

Leon Battista Alberti: *De Statua*. Zu Oskar Bätschmanns und Christoph Schäublins Neuausgabe von Albertis kleineren kunsttheoretischen Schriften

Mit den 1548/49 in zwei Bänden publizierten *Pandekten* des Konrad Gesner begann Leon Battista Alberti als Kunstschriftsteller in doppelte Ferne zu rücken. Im Rahmen von Gesners Projekt einer *Universalbibliographie*, die zu allen Wissensgebieten die gesamte bis dato erschienene Literatur zu erfassen versuchte, wurden im 13. Buch zu *mechanischen und anderen illiteraten Künsten* sowohl die Architektur gemeinsam mit der Skulptur (2. Kapitel) als auch die Malerei (10. Kapitel) systematisiert.¹ Unter den 152 thematischen Stichworten zu Architektur und Skulptur, denen sich dann Literaturangaben anschließen, wird einmal der Name Albertis genannt: »De architectura Marlianus, Leo Baptista Albertus Florentinus, & Rubirufus.« Unter den 59 Lemmata zur Malerei erhält er ebenfalls einen Eintrag: »De pictura libri 3. Leonis Baptistae Alberti Florentini. Brusonius 5. 23, & Caelius 29, 24.« Zum Vergleich: Die *Lectionum antiquarum libri XXX* (1516 u.ö.) des zuletzt genannten Caelius Rhodiginus werden in beiden Kapiteln insgesamt 51mal zitiert.² Albertis marginale Position mag teils darin begründet sein, daß zu diesem Zeitpunkt *De re aedificatoria* und *De pictura* in jeweils nur einer gedruckten (lateinischen) Ausgabe (1485 und 1540) vorlagen; außerdem behandelte Alberti nicht systematisch die Geschichte einer Kunst, geschweige denn ihre antike Blütezeit. Doch lassen sich bei Gesner auch bereits zwei für die nachfolgenden Gelehrten-

generationen charakteristische Züge erkennen: Wissen wird bevorzugt mittels der Aufarbeitung in Handbüchern und Lexika rezipiert – denn darum handelt es sich etwa bei dem Werk des Caelius Rhodiginus. Und zweitens verschleiert die Masse der ständig anwachsenden wissenschaftlichen Bibliographie, die Gesner begründete, den Stellenwert der einzelnen Schriften. Nun hat der Name Albertis seit den Zeiten Gesners zwar auch in den nordalpinen Ländern Eingang in den Olymp der Berühmtheiten gefunden, doch gilt das skizzierte Prinzip *mutatis mutandis* heute noch: Gelesen werden offenbar weniger Albertis eigene Schriften denn Zusammenfassungen, anders scheint man der Last einer gerade in den letzten Jahren wieder explodierenden Forschungsliteratur nicht mehr Herr zu werden.

Um so mehr wird man die von Oskar Bätschmann konzipierte und kommentierte, von Christoph Schäublin philologisch betreute und übersetzte Neuausgabe der Schriften *De statua*, *De pictura* und *Elementa picturae* begrüßen, die einen wahrscheinlich von Alberti selbst gewünschten, aber nicht realisierten Editionsplan verwirklichen.³ Auch wenn die Herausgeber bescheiden von der zweiten deutschen Übersetzung des lateinischen Malereitraktates sprechen – 1547 war dies schon einmal von Walter Herrmann Ryff unternommen worden, dieser paraphrasierte aber eher den Text – so handelt es sich in Wirklichkeit doch um die erste wissenschaftliche deutsche

¹ Konrad Gesner, *Pandectarum sive partitionum universalium libri XXI*, Tiguri 1548, lib. XIII, tit. i, ii und x. – Dazu, auch mit Auflösung der anderen bibliographischen Angaben, Margaret Daly Davis, Konrad Gesner's *Bibliotheca universalis*: an early source in the »letteratura artistica«, in: *Labyrinthos*, 7–8, 1988–89, H. 13–16, 115–133; Alfredo Serrai, *Storia della bibliografia II*, hrg. v. Maria Cochetti, Rom 1991, 209–571.

² Zur antiquarischen Enzyklopädie des Celio Ricchieri s. Michela Marangoni, *L'armonia del sapere: i Lectionum antiquarum libri di Celio Rodigino*, Venedig 1997.

³ Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000.

Fassung dieses fundamentalen Buches. Von den *Elementa* existierte noch gar keine Übersetzung. Nur *De statua* war bislang schon in der 1877 erschienenen Ausgabe von Hubert Janitschek greifbar – der Wiener Kunsthistoriker hatte auch eine Übertragung der Volgare-Version des Male-reitraktates (*Della pittura*) ediert.

Bätschmanns knapp 130 Seiten umfassende, alle zentralen Aspekte beleuchtende Einführung, die Übersetzung⁴ und der textkritische Apparat, die am Ende jeder Abhandlung folgenden Spezialkommentare, ein kurzer Anhang mit relevanten Begleitschreiben und Briefen Albertis, sowie die knapp einhundert Seiten zählende Auflistung von Manuskripten, gedruckten Ausgaben und Sekundärliteratur sind vorbildlich – der Status eines ›Klassikers‹ schon jetzt abzusehen. Gerade deshalb scheint eine besonders sorgfältige Auseinandersetzung mit Bätschmanns Einordnung der Schriften gefordert, die hier nur exemplarisch für den am kontroversesten datierten und diskutierten Traktat, *De statua*, angedacht werden kann. Bätschmann sieht das kurze Werk unmittelbar vor *De pictura* entstanden, also 1434/35, mit ihm würde Alberti die Reihe seiner kunsttheoretischen Arbeiten eröffnen. Die Auseinandersetzung mit den Proportionen des menschlichen

Körpers, mit Geräten zur Vermessung, exakten Übertragung bzw. proportionalen Vergrößerung und Verkleinerung von Formen bringt er dann mit den aktuellen Bemühungen um Monumentalstatuen in den frühen 1430er Jahren in Florenz und Rom in Verbindung, wobei er den praktischen Wert der dargelegten Techniken am ehesten beim Entstehungsprozeß einer Bronzeskulptur aus dem Wachmodell umsetzbar sieht.⁵ Daß jedoch bei aller Sorgfalt von Bätschmanns Argumentation ein letztlich zwingendes Argument schon für den chronologischen Ansatz fehlt, zeigt Anthony Graftons ebenfalls jüngst vertretene, konträre Einordnung von *De statua* ins Spätwerk der 1460er Jahre – die ganze Spannweite der Forschungsdiskussion wird daran schlaglichtartig deutlich.⁶ Vor diesem Hintergrund soll im folgenden zunächst für die Datierung ein neuer, ›objektiver‹ Ansatz begründet werden mit Folgen dann für den historischen bzw. ideengeschichtlichen Kontext und die Deutung.

Datierung

Das älteste Argument für die Datierung von *De statua* wurde auch als erstes wieder verworfen – zu schnell, wie sich zeigen wird: Alberti selbst

4 An einigen wenigen Stellen legt die Übersetzung offene Formulierungen zu eindeutig fest, vgl. Hans H. Aurenhammer, Phidias als Maler. Überlegungen zum Verhältnis von Malerei und Skulptur in Leon Battista Albertis *De Pictura*, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 43, 2001, 355–410, hier Anm. 98, und meine Anm. 12.

5 Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 46–49.

6 Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Masterbuilder of the Italian Renaissance*, London 2000, 332–339. – Die gesamte Forschungsdiskussion um die Datierung von *De statua* wurde mehrfach ausführlich dargelegt, so daß hier darauf verzichtet werden kann, s. zuletzt Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 26–30 und 183 f.

7 Entsprechendes gilt für die zweite, offenbar ebenfalls auf *De pictura* verweisende Wendung am Ende von *De statua*: ›sed de his alibi‹. – Daß die italienische Version vom Herausgeber Cosimo Bartoli und nicht Alberti selbst stammte, konnte endgültig erst Giorgio Flaccavento, *Per una moderna traduzione del ›de statua‹*, in: *Cronache di archaeologia e storia dell'arte*, 1, 1962, 50–59, und ders., *Sulla data del ›De Statua‹ di Leon Battista Alberti*, in: *Commentari*, 16, 1965, 216–221, zeigen.

8 Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, hrsg. v. Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, Mailand 1966, Bd. 2, 611 [VII, 10]. – Auf diese Stelle verweisen Frank Balers und Peter Gerlach, *Zur Natur von Albertis ›De Statua‹*, in: *Natur und Kunst*, hrsg. v. Götz Pochat und Brigitte Wagner (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 23), Graz 1987, 38–54, hier 47.

9 Daß Alberti mit dem genauen Nachweis fremder Zitate nachlässig war, dafür jedoch sofort von seinen Humanistenfreunden kritisiert wurde, belegt der bekannte Brief vom 8. Juni 1443 des Leonardo Dati, *Epistolae XXXIII*, hrsg. v. Lorenzo Mehus, Florenz 1743, 19; zum Umgang mit Fremdzitaten im Architekturtraktat s. Hartmut Biermann, *Die Aufbauprinzipien von L. B. Albertis De re aedificatoria*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53, 1990, 443–485, hier 473–485.

10 Alberti (wie Anm. 8), Bd. 2, 925 [X, 7].

11 Leider diskutiert die neueste Ausgabe: Leon Battista Alberti, *Descriptio Urbis Romae*, hrsg. v. Martine Furno und Mario Carpo, Genf 2000, 98 f., die Datierungsfrage nicht, sondern verweist nur auf die ältere Edition der *Descriptio* bei Luigi Vagnetti, *Lo studio di*

verweist bei der Diskussion über das Standbild auf eine Schrift *über den Maler*. Zunächst schien damit das Verhältnis zum Malereitraktat eindeutig geklärt, war doch in der italienischen Übersetzung *Della statua* (1568), die im Gegensatz zum lateinischen Originaltext im Druck verbreitet wurde, von einer Absichtserklärung zu lesen: »Ma del pittore ne tratteremo altra volta.« Erst 1877 zeigte Janitscheks Ausgabe der ursprünglichen Version (»Verum de pictore alibi«), daß in Wirklichkeit nicht zu entscheiden war, ob in *De statua* ein noch zu schreibendes oder ein bereits verfaßtes Werk über Malerei zitiert wurde.⁷ Daran schien auch der Hinweis nichts zu ändern, daß es in *De re aedificatoria* einen entsprechend unbestimmten Verweis auf eine Abhandlung über Standbilder gab (»Sed de statuis alibi«).⁸ Jedoch beruft sich – und das wurde bislang nicht beachtet – Alberti noch mehrfach im Architekturtraktat und andernorts auf Schriften, woraus ein einigermaßen konsequentes »Zitiersystem« für bereits erschienene und nur angekündigte Werke ableitbar scheint.⁹ Auf dieser Grundlage läßt sich das Verhältnis der Schriften über Malerei, Standbilder und Architektur eindeutig klären. So heißt es in *De re aedificatoria* nach der Beschreibung eines topographischen Vermessungsgerätes in

entsprechend verkürztem Wortlaut: »Sed de his alibi.«¹⁰ Der Leser soll sich für genauere Informationen Albertis *Descriptio urbis Romae* vornehmen, in der er die Funktion der in beiden Fällen als »horizon« bezeichneten Vorrichtung am Beispiel des römischen Stadtplans genauer erläutert findet. Die *Descriptio* ist aber mit Sicherheit vor *De re aedificatoria* – um 1443/46 – entstanden.¹¹ Entsprechend scheint in der Widmung von *De equo animante* (1443/44) an Leonello d'Este die Wendung »sed de his alias« auf die wenig früher entstanden Abhandlungen *Theogenius* (ca. 1441, ebenfalls Leonello dediziert), *Libri della famiglia* (1433/34–1441) und *Profugiorum ab aerumna libri* (1441/42) zu rekurrieren.¹² Als Regel gefaßt: Verkürzte Satzkonstruktionen ohne Verb verweisen auf bereits existierende Werke.¹³ Dagegen verwendet Alberti bei Erwähnung von Schriften, die er nachweislich erst noch zu schreiben gedenkt, explizit ein Futur – so bei einer offenbar nie vollendeten, zumindest an keiner anderen Stelle mehr nachweisbaren Abhandlung über Belagerungsmaschinen: »Alibi de his castrensis machinamentis distinctius prosequemur.«¹⁴ Wenn Alberti schließlich innerhalb des umfangreichen Architekturtraktates selbst auf andere Passagen vorausweist, wird dafür nicht

Roma negli scritti albertiani (testo latino della »Descriptio Urbis Romae« e traduzione italiana di G. Orlandi), in: *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Rom 1974, 73–140, hier 123–137, die die Entstehung des Textes ohne letzte Sicherheit »zwischen 1443 und 1455, wahrscheinlich schon vor 1450« datiert. Philipp Jacks, *The antiquarian and the myth of antiquity*, Cambridge 1993, 99–110, weist darauf hin, daß die im Plan erwähnte Kirche S. Onofrio erst ab 1434 errichtet wurde, also nach Albertis Abreise von Rom wohl Ende 1433, wohin er dann 1443 zurückkehren sollte; bereits Flaccavento 1965 (wie Anm. 7), 216–221, bemerkte, daß der Kult in S. Onofrio überhaupt erst 1446 aufgenommen wurde. Lucia Bertolini erinnert jedoch daran, daß in den *Ludi matematici* (vor 1450) bereits von der Vermessung Roms die Rede ist (»come feci quando ritrassi Roma«), s. *Leon Battista Alberti*, hrsg. v. Joseph Rykwert und Anne Engel, Mailand 1994, 430f. Darüber hinaus macht Hubertus Günther, Albertis Vorstellung von antiken Häusern, in: *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, hrsg. v. Kurt W.

Forster und Hubert Locher, Berlin 1998, 157–202, hier 199, auf die unzureichenden Antikenkenntnisse Albertis aufmerksam, der etwa die Cestius-Pyramide noch als »Meta Pauli« bezeichnete; nach der endgültigen Publikation von Poggio Bracciolinis und insbesondere Flavio Biondos Rom-Traktaten (1447/48 bzw. 1446/48), die sicherlich zu den von Alberti in der Einleitung genannten »amici litterati« zählten, kaum mehr vorstellbar. Daraus würde eine präzisierte Datierung zwischen 1443 und 1446 resultieren.

¹² Leon Battista Alberti, *De equo animante*, abgedruckt bei Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 370f.; die Übersetzung deutet zu eindeutig in die Zukunft: »doch darüber ein anderes Mal«; der unmittelbar vorangehende Satz liest sich wie eine Zusammenfassung der Schriften zur »Seelenruhe« (*De tranquillitate animi* ist der alternative Titel der *Profugiorum ab aerumna libri*), dem guten Fürsten und einigen Abschnitten über den Familienvater.

¹³ Die eine Ausnahme von der Regel ist die Erwähnung der Schrift *Pontifex* (ca. 1430) mit Verb im Perfekt in Alberti (wie Anm. 8), Bd. 1, 359 [V, 6]: »qualem in eo libro, qui pontifex inscribitur, recensuimus«.

die Vokabel ›alibi‹, sondern ›suo loco‹ verwendet.¹⁵ Insgesamt macht ein solches Verweissystem eigentlich nur Sinn, wenn es nicht nur vom Autor konsequent verwendet, sondern von allen Lesern auch einigermaßen verstanden wird, d.h. eine gewisse Allgemeinverbindlichkeit besitzt: Ohne daß hier eine philologische Untersuchung humanistischer Zitierweise geleistet werden könnte, sei nur darauf hingewiesen, daß die klassischen Beispiele des *Thesaurus Linguae Latinae* für die Verweis- und Zitier-Funktion von ›alibi‹ dem hier skizzierten ›System‹ zumindest nicht widersprechen.¹⁶

Alberti gibt jedoch noch weitere Hinweise auf die Chronologie seiner Werke: In der wohl von ihm selbst gegen 1437/38 verfaßten *Vita anonima* werden neben einer ausführlichen Liste seiner literarischen Werke auch die praktischen Versuche in der Malerei und Plastik sowie die von ihm verfaßten *kleinen Bücher über die Malerei* erwähnt.¹⁷ Nun ließe sich zwar in der Tatsache, daß *De statua* im Rahmen seiner Lebensbeschreibung nicht erscheint, eine wie auch immer zu begründende Auslassung vermuten.¹⁸ Dagegen spricht jedoch das bislang nicht beachtete Faktum, daß Alberti unmittelbar darauf – in den

1441/42 in Florenz niedergeschriebenen *Profugiorum ab aerumna libri* – nochmals selbstgefällig eine ganze Reihe seiner bis dato vollendeten Werke erwähnt, die *Apologi centum*, die *Intercoenales* und seine *Rime*, sowie darüber hinaus zum ersten Mal ein Vorhaben, über Architektur zu schreiben, andeutet.¹⁹ Zudem berichtet das erste Buch allgemein, daß sich Alberti am Malen und Modellieren erfreue und darüber geschrieben habe.²⁰ Im dritten Buch wird dies im Rahmen einer Lobeshymne auf die (dilettantische) Beschäftigung mit Mathematik und Geometrie präzisiert: Alberti selbst tritt dafür als herausragendes Beispiel auf, da er die »rudimenti de' pittura« und »elementi pur da' mathematici« – also *De pictura* und die *Elementi di pittura* – sowie den heute verlorenen Traktat *De motibus ponderis* verfaßt habe.²¹ In diesem auf angewandte Mathematik, Geometrie und Mechanik zielenden Kontext und angesichts der detaillierten Auflistung von Albertis anderen Schriften zu dem Themenbereich scheint es nun aber ganz unwahrscheinlich, daß die genau dazu passende Abhandlung *De statua* nicht erwähnt worden wäre – es sei denn, sie war noch gar nicht niedergeschrieben. Schließlich erstaunt auch der ein-

14 Alberti (wie Anm. 8), Bd. 1, 385 [V, 9]. – Vgl. auch Leon Battista Alberti, *Momus oder Vom Fürsten*, hrsg. v. Michaela Boenke, München 1993, 8: »Sed de his alius erit tractandi locus, si quando de sacris et diis conscribemus.«

15 Alberti (wie Anm. 8), Bd. 1, 423 [V, 17]: »de quo suo dicitur loco«; der Verweis bezieht sich auf Bd. 2, 978 [X, 14].

16 *Thesaurus Linguae Latinae*, Bd. 1, Leipzig 1900, Sp. 1554B.

17 Riccardo Fubini und Anna Menci Gallorini, L'auto-biografia di Leon Battista Alberti – studio e edizione, in: *Rinascimento*, ser. 2, 12, 1972, 21–78, hier 73; s. auch Renee Watkins, L. B. Alberti in the mirror: an interpretation of the *Vita* with a new translation, in: *Italian Quarterly*, 30, 1989, 5–30.

18 Darauf macht auch Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 29f., aufmerksam.

19 Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hrsg. v. Cecil Grayson, Bari 1960–1973, Bd. 2, 109, 156f. und 174.

20 Alberti (wie Anm. 19), Bd. 2, 118: »Io non potrei dipingere né fingere di cera uno Ercole, uno fauno, una ninfa, perché non sono essercitato in questi artifizii. Potrebbe forse qui Battista quale se ne diletta e

scrissene.« – Mit der Wendung ›scrissene‹ wird ganz allgemein auf Albertis Schriften über Bildkünste verwiesen, wie die in der nächsten Anmerkung zitierte Passage zeigt, nicht speziell auf einen Traktat zur Plastik.

21 Alberti (wie Anm. 19), Bd. 2, 182: »E soprattutto quanto io provai, nulla più in questo mi satsifa, nulla tutto tanto mi comprende e adopera, quanto le investigazioni e dimostrazioni matematiche, massime quando io studi ridurle a qualche utile pratica in vita; come fece qui Battista, qual cavò e' suoi studi rudimenti di pittura e anche e' suoi elemendi pur da' matematici, e cavonne quelle incredibili preposizioni de motibus ponderis.«

22 In der Frage nach der Präzedenz von lateinischer oder italienischer Fassung wird jüngst wieder gegen die seit einigen Jahren etablierte *communis opinio* für *Della pittura* votiert, s. Lucia Bertolini, Sulla precedenza della redazione volgare del ›De pictura‹ di Leon Battista Alberti, in: *Studi per Umberto Carpi*, hrsg. von Marco Santagata und Alfredo Stussi, Pisa 2000, 181–210.

23 Die zentrale Stellung der Zeuxis-Episode für Albertis Denken haben jüngst die Beiträge in dem Sammel-

fache Umstand, daß Alberti, der offenbar bei jeder Gelegenheit auf eigene Schriften verwies, bei den Exkursen zur menschlichen Proportion in *De pictura* ausnahmsweise jede Anspielung auf *De statua* unterlassen haben sollte. Natürlich bietet die oben angeführte Zahl von Belegstellen nur eine schmale Basis, um mit einem ›Zitersystem‹ argumentieren zu können; zugegeben sei auch, daß ein *argumentum ex silentio* keine hundertprozentige Sicherheit liefert – so auch nicht das Schweigen über eine Schrift zu Standbildern und Proportionen in der Autobiographie, den *Profugiorum ab aerumna libri* und den drei Büchern zur Malerei. Aber das Prinzip der *lectio facilius* in Anschlag bringend liegt schon an diesem Punkt nahe zu folgern, daß Albertis Kunsttraktate in der Reihenfolge: *De pictura* / *Della pittura* (1435/36),²² *De statua* (mit Verweis auf die Schrift *über den Maler*) und dann *De re aedificatoria* (mit Verweis auf die Schrift *über Standbilder*) entstanden.

An einem Leitgedanken Albertischen Denkens, der selektierenden *imitatio* mit dem Ziel vollkommener Schönheit, wie sie das Beispiel von Zeuxis und den Jungfrauen illustriert, läßt sich diese Abfolge bestätigen, wenngleich die

Entwicklung hier nur in aller Kürze angedeutet werden kann.²³ Sowohl in *De pictura* als auch *De statua* wird der antike Maler erwähnt, der aus einer je nach Überlieferung variierenden Anzahl von Jungfrauen deren schönste Körperteile auswählte und daraus ein vollendetes Bild der (weiblichen) Schönheit zusammensetzte; im Architekturtraktat findet sich zumindest das allgemeine Prinzip der selektierenden Nachahmung neben dem Hinweis auf den äußerst selten in allen Teilen schönen Körper.²⁴ Zum Problem, wie denn Schönheit überhaupt zu erkennen sei, verweisen in letzter Instanz alle drei Schriften auf eine Verbindung aus nicht weiter erklärbarem, eingeborenem bzw. eingegebenem Vermögen sowie Erfahrung und ›Kennischaft‹.²⁵ Jedoch soll in *De pictura* das Exemplum des Zeuxis den Quattrocento-Maler nur dazu anhalten, für die Idee der Schönheit dem Naturvorbild und nicht ausschließlich seiner eigenen, beschränkten Vorstellungskraft zu folgen. An anderer Stelle wird ergänzt, daß der Rat und die Zustimmung aller Betrachter, d.h. das antike Kriterium des *consensus omnium*, das Gelingen und die Vollkommenheit eines Werkes bestätigen.²⁶ Dagegen entwickelt *De statua* eine wesentlich darüber hinausge-

band *Theorie der Praxis* (wie Anm. 11), 43f., 144f., und Grafton (wie Anm. 6), 141f., 146f., 190, 208, 275, 310, 334f., deutlich gemacht; vgl. auch Giuseppe Barbieri, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza 2000, 181–193. – An dieser Stelle ergibt sich vielleicht die größte Differenz zwischen der hier vorgetragenen Einschätzung und derjenigen bei Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 29: »Die Annahme eines Lernprozesses [von *De Statua* zu *De Pictura*] wird verstärkt durch die unterschiedliche Berufung auf den antiken Maler Zeuxis in den beiden Schriften. In *De Statua*, 17 wird Zeuxis lediglich als Vorbild für die Auswahl schöner Körperteile aus verschiedenen Figuren genannt. In *De Pictura*, 56 bringt Alberti dagegen mit der Idee der Schönheit das wichtige Problem des Prinzips der Auswahl zur Sprache. Dies legt nahe, in *De Pictura* eine zweite, nachdrücklichere und verbesserte Reflexion anzunehmen.«

²⁴ Die beiden Zeuxis-Passagen bei Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 168f. und 300f.; Alberti (wie Anm. 8), Bd. 2, 448 [VI, 2] und 855–857 [IX, 10]: »raroque, vel ipsi naturae, cuiquam concessum, ut in medium proferat, quod plane absolutum atque omni ex parte perfectum sit. Quotus – inquit ille apud Ciceronem [*De*

nat. deor., 1, 28, 79] Athenis extat ephebus pulcher!« – »Sic istic, quotquot ubique aderunt opinione et consensu hominum probata opera, perquam diligentissime spectabit, mandabit lineis, notabit numeris, volet apud se diducta esse modulis atque exemplaribus.« – Vgl. zu Albertis ›Eklektizismus‹ Christine Smith, *Architecture in the culture of early humanism*, Oxford 1992, v.a. 76–79.

²⁵ Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 168f. und 298–301; Alberti (wie Anm. 8), Bd. 1, 94 [II, 1]; zum Architekturtraktat und den antiken Quellen auch Jan Bialostocki, *The power of beauty. A utopian idea of Leone Battista Alberti*, in: *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heydenreich* ..., hrg. v. Wolfgang Lotz und Lise Lotte Möller, München 1964, 13–19.

²⁶ Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 310f.; zur Theorie des *consensus omnium*, die m.W. bislang noch nicht mit Alberti in Verbindung gebracht wurde, s. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, hrg. v. Joachim Ritter, Darmstadt 1971, Sp. 1031f., s.v. ›Consensus omnium, consensus gentium‹ (M. Suhr).

hende Vorgehensweise, die nun nicht nur explizit von verschiedenen individuellen ›Schönheitsempfinden‹ ausgeht, sondern aus der rationalisierten Zusammenschau aller Meinungen eine allgemeingültige Ebene zu erreichen versucht: Alberti sammelt bei der Auswahl der schönsten Körperteile alle Vorschläge der ›Kenner‹ und bestimmt dann zu jedem Körperglied jeweils den von den meisten als schön empfundenen Mittelwert, indem er die Extrempositionen ausschließt.²⁷ *De re aedificatoria* empfiehlt ein ähnliches, vergleichendes Sammeln aller Maße zur Findung des Mittelwertes (*moderatio*), scheint aber noch einen Schritt weiter zu gehen: Nun werden überhaupt zwei Schönheitsbegriffe akzeptiert, ein subjektives Empfinden, wie es sich an den Vorlieben für unterschiedliche Frauenschönheiten ablesen läßt, und eine übersubjektive ›Naturgesetzmäßigkeit‹ der Schönheit.²⁸ Ausgehend von einer ›rein phänomenale[n] Auffassung der Schönheit‹²⁹ in den Malereibüchern, gelangt Alberti erstaunlicherweise gerade über das Zugeständnis verschiedener Schönheitsauffassungen und empirischer Vermessungen zu allgemeingültigen Zahlengesetzmäßigkeiten und Harmonien. Schönheit gewinnt so zunehmend ontologische Relevanz als *ratio naturae*. Es handelt sich hier um aufeinanderfolgende Phasen der intellektuellen Durchdringung eines Problems, nicht etwa um zeitgleich in verschiedenen Abhandlungen formulierte und explizierte Aspekte: In *De pictura* ist Zeuxis ein ganzer Paragraph gewidmet. Wenn dort die empirische Bestimmung des proportionalen ›Mittelmaßes‹ mit keiner Silbe angedeutet wird, dann deshalb, weil

Alberti dieses Vorgehen für die Ermittlung des schönen Körpers erst später entwickelte.

Mit der Positionierung von *De statua* zwischen Malerei- und Architekturtraktat läßt sich zugleich auch die Datierung präzisieren: Die Nicht-Erwähnung in den *Profugiorum ab aerumna libri* deutete bereits auf eine Niederschrift nach 1441/42. Bättschmann hat nochmals in Erinnerung gerufen, daß die Maßangaben zum Standbild wohl von römischer, nicht florentinischer Terminologie abgeleitet sind.³⁰ In Rom, das Alberti wahrscheinlich Ende 1433 verlassen hatte, hielt er sich aber erst wieder nach der Rückkehr des päpstlichen Hofes Anfang 1443 auf. Da andererseits *De re aedificatoria* (mit dem Verweis auf *De statua*) 1452 zumindest in einer vorläufigen Endfassung dem Papst präsentiert wurde, ergibt sich für *De statua* als definitiver Entstehungszeitraum das knappe Jahrzehnt von 1443 bis vor 1452. Damit fallen alle vier Beschreibungen ähnlicher Vermessungsgeräte in der *Descriptio urbis Romae* (1443/46), den *Ludi matematici* (vor 1450), *De re aedificatoria* und *De statua* unter engstem zeitlichem Bezug in eben das erwähnte Jahrzehnt. Zumindest vermutungsweise sei darüber hinausgehend ein *terminus ad quem* vorgeschlagen: Alberti vergleicht die Kunst, Standbilder zu vermessen, mit derjenigen von Schiffsbauern, die nach einem genauen Plan arbeiten. Hier hätte sich Alberti wohl kaum die Chance entgehen lassen, auf seinen heute verlorenen Traktat *Navis* hinzuweisen, den er im Gefolge seiner archäologischen Untersuchung der römischen Schiffe im Nemi-See 1446/47 verfaßt haben dürfte, wäre dieser schon geschrieben

27 Alberti/Bättschmann (wie Anm. 3), 168f.

28 Alberti (wie Anm. 8), Bd. 2, 812 [IX, 5]; Bd. 2, 834 [XI, 6]. – Zur Entwicklung von Albertis Schönheitsvorstellungen s. etwa Joachim Poeschke, Zum Begriff der ›concinnitas‹ bei Leon Battista Alberti, in: *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, hrsg. v. Frank Büttner und Christian Lenz, München 1985, 45–50; Pierluigi Panza, *Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell'arte*, Mailand 1994, 177–204; Robert Tavenor, Concinnitas, o la formulazione della bellezza, in: *Leon Battista Alberti* (wie Anm. 11), 300–315; Elisabetta Di Stefano, *L'altro*

sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti, Palermo 2000, v.a. 17–68.

29 Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Studien der Bibliothek Warburg V), Leipzig/Berlin 1924, 27ff.

30 Alberti/Bättschmann (wie Anm. 3), 28, allerdings ist der Sachverhalt nicht ganz eindeutig, s. Giustina Scaglia, Instruments perfected for measurements of man and statues illustrated in Leon Battista Alberti's *De Statua*, in: *Nuncius*, 8, 1993, 555–596, hier 558–560.

31 Cecil Grayson, The composition of Alberti's ›Decem

gewesen.³¹ Andererseits stellt das *finitorium* eine Abwandlung des *horizon* zur Vermessung Roms (1443/46) dar, dürfte also auf diesem aufbauend und daher mit einiger zeitlicher Verzögerung entwickelt worden sein. Beide Überlegungen zusammen führen zu einem wahrscheinlichen Abfassungsdatum von *De statua* um 1445.

Kontext

Panofsky hat in seinem grundlegenden Aufsatz zur *Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung* (1921) die für ihn entscheidende Neuerung in Albertis Abhandlung herausgestellt: »[Alberti und dann Leonardo da Vinci] kommen überein, daß sie die Proportionslehre auf die Stufe einer empirischen Wissenschaft zu bringen versuchen: unbefriedigt über die dürftigen Überlieferungen Vitruvs und ihrer eigenen italienischen Vorläufer, haben sie die Tradition durch die auf eine genaue Beobachtung des Lebens gestützte Erfahrung ersetzt. Italiener, die sie waren, sind sie zwar nicht dazu gelangt, an Stelle des Idealtypus eine Vielheit charakteristisch differenzierter Bildungen zu setzen [wie z.B. Dürer], aber sie haben aufgehört, den Idealtypus auf Grund einer metaphysischen Harmonistik oder den Angaben ehrwürdiger Autoritäten zu bestimmen: sie haben den Griff in die Natur gewagt und nahten sich mit Zirkel und Maßstab dem lebenden Körper [...].«³² Panofskys Überlegungen haben in ihrer prinzipiellen Zielrichtung bis heute Gültigkeit, auch wenn in der Zwischenzeit gezeigt werden konnte, daß entgegen dem von Alberti selbst formulierten

Vorhaben, einzig aufgrund von Vermessung zu einer Proportionstabelle zu gelangen, den tradierten Harmonievorstellungen und Zahlenkonstrukten für sein Denken weiterhin eine wichtige Stellung zukam.³³ Im folgenden soll jedoch außerdem gezeigt werden, daß Alberti auch seine Vorstellungen zur empirischen Vermessung des menschlichen Körpers nicht voraussetzungslos, sondern in Nachfolge und engster Auseinandersetzung mit denjenigen des aus Padua gebürtigen Arztes Michele Savonarola entwickelt hat. Wenn Alberti in § 17 kurz andeutet, daß er aus einer Anzahl als schön geltender Menschen die Extreme (»extremorum excessibus«) ausscheidet, um die Mittelmaße (»mediocritates«) zu erhalten, dann läßt sich ein ähnliches Verfahren mit Begründung ausführlich in Savonarolas *Speculum physiognomie*, Buch I, Kapitel 59 »De physiognomia hominis«, Kapitel 60 »De simetria corporis« und Kapitel 61 »De optima compositione totius hominis corporis« nachlesen:³⁴ Das Mittelmaß als Vollendung des menschlichen Körperbaus und der menschlichen Komplexion – der vermittelnde Ausgleich (*iustitiale temperamentum*) zwischen den Extremen – ist ein Gemeinplatz der physiognomischen Literatur.³⁵ Savonarola führt jedoch erstmals als Begründung, warum er diese *mediocritas* aus dem arithmetischen Mittel verschiedener vermessener Körper erlangt, eine im 14. Jahrhundert entwickelte »Regel der Philosophen« an, d.h. den geometrischen Beweis mittels sogenannter Formlatituden. Interessanterweise bezieht der Arzt seine Ergebnisse nur auf Ferrara, an anderen Orten und zu anderen Zeiten seien ein variierender Körperwuchs und damit

libri de re aedificatoria«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 11, 1960, 152–161, hier 161.

³² Zitiert nach Erwin Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze I*, hrsg. v. Karen Michels und Martin Warnke (Studien aus dem Warburg-Haus 1), Berlin 1998, 63.

³³ Etwa von Jane Andrews Aiken, Leon Battista Alberti's system of human proportions, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43, 1980, 68–96.

³⁴ Die Theorien Savonarolas sind jetzt durch die Dissertation von Johannes Thomann, *Studien zum »Speculum physiognomie« des Michele Savonarola*, Zürich 1997, gut aufgearbeitet greifbar; weiterhin grund-

legend Lynn Thorndike, *A history of magic and experimental science*, Bd. 4, New York 1934, 183–214. – Daß Alberti der *Speculum phisionomie* bekannt war, vermutet bereits Graziella Federici Vescovini, Il vocabolario scientifico del *De pictura* dell'Alberti e la bellezza »naturale«, in: *Leon Battista Alberti: architettura e cultura*, Florenz 1999, 213–234, hier 225–227.

³⁵ Savonarola selbst rekurriert für diese Grundidee auf Pietro d'Abano, dazu Graziella Federici Vescovini, La simmetria del corpo umano nella Physiognomica di Pietro d'Abano: Un canone estetico, in: *Concordia Discors. Studi su Niccolò Cusano e l'umanesimo euro-*

andere Mittelmaße anzutreffen – ein Gedanke über relative menschliche Schönheit, der mir zuvor nur ansatzweise bei Witelo (spätes 13. Jh.) bekannt ist.³⁶ Die Vermessung führt Savonarola wie Alberti in drei Richtungen: Höhe, Breite und offenbar Tiefe, auch wenn er letztere nicht eigens mit einen Begriff benennt. Aus diesem Vorgehen resultiert eine Proportionstabelle, deren 78 Meßpunkte die 68 Angaben bei Alberti noch überbieten, beide sind in ihrer differenzierten Ausführlichkeit aber gut vergleichbar und unterscheiden sich darin von allen anderen Proportionsstudien der Zeit. Daß Savonarolas Gliederung im Einzelnen, nämlich ein pseudovarronischer Neunkopflängen-Kanon, nicht mit Albertis Einteilung des Körpers und der *exempta* in einem Sexagesimalsystem korreliert, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß das empirische Vorgehen beider zunächst prinzipiell übereinstimmt, freilich im Ergebnis (wie natürlich auch der Zielrichtung ihrer Traktate) differiert.

Aber nicht nur werkimmanente Argumente sprechen für engste Verbindungen von Savonarolas und Albertis Theorien, beide müssen sich auch am Ferrareser Este-Hof begegnet sein, beide kannten dieselben Personen, beide beschäftigten sich zur gleichen Zeit mit ähnlichen Problemen: Savonarola wurde 1440 Leibarzt und Günstling der Este-Fürsten in Ferrara, am 22. Mai 1442 widmete er Leonello den *Speculum physiognomie* (ein Werk *De aqua ardente* war

bereits vorausgegangen). Zwischen 1446 und 1449 übersetzte der aus Byzanz emigrierte Theodoro Gaza, in diesem Zeitraum Professor für Griechisch am Ferrareser *studium*, diese und eine weitere Schrift über Bäder und Mineralquellen ins Griechische.³⁷

Alberti traf im Januar 1438 für die Unterhandlungen des Unionskonzils in Ferrara ein. Zwar wurde dieses schon 1439 aus Furcht vor der Pest nach Florenz verlegt, aber Alberti hielt die engen Kontakte mit Ferrara aufrecht: Er widmete Leonello nicht nur die in seiner Jugend verfaßte *Philodoxeos fabula*, der ein Empfehlungsschreiben Poggio Bracciolinis (1437) beilag und durch deren Dedikation Alberti den Kontakt mit dem Fürsten herstellte, den *Theogenius* (1440/41) und *De equo animante* (1443/44); Leonello forderte Alberti auch auf, einen Architekturtraktat zu schreiben. Für Leonellos Bruder, Meliaduse, dessen Freundschaft schon vor 1437 ihm überhaupt den Zugang zum Hause Este vermittelt hatte, verfaßte er die *Ludi matematici*.³⁸ Schließlich dediziert Alberti mit größter Wahrscheinlichkeit Theodoro Gaza die lateinische Übersetzung seiner *Elementi di pittura*.³⁹ Aus dem Traktat über Pferdezüchtung erfährt der Leser auch, daß Alberti als künstlerischer Berater Leonellos bei der Errichtung des Reiterdenkmals für dessen Vater (1442/43) fungierte.⁴⁰ Zumindestens ein weiterer Aufenthalt in Ferrara (1443/44) und intensive Auseinandersetzungen mit den dortigen Künst-

peo offerti à Giovanni Santinello, hrsg. v. Gregorio Piaria, Padua 1993, 347–360.

³⁶ Thomann (wie Anm. 34), 58–63 und 162f. – Von Thomann nicht zitiert wird Witelo, *De perspectiva*: »Et hi sunt modi, penes quos accipitur a visu omnium formarum sensibilibum pulchritudo. In pluribus tamen istorum consuetudo facit pulchritudinem. Unde unaquaeque gens hominum approbat suae consuetudinis formam sicut illud, quod per se aestimat pulchrum in fine pulchritudinis. Alios enim colores et proportionnes partium corporis humani et picturarum approbat Maurus et alios Danus, et inter haec extrema et ipsi proxima Germanus approbat medios colores et corporis proceritates et mores. Etenim sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique«; nach Clemens Baumer, *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts*, Münster 1908, 175.

³⁷ Thorndike (wie Anm. 34), 198f.

³⁸ Zu Albertis Verbindungen nach Ferrara zuletzt Grafton (wie Anm. 6), 189–224.

³⁹ Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 30f., 336–339 und 356f.

⁴⁰ Leon Battista Alberti, *De equo animante*, abgedruckt bei Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 370f. – Dazu Charles M. Rosenberg, *The Este monuments and urban developments in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997, v.a. 54–61, der angesichts der Tatsache, daß im offiziellen Dokument zum Wettbewerb vom 27. Nov. 1443 der Name Albertis nicht auftaucht, dessen Intervention in eine durch die knappe Entscheidung zwischen den beiden eingereichten Modellen möglicherweise notwendig gewordene, zweite Phase der Entscheidungsfindung datiert.

⁴¹ »sed quadam cum idea sibi mediocri constituta sic inveterati unus quisque depinxit; nunc formose quan-

lern und Kunstsachverständigen sind also gesichert.

Eben diesen Personenkreis zog aber auch Savonarola wenig früher für seine Proportionsstudien zu Rate: Von ihnen konnte er laut eigener Aussage (neben einigen Fachtermini) jedoch nur eine »altüberkommene und bruchstückhafte Vorgehensweise« in Erfahrung bringen. Auch die berühmten Maler des 14. Jahrhunderts, Giotto, Jacopo d'Avanzo, Giusto de' Menabuoi, Altichiero und Guariento werden deshalb kritisiert, da ein jeder nicht nach rationalen Kriterien, sondern »mit einer für sich aufgestellten mittleren Idee des Althergebrachten gemalt [habe], bald in richtiger Form, bald in falscher, und so sind sie der Natur gefolgt (welche vom einen und wahren Mittelmaß nicht selten abweicht), da es ja äußerst schwierig ist, so immer das Mittel zu treffen.«⁴¹ Dagegen ließe sich bei den Bildhauern, die häufiger mit Zirkel und Meßstab operierten, größere Kenntnis der ausgewogenen Proportionen finden, wie auch Polyklets Musterstatue beweisen würde.⁴² Jedenfalls erzielte für Savonarola nicht die individuelle Wahrnehmung, sondern allein die Beweisführung (»argumentatio«) einen in allen Teilen vollkommenen Körper – wie Thomann erkannt hat, klingt hier die Zeuxis-Episode an.⁴³ Alberti will in erstaunlicher Übereinstimmung den von Savonarola kritisierten Mißstand verändern, daß Standbilder in der Praxis errichtet würden ohne das nötige theoretische Vorwissen

über Proportion und Nachahmung. Insgesamt rühmt sich Savonarola, als erster in Latein über dieses Themengebiet geschrieben zu haben – eine Behauptung, die er kaum hätte wagen können, wäre Albertis Traktat zu diesem Zeitpunkt bereits im Umlauf gewesen. Dabei entspricht sein Stolz auf neuartige Abhandlungen wiederum Albertis Streben nach »res inauditas«.⁴⁴ Ein letztes Indiz für die in den frühen 1440er Jahren aktuellen Studien zur menschlichen Proportion in Ferrara dürfte Angelo Decembrios bekanntes Kapitel über die Künste in *De politia litteraria* liefern, das nicht nur mehrfach den Einfluß von Albertis *De pictura* verrät, sondern auch explizit diejenigen Maler tadelt, die nur den Farben und Umrißlinien, nicht aber den Proportionen Wert beimessen. Zwar wurde die Passage erst in den 1450er Jahren fern von Ferrara niedergeschrieben, spiegelt aber gerade deshalb einigermaßen getreu retrospektiv die Zeit zwischen 1441 und 1444.⁴⁵

Zusammenfassend läßt sich festhalten: Nicht Alberti, sondern Michele Savonarola führte 1442 erstmals – im Kontext eines Physiognomietraktes, aber auch explizit im Hinblick auf die bildenden Künste formuliert – einen durch Messung empirisch ermittelten Proportionskanon ein (zumindest der theoretischen Forderung nach). Albertis Theorien, seine Beziehungen zu Ferrara, aber auch die Datierung von *De statua* sind damit so eng verknüpft, daß an einer Kenntnis des *Speculum physionomie* nicht gezweifelt werden

doque diformiter sicque naturam consequuti sunt, que a tali et vera mediocritate non raro recedit, quoniam perdifficillimum est sic semper medium attingere«; Originaltext und Übersetzung nach Thomann (wie Anm. 34), 80 und 170.

42 Savonarola nennt als seinen besten Gewährsmann den in den Künsten dilettierenden Höfling Galeotto dell'Assassino; dieser Galeotto scheint bereits vor 1441 ein Reliefbildnis des Niccolò d'Este in Bronze gefertigt zu haben, auch hier eröffnen sich interessante Bezüge zu Alberti; dazu *Le Muse e il Principe*, hrg. v. Alessandra Mottola Molino und Mauro Natale, Modena/Mailand 1991, Bd. 1, 178, und Bd. 2, 206.

43 Thomann (wie Anm. 33), 79–81.

44 Savonarola: »ante me neminem legerim qui eas materias ita diversas eoque modo et ordine conscripserit«, zitiert nach Thorndike (wie Anm. 34), 199. – Zu Alberti s. Alan F. Nagel, Rhetoric, value, and action

in Alberti, in: *Modern Language Notes*, 95, 1980, 39–65; Luigi Trenti, »Nihil dictum quin prius dictum«. La fenomenologia sentenziosa di Leon Battista Alberti, in: *Quaderni di Retorica e Poetica*, 2, 1986, 51–62.

45 Michael Baxandall, A dialogue on art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's *De politia litteraria* Pars LXVIII, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1963, 304–326, hier 317: »qui coloribus limbis et fimbriis duntaxat intenti. membrorum proportionem non aduertere.« – Bemerkenswerterweise widmete dann auch Pomponio Gaurico seinen Skulpturentraktat dem Este-Fürsten Ercole, s. Pomponius Gauricus, *De sculptura* (1504), hrg. v. André Chastel und Robert Klein, Genf 1969, v.a. 20f.

kann. Albertis Traktat ließe sich daher zumindest in Teilen als verspätete Reaktion und alternativer Vorschlag auf Savonarolas Umfrage unter Künstlern und Sachverständigen zum Thema verstehen. Zudem mag Albertis Interesse an einer Methode proportionaler Vergrößerung auch durch die Errichtung des ersten nachantiken bronzenen Reiterdenkmals ab 1442/43 in Ferrara geweckt worden sein, bei der Alberti nachweislich beteiligt war.

Abschließend kann eine mögliche weitere Quelle für Albertis Überlegungen nur angedeutet werden: Bätschmann hat ausführlich dargelegt, welche zentrale Bedeutung für Albertis Theorie von den Ursprüngen menschlicher Bildnerie die in der Natur aufgefunden und von dieser selbst hervorgebrachten Abbilder haben.⁴⁶ Im aristotelischen Sinne wird (Bild-)Kunst als Nachahmung und Verbesserung der Natur verstanden. Weder in *De pictura* noch *De re aedificatoria* kommt diesen Fragen ein vergleichbarer Stellenwert zu. Just über das Verhältnis von Natur und Kunst bzw. der Frage nach dem planvollen Handeln beider, wie es Aristoteles definierte, entbrannte wohl 1439 ein langdauernder Streit: Auslöser war eine Streitschrift des Georgius Gemiston Plethon (*Platonicae et Aristotelicae philosophiae differentia*), eines Teilnehmers der griechischen Delegation des Unionskonzils. Ab 1440 und bis 1471 entstehen in schneller Abfolge Gegendarstellungen und Verteidigungsschriften, an denen etwa auch Theodoro Gaza beteiligt war. Daß dieser Gelehrtenstreit seinen Niederschlag in einigen Passagen von *De re aedificatoria* gefunden habe, wurde jüngst zu zeigen versucht.⁴⁷ Für den Anfang von *De statua* dürften

jedoch weniger die drei vor ca. 1445 verfaßten Schriften als vielmehr die grundsätzliche Tatsache von Bedeutung sein, daß offenbar unter den Konzilsteilnehmern von Ferrara und Florenz, zu denen über mehrere Jahre auch Alberti zählte, intensiv über das problematische Verhältnis von Natur und Kunst diskutiert wurde. Albertis kunsttheoretische Schriften scheinen – so die in Zukunft zu erprobende These – in noch viel höherem Maße als bislang vermutet in zeitgenössischen Diskursen verankert. In jedem Falle aber deutet der unmittelbar auslösende Kontext von *De statua* zunächst nach Ferrara, erst in zweiter Linie dürften für bestimmte Aspekte der Streit unter den Aristoteles- bzw. Platon-Anhängern über Natur und Kunst sowie die Erfahrungen antiker und zeitgenössischer Monumentalstatuen in Florenz und Rom, wo der Traktat dann niedergeschrieben wurde, relevant gewesen sein.

Deutung

Die 19 Kapitel von *De statua*, die möglicherweise von Anfang an durch illustrierende Zeichnungen begleitet werden sollten, erscheinen dem modernen Leser merkwürdig disparat und im Hinblick auf die künstlerischen Problemstellungen des Standbildes unvollständig: § 1–5 stellen den Ursprung der Bildnerie, die verschiedenen Arten des plastischen Bildens, den Anlaß für die Schrift und das Ziel der Bildnerie als Naturnachahmung dar. § 6–16 beschreiben zwei Arten dieser Nachahmung des Menschen: »Ausmessung«, d.h. die proportionale Abmessung des menschlichen Grundtypus, und »Begrenzung«, d.h. die Festlegung der je individuell charakteristischen

46 Oskar Bätschmann, Leon Battista Alberti über *inventum* und *inventio*, in: *Metamorphosen der Rhetorik*, hrsg. von Gerhart Schröder, München 1997, 231–248; ders., Leon Battista Alberti: *De statua*, in: *Theorie der Praxis* (wie Anm. 11), 109–128; Alberti/Bätschmann (wie Anm. 3), 31–36.

47 Veronika Rüther-Weiss, *Studien zu L. B. Albertis Architektursystem: venustas – dignitas – pulchritudo – ornamentum*, Diss. Bonn 1991; aufgegriffen bei Caroline A. van Eck, *The retrieval of classical architecture in the Quattrocento: the role of rhetoric in the for-*

mulation of Alberti's theory of architecture, in: *Memory & Oblivion*, hrsg. v. Wessel Reinink und Jeroen Stumpel, Dordrecht 1999, 231–238.

48 Cennino Cennini, *Libro dell'arte o trattato della pittura*, hrsg. v. Fernando Tempesti, Mailand 1975, 146–151 (cap. 181–186).

49 Zur Terminologie Frank Balzers, »Der grammatische Bildhauer«. »Kunsttheorie« und Bildhauerkunst der Frührenaissance, Diss. Aachen 1991, 71–81 und 184f.

50 Vgl. in den *Profugiorum ab aerumna libri* die Äußerung des Agnolo, der im Anschluß auf Albertis tech-

Körperbildung. Des weiteren entwickeln sie drei dafür notwendige Meßgeräte (Hexempeda, Normae, Finitorium). § 17–19 umfassen eine Proportionstabelle und den epistolarischen Schluß. Angesichts der zahlreichen wichtigen Einzelstudien zu verschiedensten Deutungsaspekten müssen hier zwei abschließende Bemerkungen genügen.

Der Hauptteil beginnt in § 6 mit vier Beispielen dafür, was Albertis neue Geräte ›Wunderbares und Unglaubliches‹ zu leisten vermögen: Zunächst beschreibt Alberti, daß er den Ring oder Ellenbogen eines Mannes, der am Himmel auf Merkur oder den Mond deute, exakt festlegen könne. Es geht darum, eine Körperhaltung so eindeutig zu fixieren, daß sie immer wieder eingenommen werden kann; dem Leser bleibt es überlassen, dieses Verfahren auch auf das ›Kopieren von Körpern‹ durch den Bildhauer zu übertragen. Anschließend wird erläutert, wie der Umriss einer vollkommen in einem Wachs- oder Tonmantel verborgenen Statue des Phidias zu bestimmen sei. Als dritter Vorzug erscheint das proportionale Verkleinern oder Vergrößern eines Modells – theoretisch bis hin zur Größe des Kaukasus. Zuletzt nennt Alberti in Abwandlung einer Passage des Diodorus Siculus das Exempel einer in zwei Hälften in den Steinbrüchen der Insel Paros und der Lunigiana gefertigten Statue, die dann perfekt passend zusammengesetzt werden könnte. Die vier Beispiele entwickeln eine (rhetorische) Steigerung des Schwierigkeitsgrades. Zwei behandeln eindeutig Marmorskulpturen; auch das erste Beispiel macht, wenn es auf Kunst übertragen werden soll, nur für dieses Medium Sinn: Für eine Bronzefigur im gleichen

Maßstab wie das Modell hätte man schlicht das Verfahren des Lebendabgusses anwenden können, wie es bereits Cennini beschrieb.⁴⁸ Auf die Herstellungspraxis von Bronzefiguren wird nur zu Beginn von *De statua* eingegangen, wo Alberti bei der Einteilung der plastischen Bildkünste v.a. in *sculptores*, die durch Wegnehmen ihr Werk erstellen, und *fictores*, die es durch Hinzutun aufbauen, unterscheidet. Aber bezeichnenderweise folgt er nicht der antiken Terminologie, die *statuarius* und *statua* ausschließlich auf Bronzekünstler und -statuen bezieht, sondern verwendet beide als Oberbegriffe aller bildhauerischen Techniken.⁴⁹ Stellt das nicht einen Widerspruch zum oben erörterten, möglichen Einfluß des bronzenen Ferrareser Denkmals dar? Hier zeigt sich – wie im übrigen auch insgesamt bei den für die Bildhauerwerkstatt viel zu komplizierten Meßverfahren –, daß Alberti seine Überlegungen nicht wirklich im Hinblick auf eine konkrete und effektive praktische Umsetzung entwickelt hat. Vielmehr soll die Erfindung der Maschinen zum einen Albertis *ingenium* beweisen und damit ihm und dem Leser intellektuelles Vergnügen schaffen.⁵⁰

Zum anderen formulierte Alberti mit *De statua* einen zentralen Aspekt seines Menschenbildes: Für ihn erscheint der (körperlich und charakterlich) am ›goldenen Mittelmaß‹ orientierte Mensch nicht nur als Maß der Architektur und Stadt,⁵¹ sondern wird überhaupt zum Abbild des Universums: Der von Alberti in § 6 beschriebene Mann zeigt gerade deshalb auf Merkur bzw. Mond, da beide astralen Mächte insbesondere auch für das Schicksal der Rezipienten von *De statua* verantwortlich zeichnen – der Götterbote

nische Schriften verweist, s. Alberti (wie Anm. 19), 181f.: »Soglio, massime la notte, quando e' miei stimoli d'animo mi tengono sollecito e desto, per distorti da mie acerbe cure e triste sollicitudini, soglio fra me investigare e construere in mente qualche inaudita macchina da muovere e portare, da fermare e statuere cose grandissime e inestimabili.« Dazu Smith (wie Anm. 24), 12f. – Vgl. außerdem den Kommentar in Leon Battista Alberti, *De statua*, hrg. v. Marco Colarreta, Livorno 1998, 35f.

51 Dazu etwa Bruno Reudenbach, Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude: Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hrg. v. Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, 171–198. – Zur moralischen Valenz der *aurea mediocritas* in den nicht die Künste betreffenden Schriften Albertis s. Mario Petrini, L'uomo in L. B. Alberti, in: *Belfagor*, 6, 1951, 651–677, hier 659–665.

hat als seine ›Kinder‹ auch erfindungsreiche Ingenieure und Künstler unter sich, Lunarastronomie war eine der populärsten Methoden der Prognostik.⁵² Gleich dieses erste Beispiel verdeutlicht, daß Albertis Vermessungsgeräte (insbesondere das *finitorium*) große Ähnlichkeit mit astrologischen Instrumenten (speziell dem Astrolabium) aufweisen.⁵³ So wie die Gestirne des Himmels mit diesen Hilfsmitteln exakt zu lokalisieren sind, so entsprechend die Referenzpunkte des menschlichen Körpers. Der traditionelle Bezug von Makro- und Mikrokosmos – die in beiden waltende göttliche Ordnung – zeigt sich daran, daß beide mit den gleichen Zahlen gesetzt und ähnlichen Gerätschaften zu bestimmen sind. Schon bei der wenig früheren, bekannten Proportionsfigur in Mariano Taccolas *De ingeneis* (ca. 1430), über der Zirkel, Senkblei und Winkel das Messen versinnbildlichen, wird dieser Gedanke durch die Inschrift ausdrücklich bestätigt: »Der Allwissende hat mich geschaffen, ich trage jegliches Maß von Himmel, Erde und Unterwelt in mir. [...]«⁵⁴ Aber nicht nur Albertis Vorstellung von ›Ausmessung‹, d.h. die (mehr

oder weniger) ideal-mittleren menschlichen Proportionen, sondern auch die ›Begrenzung‹, d.h. die Bestimmung der individuellen Physiognomie, steht in enger Relation zur Astrologie: Sind doch an der jeweiligen Physiognomie zwar nicht die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten, wohl aber das von den Sternen gegebene Einzelschicksal und der ebenfalls astral bestimmte Charakter abzulesen – einer der Gründe, warum Savonarola überhaupt seinen *Speculum physionomie* verfaßte. Albertis neue, präzise Abbilder von Menschen hätten also deren Schicksal gespiegelt, wie es im übrigen bereits von einigen besonders gelungenen antiken Porträts berichtet wurde, eine naturalistische Qualität, die dann etwa auch Pietro d'Abano an Giotto's Bildnissen lobte.⁵⁵

Allein aus solchen Überlegungen heraus dürfte auch zu erklären sein, warum Alberti bei der Präsentation seiner neuen Geräte, die es ermöglichen, einen Körper auch nach langer Zeit wieder in exakt identischer Haltung aufzustellen, ausgerechnet auf das ›Große Jahr‹ verweist: Nach dieser, von den antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Autoritäten unterschiedlich

52 Alberti selbst schreibt etwa im 4. Buch von *Della famiglia*: »Mercurio instituisca varie scienze e sottilità d'ingegno e maravigliosa arte«, zitiert nach Alberti (wie Anm. 19), Bd. 1, 291; vgl. Alberti (wie Anm. 8), Bd. 2, 818 [XI, 5]; Merkur spielt auch in den *Intercoenales* eine wichtige Rolle, dazu andeutungsweise Mark Jarzombek, *On Leon Battista Alberti. His literary and aesthetic theories*, Cambridge (Mass.)/London 1989, 93 f. – Alessandro Parronchi, Sul ›Della Statua‹ Albertiano, in: *Paragone*, 9, 1959, 3–29 (zitiert nach ders., *Studi su la dolce prospettiva*, Mailand 1964, 394) weist darauf hin, daß für Albertis Dreiteilung in Skulptur, Plastik und Treibarbeiten möglicherweise Aristoteles, *Nat. ausc.*, I, 10 bzw. seine Kommentatoren die Vorlage lieferten; dort wird als Beispiel für das subtraktive Herausarbeiten einer Steinskulptur ein Standbild Merkurs genannt. – Vgl. zum Einfluß des Mondes etwa Alberti (wie Anm. 8), Bd. 1, 113–115 [II, 4]. – Zu den antiken Ursprüngen von Planetenkindschaft und Lunarbüchern s. Wilhelm Gundel, Individualschicksal, Menschentypen und Berufe in der antiken Astrologie, in: *Jahrbuch für Charakterologie*, 4, 1927, 133–193.

53 Dazu etwa Joan Gadol, *Leon Battista Alberti. Universal man of the Renaissance*, Chicago/London 1969, 70–91 und 143–211, und Andrews Aiken (wie Anm. 33); Albertis bedeutende astrologische Kennt-

nisse bezeugen von seinen späten Zeitgenossen Cristoforo Landino, Regiomontanus, Giovanni Binachini und Lucio Bellanti, s. dazu Panza (wie Anm. 28), 61–67.

54 »Ille qui nihil ignorat, me creavit. Et omnem mensuram mecum habeo, tam super celestium quam terrestrium ac infernarum. [...]«; zitiert nach Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Teil II, Bd. 4, Berlin 1982, 121–131. – Alberti könnte Taccola sogar persönlich unmittelbar vor Niederschrift von *De statua* 1443 bei einem längeren Siena-Aufenthalt im Gefolge der Kurie kennengelernt haben; zu den möglichen Verbindungen beider Männer Giustina Scaglia, Alberti e la meccanica della tecnologia descritta nel ›De re aedificatoria‹ e nei ›Ludi matematici‹, in: *Leon Battista Alberti* (wie Anm. 11), 316–329.

55 Zu einem derart lebensechten Bildnis des Hippokrates etwa Cicero, *De fato*, 5, 10; *Tusc.*, 4, 80 und Alexander von Aphrodisias, *De fato*, 6; zu einem Bildnis von der Hand des Apelles s. Plinius, *Naturalis historia*, 35, 88; Johannes Thomann, Pietro d'Abano on Giotto, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, 238–244; zu anderen mittelalterlichen Quellen Ulrich Reißer, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance*, München 1997, 26f.

lange definierten Zeitspanne von mehreren tausend Jahren sind alle Gestirne an ihren ursprünglichen Ausgangspunkt zurückgekehrt, erst dann können sich auf der Erde bestimmte astrale Konstellationen und damit Ereignisse und Gegenstände wiederholen. Einige Autoren des späten 13. und 14. Jahrhunderts hatten dazu explizit behauptet, daß kein *artifex* in der Lage sei, (innerhalb eines Großen Jahres) aufgrund der sich stets wandelnden Gestirne zwei exakt identische Produkte herzustellen.⁵⁶ Albertis Erfindung erlaubt dies nun theoretisch erstmals – es geht ihm also nicht nur um ›Kopieren‹, der Mensch würde sich vermittels seiner Erfindungen wunderbarerweise außerhalb der stellaren Einflüsse bewegen.

Die hier skizzierte Thematik von göttlichem Schöpfungsplan insgesamt, Astrologie und Mensch durchzieht und verbindet implizit die einzelnen Teile von *De statua*, auch wenn die Deutung des Traktats damit natürlich keineswegs erschöpft ist: Aus in der Natur angelegten und aufgefundenen Formen entsteht die menschliche Kunst der Plastik und Bildhauerei (§ 1), die vermittels der neuen, an Stadt- und Himmelsvermessung orientierten Instrumenten (§ 7–16) den menschlichen Proportionskanon (§ 17f.) zur Vollendung führt – der Mensch realisiert so über die empirische Suche nach der ›vollkommenen mittleren Schönheit‹ in der Natur an sich selbst die göttlich-universale Zahlenharmonie als Ziel der Selbstformung.

⁵⁶ Die beiden folgenden Textbeispiele zeigen, daß es sich um ein in verschiedensten Kontexten diskutiertes Problem handelte: Um 1280 verfaßte der Franziskanertheologe Bartholomaeus de Bononia seinen *Tractatus de luce*: »Quoniam autem stellae sunt diversarum virtutum sicut et diversarum specierum, ideo sicut est ibi aggregatio maxima diversorum radiorum, sic etiam est ibi mixtura diversarum virtutum, ac per hoc diversimode moventium formas propinquorum agentium et virtutes formativas seminum et caloris et spirituum, quae omnia, ut dictum est, deserviunt illis quasi instrumenta. Unde sicut dissimilibus formis existentibus in mente fabrorum moventium manum ad differenter educendum malleum, dissimiles figurae imprimuntur in ferrum, sic necesse est in omnia elementa imprimi diversas et dissimiles, in aliquo, complexiones organorum, figurationes tam facierum quam aliorum membrorum, et hoc propter diversissimas virtutes motivas radiorum differenter moventes ad agendum et formandum formas et virtutes formativas agentium propinquorum sibi quasi instrumentaliter deserventium. Quoniam autem non possunt aliqua duo loca in tantum esse propinqua, quin sit in eis harum differentium virtutum mixtura, ideo non possunt generari duo particularia in aliquibus locis vel regionibus ita propinquis, quin, ex dicta causa, dissimilitudo non proveniat in eis«, zitiert nach Irenaeus

Squadrani OFM, *Tractatus de luce* fr. Bartholomaei de Bononia, in: *Antonianum*, 7, 1932, 201–238, 337–376 und 465–494, hier 478f. – Aus dem frühen 14. Jahrhundert datiert der Kommentar zur pseudaristotelischen ›Physiognomia‹ des Guillelmus de Aragonia, *Commentarius in de physiognomia Aristotelis*: »Preterea: sicut est in arte est in natura, sed ars potest facere duo individua unius speciei omnino similia ut videtur, ergo et natura; unus enim aurifaber bene facit duos ciphos omnino similes. [...] Ad ultimum: quando dicitur, quod sicut est in arte ita est in natura, concedo; sed ad minorem, quando dicitur, quod artifex potest facere duo artificia omnino similia, dico, quod falsum est, quod omnino faciat similia; virtus enim unius artificis multum diversificatur a virtute celesti expertus sum, quod etiam a proposito unus scriptor non potest facere duas literas omnino similes. Vel potest solvi aliter illud distinguendo maiorem. Eo quod artifex potest facere duo artificia a proposito et causat, quia intellectus regit eum, qui est per influentiam celestem; potest dici, quod posset facere duo artificia omnino similia, si vero non a proposito sequens motum sue ymaginationis. Dico, quod numquam faciet omnino similia in toto magno anno; et licet hoc posset dici; verius experiemur primum«, zitiert nach Thomann (wie Anm. 34), 109.