis Erörterung über die Aufgabe des Malers in "De Pictura, 52" hält, und darauf erörtert er die wesentlichen Teile der Malerei: "Composition", "Dessein", "Coloris".⁵⁶ Im ersten der insgesamt neun "Entretiens", hatte Félibien bereits die gleichen Hauptteile der Malerei festgehalten und die "composition" der Imagination und dem Esprit des Künstlers, "dessein" und "coloris" aber der Praxis zugewiesen. Zur Komposition wird ausgeführt: "La première [des principales parties], qui traiteroit de la Composition, comprend presque toute la théorie de l'art, à cause que l'operation se fait dans l'imagination du Peintre, qui doit avoir disposé tout son ouvrage dans son esprit, & le posséder parfaitement avant que d'en venir à l'exécution".⁵⁷

Dieser Begriff einer Bildkomposition scheint sich weit zu entfernen von Albertis Definition der Komposition als Zusammenfügung von Flächen zu Gliedern, von Gliedern zu Körpern, von Körpern zur Historia.⁵⁸ Deshalb macht es den Anschein, dass Félibien sich weniger auf Alberti stützte als etwa auf Gian Paolo Lomazzos ausführliche Erörterung der unterschiedlichen Arten der Kompositionen im "Trattato dell'Arte della Pittura" von 1584. Unter dem Titel "Composizione delle forme nella idea" beschreibt Lomazzo im Kapitel 65 die Bildung einer Komposition in der Vorstellung (oder der geistigen Anschauung) durch die Imagination, die der praktischen Arbeit des Zeichnens vorausgehen muss.⁵⁹ In Lomazzos Unterscheidung zwischen Theorie (geistiger Anschauung) und Praxis ist aber durchaus die von Alberti vorgegebene Unterscheidung zwischen Hand und Ingenium zu erkennen, wenn man denn durch eine genauere Lektüre zu erkennen vermag, dass Albertis Historia nicht nur aus der im 2. Buch beschriebenen aufbauenden Zusammensetzung, sondern ebenso aus der geistigen Tätigkeit der Erfindung hervorgeht als "compositio historiae", der erst die Entwurfsarbeit im Ganzen und in den Teilen folgt.⁶⁰

Idea

In seiner berühmten Rede vor der "Accademia di San Luca" in Rom von 1664 rief Giovan Pietro Bellori nicht nur die Maximen der antiken Maler und Schriftsteller in Erinnerung, sondern erwähnte ausdrücklich "gli ottimi instituti de' nostri moderni", nämlich die Schriften von Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci. Allerdings wird von Alberti nur der Rat erwähnt, es sei nicht nur die Ähnlichkeit in allen Dingen zu suchen, sondern vor allem die Schönheit und dazu seien von den schönsten Körpern die am meisten gerühmten Teile auszuwählen.⁶¹ Tatsächlich liefert die Geschichte von Zeuxis und den krotoniatischen Jungfrauen für Alberti in "De Statua" und in "De Pictura" eine Leitvorstellung für die Anforderungen, die mit der Erfindung verbunden sind: Urteil und Wahl. In "De Statua, 17" gibt Zeuxis den antiken Hintergrund für die Bestimmung der idealen Proportionen, in "De Pictura, 56" steht

L'IDEA



VEL sommo, ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue marauigliose altamente in se stesso riguardando, costituì le prime forme chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fù da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create. Ma li celesti corpi sopra la luna non sottoposti a cangiamento, restarono per sempre belli, & ordinati, qualmente dalle misurate sfere, e dallo splendore degli aspetti loro veniamo a conoscerli perpetuamente giustissimi, e vaghissimi. Al contrario auuiene de'corpi sublunari soggetti alle alterazioni, & alla bruttezza; e sebene la Natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia, si alterano le forme, & particolarmente l'humana bellezza si confonde, come

A 2

ve-

Zeuxis als Beispiel für das richtige Verfahren, sich der Idee der Schönheit zu versichern, indem sie nicht durch die irreführende Einbildungskraft, sondern durch den Bezug auf die Natur hervorgebracht wird. Belloris zentrales Anliegen, die Idee als Vervollkommnung der Natur zu entwickeln durch Wahl und Urteil, ist wesentlich auf die Vorgaben von Alberti gestützt. Der zentrale Satz von Bellori lautet: "Questa idea, ovvero dea della pittura e della scoltura, aperte le sacre cortine de gl'alti ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine".⁶²

Wie Alberti nahm Bellori nicht eine übernatürliche oder jenseitige Herkunft der Idee des Künstlers an, sondern behauptete, diese stamme aus der Anschauung und gehe aus der Verbesserung des Angeschauten durch Urteil und Wahl hervor. Belloris "Idea" ist das Produkt des Künstlers, das Ideal. Das Kopfstück der Erstausgabe der "Idea" (Abb. 9) illustriert diese Vorstellung mit einer auf Quadern liegenden nackten weiblichen Figur. Mit der linken Hand hält sie den Zirkel nahe beim Kopf. Ihr nach oben gerichteter Blick bezeichnet die imaginative Tätigkeit und nicht etwa den göttlichen Ursprung der Idee. Die rechte Hand führt den Pinsel auf der Tafel. Vom entstehenden Urbild der Kunst sind einige Figuren und Bäume zu erkennen.

Panofsky machte darauf aufmerksam, dass Bellori im Gegensatz zu Alberti sich nach zwei Seiten abgrenzen musste: einerseits gegen das Malen ohne Bezug auf die Natur, und andererseits gegen die Nachahmung der Natur ohne Wahl und Urteil durch die "naturalisti".⁶³ Aber Alberti beurteilte den Zustand der Malerei und die Bildung der Maler äusserst kritisch, schimpfte jene Künstler Dummköpfe – "sciocchi" –, die sich der Belehrung widersetzen, im eingebildeten Talent verharren, die Beobachtung und Reflexion der Natur vernachlässigen und sich zu tadelnswerten Übertreibungen verleiten lassen. Gegen diese geistige Trägheit stellte er die Verpflichtung zum unablässigen Studium der Grundlagen und der Natur, ferner die Übung der Hand, die Schulung des Ingeniums, den gelehrten Diskurs und empfahl neben dem unablässigen Studium der Natur zusätzlich literarische Studien und die Bildung von Urteil und Wahl für die Erfindung von Kompositionen.⁶⁴ Fügen wir hinzu, dass Bellori auch die "Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti" von Federico Zuccari aus dem Jahr 1607 aushebeln musste, in der nicht nur die metaphysische Herkunft der Idea vertreten, sondern auch Albertis "Della Pittura" als fehlerhaft und schwach zurückgewiesen wurde.⁶⁵ Die entscheidende neuere Argumentation in Bezug auf das Problem von Naturnachahmung und Ideal hatte allerdings schon Giovanni Battista Agucchi mit seinem Traktat von etwa 1610 geliefert, der 1646 publiziert wurde.⁶⁶

Der Anteil der Betrachter

Alberti diskutierte im zweiten Buch von "De Pictura" das Problem von Fülle ("copia") und Mannigfaltigkeit ("varietas"). Die Ausrichtung eines

Gemäldes auf die “*copia*” – die Darstellung von Menschen verschiedenen Geschlechts und Alters, von Tieren, Gebäuden und Schauplätzen – würde zu einer tumultuösen Ansammlung führen. Daher muss die Fülle beschränkt werden, erstens durch die Forderung, dass alle die unterschiedlichen Dinge mit dem Vorgang zu tun haben müssen, zweitens durch die Mannigfaltigkeit der Körper, der Haltungen, Bewegungen und Affekte, und der Farben, und diese Mannigfaltigkeit wird ihrerseits begrenzt durch Harmonie und Ausgewogenheit (“*concinntas*”). Drittens muss die Fülle beschränkt werden durch die Forderung nach Würde und Anstand. Alberti schliesst die Anordnungen mit dem Vorschlag, die Figuren in der “*historia*” auf neun oder zehn zu beschränken und beruft sich dabei auf die Dichter von Tragödien und Komödien.⁶⁷ Wahrscheinlich stehen hier aber die Erwägungen über die vollkommenen Zahlen gemäss Vitruv, die Alberti im Architekturtraktat wieder aufnimmt, im Hintergrund.⁶⁸

Am vierten Sonntag des Juni im Jahr 1594 hatte Cristoforo Roncalli in der “*Accademia di San Luca*” in Rom eine Rede zu halten über die “*Historia*”, wie sie darzustellen und wie sie auszustatten sei.⁶⁹ Das Thema war ihm von Federico Zuccari aufgegeben worden. Roncalli entledigte sich der Aufgabe mit einigem Anstand und zum grossen Wohlgefallen der Akademiemitglieder. Roncalli erwähnte die Literatur nicht, auf die er sich stützte; eruieren lassen sich aber Leon Battista Alberti, Giovanni Paolo Lomazzo und Giovanni Battista Armenini. Roncalli benutzte Alberti vor allem, um die “*Historia*” zu umschreiben als “*un’artifitioso componimento di molti corpi corrispondenti ad un fine per rapresentare ogn’attione, & in questi componimenti consiste quasi tutto l’ingegno del Pittore, e tutta la sua lode*”. Dies entspricht fast wörtlichen Zitate aus Albertis “*Della Pittura*” in der Übersetzung von Domenichi. Dazu verlangt Roncalli, dass in Bezug auf Handlung und Grösse die Figuren übereinstimmen und er behandelt die Fragen von Fülle und Mannigfaltigkeit, von angemessenen Bewegungen und Würde nach den Gesichtspunkten von Alberti.

Wahrscheinlich 1636 fand in der “*Accademia di San Luca*” in Rom ein Disput über eben die Frage statt, ob die grossen Gemälde mit vielen Figuren oder die Tafelbilder mit wenigen Figuren zu bevorzugen seien. Den aktuellen Anlass zum Streit scheint das Deckenfresko von Pietro da Cortona im Palazzo Barberini gebildet zu haben, was besonders pikant sein könnte, weil Andrea Sacchi mit seiner Kritik gegen den amtierenden Principe der *Accademia* angetreten wäre. Vom Disput berichtet, nach dem Verlust aller Dokumente, nur eine kurze und nicht unmissverständliche Zusammenfassung durch Melchior Missirini von 1823.⁷⁰ Missirini gibt zu verstehen, dass Pietro da Cortona durch die Verteidigung seines Deckengemäldes den Sieg davon getragen habe, doch die heute angenommene Entgegensetzung von Cortonas Deckenfresko und von Tafelbildern dürfte nicht ein ernsthafter Gegenstand für einen Disput gewesen sein, so sehr sich diese Annahme verbreitet hat. Wahrscheinlicher ist, dass erst im Verlauf des Disputs Kritik an der Unübersehbarkeit von Cortonas Fresko geäussert wurde, die diesen zu einer Verteidigung nötigte. Der wahrscheinliche Ausgangspunkt dürfte aber die Gegenüberstellung der vielfiguri-

gen Gemälde nach der Art von Paolo Veneziano, an deren ausschweifender Behandlung der sakralen Sujets die Inquisition der Gegenreformation Anstoss genommen hatte, und der Beschränkung auf wenige, der Handlung zugehörige Figuren, wie sie in Rom von den meisten Malern in den zwanziger und dreissiger Jahren praktiziert wurde.⁷¹ Ob Albertis Name fiel, wissen wir nicht, da Missirini nichts dergleichen berichtet, aber der Disput handelt von dem Problem, das Alberti vorgebracht hatte. Poussin übrigens, der im Hintergrund von Andrea Sacchi vermutet wurde, war keineswegs gesonnen, sich an die Beschränkung der Figurenzahl und an die Einheit der Handlung zu halten. In der volkreichen "Mannalese" von 1638/39 und in anderen narrativen Bildern ignorierte er die Beschränkung der Figurenzahl und stellte verschiedene Phasen des Geschehens dar, was Charles Lebrun in seiner *Conférence* von 1667 in der "Académie royale de peinture et de sculpture" vor das unerwartete Problem stellte, die Vernachlässigung der Einheit der Handlung und der Einheit der Zeit zu rechtfertigen gegenüber der medialen Einschränkung der Malerei auf einen einzigen darzustellenden Moment.⁷²

Die folgenreiche Einschränkung der Malerei auf einen Moment der Handlung war ein Kurzschluss, der aus der Verbindung verschiedener normativer Forderungen entstand. Leonardo hatte zwar geschrieben, ein Gemälde zeige alles in augenblicklicher Gleichzeitigkeit, doch hatte er sowenig wie Alberti die Forderung erhoben, ein Gemälde könne oder dürfe nur einen Moment einer Handlung darstellen.⁷³ Die Einschränkung der Malerei auf einen Moment der Handlung erfolgte in mehreren Schritten. Eine Voraussetzung war die Rezeption der Poetik des Aristoteles in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, vor allem durch Torquato Tasso. In Gregorio Comaninis Dialog "Figino ovvero del Fine della Pittura" von 1591 findet sich die Übertragung von Tassos Ausführungen auf die Malerei: "Corrisponde a questa unità di favola poetica l'unità dell'invenzione del buon pittore, il quale non dipinge dentro una tavola diverse azzioni, ma una sola, non essendo men disdicevole che più soggetti si veggano dipinti in un quadro, che se si vedesser due uomini sotto uno istesso mantello".⁷⁴ Die Gesprächspartner zeigen sich ziemlich unbefriedigt von dieser Behauptung, weisen auf Michelangelos "Jüngstes Gericht" als Gegenbeispiel und kommen zum Anspruch einer grösseren Freiheit der Malerei gegenüber der Dichtung.

Sobald die Einschränkung der Malerei auf die Gleichzeitigkeit des Mediums behauptet wird, finden sich Versuche, diese Grenze zu überwinden oder die Grenzüberschreitungen zu rechtfertigen. Die Ausführungen von Le Brun über Poussins "Mannalese" sind ein ebenso signifikantes Beispiel wie Giovan Pietro Belloris Verteidigung des "anacronismo" bei der Beschreibung von Raffaels Fresko "Die Begegnung von Attila und Papst Leo I" in der Stanza di Eliodoro oder in der Analyse von Carlo Marattis "Dafne, in Lorbeer verwandelt" (Abb. 10).⁷⁵ Doch mit Shaftesbury verstärkte sich die Auffassung, ein Gemälde habe die Einheiten von Handlung, Zeit und Gegenstand einzuhalten und deshalb sei aus der zeitlichen Handlung ein Moment für die Darstellung herauszugreifen.⁷⁶ Jonathan Richardson postulierte in seiner "Theory of Pain-

ting", dass ein Historienbild nur einen Moment der Zeit darstellen könne, weshalb dieser Moment überlegt zu wählen sei und keine Handlungen dargestellt werden sollen, die nicht zu diesem Moment gehören.⁷⁷ Richardson, Dubos, Diderot und Lessing verbanden diese Beschränkung auf das Medium mit der Forderung nach dem "fruchtbaren Moment", den der Künstler zu wählen und darzustellen habe, damit die Betrachter ihrerseits die Handlung in der Imagination fortsetzen und zu Ende bringen können.

Damit wurde auf verschlungenen Wegen eine der wesentlichen neueren Ansprüche von Alberti wieder in die im 17. und 18. Jahrhundert weitgehend von den Kunstliebhabern bestimmte Kunsttheorie eingebracht. Denn Alberti



10. Carlo Maratti, *Dafne*, in *Lorbeer verwandelt*, 1678/81, Radierung/Kupferstich von R. van Audenaerde, vor 1701, 66 x 63,9 cm, Rom (Jakob Frey) 1728, Luzern, Zentralbibliothek

hatte als erster von den Malern verlangt, sie sollen Dinge malen, die den Betrachter zur geistigen Tätigkeit anregen.⁷⁸ Diese bestimmte er analog zur künstlerischen Erfindung als "excogitare" – auffinden, ausdenken –, und er exemplifizierte dies mit Timanthes' Erfindung des verhüllten Agamemnon in der "Opferung der Iphigenie".⁷⁹ An die eigene Erfindungstätigkeit der Betrachter hatte Alberti in Bezug auf die Affekte gedacht, doch die spätere Kunsttheorie erweiterte diesen Anteil der Betrachter auf die Folgen des dargestellten Vorgangs. Über dieses Nachleben seiner Forderung nach einem im Vergleich zum Künstler fast gleichberechtigten Anteil der Betrachter hätte Alberti, der als erster Amateur der Künste einen aktiven Anteil des Betrachters am Kunstwerk gefordert hatte, glücklich sein können.

NOTE

¹ LEON BATTISTA ALBERTI, *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hrsg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, pp. 23-26. – Vgl. zu den Editionen die ausführliche Liste pp. 394-419.

² Vgl. GEORG GERMANN, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1980, 3. durchges. Aufl. 1993; HANNO-WALTER KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, 3. durchges. und erg. Aufl. 1991; HARTMUT WULFRAM, *Literarische Vitruv-Rezeption in Leon Battista Albertis "De re aedificatoria"*, München/Leipzig, 2001.

³ ALBERTI 2000, pp. 23-26; 394-419.

⁴ LEON BATTISTA ALBERTI, *Libri Decem de Re Aedificatoria*, Florenz 1485.

⁵ LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura praestantissima libri tres absolutissimi*, hrsg. von Thomas Venetianus, Basel 1540; HANS RUPPRICH, *Die kunsttheoretischen Schriften L.B. Albertis und ihre Nachwirkung bei Dürer*, in: Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte, 18/19, 1960/61, pp. 219-239; ALBERTI 2000, pp. 104-108, ALBERTI 1540, pp. 394-395.

⁶ LEON BATTISTA ALBERTI, *La Pittura*, trad. per Lodovico Domenichi, Venedig 1547; die Übersetzung von Domenichi wurde 1565 von Cosimo Bartoli der Ausgabe seiner Übersetzung von Albertis Architettura, die in Monte Regale erschien, beigegeben. – Walther Hermann Ryff [Rivius], *Der furnembsten/notwendigsten der gantzen Architectur angehörigen Mathematischen und Mechanischen kuenst/eygentlicher bericht* [...]. Durch Gualtherum H. Riuium Medi. & Math., Nürnberg 1547; eine zweite Auflage erschien 1558, eine dritte in Basel 1582. Vgl. KRISTINE PATZ und ULRIKE MÜLLER-HOFSTEDTE, "Alberti Teutsch": zur Rezeption rhetorischer Kunstlehre in Deutschland, in: Kunst und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 35), hrsg. von Hartmut Laufhütte, Wiesbaden 2000, Bd. 2, pp. 809-822.

⁷ LEON BATTISTA ALBERTI, *Opuscoli morali*, tradotti da Cosimo Bartoli, Venedig 1568.

⁸ Opere volgari di Leon Battista Alberti per la più parte inedite e tratte dagli autografi, hrsg. von Anicio Bonucci, 5 Bde., Florenz 1843-1849.

⁹ LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, in: VITRUV, *De Architectura libri decem*, hrsg. von Johannes de Laet, Amsterdam, 1649, 3. Teil, pp. 3-31; KOEN OTTENHEYM, *De Vitruvius-uitgave van Johannes De Laet (1649)*, in: Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond, 97, 1998, pp. 69-76.

¹⁰ CHARLES JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin*, in: Archives de l'Art Français, V, 1911, Nr. 83, p. 197. – Poussin hatte in Paris 1641 schon für zwei Editionen der "Imprimerie Royale" die Titelblätter gezeichnet, für die Ausgabe der Werke Vergils und für die Bibel.

¹¹ STEFAN GERMER, *Kunst-Macht-Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997, pp. 119-127.

¹² *Traité de la Peinture de Léonard de Vinci donné au Public et traduit d'Italien en François par R.F.S.D.C. [Roland Fréart Sieur de Chambray]*, Paris 1651. – KATE TRAUMAN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura. Treatise on Painting. A Bibliography of the Printed Editions 1651-1956*, Copenhagen 1958, pp. 150-152; OSKAR BÄTSCHMANN, 'Fréart de Chambray et les règles de l'art', in: *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720. Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, pp. 61-69.

¹³ Jouanny 1911, Nr. 185, pp. 419-420. – Zu den Auseinandersetzungen: MARTIN KEMP, 'A Chaos of Intelligence: Leonardo's "Traité" and the Perspective Wars in the Académie royale', in: *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*, Rom 1987, pp. 415-426; MARTIN KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London 1990, pp. 119-131; MARIANNE LE BLANC, 'Abraham Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie', in: *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720. Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, pp. 99-107; Germer 1997, pp. 124-127.

¹⁴ ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes: avec les vies des architectes, durchges., verb. und erw. Aufl.*, 6 Bde., Trevoux 1725, Bd. 1, p. 31.

¹⁵ MARCO COLLARETA, *Considerazioni in margine al "De Statua" ed alla sua fortuna*, in: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, XII/1, 1982, pp. 184-187.

¹⁶ LEON BATTISTA ALBERTI, *Treatise of Statues*, in: Roland Fréart de Chambray, *A Parallel of the Ancient Architecture with the Modern*, hrsg. von John Evelyn, London 1664, pp. 145-159; LEON BATTISTA ALBERTI, *De Statua*, in: Roland Fréart de Chambray, *The whole body of antient and modern architecture [...]*, London 1680; Nachdruck der Ausgabe von 1664.

¹⁷ LEON BATTISTA ALBERTI, *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of "De Pictura" and "De Statua"*, hrsg. von Cecil Grayson, London 1972; LEON BATTISTA ALBERTI, *De Statua*, hrsg. u. übers. von Mariarosaria Spinetti, Neapel 1999.

¹⁸ MICHAEL BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, London 1971, pp. 133-134.

¹⁹ DONATELLO, *Grablegung Christi, Detail des Sakraments-Tabernakels*, ca. 1432-1433, Marmor, 225 x 120 cm, Rom, St. Peter; HORST W. JANSON, *The sculpture of Donatello*, 2 Bde., Princeton, 1957, Bd. 1, Tf. 137; Bd. 2, pp. 95-101; vgl. FRANK ZÖLLNER, 'Leon Battista Albertis "De Pictura"', in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 4, 1997, pp. 34-39.

²⁰ FRANCESCO CARRADORI, *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Florenz 1802.

²¹ ALBRECHT DÜRER, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528. – Weitere Ausgaben des 16. u. 17. Jhds.: dt.: Arnheim 1603 und in der Gesamtausgabe der Schriften Dürers Arnheim 1604; lat.: Nürnberg 1528, 1532-34, Paris 1535, 1537, 1557; franz.: Paris 1557, Arnheim 1613, 1614; ital.: Venedig 1591, 1594; portugiesisch: 1599; holländisch: Arnheim 1622. Vgl. JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, p. 241.

²² ALBERTI 2000, pp. 246-253.

²³ "De Pictura, 31", vgl. ALBERTI 2000, pp. 248/249.

²⁴ ALBERTI, "De Pictura, 31", vgl. ALBERTI 2000, pp. 248-251, Einleitung pp. 69-72; LEON BATTISTA ALBERTI, *Della Pittura – Über die Malkunst*, ital.-dt., hrsg. von Oskar Bättschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, pp. 114-117, Einleitung pp. 16-18.

²⁵ KIM H. VELTMAN, *Linear perspective and the visual dimensions of science and art*, München 1986, pp. 107-112; MARTIN KEMP 1990, pp. 167-220. – Zur Kritik vgl. auch PAOLO PINO, *Dialogo di Pittura (1548)*, in: Paola Barocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960-1962, Bd. 1, pp. 100, 116.

²⁶ ALBRECHT DÜRER, *Underweysung der messung [...]*, Nürnberg 1525, 2. Auflage 1538, fol. Q 3v.

²⁷ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, hrsg. u. komm. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 2, p. 540; nach Milanesi beschreibt Vasari den velo oder reticolo; wegen Ludwig Schorn und Ernst Förster in ihrer Vasari-Ausgabe von 1837 vermuteten, es handle sich um einen Guckkasten, eine Camera optica, vgl. GIORGIO VASARI, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, übers. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, 6 Bde., Stuttgart/Tübingen 1832-1849, neu hrsg. von Julian Kliemann, Worms 1983, Bd. 2/1, pp. 346-347; GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966-1994, Bd. 3, p. 286.

²⁸ *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, hrsg. und erl. von Julius von Schlosser, 2 Bde., Berlin 1912, Bd. 1, pp. 50-51; *Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, übers. von Julius von Schlosser, Berlin 1920, p. 84; Ghiberti 1912, p. 233, und Schlosser in Bd. 2, p. 183, über die Methode des Gradnetzes; LORENZO Ghiberti, *Der dritte Kommentar. Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance*, eingel., komm. und übers. von Klaus Bergdolt, Weinheim 1988, pp. 554-556 und 566-568. – Die älteste erhaltene quadrierte Zeichnung ist Paolo Uccellos Entwurf zum Reiterdenkmal des John Hawkwood im Dom von Florenz aus dem Jahr 1436; vgl. BERNHARD DEGENHART und ANNEGRIIT SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 1. Teil, 4 Bde., 2. Teil, 8 Bde., Berlin 1968-1990, Bd. 1/4, Nr. 302, pp. 383-386; FRANCIS AMES-LEWIS, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven/London 1981, pp. 24-26.

²⁹ Dürer 1525, fol. K i v.

- ³⁰ GIAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura*, Mailand 1584; vgl. LOMAZZO, *Scritti sulle Arti*, 2 Bde., hrsg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1974, Bd. 2, pp. 277-278.
- ³¹ MARTIN KEMP 1990, pp. 179-182; PETER FRIEG, *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993, pp. 101-117.
- ³² VASARI (1550/1568) 1966-1994, pp. 282-290.
- ³³ BENEDETTO VARCHI, *Due lezioni*, Florenz 1549; in: Barocchi 1960-1962, Bd. 1, p. 35.
- ³⁴ FÉLIBIEN 1725, II, Bd. 1, pp. 259-272.
- ³⁵ FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 6 Bde., Florenz 1681-1728; Nachdruck in 7 Bden., Florenz 1845.
- ³⁶ FILIPPO BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florenz 1681. Vgl. auch PHILIP SOHM, 'Baroque Piles and Other Decompositions', in: *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art* (Warburg Institute Colloquia 6), hrsg. von Paul Taylor und François Quiviger, London/Turin 2000, pp. 58-90.
- ³⁷ MICHAEL BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972, pp. 109-153.
- ³⁸ MARTIN KEMP 1990; JUDITH VERONICA FIELD, *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford/New York/Tokyo 1997.
- ³⁹ THOMAS KIRCHNER, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991; JENNIFER MONTAGU, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, New Haven/London 1994.
- ⁴⁰ FÉLIBIEN 1725, Bd. 5, p. 311.
- ⁴¹ CAREL VAN MANDER, *Den grondt der edel vry schilderconst*, hrsg. u. komm. von Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973, Bd. 1, V 26, pp. 134/135.
- ⁴² FEDERICO ZUCCARO und ROMANO ALBERTI, *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori & Architetti di Roma*, Pavia 1604, Nachdruck in: *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, hrsg. von Detlef Heikamp, 2 Bde., Florenz 1961, Bd. 1, pp. 30, 36.
- ⁴³ LUIGI SCARAMUCCIA, *Le finenze de pennelli italiani ammirate, e studiate da Girupeno [...]*, Pavia 1674, Nachdruck hrsg. von Guido Giubbini, Mailand 1965, fol. E 2.
- ⁴⁴ GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, Nachdruck hrsg. von Evelina Borea, Turin 1976, p. 371 (Domenichino).
- ⁴⁵ FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, pp. 15-16.
- ⁴⁶ BELLORI (1672) 1976, p. 17.
- ⁴⁷ Zur Frage eines geplanten Traktats von Poussin vgl. OSKAR BÄTSCHMANN, 'De lumine et colore. Der Maler Nicolas Poussin in seinen Bildern', in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hrsg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, pp. 463-483.
- ⁴⁸ OSKAR BÄTSCHMANN, *Nicolas Poussin. Dialectics of Painting*, London 1990, pp. 47-54.
- ⁴⁹ ELIZABETH CROPPER, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984, 60 A, p. 244.
- ⁵⁰ *Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings*. Katalog der Ausstellung, hrsg. von Elizabeth Cropper, Philadelphia 1988, Nr. 37, pp. 70-74; Nr. 41, pp. 76-82.
- ⁵¹ ZUCCARO/ALBERTI (1604) 1961, pp. 24-25.
- ⁵² ALBERTI 2000, pp. 72-77; zu Dolce siehe MARK W. ROSKILL, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968.
- ⁵³ ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture [...]*, Le Mans 1662, p. 10; FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, Amsterdam 1637, Nachdruck nach der engl. Ausg. von 1638 u.d.T.: *The Painting of the Ancients*, hrsg. von Keith Aldrich, Philipp Fehl und Raina Fehl, Berkeley/Los Angeles/Oxford, 1991. – Junius schloss zwar Albertis Traktat über die Malkunst nicht ein, er könnte jedoch über Gerardus Joannes Vossius Kenntnis davon gehabt haben, vgl. JUNIUS (1638) 1991, pp. LXIV-LXV, Anm. 103.
- ⁵⁴ JOUANNY 1911, Nr. 210, pp. 461-464.
- ⁵⁵ GEORG GERMANN, 'Les dictionnaires de Félibien et de Baldinucci', in: *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720. Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, pp. 253-258; STEFAN GERMER, 'Les lecteurs implicites d'André Félibien ou pour qui écrit-on la théorie de l'art?', in: *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720. Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, pp. 259-267.
- ⁵⁶ ANDRÉ FÉLIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture [...]*, 3. Aufl., Paris 1697, pp. 288-290.
- ⁵⁷ FÉLIBIEN 1725, Bd. 1, pp. 92-98; auf diesen Seiten wird von den Anforderungen an ein umfangreiches Werk über die Malerei gesprochen, das nur der gelehrteste Maler des Zeitalters ausführen könnte.
- ⁵⁸ HANS KÖRNER, *Auf der Suche nach der "wahren" Einheit. Ganzheitsvorstellungen in der französi-*

schen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988, p. 35.

⁵⁹ LOMAZZO (1584) 1974, Bd. 2, pp. 415-419.

⁶⁰ ALBERTI, "De Pictura, 61", vgl. ALBERTI 2000, pp. 308-311, Einleitung pp. 72-94; ALBERTI 2002, pp. 164-167, Einleitung pp. 18-36. – Vgl. zur Komposition auch CHARLES HOPE, 'Composition from Cennini and Alberti to Vasari', in: Taylor/Quiviger 2000, pp. 27-44; THOMAS PUTTFARKEN, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1700*, New Haven 2000; RUDOLF KUHN, *Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei*, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 28, 1984, pp. 123-178.

⁶¹ BELLORI (1672) 1976, pp. 13-25.

⁶² BELLORI (1672) 1976, p. 14.

⁶³ ERWIN PANOFKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin, 1924, pp. 57-63.

⁶⁴ ALBERTI, "Della Pittura, 12, 39, 46, 56", in: ALBERTI 2002, pp. 82-85, 126-129, 140-143, 156-159 und Einleitung pp. 27-31.

⁶⁵ ZUCCARO/ALBERTI (1604) 1961, p. 24.

⁶⁶ GIOVANNI BATTISTA AGUCCHI, *Trattato della pittura (ca. 1607-1615)*, in: Giovanni Atanasio Mosini [Giovanni Antonio Massani], *Diverse figure [...] da Annibale Carracci [...]*, Roma 1646, pp. 6-14, Nachdruck in: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, pp. 240-258.

⁶⁷ ALBERTI, "De Pictura, 40", in: ALBERTI 2000, pp. 264-269; Einleitung pp. 91-93.

⁶⁸ HUBERT LOCHER, 'Leon Battista Albertis Erfindung des "Gemäldes" aus dem Geist der Antike: der Traktat "De pictura"', in: *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der Bildenden Künste*, hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher, Berlin 1999, pp. 97-98; ALBERTI 2000, Einleitung, pp. 91-92.

⁶⁹ RONCALLIS REDE in: ZUCCARO/ALBERTI (1604) 1961, Bd. 1, pp. 67-70. – Ich verweise auf die Analyse von Roncallis Rede in: SANDRA GIANFREDA, *Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento* (Diss. Universität Bern, 2001) [im Druck].

⁷⁰ MELCHIOR MISSIRINI, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di San Luca*, Rom 1823, pp. 111-113.

⁷¹ Zum Prozess gegen Paolo Veronese am 18. Juli 1573: PHILIPP FEHL, *Veronese and the Inquisition. A Study of the Subject Matter of the so-called 'Feast in the House of Levi'*, in: Gazette des Beaux-Arts, 58, 1961, pp. 325-354; TERISIO PIGNATTI und FILIPPO PEDROCCO, *Veronese*, 2 Bde., Mailand 1995, Bd. 1, pp. 169-171, 288-289, Bd. 2, pp. 558-559 (Dok. 41).

⁷² FÉLIBIEN, 1725, Bd. 5, pp. 400-428; vgl. WILHELM SCHLINK, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht: Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins "Mannauwunder"*, Freiburg 1996; JACQUES THUILLIER, *Temps et tableau: la théorie des "péripiétés" dans la peinture française du XVII^e siècle*, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Bonn 1964), 3 Bde., Berlin 1967, Bd. 3, pp. 191-206.

⁷³ LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*. Codice Urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, hrsg. von Carlo Pedretti, Transkription von Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995 [recte 1996], Bd. 1, Nr. 23, pp. 146-148.

⁷⁴ COMANINI, *Il Figino, ovvero del Fine della Pittura*, 1591, in: Barocchi 1960-1962, Bd. 3, p. 345; vgl. HANS KÖRNER, *Auf der Suche nach der 'wahren Einbeit'. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum 19. Jahrhundert*, München 1988, p. 21.

⁷⁵ OSKAR BÄTSCHMANN, 'Giovanni Pietro Belloris Bildbeschreibungen', in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, pp. 279-311.

⁷⁶ ANTHONY ASHLEY COOPER, *Third Earl of Shaftesbury, Raisonement sur le tableau du jugement d'Hercule, selon l'histoire de Prodicus*, in: Journal des sçavans, November 1712; engl.: *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules*, in: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, 3 Bde., 2. Aufl., London 1714, Nachdruck Farnborough 1968, Bd. 3, pp. 345-391.

⁷⁷ JONATHAN RICHARDSON, *Traité de la Peinture*, Amsterdam 1728, Bd. 1, pp. 4-46; Übers. d. engl. Originalausg. *An essay on the theory of painting*, London 1715.

⁷⁸ ALBERTI, "De Pictura, 42", vgl. ALBERTI 2000, pp. 270-273; vgl. JOHN SHEARMAN, *Only connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992; WOLFGANG KEMP, *Der Anteil des Betrachters: rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; WOLFGANG KEMP (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

⁷⁹ ALBERTI, "De Pictura, 42", vgl. ALBERTI 2000, pp. 270-271.