**Zeitschrift:** Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

**Herausgeber:** Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

**Band:** 4 (1997)

**Artikel:** Leon Battista Albertis "De pictura"

**Autor:** Zöllner, Frank

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-720070

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 13.09.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

Frank Zöllner

# Leon Battista Albertis »De pictura«

## Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuss

Leon Battista Alberti zielte mit seiner im Jahre 1435 zunächst lateinisch verfassten und bereits 1436 von ihm selbst ins Italienische übersetzten Schrift »De pictura«[1] auf eine Neubewertung der Malerei unter den Wissenschaften und Künsten. Diese Neubewertung basierte im ersten Buch von »De pictura« auf der mathematisch-wissenschaftlichen Fundierung der Malerei durch Geometrie und Zentralperspektive.[2] Ich werde im folgenden die These vertreten, dass Alberti im zweiten und dritten Buch versuchte, sowohl die emotionale Wirkungsweise der Malerei – nämlich durch die Affektübertragung – im Kontext einer nicht ausschliesslich religiös orientierten Kunst zu veranschaulichen, als auch einen Genuss (*voluptas/delectatio*) am Kunstwerk zu legitimieren, der unabhängig von moralischen oder didaktischen Motivationen und intellektueller Wertschätzung bestehen konnte. Seine Auseinandersetzung mit der Affektübertragung und dem Kunstgenuss vollzog Alberti im Rahmen einer Neubewertung der Malerei überhaupt, und innerhalb dieser Neubewertung rekurrierte er auf zwei einander fremde Modelle, nämlich einerseits auf Kategorien der antiken Rhetorik sowie deren Verarbeitung durch Autoren des Mittelalters und andererseits auf Rezeptionsmechanismen gegenüber der zeitgenössischen religiösen Malerei. Deren Wirkungsweisen, die vor allem auf der Affektübertragung beruhten, »etikettierte« er mit Kategorien aus der seinerzeit höher bewerteten Welt des Wortes, um so die Malerei gegenüber einem traditionell eher bilderfeindlichen (oder zumindest indifferenten) Publikum – namentlich den vorwiegend humanistisch geschulten Lesern von »De pictura« – wirkungsvoll aufzuwerten.

### Funktion und Publikum von »De pictura«

In »De pictura« bezieht sich Alberti auf Abhandlungen der antiken Poetik und Rhetorik,[3] deren Nützlichkeit für den Maler er an einer Stelle sogar explizit betont.[4] Zudem lassen sich bestimmte Begriffe Albertis wie etwa *compositio* oder *historia*

1 Alberti, Leon Battista, *On Painting and On Sculpture*, hrsg. von C. Grayson, London 1972; ders., *De pictura* und *De statua*, in: Kleinere Kunsthistorische Schriften, hrsg. von Janitschek, Wien 1877 (Reprint Osnabrück 1970). Generell und zur Zweisprachigkeit siehe Baxandall, M., *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1986 (zuerst 1971), S. 49–50, 126 und passim; Maraschio, N., *Aspetti del bilinguismo Albertiano nel »De pictura«*, in: Rinascimento 12, 1972, S. 183–228; Patz, K., *Zum Begriff der »Historia« in L. B. Albertis »De pictura«*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 269–287, S. 269–270 (mit weiteren Literaturangaben). Nützliche Kommentare finden sich in Alberti, Leon Battista, *On Painting*, with an Introduction and Notes by Martin Kemp, London 1991, und neuere Literaturangaben in *Leon Battista Alberti*, hrsg. von Joseph Rykwert und Anne Engel, Ausst.-Kat. Palazzo Te Mantua, Mailand 1994. – Für Hinweise danke ich H. Locher, R. Kany, R. Krautheimer (†), U. Nilgen, Ch. Thoenes und A. Wolkenhauer. Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde durch die Gerda-Henkel-Stiftung gefördert.

2 Vgl. Alberti, De pictura, Widmung der lateinischen Fassung und §§25–26 (Ed. 1877 [wie Anm. 1]). Der Gedanke einer Neubewertung ist deutlicher in der lateinischen Version.

3 Siehe unten und Spencer, J. R., *»Ut rhetorica pictura«. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20, 1957, S. 26–44; Maraschio 1972 (wie Anm. 1), S. 187–199; Patz 1986 (wie Anm. 1); Wright, D. R. E., *Alberti's »De pictura«. Its Literary Structure and Purpose*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 47, 1984, S. 71–72. – Unbegründet erscheint mir die Ablehnung rhetorischer Vorbilder bei Jarzombek, M., *The Structural Problematic of Leon Battista Alberti's »De Pictura«*, in: Renaissance Studies 4, 1990 (3), S. 273–285.

4 Alberti, De pictura, §54 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 147).

sowie Teile seiner Ausführungen zur Affektübertragung vom Bild auf den Betrachter mit antiken Ansichten zur Rhetorik in Verbindung bringen (s.u.).[5] Schliesslich entspricht die in einigen Manuskripten der lateinischen Version überlieferte Einteilung des Traktats in Grundlagen (*rudimenta*), Malerei (*pictura*) und Maler (*pictor*) in etwa der bei Horaz erkennbaren Unterscheidung zwischen Technik, Inhalt und Dichter in der »Ars poetica«.[6] Andererseits sind solche Dreiteilungen, die auch während des Mittelalters geläufig waren,[7] wiederum so generell, dass die Annahme eines bestimmten Vorbildes nur als ein allgemeiner Hinweis auf die Struktur von »De pictura« verstanden werden kann. Relevanter als die Benennung eines exakten Modells sollte jedoch die Frage nach der Funktion literarischer Vorbilder sein. Da diese vor allem in der Instruktion und Erziehung des Lesers bestand, werde ich zunächst zu klären versuchen, welche Aufgaben jene Vorbilder in Albertis Abhandlung hatten.

Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Adressaten der von Alberti als Modell gewählten oder berücksichtigten Schriften des Altertums sowie deren ursprüngliche Funktion. Antike Traktate wie die »Ars poetica« des Horaz gehören zu den didaktisch motivierten isagogischen Abhandlungen. Sie wandten sich an zwei unterschiedliche Gruppen von Lesern, nämlich zum einen an philosophisch oder theoretisch interessierte Handwerker und zum anderen an höher gebildete Rezipienten, die ein amateurhaftes Interesse am Handwerk oder an den Künsten hatten.[8] Tatsächlich schrieb auch Alberti, der auf eine komplette humanistische Ausbildung zurückblickte und sich gleichzeitig als Amateurmaler bezeichnete,[9] für zwei ähnlich unterschiedliche Lesergruppen, die den verschiedenen Adressaten der vorbildlichen isagogischen Traktate entsprachen. Einerseits wandte er sich an (die Florentiner) Künstler, die seinerzeit den Status von Handwerkern hatten und auf eine Aufwertung ihrer gesellschaftlichen Position drängten; andererseits schrieb er für (Mantuaner) Humanisten, die – wie Alberti selbst – vereinzelt ein amateurhaftes Interesse an der bildenden Kunst (also an einer grössenteils noch als handwerklich eingestuften *ars*) zu entwickeln begannen. Genau diese Gruppe an der bildenden Kunst interessierter Literaten und Humanisten scheint Alberti mit seinem Traktat vor allem erreicht zu haben, denn im 15. Jahrhundert zirkulierten mehr lateinische als italienische Manuskripte seiner Abhandlung. Erst 1540 erfolgte eine gedruckte Ausgabe von »De pictura«, wobei zunächst nur die lateinische Version veröffentlicht wurde. Die heute so prominente, noch von Alberti selbst stammende italienische Fassung hingegen hatte man damals sogar soweit vergessen, dass im Jahre 1547 eine neue Übersetzung angefertigt und veröffentlicht wurde.[10] Die Editions- und Überlieferungsgeschichte von »De pictura« legt somit die Vermutung nahe, dass das Interesse an Albertis Text zunächst, vor der Mitte des 16. Jahrhunderts, eher der lateinischen als der italienischen Version galt, dass also eher Humanisten als Künstler sich mit dem Traktat auseinandersetzten. Schliesslich muss auch zweifelhaft erscheinen, ob die des Lateins weitgehend unkundigen und auf eine italienische Abschrift des Traktats angewiesenen Künstler sich im Text Albertis tatsächlich, wie das heute oft angenommen wird (hierzu s.u.), Anregungen für die Gestaltung ihrer Malerei holten. Zweifelsfrei ist lediglich, dass Albertis Versuch einer Aufwertung der Malerei unmittelbar mit den Interessen jener Künstler korrespondierte, die er durch die eigene





5 Siehe Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 121–139; Spencer 1957 (wie Anm. 3); Patz 1986 (wie Anm. 1). – Kritischer zur Verbindung zwischen Humanismus, Rhetorik und Kunst äussert sich O'Malley, J. W., *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine, and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450–1521*, Durham 1979, S. 36–76.

6 Siehe Gilbert, C. E., *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, in: Marsyas 3, 1943–1945, S. 87–106; Rosand, D., *»Ekphrasis« and the Renaissance of Painting: Observation on Alberti's Third Book*, in: Florilegium Columbianum. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller, New York 1987, S. 147–165; Balters, F., *»Der grammatische Bildhauer«. Kunsttheorie und Bildhauerkunst der Frührenaissance*, Phil. Diss. Aachen 1990, Köln 1991, S. 42–43 und 124–125.

7 Vgl. Jarzombek 1990 (wie Anm. 3).

8 Gilbert 1943–1945 (wie Anm. 6); Wright 1984 (wie Anm. 3), S. 52–53; Balters 1991 (wie Anm. 6), S. 124.

9 Alberti, De pictura, §28 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 97).

10 Vgl. Janitschek im Anhang zu Alberti, De pictura ( Ed. 1877 [wie Anm. 1]), S. 262; Grayson, C., *The Text of Albertis »De pictura«*, in: Italian Studies 23, 1968, S. 71–92; ders., in seiner Einleitung zu Alberti, On Painting (Ed. 1972 [wie Anm. 1]); Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 126.

italienische Übersetzung seines Traktats anzusprechen hoffte und die sich – wie zum Beispiel Lorenzo Ghiberti – um eine wissenschaftliche Grundlage der eigenen künstlerischen Tätigkeiten bemühten.

Albertis rational-wissenschaftliche Fundierung der Kunst zeigt sich bereits in der italienischen Widmung seines Traktats an Brunelleschi, denn hier bezeichnet er das erste Buch von »De pictura« als vollständig mathematisch, was dem tatsächlichen Inhalt dieses Abschnitts entspricht. Um dem Eindruck einer übertrieben wirkenden Wissenschaftlichkeit entgegenzuarbeiten, unterstreicht Alberti jedoch, dass er nicht als Mathematiker, sondern als Maler schreibe.[11] Diese Betonung hat nicht alle Leser überzeugt. So beklagte Paolo Pino in seiner Abhandlung über die Malerei von 1548, dass Albertis »De pictura« eher von Mathematik als von Malerei handele – auch wenn der Autor das Gegenteil behaupte – und dass seine praxistauglich scheinenden Hilfsmittel zu starr und unbrauchbar seien.[12] Schon Alberti scheint sich dieser Gefahr des Abgleitens in eine überzogen anmutende Wissenschaftlichkeit durchaus bewusst gewesen zu sein. Er betont daher weiter, dass die Mathematiker die Dinge allein im Geiste, vollständig unabhängig von ihrer materiellen Form vermässen, wohingegen die Maler sich mit den sichtbaren Dingen beschäftigten. Daher möchte er, Alberti, in die Rolle des Malers schlüpfen und sich einer den Sinnen eher angepassten Darstellung bedienen. Er beruft sich in »De pictura« an dieser Stelle auf die »più grassa minerva«, auf die »fettere Minerva« und ihre sinnbetörende Leibesfülle.[13] Dieser Bezug auf die Göttin der Handwerker, Künstler und Poeten, aber gleichzeitig auch der Wissenschaften, wird erst vor dem Hintergrund einiger Bemerkungen Quintilians und Ciceros verständlich. Dort bedeuten verwandte Formulierungen, dass Erklärungen eines Sachverhalts auch den weniger Gebildeten zugänglich sein sollten und daher eher allgemeinere Weisheiten als sophistische Haarspaltereien enthalten müssten.[14] Die Anrufung der Minerva ergänzt also die im ersten Buch eingeführte wissenschaftlich-mathematische Fundierung der Malerei, und sie korrespondiert wiederum mit dem Umstand, dass Alberti für zwei Lesergruppen unterschiedlichen Bildungsniveaus schrieb. Zudem zeigt sich hier die Absicht Albertis, die Wirkungsmechanismen der Kunst nicht allein rational zu begründen, sondern sie ebenso mit einer Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung und des Genusses zu verbinden. Diese Verbindung, die weder einen sofort einsichtigen moralischen Anspruch noch ein intellektuelles Ziel erkennen liess, bedurfte im Jahre 1435 im Zusammenhang einer humanistisch ambitionierten Abhandlung noch einer ausführlichen Legitimierung (s.u.).



## *Die Funktion von »movere« und »delectare«*

Neben Albertis Aufwertung der bildenden Kunst durch ihre im ersten Buch von »De pictura« erörterten wissenschaftlichen Grundlagen steht der in den weiteren Abschnitten unternommene Versuch, auch den Genuss (*voluptas*) am Kunstwerk sowie die unmittelbar sinnlich erfahrbare Affektübertragung vom Bild auf den Betrachter im Rahmen jener Nobilitierungsstrategie darzustellen. Ein Hinweis hierauf findet sich in seinen Erörterungen der *historia*,[15] also der seiner Meinung nach vornehmsten Bildgattung, die er in Anlehnung an die Terminologie der antiken Rhetorik erläutert.[16] Eine *historia* – so Alberti – lobe und bewundere man vor

11 Alberti, De pictura, §§1 und 9 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 51).

12 Pino, Paolo, *Dialogo di pittura*, hrsg. von Pallucchini, Venedig 1946, S. 62–63 und 106.

13 Alberti, De pictura, §1 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 51).

14 Quintilian, *Institutio oratoria*, hrsg. von H. E. Butler, 4 Bde., London/Cambridge (Mass.) 1959–1963, I.10.28; Cicero, *De amicitia*, hrsg. von W. A. Falconer, London/Cambridge (Mass.) 1959, 5.19. Vgl. Spencer 1957 (wie Anm. 3), S. 35, und Spencers Kommentar zu Alberti, Leon Battista, *On Painting*, hrsg. von Spencer, New Haven/London 1966, S. 100–101 (mit teilweise abweichenden Schlussfolgerungen).

15 Alberti, De pictura, §§33 und 35 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 105 und 109).

16 Alberti, De pictura, §40 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 117). Vgl. Patz 1986 (wie Anm. 1). Zur Bedeutung der »historia« für den Redner, die Alberti auf die »historia« in der Malerei überträgt, siehe Cicero, *De legibus*, hrsg. von C. W. Keyes, London/Cambridge (Mass.) 1970, I.2.5, und Greenstein, J. M., *»Historia« in Leon Battista Alberti's »On Painting« and in Andrea Mantegna's »Circumcision of Christ«*, Ann Arbor 1985, S. 5.

allem dann, wenn sie das Auge sowohl des Gebildeten als auch des Ungebildeten für längere Zeit durch (sinnlichen oder geistigen) Genuss und durch die Bewegung der Seele anzuziehen oder festzuhalten vermöge (»cum voluptate et animi motu detineat«). Eine direkte Beziehung dieser Formulierung zur Terminologie der Rhetorik wird auch im Wortgebrauch der italienischen Version deutlich, denn dort ist von »diletto et movimento d'animo« die Rede. In den Augen eines gebildeten Lesers harmonierte diese Begriffskombination mit zwei Kategorien der antiken Rhetorik, in der drei grundsätzlich voneinander verschiedene *genera* oder *modi* der rhetorischen Persuasion unterschieden wurden, nämlich das Überzeugen des Publikums durch instruktive oder belehrende Argumentation (*docere/probare*), durch Gefallen (*delectare*) und durch Rühren oder Bewegen (*movere*).[17] Von dieser Trias der Persuasion übernahm Alberti lediglich die beiden weniger intellektuellen *genera*, nämlich das Gefallen (*delectare*) und Bewegen (*movere*). Er befand sich mit seiner Auswahl in der Gesellschaft des zu seiner Zeit umstrittenen Humanisten Lorenzo Valla, der ein vergleichbares Argument zugunsten der beiden weniger intellektuellen *genera* der Rhetorik vorgebracht hatte (s.u.).[18] Aufschlussreich für unseren Zusammenhang ist aber nicht so sehr Albertis Bezug auf die antike Rhetorik, sondern der Umstand, dass er (der sonst in seinen Schriften rational argumentierte und die Malerei wissenschaftlich zu begründen versuchte) den intellektuell anspruchsvollsten *modus dicendi*, die auf Instruktion und Belehrung beruhende Überzeugung des Publikums, unberücksichtigt liess.[19]

Mehrere Gründe dürften bei Albertis Auswahl der zu berücksichtigenden *genera dicendi* eine Rolle gespielt haben: So konnte die Malerei aufgrund ihres untergeordneten Status als *ars mechanica* nicht einfach und vor allem nicht vollständig (d.h. mit allen drei *genera dicendi*) mit der intellektuell höher bewerteten Rhetorik gleichgesetzt werden. Eine weitergehende Begründung lässt sich aber auch aus Albertis antiken Quellen ableiten, in denen Funktion und Wirkungsweise der drei *genera dicendi* ausführlich dargelegt sind. So war für Cicero die Beherrschung aller drei Redestile – des beweisenden, des gefallenden und des bewegenden – zunächst eine ideale Grundausstattung für den besten aller Redner. Gleichzeitig glaubte er aber, dass ein perfekter Redner sich den Realitäten nicht verschliessen dürfe und daher die erfolgversprechendste Kombination von Redestilen anzuwenden habe. In der Tat müsse man (so Cicero in einer beispielhaften Anerkennung des Realitätsprinzips und der praktischen Erfahrung) auf dem Forum hauptsächlich den Ungebildeten gefallen oder höchstens einem halbgebildeten Publikum, das (wie Quintilian weiter ausführt) nicht mit klaren Argumenten und überzeugenden Wahrheiten gewonnen werden könne, sondern mit der weniger argumentativen Eloquenz der *delectatio* und mit Hilfe des rührenden Affekts.[20] Das Publikum war also oft für einen intellektuell anspruchsvollen Redestil nicht empfänglich.

Albertis Verzicht auf das *docere* ergab sich zunächst aus der Heterogenität seiner Adressaten, denn er wandte sich sowohl an humanistisch geschulte Leser als auch an ein weniger gebildetes Publikum, das er zu Beginn seiner Ausführungen zur *historia* ausdrücklich nennt, dem er sich mit seiner eingangs erörterten Anrufung der »più grassa Minerva« implizit zuwendet und das er an anderer Stelle ausdrücklich als Adressaten der Malerei anführt.[21] Doch eine Priorität von *delectare*





17 Cicero, *Orator*, hrsg. von H. M. Hubbel, London/Cambridge (Mass.) 1962, 21.69, und Quintilian, Institutio oratoria, 5.14.27–32 (wie Anm. 14). Vgl. Spencer 1957 (wie Anm. 3), S. 38, und Patz 1986 (wie Anm. 1), S. 277. Allgemein siehe auch Mühlmann, H., *Ästhetische Theorie der Renaissance: Leon Battista Alberti*, Phil. Diss. München 1968, Bonn 1981, S. 149–156.

18 Valla, Lorenzo, *On Pleasure, De voluptate*, 3.27.2, hrsg. von M. de Panizza Lorch, New York 1977 (d.i. die spätere Fassung), S. 320–321 (identisch mit De voluptate, 3.29, in der Fassung von 1431, Valla, Lorenzo, *Opera in unum volumen collecta*, Basel 1540 [Reprint, 2 Bde., Turin 1962], Sp. 997). Vgl. auch Valla, De voluptate, prooem. 1.7 (Ed. 1977, S. 52). – Zum späteren Gebrauch dieser *genera* vgl. O'Malley 1979 (wie Anm. 5), bes. S. 40–44.

19 Bemerkenswert ist auch Albertis Verzicht auf eine moralisierende Diskussion der Affektübertragung, wie sie sich etwa bei Aristoteles, *Politica*, hrsg. von H. Rackham, London/Cambridge (Mass.) 1959, 8.5.5–6 (1340a), findet.

20 Cicero, *De oratore*, hrsg. von H. Rackham und E. W. Sutton, 2 Bde., London/Cambridge (Mass.) 1967 und 1960, 2.12.52–54, 2.15.62 und 2.17.71–73; Brutus, 23.89; Orator, 21.69; De legibus, 1.3.9; Quintilian, Institutio oratoria, 5.14.27–32 und 12.10.52–80 (wie Anm. 14). Siehe auch Greenstein 1985 (wie Anm. 16) und Patz 1986 (wie Anm 1).

21 Alberti, De pictura, Widmung der italienischen Version und §28 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 97).

und *movere* gegenüber dem weniger an der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung orientierten *docere* war für Alberti keineswegs nur ein Zugeständnis an eine Leserschaft, die intellektuell anspruchsvollere Argumente nicht verstanden hätte. Aufschlussreich für das Verständnis seiner eigentlichen Intentionen ist der weitere Verlauf seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff der *historia* und mit deren Bestandteilen. Seiner Meinung nach resultiere jenes eher emotionale als rationale Element, das ein Vergnügen oder einen Genuss (*voluptas/diletto*) an der *historia* hervorrufe, aus der Kombination von Fülle (*copia*) und Mannigfaltigkeit (*varietas*). Ausgehend von diesen konkreten Eigenschaften der *historia*, deren Unterscheidung wohl einer verwandten Aufteilung Quintilians entspricht,[22] entwickelt Alberti sehr ausführliche Ansichten zur Angemessenheit im Bild. Sein zentraler Begriff für diese Angemessenheit ist Würde (*dignitas*), die sich aus einer moderaten Verwendung von Fülle und Mannigfaltigkeit ergebe – also aus jenen Eigenschaften, die das Vergnügen an der *historia* hervorrufen.[23] Im Hinblick auf diese *dignitas* schreibt Alberti dann oft repetitiv und bisweilen auch recht praxisfern vor, auf welche Art und Weise das Werk des Künstlers angemessen zu sein habe: Es dürften nicht zu viele, aber auch nicht zu wenige Figuren auftauchen; sie müssten in Gebärde und Mimik ihrem Geisteszustand entsprechen; dieser Geisteszustand wiederum sollte nicht allzu wild oder übertrieben sein.[24] Ähnliche Vorschriften zur angemessenen und richtigen Darstellung verschiedener Charaktere oder unterschiedlicher Altersstufen dürfte Alberti aus der antiken Literatur sowie aus deren Rezeption durch die Autoren des Mittelalters gekannt haben.[25] Albertis Anweisungen orientieren sich hingegen kaum an der zeitgenössischen Kunstpraxis. So rät er davon ab, einen Philosophen mit den Körperbewegungen eines Ringkämpfers zu versehen oder Mars und Jupiter mit Frauenkleidern auszustatten. An anderer Stelle verbietet er, einen trägen Pflugstier ebenso feurig wie Bucephalus, das Pferd Alexanders des Grossen, darzustellen.[26]

Diese Empfehlungen, die sowohl den Masshalteappellen der antiken Rhetorik[27] als auch Anweisungen zur korrekten Gestik aus dem Hochmittelalter ähneln,[28] erscheinen für sich betrachtet zunächst nicht sonderlich hilfreich. Kein Künstler stellte damals Mars in Frauenkleidern oder Bucephalus als trägen Ochsen dar, und überhaupt waren Bildmotive wie Mars oder Bucephalus nicht eben häufig. Die eigentliche Funktion solcher Anweisungen bestand wohl darin, einem gelehrten Publikum (etwa den Humanisten am Hof in Mantua) klarzumachen, dass Vorstellungen von Angemessenheit (Dekorum), die etwa in der Rhetorik oder der Poesie als selbstverständlich galten, auch in der Malerei erwartet werden dürften – also auf einem Gebiet, auf dessen allgemeine Anerkennung durch die Humanisten Alberti in »De pictura« hinarbeitete. Künstler hingegen, die über den Reitstall Alexanders des Grossen weniger genau informiert waren (oder sich nicht für ihn interessierten), konnten Albertis Anweisungen nur begrenzt als konkrete Kritik ihrer Werke verstanden haben. Denn die Angemessenheit, für die Alberti häufig mit antiken Beispielen warb, war schon vor 1435 ein Bestandteil der Malerei. So bezeugen Tanzmanuale, Anstandsregeln, Briefwechsel, Predigtregeln und Schriften didaktischen Inhalts, dass ein gewisses Dekorum in allen Lebensbereichen erwartet wurde; die Darstellungskonventionen der Malerei existierten nicht völlig losgelöst von solchen Vorstellungen.[29] Abgesehen davon machten religiöse

22 Quintilian, Institutio oratoria, 10.2.1 (wie Anm. 14). Vgl. Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 137.

23 Alberti, De pictura, §40 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 119). Vgl. zu diesem Abschnitt auch Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 135–139, sowie *Rhetorica ad Herennium*, hrsg. von H. Caplan, London/Cambridge (Mass.) 1964, 4.13.18, und Quintilian, Institutio oratoria, 12.10.79–80 (wie Anm. 14) (Mässigung der »copia« und der »varietas«).

24 Alberti, De pictura, §§40 und 43–44 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 116–119 und 124–129). Zur tumultartigen Komposition siehe Quintilian, Institutio oratoria, 2.12.11, 10.7.12 und 10.9.12 (wie Anm. 14).

25 Vgl. etwa Horaz, *Ars poetica*, hrsg. von H. Rushton Fairclough, London/Cambridge (Mass.) 1961, 153–158, mit Alberti, De pictura, §44 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 127–129), und Schmitt, J.-C., *The Ethics of Gesture*, in: Fragments for a History of the Human Body 2, hrsg. von M. Feher, »Zone 4, 1989, S. 129–147, S. 138–142.

26 Alberti, De pictura, §§37–39 und 44 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 113–117 und 125–127). In der italienischen Version, S. 113, steht anstatt des Ringkämpfers der Vergleich mit der Fechtkunst. – Siehe auch Alberti, *De re aedificatoria*, 7.17 (hrsg. von Theuer, Wien 1912, S. 405–408), wo Alberti hinsichtlich der Aufstellung von Skulpturen ähnliche Ansichten zum Dekorum formuliert.

27 Quintilian, Institutio oratoria, 12.10.79–80 (wie Anm. 14), der für den notwendigen Reichtum des Ausdrucks in der Rede Mässigung wünscht: »copia habet modum«. – Zum Gedanken der Mässigung siehe auch Schmitt, J.-C., *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. 39–41 und 264.

28 Vgl. Kemp, W., *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987, S. 180–190, und Schmitt 1992 (wie Anm. 27), S. 31 und 265–269.

29 Vgl. Baxandall, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1986; Kemp 1987 (wie Anm. 28), S. 181–182, sowie *Decorum in Renaissance Narrative Art*, hrsg. von F. Ames-Lewis und A. Bednarek, London 1992, besonders die Beiträge Jacobus, »Gesture and Decorum«, und Fermor, »Decorum and Figural Movement«. – Vgl. auch Haussherr, R., *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, (Akademie der Wissenschaften und der Literatur [Mainz, Geistes- und sozialwissenschaftl. Klasse] 1984, Nr. 4), Mainz 1984 (über die mit »convenevolezza« bezeichnete Angemessenheit). – Der Begriff »decor« hat sich erst nach 1500 eingebürgert; vgl. Zöllner, F., *Verrocchios »Christus und Thomas« und das »Dekorum« des Körpers*, in: Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio, hrsg. von H. Beck u.a., Frankfurt a.M. 1996, S. 129–141.

Bildthemen den allergrössten Teil der Kunstproduktion aus, und hier sorgten die Ikonographie und Typologie für verbindliche Darstellungsmodi und damit für Angemessenheit oder Würde im künstlerischen Ausdruck. Nun gab es zwar zu Albertis Zeiten vereinzelt Überschreitungen dieser *de facto* durch die Tradition festgelegten Angemessenheit,[30] doch keinesfalls bestand um 1435 die Notwendigkeit, eventuell überhandnehmende künstlerische Freiheiten mit Hilfe eines Malereitraktates in die Schranken zu weisen.

Tatsächlich existierende »Fehler« in der künstlerischen Gestaltung konstatierte Alberti in der Proportionierung, in der Perspektive[31] und vor allem in der Komposition von Bildern. Anlässlich dieser Mängel wandte er sich – allerdings ohne konkrete Beispiele aus der zeitgenössischen Malerei zu nennen – gegen tumultartige Verwirrungen im Bild sowie gegen die Missachtung einer gewissen Richtigkeit (*ratio, ragione*) und das Fehlen von Angemessenheit (*modus*). Schliesslich – so Alberti – ähnelten zu lebhaft gestaltete Figuren doch allzusehr den Bewegungen von Schauspielern oder Fechtern, deren unangemessene Bewegungen nicht der eigentlichen Würde (*dignitas*) der Malerei entsprächen und zudem ein zu aufbrausendes Gemüt (*ingenium*) des Künstlers verrieten.[32] Der Bezug auf die Schauspieler und der nur in der italienischen Version auftauchende Vergleich mit den Fechtern ist ein erneuter Hinweis auf die für Alberti vorbildliche Rhetorik. Bereits Cicero hatte auf die Notwendigkeit einer Übereinstimmung von Gefühl und Gestus des Redners hingewiesen und dabei betont, dass ein Orator nicht die übertriebenen, auf den Exerzierplätzen und in der Palästra beheimateten Gesten imitieren sollte.[33] Ciceros Argument scheint allerdings nicht nur ein blosser Appell an die Mässigung gewesen zu sein, denn er wies hierbei auf das grundsätzlich problematische Verhältnis zwischen der Sprache des Redners und seiner Gestik hin. Cicero und Quintilian befürchteten, dass die in der *oratio* angestrebte Affektübertragung vom Redner auf sein Publikum im Medium der Sprache grundsätzlich unvollkommen sei, denn mit der Rede allein überzeuge man nur die bereits Überzeugten, während die Ungebildeten eher weniger beeindruckt würden. Quintilian schliesslich empfand die im Vergleich zur Sprache grössere Macht der Gesten und Bilder als beinahe unheimlich. Cicero zeigte sich da weniger ängstlich und erneut pragmatischer. In der grösseren Macht der Gesten und Bilder sah er weniger eine Gefahr als vielmehr eine Möglichkeit, die begrenzte Ausdrucksfähigkeit der Sprache um die eindrucksvolle körperliche Überzeugungskraft des bewegten Leibes zu ergänzen. Daher bediene sich der Orator nicht allein der Sprache, sondern auch der unmittelbarer wirksamen *actio* in Form von Miene, Gebärde und Tonfall.[34] Einen exakt analogen Modus der Affektübertragung forderte Alberti – nun in Anlehnung an die Ausführungen Quintilians – auch für die *historia*. Demnach bewege eine *historia* dann die Gemüter der Betrachter, wenn die dargestellten Figuren ihren eigenen Gemütszustand möglichst deutlich demonstrierten, denn die Natur habe es so eingerichtet, dass wir mit den Weinenden weinten, mit den Lachenden lachten und mit den Trauernden trauerten.[35] Damit folgte Alberti den Ansichten Ciceros, der die Affektübertragung als ein mächtigeres Instrument der Persuasion ansah als die rein sprachlichen Mittel der Rede. Wie bereits in seiner Bevorzugung von *delectare* und *movere* gegenüber dem rationaleren *modus dicendi* des *docere* schloss sich Alberti auch hier, mit seiner Übernahme der Affektübertragung, an ein weniger



30 Vgl. Warnke, M., *Praxisfelder der Kunsttheorie*, in: Idea 1, 1982, S. 54–71 (über Mantegnas künstlerische Freiheiten), und Frey, C., *Il Codice Magliabechiano cl. XVII.17*, Berlin 1892, S. 350, Anm. 1 (über Uccellos Verstösse gegen das Dekorum).

31 Alberti, De pictura, §§19, 21 und 39 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 80, 85 und 117).

32 Ebd., §§21, 40 und 43–44 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 85, 119, 125 und 127). Zu massvollen Bewegungen vgl. Quintilian, Institutio Oratoria, 2.12.9–12 und 10.7.12 (wie Anm. 14).

33 Cicero, De oratore, 3.59.220 (wie Anm. 20); vgl. auch Quintilian, Institutio Oratoria, 2.12.9–12 und 10.7.12 (wie Anm. 14), sowie Spencer 1957 (wie Anm. 3), S. 42.

34 Cicero, De oratore, 3.59.222–223 und 3.59.216 (wie Anm. 20); Quintilian, Institutio oratoria, 11.3.67 (wie Anm. 14); Schmitt 1992 (wie Anm. 27), S. 41–49.

35 Alberti, De pictura, §41 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 121); vgl. Quintilian, Institutio oratoria, 6.2.26–36 (wie Anm. 14); Horaz, Ars poetica, 105–110 (wie Anm. 25); Patz 1986 (wie Anm. 1), S. 283.

intellektuelles Modell an. Er trug damit dem bereits von Cicero thematisierten Umstand Rechnung, dass eine allein an den Intellekt gerichtete »Argumentation« unvollständig und weit weniger wirksam ist als der unmittelbare Appell an die Gefühle des Zuhörers oder Betrachters.

## *Die Mässigung von »voluptas« und »delectatio«*

Bestimmend für Albertis Ansichten war häufig eine Moral, die sich aus seiner wechselhaften Lebensgeschichte erklären lässt. Als illegitimes Kind einer lange im Exil lebenden Familie führte er das Leben eines Gelehrten, der sich verschiedenen Brotgebern verdingen und schliesslich einsehen musste, dass humanistische Werte – jenseits der Tagespolitik, des kaufmännischen Gewinnstrebens und des Verlangens nach Macht – noch am ehesten im Reich der Literatur, des Schreibens, Nachdenkens und Philosophierens – also in der *vita contemplativa* – möglich waren.[36] Konsequenterweise hat auch »De pictura« einen moralisierenden Unterton, der zu einem idealen Bezugspunkt für die Würde des Künstlerischen überhaupt werden konnte. Die Anweisungen zur Angemessenheit der Darstellung in der *historia* dienten also weniger der Korrektur einer bestehenden künstlerischen Praxis als der Aufwertung der Kunst überhaupt. Die sehr ausführliche und letztlich sogar repetitive Erläuterung jener Elemente, die dem Bild *dignitas* und damit Angemessenheit verleihen, erklärt sich somit nicht erschöpfend aus den moralischen Ansprüchen Albertis. Vielmehr dürften jene Elemente in »De pictura« die Funktion gehabt haben, einem humanistisch gebildeten Publikum ein Vergnügen an Kunst vorzustellen, das nicht unmittelbar mit moralischen Erwägungen oder intellektuellen Würdigungen verbunden war. Dieser mit Begriffen wie *movere, delectare* und *voluptas* umschriebene Kunstgenuss sollte – so werde ich im folgenden argumentieren – mittels der Forderung nach Angemessenheit auf eine akzeptable Grundlage gestellt werden.

Der Begriff *voluptas* bezeichnete den sowohl geistigen als auch sinnlichen Genuss, konnte aber auch schlicht »Vergnügen« bedeuten;[37] er hatte in der adjektivischen Form, *voluptarius*, eine eindeutig negative Bedeutung im Sinne von »wollüstig«.[38] Diese negative und moralisch abwertende Konnotation, die erst im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts allmählich schwächer zu werden schien,[39] konnte auch für das Substantiv *voluptas* gelten, aber immer nur in direkter Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext, etwa wenn dieser Begriff in den dreissiger Jahren in Florenz im Gegensatz zur *virtus* diskutiert wurde.[40] Eine offenbare Ambivalenz des Begriffes *voluptas* findet sich noch an einigen Stellen der etwa zwanzig Jahre nach »De pictura« entstandenen Bücher »De re aedificatoria«. Das Vergnügen an Bildern hielt Alberti dort für grundsätzlich zulässig, denn gute Malerei (*pictura*) könne dasselbe Vergnügen (*voluptas*) hervorrufen wie die Lektüre einer guten Geschichte (*historia*).[41] Allerdings stand diese Bemerkung im Kontext einer Ermahnung zur Einhaltung des Dekorums bei der Ausstattung von Gotteshäusern. In ihnen – so Alberti – dürfe die sinnliche Freude am Schmuck nicht von der Meditation ablenken; ähnliche Einschränkungen finden sich auch an weiteren Stellen. Ein Vergnügen an Bauwerken war immer den ernsthafteren Aspekten wie der Notwendigkeit (*necessitas*) oder der Nützlichkeit (*utilitas*) nachgeordnet.[42] Denn





36 Siehe Grayson, C., *The Humanism of Alberti*, in: Italian Studies 12, 1957, S. 37–56. Ein weiteres Motiv für Albertis Moralismus war vielleicht die Beziehung zu seinem Vater; vgl. Schneider, L., *Leon Battista Alberti: Some Biographical Implications of the Winged Eye*, in: The Art Bulletin 72, 1990, S. 261–270.

37 Vgl. etwa Alberti, De statua, Widmungsschreiben; Patz 1986 (wie Anm. 1), S. 277; Cicero, De oratore, 3.177–178 (wie Anm. 20), und Orator, 49.162–162 (wie Anm. 17).

38 Vgl. Sleumer, A., *Kirchenlateinisches Wörterbuch*, Limburg 1926, S. 829, und Forcellino, E., *Totius latinitatis lexicon*, VI, Rom 1875, S. 413.

39 Vgl. Allen, D. C., *The Rehabilitation of Epicurus and his Theory of Pleasure in the Early Renaissance*, in: Studies in Philology 41, 1944, S. 1–15, und Liebenwein, W., *Honesta voluptas. Zur Archäologie des Geniessens*, in: Hülle und Fülle – Festschrift für Tilmann Buddensieg, hrsg. von A. Beyer u.a., Alfter 1993, S. 337–357.

40 Vgl. Watson, P. F., *»Virtù« and »voluptas« in Cassone Painting*, Ann Arbor 1974, S. 208–209 und 240–253.

41 Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*, Florenz 1485, c. ri–v (7.10), hrsg. von J. Rykwert, Cambridge 1987, S. 220 (Ed. 1912 [wie Anm. 26], S. 381).

42 Ebd., c. ai–r und aiiii–r (praef.), c. gviii–v (4.1) (Ed. 1987 [wie Anm. 41], S. 7, 24 und 92; Ed. 1912 [wie Anm. 26], S. 9 und 175).

die Baukunst – so Alberti – gehe von Nutzen, Notwendigkeit und Annehmlichkeit aus, und erst im weiteren Verlauf der Architekturgeschichte habe sie sich auch auf das Vergnügen zu erstrecken begonnen. Vergnügen (*voluptas*) jedoch schrecke niemals vor Unmässigkeit zurück,[43] und überhaupt sei eine zu starke Neigung für den Genuss überaus schädlich.[44] Das von Alberti in »De re aedificatoria« ausgeführte Verständnis von Genuss oder Vergnügen war stets von moderierenden Vorstellungen flankiert. Diese Tendenz zur Mässigung hielt Alberti in der bildenden Kunst und dort besonders bei der Darstellung von Gemüts- und Körperbewegung für angebracht. Übermässig heftige Bewegungen in der *storia* verrieten – so Alberti – das allzu hitzige (*fervens*) und stürmische (*furioso*) Talent (*ingenium*) des Künstlers,[45] und diesen unmittelbaren Ausdruck der Persönlichkeit im Kunstwerk schätzte Alberti im Gegensatz zu den Kunsttheoretikern nachfolgender Jahrhunderte noch als negativ ein.

In der *storia* hatte also die Darstellung der seelischen Regungen und der körperlichen Bewegungen vor allem hinsichtlich des künstlerischen Talents bestimmten Beschränkungen zu unterliegen. Aus diesem Grund bestehen die Erörterungen zu Bewegung und Ausdruck, die den grössten Teil von »De pictura« ausmachen, hauptsächlich aus Vorschriften zur Angemessenheit. Angesichts eines solchen Versuchs der Moderierung würden auch einige Elemente von »De pictura« verständlich, die sich sonst nur schwer erklären liessen, wie zum Beispiel einige fast banale Anweisungen für die korrekte Gestaltung der *historia* (s.o.) oder die mitunter repetitiven Vorschriften für die Bildgestaltung, die somit als ein Gegengewicht zu dem mit Begriffen wie *voluptas* und *delectatio* bezeichneten Vergnügen an der bildenden Kunst erscheinen. Verständlicher würde auch die sonst allzu übertrieben wirkende Strenge einzelner Forderungen zur Angemessenheit; dies gilt etwa für Albertis Vorschlag, dass idealerweise nur neun bis zehn Personen in einer *storia* zu sehen sein sollten.[46] Ein solches Ideal liess sich praktisch gar nicht einhalten, denn es schloss wichtige Themen der christlichen Bilderwelt von vornherein aus (daher fehlt diese Empfehlung auch in der italienischen Fassung). Zudem setzte sich Alberti selbst in »De pictura« bisweilen über das eigene Ideal hinweg: Das einzige von ihm explizit angeführte und gepriesene nachantike Kunstwerk, Giottos »Navicella«, zeigt weit mehr als neun oder zehn Figuren (im Schiff selbst allein elf). Und auch der als vorbildlich gepriesene Meleagersarkophag hat nur bei sparsamster Zählung eine »korrekte« Anzahl von Personen.[47]



## *Humanismus und Kunstgenuss*

Albertis Gründe, den Genuss (*voluptas, delectare*) am Kunstwerk und dessen Wirkung durch Affektübertragung (*movere*) mit einer moderierenden Würde (*dignitas*) und den Anforderungen des rhetorischen Dekorums zu flankieren, erklären sich aus der traditionellen Haltung seiner gelehrten Zeitgenossen zur Kunst allgemein und zum Kunstgenuss im besonderen. Die Reaktionen humanistisch gebildeter Männer auf die bildende Kunst waren – trotz des seit Dante und Petrarca beinahe kanonischen, aber häufig doch mechanischen Künstlerlobs – insgesamt gesehen eher zurückhaltend.[48] Erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts sollte die sinnlich-visuell geprägte Herangehensweise der Künstler mit den rationaleren, literarisch

43 Ebd., c. bv–v (1.9), (Ed. 1987 [wie Anm. 41], S. 24; Ed. 1912 [wie Anm. 26], S. 49).
44 Ebd., c. hii–v (4.2.), (Ed. 1987 [wie Anm. 41], S. 95; Ed. 1912 [wie Anm. 26], S. 181).
45 Alberti, De pictura, §44 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 127; »furioso« fehlt in der lateinischen Fassung).
46 Ebd., §40.
47 Vgl. Bober, P. P./Rubinstein, R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London/Oxford 1986, Nr. 118.
48 Kristeller, P. O., *Das moderne System der Künste*, in: ders., Humanismus und Renaissance II, München 1976, S. 164–206 und 287–312; Krautheimer, R. und T., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1982, S. 294–305; Buck, A., *Humanismus*, Freiburg 1987, S. 202–228, bes. S. 214.

motivierten und oft moralisch geprägten Auffassungen der Humanisten kompatibler werden.[49] Wenn Gelehrte ein Gefallen an bildender Kunst äusserten, dann stellten sie in der Regel die rationale Seite des Kunstgenusses in den Vordergrund,[50] also einen Aspekt, der eher mit dem rhetorischen *modus* des *docere* als mit Albertis Erklärung der Affektübertragung und seiner Erläuterung der *historia* aufgrund von *delectare* und *movere* harmonierte. Humanisten wie Francesco Petrarca und Leonardo Bruni zogen schliesslich in den meisten Fällen das Buch dem Gemälde, eine Schrift des Aristoteles dem Bild eines Giotto vor,[51] und die Malerei war immer noch eine *ars mechanica*[52], zählte also nicht zu den freien Künsten und musste bis weit ins 16. Jahrhundert um ihre Nobilitierung kämpfen.[53] Selbst im 1518 vollendeten »Hofmann« Baldassare Castigliones, der gern als Beleg für die Freiheit der bildenden Künste zitiert wird,[54] taucht die Malerei als eine mechanische, für einen *gentilhuomo* letztlich ungeeignete Kunst auf.[55] Alberti hatte allerdings in der italienischen Widmung von »De pictura« die Maler, Bildhauer und Architekten direkt neben drei Repräsentanten der *artes liberales* gestellt (Musiker, Geometer und Rhetoren). Dieser Vergleich war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vielleicht noch ein gewagter Schritt, den er sich explizit nur in der Widmung der italienischen Fassung erlaubte. Demgegenüber stellte Alberti im Widmungsschreiben der lateinischen Version, die sich an gebildetere Adressaten wandte, die Malerei nicht neben die freien Künste;[56] vor allem für diese Gruppe der in den freien Künsten ausgebildeten Leserschaft betonte Alberti ausdrücklich die hohe Wertschätzung, die die Maler in der Antike erfahren hätten.[57] Der Hinweis auf den hohen Status der Malerei im Altertum war also gegenüber einem gebildeten Publikum noch notwendig, und das Zugeständnis an ein weder moralisch interpretierbares noch rational herleitbares Vergnügen an der Kunst dürfte für die Humanisten jener Tage nicht selbstverständlich gewesen sein. Je mehr sich jene Freude von einem intellektuellen Vergnügen entfernte oder auf keine nachvollziehbare moralische Begründung bauen konnte, desto eher stellte sich fast ein an Scham grenzendes Gefühl ein. Der unterhaltendste Beleg hierfür ist die Geschichte von Poggio Bracciolinis kleiner Sammlung antiker Bildwerke, die ihm ganz offensichtlich Freude bereitete. Gleichzeitig lassen Poggios Beschreibung der einzelnen Werke und die leichte Ironisierung seines Gefallens an ihnen eine gewisse Scham an der Freude selbst erkennen:[58] so als ob es einem ernsthaften Gelehrten nicht anstünde, sich für solche Nichtigkeiten zu begeistern.

Ebenso aufschlussreich für eine traditionell zwiespältige Haltung der Gelehrten gegenüber dem Kunstgenuss ist ein Brief des Manuel Chrysolaras aus Rom (nach 1411), worin sein Verfasser eine einschneidende und für ihn selbst einigermassen überraschende Veränderung seiner Einstellung gegenüber Kunstwerken beschreibt. Früher hätte er – so Manuel – eine schlechte Meinung von der Kunst gehabt und es gar nicht für möglich gehalten, dass er sich in seinem Alter einmal für die Schönheit von Steinen, Marmor und von Bildern interessieren würde und nicht allein für die von lebendigen Körpern. Angesichts seiner Erfahrungen in Rom wundert sich Manuel dann mit einer gewissen Naivität und mit einem ironischen Hinweis auf sein Alter über diesen Gesinnungswandel, von dem er schliesslich befürchtet, dass sein Briefpartner, Demetrius Chrysolaras, ihn gar lächerlich finden würde. Doch dieser apologetischen Einleitung folgt ein begeisterter Diskurs

49 Krautheimer, R., *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Köln 1988, S. 277–298 (»Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung«) und S. 299–319 (»Humanisten und Künstler«), bes. S. 306, 308 und 318 (zuerst in Krautheimer 1982 [wie Anm. 48]).

50 Siehe Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 60 und 83, sowie Valla, De voluptate, 2.8 und 2.27, (Ed. 1977 [wie Anm. 18], S. 200 und 344).

51 Siehe Petrarca, Francesco, *Familiarum rerum libri*, 3.18, in: ders., Opere, Florenz 1975, S. 372; Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 42–43 (Leonardo Bruni, ca. 1435–1437, über Aristoteles) und 125 (Pier Paolo Vergerio, im Jahre 1402, über die »ars disegnativa«).

52 So noch bei Santi, Giovanni, *La vita e le gesta di Federigo da Montefeltro Duca d'Urbino* (vor 1492), hrsg. von L. Michelini Tocci, 2 Bde., Vatikanstadt 1985, S. 671 (22.91).

53 Vgl. Blunt, A., *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1940, S. 48–53; Wackernagel, M., *The World of the Florentine Renaissance Artist*, Princeton 1981 (deutsch 1938), S. 348–350, und Antal, F., *Florentine Painting and its Social Background*, London 1948, S. 374–380.

54 Blunt 1940 (wie Anm. 53), S. 53.

55 Castiglione, Baldassare, *Il cortigiano*, Venedig 1599 (zuerst 1528), c. 42v (1.49).

56 Dies verdeutlicht auch die lateinische Widmung, in der die bildende Kunst den Staatsgeschäften nachgeordnet ist (diese Nachordnung war ein Topos der Kunstliteratur; vgl. etwa Vitruv, De architectura, 1. proem. 1–2, hrsg. von C. Fensterbusch, 3. Aufl. Darmstadt 1981, S. 20).

57 Alberti, De pictura, §§25–28 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 88–95). – Der Topos von der einst vornehmen Malerei findet sich z. B. bei Plinius, Historia naturalis, 35.1.2, 35.7.19, 35.9.26, 35.10.27–28, hrsg. von R. König, München 1978, S. 12, 24 und 28, 30 (weitere Bezüge auf antike Vorbilder enthalten die genannten Alberti-Editionen).

58 Bracciolini, Poggio, *Epistolae*, hrsg. von Tonelli, 2 Bde., Florenz 1832–1859, Bd. 1, S. 322–323 (Reprint, Bd. 3, 1964). Vgl. Walser, E., *Poggius Florentinus. Leben und Werke*, Leipzig/Berlin 1914, S. 147; Krautheimer 1982 (wie Anm. 48), S. 303–304 und 312–313 (»Humanisten und Künstler«); Weiss, R., *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, 2. Aufl. Oxford 1988, S. 65–66 und 183–184.

über die Kunstwerke und das Vergnügen an ihnen. In Manuels Brief wird letztlich deutlich, dass vor allem die Repräsentation der menschlichen Seele und ihrer Leidenschaften sowie deren Wiedererkennen durch den Betrachter dem Kunstgenuss zugrunde liegen[59] (dieser Brief hat noch vor der Mitte des 15. Jahrhunderts tatsächlich einige Wirksamkeit hinsichtlich einer positiven Einstellung zum Kunstgenuss gehabt).[60]

Eine mit den Ansichten Chrysolaras', Poggios und Albertis vergleichbare und auch vorbildliche Thematisierung der Ansicht, dass die Freude an Kunstwerken für eine ernsthafte und gelehrte Person eigentlich nur in Form intellektuellen Genusses oder im Gewande moralischer Erbauung möglich sein dürfe, ist Petrarcas »De remediis utriusque fortunae«. In dieser moralischen und dem Stoizismus zuneigenden Trostschrift wird tatsächlich der Widerstreit zwischen Freude an Kunst einerseits und einer moralisierend und sachlich argumentierenden Rationalität andererseits offen ausgefochten. Ausführlich versucht die Vernunft (*ratio*) der Freude (*gaudium*)[61] ihr Gefallen an den Werken der bildenden Kunst auszureden, und mit ostinater Sturheit wiederholt die Freude das immer gleiche »Argument«: »Ich erfreue mich an gemalten Bildern« – »pictis tabulis delector«.[62] Die Einwände der Vernunft sind jedoch ernst gemeint und können als ein verständnisfördernder Hintergrund für das bei Alberti auftretende Problem des Vergnügens an der Kunst herangezogen werden. Eine Synthese der Argumentation der Vernunft liest sich etwa folgendermassen: Beim Kunstgenuss bestehe die Gefahr einer zu grossen Beeinflussung der Gemüter (*ingenia*), inbesondere weil Genuss (*voluptas*) und Bewunderung (*stupor*) den Geist von Dingen höherer Kontemplation ablenkten. Diese Gefahr einer Korrumpierung des Geistes erscheine um so grösser, als Bilder und Bildwerke, die einst wohl Zeichen für Tugend (*insignia virtutum*) gewesen seien, heute eher Verlockungen für das Auge (*illecebrae oculorum*) darstellten. Ein gewisser Genuss sei jedoch dann erlaubt, wenn er mit Mässigung (*modice*) vollzogen werde und sich an den besonders genialen Erfindungen des menschlichen Talents (*ingenium*) entzünde. Hiermit offenbart sich auch der eigentliche Sinn des streitbaren Dialogs zwischen *gaudium* und *ratio*: Der Genuss ist – aber auch dann nur in einem begrenzten Masse –zulässig, wenn ihm mit einer gewissen Angemessenheit gefrönt wird und wenn sich das Gefallen an einer aus dem Geist und der talentierten Fähigeit (*ingenium*) entsprungenen Qualität orientiert. Eine ähnliche Argumentation der Vernunft findet sich auch im dann folgenden Abschnitt von »De remediis utriusque fortunae«, worin die Vernunft sich mit dem Besitz von Büchern auseinandersetzt, also mit einem Gegenstand, der weit weniger als die bildende Kunst dem Verdacht des sinnlichen Genusses ausgesetzt war. Auch hier rät die Vernunft unbedingt zur Mässigung – etwa wenn die Menge der erworbenen Bücher (*copia librorum*) über ein verdauliches Mass hinauszugehen drohe.[63]

## *Lorenzo Vallas »De voluptate«*

Albertis Modell der Angemessenheit für die Darstellung von Bewegung und Ausdruck korrespondierte mit Petrarcas Vorschriften zum massvollen Genuss. Die den Genuss hervorrufenden Elemente der *historia* – Fülle und Mannigfaltigkeit – unterlagen damit praktisch einem Korrektiv, das in seiner Formulierung beinahe

59 Migne, *Patrologia Graeca*, Bd. 46, Sp. 57–60, zitiert bei Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 81–83 und 150–152. – Zu Manuel siehe ebd., S. 8 und 81, über seine Haltung zu Vergnügen und Nützlichkeit.

60 Vgl. ebd., S. 83, 97–98 und 161–163.

61 Zur Austauschbarkeit von »gaudium« und dem bei Alberti verwendeten Begriff »voluptas« siehe Valla, De voluptate (Ed. 1977 [wie Anm. 18], S. 40).

62 Petrarca, Francesco, *De remediis utriusque fortunae*, I.41–42, in: Francisci Petrarchae opera omnia, 3 Bde., Basel 1554 (Reprint Ridgewood N.J. 1956), Bd. 1, S. 1–254, S. 50–52; vgl. Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 53–58 und 140–143; Liebenwein 1993 (wie Anm. 39).

63 Petrarca (wie Anm. 62), Bd. 1, S. 53–55.

moralisch wirkte. Die Notwendigkeit eines solchen Korrektivs ergab sich gerade in den Jahren um 1435 aus Positionen, die Lorenzo Valla vertrat. Etwa zur gleichen Zeit, als Alberti seine Gedanken zum Vergnügen an der Kunst zu entwickeln begann, überarbeitete Valla seine bereits 1431 in der ersten Fassung fertiggestellte Schrift »De voluptate«.[64] Jene erste Fassung war ab 1427 in römischen Humanistenzirkeln, dem etwa Poggio Bracciolini, Antonio Panormita und Leonardo Bruni angehörten, entstanden. Die Thesen von »De voluptate« riefen allerdings gerade im Kreis der Humanisten, die auch Alberti kannte, feindselige Reaktionen hervor.[65] Nicht zuletzt aufgrund dieser Reaktionen dürfte der um 1428 kurz in Rom weilende Alberti (s.o.) die seinerzeit als problematisch, teilweise sogar als skandalös geltenden Inhalte von »De voluptate« gekannt haben.[66] Umstritten war vor allem Vallas Präsentation des epikuräischen Standpunkts, dem er einen verhältnismässig grossen Teil seiner Abhandlung einräumte. Diesem Standpunkt stellte Valla – weit weniger brillant und auf engerem Raum – stoische Ansichten entgegen, um schliesslich im dritten Buch die christliche Weltanschauung über die paganen Auffassungen des Epikuräismus und Stoizismus siegen zu lassen. Der Sieg des Christentums konnte aber kaum die Stellungnahme zugunsten des Epikuräismus vergessen machen. Zentraler Begriff ist hier die *voluptas*, der die *honestas* (Rechtschaffenheit) als moralischer Wert der Stoiker gegenübersteht. Diesen Stoikern, deren Vernichtung Valla zu Beginn seiner Ausführungen androhte,[67] hält er dann folgende Argumente entgegen: Der Genuss (oder die Lust) sei – als ein ursprünglicher Akt des Lebens – die Vermählung der Sinne mit den Objekten der Welt, wie zum Beispiel die Vereinigung des Geschmacks mit dem Apfel oder die des Auges mit dem Licht. Die Rechtschaffenheit hingegen geisselt Valla als das selbstgenügsame Ideal einer intellektuellen Elite und als Knebelung der Sinne durch die Vernunft.



Vallas eloquente Auseinandersetzung mit dem Epikuräismus diskreditierte ihn in den Augen einiger Kollegen. Alberti, der einerseits Begriffe wie *delectare* und *voluptas* in das Zentrum seiner Gedanken zur Darstellung von Bewegung stellte und dessen Denken andererseits dem anti-epikuräischen Standpunkt von Humanisten wie Petrarca, Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini oder Francesco Filelfo nahestand,[68] musste einen Grund mehr gesehen haben, seinen Begriff des Vergnügens an der Kunst in den Kontext ausführlicher Bestimmungen zum Dekorum zu stellen; so jedenfalls stand er den umstrittenen und allen zeitgenössischen Vorstellungen zur Angemessenheit widersprechenden Ansichten Vallas nicht zu nahe. Die Gefahr einer Annäherung zwischen den beiden sehr unterschiedlich denkenden und handelnden Männern bestand an einigen Stellen sogar tatsächlich. So entsprach ein Argument in Vallas »De voluptate« der argumentativen Struktur von Albertis Auseinandersetzung mit Bewegung und Ausdruck: Hatte Alberti in seiner Erläuterung der Malerei ausschliesslich die *genera dicendi* des *movere* und *delectare*, nicht aber den Modus des *probare* berücksichtigt, so diskreditierte Valla diesen *modus dicendi* in der ersten Version von »De voluptate« sogar: Der Redner, der nur das rationale Argument des *probare* benutze, sei ein schlechter Redner und dem *athleta* vergleichbar, der nur mit Kraft zu gewinnen verstehe.[69] Angesichts der etwa zeitgleich mit »De pictura« entstandenen Schrift »De voluptate«, in der Valla den geistigen und sinnlichen Genuss (*voluptas*) als allgemein gültiges Lebensprinzip thematisierte, stellte Alberti seinen mit Begriffen wie *delectatio* und *vo-*

64 Eine erste Revision des Werkes erfolgte 1433 in Mailand, eine zweite ab 1435 in Neapel, vgl. die Einleitung, Valla, De voluptate (Ed. 1977 [wie Anm. 18], S. 8). Zu Valla siehe Fois, M., *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla nel quadro storico-culturale del suo ambiente*, Rom 1969.

65 Siehe Allen 1944 (wie Anm. 39), S. 7, und Fois 1969 (wie Anm. 64), S. 98–100.

66 Das Verhältnis Albertis zu Valla ist, soweit mir bekannt, nie diskutiert worden (siehe etwa Mancini, G., *Vita di Leon Battista Alberti*, Florenz 1911, der Valla nur beiläufig nennt). Lediglich Michel, P. H., *La Pensée de Alberti (1404–1472)*, Paris 1930, S. 491–492, bemerkt, dass Alberti dem von Valla propagierten Hedonismus zwar nicht direkt anhänge, dessen Wert aber auch nicht leugne.

67 Valla, De voluptate (Ed. 1977 [wie Anm. 18], S. 50–51).

68 Vgl. Allen 1944 (wie Anm. 39) (über die noch nach Valla vorherrschende Ablehnung Epikurs) und Liebenwein 1993 (wie Anm. 39).

69 Valla, De voluptate 3.29, (Ed. 1540 [wie Anm. 18], Sp. 997). In der überarbeiteten Version spricht Valla nicht mehr vom schlechten Rhetor, der nicht zu erfreuen und zu rühren vermag, sondern nur davon, dass dieser selten einen Streit gewänne (Ed. 1977 [wie Anm. 18], S. 320).

*luptas* umschriebenen Genuss an der *historia* in der Malerei in einen argumentativen Rahmen, der nicht die gleichen Assoziationen hervorrief wie Vallas polemisches Buch. Denkbar ist auch, dass der in Wort und Tat immer gemässigt auftretende Alberti (der geradezu als Inkarnation der von Valla verschmähten *honestas* erscheint) jede nur mögliche Assoziierung mit dem notorisch provokanten Valla vermeiden wollte.

## *Alberti und der Primat des Wortes*

Die Allgemeinheit der Ausführungen Albertis zur angemessenen Bildgestaltung verleiten den heutigen Leser dazu, Anweisungen aus »De pictura« in den Kunstwerken des 15. und 16. Jahrhunderts wiederzuerkennen.[70] Solche Bezüge zwischen Text und Bild sind jedoch – gerade aufgrund ihres eher allgemeinen Charakters – oft sehr vage und konkret schwer verifizierbar.[71] Selbst scheinbar offensichtliche und klar erkennbare Parallelen zwischen Albertis Text einerseits und Bildern des Quattrocento andererseits erweisen sich bei näherem Hinsehen als nicht überzeugend. Das gilt etwa für das um 1490 geschaffene Gemälde mit der »Verleumdung des Apelles« von Sandro Botticelli (Florenz, Uffizien)[72] ebenso wie für einen Kupferstich Andrea Mantegnas mit der »Beweinung Christi« (Abb. 1), der wohl zwischen 1488 und 1490 entstand und gemeinhin mit Albertis Anweisungen in Verbindung gebracht wird.[73] Das zuletzt genannnte Beispiel verdient unsere besondere Aufmerksamkeit, denn es veranschaulicht, dass Künstler wie Mantegna keineswegs auf Inspirationen aus der Kunsttheorie angewiesen waren und dass die Theorie eher von der künstlerischen Praxis abhing als umgekehrt.

Zunächst stimmt die auf dem Kupferstich abgebildete Zahl von neun Personen (inklusive des toten Christus) mit Albertis Forderung nach der idealen Bevölkerung (s.o.) einer *historia* genau überein; auch die durch unterschiedliche Figuren und Gesten ausgedrückten, zur emotionalen Anteilnahme auffordernden und die Vielfalt hervorrufenden Gemütszustände der einzelnen Personen entsprechen in etwa den Vorschriften Albertis. Eine Anregung der Komposition Mantegnas durch Alberti mag man tatsächlich für möglich halten, um so mehr, als ein Kontakt zwischen den beiden Männern bestanden zu haben scheint. Eine hinreichende Sicherheit allerdings wird es hinsichtlich dieser vermuteten Inspiration nicht geben können, zumal der bereits 1472 verstorbene Humanist seine Empfehlung an den Künstler lange Zeit vor Entstehen des Kupferstichs abgegeben hätte. Zudem – und dies ist der entscheidende Punkt – mussten Übereinstimmungen der eben beschriebenen Art nicht unbedingt auf die Lektüre eines Textes zurückgegangen sein. Tatsächlich gehörte zur üblichen Ausstattung von Beweinungs- oder Grablegedarstellungen, die besonders im Lauf des 14. Jahrhunderts häufiger und in dramatisch gesteigerter Form auftraten, ein etwa acht bis fünfzehn Figuren umfassendes Personal. Bei sparsameren Varianten reichten sieben Figuren aus (Christus, die drei Marien, Joseph von Arimathia, Nikodemus und der Evangelist Johannes), doch mitunter erlaubten sich die Künstler eine mehr oder weniger grosszügige Erweiterung des Bildpersonals (z.B. Giotto in der Scrovegni-Kapelle oder Simone Martini im Orsini-Polyptychon, s.u., Abb. 4). Tatsächlich lässt sich die in »De pictura« propagierte Neunzahl, die bei Mantegna so prominent auftaucht, schon weit vor





70 Vgl. hierzu zuletzt Marek, M. J., *Ordenspolitik und Andacht. Fra Angelicos Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal von San Marco in Florenz*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48, 1985, S. 451–475, S. 472–473; Locher, H., *Das Altarbild der Renaissance*, Berlin 1994; Ausst.-Kat. Mantua 1994 (wie Anm. 1), S. 330–357, mit den Beiträgen von Steinberg und Christiansen.

71 Vgl. hierzu das Urteil von Krautheimer 1982 (wie Anm. 48), S. 326–332, der aufgrund der sehr generellen Angaben Albertis zu ähnlichen Schlussfolgerungen hinsichtlich der Beziehung zu Ghiberti gelangt.

72 Alberti, De pictura, §§53–54 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 144–147 und 243); Lukian, De calumnia, 5, hrsg. von J. Werner und H. Greiner-Mai, 2. Aufl. Berlin/Weimar 1981, Bd. 3, S. 269. – Siehe Lightbown, R., *Sandro Botticelli. Life and Work*, 2 Bde., London 1978, Bd. 2, S. 87–92.

73 Andrea Mantegna, Grablegung Christi, ca. 1470–1480 oder 1488–1490?, Kupferstich, 33,9 x 48 cm, London, British Museum. – Vgl. Lightbown, R., *Mantegna*, Oxford 1986, S. 489, und Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 133–134, der ein früheres Datum annimmt. Vgl. zuletzt *Andrea Mantegna*, hrsg. von J. Martineau, Ausst.-Kat. London, Royal Academy of Arts/New York, Metropolitan Museum of Art, Mailand 1992, Nrn. 38 und 39, wo D. Landau für eine Datierung in die siebziger Jahre plädiert.

Abb. 1: Andrea Mantegna, Grablegung Christi, ca. 1470–1480 oder 1488–1490?, Kupferstich, 33,9 x 48 cm, London, British Museum (Foto: The Warburg Institute, London).

1435 in anderen Beweinungsdarstellungen beobachten,[74] und auch die Dramatik war keine Erfindung Albertis. Ein gutes Beispiel für solche dramatische Darstellungen ist Donatellos Marmorrelief mit der Grablegung Christi, das das einstige Sakramentstabernakel in Alt-Sankt Peter zierte und einige Parallelen zu den Anweisungen in »De pictura« aufweist (Abb. 2).[75] Das 1432–1433 entstandene Werk zeigt im Zentrum den toten Christus, der soeben in einen auffallend schmucklosen Sarkophag gelegt wird. Abgesehen von dem Toten bevölkern zehn lebende Personen – die um Christi Leiden und Tod trauernde Gemeinde – den bühnenartigen Bildraum, der von einem hochgezogenen Vorhang umrahmt wird. Diese Personenzahl harmoniert – wenn man den toten Christus nicht zum aktiven Bildpersonal rechnet – mit Albertis Ansicht, dass in einer *historia* neun bis zehn Personen ausreichten, um den Abwechslungsreichtum der Dinge (*varietas rerum*) angemessen vorzuführen. Andere Eigenschaften des Reliefs entsprechen sogar noch genauer den Forderungen Albertis: Männer und Frauen unterschiedlichen Alters, dem Betrachter ab- und zugewandte Gesichter, sowohl mit angelegten als auch mit emporgerissenen Händen ausgestattete Figuren und schliesslich emotional aufgewühlte Personen, die ihre Gefühle deutlich erkennbar ausdrücken und so die Affektübertragung auf den Betrachter ermöglichen, scheinen auf Albertis Text zu verweisen.[76]

*Albertis »De pictura«*

74 Vgl. z. B. die Rückseite von Duccios »Maestà« (Siena, Dommuseum, s.u.); Ugolino da Sienas Altarbild für Santa Croce (London, National Gallery) oder eine anonyme Tafel vom Ende des 13. Jahrhunderts in Perugia (Pinacoteca).

75 Rom, Sankt Peter, Marmor, 225 x 120 cm (einst wohl nahe dem Hauptaltar, heute Rom, Museo Storico-Artistico). Vgl. Janson, H. W., *The Sculpture of Donatello*, 2 Bde., Princeton 1957, Bd. 1, S. 95–101; Levine Dunkelmann, M., *A New Look at Donatello's Saint Peter's Tabernacle*, in: Gazette des Beaux-Arts 118, 1991, S. 1–16.

76 Vgl. Alberti, De pictura, §§40–41 (Ed. 1877 [wie Anm. 1], S. 117–121).

Abb. 2: Donatello, Grablegung Christi, ca. 1432–1433, Marmorrelief, 225 x 120 cm, Rom, Sankt Peter (Foto: Alinari).

Donatellos Relief ist etwa zwei Jahre älter als »De pictura«. Albertis Anweisungen zur korrekten Bildgestaltung, zur Darstellung von Bewegung und Ausdruck sowie zur Affektübertragung wären für Donatello – wenn der denn »De pictura« gelesen hätte – also nichts Neues gewesen. Doch auch Donatellos Werk war nicht so innovativ, wie ein direkter Vergleich mit Albertis Angaben suggerieren könnte. Sowohl die Anordnung der Figuren als auch ihre Dramatisierung und emotionale Aufladung haben Vorbilder in der Trecentomalerei – etwa bei Duccio oder Simone Martini (Abb. 3, 4).[77] Die mit erhobenen Händen hysterisch trauernde Maria Magdalena, die leicht links der Bildmitte hinter dem Sarkophag agiert, die beiden älteren Männer, Joseph und Nikodemus, die sich rechts und links des Sarkophags zu schaffen machen, die Position des toten Christus sowie der rechts, ein wenig abseits trauernde Johannes waren bereits im Trecento geläufige Bildelemente,[78] die hier – wie auch später bei Mantegna – mit einer grösseren handwerklichen Perfektion und einer intensiveren dramatischen Verdichtung, doch in der Gesamtanlage nur wenig modifiziert, verwendet wurden. Die von Alberti beschriebene Inszenierung der mit *varietas* ausgestatteten und das Publikum ergreifenden *storia* war also lange vor 1435 künstlerisch verwirklicht worden. Die Kunsttheorie hinkte somit der künstlerischen Praxis hinterher. Wenn hier überhaupt eine Abhängigkeit existierte, dann die des Textes von den Kunstwerken und nicht umgekehrt.

*Frank Zöllner*

77 Duccio, Beweinung Christi, Rückseite der »Maestà«, 1308–1311, 101 x 53,5 cm, Siena, Dommuseum; Simone Martini, Beweinung Christi, Tafel des Orsini-Polyptychons, 1333, 23,5 x 16,5 cm, Berlin, Staatliche Museen.

78 Vgl. Janson 1957 (wie Anm. 75), Bd. I, S. 98–99.

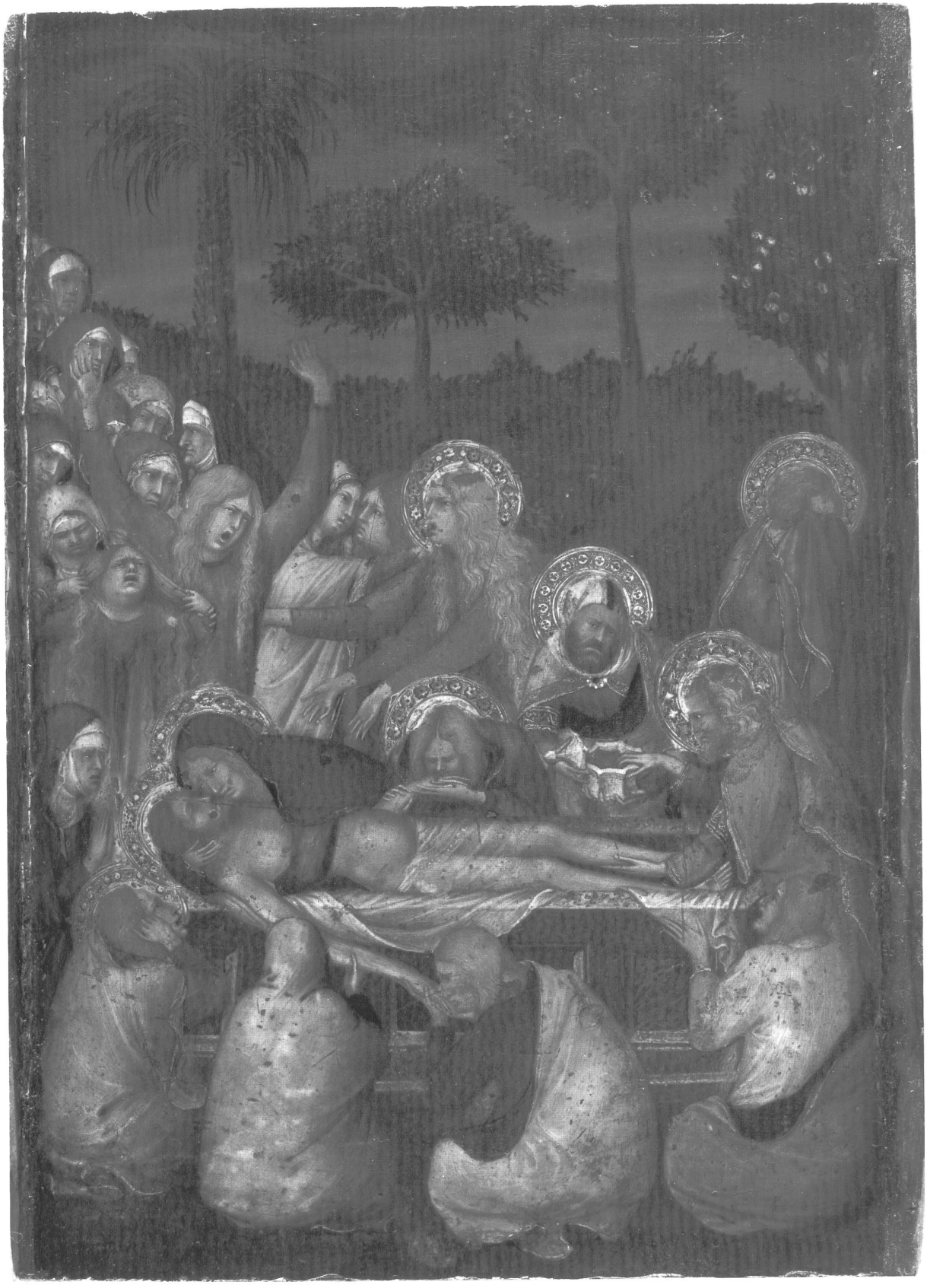
79 Das Fehlen direkter Benennungen entspricht Albertis Vorgehen bei anderen Gelegenheiten, etwa im Fall seiner stillschweigenden Bezüge auf Vitruv und den Kanon Polyklets (Zöllner, F., *»Policretior manu« – Zum Polykletbild der frühen Neuzeit*, in: Polyklet, Ausst.-Kat. Frankfurt a.M., Liebighaus, Mainz 1990, S. 450–472, 456–458). Zum Fehlen zeitgenössischer Namen siehe auch Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 135.

Abb. 3: Duccio, Beweinung Christi, Rückseite der »Maestà«, 1308–1311, 101 x 53,5 cm, Siena, Dommuseum (Foto: Foto Marburg).

Die Übereinstimmung von Albertis Angaben zur richtigen Bildgestaltung mit religiösen Kunstwerken, deren explizite Nennung er bezeichnenderweise vermied,[79] fand eine Parallele in der Auswahl seiner theoretischen Modelle. Er bestimmte die Wirkungsmacht der Bilder mit zwei *genera dicendi* der antiken Rhetorik und verzichtete hierbei auf den belehrenden *modus dicendi*. Dieser Verzicht ist besonders auffällig, da den traditionellen und noch im Quattrocento gültigen Vorstellungen zufolge die religiöse Malerei (die den Löwenanteil der Kunstproduktion ausmachte) ihre Daseinsberechtigung aus der Belehrung (*docere / probare*) des grösstenteils ungebildeten Publikums bezog.[80] Doch Albertis Verzicht auf den *modus* des *docere* machte insofern Sinn, als die Belehrung mittels religiöser Kunst (so die traditionelle Auffassung) gerade nicht durch die rationalen Argumente der Sprache erfolgen sollte, sondern durch die eher im Bild als im Wort mögliche Affektübertragung und die Rührung des Publikums, »denn ein Bild scheint die Seele mehr zu bewegen als die Schrift«.[81] Mit diesem Paradox des Belehrens – *docere* – durch das Rühren oder Bewegen – *movere* – korrespondierte Albertis Vorgehen im Malereitraktat, wenn er den *modus dicendi* des *movere* dem des *docere* vorzog. Tatsächlich entsprachen seine Beschreibungen der Affektübertragung und damit des *movere* exakt den Wirkungsmechanismen religiöser Kunst (soweit wir über diese informiert sind). Alberti übertrug also rhetorische Kategorien auf das

80 Gregor der Grosse, *Epistulae*, 4.11.13, in: Patrologia Latina, Bd. 77. Zum Nachleben dieser Ansichten im Mittelalter siehe Antal 1948 (wie Anm. 53), S. 276–277; Ringbom, S., *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965, S. 11–23; Belting, H., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981, S. 91–92. – Zur noch ausführlicheren Diskussion dieses Zusammenhangs in der byzantinischen Tradition siehe Schellewald, B., *»Stille Predigten« – Das Verhältnis von Bild und Text in der spätbyzantinischen Wandmalerei*, in: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie, hrsg. von A. Beyer, Berlin 1992, S. 53–74, bes. S. 53–54.

81 »Pictura nanque plus videtur movere animum, quam scriptura.« Durandus, Gulielmus, *Rationale divinorum officiorum*, Antwerpen 1570, 1.3, c. 12v und 13v. – Zu diesem Topos siehe Belting 1981 (wie Anm. 80), S. 91–92, und Baxandall 1986 (wie Anm. 29), S. 41.



38

Abb. 4: Simone Martini, Beweinung Christi, Tafel des Orsini-Polyptychons, ca. 1333, 23,5 x 16,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Foto: J. P. Anders).

gängige Rezeptionsverhalten gegenüber der zeitgenössischen religiösen Kunst und ersetzte somit deren Primat des Bildes durch einen Primat des Wortes. Da aber das Rezeptionsverhalten gegenüber religiöser Kunst praktisch identisch mit der emotionalen Beeinflussung eines ungebildeten Publikums war, drückte Alberti, der sich ursprünglich, in der lateinischen Fassung seines Traktats, an die gebildete, aber nicht immer bilderfreundliche Elite wandte (s.o.), jenes auf der Affektübertragung basierende Rezeptionsverhalten durch die *genera* der antiken Rhetorik aus. Er benutzte dabei Kategorien, die mit der Erfahrungswelt humanistisch ausgebildeter Leser von »De pictura« harmonierten und gleichzeitig eine Übertragung des Statuswerts der antiken *litterae* auf die Affektübertragung sicherstellten. In Anbetracht dieser Leser, deren Blick auf Bilder oft vom Gebrauch der lateinischen Sprache geprägt war,[82] griff Alberti also auf textbezogene Strukturen zurück. Hiermit trug er dem Umstand Rechnung, dass Bilder und Texte einerseits dem gleichen Zweck dienen können (etwa der Überzeugung des Publikums), sich andererseits aber in ihren Wirkungsmechanismen voneinander unterscheiden. Gleichzeitig erinnert Albertis Transponierung eines rhetorischen Modells auf die Affektübertragung an das immer wieder aktuelle Problem der Kunstgeschichte, inwieweit die Sprache der Wirkungsweise von Bildern gerecht werden kann und die Mittelbarkeit des Wortes mit der Unmittelbarkeit der sinnlichen Anschauung kompatibel ist.[83]



82 Vgl. Baxandall 1986 (wie Anm. 1), passim.

83 Vgl. etwa Warnke, M., *Politische Ikonographie*, in: Die Lesbarkeit der Kunst (wie Anm. 80), S. 23–28, der auf Seite 28 diese Problematik hinsichtlich der neuen Bildmedien thematisiert. – Siehe auch Baxandall 1986 (wie Anm. 1), S. 44–50, und *The Language of Art History*, hrsg. von Salim Kemal und Ivan Gaskell, Cambridge 1991. – Bibliographischer Nachtrag: Nicht mehr berücksichtigen konnte ich eine aktuelle Neuerscheinung: *Theorie und Praxis. Leon Battista Alberti als Theoretiker der bildenden Künste*, hrsg. von K. W. Forster und H. Locher, Berlin 1996.