

Leon Battista Alberti

De pictura (lat.)

Kunsttheorie – Rhetorik – Narrative

Herausgegeben von Hartmut Wulfram
und Gregor Schöffberger

STUDIA ALBERTIANA VINDOBONENSIA

Neulateinische Studien zu Leon Battista Alberti | 2

Franz Steiner Verlag





Studia Albertiana Vindobonensia

Neulateinische Studien zu Leon Battista Alberti

Herausgegeben von

HARTMUT WULFRAM

Wissenschaftlicher Beirat

REINHOLD GLEI, TIMOTHY KIRCHER, MARTIN KORENJAK, DAVID MARSH,

GERNOT MICHAEL MÜLLER, CANDIDA SYNDIKUS

Band 2

Leon Battista Alberti

De pictura (lat.)

Kunsttheorie – Rhetorik – Narrative

Teoria dell'arte – retorica – narrative

Herausgegeben von

Hartmut Wulfram und Gregor Schöffberger

Unter redaktioneller Mitarbeit

von Matthias Baltas und Katharina Gerhold

Franz Steiner Verlag

Die Beiträge dieses Bandes durchliefen ein Peer-Review-Verfahren.

Umschlagabbildung:

Fassadendetail der Basilika Santa Maria Novella, Florenz,
entworfen von Leon Battista Alberti (1404–1472). Toskana, Italien.

© akg-images / New Picture Library / De Agostini Picture Lib. / G. Berengo Gardin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2023
www.steiner-verlag.de

Layout und Herstellung durch den Verlag

Satz: DTP + TEXT Eva Burri, Stuttgart

Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-13250-3 (Print)

ISBN 978-3-515-13252-7 (E-Book)

<https://doi.org/10.25162/9783515132527>

Inhaltsverzeichnis

HARTMUT WULFRAM / GREGOR SCHÖFFBERGER

Einleitung..... 7

GÜNTHER FISCHER

Die Funktion der *natura* im Malereikonzept Albertis 15

GABRIEL SIEMONEIT

Sichtbarer Euklid?

Zur Geometrisierung des Bildes in De pictura..... 35

ANJA WOLKENHAUER

Naturkunde und Kunstgeschichte

Plinius' Naturalis historia in Albertis De pictura..... 51

HARTMUT WULFRAM

Vergilius refert

Die Aeneis und Albertis De pictura 71

ALBERTO GIORGIO CASSANI

Ut pictura architectura

Tangenze tra De pictura (redazione latina) e De re aedificatoria 97

ELISABETTA DI STEFANO

Alberti e il concetto di *decorum*

Da categoria artistica a misura etico-estetica del vivere..... 133

HANA GRÜNDLER

Vom Exzess zur Wohltemperiertheit?

Überlegungen zu De pictura und Della tranquillità dell'animo 149

ELENA FILIPPI

*De Narcisso omnis fabula**Note sul ruolo dell'osservatore in Leon Battista Alberti e in Cusano* 167

STEFAN FEDDERN / ANDREAS KABLITZ

Zu den medien-spezifischen Differenzen des *Mimesis*-Begriffs

im Kontext der Renaissance 191

ARWED ARNULF

Herbeigewünschte Bezüge, sedimentierte Interpretationstopik und Fragen

um Intention, Funktion und Rezeption von Albertis *De pictura* 219

TOBIAS DÄNZER

Der ästhetische Blick des Quattrocento

*Albertis Quintilian-Rezeption in De pictura und ihr Einfluss**auf die Dichtungstheorien Landinos und Polizianos* 235

GREGOR SCHÖFFBERGER

*Copia et varietas**Albertis instruktives Binärsystem* 253

LUCIA BERTOLINI

Testo e testualità nelle due redazioni del *De pictura* 273

OSKAR BÄTSCHMANN

Leon Battista Alberti: Maler, Gelehrte, Publikum 289

ULRICH PFISTERER

Ekphrasis und Hieroglyphe von Alberti bis Alberici 313

REINHOLD F. GLEI

Passwort vergessen?

Leon Battista Albertis Chiffriermethode 337

SNEZANA RAJIC

Risere Naiades. Oder: der frühe Antiklassizismusin Leon Battista Albertis *Intercenales* 349

Index auctorum et operum 377

Einleitung

HARTMUT WULFRAM / GREGOR SCHÖFFBERGER

Innerhalb des großen literarischen Œuvres Leon Battista Albertis (1404–1472) befinden sich die dem Quadrivium entwachsenen, im weiteren Sinne mathematisch-naturwissenschaftlichen Schriften zwar in der Minderheit, andererseits sind gerade sie es, auf denen bis heute der fächerübergreifende Nachruhm des Humanisten als Wegbereiter der Moderne hauptsächlich beruht.¹ Eine prominente Rolle fällt dabei Albertis Abhandlung über Malerei *De pictura* zu, in der – neben vielen anderen Dingen – die wenige Jahre zuvor von Filippo Brunelleschi entdeckte geometrisch konstruierte Zentralperspektive erstmals beschrieben wird. Die zwei auktorialen Varianten dieses artigraphischen ‚Traktats‘, verfasst im toskanischen Volgare bzw. humanistischen Latein, unterscheiden sich nicht unerheblich voneinander, ein Befund, der für die Forschung vielgestaltige philologische und interpretatorische Fragen aufgeworfen hat. Wenn gleich bis heute Meinungsverschiedenheiten über die Stufen der Textgenese und ihre exakte Datierung bestehen, dürfte inzwischen Einigkeit darüber herrschen, dass die überlieferte lateinische Version, anzusetzen auf die Jahre 1435–1436 bzw. 1439–1444, die umfangreichere, ausgearbeitetere und ‚reifere‘ der zwei Fassungen darstellt.

Diese lateinische, auf eine gebildete Leserschaft berechnete ‚Schlussredaktion‘ von *De pictura* ist es denn auch, die im Mittelpunkt des hier einzuleitenden Sammelbandes steht, des ersten, der, soweit wir sehen, Albertis Malereitraktat gewidmet worden ist. Die folgenden fünfzehn, den facettenreichen Reichtum des Werkes spiegelnden Beiträge wurden allesamt zuvor auf einer interdisziplinären Tagung gehalten, die am 7. und 8. Oktober 2021 an der Universität Wien – aufgrund der Covid-19-Epidemie in Präsenz und online – stattgefunden hat. Ergänzt werden sie durch eine nachträglich hinzuge-

1 Zu den permeablen Werkhälften Albertis und Ungleichgewichten der Rezeption s. HARTMUT WULFRAM: Einleitung, in: DERS. (Hg.): Leon Battista Alberti, *Intercenales*. Eine neulateinische Kurzprosasammlung zwischen Antike und Moderne / Una silloge di brevi prose latine del Rinascimento / A collection of short Neo-Latin prose works between Antiquity and Modernity (Studia Albertiana Vindobonensia. Neulateinische Studien zu Leon Battista Alberti 1), Stuttgart 2021, S. 7–18: 7–10.

kommene Appendix, die aus zwei Aufsätzen besteht, die Albertis Schriften *De cifris* und *Intercenales* behandeln. Die somit insgesamt siebzehn Studien sollen nun im Anschluss zur besseren Orientierung des Lesers kurz vorgestellt und resümiert werden.

Als Architekt, der er u. a. ist, nähert sich Günther Fischer (Erfurt) dem Thema zunächst mit einem unverstellt-pragmatischen Zugang, indem er aus konkret-anwendungsbezogener Perspektive herausarbeitet, wie der Humanist mit seinem Traktat versucht, die Lücke zwischen Gelehrsamkeitskultur und Handwerk zu schließen. Anhand der mangelnden Stringenz der Darstellung, der zu allgemein und abstrakt gehaltenen Regularien und nicht zuletzt der für die Praxis der Malerei ungeeigneten Ratschläge, die das eigentliche zeitgenössische Vorgehen zu einer beiläufigen Bemerkung am Ende der Schrift marginalisieren, wird deutlich, wie strategisch Alberti in seinem Bestreben vorgeht, der Malerei mittels objektiver Kriterien althergebrachter und daher anerkannter Wissenschaften eine Neubewertung als *ars liberalis* zu ermöglichen.

Gabriel Siemoneit (Wien/Bielefeld) untersucht *De pictura* auf ihre geometrischen Grundlagen hin und macht sichtbar, wie Alberti sich des euklidischen Definitionsmodus bedient, ohne dabei im eigentlich geometrischen Sinn zu kategorisieren. Anhand dieser eingeschränkten und von Alberti uneinheitlich gebrauchten Terminologie lässt sich nachvollziehen, wie die Etablierung der Malerei als Wissenschaft im Sinne einer *scientia media*, wie Thomas von Aquin die zwischen abstrakten und konkreten Feldern liegenden Fachbereiche bezeichnet hatte, scheitern muss und *De pictura* in Folge ein nur vordergründig wissenschaftliches Werk bleibt, dessen Rhetorik und gleichwohl innovativer Ansatz eine Lücke lediglich unter den humanistischen Literaten, nicht aber unter Mathematikern oder Malern zu schließen vermag.

Albertis Verhältnis zu Plinius' *Naturkunde* wird von Anja Wolkenhauer (Tübingen) seziert. Alberti hatte womöglich eine Separathandschrift mit Buch 35 der *Naturalis historia* vor sich, das auf die Malerei als eminenten Aspekt angewandter Mineralogie eingeht und damals oft unter dem falschen Titel *honos picturae* zirkulierte. Von dem zum alleinigen Muster eines Malereitraktats transformierten Enzyklopädiker distanziert sich der Humanist, indem er ihn bei der einzigen Erwähnung zum bloßen Historiker degradiert, dem er die eigene, völlig neuartige Grundlagenforschung entgegensetzt. Wenn Alberti dennoch in *Pict. lat.* 2 und 3 keinen anderen Autor so massiv für Mikronarrative und Sachinformationen verwertet wie Plinius, ersetzt er dessen Autorität durch die der beschriebenen Künstler oder versteckt ihn hinter unpersönlichen Referenzen.

Hartmut Wulfram (Wien) beleuchtet Albertis intertextuelle Bezugnahmen auf Vergils *Aeneis* und demonstriert, dass diesem innerhalb von *De pictura* am häufigsten mit Namen genannten Autor auch inhaltlich eine besondere Rolle zukommt. Zum einen finden sich ‚offensichtliche‘ Zitate, mit denen Alberti Vergil als Autorität aufruft, die für seine die Malerei betreffenden Regularien relevant ist, und ihn in paraphrasierender, modifizierender und zweckorientiert rekontextualisierender Manier wiedergibt. Zum anderen lassen sich diskursive Analogien zum antiken Epiker hinsichtlich der

Arbeitsweise des Malers, dem Umgang mit Kritikern und der Bitte zur Verewigung in künftigen Gemälden beobachten, die in ihrer Subtilität einmal mehr die hohen literarischen Anforderungen an Albertis intendierten Leser unterstreichen.

In Form einer kommentierten Anthologie wird von Alberto Giorgio Cassani (Venezia/Bologna) ein systematischer Vergleich zwischen *De pictura* und dem in späteren Jahren entstandenen Architekturtraktat *De re aedificatoria* angestellt. Obwohl die beiden konkurrierenden *artes* je spezifische Aufgaben erfüllen und Albertis rein geistig arbeitender Architekt nicht selbst Hand ans Werk legt, während sein Maler mit entwerfendem *ingenium* und ausführender *manus* zugleich agiert, trotz unterschiedlicher Quellenlage, Struktur und Umfang lässt sich eine so frappierend große Zahl an Berührungspunkten auf kunsttheoretischem, motivisch-literarischem und terminologisch-lexikalischem Gebiet ausmachen, dass die Rekonstruktion eines textübergreifend kohärenten Gedankengebäudes möglich scheint.

Elisabetta di Stefano (Palermo) schließt gewissermaßen mikroskopisch an dieses Unterfangen an, indem sie die Erscheinungsformen isoliert, die das der Renaissance von der antiken Rhetorik und Philosophie – zumal von dem beides aktiv betreibenden Cicero – vermittelte Konzept der ‚Angemessenheit‘ (τὸ πρέπον, *aptum*, *decorum*) in verschiedenen Schriften unseres Humanisten annimmt. Wie der Vergleich mit Albertis Dialogen *De familia* und *De iciarchia* untermauert, kommt dem *decorum* in *De pictura* und *De re aedificatoria* nicht nur eine grundlegende ästhetische Funktion zu, die die natürliche Harmonie aller für eine Komposition nötigen Einzelteile gewährleistet, sondern verfügt auch über eine ethisch-soziale Dimension, die auf die gesellschaftliche Stellung, Alter und Geschlecht der Abgebildeten bzw. die Zweckbestimmung der Gebäude achtet.

Hana Gründler (Florenz) schlägt mit ihrem Beitrag den Bogen von *De pictura* zu Albertis philosophischem Dialog *Profugiorum ab erumna* und untersucht die beiden Texte auf ihre unterschiedlichen ethisch-ästhetischen Wege zur *virtus* hin. Beide Werke loten das Verhältnis vom Ethos zur Sichtbarkeit aus, ersteres auf deskriptiv-präskriptive Weise, letzteres indem der Leser von einer Gesprächsfigur persönlich emotionalisiert wird. Das wechselseitige Verhältnis von Kunst und Moral wird so über die jeweiligen bildkünstlerischen Leerstellen auf den beschriebenen Darstellungen von Agamemnon und Thetis, die sich vor Trauer verhüllen, sichtbar gemacht. Das Ausfüllen dieser Leerstellen seitens des betrachtenden Publikums wird einerseits als gelungener Effekt des Malers fassbar, andererseits als seelenbildendes, die Tugend förderndes *exercitium*.

Die Studie von Elena Filippi (Rom/Zürich) legt in ihrem ersten Teil die profunden Implikationen frei, die dem berühmten Mythos von Narziss in *De pictura* abgewonnen werden, erhebt Alberti doch überraschend den sich zufällig im Wasser spiegelnden Jüngling zum Entdecker der Malerei, welcher über verschiedene kognitive Stufen hinweg (Sehen-Kennen-Erkennen-Lieben) sich selbst betrachtet bzw. von sich selbst betrachtet wird (andere Aspekte des Mythos bleiben ausgeblendet). In einem zweiten Schritt zeigt sie konzeptionelle Parallelen zum Denken von Nicolaus von Kues auf, mit

dem Alberti womöglich persönlich in Kontakt stand. In *De visione Dei* thematisiert der Theologe die *coincidentia oppositorum* von Sehen und Gesehenwerden mittels einer Ikone des ‚Allsehers‘, die den Betrachter mit ihrem Blick verfolgt, und räsoniert über die Subjektivität visueller Sinneswahrnehmung.

Stefan Feddern und Andreas Kablitz (Kiel/Köln) zeichnen den Bedeutungswandel nach, den der Mimesis-Begriff von Platon über Aristoteles und das Mittelalter bis hin zur frühen Neuzeit und Alberti durchgemacht hat. Das Konzept entwickelt sich von der performativen Nachahmung jedweder Tätigkeit zu einer semiotischen Kategorie, die die dargestellten Gegenstände zu ihren außerkünstlerischen Referenzpunkten in Bezug setzt. Mit dem Imitationsvorgang der Malerei geht, wie Albertis Ausführungen, zumal sein Konzept der *historia* verdeutlicht, stets ein Erkenntnisprozess einher, der das Publikum im Bild erkennen lässt, was der Maler zuvor selbst erkannt hat. Albertis Betonung doppelter Erkenntnis fußt möglicherweise auf einer etymologischen Interpretation des *historia*-Begriffs nach Isidor von Sevilla und soll der wissenschaftlichen Aufwertung der Malerei dienen.

Die (vornehmlich) kunsthistorische *De-pictura*-Forschung der letzten acht Jahrzehnte unterzieht Arwed Arnulf (Göttingen/FU Berlin) einer kritischen Bestandsaufnahme. Der oft postulierte Einfluss der Rhetoriktheorie, insbesondere die Vorstellung, Alberti habe sich bei der Komposition seines *Opusculums* aufs Engste an die Struktur der ungleich längeren *Institutio oratoria* Quintilians angelehnt, wird entschieden in die Schranken gewiesen. Ebenso erfahren allzu idealistische Deutungen, die von dem Geniestreich eines mit verborgenem Tiefsinn operierenden Alleskönners ausgehen, ihre Erdung, indem die Schrift mehr ‚literatursoziologisch‘ als eher dilettantisch-populärwissenschaftlicher, thematisch letztlich beliebiger Versuch eines jungen Humanisten auf der Suche nach neuen Gönnern gewertet wird.

Ein Stück weit eine Gegenposition nimmt Tobias Dänzer (Würzburg) ein, wenn er mit Fokus auf das rhetorische Stilmittel der Anschaulichkeit (*ἐνάργεια*) die Bedeutung der Quintilianrezeption für *De pictura* betont. Im Zentrum des Interesses steht die gefühlsmäßige Einbindung der Hörer, die mit dieser verbal erzeugten Visualität verbunden ist, eine Wirkungsabsicht, die Alberti zurücklenkt auf die Betrachter von Bilderzählungen (*historiae*). Während Cennino Cennini („Malerei als Gottesdienst“) und Cristoforo Landino (allegorische Dichterinterpretation) traditionellen ästhetischen Vorgaben folgen, lässt sich der Dichter und Philologe Angelo Poliziano von Albertis Bildtheorie inspirieren und übernimmt aus ihr, eine erneute intermediale Volte vollziehend, nicht zuletzt die Idee eines empathischen Rezipienten, der einen von der Kunst nur angedeuteten Affekt vervollständigt.

Gregor Schöffberger (Wien) wendet sich der häufigen Verwendung von Zwilingsformeln (i. a. R. Nomina oder Adjektive) in der auf Persuasion zielenden, stark ciceronisch geprägten Prosa von *De pictura* zu. Nach einer statistischen Erfassung des Bestandes – der nicht zufällig ein starkes Übergewicht in dem den künstlerischen Prinzipien der Malerei gewidmeten Buch II aufweist (23 von insgesamt 30 Wortpaa-

ren), wohingegen die mathematischen Grundlagen in Buch I nahezu leer ausgehen – wird in eingehenden Lektüren deutlich gemacht, was eine strikte, wegen der breiten Semantik lateinischer Vokabeln von Fall zu Fall neu zu verhandelnde terminologische Differenzierung zwischen mnemotechnischer Tautologie (weitgehende Synonymie) und Hendiadyoin (attributive, näher spezifizierende Unterordnung eines Bestandteils) für die Interpretation zu leisten vermag.

Angefangen bei den inhaltlich-funktional so unterschiedlichen Widmungsschreiben an den Markgrafen von Mantua Giovanni Francesco Gonzaga (*lat.*) und den großen Florentiner Architekten Filippo Brunelleschi (*volg.*) vergleicht Lucia Bertolini (Novedrate-Como) auf Basis minutiöser statistischer Erhebungen Lexik und Syntax der beiden Fassungen von *De pictura*. Unter Beachtung der linguistischen, rhetorischen und historischen Kontexte – eine Jahrhunderte alte Wissenschaftssprache hier, eine erst zu etablierende Fachterminologie dort – lassen sich Erkenntnisse über die von Alberti jeweils rezipierten Quellen und seine auktoriale Sprechhaltung gewinnen. Beispielsweise wird in der volkssprachigen Version durch den häufigeren Gebrauch von Pronomina der 1. Person Singular und Plural sowie, im *prologus*, durch deiktische Zeit- und Ortsadverbien eine stärkere emotionale Anteilnahme suggeriert.

Oskar Bätschmann (Bern) widmet sich dem quasi eigenständigen literarischen Genus des ‚Künstlerrats‘ in Buch 3 von *De pictura*, insbesondere dem Umstand, dass Alberti stets von einem vielköpfigen Publikum spricht, das für die Konzeption wie Rezeption der Malerei eine gewichtige Rolle spielt. Einerseits vorab durch ein kritisches, die Entstehung des Kunstwerks beförderndes Urteil, andererseits durch die Situation beim Betrachten des fertigen Bildes, die Alberti explizit mit der bei einem Schauspiel gleichsetzt. Die Analogie wird durch eine Person verstärkt, die bildintern auf den dargestellten Sachverhalt hinweist. Spuren dieser Ideen lassen sich in zeitgenössischen Gemälden ausmachen. Die Annahme einer dem gemeinen Volk innewohnenden Urteilsfähigkeit taucht darüberhinaus selbst im Kunstdiskurs nachfolgender Jahrhunderte auf.

Ulrich Pfisterer (München) arbeitet heraus, wie sich im Kunstdiskurs der Renaissance eine Bewegung von Alberti weg beobachten lässt, die verdeutlicht, dass *De pictura* damals trotz aller späteren Strahlkraft nicht als das maßgebliche theoretische Werk galt. Während sich aus Albertis knappen Bemerkungen zu den ägyptischen Hieroglyphen und aus den Interpretamenten fiktiver bildkünstlerischer Werke in anderen seiner Schriften das Konzept einer hieroglyphischen Universalsprache ergibt, deren Sinn von Wissenden stets vollkommen erkannt werden könne, vertritt im frühen 16. Jahrhundert die Exegese der *Tabula Cebetis* von Federico Alberici die Auffassung, dass hieroglyphisch kodierte Wissen unerschöpflich sei. Dank seiner visuellen Form gehe dieses stets über das Medium des Texts hinaus und könne rückwirkend nicht mehr vollständig erschlossen werden.

Zur Abrundung und Kontextualisierung der erzielten Ergebnisse werden abschließend zwei weitere Schriften Albertis von dem oben bereits erwähnten Anhang in den Blick genommen.

Zunächst zeigt Reinhold Glei (Bochum), wie der Humanist drei Jahrzehnte später in *De cifris* erneut eine Aufgabenstellung angewandter Mathematik auf innovative Weise zu lösen versteht. Die Studie überprüft die in dem Dialog entworfene Verschlüsselungsmethode mittels Codier- bzw. Dechiffrierscheibe auf ihre Stichhaltigkeit. Albertis Pionierleistung besteht darin, von einer monoalphabetischen Verschiebung – wie sie in der durch Julius Caesar bekannt gewordenen Kodierung zur Anwendung kommt und bei der Buchstaben durch ihre einmalig festgelegten Folgebuchstaben ersetzt werden – zu einer polyalphabetischen überzugehen, bei der dieser Vorgang mehrfach wiederholt wird. Die aus zwei drehbaren Ringen mit Buchstaben- und Zahlenfeldern bestehende Scheibe ermöglicht eine Verschlüsselungsmethode, mit der auch die Rechenleistung moderner Quantencomputer herausgefordert wird, die für die Entschlüsselung eines einfachen Satzes mehrere Jahrzehnte benötigen würden.

Snezana Rajic (Wien) wendet sich zu guter Letzt der etwa zeitgleich mit *De pictura* entstandenen Kurzprosasammlung *Intercenales* zu, die (schon gattungsbedingt) eine lateinische Stilauffassung vertritt, die mit der vornehmlich ciceronischen des Maleiretraktats kontrastiert. Eine eingehende Analyse der mit fabulösen Passagen angereicherten *Intercenales*-Proömien illustriert, wie sich Alberti gegen literarische Starre und ideologische Bemessungsgrundlagen für die Güte von Literatur wehrt, die er im erwachenden einseitigen ‚Ciceronianismus‘ einiger seiner Zeitgenossen begründet sah, wobei er gleichzeitig die wechselseitige Zerfleischung der Literaten anprangert, die ein Florieren literarischer Produktion verunmögliche. Demgegenüber wird wiederholt eine Lanze für kollegiale Solidarität und Unterstützung gebrochen, unabhängig von Umfang, Stilniveau oder Tradition des literarischen Unterfangens.

Gemäß den Gepflogenheiten der neuen Reihe der „*Studia Albertiana Vindobonensia*. Neulateinische Studien zu Leon Battista Alberti“, deren zweiter Band hiermit vorliegt, ist den einzelnen Beiträgen ein separates Literaturverzeichnis beigegeben, in dem die zunächst nur mit Kurztiteln erfasste Forschungsliteratur bibliographisch aufgeschlüsselt wird. Zudem wurde wieder auf ein weitgehend einheitliches Abkürzungs- und Zitiersystem für die Schriften Albertis und überhaupt vormoderne Werke von der Antike bis zur frühen Neuzeit Wert gelegt. Auf dieser Basis konnte der gemeinsame Autoren- und Stellenindex am Schluss des Buches erstellt werden. Für die tatkräftige Mithilfe bei der Redaktion und Indizierung sei Matthias Baltas und Katharina Gerhold herzlich gedankt. Ebenso danken wir der Forschungsplattform zur frühen Neuzeit „Judgment“ (Leitung Universität Klagenfurt) und der Kulturabteilung der Stadt Wien für die großzügig gewährte finanzielle Unterstützung.

Wenige Jahre vor *De pictura* macht Alberti in seiner rhetorisch-ironischen Schrift *De commodis litterarum atque incommodis* „Über die Vor- und Nachteile des Literaturstudiums“, in einer Passage, in der sich der Sprecher direkt an die Studenten oder solche, die es werden wollen, richtet, einen Gegensatz zwischen Malerei und Wissenschaft auf (*Comm. litt.* 3,27):

Nonne [...], si ingenia, picturam, formas exquiras, inquiet disciplinae: ‚Hac tu nos occupatione defraudas, te nos maximarum rerum cognitione privabimus.‘

(Werden denn nicht, wenn dir der Sinn nach Kunstwerken, Gemälden, Zeichnungen steht, die Wissenschaften einwenden: ‚Durch diese Beschäftigung wirst du uns untreu, wir werden dir die Erkenntnis der bedeutendsten Dinge vorenthalten.‘)

Die im vorliegenden Sammelband vereinten, philologisch-literaturwissenschaftlichen wie kunsthistorisch-philosophischen Aufsätze mögen nicht zuletzt verdeutlichen, dass sich in *De pictura* die vermeintliche Dissonanz von Kunst, Wissenschaft und Literatur in Harmonie aufgelöst hat.

Wien, im Juni 2022.

Die Funktion der *natura* im Malereikonzept Albertis

GÜNTHER FISCHER

Natura ist einer der zentralen Begriffe in Albertis Traktat *De pictura*.¹ Er taucht dort ca. dreißigmal auf und fast immer an prominenter Stelle. Wie bei allen zentralen Begriffen in lateinischen Texten muss aber auch das Wort *natura* dabei ein sehr komplexes Wort- und Begriffsfeld abdecken. Es steht zum einen für die Anschauung, Beschaffenheit und optische Wahrnehmung a) der uns umgebenden Umwelt, b) des menschlichen Körpers und

Das Wortfeld „natura“ in Albertis *De pictura*

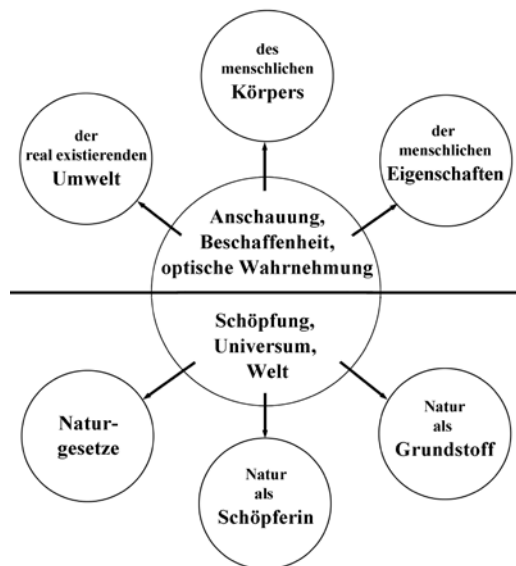


Abb. 1 Das Wortfeld „natura“. Quelle: Autor

¹ Alle folgenden Zitate und Anmerkungen mit Buch-, Kapitel- und Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe von *De pictura* in: BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2000.

c) der angeborenen Eigenschaften. Zum anderen steht *natura* für die Schöpfung selbst, also a) für die Natur als Grundstoff des Universums, b) für die Natur selbst als Schöpferin und c) für die Naturgesetze insgesamt.

Von daher ist es wenig hilfreich, wenn *natura* in der deutschen Übersetzung von Christoph Schaublin stereotyp mit dem Wort „Natur“ gleichgesetzt wird. Denn diese Nivellierung der unterschiedlichen Bedeutungen hat zur Folge, dass die tatsächliche Funktion und Stellung der *natura* in Albertis Behandlung der Malkunst eher unklar oder gar verborgen bleibt.

Um diese Beobachtung zu untermauern, müssen wir allerdings etwas ausholen und an den Ausgangspunkt des Traktats zurückgehen.

1.

Als der junge, gerade einmal 30-jährige Alberti 1434 im Gefolge des aus Rom vertriebenen Papstes Eugen IV. nach Florenz zurückkehrt, registriert er mit seiner schnellen Auffassungsgabe schon bald die Aufbruchstimmung, die die bildenden Künste durch Protagonisten wie Masaccio, Ghiberti, Brunelleschi und Donatello erfasst hat. Daher versucht er – immer auf der Suche nach neuen Betätigungsfeldern – schon bald, in irgendeiner Form in diesen illustren Kreis aufgenommen und als einer der ihren behandelt zu werden. Bemerkenswert ist, dass diese fast durchgängig seiner Vätergeneration angehörten (Brunelleschi war 57, Ghiberti 56, Donatello 48 Jahre alt), vor allem aber, dass Alberti durch seine Bekanntschaft mit der Florentiner Kunstszene die scharf gezogene Grenzlinie zwischen der akademischen Welt der Humanisten und der Welt der Handwerkszünfte, zu denen als Goldschmiede, Maler und Steinmetze auch seine neuen Bekannten gehörten, überschritt. Dazu passt, dass er in der Widmung von *Della Pittura* an Brunelleschi „Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Rhetoriker, Wahrsager und ähnliche sehr edle und bewundernswerte Gebildete“² in einem Atemzug nannte – auch dies eine unerhörte, den konventionellen, aus der Antike überlieferten Fächerkanon der *artes liberales* sprengende Zusammenstellung.³

Aber wie konnte er in den Kreis dieser berühmten Künstler aufgenommen werden? Er selbst war kein Maler, hatte keine langjährige Ausbildung in einer Werkstatt durchlaufen, keine nennenswerten Bilder geschaffen – bestenfalls war er auf dem Gebiet der Malerei ein Dilettant, der sich – wie er selbst schreibt – in seiner Freizeit gern mit dem Malen beschäftigte.

Allerdings tat sich mit der aufkommenden (Wieder-)Entdeckung der Perspektive eine Lücke auf, die gerade er – und vielleicht sogar nur er – mit seinen spezifischen

2 BÄTSCHMANN/GIANFREDI 2014, 63.

3 Entnommen aus: FISCHER 2012, 41.

Kenntnissen sowohl als Literat wie auch als mathematisch Gebildeter schließen konnte: die Möglichkeit, die erste *schriftliche* Darstellung der neu entdeckten Gesetze der Perspektive zu verfassen. Von dieser Grundlage ausgehend sah er auf einmal die Chance, mit einem Traktat über die Malerei den Abgrund zwischen der akademischen Welt der Humanisten, Literaten und Mathematiker und der Sphäre der Gilden und Zünfte zu überbrücken und eine ‚wissenschaftliche‘ Lehre über ein Handwerksfach zu begründen. Es lockte die Aussicht, „die Kunst selbst in einem völlig neuen Ansatz“⁴ darzustellen oder – wie er gleich im dritten Satz von *De pictura* schreibt – die Malkunst aus den ureigensten Prinzipien der Natur (*picturam ab ipsis naturae principiis*)⁵ zu entwickeln, d. h., eine auf geometrische, optische und naturwissenschaftliche Gesetze gegründete Malerei zu präsentieren. Deshalb konnte er auch in seinen Augen mit Fug und Recht behaupten, das erste Buch über dieses Thema verfasst zu haben, und sah keinen Grund, den *Libro del arte* von Cennino Cennini – auch wenn er ihn später durchaus benutzt – zu erwähnen.

Es gab noch weitere Gründe, die ihn in seinen Augen für die Abfassung eines neuartigen Malereitraktats prädestinierten. Zum einen die Überzeugung (die er als Wunsch gleich an den Anfang des 3. Buches setzt), dass ein Maler vor allem anderen „ein guter Mann [...] und wohl unterrichtet in den schönen Künsten“⁶ sein müsse – eine Formel aus der Rhetorik, die er sicherlich für seine Person in Anspruch nahm –, zum anderen seine ureigenste berufliche Ausbildung als Humanist und Rhetoriker, der jene umfassenden Kenntnisse in der antiken Literatur besaß, die seiner Meinung nach für den Maler in zweifacher Hinsicht unverzichtbar waren: zum einen durch die zahlreichen Ratschläge und Hinweise zur Malerei, die dort versammelt waren (und die er immer wieder ausgiebig zitiert), zum anderen als unerschöpfliche Quelle für die vielfältigen Erzählungen, Mythologien und Allegorien, die als Grundlage einer *historia* dienen konnten. Also solle sich „der Maler [...] voller Hingabe den Dichtern, den Rednern und den sonstigen Sachverständigen in Fragen der Literatur zuwenden“⁷.

Als solcherart „Sachverständiger“, der noch dazu in Geometrie und Optik geschult und in allen *artes liberales* ausgebildet war, sah sich Alberti in der Lage, die Malerei mit seinem Traktat nicht nur als Wissenschaft zu begründen, (also aus dem Handwerkerstatus herauszuführen), sondern sie gleichzeitig als normales Ausbildungsfach für die gebildete Jugend zu etablieren. In seinem Lob der Malerei am Anfang des 2. Buches schreibt er, diese sei „freier Menschen würdig“⁸ und die „lernbegierige Jugend“⁹ solle sich – wie schon Kaiser, Philosophen, Gelehrte und die Söhne der römischen Aristokratie in der Antike (oder wie zu Albertis Zeiten die Schüler des berühmten Humanis-

4 *Pict. lat.* 2,26, S. 239.

5 *Pict. lat.* 1,1, S. 194.

6 *Pict. lat.* 3,52, S. 293.

7 *Pict. lat.* 3,54, S. 297.

8 *Pict. lat.* 2,29, S. 245.

9 Ebenda.

ten Vittorino da Feltre in Mantua) – der Malkunst zuwenden. Weniger „würdig“ waren in diesem Kontext die eigentlich notwendigen, aber nur durch jahrelange Mühen zu erlangenden Kenntnisse über Farbherstellung, Untergründe, Maltechniken oder Malwerkzeuge (die durchschnittliche Lehre in den Malerwerkstätten dauerte neun Jahre), und deshalb lässt er sie in seinem Traktat einfach unter den Tisch fallen. Die Malerei also als intellektuelles Lehrfach innerhalb der *artes liberales* mit den Schwerpunkten Geometrie, Optik und (antike) Literatur: Wer diese Fächer beherrsche, sei schon fast am Ziel – und den Rest könne man allein durch die „Anleitung der Natur“¹⁰, den „Blick auf die Natur“¹¹ und die „Nachahmung der Natur“¹² lernen. Das war die Botschaft.

2.

Im Aufbau des Traktats findet sich allerdings diese Stringenz der Botschaft nicht wieder. Das zeigt sich schon daran, dass der Titel *De pictura* gleich doppelt auftaucht: zunächst als Gesamtüberschrift und dann noch einmal als Überschrift des 2. Buches, in dem er ebenfalls „die ganze Malkunst“ darstellt, die „sich aus diesen drei Elementen zusammensetzt: der Umschreibung, der Komposition und dem Lichteinfall.“¹³ Die Ausführungen über die Perspektive, also über die zentralen mathematischen Grundlagen, sind hier auf einmal nicht mehr Bestandteil der *pictura*, sondern werden in Form der *rudimenta* vor die eigentliche Abhandlung gezogen und führen ein merkwürdiges, nicht weiter integriertes Eigenleben.

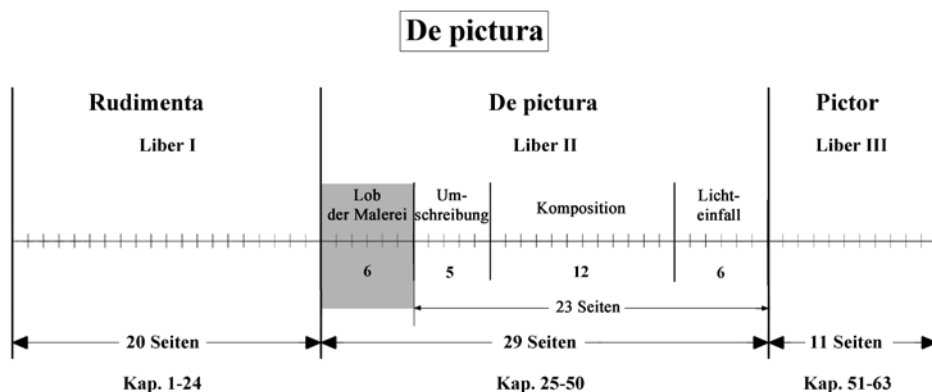


Abb. 2 Die Gliederung des Traktats. Quelle: Autor.
(Seitenzahl und Beschriftung gemäß BÄTSCHMANN 2000, S. 195–315.)

10 *Pict. lat.* 2,33, S. 253.

11 *Pict. lat.* 3,56, S. 301.

12 *Pict. lat.* 2,35, S. 257.

13 *Pict. lat.* 2,50, S. 291.

Das gilt auch für das 3. Buch, in dem jene grundlegenden Aspekte wie Aufgabe, Ziel, Qualifikation und methodisches Vorgehen des Malers behandelt werden, die man gerne am Anfang eines Buches über die Malkunst gesehen hätte, die hier aber wie angehängte Reste erscheinen, die auch noch erwähnt werden müssen. Man wundert sich generell, dass sich Alberti als versierter Rhetoriker nicht zumindest bei der Binnengliederung des 2. Buches an die Arbeitsgänge der Rede aus der klassischen Rhetorik, also *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* und *actio*, gehalten hat, deren erste drei Punkte: Erfindung – Gliederung/Konzeption – Ausgestaltung/stilistische Durcharbeitung – sich durchaus auch für ein Buch über die Malerei geeignet hätten. Die *inventio* taucht aber erst – und lediglich dreimal – im 3. Buch auf, obwohl es schwer nachvollziehbar ist, als Einstieg in den Malprozess und die Erstellung eines Bildes gleich mit der präzisen Umrisszeichnung (bei Alberti: *Umschreibung*) zu beginnen, ohne vorher ein Konzept, eine Erfindung oder einen Entwurf bzw. eine Komposition entwickelt zu haben. Über die *Komposition* schreibt Alberti aber erst im 2. Teil, d. h., er macht mit der *Umschreibung* den eigentlich zweiten Schritt vor dem notwendigen ersten, der *Komposition* und der Klärung des gesamten Bildaufbaus.

Aufbau und Gliederung des Traktats lassen also viele Fragen offen, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen, um auf diesem Wege schließlich zur Funktion der *natura* in Albertis Malereikonzept zurückzukehren.

3.

Fast unmittelbar – oder unvermittelt – beginnt Alberti also seinen Traktat mit dem Einstieg in die mathematischen Grundlagen der Perspektive (nachdem er vorab nur noch kurz auf den Spagat eingeht, den sein geplanter Brückenbau zwischen Wissenschaft und Handwerk zwangsläufig mit sich bringt, sodass er im Folgenden als Maler und nicht als Mathematiker sprechen wird). Anscheinend wollte er sofort mit dem spektakulärsten Aspekt beginnen oder ihn besonders hervorheben, indem er ihm nicht nur die erste Stelle, sondern gleich das ganze 1. Buch einräumt und dafür in Kauf nimmt, dass keine Integration in den Gesamtaufbau erfolgt.

Zu dieser Eile würde passen, dass er in dem Bestreben, die ‚Akademisierung‘ der Malerei voranzutreiben, mit den *rudimenta* (Anfangsgründen) weit über das notwendige Maß hinausschießt, sodass ihm zwischenzeitlich selbst Zweifel kommen, „was für einen Nutzen eine so umständliche Untersuchung dem Maler beim Malen eigentlich verschafft.“¹⁴ Denn der in siebzehn Kapiteln¹⁵ ausgebreitete Grundkurs in Geometrie und Optik mündet schließlich lediglich in einer „Methode, einen Fußboden einzu-

¹⁴ *Pict. lat.* 1,12, S. 215.

¹⁵ *Pict. lat.* 1,2–18.

teilen“¹⁶ die wenig mit diesem Vorlauf zu tun hat und auch ohne ihn funktionieren würde, außerdem in ihren einzelnen Schritten und Annahmen eher pragmatisch als wissenschaftlich begründet ist. Bättschmann schreibt dazu: „Albertis Beschreibung des Vorgehens ist nicht von ausreichender Klarheit. Verschiedene Voraussetzungen bleiben ungenannt, [...] die Höhe des Horizonts und die Teilung der Grundlinie in relative *braccia* sind nicht begründet, und das Verfahren ist nicht unbeschwerlich.“¹⁷ Tatsächlich wurde es bald durch einfachere Methoden ersetzt. Trotzdem bleibt die erstmalig in dieser Form zusammengefasste sprachliche Formulierung der Darstellenden Geometrie und der Gesetze der Perspektive mit Zentralstrahl, Horizont, Fluchtpunkt, Verkürzung und Proportionalität für die damalige Zeit eine große, weit über die einfache Schilderung geometrischer und optischer Grundlagen hinausgehende intellektuelle Leistung. Außerdem ist die Definition des Gemäldes als „Schnittfläche einer Sehpyramide“¹⁸ und der anschauliche und berühmt gewordene Vergleich mit einem offen stehenden Fenster¹⁹ fester Bestandteil der entsprechenden Kunstliteratur geworden.

4.

Dieser Vergleich leitet direkt zum 1. Teil des 2. Buches über, in dem es um die *Umschreibung* geht. Deren Aufgabe sei es, „den Verlauf der Säume in einem Bild mit Linien festzulegen“,²⁰ also die Umrissse von Flächen, Gliedern, Körpern und sonstigen Gegenständen zu fixieren. Und das zu diesem Zweck eigens von Alberti entworfene *velum*, (so jedenfalls seine Behauptung zumindest in der lateinischen Fassung des Traktats), knüpft nun lückenlos an das Bild des offen stehenden Fensters an. Vielleicht liegt darin auch die Erklärung, warum Alberti gegen alle Logik die *Umschreibung* noch vor der *Komposition* abhandelt.

Ein aus dünnen Fäden bestehendes, ansonsten durchsichtiges Quadratrasternetz wird in das ‚offene Fenster‘, also zwischen das Motiv und das Auge des Betrachters gespannt, sodass die Größen und Anordnungen sämtlicher durch das Netz gesehenen Gegenstände exakt auf einen ebenfalls quadrierten Maluntergrund übertragen werden können. Albrecht Dürer hat diese Anordnung später (um 1525) in einem bekannten Stich dargestellt.

Wie schon bei der Perspektive ersetzt Alberti also die mühselige und nur durch langjährige Übung zu erreichende zeichnerische Wiedergabe des Bildmotivs (Freihand-

16 *Pict. lat.* 1,21, S. 231.

17 BÄTTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2000, 67.

18 *Pict. lat.* 1,12, S. 215/217.

19 *Pict. lat.* 1,19, S. 225.

20 *Pict. lat.* 2,31, S. 247.



Abb. 3 Albrecht Dürer (1471–1528), Zeichner mit Akt (um 1525), Holzschnitt, Nürnberg, akg-images

zeichnen) durch ein mathematisch exaktes, ‚wissenschaftliches‘ Verfahren, das diesen zentralen, bisher durch Ungenauigkeit und diverse Fehlermöglichkeiten bedrohten Arbeitsschritt der Malerei auf eine neue Stufe zu heben vermag. „Wenn ich nämlich recht sehe, fordern wir vom Maler nicht unendliche Mühe, sondern ein Gemälde, das ein Höchstmaß an Plastizität aufweist und den vorgegebenen Körpern durchaus ähnlich sieht. Wie aber, möchte ich wissen, wird man sich diesem Ziel jemals auch nur halbwegs nähern ohne das Hilfsmittel des Tuches?“²¹ All dies gilt zumindest für kleinere Flächen, deren „Maße sich trefflich mit Hilfe des Tuches bestimmen lassen.“²² Für sehr große Flächen wie etwa Hauswände oder für die Darstellung kreisförmiger Flächen knüpft Alberti dann noch einmal an seine perspektivischen Erläuterungen im 1. Buch an, sodass damit alle Ausführungen zur *Umschreibung* vollständig in einem mathematisch-wissenschaftlichen Kontext verbleiben. Er dehnt dieses Verfahren der *Umschreibung* mittels des *velum* sogar noch auf den 1. Abschnitt des 2. Kapitels aus, wo es um die *Komposition* geht. Bei der Komposition der Flächen müssten wir „größtes Vergnügen finden am Gebrauch des Tuches, von dem ich gesprochen habe.“²³

5.

Nun liefert der Einsatz des *velum* zweifellos eine perfekte Methode für die exakte Wiedergabe eines zu porträtierenden Gesichts, einer Menschengruppe oder einer ganzen Landschaft, darüber hinaus für diverse Kopiervorgänge, Vergrößerungen oder Verkleinerungen. Die Methode hat nur einen einzigen, allerdings entscheidenden Nachteil: Es muss schon etwas vorhanden sein, das man durch ein *velum* betrachten und dann

21 *Pict. lat.* 2,32, S. 251.

22 *Pict. lat.* 2,33, S. 253.

23 *Pict. lat.* 2,35, S. 259.

nachzeichnen könnte! Die Fläche vor dem offenen Fenster darf nicht leer sein! Genau das ist aber in der Malerei mit der weißen Leinwand oder mit der glatt verputzten Mauer der Fall – wenn man die Porträt- und die Landschaftsmalerei ausschließt, die Alberti ausdrücklich nicht zu den Sujets einer *historia* zählt.²⁴ Allein wenn man bedenkt, dass zu Albertis Zeiten die überwiegende Zahl der Aufträge für Maler immer noch aus dem sakralen Bereich stammte, es also meist um imaginäre Darstellungen von Jesus Christus oder Maria, von Engeln, Teufeln und Dämonen ging, um Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung und vieles andere mehr, was sich unmöglich vor ein *velum* platzieren ließ, wird die Absurdität der von Alberti als einzige Möglichkeit präsentierten Methode der zeichnerischen Wiedergabe evident. Aber auch weltliche Motive oder Erzählungen aus der Bibel wie das *Navicella-Mosaik* von Giotto oder der *Zinsgroschen* von Masaccio, oder profane Themen wie die Wiedergabe von Schlachtszenen mit sich aufbäumenden Pferden und sterbenden Soldaten ließen sich schwerlich im Atelier arrangieren, um dann mittels eines *velum* umschrieben zu werden.

Bei den meisten Aufträgen der Maler ging es also immer noch um das, was Cennino Cennini bereits auf der ersten Seite seines *Libro del arte* als Aufgabe der Malerei formuliert hatte: „[...] nie gesehene Dinge zu erfinden (verborgen unter der Hülle natürlicher Objekte) und sie mit der Hand festzuhalten, indem als wirklich vorzustellen ist, was nicht vorhanden [ist]“.²⁵ Genau dabei konnte jedoch das *velum* nicht helfen.

Den frappierendsten Einwand gegen Albertis Vorgehen, für die zeichnerische Fixierung des Bildmotivs ausschließlich das *velum* vorzusehen oder zumindest unter dem Stichwort *Umschreibung* nur diese Methode zu thematisieren, liefert allerdings die Tatsache, dass die konsequente Anwendung dieses Hilfsmittels seine gesamten Ausführungen zur Perspektive im 1. Buch überflüssig machen würde. Denn alle perspektivischen Verzerrungen, Verkürzungen und Überschneidungen von Personen oder umgebenden Wänden, Fußböden und Gebäuden im dreidimensionalen Raum, die sonst mühsam perspektivisch konstruiert werden müssten, lassen sich durch das *velum* als zweidimensionale Schnittfläche exakt auf die ebenfalls zweidimensionale Fläche der Leinwand übertragen. Das *velum* ersetzt die perspektivische Konstruktion –, aber natürlich nur, wenn auch ein reales Motiv vor dem *velum* vorhanden ist.

6.

Dass Albertis Propagierung des *velum* allerdings nicht nur auf dem Wunsch beruht, den mühseligen Vorgang des freihändigen Zeichnens zu verwissenschaftlichen, sondern einer grundsätzlichen Disposition oder unbewussten Grundeinstellung gegen-

24 BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2000, 89–90.

25 EITELBERGER VON EDELBURG 1871, 4.

über dem Wesen der Malerei entspringt, lässt sich an einigen anderen Passagen erkennen. Als er – im Rahmen seines Lobes der Malerei – kurz und eher beiläufig einige Theorien über die Entstehung der Malerei erwähnt („Doch kommt nicht viel darauf an, die ersten Maler oder die Erfinder der Malkunst zu kennen“²⁶), führt er unter anderem die Sage von Narziss an, die „genau wie auf eben diesen Gegenstand zugeschnitten [sei]: Geht es schließlich beim Malen um etwas anderes als darum, mit Kunst jene Oberfläche des Quellteichs zu umarmen?“²⁷ Die spiegelnde Wasseroberfläche ist hier für ihn – wie an anderer Stelle das *velum*, das offene Fenster oder die Schnittfläche durch die Sehpyramide – das perfekte Beispiel für das Prinzip des Malens als Reduktion einer dreidimensionalen Realität auf ihr zweidimensionales Abbild, das es dann nur noch „mit Kunst“ zu „umarmen“, also zu umschreiben gelte.

In die gleiche Richtung deuten weitere, allerdings eher unauffälligere Formulierungen. Als er im 3. Buch gleich an erster, also zentraler Stelle noch einmal die Aufgabe des Malers definiert, schreibt er: „Die Aufgabe des Malers besteht darin, beliebige gegebene Körper [*data corpora*] so auf einer Fläche mit Linien und Farben zu zeichnen und zu malen, dass – aus einem bestimmten Abstand und bei einer bestimmten, im voraus zugewiesenen Stellung des Zentralstrahls – alles, was man gemalt sieht, plastisch und den gegebenen Körpern [*datis corporibus*] vollkommen ähnlich erscheint.“²⁸ – Kurz gefasst geht es also um die perspektivisch korrekte und vollkommen ähnliche Darstellung eines sichtbar vorhandenen, *gegebenen* Körpers. Zweimal taucht in dieser Definition das Adjektiv *datum* (gegeben) auf, dessen bewusste Hinzufügung zum Substantiv *corpus* nur dann einen Sinn ergibt, wenn es gar nicht um das Malen, sondern eigentlich um das ‚Abmalen‘ eines „gegebenen“ Körpers geht („einen Gegenstand malend richtig nachzuahmen“²⁹). Alberti benutzt hier exakt die gleiche Wortwahl wie im schon zitierten Abschnitt, in dem es um seine Forderung nach Verwendung des *velum* für ein Gemälde ging, das den „vorgegebenen Körpern“³⁰ (*datis corporibus*) durchaus ähnlich sehen soll. Aber auch schon zwei Abschnitte vorher, als er nach dem ausführlichen Lob der Malerei zum „eigentlichen Gegenstand“³¹ zurückkehrt, schreibt er: „Da nämlich die Malerei bestrebt ist, gesehene Dinge [*res visas*] darzustellen, wollen wir festhalten, auf welche Weise die Dinge selbst [*res ipsae*] in unseren Blick geraten.“³²

26 *Pict. lat.* 2,26, S. 239.

27 *Pict. lat.* 2,26, S. 237.

28 *Pict. lat.* 3,52, S. 293 (der in der deutschen Übersetzung von *corpora* und *corporibus* bei Schaublin verwendete Singular wurde korrigiert).

29 *Pict. lat.* 2,31, S. 249.

30 *Pict. lat.* 2,32, S. 251.

31 *Pict. lat.* 2,29, S. 247.

32 *Pict. lat.* 2,30, S. 247.

7.

Mittels dieser Herangehensweise definiert Alberti im Anschluss nicht nur die *Umschreibung*, sondern auch die *Komposition*. Bei näherer Betrachtung könne man erkennen, „wie mehrere Flächen eines in den Blick genommenen Körpers gegenseitig aneinanderstoßen; und diese Verbindungen von Flächen wird der Künstler [...] *Komposition* heißen“.³³ Diese Definition beruht immer noch auf dem Blick durch das *velum*, das die „in den Blick genommenen Körper“ auf aneinanderstoßende Flächen reduziert. Drei Kapitel weiter ergänzt er: „Komposition heißt beim Malen das kunstgerechte Verfahren, wodurch die Teile zu einem Werk der Malerei zusammengefügt werden“.³⁴ Diese Teile sind jetzt allerdings nicht mehr nur Flächen, sondern auch Glieder und Körper, und das Gesamtergebnis der Zusammenfügung aller Teile ist die *historia*. (Nur am Rande sei bemerkt, dass die Deutung der *historia* in der Übersetzung von Christoph Schäublin eher überzogen erscheint: Im Kontext einer Abfolge vom Kleinsten zum Größten kann man *ultimum illud quidem et absolutum pictoris opus*³⁵ auch weniger spektakulär mit „das endgültige und vollständige Werk eines Malers“ übersetzen, der erst die Flächen, dann die Glieder und dann die Körper zu einer Gesamtdarstellung, einer *historia* zusammengesetzt hat. Von dem „letzten und eigentlich vollkommenen Werk“ in Schäublins Übersetzung ist an dieser Stelle eher nicht die Rede. Auch in der zwei Kapitel vorher schon vorweggenommenen Definition *amplissimum pictoris opus historia*³⁶ muss *amplissimum* nicht zwangsläufig mit „bedeutendstes“ übersetzt werden, sondern kann auch einfach „umfassendstes, umfangreichstes“ meinen.)

Unabhängig davon fällt bei jener Definition *qua* Aufzählung sofort auf, dass unter den Bestandteilen der *historia* – Flächen, Glieder, Körper – etwas Entscheidendes fehlt: die Umgebung. Die Körper oder Personen erscheinen wie ausgeschnitten aus einer nicht näher definierten Szenerie. Genau das, was nach unserem heutigen Verständnis das Wesen der Komposition eines Gemäldes ausmacht, nämlich die Art und Weise der Einbettung der Personen und Gegenstände in einen wie auch immer gearteten Bildraum, gehört bei Alberti nicht zu den im Rahmen der *Komposition* im 2. Buch behandelten Themen. Die bauliche Umgebung und das gesamte sonstige Umfeld wurde von ihm stattdessen bereits im Vorfeld, im Rahmen der Grundlagen der Perspektive im 1. Buch – zumindest kurz – angesprochen. „Diese ganze Methode, einen Fußboden einzuteilen, hat insbesondere mit demjenigen Teil der Malkunst zu tun, den wir – im gegebenen Zusammenhang – *Komposition* nennen werden.“³⁷ Alberti bezieht sich hier auf seine Beobachtung, dass man „kaum irgendeinen Vorgang der ‚Alten‘ finden

33 Ebenda.

34 *Pict. lat.* 2,33, S. 253.

35 *Pict. lat.* 2,35, S. 256.

36 *Pict. lat.* 2,33, S. 252.

37 *Pict. lat.* 1,21, S. 231.

[könne], der richtig ‚komponiert‘ wäre“,³⁸ bei dem also der gesamte Bildaufbau perspektivisch richtig konstruiert sei. Auf den angedeuteten „gegebenen Zusammenhang“ kommt er dann im 2. Buch bei der Behandlung der Umschreibung zurück. „Da von den [zu umschreibenden] Flächen die einen klein sind (wie die von Lebewesen), die anderen mächtig (wie die von Gebäuden und von Riesengestalten), [...] gilt es ein neues Verfahren zu finden.“³⁹ Dieses Verfahren ist dann die Darstellung der perspektivischen Konstruktion von Mauern, Fassaden oder auch überdachten Innenräumen auf einer sich in die Tiefe erstreckenden, quadrierten Grundfläche (die er bereits im 1. Buch behandelt hatte). Gebäude und Umgebung sind also Angelegenheit der Perspektive, die Darstellung kleiner Flächen (Lebewesen) ist es nicht, dafür ist, zumindest an dieser Stelle, immer noch das *velum* zuständig. Insofern ist der Gesamtaufbau des Gemäldes bei Alberti zweigeteilt: im Hintergrund der perspektivisch konstruierte Bild- oder Bühnenraum, im Vordergrund die „anmutig und schmuckreich“⁴⁰ arrangierten Personengruppen der *historia*, die nicht mehr unter räumlich-perspektivischen Gesichtspunkten der Überdeckung, Verkürzung oder Verzerrung diskutiert werden, sondern meist nur anhand ihrer Übereinstimmung mit allgemeinen physischen oder anatomischen Gesetzen, aber auch mit ästhetischen und gesellschaftlichen Normen.

8.

Bei der Komposition der Glieder geht es beispielsweise, (nachdem Alberti für die Komposition der Flächen, die jetzt im wesentlichen auf Gesichtsflächen reduziert sind, immer noch das *velum* postuliert), um die anatomisch richtige Größe, Lage und Proportion: Wichtig sei, „beim Ablesen der *symmetrie* der Glieder“ [...] „irgendein Glied des betreffenden Lebewesens zu nehmen und damit die übrigen auszumessen“.⁴¹ *Symmetrie* wird hier im Sinne Vitruvs, den er auch (allerdings eher kritisch) erwähnt, als modulare Abstimmung der Glieder untereinander verstanden. Aber nicht nur Maße und Proportionen, sondern auch die Funktion der Glieder (*officium* bei Alberti, „Dienst“⁴² bei Schäublin) sowie das Aussehen, die Farben und die Würde der dargestellten Personen müssen sich bei der Komposition der Glieder nach der *natura* (der realen Wahrnehmungswelt) richten: ein kämpfender Soldat muss anschließend erschöpft aussehen, ein Toter wirklich tot, Helenas Hände nicht wie die einer alten Bäuerin, Jupiter oder Mars nicht nach Frauenart gekleidet sein etc. Mit Komposition im herkömmlichen Sinn hat das wenig zu tun.

38 Ebenda.

39 *Pict. lat.* 2,33, S. 253.

40 *Pict. lat.* 2,40, S. 265.

41 *Pict. lat.* 2,36, S. 259/261.

42 *Pict. lat.* 2,37, S. 261.

Auch bei der Behandlung der *historia* dominieren dann eher abstrakte Hinweise und Bedingungen: Sie muss sich „so anmutig und schmuckreich darbieten, dass sie die Augen eines gelehrten ebenso wie die eines ungelehrten Betrachters für längere Zeit fesselt, unter Vermittlung einer besonderen Lust und inneren Bewegung“⁴³ – eine rhetorische Leerformel.

Da wird abstrakt

- nach Mannigfaltigkeit und Fülle verlangt – aber auch nicht zuviel davon;
- nach Abwechslung in der Stellung und Bewegung der Körper – aber immer taktvoll und sittsam;
- nach dem Ausdruck von Seelenregungen, zum einen in den Gesichtern, zum anderen durch alle sieben Formen der Bewegung von Körpern, die alle auf einem Bild vorhanden sein müssen;
- schließlich nach allgemeinen Bewegungsabläufen sowohl von belebten Körpern als auch von unbelebten Objekten wie Haaren, Zweigen oder gefalteten Tüchern.

Viele seiner zahlreichen, aus realen Beobachtungen abgeleiteten Hinweise auf Stellungen, Bewegungen und Gefühlsausdrücke handelnder Personen liegen allerdings – wie er selbst einräumt – „so unmittelbar zur Hand, dass sie überflüssig erscheinen könnten“⁴⁴. Aber es gäbe genügend schlechte Gemälde mit übertriebenen oder unnatürlichen Personendarstellungen, die solche Hinweise dennoch erforderlich machten. Insgesamt scheint es, dass Alberti bei der Behandlung der *Komposition* – vergleichbar dem Vorgehen bei der *Umschreibung* – immer noch bereits vorhandene oder ihm bekannte Gemälde vor Augen hat (*res visas*), anhand derer er dann gute oder schlechte, gelungene oder misslungene Lösungen lobt oder anprangert.

9.

Diese Sichtweise hilft jedoch dem Maler bei *neuen* Aufträgen, vor allem aber der „lernbegierigen Jugend“ bei Sujets, Bilderzählungen oder Kompositionen, für die es noch kein Vorbild gibt, nicht weiter. Deshalb – und weil dem angehenden Maler in dieser Situation das *velum* als mechanisches, ‚wissenschaftliches‘ Hilfsmittel nicht mehr zur Verfügung steht, bringt Alberti gleich am Anfang seiner Ausführungen zur *Komposition* die *natura* als neue ‚wissenschaftliche‘ Kategorie gegen das rational nur schwer zu fassende Vorstellungsvermögen des Malers in Stellung: Was vorher das *velum* leistete, muss nun die *natura* übernehmen. Es gelte also, „die Natur selbst ins Auge zu fassen“⁴⁵,

43 *Pict. lat.* 2,40, S. 265.

44 *Pict. lat.* 2,44, S. 277.

45 *Pict. lat.* 2,35, S. 257.

mit ganzer Sorgfalt „bei der Nachahmung der Natur“⁴⁶ zu verweilen und alle Größen, Maße und Proportionen „von der Natur“⁴⁷ abzulesen, z. B. durch das Studium der Anatomie. Schöpferische Phantasie sei für die Entwicklung einer Komposition nicht nötig, denn in der Natur sei ja alles schon vorhanden: die schönsten Gesichter, die schönsten Körper, die schönsten Bewegungen, die vielfältigsten Ausdrücke und Körperhaltungen – in allem sei die Natur die Meisterin und vor allem: Der Maler könne all das durch das Studium der Natur problemlos erlernen! Eigene Erfindungskraft sei da eher hinderlich, sie könne auf keinen Fall besser sein als die Natur selbst. Deshalb taucht das Wort *ingenium* zwar vielfach in seinem Text auf, aber in den meisten Fällen lediglich als „Begabung“ auf verschiedensten Gebieten – oder eher negativ, als „Erfindungskraft“, auf die sich der Maler eben nicht verlassen soll. Alberti polemisiert sogar an mehreren Stellen gegen Maler, die Ruhm und Erfolg „allein aus sich selbst erringen“⁴⁸ wollen, die also, „wie fast alle Maler seiner Zeit, unbedacht, d. h. im Vertrauen auf die eigene Erfindungskraft zu Werke“⁴⁹ gehen und so „zu schlechtem Malverhalten ableiten“.⁵⁰

Auch in den Kapiteln über den *Lichteinfall*, dem 3. Teil der „ganzen Malkunst“,⁵¹ tauchen mehrere Verweise auf die *natura* auf: Einerseits unterrichte uns „die Natur und die Gegenstände“⁵² über Licht- und Schatteneffekte (Abtönung), andererseits berichtet Alberti, was er selbst zu diesem Thema „aus der Natur geschöpft habe“⁵³ und was uns „die Natur selbst“⁵⁴ tagtäglich lehrt. Allerdings gibt er in diesen Kapiteln auch nützliche Hinweise auf die Erzeugung von Plastizität mittels Licht und Schatteneffekten, auf die Darstellung von konvex und konkav gekrümmten Flächen und auf die möglichst sparsame Verwendung von Weiß, insgesamt also zu Techniken, die auch bei Cennini ausführlich behandelt werden. Im Kapitel 47 spricht Alberti z. B. davon, dass sich eine Farbe durch mehrfaches Schattieren „allmählich wie Rauch in Richtung auf die benachbarten Bereiche auflöst (*tum idem deinceps color quasi fumus in contiguas partes diluatur*)“.⁵⁵ Bei Cennini heißt es zum gleichen Thema: *el ti viene le tue ombre a modo di un fummo bene sfumate*.⁵⁶

Schließlich, als es dann im 3. Buch um die Frage geht, „wie beim Lernen vorzugehen sei“,⁵⁷ fordert er auch hier noch einmal und vor allem anderen, „dass man beim Lernen

46 Ebenda.

47 *Pict. lat.* 2,35, S. 259.

48 *Pict. lat.* 3,56, S. 301.

49 Ebenda.

50 Ebenda.

51 *Pict. lat.* 2,50, S. 291.

52 *Pict. lat.* 2,46, S. 283.

53 *Pict. lat.* 2,46, S. 285.

54 *Pict. lat.* 2,47, S. 287.

55 *Pict. lat.* 2,47, S. 284/285.

56 MILANESI/MILANESI 1859, 86.

57 *Pict. lat.* 3,55, S. 297.

sämtliche Schritte der Natur selbst abgewinnen“⁵⁸ und dass, „wer nach der Malkunst strebt, [alles] der Natur selbst entnehmen“⁵⁹ müsse.

10.

Bei Alberti ersetzt also die Anschauung der Natur, das Vorbild der Natur und die Nachahmung der Natur die schöpferische Phantasie des Malers. Deshalb tauchen Kreativität, Intuition und Inspiration, die man gemeinhin mit jeder anspruchsvollen künstlerischen Tätigkeit verbindet, als zentrale Kategorien an keiner Stelle des Traktats auf, vor allem dort nicht, wo man es nach heutigem Verständnis auf jeden Fall erwartet hätte: bei der *Komposition*. Darauf weist auch Bättschmann in seiner Einleitung hin: „Die *fantasia* wird in Albertis Schriften über die Künste ignoriert, und die verwandte *imaginatio* [...] wird nicht erwähnt“.⁶⁰ Aber Ziel und Zweck seines Traktats war eben auch gar nicht die *vollständige* Darstellung der Malkunst mit all ihren technischen und auch kreativen Grundlagen, sondern die Errichtung eines abstrakten, theoretischen Lehrgebäudes, wie es für die Aufnahme der Malerei in den Kreis der *artes liberales* zwingend erforderlich war. Er wollte eine neue Sichtweise auf die Malerei etablieren, die diese sowohl auf die grundlegenden wissenschaftlichen Disziplinen der Mathematik, Optik und Rhetorik zurückführte, wie auch auf die Gesetze der Anatomie, der Ästhetik und der Formgebung insgesamt, wie sie durch die *natura* als Schöpferin aller Dinge, durch die Naturgesetze also, vorgegeben waren. Und in einer solchen, ‚wissenschaftlichen‘ Trias aus Mathematik, Rhetorik und Naturgesetzen hatten individuelle Kreativität, unkalkulierbare Inspiration und jahrelange Plackerei in den Werkstätten keinen Platz.

11.

Nun hat allerdings auch der Rekurs auf die *natura* als Ersatz für die künstlerische Inspiration – ähnlich wie beim *velum* – eine Kehrseite: Die Natur ist keineswegs immer das anzustrebende Vorbild für den Maler! So wie es schöne Gesichter, schöne Körper, anmutige Stellungen und Bewegungen gibt, finden sich in der Natur (Realität) gleichermaßen auch hässliche Gesichter, unproportionierte Körper und groteske Stellungen oder Bewegungen, kurz: in der realen Wahrnehmungswelt ist immer das gesamte Spektrum von schön bis hässlich vorhanden, wobei das Mittelmaß bei wei-

58 Ebenda.

59 *Pict. lat.* 3,55, S. 299.

60 BÄTTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2000, 98.

tem überwiegt und wahre Schönheit sogar „nur spärlich [...] und verstreut“⁶¹ auftritt. Da es Alberti aber bei der Malerei „in erster Linie [darauf ankommt], Zierde und Schönheit (*gratia et pulchritudo*)“⁶² zu erreichen, muss er bei jeder Anrufung der *natura* jeweils die Mahnung an den Maler hinzufügen, „darauf zu achten, wie eben die Natur, die wunderbare Bildnerin der Dinge, auf den *schönsten* Gliedern die Flächen zusammengefügt hat.“⁶³ Keineswegs sei die gesamte *natura* das Vorbild, sondern es gelte, ausschließlich „von den schönsten Körpern alle diejenigen Teile auszulesen, denen Lob gezollt wird. Und dementsprechend muss man in erster Linie sein Streben und seinen Fleiß darauf richten, Schönheit wahrzunehmen, festzuhalten und wiederzugeben.“⁶⁴ Wie dies allerdings geschehen soll, *wann* etwas schön ist, *wie* Schönheit entsteht und wie man sie *erkennt*, sagt er nicht! Er liefert keine Kriterien, geschweige denn eine Theorie der Schönheit, sondern beruft sich nur allgemein auf „jene Idee der Schönheit, welche selbst die Kenntnisreichsten kaum deutlich zu unterscheiden vermögen.“⁶⁵ Woran aber soll sich dann die „lernbegierige Jugend“ oder der Maler im Atelier orientieren? Sollten sie, wie etwa Zeuxis, auf Notlösungen zurückgreifen und – weil sich das Gesuchte (die Darstellung des Liebreizes) „nicht einmal, mit Blick auf die Natur, an einem einzigen Körper finden lasse“,“⁶⁶ fünf verschiedene Mädchen aus der Jugend der Stadt auswählen, „um auf dem Gemälde wiederzugeben, was an weiblicher Schönheit bei jedem der Mädchen am meisten Lob zu verdienen schien“?⁶⁷ Für die Praxis in den Werkstätten – und erst recht für die lernbegierige Jugend – kann das kaum ein ernst zu nehmender Vorschlag gewesen sein, aber weitere Hinweise gibt Alberti nicht.

Es kommt aber noch ein Weiteres hinzu: Ganz unabhängig von der ästhetischen Frage bleibt die naturgetreue Darstellung von Menschen, Ereignissen und Landschaften in der Kunst, wie sie Alberti fordert und wie sie dann gerade die Maler der Renaissance zu erstaunlicher Blüte geführt haben, natürlich ein hohes und erstrebenswertes Ziel der damaligen Zeit. Aber schon, wenn man sich etwa die extremen Unterschiede in den beiden bekanntesten Bilderzählungen der Narcissus-Legende von Caravaggio und J. W. Waterhouse vor Augen führt – beide gleichermaßen in exzellenter „naturalistischer“ Manier ausgeführt (Abb. 4–5) –, wird klar, dass Albertis allgemeine und abstrakte Forderung nach naturgetreuer Darstellung nicht die geringste Hilfestellung bei der Entwicklung solcher ganz konkreten und im Ergebnis dann gänzlich unterschiedlichen

61 *Pict. lat.* 3,55, S. 299.

62 *Pict. lat.* 2,35, S. 256/257.

63 *Pict. lat.* 2,35, S. 257.

64 *Pict. lat.* 3,55, S. 299.

65 *Pict. lat.* 3,56, S. 301.

66 Ebenda.

67 Ebenda.



Abb. 4 Caravaggio (1571–1610),
Narcissus (um 1597).
Galleria Nazionale d'Arte Antica,
Rom, Eric Vandeville / akg-images



Abb. 5 John William Waterhouse (1849–1917),
Echo and Narcissus (1903).
Walker Art Gallery, Liverpool (Ausschnitt),
akg-images

Bilderfindungen geben kann. So bleibt auch hier genau jene von Alberti gleich im Anschluss an das Zeuxis-Beispiel noch einmal geschmälerte „Erfindungskraft“⁶⁸ (*ingenium*) unerlässlich, um die jeweils individuelle künstlerische Interpretation des Stoffes umzusetzen, die sich nicht in der Darstellung realer Personen oder Ereignisse „nach der Natur“ erschöpft, sondern sich aus der ureigensten Intuition des Malers speist. Wieder führt der von Alberti propagierte Versuch, die bildliche Vorstellungskraft des Malers zu ersetzen – diesmal nicht durch den Rekurs auf das *velum*, sondern auf die *natura* –, letztlich in die Sackgasse.

12.

Allerdings konnte selbst Alberti die zentrale Qualifikation eines jeden nennenswerten Malers, also Phantasie, Kreativität und bildliche Vorstellungskraft, nicht gänzlich unter den Tisch fallen lassen. Nachdem er also das 2. Buch beendet hat, in dem er – nach seinen Worten – bereits „die ganze Malkunst“⁶⁹ dargestellt hat, tauchen im 3. Buch auf einmal zwei Beispiele für eine *inventio* auf: die *Verleumdung* und die *Großmut*, aller-

68 Ebenda.

69 *Pict. lat.* 2,50, S. 291.

dings immer noch nicht vorrangig als Beispiele für Erfindungen der Maler, sondern für Sujets der Dichter und Redner, die dem Maler „hinsichtlich derjenigen Erfindungen behilflich sein [können], die ihm beim Malen erstrangigen Ruhm verschaffen.“⁷⁰ Anlässlich des Zeuxis-Beispiels fällt er wenig später sogar noch einmal in seine alte Argumentation zurück und polemisiert erneut gegen jene Maler, die „danach trachten, ohne ein Modell, dass sie nachahmen könnten, d.h. allein mit Hilfe ihrer Erfindungskraft (*ingenium*) die Ruhmestitel der Schönheit zu erhaschen.“⁷¹ Und selbst drei Kapitel nach diesem Beispiel beharrt er immer noch auf seiner Forderung, „dass man sich stets ein erlesenes und einzigartiges Modell vornimmt. Dieses gilt es dann zu betrachten und nachzuahmen.“⁷²

Aber direkt im nächsten Satz folgt dann – zum ersten Mal und nur wenige Kapitel vor dem Schluss des gesamten Traktats – ein für seinen Argumentationsgang erstaunlicher Satz: Der Maler solle „niemals mit Pinsel oder Stift zu Werke gehen, ohne zuvor *in seinem Sinn* [lat. *mente*] aufs Beste *geplant* zu haben, was er schaffen und wie er das Betreffende zur Vollendung bringen will.“⁷³ Am Ende der Seite lesen wir sogar: „Nur dann, wenn der *Geist* [diesmal *ingenium* im Sinne von Vorstellungskraft] zuvor den Weg erkundet hat, [...] darf man die Hand an ein Kunstwerk legen.“⁷⁴ Und schließlich, nur wenige Seiten vor dem Schluss, schildert Alberti dann ganz beiläufig die tatsächliche Arbeitsweise des Malers bei der Erstellung eines Gemäldes:

Stehen wir nun vor der Aufgabe, einen Vorgang zu malen, so werden wir zunächst ziemlich lange darüber nachdenken, in welcher Ordnung und auf welche Weise wir ihn gestalten müssen, um größtmögliche Schönheit zu erzielen. Dabei werden wir auf Papier kleine Skizzen entwerfen und bald den ganzen Vorgang, bald dessen einzelne Teile versuchsweise festhalten; [...] Als Krönung unserer Mühe wird schließlich alles so umfassend *vorbedacht* [!] sein, dass es im Hinblick auf das geplante Werk nichts geben kann, von dem wir nicht genau wüssten, an welche Stelle es gehört.⁷⁵

Und erst, wenn der gesamte Entwurf abgeschlossen sei, „nehmen wir die Hilfe [eines Netzes] von Parallelen in Anspruch“⁷⁶ um die Skizzen auf das endgültige Werk zu übertragen und damit jenen Kopiervorgang auszuführen, wie er im Kapitel über die *Umschreibung* als erster, nicht als vorletzter Schritt auf dem Weg zu einem fertigen Gemälde beschrieben wurde und wie er jetzt auch Sinn macht, weil mit dem Entwurf

70 *Pict. lat.* 3,54, S. 297.

71 *Pict. lat.* 3,56, S. 301.

72 *Pict. lat.* 3,59, S. 305.

73 Ebenda.

74 Ebenda.

75 *Pict. lat.* 3,61, S. 309.

76 Ebenda.

und den Skizzen etwas vorhanden ist, was man dann auch kopieren oder vergrößern, kurz: umschreiben könnte.

13.

Die Beiläufigkeit, mit der Alberti ganz zum Schluss schließlich doch noch die allgemein geläufige Arbeitsweise der Maler einführt, die allerdings derjenigen, welche er bisher in seinem Traktat propagiert hatte, diametral entgegengesetzt ist – oder mit der er eine Kategorie (den Entwurf) einführt, die er im größten Teil seiner Abhandlung noch nicht der Erwähnung für würdig befunden hatte –, ist verblüffend und die entsprechenden Passagen können auch leicht überlesen werden. Sie entspricht aber der bewährten rhetorischen Praxis, gewisse unliebsame Bezüge zu verschleiern oder zu *marginalisieren*, indem diese nur nebenbei und unter vielen anderen Punkten erst ganz am Ende des Traktats erwähnt werden. Der Grund für dieses Vorgehen ist, dass es Alberti mit seiner Art und Weise, „die Kunst selbst in einem völlig neuen Ansatz“⁷⁷ darzustellen, gerade *nicht* darum ging, „der Malkunst zu ihrer letzten Vollkommenheit [zu] verhelfen“,⁷⁸ sondern dezidiert darum, *objektive* Kategorien in das Theoriegerüst der Malerei einzubauen – die Mathematik mit Perspektive und *velum* auf der einen, die *natura* und die Naturgesetze auf der anderen Seite – und dadurch ein allein auf die anerkannten Wissenschaften gegründetes Fundament zu schaffen, das in der Lage war, die Malerei aus der Sphäre des schnöden Handwerks endgültig auf die Ebene der *artes liberales* zu heben und damit für seine Humanistenkollegen, für die Fürstenhöfe und für die zukünftigen Malergenerationen die Basis für ein höheres gesellschaftliches Ansehen der Maler zu schaffen.

Von daher sollte Albertis *De pictura* in Zukunft allerdings weniger als zentrale kunsttheoretische Schrift über das Wesen der Malerei gelesen werden (zu dem sie nur wenig beizutragen vermag), sondern eher als *strategischer* Traktat, der in der aufblühenden Renaissance den theoretischen Grundstein für eine neue Bewertung der Bildenden Künste legte und genau als solcher von den Zeitgenossen (Künstlern, Humanisten und Fürstenhäusern) auch verstanden wurde.

77 *Pict. lat.* 2,26, S. 239.

78 *Pict. lat.* 3,63, S. 315.

Literaturverzeichnis

- BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2000: Oskar Bätschmann, Christoph Schäublin (ed./com./trans.): Leon Battista Alberti: De statua, De pictura, Elementa picturae / Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000.
- BÄTSCHMANN/GIANFREDA 2014: Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda (ed./com./trans.): Leon Battista Alberti: Della Pittura – Über die Malkunst, Darmstadt 2014.
- EITELBERGER VON EDELBERG 1871: Rudolf Eitelberger von Edelberg (trans.): Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 1), Wien 1871.
- FISCHER 2012: Günther Fischer: Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie, Darmstadt 2012.
- MILANESI/MILANESI 1859: Gaetano Milanesi, Carlo Milanesi (ed.): Cennini, Cennino, Il Libro dell'arte, o Trattato della pittura, Florenz 1859.

Sichtbarer Euklid?

Zur Geometrisierung des Bildes in *De pictura*

GABRIEL SIEMONEIT

Bei all den Rätseln, die Leon Battista Alberti modernen Interpretinnen und Interpreten mit *De pictura* aufgegeben hat, scheint zumindest das Grundanliegen der Schrift offenkundig zu sein: Alberti wollte die Malerei vom Makel eines prestigelosen Handwerks befreien und in den Rang einer Wissenschaft bzw. einer mit wissenschaftlichem Anspruch betriebenen *ars liberalis* erheben.¹ Benötigt wurde dafür die nobilitierende Abhängigkeit von einer anerkannten Wissenschaft. Alberti wählte die altherwürdige Geometrie, da diese mit denselben graphischen Objekten zu hantieren schien wie der Maler und seit Euklid auf einem axiomatischen Fundament ruhte.² Ausgehend vom Punkt als dem elementaren Objekt würde sich die Malerei analog zur Geometrie systematisch bis zum vollendeten Bild aufbauen lassen.

Aber ist es Alberti überhaupt gelungen, diesen Anspruch einzulösen? In welchem Sinne genau sollen die geometrischen Objekte Punkt, Linie usw., die er gleich zu Beginn des ersten Buches von *De pictura* in Anlehnung an das erste Buch von Euklids *Elementen* definiert, als Grundlage für die Malerei dienen und inwiefern wäre diese

1 Siehe z.B. STOWELL 2015, 106; BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2011, 104; KESSLER 2008, 48; FIELD 1997, 70; WESTFALL 1969, bes. 493–494. Text und Übersetzung von *De pictura* werden im Folgenden zitiert nach BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2011. Aus der Widmung der lateinischen Fassung an Gianfrancesco I. Gonzaga: *Hos de pictura libros, princeps illustrissime, dono ad te deferri iussi intellegebam te maximum in modum in his ingenuis artibus delectari [...]*; *Pict. lat.* 2,28: *nam est pingendi ars profecto liberalibus ingeniis et nobilissimis animis dignissima*; *Pict. lat.* 3,52: *Sed cupio pictorem, quo haec possit omnia pulchre tenere, in primis esse virum et bonum et doctum bonarum artium*; siehe auch *Pict. lat.* 2,26. Bereits Pier Paolo Vergerio (il Vecchio, 1370–1444) musste der Malerei unter Rückgriff auf Aristoteles Berührungspunkte mit einer *ars* konzedieren (*De ingenuis moribus* 41, KALLENBACH 2002, 48–50; vgl. Aristot. *Pol.* 8,3; siehe auch das Lob der Malerei bei Plinius d. Ä., *Nat.* 35,1–14, bes. 2: *primumque dicemus, quae restant de pictura, arte quondam nobili*). Der *Vita* zufolge könnte Alberti auf Basis einer „versione aggiornata“ von Vergerios Programm ausgebildet worden sein (WRIGHT 2010, 163).

2 Eine Annäherung an die *artes liberales* erfolgte auch dadurch, dass Malerei und Dichtung, Alberti zufolge, gemeinsame Ziele und Methoden haben (WESTFALL 1969, bes. 500–507).

dadurch verwissenschaftlicht worden? Immerhin scheint Albertis Neukonzeption in der Fachwelt nicht uneingeschränkte Euphorie ausgelöst zu haben. Die kurze Schrift *De punctis et lineis apud pictores* deutet einen mutmaßlich vonseiten der Mathematiker vorgetragenen Kritikpunkt an, gegen den er sich bereits in *De pictura* zur Wehr gesetzt hatte: Albertis Punkte und Linien sind sichtbar und konkret – wenngleich winzig klein –, die Punkte und Linien der Mathematiker unsichtbar und abstrakt. Anscheinend wurde dies als unzulässige Kategorienkonfusion gewertet, die Alberti mit dem schlichten Hinweis legitimierte, er schreibe eben als Maler, nicht als Mathematiker, und beschränke sich deshalb auf das Sichtbare.³

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, dieser Kritik aus der Perspektive einer aristotelisch-scholastisch geprägten Wissenschaftskonzeption nachzugehen. Dafür sollen die Unsichtbarkeit geometrischer Objekte und die angestrebte Verwissenschaftlichung der Malerei in Beziehung gesetzt und anschließend geprüft werden, ob der Malerei unter diesen Bedingungen überhaupt ein vergleichbarer Status wie etwa der Optik hätte zukommen können. Im ersten Abschnitt („Zur Unsichtbarkeit geometrischer Objekte“) wird auf das Problem der Unsichtbarkeit geometrischer Objekte eingegangen. Der zweite Abschnitt („Geometrie und die *scientiae mediae*“) skizziert die in diesem Zusammenhang relevanten Grundlinien einer aristotelisch-scholastischen Wissenschaftskonzeption. Der dritte Abschnitt („Die Malerei als *scientia media*?“) prüft anhand exemplarisch ausgewählter Stellen von *De pictura*, inwiefern der Text anschlussfähig an eine solche Art von Wissenschaft gewesen wäre. Der vierte und letzte Abschnitt deutet einige Konsequenzen für das Verständnis von *De pictura* an.⁴

1. Zur Unsichtbarkeit geometrischer Objekte

Ursprünglich war die Geometrie eine empirische Wissenschaft, die ihr Dasein konkreten Problemen in Wirtschaft und Verwaltung verdankte und die Korrektheit ihrer Methoden induktiv anhand von Erfahrungswerten erschloss. Bei den Ägyptern waren dies beispielsweise Verfahren zur Feldvermessung nach der Nilschwemme, zur Berechnung von Lohn und Material oder zur Bestimmung der Güte von Brot und Bier.⁵ Die Babylonier führten Berechnungen astronomischer Vorgänge durch und kannten den Satz des Pythagoras.⁶ Bei den hierbei auftretenden ‚Linien‘ handelte es sich etwa um die Begrenzungen von Feldern, bei den ‚Punkten‘ um die Endpunkte dieser Begrenzungen, also stets um räumlich ausgedehnte, sicht- und messbare Objekte.

3 Siehe Alberti, *Pict. lat.* 1,1 und *Punct. lin.* (BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2011, 367).

4 Da die volkssprachliche Fassung von *De pictura* an den betrachteten Stellen keine signifikanten Unterschiede aufweist, lassen sich die Ergebnisse übertragen.

5 WUSSING 2008, 104–121.

6 WUSSING 2008, 122–142.

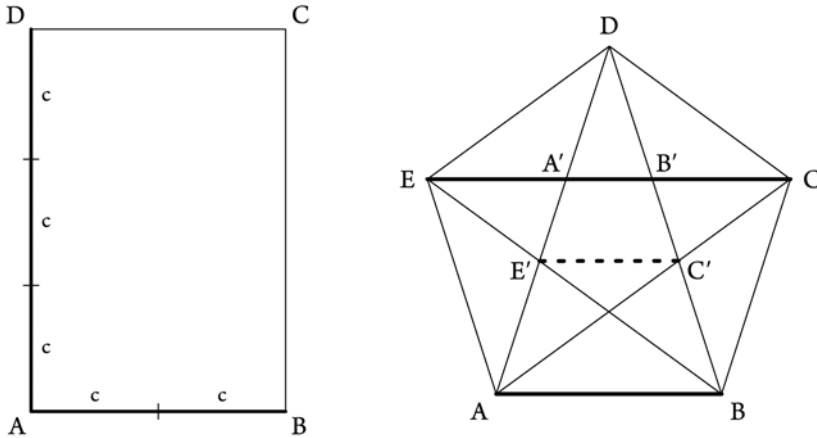


Abb. 1 Kommensurabilität und Inkommensurabilität (eigene Darstellung)

Der Wandel hin zu unsichtbaren, abstrakten Punkten und Linien wurde wahrscheinlich von der frühen pythagoreischen Schule des 6. oder 5. vorchristlichen Jahrhunderts angestoßen. Ausschlaggebend war die Entdeckung inkommensurabler Längen, die man Hippasos von Metapont zuschreibt.⁷ Zwei Längen heißen *kommensurabel*, wenn sie ein gemeinsames Maß haben, wenn es also eine dritte Länge gibt, aus der sich beide Längen ohne Rest zusammensetzen lassen.⁸ Die Rechteckseiten AB und AD in Abbildung 1 (links) beispielsweise sind kommensurabel, da die Länge c genau 3-mal in AD und 2-mal in AB hineinpasst. Entsprechend heißen zwei Längen *inkommensurabel*, wenn es eine solches gemeinsames Maß nicht gibt. In der Arithmetik (der natürlichen Zahlen) ist dieses Phänomen übrigens völlig unbekannt, da sich jede natürliche Zahl aus Einsen zusammensetzen lässt.⁹ In der Geometrie jedoch tritt Inkommensurabilität bei ganz „alltäglichen“ Figuren auf: In jedem Quadrat sind Seite und Diagonale inkommensurabel, in jedem regelmäßigen Pentagramm ebenso. Ob Hippasos die Inkommensurabilität am Quadrat oder am Pentagramm entdeckt hat, ist nicht abschließend geklärt; der Anschaulichkeit halber sei sie am Pentagramm illustriert.

Die Bestimmung des gemeinsamen Maßes der Seite AB und der Diagonale EC im regelmäßigen Pentagramm (Abbildung 1, rechts) erfolgt mithilfe der sogenannten Wechselwegnahme (*ἀνθυφαίρεσις*).¹⁰ Dabei wird wiederholt die kleinere Länge von der größeren abgezogen. Wenn ein gemeinsames Maß existiert, werden irgendwann

⁷ Das Folgende nach FELGNER 2020, 3–14; siehe auch SZABÓ 1969, bes. 263–287; VON FRITZ 1945.

⁸ Die (In)Kommensurabilität von Längen ist definiert in Eucl. *El.* 10, def. 1.

⁹ Siehe Eucl. *El.* 7,1 bzw. den sogenannten euklidischen Algorithmus zur Bestimmung des größten gemeinsamen Teilers zweier nicht teilerfremder Zahlen in Eucl. *El.* 7,2.

¹⁰ Siehe Eucl. *El.* 10,2.

zwei gleichgroße Längen voneinander abgezogen und das Verfahren endet. Zieht man nun beim Pentagramm die Seite AB von der Diagonalen EC ab, dann bleibt B'C als Rest übrig (AB ist genauso lang wie EB'). Die beiden neuen Längen sind EB' und B'C. Zieht man B'C als kleinere Länge von der größeren Länge EB' ab, dann bleibt A'B' als Rest übrig (B'C ist genauso lang wie EA'). Es ergeben sich die beiden neuen Längen EA' und A'B'. Macht man sich nun klar, dass EA' genauso lang ist wie E'C', dann erkennt man die Ausgangssituation wieder, nur verkleinert: A'B' ist eine Seite des kleinen Pentagons, das sich im großen Pentagramm befindet, und E'C' ist dessen Diagonale. Es muss also abermals ein gemeinsames Maß von Seite und Diagonale im Pentagramm gefunden werden, mit dem unerheblichen Unterschied, dass das neue Pentagramm kleiner ist als das erste. Diese Schritte können so lange wiederholt werden, bis das Zeichengerät nicht mehr klein genug ist, um noch kleinere, aber unterscheidbare Strecken einzuzeichnen. Dann allerdings steht immer noch nicht fest, ob es ein gemeinsames Maß gibt!

Die entscheidende Neuerung war nun, dass die Pythagoreer diesen Befund ernst nahmen und sich von der Empirie abwandten.¹¹ Wenn man die beteiligten Strecken nämlich in Gedanken ‚unendlich dünn‘ macht, erkennt man sofort, dass das Verfahren niemals abbrechen wird. Durch Sehen und Zeichnen allein lässt sich im Allgemeinen also nicht feststellen, ob eine geometrische Aussage wahr oder falsch ist. Geometrie kann sich demnach nur mit rein gedanklichen, abstrakten Objekten befassen.

Es war in der Geschichte der Geometrie bis dahin noch nie nötig gewesen, die Frage zu stellen, wie breit geometrische Geraden sein dürfen, aber jetzt stellte sich diese Frage erstmals und die Antwort lautete, daß sie überhaupt keine Breite haben dürfen. Ganz genauso stellte sich die Frage, wie dick Punkte sein dürfen, und die Antwort lautete, daß sie keine Ausdehnung haben dürfen. [...] Von solchen idealisierten Punkten, Geraden, Flächen und Körpern war in der älteren ägyptisch-babylonischen Geometrie und auch bei Thales [...] nie die Rede gewesen.¹²

Ein vielzitiertes Zeugnis dieser Entwicklung ist der Beginn von Euklids *Elementen*. Im griechischen Original lautet er:¹³

α'. Σημείον ἔστιν, οὐ μέρος οὐθέν.

β'. Γραμμὴ δὲ μήκος ἀπλατές.

γ'. Γραμμῆς δὲ πέρατα σημεία.

11 Dabei dürften sie von den Eleaten beeinflusst gewesen sein, die der Empirie ebenfalls einen geringen Stellenwert einräumten (SZABÓ 1969, 289–294).

12 FELGNER 2020, 7–8.

13 HEIBERG 1883, 2.

Alberti hat Euklid über die lateinische Übersetzung von Campano da Novara rezipiert, die die ersten drei Definitionen wie folgt wiedergibt:¹⁴

- (i) *Punctus est cuius pars non est.*
 - (ii) *Linea est longitudo sine latitudine,*
 - (iii) *cuius quidem extremitates duo puncta sunt.*
1. Ein Punkt ist, was keine Teile hat,
 2. eine Linie breitenlose Länge.
 3. Die Enden einer Linie sind zwei Punkte.)

Die unsichtbaren Punkte und Geraden haben in der Folgezeit deutliche Rezeptionsspuren hinterlassen und werfen bis heute ontologische Probleme auf: Werden sie gefunden oder erfunden, gibt es sie also, oder werden sie konstruiert? In welchem Sinne könnten sie existieren bzw. welchen Wirklichkeitsbezug hat die Geometrie eigentlich? Immerhin scheint sich die Natur zumindest in Teilen nach geometrischen Prinzipien beschreiben zu lassen, man denke etwa an das Reflexionsgesetz.¹⁵ Welche Art von Wissenschaft – wenn überhaupt – war also beispielsweise die Optik?

Eine Möglichkeit, auf diese Herausforderungen zu reagieren, ist Spott. In Lukians *Hermotimus*, der Alberti bekannt war, heißt es:¹⁶

οἷα καὶ ἡ θαυμαστὴ γεωμετρία ποιεῖ – κακέινῃ γὰρ τοὺς ἐν ἀρχῇ ἀλλόκοτὰ τινὰ αἰτήματα αἰτήσασα καὶ συγχωρηθῆναι αὐτῇ ἀξιώσασα οὐδὲ συστήναι δυνάμενα – σημειᾷ τινὰ ἀμερῇ καὶ γραμμὰς ἀπλατεῖς καὶ τὰ τοιαῦτα, ἐπὶ σαθοῖς τοῖς θεμελίοις τούτοις οἰκοδομεῖ τὰ λοιπὰ καὶ ἀξιοῖ εἰς ἀποδείξιν ἀληθῆ λέγειν ἀπὸ ψευδοῦς τῆς ἀρχῆς ὁρμωμένη.

(So macht es ja auch diese merkwürdige Geometrie. Die konfrontiert ja ebenfalls die Anfänger mit einigen sonderbaren Axiomen und verlangt, daß man sie akzeptiert, obwohl sie sich nicht begründen lassen, irgendwelche unteilbare Einheiten und zweidimensionale Linien und solches Zeug, und auf diesem wackligen Fundament errichtet sie dann das Übrige und behauptet, dessen Wahrheit sei bewiesen, wo sie doch ihren Ausgang von derart windigen Prämissen genommen hat.)

14 Lat. Üs. BUSARD 2005, 55; dt. Üs. nach THAER 1969, 1. Zu Albertis Euklid-Rezeption siehe z. B. MASSALIN/MITROVIĆ 2008–2009.

15 Das Reflexionsgesetz besagt, dass Einfallswinkel und Ausfallswinkel gleich groß sind und mit dem Lot in einer Ebene liegen; s. u. den Abschnitt „Geometrie und die *scientiae mediae*“.

16 Luc. *Herm.* 74; Text und Üs. VON MÖLLENDORFF 2000. Zu Albertis Lukian-Rezeption siehe z. B. D’ASCIA 2018; ANTONUCCI 2005. Zur Kritik an der Geometrie aus philosophischer Sicht siehe Sextus Empiricus, *Adversus geometras* (Sext. S. 3).