

CHRISTOPH LUTTPOLD FROMMEL

ZWEI VORSCHLÄGE ZU ALBERTIS FIGÜRLICHEM ŒUVRE

Die Kunstgeschichte kennt Alberti vor allem als Architekten und versteht seinen Beitrag zur figürlichen Kunst meist als rein theoretisch. Vasari zufolge war er jedoch, obgleich nicht allzu erfolgreich, auch als figürlicher Künstler tätig:

»Nella pittura non fece Leon Batista opere grandi nè molto belle; conciossiachè quelle che si veggiono [...] non hanno molta perfezione: nè è gran fatto, perchè egli attese più agli studj che al disegno. Pur mostrava assai bene, disegnando, il suo concetto; come si può vedere in alcune carte di sua mano, che sono nel nostro Libro [...]. Fu opera di Leon Batista quella che è in Fiorenza, su la coscia del ponte alla Carraia, in una piccola cappelletta di Nostra Donna; cioè uno sgabello d'altare; dentrovi tre storiette con alcune prospettive; che da lui furono assai meglio descritte con la penna, che dipinte col pennello. In Fiorenza medesimamente è in casa di Palla Rucellai un ritratto di se medesimo fatto alla spera, ed una tavola di figure assai grandi di chiaro e scuro. Figurò ancora una Vinegia in prospettiva e San Marco; ma le figure che vi sono furono condotte da altri maestri: ed è questa una delle migliori cose che si veggia di sua pittura.«¹

Vasari gibt wohl das Urteil seiner Zeit wieder, wenn er Albertis Schriften über seine zeichnerischen Studien und diese über seine malerischen Fähigkeiten stellt. Von den vier figuralen Werken, die er kannte, befanden sich zwei im Besitz der Rucellai, ein Chiaroscuro mit großen Figuren und ein Selbstporträt »alla spera«, also auf einer Kugel. Die anderen Werke, »storiette« auf den drei Seiten einer Altarmensa und eine Darstellung des Markus-Platzes in Venedig, lobt er wegen ihrer Perspektive. Bei letzterer habe eine andere Hand die Figuren hinzugefügt. In all den genannten Stücken ging es offenbar auch um optische Experimente: perspektivische Stadtansichten, ein Porträt auf gekrümmter Oberfläche – vielleicht sogar eine Vorstufe von Parmigianinos Selbstporträt – und ein Chiaroscuro-Gemälde, also wohl fingierte Skulptur. Vasaris Zeugnis über Albertis figürliche Arbeiten ist nicht weniger glaubwürdig als jenes über seine Bauten, deren meiste er erwähnt. Lediglich im Falle von San Sebastiano in Mantua tut er dies nur indirekt, und lediglich seine Zuschreibung der Loggia Rucellai an Alberti ist inzwischen unwahrscheinlich.²

Bislang wurde keiner von Albertis figürlichen Versuchen aufgefunden. Wenn er sich schon als Dreißigjähriger in seinem Malereitratat als Maler bezeichnet, kann er jedoch kaum nur die vier von Vasari erwähnten Gemälde geschaffen und keinerlei Spuren seines figürlichen Werkes hinterlassen haben. Auch ist zu prüfen, ob die Empfehlungen seines Malereitratates Rückschlüsse auf eventuelle eigene Werke erlauben und zu deren

¹ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. von GAETANO MILANESI, Bd. 2, Florenz 1906, S. 546f.

² HOWARD BURNS, *Leon Battista Alberti*, in: FRANCESCO PAOLO FIORE (Hg.), *Storia dell'architettura italiana: Il Quattrocento*, Mailand 1998, S. 114–165.

Wiederentdeckung beitragen könnten. Im folgenden sei versucht, dies zumindest an zwei Stücken zu zeigen, über deren Autor bislang noch keine Einigkeit besteht.

1. Die Silberplakette im Louvre

Eine kleine Silberplakette im Louvre ist immer wieder auf das Interesse der Kunsthistoriker und vor allem der Architekturhistoriker gestoßen (Abb. 1).³ Sie zeigt die Heilung des Besessenen und mißt ohne Rahmen nur 6,9 × 10,7 cm; die Vordergrundsfiguren sind also keine drei Zentimeter hoch. Eine Bronzeversion befindet sich in der National Gallery in Washington. Das kleine Format steht nicht unbedingt im Widerspruch zu Albertis Maleretraktat, wo er ja lediglich angehende Maler vor kleinen Figuren warnt,⁴ und kleine Figuren scheint er selbst auch für die von Vasari erwähnten Tafeln entworfen zu haben. Die ebenfalls in Silber ausgeführte Randleiste stammt wohl aus den gleichen Jahren wie die Plakette, und diese mag von vornherein für das Kästchen gearbeitet worden sein. Runde Emaillen mit den Darstellungen der vier Kirchenväter akzentuieren die Ecken der breiten Randleiste, und zwischen diesen vermitteln Tondi etwas geringeren Durchmessers, die mit filigranem, meist aus Zirkelschlägen konstruiertem Maßwerk gefüllt sind.

Die Hintergrundsarchitekturen und die Nähe zahlreicher Motive zu Masaccio, Ghiberti, Donatello und dem Modeneser Relief des Agostino di Duccio veranlaßten die Mehrzahl der Autoren zu einer Datierung in die Zeit um 1440 und zu einer Zuschreibung an Meister wie Brunelleschi und Filarete. In jüngster Zeit schlug Bulgarelli den jungen Alberti vor. Joannides vermutete, die Plakette habe bereits die Darstellung der gleichen Szenen von Francesco d'Antonio aus der Zeit um 1435–28 (Abb. 2) beeinflusst, und sah auf der Szene auch Judas, der die Silberlinge empfängt, ja zog sogar eine Zuschreibung an Donatello in Erwägung. Die Komposition der Plakette, die Joannides zu Recht als meisterhaft bezeichnet, unterscheidet sich jedoch grundsätzlich von jener des Francesco d'Antonio. Sie wird erst in einer Medaille des Pietro da Milano von 1462 und in einem

³ HORST WOLDEMAR JANSON, *The sculpture of Donatello*, Princeton 1957, S. 131 Anm. 5; ALESSANDRO PARRONCHI, *Studi sulla dolce prospettiva*, Mailand 1964, S. 245ff.; JOHN POPE-HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, cat. 280, S. 80f.; ARNALDO BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, S. 156 Anm. 9, S. 212 Anm. 5; CORRADO VERGA, *Dispositivo Brunelleschi 1420*, Crema 1978, S. 71ff.; ISABELLE HYMAN, *Examining a 15th Century »Tribute« to Florence*, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, New York/Eaglewood Cliffs 1981, S. 105–126; JOHN POPE-HENNESSY, *The Study of Italian Plaquettes*, in: ALISON LUCHS (Hg.), *Italian Plaquettes*, Hannover/London 1989, S. 22; PAUL JOANNIDES, *Masaccio e Masolino, a complete catalogue*, New York 1993, S. 466ff.; ARNALDO BRUSCHI, *Brunelleschi*, in: *FIORE* (wie Anm. 2), S. 94; MASSIMO BULGARELLI, *Orafo del Quattrocento (da Leon Battista Alberti?)*, *Cristo libera l'indemoniato ...*, in: LUCIANO BELLOSI (Hg.), *Masaccio e le origini del Rinascimento. Catalogo della mostra*, Mailand 2002, S. 218–221.

⁴ LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, in: *DERS., Opere volgari*, hg. von CECIL GRAYSON, Bd. 3, Bari 1973, S. 98f.: »Chi saprà ben dipignere una gran figura, molto facile in uno solo colpo potrà quest'altre cose minute ben formare.«



Abb. 1: Heilung des Besessenen, Paris, Musée du Louvre, Département des objets d'art



Abb. 2: Francesco d'Antonio, Heilung des Besessenen und Blutgeld des Judas, Philadelphia, Museum of Art, The John G. Johnson Collection



Abb. 3: Pietro di Martino da Milano, Medaille des René d'Anjou und der Jeane de Laval (nach Hill)

Fenster des Mailänder Doms aus den frühen siebziger Jahren wirklich rezipiert und paßt auch stilistisch besser in die Zeit um 1455–60 (Abb. 3).⁵

Offenbar inspirierte sich der Meister nicht nur im winzigen Maßstab der Figuren und in der virtuosen Hintergrundsarchitektur, sondern auch in der exedraförmigen Komposition an Masaccios Darstellung der gleichen Szene, die nur aus Vasaris Beschreibung bekannt ist und die Francesco d'Antonio bereits gekannt haben könnte:

»Fu [Masaccio] studiosissimo nello operare, e nelle difficultà della prospettiva, artificioso e mirabile: come si vede in una sua istoria di figure piccole, che oggi è in casa Ridolfo del Ghirlandaio; nella quale, oltre il Cristo che libera lo indemoniato, sono casamenti bellissimi in prospettiva, tirati in una maniera che e' dimostrano in un tempo medesimo il di dentro e il di fuori, per avere egli presa la loro veduta non in faccia, ma in su le cantonate per maggior difficultà.«⁶

Wie bei Masaccio, aber im Unterschied zu den Evangelisten Markus (1,21) und Lukas (4,31) ereignet sich das Wunder auf der Plakette nicht in der Synagoge von Kapernaum, sondern auf dem Platz davor. Mit Ausnahme der kahlköpfigen und isolierten Rückenfigur rechts, wohl Judas, sind Christus und die Jünger durch eine scheibenförmige, mit

⁵ GEORGE FRANCIS HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Bd. 1, London 1930, S. 15.

⁶ VASARI ed. MILANESI (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 290; JOANNIDES (wie Anm. 3), S. 110.

Strahlen versehene Aura ausgewiesen. Sie stehen im Halbkreis um den Besessenen. Wie in antiken Reliefs und in Masaccios »Zinsgroschen« bilden sie eine isokephale Gruppe, obwohl sie perspektivisch in die Tiefe gestaffelt sind. Der Kopf Christi wird vom zentralen Portal der Synagoge umrahmt und verdeckt wie im »Zinsgroschen« den Fluchtpunkt, der im Inneren der Synagoge liegt. Wie im »Zinsgroschen« und wie in Albertis Malereitratat empfohlen,⁷ doch im Unterschied zu vergleichbaren Szenen Donatellos und Ghibertis liegt der Fluchtpunkt also nicht über den Köpfen der Figuren. Die Zentralperspektive erhält damit einen tieferen Sinn: Der unendlich ferne Punkt, in dem die Fluchtlinien konvergieren, ist mit dem lebhaft nahen Gottessohn in Deckung gebracht. In ihm begegnen sich das Endliche und das Unendliche; Raum und Handlung sind aufs engste miteinander verklammert.

Der Aufbau der Szene folgt weitgehend Albertis Traktat. Wie dort empfohlen bilden quadratische Platten von etwa einem *braccio fiorentino* Breite (0,586 m) das Modul: Die Füße der Figuren sind etwas größer als die Hälfte dieser Quadrate und damit größer als das Normalmaß. Die Figuren entsprechen allerdings fünf Quadraten, so daß sie über drei Meter groß wären und viel zu kleine Füße hätten – ein gewiß bewußter Kunstgriff, um ihre Monumentalität zu steigern. Das »Fenster« des Rahmens, durch den man auf die Szene blickt, würde sich etwa 10,50 m weit auf die Bildbühne öffnen und der Platz etwa die doppelte Breite erreichen.

Der Besessene liegt auf der vierten Reihe der Pflasterplatten, und Christus steht auf der fünften, so daß der eigentliche Aktionsraum keine 3 m tief und etwa 7,50 m breit wäre, deutlich weniger, als es den Anschein hat. Die Breite dieses Aktionsraumes entspricht etwa der Höhe der Plakette und damit auch dem mutmaßlichen Ausgangs-quadrat von Albertis perspektivischer Konstruktion. Der Abstand zwischen Christus und der Synagoge ist hingegen beträchtlich. Ins rechte, leicht perspektivisch wieder-gegebene Portal tritt eine Frau, die bis kurz unter den Sturz reicht, also ebenfalls unverhältnismäßig groß ist.

Christus steht in der Mitte des Halbkreises der Jünger. Dieser dehnt sich nach links und beginnt mit einer von einem jugendlichen Jünger, wohl Johannes, angeführten Dreiergruppe. Von ihm springt der Blick auf die isolierte Rückenfigur, der Christus in diagonaler Symmetrie die Waage hält und die den Blick noch unmittelbarer auf die vier Figuren lenkt, die unmittelbar an der Heilung beteiligt sind. Rechts neben Christus hebt ein Jünger, der die Heilung aus nächster Nähe verfolgt, erstaunt die Hände. Die erste Dreiergruppe des rechten Viertelkreises wird von einer untersetzten Gestalt unmittelbar rechts neben Christus angeführt, die ihre kurzen Locken und ihr kurzer Bart wohl als Petrus ausweisen. Ihn überschneidet ein Jünger, der mit seinem lebhaft ausfahrenden Arm unmittelbar auf das Wunder reagiert. Der Radius des rechten Viertelkreises ist kleiner, und so verdeckt die zweite Dreiergruppe Teile der ersten, und die Figuren erscheinen dort dichter aufeinander gedrängt.

Trotz des kleinen Maßstabes wird die Heilung mit aller Drastik veranschaulicht. Christus befreit durch den Segensgestus den Alten vom Dämon, der in Gestalt eines

⁷ ALBERTI ed. GRAYSON (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 36: »Sarà bene posto questo punto alto dalla linea che sotto giace nel quadrangolo non più che sia l'altezza dell'uomo quale ivi io abbia a dipignere, [...]«

geflügelten Insektes aus seinem Mund entweicht. Der Kranke ist in starker Verkürzung dargestellt und liegt schlaff und hilflos am Boden. Vergebens sucht er sich auf den rechten Arm zu stützen, doch die Kniende hinter ihm, wohl seine Frau, greift ihm unter die rechte Achsel und hält seinen linken Arm, dessen Hand mit dem überlangen Zeigefinger auf Christus deutet. Das Mädchen hinter ihr wirft entsetzt die Arme hoch, vielleicht weil sie das Untier aus dem Mund des Vaters fahren sieht – die einzige Figur der Plakette, die Albertis Vorstellung von dynamischer Bewegung entspricht.

Die meisten sind im Kontrapost gegeben, wie ihn Alberti beschreibt.⁸ Ihre Toga fällt bis zu den Sandalen herab, wird durch einen Gürtel eingeschnürt, und ihre Enden sind über der rechten Schulter verbunden. Den unteren Teil des Mantels halten die Jünger entweder mit der Linken oder raffen ihn über den Arm. Ihre gemessenen Bewegungen kontrastieren mit den drastischen der Dreiecksgruppe um den Besessenen. In kunstvoller Regie wird das Auge in die Handlung hineingezogen und mit dem Moment der Heilung konfrontiert: Gerade befreit Christus den Besessenen von seinem Übel, doch die beiden Frauen haben dies noch nicht begriffen, und nur zwei nahe stehende Jünger sind durch ihre Gesten eindeutig als Augenzeugen charakterisiert. Ein jeder scheint auf andere Weise das Wirken des Meisters zu verfolgen und zu kommentieren. Es gibt Junge und Alte, Kahlköpfige und solche mit langen oder kurzen Haaren, mit kurzem, langem, breitem oder spitzem Bart und einige auch ohne Bart. Einige deuten oder gestikulieren, andere lassen die Arme herabhängen; einer wendet sich hierhin, der andere dorthin, der dritte nach vorn, der vierte nach hinten, wie überhaupt die Differenzierung der einzelnen Figuren nach Würde, Gesundheit, Alter, Geschlecht und Emotionsgrad konsequent Albertis Prinzip der Varietas folgt.⁹

Nicht nur die Posen und Gewänder, sondern auch die Bauten evozieren die Antike. Gemessen an den Bodenplatten würde die Synagoge eine Breite von etwa 26 m und eine Höhe von maximal 15 m erreichen. Für die Eckkapellen und den Durchmesser ihrer Kuppeln bliebe eine lichte Weite von etwa 4,70 m. Auch die Maße der Synagoge lassen sich also mit Pflasterplatten von etwa einem *braccio* Breite vereinbaren und sprechen dafür, daß die Figuren überdimensioniert sind.

Das Untergeschoß besitzt wohl einen quadratischen Grundriß und wird von einer korinthischen Ordnung kannelierter Pilaster artikuliert. Den Fries des hohen Gebälkes schmücken langgezogene Festons, die über den Säulen an Cherubim befestigt sind. Zwischen den Pilastern wird die Wand durch zwei Reihen von je vier hochrechteckigen Feldern gegliedert, wohl eine Inkrustation wie am Baptisterium und an der Fassade von Santa Maria Novella in Florenz (Abb. 4). Aus diesem blockhaft geschlossenen Erdgeschoß wächst in dreidimensionaler Prägnanz das griechische Kreuz des Obergeschosses auf, dessen antikische Giebel im flachen Dach der Vierung kulminieren. Die ziegelgedeckten Eckkuppeln und Dächer wie auch die parallelen Wolkenstreifen intensivieren noch den Eindruck räumlicher Tiefe.

⁸ Ebd., S. 74–76: »[...] posandosi in uno piè sempre ferma il piè perpendicolare sotto il capo quasi come base d'una colonna, [...]«.«

⁹ Ebd., S. 64–78.

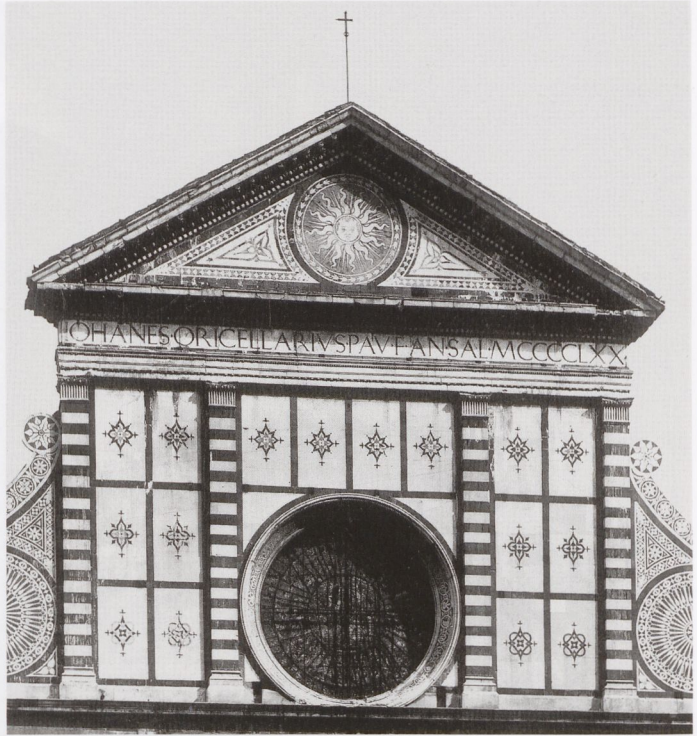


Abb. 4: Florenz, Santa Maria Novella, Fassade, Obergeschoß

Die Wandgliederung des Obergeschoßes bleibt auf zwei Reihen von je sechs Feldern beschränkt, die das einzige Fenster ähnlich flankieren wie die Jünger ihren Meister. Die Kreuzarme sind jeweils sechs Blindfelder tief, also weniger als die Hälfte der Vorderfronten. Mit ihren Spitzgiebeln erinnern die Säulenädikulen an Donatellos Portale der Alten Sakristei. Wie dort werden die Eckkuppeln durch einen Tambur mit etwa zwölf von Blindfeldern umgebenen Rundfenstern belichtet und enden in einer von Säulchen gestützten Laterne. Diese Nebenräume sind durch eigene Portale betretbar und repräsentieren die untere Stufe einer hierarchischen Struktur, die ähnlich wie Albertis gleichzeitige Kirche San Sebastiano über die Kreuzarme bis zur Vierung aufwächst (Abb. 5). Zwischen den Eckkapellen möchte man sich Vestibüle vorstellen und darüber Galerien. Beide könnten sich in Kolonnaden auf die etwa kubische Vierung öffnen. Es handelt sich also um eine Quincunx, wie sie noch von Bramante und Cesariano als Typus des antiken Tempels interpretiert wurde.¹⁰ Allerdings fehlt die dominante Kuppel, das wichtigste Element einer Kreuzkuppelkirche. Von San Sebastiano, einem aus *pronaos* und *cella* zusammengesetzten *templum*, das der Kardinal Francesco Gonzaga

¹⁰ BRUSCHI (wie Anm. 3), S. 160; HUBERTUS GÜNTHER, Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur, in: *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, hg. von Paul von Naredi-Rainer, Innsbruck 2001, S. 104–143.



Abb. 5: Mantua, San Sebastiano

böswillig mit einer Synagoge oder Moschee vergleichen sollte,¹¹ unterscheidet sich die Synagoge durch ihre allseitige Symmetrie. Ihr Obergeschoß läßt sich allenfalls mit Giuliano da Sangallo's Madonna delle Carceri von 1485 vergleichen. Die einzige toskanische Kreuzkuppelkirche, Santa Maria delle Grazie in Pistoia, wurde erst um 1469 begonnen und nach verändertem Projekt mit einem Langhaus vollendet.¹²

Bei der Rekonstruktion der Synagoge orientierte sich der Meister der Plakette wahrscheinlich an der Beschreibung des Salomonischen Tempels im Alten Testament.¹³ Dieser besaß eine kubische *cella* mit einer Seitenlänge von zwanzig *cubiti*. Setzt man, wie etwa Giannozzo Manetti in der Vita Nikolaus' V., den *cubitus* mit dem *braccio fiorentino* gleich,¹⁴ dann besäße die Synagoge der Plakette ähnliche Maße. Der Salomonische Tem-

¹¹ ARTURO CALZONA, in: DERS. und LIVIO VOLPI GHIRARDINI, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Florenz 1994, S. 191.

¹² LUCIA GAI, *Interventi rinascimentali nello spedale del Ceppo a Pistoia. Ridefinizione dell'attività pistoiese di Michelozzo architetto*, in: *Contributi per la storia dell'ospedale del Ceppo a Pistoia*, Pistoia 1977; RICCARDO PACCIANI, Firenze, in: *Fiore* (wie Anm. 2), S. 372 Anm. 117.

¹³ BERND VOGELSANG, »Archaische Utopien«: Materialien zu Gerhard Schotts Hamburger »Bühnenmodell« des Templum Salomonis, Köln 1981; PAUL VON NAREDI-RAINER, *Salomos Tempel und das Abendland: monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Köln 1994, S. 67–115.

¹⁴ TORGIL MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, in: *Figura 9*, 1958, S. 72, 127.

pel war ebenfalls mit einer flachen Holzdecke, mit einem *vestibulum*, Nebenräumen, Fenstern und doppelflügeligen Portalen ausgestattet, und so lag seine Rekonstruktion als Zentralbau mit niedrigen Anräumen nahe. Noch in der römischen Synagoge aus dem frühen 20. Jahrhundert kehrt dieser Typus wieder (Abb. 6).¹⁵

Eine solche nahezu archäologische Rekonstruktion des Salomonischen Tempels ist aber im mittleren Quattrocento am ehesten dem gelehrten Alberti zuzutrauen, der damals auch für Giovanni Rucellai das Heilige Grab rekonstruierte, und findet sich in der Tat in keiner anderen Szene des 15. Jahrhunderts. Mit dem Heiligen Grab der Cappella Rucellai und der ebenfalls kurz vor 1460 für Rucellai entworfenen Fassade von Santa Maria Novella lassen sich auch die inkrustierten Wandfelder, die Ädikulen und Festons besser vergleichen als mit den weniger dekorativen Bauten Brunelleschis (Abb. 4).

Der eingeschossige Bau links verhält sich zur Synagoge wie ein Baptisterium zur Kathedrale. Er schließt mit einem ähnlich hohen und reich dekorierten Gebälk wie das Erdgeschoß der Synagoge, und so ist hier wohl ebenfalls ein flaches Dach zu rekonstruieren. Er erreicht etwa die Höhe der Synagoge und scheint sich vorn in einem Portal zu öffnen. Seine Wände werden lediglich von großen Blendfeldern gegliedert. Links ist der Platz von keiner weiteren Architektur begrenzt, doch sieht man zwischen den beiden Bauten in der Ferne die zinnenbekrönte Stadtmauer.

Da der Halbkreis der Jünger schon vor dem rechten Seitenportal der Synagoge endet, bleibt der Platz dort leer. In der Tat warnt Alberti in seinem Malereitraktat vor der Darstellung zu großer Menschenmassen und mag dabei auch an die Reliefs von Ghiberti und Donatello gedacht haben.¹⁶ Indem dieses Vakuum der rechten Seite der Schneise links die Waage hält, kommt es nicht zur monotonen Symmetrie wie in so zahlreichen Szenen jener Jahrzehnte. Da sich der Hintergrund rechts lediglich in einer engen Gasse öffnet, wird der Blick des Betrachters von der quadratischen Pflasterung zum flankierenden Turm geleitet. Dieser vermittelt den Eindruck, die Architektur setze sich zum Betrachter hin fort und der Platz sei allseits von Architektur umgeben.

Im Portal des Turms stehen zwei offenbar weibliche Gestalten und an seinen beiden Seiten sechs weitere Frauen. Das Erdgeschoß ist aus glatten Quadern wechselnder Breite errichtet und wird durch drei Rundfenster belichtet. Darüber folgen mindestens acht

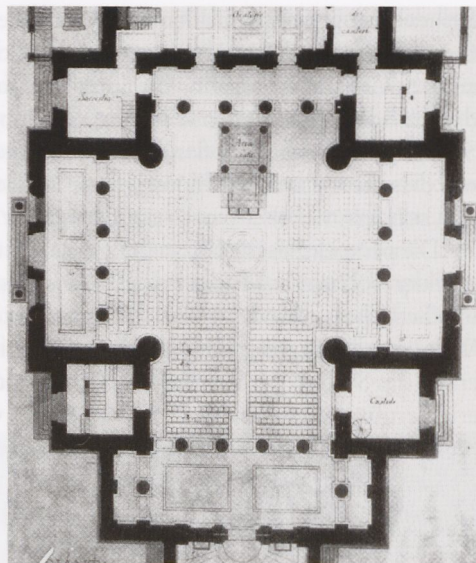


Abb. 6: Rom, Synagoge, Grundriß

¹⁵ DANIELA DI CASTRO (Hg.), *Arte ebraica a Roma e nel Lazio*, Rom 1994, S. 130–134.

¹⁶ ALBERTI ed. GRAYSON (wie Anm. 4), S. 68.

Reihen von jeweils fünf kleinen Luken, die zu dicht übereinander liegen, um eigene Geschosse zu belichten, und so mag es sich auch hier um die Rekonstruktion eines antiken Gebäudes handeln. Dahinter ragt ein schmaler Bau über die Synagoge hinaus, dessen hohe Arkadenfenster auf das Piano Nobile eines Palastes deuten. Weder die Synagoge noch die drei flankierenden Bauten evozieren eine Stadt des Quattrocento, wie dies die meisten Bildhintergründe Masaccios, Gozzolis oder Piero della Francescas tun, sondern viel eher eine imaginierte Stadt der Antike wie auf den Reliefs Donatellos.

Die perspektivische Darstellung eines Platzes, die winzigen Figürchen der »storietta« und der Verzicht auf Farbe rufen Vasaris Beschreibung von Albertis figürlichen Werken ins Gedächtnis. Und wenn sich die Gestalten wie auf einer Bühne bewegen und das Wunder allseits umgeben, ist dies ein weiteres Argument für Alberti. Er hatte als erster das System der Zentralperspektive und die wirkungsvolle Darstellung einer *storia* erläutert und versucht, die Erfindungen des verehrten Masaccio nach noch rationaleren und der Antike näheren Prinzipien weiterzuentwickeln.

Die Plakette wurde schwerlich von Alberti selbst gearbeitet, sondern könnte, ähnlich wie seine Porträtmedaille, nach einer maßstäblichen Vorzeichnung oder sogar nach einem kleinen Wachs- oder Tonmodell angefertigt sein, also einem jener »conchetti«, wie sie Vasari in seinem »Libro dei Disegni« gesammelt haben will.¹⁷



Abb. 7: Masaccio, Zinsgroschen, Florenz, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci

Der Vergleich mit Masaccios »Zinsgroschen« zeigt die zahlreichen Gemeinsamkeiten, die neuen Errungenschaften wie auch die künstlerischen Schwächen der Plakette (Abb. 7). Wie dort sind die Jünger im Halbkreis und in gleicher Kopfhöhe um Christus geschart. Seine Haltung ist fast die gleiche, und wie dort verdeckt sein Kopf den Fluchtpunkt und wird vom Portal herausgehoben wie der Petrus von der Arkade des »Zinsgroschen«. Wie dort steht Christus einer Rückenfigur diagonal gegenüber, und die linke Hälfte des Halbkreises ist weiter gedehnt und geöffnet als die rechte. Indem Masaccio aber seinen Gestalten ein ungleich größeres Gewicht verleiht und mehr als

¹⁷ Siehe oben S. 53.

die halbe Höhe der Bildfläche einräumt, läßt er Christus und die Jünger noch eindrucksvoller in Erscheinung treten. Er konstruiert keine Bildbühne, um seine Akteure zu placieren, sondern steigert die Handlung durch begleitende Kulissen. Auch legt er keinen vergleichbaren Wert auf die historische Genauigkeit der Gestik, der Kleidung und der architektonischen Formen oder auf deren konsequente Varietas.

Dennoch steht die Plakette Masaccio ungleich näher als Brunelleschi, Ghiberti oder Filarete, von denen allenfalls einzelne Motive angeregt sind. In den Szenen der Porta del Paradiso schafft Ghiberti noch keinen der Plakette vergleichbaren Aktionsraum. Und wenn in seinem »Wunder des hl. Zenobius« aus der Zeit um 1440 die Zentralperspektive auch noch viel eindeutiger als bei Masaccio dominiert, so setzen sich dort doch die beiderseits einer zentralen Gasse aufgereihten Gruppen in der Hintergrundsarchitektur fort, ohne mit dieser wirklich zu kommunizieren (Abb. 8).¹⁸



Abb. 8: Lorenzo Ghiberti, Wundertat des hl. Zenobius, Florenz, Dom

Schon im Siener »Gastmahl des Herodes« von 1425 verflucht hingegen Donatello seine Gestalten wesentlich enger als Ghiberti mit den drei Raumschichten der Bildarchitektur. Etwa acht Jahre später unterwirft er dann in der Liller Version die gleiche Szene den Koordinaten der Zentralperspektive, ohne sie jedoch für die Konfrontation von Salome und Herodes zu nutzen, und verbirgt den Fluchtpunkt sogar hinter einer Wand.¹⁹ In der wenig späteren »Erweckung der Drusiana« in der Alten Sakristei schafft er zwar eine symmetrische Bildbühne und folgt sogar in der Anordnung der Figuren den Fluchtlinien, verbindet die Bewegung der drei Hauptakteure des Wunders jedoch so locker mit den Koordinaten der Zentralperspektive, als wolle er sie vor dem Zwang eines übergeordneten Systems bewahren.²⁰ Wie wenig er zu einer totalen Integration der Figuren in ein zentralperspektivisches System tendierte, zeigen nicht nur die übrigen Tondi der Alten Sakristei, sondern auch Kompositionen der folgenden Jahrzehnte wie die Passionsszenen des Victoria and Albert Museum von etwa 1445. In der »Kreuzigung« treffen sich zwar die Fluchtlinien der kastenförmigen Bildbühne im Haupt des Gekreuzigten und verzüngen sich die drei Figuren der linken Hälfte perspektivisch in

¹⁸ JOACHIM POESCHKE, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1: Donatello und seine Zeit, München 1990, S. 73f.

¹⁹ Ebd., S. 99f., 105.

²⁰ Ebd., S. 107ff.



Abb. 9: Donatello, Pfingstrelief von der nördlichen Kanzel, Florenz, San Lorenzo

die Tiefe.²¹ Doch indem eine parallele Diagonale von der zentralen Madonna nach rechts hinten führt, kommt es nicht einmal hier zu einer der Plakette vergleichbaren Einheit der Aktion mit dem Bildraum. In den Reliefs des Santo in Padua aus der Zeit um 1450 wie der »Heilung des zornmütigen Jünglings« sind die Figuren dichter als je zuvor in die vordere Ebene zusammengedrängt, und wie bei Ghiberti umgibt der zentralperspektivische Tiefenraum nicht die Hauptakteure, sondern öffnet sich erst hinter ihnen.²² Erst um 1461 schafft Donatello in den Auferstehungsreliefs von San Lorenzo eine der Plakette vergleichbare Bildbühne und ordnet die Figuren ebenfalls in einem tiefenräumlichen Halbkreis an (Abb. 9).²³ Ja, er läßt nun sogar die Fluchtlinien in der Taube, die den Heiligen Geist repräsentiert, konvergieren. Und da selbst der Faltenstil der Figuren der Plakette dieser Stilphase Donatellos am nächsten kommt, dürfte vor allem er sie unmittelbar beeinflusst haben.

Ein vergleichbarer Aktionsraum findet sich weder bei Agostino di Duccio, Piero della Francesca, Mantegna und Gozzoli noch bei Botticelli und Perugino. Obwohl in der isokephalen Gruppierung und in einzelnen Standmotiven vielleicht sogar von der Plakette inspiriert, drängen Mantegna um 1456 im »Martyrium des hl. Christophorus« der Cappella Ovetari und noch Perugino um 1481 in seiner »Schlüsselübergabe« die Figuren flächenparallel in die vordere Bildebene und füllen die Tiefe des Platzes mit sekundären

²¹ Ebd., S. 116.

²² Ebd., S. 114ff.

²³ Ebd., S. 119ff.

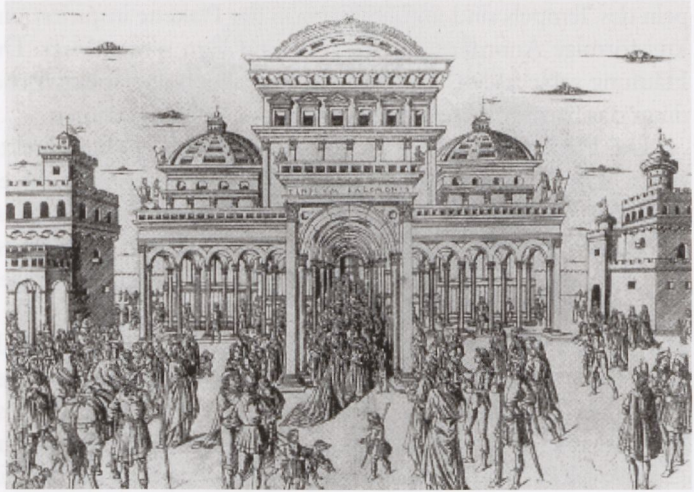


Abb. 10: Nachfolger
Bramantes, Begegnung
Salomos mit der Königin
von Saba

Figuren.²⁴ Den Tempel von Jerusalem rekonstruiert er zwar gleichfalls als Zentralbau mit *vestibula*, abweichend von der Beschreibung des Salomonischen Tempels jedoch als Oktogon mit Kuppel – ein Typus, an dem er und der junge Raffael noch nach 1500 in den Darstellungen des »Sposalizio« in Caen und Mailand festhalten sollten.

Ähnlich wie in der »Schlüsselübergabe« stellt Gentile Bellini um 1496 den Markus-Platz in Venedig dar. Vielleicht kannte er sogar Albertis verlorene Ansicht dieses Platzes, von der Vasari berichtet.²⁵ Selbst in Leonardos »Abendmahl« steht der Tisch deutlich vor dem zentralperspektivischen Saal.²⁶ Und wenn Christi Kopf dort wieder den Fluchtpunkt verdeckt, so war dies möglicherweise sogar von Alberti und Bramante angeregt. Bramante steht bereits in seinen frühen Mailänder Werken unter Albertis Einfluß und läßt sowohl im Prevedari-Stich von 1481 als auch im gleichzeitigen Scheinchor von Santa Maria presso San Satiro die Fluchtlinien im Altar zusammentreffen.

Ein Stich des Mailänder Bramante-Kreises, der die Begegnung Salomos und der Königin von Saba darstellt, scheint sogar unmittelbar von der Plakette beeinflusst (Abb. 10).²⁷ Wie in Bramantes *Canonica* von Sant’Ambrogio kulminiert das Untergeschoß des »Templum Salomonis« im mittleren Triumphbogen, während sich die Figuren mit jenen in Bramantes Prevedari-Stich vergleichen lassen.²⁸ Auch die schematischen Obergeschosse stammen eher von einem Künstler aus Bramantes Mailänder Umkreis als von einem Florentiner. Der hochaufragende Mittelraum und die Eckkup-

²⁴ STEFFI ROETTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, 2. Bde., München 1996–1997.

²⁵ JÜRIG MEYER ZUR CAPELLEN, Gentile Bellini, Wiesbaden 1985, S. 131f.

²⁶ FRANK ZÖLLNER, Leonardo da Vinci 1452–1519, Bd. 1, Köln 2004, S. 102–112.

²⁷ VOGELSANG (wie Anm. 13), S. 147; ALESSANDRA UGUCCIONI, Salomone e la regina di Saba. La pittura di cassone a Ferrara. Presenze nei musei americani, Ferrara 1988, S. 89ff.; NAREDI-RAINER (wie Anm. 13), S. 109.

²⁸ FILIPPO CAMEROTA, Bramante »prospettico«, in: FRANCESCO PAOLO DI TEODORO (Hg.), Donato Bramante ricerche, proposte, riletture, Urbino 2001, S. 19–46 (mit Bibliographie).

peln des Tempels sind unmittelbar von der Plakette inspiriert, und dies gilt auch für die kreisförmige Anordnung der Figuren auf dem weiten Platz. Durch die mehr zufällige Häufung verschiedenster Motive und den zentralperspektivischen Tiefensog geht allerdings das harmonische Gleichgewicht der Plakette verloren.

Die Platzarchitektur der Plakette darf auch als das direkteste Vorbild der wohl gegen 1485 von Giuliano da Sangallo entworfenen Ansicht eines idealen Platzes in Urbino gelten.²⁹ Der Platz wird dort ebenfalls von einem zweigeschossigen, von antiken Ordnungen und Säulenädikulen gegliederten Zentralbau beherrscht und beiderseits von Profanbauten flankiert. Auch hier sieht man über die Grenzen der Stadt hinweg, und der Himmel erhält durch parallele Wolkenstreifen räumliche Tiefe. Die rechte Häuserzeile ist schmaler, so daß zwischen ihr und dem Zentralbau ebenfalls Platz für einen weiteren Bau bleibt, der die monotone Symmetrie durchbricht. Von der Tafel in Urbino sind weder die Tafeln in Berlin und Baltimore noch auch Bramantes vor 1500 entstandener Stich zu trennen, wohl das erste zentralperspektivische Bühnenbild überhaupt,³⁰ und so zählt die Plakette zu den wichtigsten Wegbereitern der Renaissancebühne.

Nicht nur an Perugino, Bramante und Leonardo, sondern wohl auch an Alberti knüpft dann Raffael um 1508/09 in der »Disputa« an.³¹ Schon in den Vorstudien versucht er, sein allegorisches Thema dramatisch zu beleben und die Bildbühne wie die Zahl der Figuren auszuweiten, bis er schließlich im Altarsakrament die formale wie inhaltliche Mitte gewinnt, auf die die Figuren – noch ungleich dramatischer als in der Plakette – mit einem breiten Repertoire verschiedener Posen und Gesten reagieren. Er ordnet ebenfalls die Figuren in einem tiefenräumlichen Halbkreis an und bringt, indem er mit der Hostie den Fluchtpunkt verdeckt und von ihr die Mittelachse zur Trinität aufsteigen läßt, ebenfalls das Endliche und das Unendliche in Deckung. In der »Schule von Athen« und im »Parnaß« kommt die tiefenräumliche Gruppierung der Figuren der Plakette sogar noch näher, doch erst in der »Vertreibung des Heliodor« schafft Raffael eine vergleichbare Bühne für eine dramatische Aktion. Dort geht er in der historischen Akribie, mit der er den römischen Hauptmann, den Hohen Priester, die Juden und den Tempel in Jerusalem mit der Bundeslade und dem siebenarmigen Leuchter schildert, noch weit über Alberti hinaus. Der tiefe Aktionsraum des »Borgobrandes« von 1513 kommt einer Bühne sogar noch näher, doch nun drängt Raffael die Figuren wieder in den Vordergrund und befreit sie damit aus dem Zwang der Zentralperspektive. Während der folgenden Jahre bevorzugt er seichtere Bildbühnen und orientiert sich unmittelbarer an der Kompositionsweise antiker Reliefs, entwickelt jedoch seine dramatischen Fähigkeiten, sein historisches Bewußtsein und seine Antikenkenntnis konsequent weiter und erweist sich damit als der eigentliche Erbe und Vollender der Ideen Albertis.

²⁹ CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Le tavole di Berlino, di Urbino e di Baltimora*, in: DERS., *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Florenz 2006.

³⁰ CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *S. Maria presso S. Satiro e il problema della facciata nel Quattrocento*, in: DERS. (wie Anm. 29).

³¹ KONRAD OBERHUBER, *Raffaello: l'opera pittorica*, Mailand 1999, S. 85–123; CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Raffaello e Giulio II*, in: *Lezioni di Storia dell'Arte*, Bd. 2, hg. von Carlo Bertelli, Mauro Natale und Fernando Mazzocca, Mailand o. J. [2002], S. 267–287.



Abb. II: Leon Battista Alberti(?), Entwurf für ein Vergil-Denkmal, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, R. F. 239

2. Der Entwurf für ein Vergil-Monument

Das eminente historische Bewußtsein, das die Pariser Silberplakette von den meisten übrigen Werken des Quattrocento unterscheidet, spricht nun auch aus einem wenig beachteten Entwurf im Louvre (Abb. II).³² Er ist mit der Feder gezeichnet und mißt

³² A. BASCHET, *Recherches de documents d'arts et d'histoire dans les Archives de Mantoue*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1866, S. 486; CHARLES YRIARTE, *Mantegna*, Paris 1901, S. 130–135; PAUL KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Leipzig/London 1901, S. 453; GIUSEPPE FIOCCO, *Mantegna*, Mailand 1937, S. 84; ERIKA TIETZ-CONRAT, *Andrea Mantegna. Le pitture, i disegni, le incisioni*, Florenz/London 1955, S. 228; GIOVANNI PACCAGNINI, in: DERS. (Hg.), *Andrea Mantegna. Katalog der Ausstellung, Venedig 1961*, S. 169; ERCOLANO

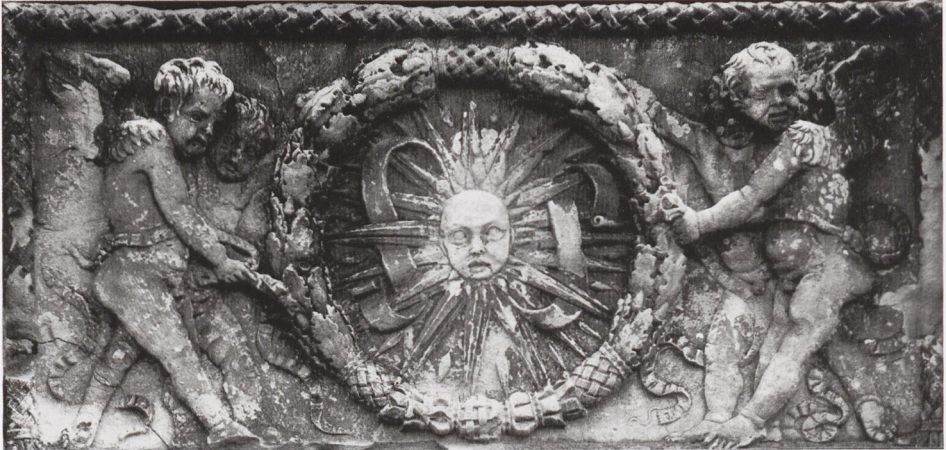


Abb. 12: Mantua, San Sebastiano, Transenne

34 × 21,4 cm. Die Inschrift identifiziert die Statue als Vergil: »P(UBLII) VIRGILII/MARONISA/AETERNAE/SUI MEMORI/AE IMAGO.« Schon um 1901 wies Kristeller die frühere Zuschreibung an Mantegna zurück. Diese hatte sich auf einen Brief vom März 1499 an Isabella d'Este gestützt, in dem Jacopo d'Astri von den Vorschlägen des Dichters Pontano für ein Vergil-Denkmal berichtet, für das Mantegna Entwürfe anfertigen sollte.³³ Die Pariser Zeichnung entspricht jedoch weder Pontanos Vorstellungen noch dem Stil der Zeit um 1500.

Nun erwähnt Alberti selbst in einem Brief vom Februar 1460 ein Vergil-Denkmal, das er für den Markgrafen von Mantua entworfen habe.³⁴ Für welchen Ort es bestimmt war, bleibt dort offen, doch sprechen das knittige Faltenwerk für einen Bronzeguß und der nackte Sockel für eine Aufstellung im Freien. Wahrscheinlich sollte es das mittelalterliche Relief des sitzenden Vergil am Broletto ersetzen.³⁵ Wenn Ludovico Gonzaga weder Donatello noch Mantegna mit dem Auftrag betraute, muß er gerade auf Albertis genaue Kenntnis der Schriften Vergils und der antiken Denkmäler gebaut haben.

Vergil steht auf einem leicht hochrechteckigen Podest, dessen Gesims mit Akanthusblättern verziert und in perspektivischer Untersicht gegeben ist. Das Podest ruht

MARANI, Un monumento a Virgilio disegnato da Leon Battista Alberti?, in: *Nel bimillenario della morte di Virgilio*, Accademia Nazionale Virgiliana di scienze, lettere ed arti, Mantua 1983, S. 133–139; RONALD LIGHTBOWN, *Andrea Mantegna*, Oxford 1986; Vittoria Colonna e Michelangelo. Katalog der Ausstellung Florenz, Casa Buonarroti 2005, hg. von Pina Ragionieri, Florenz 2005.

³³ GIOVANNI PONTANO, *Lettere a principi e amici*, hg. von Erasmo Percopo, in: *Atti dell'Accademia Pontaniana* 37, 1, 1907, S. 1–86. März 1499 an Isabella d'Este.

³⁴ CALZONA, in: *DERS./VOLPI GHIRARDINI* (wie Anm. II), S. 12, 142: »[...] E modoni de San Sebastiano, Sancto Laurentio, la loggia et Vergilius sono fatti, credo non dispiaceranno [...]«

³⁵ Siehe unten S. 72.



Abb. 13: Maler des 4. Jh. n. Chr., Anubis begleitet einen Toten, Moskau, Puschkin-Museum



Abb. 14: Donatello, Hl. Franziskus, Padua, Sant' Antonio, Hochaltar

seinerseits auf einem niedrigen, völlig nackten Sockel, der sich nach oben konkav verjüngt und breit genug ist, um noch zwei geflügelte Putten aufzunehmen. Mit der einen Hand halten sie die *tabula ansata*, die am Podest lehnt, mit der anderen einen schweren Feston, der den größten Teil des Sockels verdeckt. Das fehlerhafte Latein der Inschrift



Abb. 15: Andrea del Castagno, Boccaccio, Legnaia bei Florenz, Villa Carducci

dürfte von anderer Hand hinzugefügt sein,³⁶ vielleicht sogar die Tafel, der Feston und die anatomisch ungeschickten Putten, die sich wenig vorteilhaft von der sensiblen Darstellung des Vergil abheben. Wie der von flatternden Bändern umspielte Feston erinnern sie jedoch unmittelbar an die etwa gleichzeitigen Transennen von Albertis San Sebastiano in Mantua und könnten also von einem Gehilfen stammen (Abb. 12).³⁷

Vergil ist mit dem Lorbeer des Dichterfürsten bekränzt, wendet den Kopf leicht nach seiner Rechten und blickt aufmerksam in die Ferne. Mit beiden Händen umfaßt er seine Werke, deren Blätter zwischen den von Bändern zusammengehaltenen Deckeln zum Vorschein kommen. Er wirkt so flach, als habe sich seine Rückseite an der Wand des Broletto anlehnen sollen, und unterscheidet sich von den Gestalten der Plakette durch das Pallium. Wie Statuen des späten vierten Jahrhunderts nach Christus und wie Donatellos Terracotta-Cosmas in der Alten Sakristei trägt er es über einer Tunika,

³⁶ Wahrscheinlich sollte sie folgendermaßen heißen: »Publii Vergilii Maronis aeternae suae memoriae imago.«

³⁷ CALZONA, in: DERS./VOLPI GHIRARDINI (wie Anm. 11), S. 134ff.



Abb. 16 (l.): Donatello, Hl. Cosmas, Florenz, Alte Sakristei

Abb. 17 (r.): Anonymus, Porträtzeichnung Albertis, Rom, Biblioteca Nazionale, Fondo Vittorio Emanuele, Codice 738

deren unterer Rand mit Stickerei verziert ist (Abb. 13).³⁸ So waren hier weniger Figuren der frühen Kaiserzeit als solche des vierten Jahrhunderts vorbildlich,³⁹ auf die schon Donatello in der »Verkündigung« von Santa Croce oder im »Franziskus« des Santo in Padua zurückgegriffen hatte (Abb. 14).⁴⁰ Dies tat auch Castagno in der Darstellung des Boccaccio aus der Zeit um 1450, der sich durch sein Buch ebenfalls als Schriftsteller zu erkennen gibt und Albertis Ausgangspunkt gewesen sein könnte (Abb. 15).⁴¹ Lediglich Donatello hatte gegen 1440 im »Cosmas« der Alten Sakristei ähnlichen Wert auf die

³⁸ POESCHKE (wie Anm. 18), S. 106–109, 114ff.; RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Roma e la fine dell'arte antica*, Rom 1976, S. 360, Abb. 342.

³⁹ BIANCHI BANDINELLI (wie Anm. 38), S. 283, Abb. 259.

⁴⁰ POESCHKE (wie Anm. 18), S. 114ff.

⁴¹ MARITA HORSTER, *Andrea del Castagno*, London 1980, S. 29–32.



Abb. 18: Andrea dell'Aquila (?), Ovid, Sulmona, Museo Civico

Authentizität der antiken Tracht gelegt, und gerade sie verbindet den Pariser Entwurf aufs engste mit der Pariser Plakette (Abb. 16).

Wie bei zahlreichen Figuren der Plakette ruht Vergils Gewicht auf dem linken Standbein, und sein Körper wird vor allem im Spielbein und in den Armen fühlbar. Sein Knie ist leicht durch das faltenreiche Gewand gedrückt, und sein rechter Fuß im Profil gegeben. Seine lange Nase, der schmale, von tiefen Falten begleitete Mund und das kurze lockige Haar, wie es der Mode von 1460 entsprach, erinnern sogar entfernt an die Porträtzeichnung des alten Alberti, in der man ein Selbstporträt vermutet hat, die jedoch weit hinter der Pariser Zeichnung zurückbleibt (Abb. 17).⁴² Offensichtlich bemühte sich der Zeichner, Vergil so groß, mager und kränklich darzustellen, wie er in den Quellen geschildert wurde. Wie in der Plakette ist auch der Faltenstil des »Vergil« unmittelbar vom späten Donatello beeinflusst. Das komplexe Spiel mit verschiedenen Gewandbahnen und unzähligen Falten und Fältchen erinnert an die »Judith« und an die Kanzelreliefs in San Lorenzo (Abb. 9).⁴³

Die Mantuaner hatten Vergil schon im 13. Jahrhundert eine Statue errichtet, die bis heute unter einer Ädikula des Broletto sitzt, den Vorstellungen Albertis und Ludovico Gonzagas von dem berühmten Dichter jedoch schwerlich genügte. So mag Alberti den Markgrafen von der

Notwendigkeit eines würdigeren Standbildes überzeugt haben. Schon im Auftrag Sigismondo Malatestas hatte er die seitlichen Arkaden von San Francesco in Rimini mit den Gräbern großer Humanisten nobilitiert.⁴⁴ Man kannte Statuen römischer Kaiser und

⁴² FRANCO BORSI, Leon Battista Alberti, Mailand 1975, S. 9.

⁴³ POESCHKE (wie Anm. 18), S. 117–121.

⁴⁴ BURNS (wie Anm. 2), S. 129–133.



Abb. 19: Andrea del-
l'Aquila (?), Ovid, Detail,
Sulmona, Museo Civico

antiker Philosophen und Dichter und vermutete unter letzteren vielleicht sogar einen Vergil. Da die ursprüngliche Aufstellung oft unbekannt war, mag man einige dieser Statuen sogar als Denkmäler interpretiert haben. In »De re aedificatoria« beschreibt Alberti allerdings lediglich Triumphsäulen mit bekrönender Statue.⁴⁵

Auch in seinem Denkmalsentwurf – gleichgültig, ob er nun mit der Pariser Zeichnung zu identifizieren ist oder nicht – versuchte er, eine antike Tradition zu neuem Leben zu erwecken und dieser Aufgabe historisch gerechter zu werden als sein mittelalterlicher Vorgänger. Vergil wurde seit Dante und Petrarca als Vater der italienischen Dichtung verehrt und war der Stolz der Mantuaner. Wie wenige Projekte repräsentiert der Pariser Entwurf somit das Bewußtsein der Mantuaner Tradition und Identität. Aber

⁴⁵ LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura* [De re aedificatoria], hg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, Bd. 2, Mailand 1966, S. 684–691 (fol. 141–143).



Abb. 20: Mantua, San
Sebastiano, Porta Ionica,
Detail

es blieb bei dem Projekt, wie auch die Pläne Pontanos, Isabella d'Estes und Mantegnas scheiterten.

Lediglich im Ovid-Denkmal in Sulmona fand Albertis Idee eine unmittelbare Nachfolge (Abb. 18, 19).⁴⁶ Die überlebensgroße Terracottastatue stand auf einer Konsole an der Außenwand des inzwischen zerstörten Magistratsgebäudes der Stadt, also an vergleichbarer Stelle, und wird dem Silvestro dell'Aquila (ca. 1440–1504) zugeschrieben. In ihrer Haltung stimmt sie so weitgehend mit dem Vergil der Louvre-Zeichnung überein, daß sie kaum unabhängig von diesem entstanden sein kann.

Um so bezeichnender sind die Unterschiede. Ovid trägt zwar gleichfalls einen Lorbeerkranz, folgt jedoch weder in seiner Frisur noch in seiner Tracht antiken Prototypen.

⁴⁶ OTTO LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte*, München 1983, S. 35–37, 370f.

Sein Gewand reicht bis über die Füße hinab, und die langen Enden seines Gürtels fallen senkrecht nach unten. Die Schultern werden von einem breiten ledrigen Kragen mit blütenartiger Stickerei umschlossen, den eine Klammer zusammenhält. Am Hals und an den Ärmeln kommt das Hemd zum Vorschein – eine Tracht, die entfernt an jene des Ludovico Gonzaga in Mantegnas Fresken der Camera degli Sposi aus der Zeit um 1465–70 erinnert.

Das Buch umfaßt er nur mit der Linken und stützt mit der geballten Faust nur dessen obere Ecke. Wie bei zeitgenössischen Codices ist der schwere Deckel mit metallenen Scharnieren, rosettenförmigen Beschlägen und den gleichfalls metallenen Lettern »S.M.P.E.« versehen, die sich vielleicht zu den Worten »Sacrae memoriae poetae egregii« ergänzen lassen. Der Dichter steht auf einem noch größeren Codex gleicher Form. In das obere Gesims der Konsole ist sein Name »OVIDIUS NASO« eingegraben. Diese Platte liegt auf einem Lorbeer-Feston mit zentraler Blüte, und beide werden von drei unteretzten, mit Lorbeer- und Eichblättern verzierten S-Voluten gestützt, die unmittelbar an die Porta Ionica von San Sebastiano in Mantua erinnern (Abb. 20). Die Konsole darunter gehört nicht zum originalen Bestand.

Wie die gesamte Pose, so wirkt auch das frontal ausgerichtete Gesicht archaischer als auf der Pariser Zeichnung. Der Gesichtstypus mit der starken gebogenen Nase, den lidlosen, mandelförmigen Augen und dem ausdrucksvollen Mund steht dem »Niccolò da Uzzano« noch näher als Donatellos Spätwerken. Die schulterlangen Haare, wie sie etwa der Kaspar in Gozzolis »Heiligen Drei Königen« oder der Girolamo Riario auf Melozzos Bibliotheksfresko trägt, hatten sich seit den sechziger Jahren durchgesetzt, und damals könnte auch die Statue entstanden sein. Vielleicht stammt sie sogar von Donatellos geheimnisvollem Schüler Andrea dell'Aquila, der gemeinsam mit Pietro da Milano, Francesco Laurana, Isaia da Pisa und Paolo Romano an den Reliefs des Neapler Triumphbogens mitgearbeitet hatte.⁴⁷ Und wenn dort Andreas mutmaßliche Figuren auch flexibler und naturnäher anmuten, ist ihr Ausdruck doch vergleichbar. Alberti scheint am Entwurf des Triumphbogens beteiligt gewesen zu sein, und dort könnte Andrea ihn und seine Projekte kennengelernt haben.

Unterschiedliche Themen und Darstellungsweisen wie im »Triumph des Alfonso« am Neapler Bogen, wie in der »Heilung des Besessenen« oder im Vergil-Denkmal entsprachen dem weiten Radius von Albertis Interessen, der etwa gleichzeitig seinen Architekturtraktat, den »Momus« und die krause Legende des hl. Potitus verfassen konnte. Für ihn lebten Christus und Vergil in ein und demselben Kulturkreis, bewegten sich in ähnlicher Umgebung und trugen eine ähnliche Kleidung. So wird die Zuschreibung der Pariser Plakette an Alberti durch die Analogien zur Pariser Zeichnung noch wahrscheinlicher und – umgekehrt – die Zuschreibung der Pariser Zeichnung durch ihre Nähe zur Plakette gestützt.

⁴⁷ FRANCESCO CAGLIOTI, Una conferma per Andrea dell'Aquila scultore: la »Madonna« di Casa Caffarelli, in: *Prospettiva* 69, 1993, S. 2–27; CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, Alberti e l'arco trionfale di Castel Nuovo, in: *Akten des Kongresses »Leon Battista Alberti a Napoli«*, Capri 2004, hg. von Stefano Borsi und Danila Jacazzi (im Druck).