

Rudolf Kuhn

ALBERTIS LEHRE ÜBER DIE *KOMPOSITION* ALS DIE *KUNST* IN DER
MALEREI

(Zuerst gedruckt in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. 28, 1984, 123-178; **die Seitenumbrüche dieser Druckausgabe sind in Klammern angegeben; kleinere Korrekturen und Ergänzungen wurden hier eingefügt.**)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
Voraussetzungen einer Kunst in der Malerei	3
1. Der Gegenstand der Malerei: die Dinge und deren Sichtbarkeit	4
2. Die Ordnung des Gegenstandes: das Räumliche und dessen perspektivische Wahrnehmung	4
3. Die Methode der Auffassung: das Proportionale und die Vergleichung	5
4. Die Definition der Malerei; deren begrenzte Geltung	6
Die Kunst in der Malerei	7
Das Kunsturteil	9
Die Kompositionslehre	10
1. Die Struktur	10
2. Die Historie; deren Stillage	12
3. Copia rerum. Die Fülle der Dinge	13
4. Varietas statuum atque motuum. Die Verschiedenheit der Stellungen und Bewegungen	13
5. Die Normalien in der Figuration	15
6. Das Prinzip und das Maß der Bewegungen	17
7. Die Angemessenheit; deren Ziel	19
8. Die Rhetorik und die Lehre von der Figuration	22
9. Ordo. Die Figurenfolge. Hypothetische Lehre vom Zusammenhang	24
1. Gesamtheit, nicht Ganzheit der Storia.	27
2. Die relative Eigenständigkeit und das Gewicht der Teile in der Storia	28
3. Räumliche Figurenfolgen in der Storia.	29
4. Die Artikuliertheit der Figurenfolge; die Kompositionsbeschreibung.	32
10. Lichter, Schatten, Farben	33
11. Modulus. Der zeichnerische Entwurf	35
12. Der Künstler; der erhöhte Rang der Kunst in der Malerei	38

Als LEON BATTISTA ALBERTI¹ im Jahre 1428, nachdem die Verbannung seiner väterlichen Familie nach Jahrzehnten aufgehoben war, oder spätestens im Jahre 1434, zum ersten Mal nach Florenz, in seine Vaterstadt, kam, traf er Werke einer durch BRUNELLESCHI, dann DONATELLO, auch Ghiberti, LUCA DELLA ROBBIA² und den Maler MASACCIO (S. 7) erneuerten Kunst an; das Ent(pp. 123/124)stehen dieser Werke hatte er nicht begleitet; er begegnete ihnen³. ALBERTI empfand dabei eine Koinzidenz der eigenen Familien- und der Florentiner Kunstgeschichte, indem er, der heimgekehrte, jüngere Mann aus einer im Exile alt gewordenen Familie (invecchiata) in ihnen einem aus der ehrwürdig alten, müde gewordenen Natur (antica e stracca) erneut aufgebrochenen, dem antiken nicht nachstehenden Ingegno gegenüberstand. Er erkannte diesen Aufbruch ohne Lehrer und ohne Beispiel (sanza precettori, senza essempro) als Wirkung des Erfindungsfließes und sorgfältigen Wählens (industria e diligenza) jener Künstler (S. 7).

ALBERTI verstand die Werke, und er suchte, die Kunst auf neue Art kritisch zu behandeln (artem novissime recenseamus II, 26). Er wollte mit seiner Schrift ‚De pictura libri tres‘ keine Geschichte dieser Malerei schreiben, wie PLINIUS es getan hätte (II, 26), und keine bloß nützlichen Werkstattkenntnisse vermitteln, wie er es für Einzelfragen bei VITRUV gefunden hatte (II, 48), sondern das Urteil über Kunst (iudicium) ausbilden und, seinerseits ohne Lehrer und für das Gebiet der Malerei ohne Beispiel, die verlorenen Schriften der EUPHRANOR, ANTIGONOS, XENOKRATES UND APELLES (II, 26)⁴ ersetzen. ALBERTI, 1404 in Genua geboren, in Venedig und in Padua, wo er in der Schule des Humanisten GASPARINO BARZIZZA⁵ Latein und Griechisch gelernt hatte, aufgewachsen,

¹ Zwei Selbstporträts des ALBERTI, Plaketten, sind in Washington, National Gallery of Art, und Paris, Louvre, erhalten: BADT, KURT. „Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti“. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 8 (1958) 78 – 87. – Die Schriften des ALBERTI zitiere ich nach: ALBERTI, LEON BATTISTA. *Opere volgari*, hg. Cecil Grayson. Bari: Laterza, Bd. 1 (enthält *I libri della famiglia*) 1960, Bd. 3 (enthält *De pictura libri tres* in ALBERTIS lateinischem Text von 1435 und ALBERTIS italienischer Übersetzung von 1436 im Paralleldruck; ich zitiere nach Buch und Kapitel) 1973. – Die Übersetzungen aus *Della Famiglia* entnehme ich: ALBERTI, L. B. *Über das Hauswesen*, übers. Walther Kraus. Zürich: Artemis (Bibliothek der Alten Welt) 1962. Meine Übersetzungen aus *De Pictura* folgen dem lateinischen Text, der inzwischen allgemein als der ursprüngliche, der sprachlich-sachlich dichtere gilt. – Die in *De Pictura* zitierten antiken Autoren sind nachgewiesen in: ALBERTI, L. B.. *On Painting and on Sculpture, the Latin Texts of De Pictura and De Statua*, hg. u. übers. Cecil Grayson. London: Phaidon 1972; ferner in SPENCER’S Aufsatz (s. Anm. 8). – Die biographischen Angaben folgen: GRAYSON, CECIL. „Leon Battista Alberti“. *Dizionario biografico degli Italiani*, 1, Rom 1960, 702 ff. – Das Verhältnis zu ALBERTIS späterer Schrift *De re aedificatoria libri X* wird hier nicht untersucht; zu ihr erleichtert den terminologischen Zugang: LÜCKE, HANS-KARL. *Alberti-Index. L. B. Alberti. De re aedificatoria. Index verborum*. München: Prestel 1975 – 79 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München VI, Band 1 – 4).

² Heute wundert man sich, LUCA DELLA ROBBIA in dieser Reihe genannt zu finden. Grund könnte gewesen sein, daß dessen marmorne Sängerkanzel für den Florentiner Dom fast fertig war, vergleichbare Reliefwerke des DONATELLO aber noch fehlten (s. a. CLARK, KENNETH. „Leon Battista Alberti on Painting“, *Proceedings of the British Academy* 30 (1945) 6); und Ursache ferner, daß der exorbitante Rang des DONATELLO, dessen mittleres und spätes Werk, und des BRUNELLESCHI, dessen Spätwerk 1435 noch nicht geschaffen war, ALBERTI noch nicht erkennbar war bzw. sein konnte, neben deren späterem Werk sich dann nur noch das (frühe) des verstorbenen MASACCIO behaupten konnte. Die Aufzählung aller dieser Künstler in einem Traktate, der der Malerei galt, läßt vermuten, daß die Erneuerung der Kunst ALBERTI, dem *varietas* und *copia* leitende Gesichtspunkte waren, als Gruppenleistung, wenn auch unter Anführung des BRUNELLESCHI, erschien.

³ Dieses Erkennen ist eher auf 1434 als auf 1428 zu datieren; s. Anm. 45.

⁴ Nähere Nachweise in: ALBERTI, L. B.. *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. u. übers. Hubert Janitschek. Wien: Braumüller 1877 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hg. Rudolf Eitelberger von Edelberg, Band 11), S. 234 Anm. 30.

⁵ Zu BARZIZZA: MARTELOTI, G. „Gasparino Barzizza“. *Dizionario biografico degli Italiani* VII, Rom

in Bologna, nach dem Studium des Kirchenrechtes, während einiger Zeit auch der Physik und Mathematik, promoviert, nützte als erster mathematisch-physikalische Kenntnisse und Erfahrungen aus optischen Experimenten in Rom zur Grundlegung einer Lehre von der Malerei und seine humanistische Schulung zu deren Entfaltung.

ALBERTI berichtete nicht, daß mathematisch-optische Kenntnisse und Erfahrungen bei der Neuformung der Kunst in den 1420er Jahren durch FILIPPO BRUNELLESCHI auch zur Grundlegung dienten und ob eine humanistische Schulung, wie sie bei BRUNELLESCHI, dem Sohn eines Florentiner Notars, vermutet werden darf⁶, beim Ausbau mitwirkte und demzufolge auch bei der Neugründung der Malerei durch den vierundzwanzig Jahre jüngeren, 1428 (pp. 124/125) schon verstorbenen Maler MASACCIO, engerer Jugend, doch gleicher Herkunft.

ALBERTI schrieb die Kommentare 1435 in lateinischer Sprache und widmete sie GIOVANNI FRANCESCO GONZAGA, Herzog von Mantua, er übersetzte sie 1436 in die italienische Sprache und widmete sie dem Protagonisten der neuen Kunst BRUNELLESCHI, einem Laien und einem Künstler damit dieselben Gesichtspunkte, dem einen zum Raisonement⁷, dem anderen zur Arbeit, an die Hand gebend. Ein Künstler konnte sich verständlich machen, ein Laie sach- und arbeitsgemäß urteilen; diesem waren sie Licht, jenem Lehre (lumen et doctrina p. 9).

Überhaupt die Kunst lehrend, hielt ALBERTI an einem Verständnis der Kunst als lern- und lehrbarer fest. Als lehr- und lernbare umfaßte sie die Exempla – diese standen in Werken jener beispielhaft hervorgehobenen Künstler, für die Malerei des MASACCIO, vor Augen – und die Doctrina, die Lehre der Regeln. Beides gehörte zur Kunst; seine natürliche Begabung konnte ein angehender Künstler durch Kenntnis und Übung der Regeln, durch Wissen und weitere Erfahrung zur Fertigkeit in seiner Kunst entwickeln. ALBERTI, indem er den Exempla die Doctrina hinzugab, schuf das Komplement, er ergänzte die eine Kunst.

Voraussetzungen⁸ einer Kunst in der Malerei

1965, 34 – 39. Im Hinblick auf die zentrale Stellung der Komposition in ALBERTIS ‚De Pictura‘ möchte ich anmerken, daß BARZIZZA ca. 1420 im ersten Teil eines rhetorischen Traktates ausdrücklich ‚de compositione‘ gehandelt hatte (s. SCAGLIOLE, ALDO *Komponierte Prosa von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Klett 1981 (engl. 1972) 1, 137); s. a. Anm. 27.

⁶ So nachdrücklich HEYDENREICH: HEYDENREICH, LUDWIG H. UND LOTZ, WOLFGANG. *Architecture in Italy 1400 – 1600*. Harmondsworth: Penguin 1974 (Pelican History of Art) S. 5.

⁷ So nachdrücklich ERICH HUBALA in seinen Münchner Vorlesungen der frühen 60er Jahre. Ähnlich GILBERT, CREIGHTON E. „Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino“. *Marsyas* 3 (1943 – 1945) 87 – 106, bes. 91 f.

⁸ Hier wird von den Voraussetzungen der Kunst und von der Kunst selbst gehandelt. Ziele der Malerei außerhalb ihrer selbst betonten: MÜHLMANN, HEINER. *Ästhetische Theorie der Renaissance*. L. B. Alberti. Bonn: Habelt 1981 (Affektkommunikation) und KATZ, M. BARRY. *L. B. Alberti and the Humanist Theory of the Arts*. Washington: U. P. of America 1978 (Moral indoctrination). Für die künstlerische Praxis sehr vereinfacht: daß die Malerei belehrendes, unterhaltendes, bewegendes Bild von Welt, im Falle der erzählenden Malerei belehrendes, unterhaltendes, bewegendes Bild von Handlungen geben sollte, wird hier als rhetorisch-humanistisches Ziel vorausgesetzt. Die vorliegende Darlegung hält sich eher im Rahmen von Untersuchungen wie der von KRAUTHEIMER, RICHARD. *Lorenzo Ghiberti*. Princeton: U. P. ²1970, 315 ff.; BARASCH, MOSHE. „Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance“. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967) 33 – 69, bes. 35 – 43. SPENCER, JOHN. „Ut rhetorica pictura“. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957) 26 – 44; BAXANDALL, MICHAEL. *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350 – 1450*. Oxford: Clarendon 1971.

1. Der Gegenstand der Malerei: die Dinge und deren Sichtbarkeit

Die Einleitung zum ersten Buch ist knapp: in ihr bestimmt ALBERTI die Aufgabe und die Methode, die für es gelten. Die Aufgabe besteht darin, aus der Mathematik dasjenige herbeizubringen, was zur Grundlegung einer Kunst (pp. 125/126) der Malerei nützt und die Voraussetzungen dieser Kunst in der Wirklichkeit (*natura*) und Wirklichkeitswahrnehmung zu erläutern. Die Methode aber, sagt er, sei nicht die des Mathematikers, der die Dinge nur im Geiste messe, sondern die des Malers, der die Dinge (*res*) auch sehen wolle. Dabei führt ALBERTI, zunächst unerörtert, das Messen und, zur methodischen Unterscheidung und Bestimmung der Eigenart, das *Sehen* ein (I, 1)⁹. Die Übernahmen aus der Mathematik und die Erläuterungen der Wirklichkeit sind systematisch aufgebaut von der Definition dessen, was ein Punkt ist, bis hin zur Erklärung der Perspektive, und ein Auszeichnendes sind – in diesem ersten Buch – die präzisen Definitionen. Schon im Anschluß an die erste Übernahme überhaupt in Gestalt der Definition eines Punktes kommt ALBERTI dann rasch in drei nachfolgenden Sätzen zur Bestimmung dessen, was der Gegenstand der Malerei sei: der Maler nämlich suche allein *das, was sichtbar sei*, darzustellen. Die Definition und die nachfolgenden Sätze lauten: „Zuerst muß man wissen: der Punkt ist – sozusagen – ein Zeichen, welches nicht geteilt werden kann. Ein ‚Zeichen‘ nenne ich hier, was sich so auf einer Fläche befindet, daß es mit dem Auge gesehen werden kann. In der Tat: was den Blick nicht auffängt, das geht den Maler – niemand wird’s leugnen – nichts an. Denn allein darnach strebt ein Maler, daß diejenigen (Dinge) dargestellt werden, die im Lichte gesehen werden.“ (I, 2)

Noch anderthalb Buch später weist ALBERTI auf diese Bestimmung zurück (II, 36). Der Nachfolger, wenn das Bild erlaubt, ist damit über die Schultern seiner Vorgänger gesprungen. Das Sichtbare, das ALBERTI aufzählt, geht von den Menschen, einschließlich ihrer sichtbaren Seelenregungen und ohne Ausschluß der Personifikationen, zu den Haustieren, Hunden, Vögeln, Pferden, Vieh, Gebäuden und Landschaften (II, 40), zu einer irdischen Welt hin¹⁰. Aber die Gegenstände als solche, die zu sehen sind und deren Unterschiede mit Sorgfalt, Eifer und Beharrlichkeit aufgespürt (*investigatio* III, 55) werden können, entsprechen dem darstellenden Vermögen genau, und ein Gebiet ist (pp. 126/127) eröffnet, in dem die Grenzen des Sichtbaren in einhundert Jahren, bis zu LIONARDO und MICHELANGELO und über sie hinaus, zunächst in die Weite, dann in die Tiefe der Begründungen und in die Höhe, bis in das Übernatürliche, ausgedehnt wurden, aufgrund der Überzeugung, daß es einen Auffassungsmodus von Welt gibt, dem seine Entdeckungen allein durch Zeichnen, durch Malen, Bilden und Bauen darzulegen, entspricht.

2. Die Ordnung des Gegenstandes: das Räumliche und dessen perspektivische Wahrnehmung

ALBERTIS Übernahme der Wahrnehmungstheorie von der Sehpypamide und seinem

⁹ Bei SPENCER in der gut gewichtenden Einleitung zu: ALBERTI, L. B. *On Painting*, übers. John R. Spencer. New Haven: Yale U. P. (1956) ²1966, 19 finde ich die Topoi Sehen und Sichtbarkeit wie das Räumliche und die perspektivische Wahrnehmung ähnlich betont.

¹⁰ ALBERTI stand dem Übernatürlichen reserviert gegenüber (damit in jener Reihe, die zu LIONARDO führte). Das war auch schon zur Zeit von ‚Della Famiglia‘ so, dort besonders bei der Behandlung der Ehe und Einehe auffallend, als aus der Natur und unserer Vernunft begründet (*natura e ragione umana*) (S. 105 f., 115 ff.; dt. 132 f., 146), in welcher ein Sakrament der Ehe nur dahin erwähnt wird, daß es, im Falle der Kinderlosigkeit, eine Adoption nötig mache (S. 125 f., dt. 160).

Anteil an der Erfindung der Perspektive wie seiner Erfindung eines Rezeptes, die Perspektive darzustellen, ist hier nicht nachzugehen. Auch das Wesentliche, das darin liegt, daß der Künstler dem Fluchtpunkt gegenüber einen festen Standpunkt einnimmt, um auf die Dinge zu blicken, und damit nicht mehr nur eine im Wechselverkehr der dargestellten Personen dichte Welt vor sich hat, wie seit GIOTTOS Reform der Historienmalerei, sondern Aussicht in eine Welt sich gegenüber nimmt, eine, wie hinzugedacht werden kann, standpunktbewußt gebundene, soll nicht eigens verfolgt werden¹¹.

Beidem zu Grunde liegt, daß ALBERTI als erste Gegebenheit der Dinge deren räumliche Gegebenheit annimmt, daß sie einen Raum einnehmen und deshalb sichtbar werden, nicht nur einen Platz auf dem Erdboden, sondern auch oberhalb des Erdbodens in horizontaler Erstreckung. So definiert ALBERTI den ersten der drei von ihm unterschiedenen Teile der Malerei, die Zeichnung des Umrisses der Dinge als Umschreibung des durch das Ding (wir würden sagen: in der Luft) eingenommenen Platzes: „Da die Malerei darnach strebt, Dinge, die gesehen sind, darzustellen, möchten wir bemerken, auf welche Weise diese Dinge in den Blick kommen. Zunächst: wenn wir etwas erblicken, dann ist dies, so sehen wir, etwas, das einen Platz einnimmt (locum occupare). Ein Maler wird nun dieses Platzes Weite (huius loci spatium) umschreiben und diese Weise, einen Saum zu ziehen, mit passendem Wort Umschreibung (dt.: Umreißung, Umriß) nennen.“ (II, 30) Weil ALBERTI die räumliche Gegebenheit der Dinge als deren erste ansieht, wird auch der Zusammenhang der Dinge als Relation der eingenommenen Plätze – wohlge(pp. 127/128)merkt in der horizontalen (Luft)Schicht – wesentlich. „Dann auch: keine gemalten Dinge können wirklichen Dingen gleich scheinen, wenn sie nicht in bestimmtem Maße von einander abstehen (certa ratione distent), das wird kein Gelehrter leugnen.“ (I, 19) Darum wird die Aussicht (prospectus) auf deren Sichtbarkeit für die Wahrnehmung wesentlich und die Kunst, diese Aussicht darzustellen, die Kunst der Perspektive, erst nötig (I, 5 ff., bes. I, 12 ff., die Konstruktion I, 19 ff.).

Auch hierdurch bringt ALBERTI in seiner Lehre das darstellende Vermögen in dichte Entsprechung zu seinem Gegenstand: denn die Lagerung der Formen (PETER WEISS), gerade den Lokalbezug (GOETHE) der Dinge, die Weiten, die sie einnehmen, und die Weiten, die zwischen ihnen bestehen, vermag der Maler auf dem Raum seiner Bildfläche wiederzugeben. Solange die räumliche Auffassung von Wirklichkeit und Welt dominierte und noch nicht von der Dominanz einer zeitlichen abgelöst war („1789“), mag darin auch Ursache und Grund für den häufigen Vorrang der zeichnenden Raumkünste vor den klingenden und nennenden Zeitkünsten erkannt werden.

3. Die Methode der Auffassung: das Proportionale und die Vergleichung

Entsprechend der ersten, räumlichen Gegebenheit der Gegenstände werden sie auch zuerst beurteilt: welchen Platz sie selbst, welchen Teilplatz ihre Teile einnehmen; d. h. sie werden gemessen. Schon der erste, Maler und Mathematiker unterscheidende, sachsagende Satz des ganzen Traktates betraf das Messen. Die Gegenstände werden immanent gemessen, d. h. das Verhältnis der Teil-Spatia zu einander und zum Gesamt-Spatium des Gegenstandes wird beurteilt und der Gegenstand solcherart zugleich im

¹¹ Auf die Literatur zur Perspektive bei Alberti braucht nicht hingewiesen zu werden. Zum Grundsätzlichen der Perspektivität überhaupt aber sei verwiesen auf: BOEHM, GOTTFRIED. *Studien zur Perspektivität, Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*. Heidelberg: Winter 1969 (Heidelberger Forschungen hg. Heinrich Bornkamm u. a. Heft 13).

Auffassungsmodus der Sichtbarkeit gehalten, ja, seiner Gliederung nach sichtbar gemacht. Auch miteinander werden die Gegenstände durch Vergleichung ihrer Verhältnisse beurteilt, wird ihre Proportionalität (ihre Symmetria, Commensuratio) konstatiert oder verneint (I, 14).

Für ALBERTI liegt überhaupt im Vergleichen jene Macht, die uns einsehen läßt, was in den Dingen mehr oder weniger oder gleich ist (inest enim in comparandis rebus vis, ut quid plus, quid minus, quidve aequale adsit, intelligamus I, 18). „Denn das Große und Kleine, das Lange und Kurze, das Hohe und Niedere, das Weite und Enge, das Helle und Dunkle, das Leuchtende und das Dämmernde und alles dieser Art, das die Philosophen, weil es bei den Dingen sein und nicht sein kann, Akzidentien nennen, ist solcherart, daß seine ganze Kenntnis aus der Vergleichung kommt“ (ut omnis earum cognitio fiat comparatione I, 18). (pp. 128/129)

Auch diese Methode der Auffassung ist dem darstellenden Vermögen besonders adäquat. ALBERTI empfiehlt zwar einmal, man möge große Figuren (magnas figuras III, 57) bilden und malen, möglichst der natürlichen Größe nahe; aber auch, wenn das natürliche Ausmaß auf die Größe eines vielleicht kleinen Fensters verringert würde, blieben die Proportionen und die Proportionalität. ALBERTI schreibt (I, 18), würde das Weltall auf die Hälfte verkleinert, nichts würde, dank der erhaltenen Proportionen, verkleinert erscheinen. Ja, gerade die Relation der Dinge zueinander, indem die Dinge in der Malerei an Wirkungsmacht verlieren, wird betont dargestellt und dem beurteilenden Einblick offen. In der Wahrung der Relationen liegt die Vergleichbarkeit mit der Wirklichkeit.

Und zugleich bringt die Methode der Vergleichung die Dinge zu ihrer Besonderheit, indem eines neben dem anderen erst wird, was es ist. „Darum sagen wir, daß groß sei, was als dieses Kleine größer, daß sehr groß sei, was als dieses Große größer ist“. (Ex quo magnum esse dicimus quod sit hoc parvo maius, maximum quod sit hoc magno maius ... I, 18). Es ergibt sich, wie eminent angemessen diesem das vergleichende Nebeneinandersetzen der Malerei ist.

4. Die Definition der Malerei; deren begrenzte Geltung

Die erläuterten drei Punkte sind in thematischer Hinsicht der Inhalt des ersten Buches; mit ihnen sind die Voraussetzungen der Malerei in der Wirklichkeit (Natur) geklärt¹². Die Leistung des ALBERTI kann nicht überschätzt werden; er stößt die Maler vorwärts. BURCKHARDT rechnet ihn unter die Gewaltmenschen; ein Mensch, der Gewalt hat und übt, ist er auch hier: jetzt ist explizite Lehre, daß die darstellende Kunst einer eigentümlich aufgefaßten, ihrem Vermögen genau entsprechenden Wirklichkeit gegenübersteht, einer sichtbaren, räumlich geordneten, in ihren Teilen nach Verhältnissen meßbaren, überhaupt vergleichbaren Natur. Das ist ein Sprung: die Malerei kommt auch auf der Höhe des reflektierenden Bewußtseins in so weit zu sich selbst; und die Lehre wird zu weiteren Unterscheidungen frei.

Im ersten Buche definiert ALBERTI nun auch, was die Malerei in dieser Hinsicht sei: „Also wird die Malerei ein Durchschnitt durch die Sehpyramide gemäß einem gegebenen Abstand sein, der unter Wahl eines Zentrums (Fluchtpunktes) und einer Belichtung mit Linien und Farben auf einer gegebenen Fläche mit Kunst dargestellt ist.“ (Erit ergo pictura intercisis pyramidis (pp. 129/130) visivae secundum datum intervallum positio centro statutisque luminibus in datam superficiem lineis et coloribus arte representata I,

¹² SPENCER (s. Anm. 9) auch: „still, mathematics is only a means to an end.“

12).„Sehpyramide‘ meint jenes Gesamt der Linien, die von allen Punkten der sichtbaren Oberflächen der zu malenden Dinge zum Auge des Betrachters gezogen werden können, auf welchen Linien das Abbild der Dinge zum Auge des Betrachters unter Wahrung der Relationen und Verringerung der Größe wandernd gedacht wird; dieses Gesamt der Linien wird in einem gewählten Abstand von den Dingen und dem Betrachter durchschnitten gedacht von einem Netz in der Größe des geplanten Gemäldes, so daß auf dem Netz die gemäldegleiche Projektion der Wirklichkeit entsteht.

Diese förmliche Definition dessen, was die Malerei sei, in einer Quellenschrift enthalten, hat die verdiente Aufmerksamkeit der Forschung gefunden. Sie wird im Eingang des dritten Buches bei der Bestimmung der Aufgabe des Malers wiederholt: „Aufgabe des Malers ist es, gegebene Körper so auf einer Fläche mit Linien zu umreißen und Farben zu malen, daß bei festem Abstand und fester Lage des Zentralstrahles die Körper, welche man gemalt sieht, erhaben und den gegebenen Körpern höchst ähnlich scheinen.“ (Pictoris officium est quaevis data corpora ita in superficie lineis et coloribus conscribere atque pingere, ut certo intervallo, certaue centrici radii positione constituta, quaeque picta videas, eadem prominentia et datis corporibus persimillima videantur III, 52).

Doch ist diese Definition von begrenzter Geltung. Sie steht im ersten der drei Bücher, welches die Vorschule der Kunst (rudimenta oder prima rudimenta I, 23; II, 33; 46; III, 53), der Kunst erste Fundamente (prima artis fundamenta I, 23) enthält. Das Buch handelt von den Voraussetzungen der Kunst in der Wirklichkeit, den radici entro dalla natura (S. 8), den Wurzeln derselben, den ipsa naturae principia (I, 1), aus denen die Malerei sich erhebt (sorgere), über die Regeln der Wirklichkeitswahrnehmung hervorgeholt wird (depromere), von denen aus sie ausgelegt werden muß (exponere). Die Definition enthält kein Wort von dem zentralen Stück des zweiten Buches, von der Kunst der Komposition, von Verschiedenheit und Fülle der Figuren (varietas, copia) usf.; und umgekehrt wird bei deren Behandlung die Perspektive mit keinem Worte mehr erwähnt, sondern vorausgesetzt. Die Definition steht an einer besonderen Stelle, sie schließt die Erläuterung der Sehpyramide ab; sie zieht daraus eine Folge (ergo, Futur). Die Bestimmung der Wirklichkeit, der dem darstellenden Vermögen kongruenten Wirklichkeit, das war ALBERTIS erste und eine Großtat in seiner Lehre von der Malerei. Die Definition definiert die Malerei ausschließlich im Hinblick auf die Wiedergabe der Wirklichkeit. Welchen Ort dies in ALBERTIS Erörterung einer *Kunst* der Malerei hat, wird nun zu bestimmen sein. (pp. 130/131)

Die Kunst in der Malerei

In jedem der drei Bücher finden sich zu Anfang, wenn auch sehr ungleiche, Angaben zum Inhalt des Buches und nicht immer zu seiner Gliederung. Zur Gliederung der gesamten Kommentare äußert sich ALBERTI in III, 52 indirekt (s. u.), ausdrücklich allein im Widmungsvorwort der italienischen Version. Dort heißt es: „Das erste Buch, ganz mathematisch, läßt diese angenehme und höchst edle Kunst (sc. der Malerei) sich aus ihren Wurzeln innerhalb der Natur (Wirklichkeit) erheben. Das zweite Buch gibt die Kunst in die Hand des Künstlers, indem es deren Teile unterscheidet und alles darlegt. Das dritte unterrichtet den Künstler, wie und auf welche Weise er vollendete Kunst und Kenntnis der ganzen Malerei erwerben kann.“ (S. 8.) Man erkennt das Gliederungsschema: 1. (wie dargelegt) vom Gegenstand der Malerei (in eher grundsätzlicher Hinsicht): de materia artis; 2. von der Kunst, de arte; 3. vom Künstler, de

artifice: nach üblichen Teilen einer Erörterung der Rhetorik¹³.

Das Buch ‚De Arte‘ ist dabei der Hauptteil und der Höhepunkt der Kommentare¹⁴. Zunächst stellt ALBERTI, zu ihm überleitend (I, 22), eine Anhebung der Stillage seines Schreibens in Aussicht, zusammengefaßt: im ersten Buche habe er auf Klarheit und Kürze (*claritas* und *brevitas*) geachtet, um vor allem verstanden zu werden (*dum imprimis volui intellegi*), er habe auf eine gefällige und geschmückte Rede (die *oratio compta et ornata*) verzichtet, das folgende aber werde weniger Abneigung und Überdruß (*fastidium* und *taedium*) erregen. Sodann hat das Buch ‚De Arte‘ eine eigene und auffallende Einleitung. Die Einleitung in das dritte Buch ist beiläufig. (III, 51: „Da ... einiges übrig ist, das keineswegs ..., wie ich meine, übergangen werden sollte, möchten wir dies möglichst kurz berichten.“) Die Einleitung zum ersten Buche ist klar, doch wenig geschmückt: sie nennt die Aufgabe, gibt die Methode an und zeigt als Ornament allein eine affektische Figur („*pinguiore idcirco, ut aiunt, Minerva, –* deshalb mit derberem Verstand“; Personifikation, innerer Widerspruch, steigendes Zitat nach CICERO Laelius 19: *pingui ut aiunt Minerva*). Und allein und erst für das zweite Buch schreibt ALBERTI ein Exordium, welches über fünf Druckseiten hin a) von der Würde der Malerei, b) vom Rang (pp. 131/132) der Malerei und c) von der Schätzung der Malerei handelt (II, 25 – 29). Und letztlich wird allein im Buche ‚De Arte‘, am Schluß des Exordiums, klar der Aufbau des Buches mitgeteilt, es werde a) von der *circumscriptio*, der Umreißung, b) von der *compositio*, der Komposition und c) der *receptio luminum*, der Beleuchtung als den *partes artis* handeln; eine Gliederung, die in den ersten und den letzten Sätzen der einzelnen Teile auch wiederzufinden ist. In der Einleitung zum dritten Buch findet sich kein gliederndes Wort. In der Einleitung zum ersten eine gliedernde Aussage (*quibus quidem cognitis*, nachdem dies dann bekannt ist), wobei die Nahtstelle im Text nicht zweifelsfrei wiederzufinden ist. Mit diesen Mitteln hebt der Orator ALBERTI das zweite Buch deutlich hervor: schon das Faktum einer Erörterung des Stiles und die Erwartung einer Anhebung der Rede machen den Leser aufmerksam, das Exordium über die Wichtigkeit des Gegenstandes macht ihn dem Vorhaben geneigt und die klare Disposition erleichtert ihm, die Sache aufzufassen, alles drei erfüllt die Forderungen der Rhetorik an eine gehobene Einleitung, den Leser *attentum, benevolem* und *docilem* zu machen. Die zurückgeordneten Bücher und dementsprechend ihre Materien sind als Voraussetzung und Anhang zu verstehen.

Auch die im Buche ‚De Arte‘ behandelten Materien lassen eine Stufung erkennen, eigentümlicherweise wieder mit der Folge, daß der mittlere Teil, die *Compositio*, Hauptteil und Höhepunkt der Lehre von der Kunst ist, die *Receptio Luminum* deren Anhang, die *Circumscriptio* dann die Voraussetzung; und auch diesmal ist die Trennung zwischen dem ersten und zweiten Teil schärfer. Offen ist auch noch die Frage, wo im Hinblick auf die *Kunst* der Ort der Perspektive, der Summe der *Rudimenta*, ist und wie ALBERTI das Verhältnis von Perspektive und Komposition, die, wie erwähnt, so seltsam nebeneinander abgehandelt werden, zueinander bestimmt. ALBERTI führt die Intersektion der Sehpyramide und das von ihm als Hilfsmittel für eine korrekte perspektivische Darstellung erfundene Netz ja sehr rasch in die Erörterung der Kunst ein (II, 31), inkorporiert die Perspektive der *Circumscriptio*, dem ersten der Teile der Kunst. Doch

¹³ Ähnlich, doch – wie die Nebeneinanderstellung erkennen läßt – in den Punkten 1 und 2 wenig bestimmt und überzeugend, parallelisierte GILBERT ALBERTIS Traktat mit HORAZENS Poetik: Erster Teil HORAZ: *Technique* / ALBERTI: *Rudimenta*; Zweiter Teil: *Content / Painting*; Dritter Teil: *Poet / Painter* (GILBERT s. Anm. 7). Daß der Aufbau des Traktates des ALBERTI mit dem einer Rede des CICERO (*exordium, narratio, confirmatio, reprehensio, peroratio*), zumindest derem ersten bis dritten und dem fünften Teile, vergleichbar sei, wie SPENCER (s. Anm. 8) S. 31 f. meinte, scheint mir falsch.

¹⁴ S. a. KRAUTHEIMER (s. Anm. 8) S. 324.

was besagt das für deren Verhältnis zur Komposition?

Um dieses zu klären, scheint mir die Zusammenfassung des bis dahin Dargelegten im Eingang des dritten Buches helfend, welche mit jener Wiederholung der Definition der Malerei im Hinblick auf eine Wiedergabe der Wirklichkeit beginnt. Der Text lautet: „Aufgabe des Malers ist, gegebene Körper so ... zu umreißen und zu malen, daß sie ... erhaben und ... sehr ähnlich scheinen. (Das entspräche also dem ersten Teil der Kunst, der Circumscriptio.) Ziel des Malers ist, Lob ... aus dem Werk zu gewinnen. Das wird der Maler erreichen, solange sein Gemälde die Augen der Betrachter binden und (pp. 132/133) ihre Herzen bewegen wird (dum oculos et animos spectantium tenebit atque movebit). [Spätere Einfügung: Vgl. PLINIUS, *Naturalis Historia* XXXV, 60: tabula ... quae teneat oculos] Durch welche Darstellung (argumentum) das geschehen kann, haben wir gesagt, als wir oben Komposition und Beleuchtung untersucht haben. (III, 52) Bindung der Augen und Bewegung der Herzen als ein Einiges sind für ALBERTI etwas, das Relief und Ähnlichkeit allein nicht erreichen könnten. Den Unterschied schärfend könnte man in Analogie zur Einteilung der Artes des Sprechens die Circumscriptio und Perspektive als ars recte pingendi, die Kunst des richtigen Zeichnens und Malens (vgl. II/31; III, 58 u. a.) und die Compositio und die Receptio Luminum als ars bene pingendi, die Kunst gut oder schön zu malen (vgl. III, 61: pulcherrimus für die Figurenfolge; und die Fülle der Qualitäten in II, 35 – 37) bezeichnen, um ALBERTIS Unterscheidung von Teilen der Kunst und ihrer je eigenen Aufgaben und entsprechenden Verdienste (officia und virtutes) im Auge zu behalten und insbesondere ALBERTIS Gewichtung im Verhältnis von Perspektive und Komposition nicht zu übersehen. Für ALBERTI ist die Perspektive jedenfalls nicht das Zentrum der neuen Kunst, sondern als Mittel richtiger Wirklichkeitsdarstellung räumlich geordneter Dinge deren Fundament. Das Zentrum ist die Komposition, deren Anhang die Beleuchtung, welche zusammen ganz andere Saiten im Betrachter zum Klingen bringen und nach ganz anderen Urteilen rufen.

Eine Erinnerung an die genannte Differenzierung in der Lehre von der Kunst der Malerei am Anfang der frühen Neuzeit mag auch bei der Beurteilung der Malerei im Aufgang der Moderne nicht ohne Interesse sein.

Das Kunsturteil

Die schärfende Unterscheidung eines recte pingere, eines richtigen Zeichnens und Malens, von einem bene pingere, einem guten Zeichnen und Malen, erlaubt auch das Kunsturteil, welches die Lehre des ALBERTI hervorbringt, näher zu bestimmen. Besonders die im Hauptteil ‚Komposition‘ zu behandelnden Dinge lassen sich nicht einfachhin nach richtig und falsch entscheiden; sie gehören nicht zum recte pingere, sondern müssen beurteilt werden. Sie müssen beurteilt werden im Hinblick auf concinnitas, venustas, gratia, pulchritudo (passim), Ziele wie Stimmigkeit und Schönheit, woraufhin Dinge ja nicht gemessen werden können. Auch ALBERTIS Ratschläge an die Maler sind jetzt differenziert darnach, was notwendig und zu fordern sei, was wünschenswert und zu empfehlen, sie zeigen das Deliberative.

Einen Positivisten der Wissenschaft schwindelt es beim Aufstieg zu solcher ‚Subjektivität‘ des Urteils, und er nimmt Abschied von einem Verständnis der (pp. 133/134) Kunst, wie es ALBERTI für die neu erstandene Malerei entwickelt hat. ALBERTI urteilt aber nicht darauflos, sondern bildet eine Vielzahl von Gesichtspunkten aus und entwirft von diesen Gesichtspunkten her eine Fülle konkreter möglicher Antworten; Aufzählungen im Text sind in diesen Passagen charakteristisch. Etwa Fülle an Gegenständen sei erwünscht; was heißt das? Pferd, Vieh, Hund und Vogel, usf. (vgl. II,

40). D. h. es wird eine Erwartung möglicher Erscheinungen und konkreter Realisierungen hergestellt, in deren Kenntnis Ähnliches, Unähnliches, Entgegengesetztes, vielleicht auch die Erwartung Überschreitendes dargestellt werden kann. Man würde das Urteil ins Willkürliche bringen, wenn man die Gesichtspunkte übersähe, man würde es ins Abstrakte treiben, wenn man die möglichen Realisierungen übersähe. In dieser Argumentationsweise nach Gesichtspunkten und möglichen Realisierungen zusammen lebt das Kunsturteil, ist es gehalten und frei. Und eine andere, nicht nachrechnende Stimmung, eine Bewegtheit von Seele und Geist, voluptas et motus animi (II, 40) bewegt es. (Von hier aus versteht man ALBERTI auch darin, daß der Künstler selbst sich freue (delectare, voluptas), sowohl beim Studium der einschlägigen Vorbilder, der Dichter und Redner (III, 53), worauf noch zurückzukommen ist, wie auch beim Malen (II, 29; 28)).

Dadurch, daß ALBERTI, so bewegt, eine Vielzahl und Fülle von Gesichtspunkten und möglichen Realisierungen im Buche ‚De Arte‘ sich und dem Leser gegenwärtig macht und entfaltet, schreibt er schon in dem gehobenen, mittleren, geordneten und reichen Stil. Anders gesagt, die bewußte, wie zu beobachten war, Anhebung der Stillage mit Beginn des Buches ‚De Arte‘ ist sachangemessen, sie ermöglicht das Kunsturteil, indem sie die Seh-, Denk- und Sprechweise herstellt, in der das laudare, admirari und vituperare, das Loben, Bewundern und Tadeln (passim) geschieht¹⁵. Es ist, so scheint mir, klar, so sehr der wissenschaftliche Positivist Höhe und Schwindel, der ihn erfaßt, meidet, so ist hier doch nicht der Platz für Willkür und schöngestelnde Windbeutelei bereitet, sondern der Ort eines durch klares Bewußtsein des Urteilsniveaus, durch Kenntnis der Gesichtspunkte und ihrer möglichen Realisierungen firmen Kunsturteils. (pp. 134/135)

Die Kompositionslehre

1. Die Struktur

Es ist in den Kommentaren nie zweifelhaft, daß die Gegenstände der Komposition Dinge sind, Menschen, Tiere, Häuser, usf., die Körper sind und – das wird, wie erwähnt, ausdrücklich gesagt – die einen Platz einnehmen und durch einen Umriß des eingenommenen Platzes dargestellt werden können. Es können Wechselwirkungen beobachtet werden, wie daß in den Gesichtern derer, die über eine Wiese gehen, sich das Grün der Wiese spiegelt (I, 11), welche aber nichts an der geschlossenen Körperlichkeit der Dinge ändern. Auch Licht und Schatten fallen auf sie.

„Komposition nun ist jene Methode in der Malerei, durch die Teile“, so die Figuren jener Dinge, „in ein Werk der Malerei zusammengesetzt werden“. (Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur II, 35, wortgleich II, 33). Aber nicht nur die Zusammensetzung der Figuren jener Dinge ist Komposition, sondern auch diejenige weiterer, in zwei Stufen darunter geordneter Teile. Für das nach ALBERTI umfassendste Werk, das erzählende Bild (Historia, Storia) heißt das: „Der Historia Teile sind die Körper, des Körpers Teil ist das Glied, des Gliedes Teil ist die Oberfläche.“ (II, 35, wortgleich II, 33)

Das Prinzip, ein Gesamtes durch Teilung und Unterteilung zu klären und in der Zusammensetzung der Unterteile zu Teilen, der Teile zum Gesamten zu verstehen, es so zu ordnen, entspringt dem Denken und leitet die Beobachtung. ALBERTI denkt und beobachtet, diesem Denken zufolge, stets so. Als Beispiel gelte seine Binnendifferenzierung einer konkaven und konvexen Fläche: „Die Natur“, sagt ALBERTI, „zeigt das schön. Denn, wie wir an ebenen Flächen sehen, daß sie durch ihre eigenen

¹⁵ Über die Stillage humanistischen Urteilens über die Kunst generell BAXANDALL (s. Anm. 8) S. 45.

Lichter und Schatten unterschieden sind, so sehen wir auch in konvexen und konkaven Flächen diese durch verschiedene Schatten- und Lichtflecken wie in mehrere Flächen aufgeteilt. Diese einzelnen Teile, nach Klarheit und Dunkelheit verschieden, sind demnach wie je einzelne Flächen zu behandeln“ (II, 32 und viele Stellen mehr).

Jene die Komposition nun tragende Unterscheidung in Flächen, Glieder, Körper, Storia aber lehrt jene Natur als stringente Unterscheidung nicht, sie ist jener sichtbaren, räumlich geordneten Wirklichkeit, die ALBERTI im ersten Buch der Rudimenta bestimmt hat, nicht ohne Weiteres abzugewinnen, auch ergibt sie sich nicht wie von selbst aus der Vergleichung und Proportion; man möchte ganz anderes und für dieses Gemälde einmal dies und für jenes einmal jenes vergleichen; im Gegenteil, erst dank jener Unterscheidung kann man (pp. 135/136) wissen, was man durchgängig und auf einen Aufbau hin vergleichen soll. Diese stringente, stufende Unterscheidung ist wie als Prinzip rationaler Herkunft, so in sachlicher Hinsicht künstlich. Was auch hat die Stellung einer einzelnen Person in der Menge all derer, die an einem Geschehen beteiligt sind, von Natur mit dem Verhältnis eines Gliedes zur Ganzheit eines Körpers, was vollends beides mit der Nachbarschaft abgeschatteter Flächen zu tun. Zunächst Disparates wird in dieser Unterscheidung (*partes*) und Zusammensetzung (*compositio*) vereinheitlicht zu einem stringenten Aufbau. Neben dessen Stringenz ist auch die Durchgängigkeit zu betonen: jede Figur gleichen Ranges weist dieselbe Teilung und Zusammensetzung in und aus Gliedern und dieser in und aus Flächen auf und nimmt in derselben Art differenziert an der Zusammensetzung der Körper teil. Dies führt zu einer im Aufbau stringent und durchgängig artikulierten Komposition. Im Hinblick darauf wird die Wirklichkeit beobachtet und verglichen. Komponieren ist bei ALBERTI der zentrale Akt einer Kunst der Malerei, die Wirklichkeit im Hinblick auf herausgehobene Momente vergleichend und rational aufgebaut darzustellen: die Plastizität in der Flächenkomposition, die körperliche Bewegung in der Gliederkomposition und ein erzählendes Gesamtes in der Körperkomposition.

Doch ist das nur die eine an der Definition und dem Verhältnis zur Wirklichkeit orientierte Erläuterung. Auch ist noch nicht das Motiv genannt, daß ALBERTI die Komposition überhaupt zum zentralen Stück einer Kunst der Malerei machen ließ. Zu Grunde liegt diesem die Erfahrung, die ALBERTI über die Freien Künste (die *bonae artes* III, 52) der Grammatik und vor allem der Rhetorik an der Sprache gewann, sie ist das Modell¹⁶. Das grammatische Erlernen der fremden Sprache Latein bis zum richtigen Sprechen hin bringt die Gegliedertheit eines Satzes zu Bewußtsein; die Rhetorik vollends bringt mit dem Ziel des guten Redens die Möglichkeit zu Bewußtsein, im Hinblick auf Fülle und Verschiedenheit (*copia* und *varietas*) jedes Glied nach Wahl auszugestalten, es zu figurieren und solcherart artikuliert und erfreuend zugleich zu argumentieren, zu erzählen. ALBERTI sind die Analogien der Kunst des Malens zu den beiden genannten Freien Künsten, die er in der Lehre von der Kunst der Malerei als erster zu Grunde gelegt hat, stets gegenwärtig, gelegentlich bezieht er die Malerei ausdrücklich auf sie: der angehende Maler solle zuerst die Oberflächen, dann die Zusammenhänge der Oberflächen, dann die Glieder alle erlernen, sowie der Lehrer zuerst die Buchstaben, dann die Silben, dann die Wörter zu bilden lehre (III, 55; vgl., wie GRAYSON nachgewiesen, QUINTILIAN I, 1, 24 ff.), womit ALBERTI den propädeutischen Unterricht der Grammatik zum Vorbild nimmt und dem Gliede eines Körpers im Aufbau eines Bildes eine Stellung analog zu der des Wortes im Aufbau eines Satzes zuschreibt. Die Rhetorik nennt ALBERTI namentlich: mit ihr habe die Malerei die

¹⁶ Hierzu BAXANDALLS vorzügliche Darlegung (s. Anm. 8) S. 130 ff. und seine Analogisierung von Word – Phrase – Clause – Period und Plane – Member – Body – Picture; von welcher mein Vorschlag hier (s. hier Kompositionslehre § 9, 4) leicht abweicht.

ornamenta gemeinsam (III, 53; 54), was noch zu erläutern sein wird. So wird die Malerei in Analogie zur rhetorischen Sprache kraft der Komposition zu einer artikulierten Bild- oder richtiger Figurensprache. Dabei hebe ich im Moment nur auf die Artikuliertheit dank der Fülle und Verschiedenheit der Teile, auf die Komposition, wie ich sagen möchte, als Struktur ab, noch nicht auf die Figurenfolge (den *ordo* III, 61), deren Erörterung Probleme aufwerfen wird.

Für das Verständnis der Komposition als Struktur ist vorab noch dies anzumerken. Auf der einen Seite, daß ALBERTI die Figuren und die *Storia* in einem *Zusammenhang* denkt, ja sie in einem behandelt. Es gibt in keinem Moment der Lehre einen Vorrat an Figuren, der dann kombiniert werden könnte. Symbol für diesen Zusammenhang ist die der zitierten Definition der Komposition folgende *circulare* Gliederung, in welcher der absteigenden Reihe eine aufsteigende folgt: „Der *Historia* Teile sind die Körper, des Körpers Teil ist das Glied, des Gliedes Teil ist die Oberfläche. Die ersten Teile eines Werkes sind also die Oberflächen, weil aus ihnen die Glieder, aus den Gliedern die Körper, aus diesen die *Historia* ... vollendet wird“ (II, 35). Realisiert ist dieser enge Zusammenhang dadurch, daß ALBERTI fast die ganze Lehre von der Figur nicht im Abschnitt über die Komposition von Gliedern zu Körpern (II, 36), sondern im Abschnitt über die Komposition einer *Storia* aus Körpern (II, 40 sqq.) abhandelt. Auf der anderen Seite aber sind es die Figuren, von denen ALBERTI in diesem Abschnitt handelt, die Verschiedenheit und Fülle eben der *Teile*. ALBERTI handelt von den ‚Figuren im Gesamt‘. Die Teile sind stark, stärker als die Einheit, wie noch zu sehen sein wird, weswegen ich auch nicht von ‚Ganzheit‘, sondern von ‚Gesamt‘ auf der Ebene der *Storia* sprechen möchte.

Solche Rede wäre auf der Ebene der Figur hinwiederum falsch, deren Teile, die Glieder der Körper, sind nicht stärker als die Einheit. Doch fällt auch hier die angemessene Sicht heute schwer, die Glieder wichtig genug zu nehmen, zu sehen, daß mit Beinen, Armen und Kopf etwas je Besonderes dargestellt werden kann, die Figur wirklich in Teile ausdifferenziert ist, das Wort von der *Partitio* und der *Compositio* der Körper in und aus Gliedern begreift, daß artikulierte, wortanaloge Figurensprache vorliegt. (pp. 137/138)

2. Die *Historie*; deren *Stillage*

Im Exordium des Buches ‚*De Arte*‘ rühmt ALBERTI die Malerei, sie habe eine geradezu göttliche Kraft, denn sie halte uns nicht nur Abwesende, sondern Verstorbene gegenwärtig und, zur Religion und *Pietas* wirkend, stelle sie uns die Götter selbst dar (II, 25). Bei der Erläuterung der Komposition der Figuren und des Figurenzusammenhanges fällt über die entsprechenden Aufgaben der Malerei, das Porträt und das Altarbild, kein Wort mehr. ALBERTI rühmt allein die *Historia*, das erzählende Bild, behandelt nur sie. Sie sei im Hinblick auf die Teile der Komposition, auf Oberflächen, Glieder und Körper das umfassendste Werk (*amplissimum opus* II, 35), im Hinblick auf den komponierenden Aufbau das letzte und vollendete Werk (*ultimum et absolutum opus* II, 35) und im Hinblick auf die ganze Fülle und Erlesenheit der Dinge (*omnis rerum copia et elegantia*), die sie darstelle, das höchste Werk (*summum opus* III, 60), aus ihr vor allem erwachse dem Künstler seiner Begabung und seines Erfindergeistes Lob (*ingenii laus* II, 35 und *passim*).

Bei der Behandlung der *Storia* charakterisiert ALBERTI bereits im ersten Satz die zweckgemäße, übliche *Stillage*. „Die *Storia* aber, die man verdient loben und bewundern kann, wird derart sein, daß sie sich durch Anziehendes so gefällig und geschmückt

(amena et ornata) darstellt, daß sie auf längere Zeit die Augen des Kenners und des Laien (doctus atque indoctus) mit Vergnügen und bewegtem Herzen festhält“ (II, 40). Die *Historia amena et ornata* entspricht der *Oratio compta et ornata* (I, 22), von der schon die Rede war, und meint den gehobenen, mittleren Stil. Dieser ist lobenswert. Daneben gibt es eine weitere Möglichkeit, doch eher eine Ausnahme: dann, wenn ein Künstler in einer *Storia* zu allererst Würde sucht, könne er, wie wenige Worte einem Fürsten Majestät verleihen, diese Würde durch eine gewisse Einsamkeit (*solitudo*), durch eine knapp ausreichende Zahl an Figuren (*competens corporum numerus*) erreichen. Neben dem gehobenen, mittleren Stil gibt es, als Ausnahme, einen durch Knappheit besonders würdigen, den hohen Stil, wie er nach den Lehren der Rhetorik zu nennen wäre. Diesen wird man in den *Storie* des MASACCIO in der Capp. Brancacci der Kirche Sta. Maria del Carmine in Florenz, jenes einzigen Malers, den ALBERTI im Widmungsvorwort der italienischen Version unter die Erneuerer der Kunst zählt, erkennen.

Der mittlere Stil erfreut, und er erfreut zuerst durch Fülle und Verschiedenheit (*copia, varietas* II, 40); und um derentwillen steht die *Storia* nach ALBERTIS Lehre allen anderen Aufgaben voran. (pp. 138/139)

3. *Copia rerum*. Die Fülle der Dinge

„Das erste nämlich, das in einer *Storia* Freude macht, ist die Fülle und Verschiedenheit der Dinge.“ ALBERTI zählt auf: „Greise, Männer, Jünglinge, Buben, Frauen, Mädchen, Kinder, Haustiere, Hündchen, Vögelchen, Pferde, Vieh, Gebäude und Landschaften.“ (II, 40) Man denke an den von MASACCIO gemalten Hintergrund in MASOLINOS ‚*Erweckung der Tabita*‘, wo sich vor und an den Häusern alte und junge Männer, alte, junge Frauen und Kinder, auf Fensterstangen und -simsen Affen, Katzen, Tücher, Säcke und Vogelbauern, oder denke an den Hintergrund in MASACCIOS ‚*Güterverteilung*‘, wo sich, vergleichbar schmal aufgehend, Haus und Landschaft finden. (Warum der Hintergrund in der ‚*Erweckung der Tabita*‘ eher im mittleren Stil gemalt ist, zu erörtern, würde hier zu weit führen.)¹⁷

Eine *Storia*, die alles von ALBERTI Aufgezählte, je an seinem Ort und doch gemischt, zeige, sei *copiosissima*. Lobenswert aber nur, wenn die Fülle zur Sache paßt, Würde und Scham nicht verletzt werden und die Fülle durch Verschiedenheit ausgezeichnet ist. Öde, Leere (*solitudo*), wenn nicht im hohen Stil erhöhter Würde dienend, kann ALBERTI nicht ausstehen (*odi*; so hart nur hier). Die Fülle der sichtbaren Welt aber erfreut und ist darzustellen.

4. *Varietas*¹⁸ *statuum atque motuum*. Die Verschiedenheit der Stellungen und

¹⁷ S. ursprünglich: KUHN, RUDOLF. *Mittelitalienische Freskenzyklen. 1300 – 1500. Zur erzählenden Malerei*. München 1984, S. 537 ff., inzwischen: KUHN, RUDOLF. *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000, jetzt als: KUHN, RUDOLF. *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*. Zweite durchgesehene Ausgabe (Internet: Universitätsbibliothek München, Open Access) S. 571 ff.

¹⁸ Den Differenzierungswillen des ALBERTI, *Varietas* als leitenden Gesichtspunkt eines Stiles der Wirklichkeitserfahrung und -darstellung hat insbesondere MARTIN GOSEBRUCH 1957 zum Thema eines Aufsatzes und wiederholt zum Thema gemacht, ihn wohl auch der jüngeren deutschen Geschichte und deren Denken als *Remedium* entgegengesetzt. GOSEBRUCH, MARTIN. „Varietà‘ bei L. B. Alberti und der

Bewegungen

Angenehm ist eine Storia, „in der die Stellungen und Bewegungen der Körper untereinander sehr verschieden sind.“ Mühe müsse man sich geben, „daß in keiner (Figur) fast dieselben Gesten oder fast dieselbe Stellung erblickt werde“ (II, 40). (Auf die selbstverständliche Regel der Rhetorik, daß jeder Verstoß und Fehler, wenn begründet, Gewinn und Leistung sein kann, geht ALBERTI nicht ein. So ist insbesondere im hohen Stil der ‚Tempelsteuer‘ des MASACCIO die Wiederholung fast derselben Stellungen von besonderer Wirkung, besonderer Macht und Feierlichkeit). (pp. 139/140)

ALBERTI kontrastiert, zählt auf und unterscheidet zunächst Stellungen und Zustände: „Stehen mögen darum die einen, von ganzem Gesichte sichtbar, rückwärts gewendeter Hände, ausgestreckter Finger, auf einen Fuß aufgestützt; andere mögen das Gesicht (jenen) entgegengewendet, die Arme gesenkt und die Füße beieinander haben: eigene Bewegungen und Handlungen mögen sich an jedem einzelnen zeigen. Andere mögen sitzend oder kniend verweilen oder nahezu liegen. Und nackt mögen, wenn es sich so ziemt, die einen sein und einige dabeistehen, aus beidem kunstvoll gemischt, teils bekleidet, teils nackt.“ (II, 40) Man denke an MASACCIO'S ‚Tempelsteuer‘: zuerst an den Petrus der Mittelszene, dann an andere Figuren, so die Flügelmänner links und rechts. Sitzend Petrus in Cathedra, hockend Petrus am Meer, kniend der Täufling in der ‚Taufe‘ (dieser und der nächste nackt, ein weiterer teils nackt, sich ausziehend), kniend der Spendende in der ‚Güterverteilung‘ und liegend dortselbst Ananias; nebeneinander gereiht findet sich dann ein nahezu Liegender, ein Kniender, ein Stehender links in der ‚Schattenheilung‘.

Dann die Bewegungen, vor allem die seelischen Bewegungen¹⁹. „Eine Storia wird die Herzen der Betrachter bewegen, wenn die dargestellten Menschen ihre eigene seelische Bewegung ganz und gar vortragen (maxime prae se ferre).“ „Die Seelenbewegungen werden aus den Körperbewegungen erkannt“ (II, 41). „Es ist eine sehr schwierige Sache, entsprechend den fast zahllosen Seelenbewegungen auch die Körperbewegungen zu variieren“ (II, 42). Maler wollen aber „mit den Bewegungen der Glieder die seelischen Affekte ausdrücken“ (II, 43). ALBERTI nennt als Affekte Zorn, Schmerz, Freude, Furcht, Verlangen, ohne die Reihe abzuschließen. ALBERTI beschreibt, wie die Äußerung seelischer Bewegungen aussieht: „Denn wir sehen, daß die Traurigen – weil sie von Sorgen zusammengeschnürt und von Gram beschwert sind – an allen Sinnen und Kräften betäubt sind und sich bei erbleichenden und fast wankenden Gliedern zäh hinschleppen. Den Trauernden ist die Stirn gedrückt, der Nacken schlaff und alle Glieder, erschöpft und nicht in Acht, fallen gleichsam herab. Den Zornigen aber – weil die Seelen durch Zorn entflammt werden – schwellen und röten sich die Gesichter und Augen, und (pp. 140/141) aller Glieder Bewegungen sind – entsprechend der Raserei des hitzigen Temperaments in ihnen – heftigst, hin und her schlagend. Freudig aber und heiter, wenn wir so sind: dann haben wir gelöste und bei allen Beugungen anmutige Bewegungen“ (II, 41). Wiederum denke man an den Petrus in MASACCIO'S ‚Tempelsteuer‘, der da steht, hoch aufgerichtet, und hoch das Haupt, frei über dem gereckten Hals, trägt, mit Falten

wissenschaftliche Renaissancebegriff“. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20 (1957) 229 – 238.

¹⁹ Die Wichtigkeit der Ausdrucksdarstellung betont besonders BARASCH (s. Anm. 8). – Schon vor seiner Ausarbeitung von ‚De Pictura‘ interessierte ALBERTI die Äußerung der Leidenschaften und Empfindungen, die Mitteilung und Enthüllung der passioni und affezioni durch das ragionamento aber auch durch altri molti modi, unter denen er insbesondere die costumi und den viso nannte: auf sie sei zu achten, besonders sollten die Väter bei ihren heranwachsenden Söhnen auf sie schauen (Della Famiglia S. 45, dt. 55 f.). – Ebenda (S. 63, dt. 78) nannte und charakterisierte ALBERTI die vier Temperamente: der Sanguiniker sei mehr als der Melancholiker der Liebesleidenschaft fähig (amatori), der Choliker jähzornig, der Phlegmatiker schwerfällig, träge, der Melancholiker mehr zu Angst und Argwohn neigend, geizig.

des Zorns auf seiner Stirn und in Unmut zusammengezogenen Brauen, und abwehrend die Linke hebt, usf. Und an Christus, wie anders, gelassen und leicht, er sich bewegt. Und, wie anders Petrus selbst am Ufer des Meeres hockt. Wahrscheinlich darf man in ALBERTIS Aufzählung zugleich Typen erkennen, die dreien der vier Temperamente, dem melancholischen, dem cholерischen und dem sanguinischen nahe kämen.

Inzwischen ist auch deutlicher, welcher Art Dinge nach ALBERTI sichtbare Wirklichkeit und Gegenstand der Malerei sind, welche er beobachtend in Fülle zu sammeln und vergleichend zu unterscheiden lehrt: alle Dinge der umgebenden Welt und vorzüglich Menschen, diese nach ihren Haltungen, Zuständen, körperlichen Bewegungen und seelischen Äußerungen; sie sind der motivische Vorrat der erzählenden Malerei, das Material, eine Geschichte daraus zu erfinden²⁰.

Durch ALBERTIS genaue Beschreibung als einem Muster findet der Künstler vorgemacht, was und wie er diese Wirklichkeit darstellen könnte, und findet zugleich der Betrachter vorgemacht, worauf er in deren Darstellung achten, ja, woraufhin und wie er die dargestellten Figuren nach ALBERTI beschreiben könnte. Zum Wie einer Beschreibung sei angemerkt, daß ALBERTI in diesem Fall beide ausführlicher beschriebenen Figuren, den Gesten nach, von oben (pp. 141/142) nach unten und in drei Schritten Kopf, Arme, Füße beschreibt. (In anderem Fall geht er von der Stellung aus, s. u.)

5. Die Normalien in der Figuration

Mit den allgemeinen Gesichtspunkten ‚Fülle‘ und ‚Verschiedenheit nach Stellung und Bewegung‘ sind wir allerdings noch nicht an den wichtigsten Punkt der Figurenbildung gekommen, zu jenem, der auch die Zusammenhangsbildung, die *compositio corporum*, erst ermöglicht, den Zusammenhalt derselben trägt. Schon in ALBERTIS Beschreibung der Verschiedenheit von Stellungen fällt auf, daß er nach einer ausführlichen Charakterisierung zweier in ihren Gliedern differenzierter, einander kontrastierter Figuren nur noch Grundhaltungen aufzählt und weitere Grundzustände anfügt. Diese Grundhaltungen sind: Stehen (in den beiden kontrastierten Figuren), Sitzen, Knien, Liegen. Die Grundzustände erscheinen in: Gewand-, Akt- und Halbaktfiguren. Wenn ALBERTI in seiner Beschreibung von der Differenzierung der Gesten in der einzelnen Figur absieht, dann werden diese Grundhaltungen und -zustände sichtbar: die Differenzierung der einzelnen Figuren, möchte man meinen, geht von diesen Grundhaltungen und -zuständen aus. Das ist in der Tat so und es gibt eine weitere

²⁰ Für Albertis Vorliebe füge ich eine Bemerkung SPENCER's (s. Anm. 9), bzgl. der antiken Stoffe, ein (S. 24): „of the myriad antique incidents which he certainly must have known and could have chosen Alberti left aside all the lachrymose and erotic. He was interested only in the truly virile emotions.“ – Aus den früher verfaßten Büchern von ‚Della Famiglia‘ füge ich eine Stelle an (S. 132 f., dt. 169): Der Vetter Leonardo sagt im Dialog: „Über alle aber lobe ich jene höchst wahre und billigenswerte Ansicht derjenigen, die sagen, der Mensch sei geschaffen, um Gott zu gefallen, um e i n e n ersten und wahren Urgrund aller Dinge zu erkennen, in denen so viel Verschiedenheit zu sehen ist, Ungleichheit, Schönheit und Vielheit der Wesen (*tanta varietà, tanta dissimilitudine, bellezza e moltitudine d'animali*), ihrer Bildung und Gestalt, Bekleidung und Farbe (*forme, stature, vestimenti e colori*); dazu, um Gott zu preisen zusammen mit der gesamten Natur, wenn er so viele, so unterschiedene und so zusammenklingende Harmonien (*sì differenziate e sì consonante armonie*) vernimmt, von Stimmen, Gesängen und Liedern, die in jedem Lebewesen wohnen, anmutig und süß; ... dazu Gott zu fürchten und zu ehren, wenn er hört, schaut, erkennt: die Sonne, die Sterne, die Bewegung der Himmel, den Donner, den Blitz, all die Dinge, von denen der Mensch nicht umhin kann zu bekennen, daß sie geordnet, geschaffen und uns gegeben sind allein von Gott“. (Zur Stelle auch GOSEBRUCH (s. Anm. 18) S. 230 f.). Der religiöse Ton den ALBERTI dem Vetter Leonardo lieh, wäre für ihn selbst sehr ungewöhnlich.

Normalienreihe, die für die Figurenbildung und den Zusammenhang der Figuren besonders wichtig ist: die normalen Bewegungsrichtungen.

ALBERTI schreibt über die Bewegungen und deren Richtungen: „Die einen Bewegungen sind Bewegungen der Seelen ... Die anderen Bewegungen sind Bewegungen der Körper ... Wir Maler aber, die wir mit den Bewegungen der Glieder die Seelenbewegungen ausdrücken wollen, möchten, weitere Erörterungen bei Seite lassend, nur von der Bewegung berichten, die dann, so sagt man, geschieht, wenn der Ort verändert wird.“ Bei Seite bleiben die weiteren Körperbewegungen, wie das Wachsen und Vergehen, Gesund- und Krankwerden, usf. Und nun die Norm: „Jedes Ding, das örtlich bewegt wird, hat sieben Bewegungswege, denn entweder aufwärts oder abwärts oder zur rechten oder zur linken Seite oder durch Zurückweichen weit dorthin oder durch wieder Vorkommen uns entgegen. Die siebte Art der Bewegung dann ist die, die durch ein im Kreise Herumgehen durchgeführt wird. Ich möchte“, so fährt ALBERTI fort, „daß alle diese Bewegungen in einem Gemälde auftreten. Es mögen einige Figuren da sein, die sich zu uns hin richten, andere die in die Tiefe, nach rechts, nach links gehen.“ (II, 43)

Auch wenn ALBERTI im übernächsten Kapitel von den Bewegungen der unbeseelten Dinge, der Haare, der Mähnen, der Zweige, der Blätter und der (pp. 142/143) Kleider spricht, weist er auf diese sieben Grundrichtungen hin und erläutert der Reihe nach für die Haare, für die Zweige und für die Gewänder, wie er sie dargestellt sehen möchte. Es genüge der Satz über die Bewegungen der Haare: „Ich selbst möchte, daß die Haare alle die sieben Bewegungen, die ich erwähnt habe, vollführen; sie sollen nämlich sich im Kreise wenden, zu einem Knoten ansetzend, und in die Luft wogen, Flammen nachahmend, bald sollen sie unter anderen Haaren sich schlängeln, bald sich zu dieser und jener Seite heben.“ (II, 45)

Um die Grundrichtungen der Figuren im Ganzen zu konstatieren, denke man in MASACCIO'S ‚Tempelsteuer‘ an den in die Tiefe gewendet stehenden Steuereintreiber, den uns zugewendet stehenden Christus, auch dessen zwei Assistenten, dann an Petrus und an die nach rechts oder links gewendet stehenden Flügelmänner der Apostelreihen; denke an die härter gegeneinander gestellten Figuren in der ‚Güterverteilung‘: frontal die Mutter, dorsal das Kind auf ihrem Arm, lateral nach rechts die Erwartenden, auch der Tote, lateral nach links die Apostel, auch deren Gefolge, usf.

Von der Bestimmung der Grundhaltungen, -zustände und -bewegungsrichtungen als einem ersten Schritt geht die Figurenbildung dann weiter, indem sie zusätzlich differenziert. Für die Bewegungsrichtungen führt ALBERTI es aus: „Dann sollen aus ein und denselben Körpern einige Teile gegen die Betrachter ausgestreckt werden, andere zurückweichen, andere nach oben sich heben, andere nach unten streben.“ (II, 43) So entstehen reich bewegte Figuren.

Um genau zu verstehen, was, wenn ALBERTI bei der Schilderung der Verschiedenheit der Haltungen zur Aufzählung von Grundhaltungen übergeht, wenn er Grund(bewegungs)richtungen aufzählt, so daß ein Künstler sie auswendig lernen und darnach arbeiten kann, was für die Figurenbildung Wichtiges darin eigentlich enthalten ist, wird es hilfreich sein, die Differenz der beiden Schritte und den ersten schärfer zu betonen und abzuheben, als ALBERTI selbst es getan hat. Es ist schon eine erste, elementare Figuration, wenn man eine Gestalt nach den Grundhaltungen, -zuständen und -richtungen darstellt: denn ein bekleidet, frontal, aufrecht Stehender, der geradeaus schaut, die Arme gesenkt, die Füße beieinander hat, wäre schon Grundfigur der Sammlung, wie es in der Wirklichkeit jeder Bub zur Genüge aus der Turnstunde weiß. Und das Nebeneinander solcher, doch voneinander unterschiedener Grundfiguren ergäbe eine Grundsituation für eine Begegnung, ein Miteinander, ein Aneinandervorbei. Wichtig nun ist: geht die zusätzliche Differenzierung zu reich bewegten Figuren hin, dann sind

und bleiben diese auf jene Grundhaltungen und -richtungen zurückbezogen, die Differenz bleibt zu spüren, die Differenzierung, um die „fast zahllosen Seelenbewegungen“ auch (pp. 143/144) in den Körperbewegungen darzustellen, wird als Änderung, Abweichung von einer Normalhaltung und -richtung empfunden. Die zu Grunde liegende, elementare Figurensprache trägt noch die Änderungen und Abweichungen in der dann vollendeten Figuration. Die vollendete Figur ist nicht nur Figur einer Gestalt in der Wirklichkeit, die sie darstellt, sondern auch Figur in Bezug auf die figuresprachliche Grundgestalt. Man könnte MASACCIO'S ‚Güterverteilung‘ oder ‚Tempelsteuer‘ durchgehen, um sich die Anwesenheit der Grundhaltungen und -richtungen in den differenziert bewegten Figuren klarzumachen.

Die Anwesenheit der Grundhaltungen und Grundrichtungen in den differenziert bewegten Figuren ist nun auch für den Zusammenhang der Figuren erheblich; denn über die Grundhaltungen und Grundrichtungen wird er vorab gebildet; in MASACCIO'S ‚Tempelsteuer‘ wird die Lateralstellung nach rechts in den Aposteln links dreimal wiederholt, eine Frontalstellung in der Tiefe unterschieden, werden spiegelbildliche Stellungen rechts entgegengestellt, die Figuren dann aber auch bewegt und belebt; in der ‚Tempelsteuer‘ steht weiter die dorsale Position des Steuereintreibers der frontalen Christi, seiner Begleiter und der frontalen Petri entgegen. Und dieser vorab gebildete Zusammenhang, der trägt dann das ausdifferenzierte Kommerzium der Figuren.

Um nochmals zu illustrieren, daß Grundgestalten in einem Figurenzusammenhang, den sie vorab bilden und zu erfüllen ermöglichen, anwesend sind, und die länger dauernde Wichtigkeit dessen zu unterstreichen, greife ich historisch um fünfundsiebzig Jahre voraus und weise auf RAFFAEL'S ‚Schule von Athen‘, so auf den zweiten Teil der Komposition, auf die Figuren links und oberhalb der Stufen des Schulgebäudes hin: dort erstens ein Jüngling, Halbakt, einlaufend, im Profil nach rechts (ihm nach ein anderer, ebenfalls im Profil nach rechts), der Jüngling dann aber den Kopf in die Tiefe wendend; dort ein Alter, wie alle noch herzuzählenden bekleidet, stehend, frontal, dann aber den Kopf und den linken Arm wendend ins Profil nach rechts; nach einer Zäsur, zweitens eine Reihe von jungen, alten und älteren Männern, ihrer drei, stehend, alle im Profil nach rechts, in deren Rücken einer, stehend, im Profil nach rechts, dann aber gewendet in der Brust ins Frontale und in Kopf und rechtem Arm ins Profil nach links; drittens ein Jüngling, stehend, frontal dann sich dahin und dahin wendend in das Profil; viertens abschließend Sokrates stehend im Profil nach links: und diese Folge von Grundhaltungen trägt das Herbeibringen, Einlassen, Herbeiwinken von Bücherargumenten und deren Ablösung durch Hören, Sinnen und Argumentieren.

Was auch immer über den historischen Weg zu RAFFAEL noch in dieser Hinsicht dargelegt werden müßte, so ist doch erkennbar, wie ich hoffe, welcher einen Schritt ALBERTI tut, wenn er die Varietas nicht unmittelbar über weitere (pp. 144/145) Figurendifferenzierung, sondern vorab über die Grund- oder Normalhaltungen, -zustände und -(bewegungs)richtungen gefestigt zu erreichen rät und von den Normalia in der Figurenbildung handelt.

6. Das Prinzip und das Maß der Bewegungen

Die Gestalten als sichtbare Gegenstände der Wirklichkeit nehmen im (Luft)raum einen Platz ein, der durch den Umriß dargestellt werden kann. Wenn sie dabei unter dem leitenden Gesichtspunkt der Varietas innerlich reich bewegt figuriert werden sollen,

bleibt nicht aus, daß viele Maler dabei auch ‚heftig irren‘ (vehementer errare), solange sie Prinzip und Maß der Bewegung nicht kennen. „Sie drücken nämlich allzu heftige Bewegungen aus und bewirken, daß in einundderselben Figur so Brust wie Gesäß in einem Anblick gesehen werden, was ... unmöglich zu machen ... ist²¹. Und, wie sie hören, jene Figuren erschienen äußerst lebendig, welche am meisten die Glieder bewegen, so ahmen sie der Akrobaten Bewegungen ... nach“ (II, 44). „Weil bei der malerischen Ausführung dieser Bewegungen die vernünftige Berechnung meist und das Maß (ratio plerunque et modus) überschritten wird, nützt es an dieser Stelle, über Stellung und Bewegungen der Glieder einiges zu berichten, was ich aus der Natur(wirklichkeit) selbst gesammelt habe, woraus man klar einsehen möge, mit welcher Mäßigung diese Bewegungen zu gebrauchen sind“ (II, 43).

ALBERTIS acht Beobachtungen, die ich im Folgenden inhaltlich wiedergebe, gehören zusammen; sie bilden eine Einheit: sie sind positive Lehre über das Prinzip und das normale Ausmaß körperlicher Bewegung. ALBERTI vergleicht einmal den Menschen mit einer Säule, nicht um den anthropomorphen Charakter der renaissance Architektur zu erläutern, sondern umgekehrt, um die offensichtlich unbekanntere Gestalt des Menschen mit Hilfe der erforschten Architektur verständlich zu machen: entspricht – so dürfen wir verstehen – der Kopf dem Kapitell, der Leib dem Schaft, so der Fuß der Basis und ist diesem die gleiche Aufmerksamkeit zuzuwenden, wie jener zugewendet worden ist. ALBERTI beobachtet dann das Verhältnis von Kopf zu Fuß und darin, wie wir sagen würden, die Körper- und Bewegungsachse, beobachtet die Ponderation, die ausgleichende Verlagerung des Körpergewichtes, und beobachtet die normalen Bewegungsradien aller Glieder, des Kopfes, des Rumpfes, der (pp. 145/146) Arme und der Beine (deren Kenntnis auch die begründete Überschreitung ermöglichen kann). In seinem Bericht unterscheidet ALBERTI zwischen „immer“, „fast immer“ u. ä. Seine Mitteilungen:

1. Ein Mensch unterstellt in jeder Haltung seinen ganzen Körper dem Kopf als gewichtigstem aller Glieder.
2. Wenn ein Mensch mit dem ganzen Körper (Gewicht) auf einem Fuße steht, so steht dieser Fuß immer, wie die Basis einer Säule, lotrecht unter dem Kopfe und ist das Gesicht dieses Menschen fast immer dahin gerichtet, wohin der Fuß zeigt.
3. Ein Mensch bewegt seinen Kopf kaum jemals so zu irgendeiner Seite hin, daß er nicht immer irgendwelche anderen Körperteile unter dem Kopfe hat, um dessen Gewicht zu regieren, oder gewißlich ein Glied, welches dem Gewichte entspricht, zur entgegengesetzten Seite wie einen anderen Waagebalken ausstreckt.
4. Wenn ein Mensch auf der ausgestreckten Hand ein Gewicht trägt, dann stellt er, während ein Fuß wie die Waageachse fest steht, den ganzen übrigen Teil des Körpers, um das Gewicht auszugleichen, jenem entgegen.
5. Ein stehender Mensch hebt den Kopf nicht höher empor, als bis die Augen den Himmel in halber Höhe sehen (coelum medium; GRAYSON versteht: centre of the sky; JANITSCHKE: Mitte des Himmelsgewölbes; ich: Mitte zwischen hoch und nieder, in Übereinstimmung auch mit den folgenden Aussagen, die immer den normalen Bewegungsradius nennen), und er wendet den Kopf nicht mehr zur Seite, als bis das Kinn die Schulter berührt; und er dreht sich in der Taille kaum je soweit, daß die Schulter senkrecht über dem Nabel steht.
6. Die Bewegungen der Beine und Arme sind freier, wenn sie nur nicht die anderen

²¹ Diese Stelle war der Bezugspunkt für DAVID SUMMER's ausgreifenden Aufsatz „Contraposto: Style and Meaning in Renaissance Art“. *The Art Bulletin* 59 (1977) 336 – 360: ALBERTI als Gegenpol eines sich entwickelnden Manierismus.

Körperteile hindern.

7. Ein Mensch hebt die Hände fast nie über das Haupt, die Ellenbogen über die Schultern empor, noch den Fuß über das andere Knie, auch stehen die Füße fast nie weiter als eine Fußlänge auseinander.

8. Wenn ein Mensch eine Hand in die Höhe streckt, folgen alle Teile auf dieser Körperseite bis hin zum Fuße so nach, daß sich noch die Ferse aufgrund der Bewegung jenes Armes vom Boden hebt (II, 43).

Mit jener auf die Figurensprache gehenden Lehre von den Grundhaltungen, -zuständen und -(bewegungs)richtungen als dem einen Teil und dieser auf die Gestaltenwirklichkeit gehenden Lehre von Fuß, Körper-/Bewegungsachse, Ponderation und Bewegungsradius als dem anderen Teil legt ALBERTI die Figurenlehre der Kunst der frühen Neuzeit grund. Der zweite Teil geht auf die sichtbare Wirklichkeit, und ALBERTI sammelt aus der Natur selbst (*ex ipsa natura collegi*), was genau er wahrnimmt, sieht, durchschaut und versteht (die Verben in seinem Bericht heißen: *vidimus, animadverti, spectavi, perspexi und intellexi*). So lenkt ALBERTI den Maler durch sein Beispiel auf die Beobachtung und die eigene Erforschung der Natur. (pp. 146/147)

7. Die Angemessenheit; deren Ziel

Die Lehre davon, daß etwas schön zusammengehe, stellt ALBERTI der Erörterung der für die Komposition einer *Storia* leitenden Gesichtspunkte ‚Fülle der Dinge‘, ‚Verschiedenheit der Stellungen und Bewegungen‘ voran; ja, sie ist der einzige Gegenstand, den ALBERTI (bis auf Ergänzungen) überhaupt im Abschnitt über die Komposition der Glieder zu Körpern abhandelt und vor allem an der Zusammenstimmung von Gliedern zu einem Körper erläutert.

ALBERTI nennt im ersten exponierenden Satz, ohne die Reihe der Aufgaben abzuschließen, vier Aufgaben und nach deren Behandlung, sie heraushebend, eine fünfte Aufgabe, bei denen auf Angemessenheit zu achten sei, damit das Ziel solcher Angemessenheit erreicht werde. Der Satz heißt: „Daß sie (*sc. die Glieder zum Körper*) schön zusammenkommen (*convenire pulchre*), sagt man dann, wenn sie nach Größe, nach Aufgabe, nach Gestalt, nach Farben (*magnitudo, officium, species, colores*) und nach den übrigen Dingen, wenn es derlei gibt, einander entsprechen zu Anmut und Schönheit hin (*ad venustatem et pulchritudinem*)“ (II, 36). Die fünfte angeschlossene Aufgabe ist die Würde (*dignitas*). Ich gebe ALBERTIS Bemerkungen inhaltlich, die Beispiele in Auswahl wieder, gelegentlich Einschlägiges aus anderen Stellen des zweiten Buches hinzuziehend.

1. *Magnitudo*: Angemessen seien die Größen aller Teile eines Ganzen oder Gesamten zu einander, zunächst die Größen der Glieder eines Körpers (*commensuratio, symmetria*). Der Maler soll die Maße in eigenem Studium der Wirklichkeit abgewinnen; er soll die Größe eines ausgewählten Gliedes für die Vermessung des Körpers zum Grundmaß nehmen, im Falle des Menschen das Maß seines Kopfes von Kinn bis zum Scheitel, welches der Fußlänge gleich ist (letzteres empfiehlt VITRUV, ersteres leistet das Gleiche und ist würdiger); er soll dann die anderen Glieder nach Länge und Breite vermessen und die gewonnenen Maße dem Grundmaß zur Entsprechung (*correspondere*) anpassen (*accomodare*). Das letzte ist die die *Commensuratio* erst herstellende Ausgleichung,

welche aber eine Ausgleichung wirklich ermessener Maße ist²². Für die Darstellung eines Menschen empfiehlt ALBERTI, der Maler solle die Maßverhältnisse nicht nur über eine Figur in Akt sichern, sondern, indem er sich im Geiste darunter das Knochengestell vorstelle (*ingenio subterlocare*), weil erst die einzelnen Knochen, wenig schmiegsam, sichere Plätze zueinander einnehmen (*certam sedem occupare*) (II, 36/7). Im Figurenzusammenhang einer *Storia* seien angemessen die Größen der Körper: so sollen bei gleich weit entfernten Figuren die einen nicht erheblich größer als die anderen sein (*multo maiores*; es wird also auch keine Isokephalie empfohlen, vgl. entsprechend MASACCIO'S ‚Güterverteilung‘), Figuren sollen nicht in viel zu kleinen Häusern wie in Schreinen eingeschlossen sein und die Größe der Figuren soll der Sache, um die es in der *Storia* geht, angemessen sein (II, 39). (pp. 147/148)

2. *Officium*: Diese von ALBERTI behandelte Aufgabe ist für die erzählende Malerei besonders wichtig. Zunächst geht es wieder um die Angemessenheit der *Officia* aller Glieder eines Körpers zu einander, „alle Glieder sollen ihre Aufgabe im Hinblick auf das, wozu es geht, erfüllen“. Ein Läufer bewegt nicht nur die Füße, sondern auch die Hände; ein philosophischer Redner verkörpert in jedem Glied Besonnenheit, bewegt sich nicht teils wie beim Sport. Gerühmt wurde schon in der Antike die Darstellung eines Schwerbewaffneten, der auch schwitzte; eines der sich erschöpft der Waffen entledigte und auch nach Luft rang; eines Odysseus, der seine vorgetäuschte Krankheit auch sichtlich spielte; eines Toten (*Meleager*), der bis in die Finger tot, und seiner Träger, die beengt waren und mit allen Gliedern sich abmühten. „Darum muß man bei jedem Gemälde genau darauf achten, daß alle Glieder im Hinblick auf die Sache, um die es geht, ihre Aufgabe so ausführen, daß nicht das kleinste Glied seines Dienstes für die Sache ledig sei, daß der Tote Glieder bis zur Zehe (*Fußnagel*) tot, der Lebende Glieder aber alle lebendig zu sein scheinen“ (II, 37)²³. Im Figurenzusammenhang einer *Storia* seien angemessen die Aufgaben der verschiedenen Figuren: wenn die Kentauren beim Mahle Lärm schlagen, wäre es nicht angemessen, wenn einer in diesem wilden Tumulte vom Weine schläfrig zu Tische liegen bliebe (II, 39).

3. *Species*: Wie die Beispiele lehren, versteht ALBERTI im Unterschied zur *Dignitas* unter *Species* die Gestalt, soweit von Natur. Es geht um die Angemessenheit aller Glieder eines Körpers an die eine Gestalt: Helena, Iphigenie sind keine alten und bäurischen Hände, Nestor keine zarte Brust, kein sanfter Nacken angemessen; ebenso sind die einen Glieder eines Körpers den anderen angemessen (II, 37). Ich ziehe ALBERTI'S Unterscheidung geschlechts- und altersspezifischer Bewegungscharaktere hierher, die ALBERTI allerdings unter dem leitenden Gesichtspunkt der *varietas motuum* im Anschluß an die Bewegungsachse, *Ponderation* und *Bewegungsradien* behandelt, als weitere Beobachtungen über die Bewegung, die der Wirklichkeit abgewonnen sind: „Bei Mädchen mögen Bewegung und Haltung reizend und durch eine anmutige Einfachheit

²² Diese Doppelheit war auch für ALBERTI'S Verfahren in ‚*De Statua*‘ charakteristisch. S. die ausführliche Darlegung JANE ANDREWS AIKEN'S ‚L. B. Alberti's System of Human Proportions‘. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980) 68 – 96.

²³ In ‚*Della Famiglia*‘ (S. 63, dt. 78) steht ein Satz, den man angesichts der sich vollständig ausprechenden, plastischen Figuren der zu ihrer *virtù* gebrachten Gestalten in der Malerei hören und so wiederum die Schätzung solcher Figuren verstehen sollte: „Und Tugend ist nichts anderes als in sich vollendete und glücklich hervorgebrachte Natur. *E non è virtù altro se none in sé perfetta e ben prodotta natura.*“ S. 62, dt. 77 f. hieß es vorbereitend: „Die Gelehrten sagen ... daß die Natur bei allen Wesen sehr bemüht ist, sie, soviel als nötig und passend ist, vollendet an Gliedern und zu ihrer Wirksamkeit fähig hervorzubringen, ohne Mängel und Fehler, so daß sie sich selbst ihre Zeit hindurch erhalten und anderen Geschöpfen vielfach nützlich sein können. Sie zeigen, wie man es an jedem Lebewesen sieht, von ihren ersten natürlichen Anfängen an soviel angeborene Kraft, Vernunft und Fähigkeiten als genügt, um ihre Bedürfnisse zu befriedigen und zur Ruhe zu gelangen, und soviel als hilft, um dem zu entgehen und das abzuwehren, was ihnen entgegen und schädlich ist.“

zierlich sein, die mehr Geschmack an lieblichem Stand und Ruhe als an Bewegung hat, auch wenn Homer, dem Zeuxis gefolgt ist, auch an Frauen eine forma validissima gefallen hat. Bei einem Jüngling mögen die Bewegungen leicht und durch Anzeichen eines tüchtigen Sinns und von Kräften erfreulich sein. Bei einem Manne mögen die Bewegungen fester und die Haltungen sehr durch Bewegungssport ausgezeichnet sein. Bei Greisen mögen alle Bewegungen langsam sein und die Haltungen erschöpft, so daß sie den Körper nicht nur mit allen beiden Füßen aufrecht halten, sondern sich auch mit den Händen irgendwie anhängen.“ (II, 44) Man merkt der letzten Charakterisierung an, daß ALBERTI erst einunddreißig Jahre alt ist, aber hinfort kann man kein Kind mehr wie einen kleinen Erwachsenen und nicht mehr Männer und Frauen, Männer und Greise einerlei malen.

4. *Colores*: Auch die Farben in einer Figur müssen einander angemessen sein: zu rosigen, schneeigen, lieblichen Gesichtern passen keine dunkle Brust und keine dunkelrauen Glieder. (pp. 148/149)

5. *Dignitas*: Wie die Beispiele lehren, versteht ALBERTI im Unterschied zur Species, der Gestalt, soweit Natur, unter der Dignitas den Rang, die durch Stellung und Schicksal erworbene Würde. Venus und Minerva zieme kein Soldatenmantel, Jupiter und Mars keine Frauenkleider. Castor und Pollux haben die Alten so gemalt, daß, wenn schon Zwillinge, der eine das Wesen eines Faustkämpfers, der andere bewegliche Schnelligkeit zeigte. Und in Vulkan wollten sie noch unter dem Gewand das Hinken sichtbar gemacht sehen (II,38). Zum Abschluß der Aufgaben, aus anderer Stelle des Buches noch: „Und jene berühmte Tochter des Inachus, die in eine Kuh verwandelt wurde, vielleicht malen wir sie angemessen: laufend, mit erhobenem Nacken, leichtfüßigen Hufen, eingedrehtem Schwanz“ (II, 44).

ALBERTI bestimmt die Aufgaben, die Verdienste und Fehler (virtutes und vitia in der rhetorischen Terminologie) durch Beispiele deutlich. Die Wörter, die solche Angemessenheit aussprechen, sind: correspondere, convenire, congruere (auch I, 14; II, 42), decet, condecens (II, 44); die Wörter, die die Unangemessenheit aussprechen, sind: minime convenit, ineptum, die Sache ist turpis, deformis, es zu tun ein vitium, vituperandum, perabsurdum, der Maler (gelegentlich) perridiculus et ineptus.

Das Ziel der Angemessenheit der jeweiligen Teile an einander ist die Anmut und Schönheit (venustas et pulchritudo II, 36). Weitere Wörter in diesem Bedeutungsfeld sind Concinnitas und Gratia.

Von diesen Wörtern nennt die *Concinnitas*²⁴ etwas, das dem künstlerischen Tun, dem Machen des Werkes, am nächsten ist; sie nennt die gute Zusammengefügte, solcherart Stimmigkeit. II, 35 heißt es: aus der Komposition der Oberflächen (zu Gliedern) entstehe illa elegans in corporibus concinnitas et gratia, die man pulchritudo nenne; II, 42 heißt es: alle Figuren müßten sich unter einander bewegen concinnitate quadam zur Sache, um die es in der Storia gehe; wenige Zeilen später stattdessen, alle Figuren müßten zu dem Zweck congruere; II, 46 heißt es: die concinnitas von Weiß und Schwarz (Hell und Dunkel) trage sehr zur Darstellung von Plastizität bei; einige Zeilen später, die

²⁴ Concinnitas hat hier keineswegs die Bedeutung und im Felde dieser Begriffe die Stellung, die aus dem Architekturtraktat gefolgert zu werden pflegt. Inzwischen so auch POESCHKE, JOACHIM. „Zum Begriff der ‚concinnitas‘ bei L. B. Alberti“. (Hubala, Erich) *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, hg. Frank Büttner u. Christian Lenz. München: Nymphenburger 1985, 45 – 50, bes. S. 47. In der Erfahrung neu entstehender Kunstwerke und im Fortgang der Beschäftigung mit seiner Sache wandelten sich ALBERTIS Ansichten, wie auch BAXANDALL in seiner Untersuchung über LANDINOS Verhältnis zu ALBERTI betonte und aufwies: BAXANDALL, MICHAEL. „Alberti and Cristoforo Landino: The Practical Criticism of Painting.“ *Convegno internazionale indetto nel V Centenario di L. B. Alberti 1972*. Rom: Accademia Nazionale dei Lincei 1974, S. 143 – 154, bes. 148 f.

Auswägung (conlibratio) von Schwarz und Weiß leiste dies.

Von den genannten Worten ist *Pulchritudo* bei ALBERTI auf der einen Seite der allgemeine Begriff für Schönheit, in entsprechenden Aufzählungen in der (pp. 149/150) Endstellung (II, 36: *venustas et pulchritudo*; II, 35: *gratia et pulchritudo*) und umfassend gesetzt (II, 35: *concinnitas et gratia*, die man *pulchritudo* nenne). *Pulchritudo* ist auf der anderen Seite im einzelnen Körper in Natur und Kunst sehr real, ja aus einzelnen Gliedern derselben zu gewinnen, man kann sie *percipere*, *habere*, *exprimere* (III, 55). Ebendann besteht eine gewisse Konkurrenz zwischen einem Streben nach Ähnlichkeit (*similitudo*) und nach Schönheit in der Darstellung, mit der Folge, daß, wer zu sehr auf die Ähnlichkeit erpicht sei, die Schönheit verfehlen könne und damit das höchste Lob; doch ist die Schönheit nicht ohne andauerndes Studium der Natur zu gewinnen. III, 56 nennt auch die Idee der Schönheit (*ea pulchritudinis idea*), aber wohl nur im Sinne von ‚höchster Schönheit‘; sie verfehle, wer *suo ingenio* arbeite und nicht die Naturwirklichkeit, das *naturalis facies* einer Sache vor sich habe und diesem nicht mit Augen und Geist (*oculi und mens*) nachfolge, ja, sie erreiche nur, wer wie Zeuxis an den fünf schönsten Mädchen von Kroton die Schönheit studiere.

Die Worte *Venustas* und *Gratia* gehen in II, 37 eindeutig auf die Bewegung (*sed in omni motu venustas et gratia sectanda est*; im folgenden Satz wohl adjektivisch aufgenommen: *ac maxime hi ... motus vivaces et gratissimi sunt ...*). In der zweimal hier herangezogenen Stelle II, 35 gibt es zwei einander parallele und ablösende Formulierungen; zuerst heißt es, wie zitiert: in der Oberflächenkomposition entstehe *illa elegans in corporibus concinnitas et gratia*, die man *pulchritudo* nenne, und wenige Zeilen später, über dieselbe Oberflächenkomposition: darin sei *gratia et pulchritudo* zu suchen. Die Verschiebung bestätigt wohl, daß *Concinnitas* näher beim Machen des Werkes steht und von ihr in der Wiederholung abgesehen wird, und läßt, da *Gratia* auf die Bewegung geht, vermuten, daß beidemal eine Doppelheit von ruhig und bewegt Schönem in wechselnder und beim zweiten Mal in überwölbender Folge gemeint ist.

Während ALBERTI Realien präzise und häufig definiert, gibt er keine Definitionen oder Erläuterungen dieser Begriffe. Doch gebraucht ALBERTI die einander in der Bedeutung nahen Wörter, wie es scheint, nuanciert. Sie als Begriff zu klären, voneinander abzuheben, sieht ALBERTI als sein Geschäft nicht an, er ist nicht Philosoph²⁵, sondern Redner. (pp. 150/151)

8. Die Rhetorik und die Lehre von der Figuration

ALBERTIS Lehre von den Normalia in der Figuration, von den Grundstellungen und -zuständen und den Grundbewegungsrichtungen, ist mit QUINTILIANS Lehrbuch der Rhetorik ‚*Institutio Oratoria*‘ (Ausbildung des Redners) verbunden.

Erstens sind die Grundbewegungsrichtungen, wie GRAYSON nachweist, aus *Inst. orat.* XI, 3, 105 entnommen: QUINTILIAN unterscheidet dieselben Bewegungsrichtungen eher beiläufig im Abschnitt über die Bewegung der freien Hand beim Vortrag der Rede; ALBERTI übernimmt sie zur Grundlegung einer Unterscheidung von Figurenbewegungen überhaupt; beiden Männern geht es darum, in differenzierten körperlichen Bewegungen seelische und geistige Bewegungen auszudrücken (vgl. QUINTILIAN, XI, 3, 85 – 87). Darin sind beide gleichgerichtet.

Zweitens sind auch die Grundstellungen und -zustände aus QUINTILIAN (II, 13, 8 – 11)

²⁵ Inzwischen POESCHKE (s. Anm. 24) S. 48 klipp und klar: „Alberti, der im Malereitratat sich so sehr der Empirie verpflichtet zeigt und eher ein Desinteresse an der Philosophie – zumal an der spekulativen – an den Tag legt ...“

genommen²⁶, an welcher noch zur Behandlung der Rhetorik hinleitenden Stelle QUINTILIAN *expressis verbis* von den Figuren in der Malerei und Skulptur, der Bildenden Kunst, spricht, um zu erklären, was eine *Veränderung* leistet, wie sie Figur bildet. ALBERTI übernimmt, doch übernimmt er nicht jene Unterscheidung, um die es QUINTILIAN an dieser Stelle gerade geht.

QUINTILIAN unterscheidet auf der *einen* Seite eine normale Ruhegestalt, die eines aufrecht und frontal Stehenden mit herabhängenden Armen und beieinander stehenden Füßen, und auf der *anderen* Seite alle anderen als Figuren, die laufen, vorwärtsdringen, sitzen, liegen, nackt, bekleidet oder halbnackt sind: sie alle sind durch *Abweichungen* Figuren, sind durch Änderungen jener Grundgestalt gewonnen. Ihm geht es darum, durch einen Vergleich mit den besonderen Figuren der Malerei und Skulptur die Redefiguren, die der Redner benützt, zu erläutern, indem er als beiden Figurenarten gemeinsam herausstellt, daß sie durch *Ändern* (*mutare, variare*) eines Normalen (so des *rectus ordo* oder *habitus, status*) gebildet werden und daß sie gerade in dieser Änderung ihre Leistungskraft (*virtus*) gewinnen. Ein Beispiel: Wenn ALBERTI, wie schon einmal zitiert, sagt: Das Lob wird „der Maler erreichen, solange er Augen und Herzen der Betrachter fesseln und bewegen wird: *dum oculos et animos spectantium tenebit atque movebit*“ (III, 52), so ist diese (mit einer Antithese und einem partiellen Gleichklang der Verben verbundene) *Mixtura Verborum* im Rapport eine Änderung der normalen Wortfolge und eine Auszeichnung (*ornamentum*) dieser Stelle im fortlaufenden Text der Kommentare. (pp. 151/152)

ALBERTI nun hebt diese von QUINTILIAN zu Grunde gelegte – im Sinne ALBERTIS müßte man sagen: falsche – Analogie auf. Er ändert QUINTILIANS Darstellung gründlich. ALBERTI scheidet die Stellung der Figuren von der Bewegung der Figuren; er setzt die (Grund-) Stellung auch in der Bewegung voraus und behandelt die Bewegung nach ihren sieben Grundrichtungen auch *eigens*: so fallen in des ALBERTI Aufzählung das ‚Laufen‘ und ‚Vorwärtsdringen‘ des QUINTILIAN aus. Und, wichtiger, ALBERTI versetzt *alle verbliebenen*, nun als Stellungen (*status*) ausgesonderten und um die Zwischenstufe des ‚Kniens‘ noch vermehrten Grundhaltungen auf die *andere* Seite der QUINTILIANischen Scheidegrenze, auf die Seite der *normalen* Ruhegestalt: ALBERTI zählt alles, das Stehen, das Sitzen, das Knien, das Liegen, dann das Nackt-, das Bekleidet- und Halbbekleidetsein in nur einer Reihe auf. Jetzt erscheint im Gegenteil die von QUINTILIAN ausführlicher beschriebene Grund- und Ruhegestalt als schon zusätzlich differenzierte, indem ALBERTI ihr in seiner Aufzählung eine weitere, ebenfalls zusätzlich differenzierte Figur eigener Erfindung voran- und entgegenstellt: die Ruhe erscheint nun, im Kontraste, als Ausdruck, als Figur, nicht mehr, wie in QUINTILIANS Worten, als „von oben bis unten starres Werk“. (ALBERTIS Aufzählung ist oben, unter Nr. 4, *Varietas statuum atque motuum*, zitiert und nachzulesen).

ALBERTI geht es darum, durch Bereinigung, Ergänzung und Umordnung Grundstellungen, die zusätzlich differenziert werden sollten, zu gewinnen, eine erste elementare Figuration, wie ich sie, verbunden mit den Grund(bewegungs)richtungen nenne; dies, unter den leitenden Gesichtspunkten „Fülle der Dinge“ und „Verschiedenheit der Stellungen und Bewegungen“ auf dem Wege zu einer erfreuenden *Storia*. Das in der Malerei den Redefiguren wirklich Analoge erörtert ALBERTI im Buche ‚De Arte‘ nicht; doch weist er den Maler im Buche ‚De Artifice‘ darauf hin, indem er dem Maler rät, sich voll Eifer mit den Rhetoren vertraut zu machen, das gehöre zur Sache; denn die Rhetoren hätten mit den Malern viele *Ornamenta* gemeinsam (III, 53 u. 54). Das den Redefiguren in der Malerei Analoge könnte man, so wird zu sagen sein, in

²⁶ Auch SPENCER (s. Anm. 8) S. 33 wies diese Stelle nach.

Wiederholungen auf Abstand oder im Kontakt, bei gelockerter oder voller Gleichheit, oder in Häufungen oder in Ellipsen und Zeugmata in der Faltengebung und Gliederstellung; oder in einer besonderen Schärfung der Differenz zwischen der Grundstellung und der zusätzlichen Differenzierung zu einer reich bewegten Figur; oder in den Figurenanordnungen sehen, wie den Reihen mit abgesetztem Schluß in den Aposteln links und rechts und der Figur mit doppelseitiger Begleitung in Christus mit seinen Assistenten in MASACCIO'S ‚Tempelsteuer‘: doch nicht so ALBERTI, er macht die Malerei nicht zu einem Anwendungsfeld von zwölf Büchern Rhetorik. Allein Gedankenfiguren (*figurae sententiae*) von der Gruppe der Aversionen, der Abwendungen (pp. 152/153) von der unmittelbaren Darstellung der Sache, um die es geht, führt ALBERTI ein, doch unter dem Gesichtspunkt der verschiedenen seelischen Bewegungen: „Dann gefällt es in einer Storia, daß jemand da sei, der die Betrachter der Vorgänge denken mache, entweder mit der Hand zum Sehen herbeirufe oder gewissermaßen wolle, daß der Vorgang abgeschieden bleibe und mit wildem Gesicht und rollenden Augen drohe, nicht dahin weiterzugehen, oder auf eine Gefahr oder etwas anderes Bewundernswertes hinweise oder mit seinen Gesten dich einlade, hier mitzulachen oder zusammen wehzuklagen.“ (II, 42)

ALBERTI vermag den QUINTILIAN zu lesen als einer, der die Sache bedenkt. Nicht aber sollte untergehen, daß ALBERTI überhaupt Stellen im QUINTILIAN herausfindet, Unterscheidungen im zweiten und elften Buch entdeckt, sie unverändert oder umgeordnet, nicht wie gelehrten Schmuck appliziert, sondern der Lehre von der Kunst der Malerei an entscheidender Stelle einfügt: sie sitzen in der Entwicklung des Arguments so, daß sie der Lehre besondere Festigkeit verleihen und gerade sie – sind von weiter her.

Jene Erörterung der Alten, der so selbstverständliche Vergleich der rhetorischen und der bildenden Kunst, der Vergleich ihrer beider, auch wenn unterschiedener Figuren, geht den die Malerei lehrenden Orator nahe an: hier mag die blitzhafte Einsicht stattgehabt haben, daß in beiden Künsten, auch der Malerei, das Herstellen eines sinnsagenden Zusammenhanges gelingen könnte, der durchgängig artikuliert wäre und Stelle für Stelle zu gesteigertem Ausdruck gebracht werden könnte, und die Freude: das erfordere Kunst, erfordere die Kunst der Komposition. An diesem Punkt, ob hier oder andernorts gewonnen – und warum nicht hier? – liegt wohl der Urconceito von ALBERTI'S Lehre von der Kunst der Malerei. Von hier aus ergibt sich auch der von ALBERTI selbst unter Heranziehung einer dritten Stelle aus dem QUINTILIAN gebildete Vergleich (III, 55): der Malerschüler solle die Oberflächen, wie der Schreibsüher die Buchstaben, dann die Zusammenhänge der Oberflächen, wie dieser die Silben, dann die Glieder alle, wie dieser die Worte lernen: Wem entspricht dann die Figur, wem die Gruppe, wem eine ganze *compositio corporum*?

9. Ordo²⁷. Die Figurenfolge. Hypothetische Lehre vom Zusammenhang

²⁷ In ALBERTI'S früher geschriebenen Büchern I – III der Schrift ‚Della Famiglia‘ gebrauchen die Teilnehmer des Dialoges den Begriff *Ordo* als Reihenfolge, *Ordo* als Leistung der *Dispositio* häufig und selbstverständlich. ALBERTI legte sich selbst folgende Worte über die Rede seines Veters Leonardo (S. 129, dt. 164) in den Mund: „Du hast bis jetzt gesagt, was nach meinem Urteil in dieser Sache sich sagen ließ, viele höchst nützliche Dinge nicht ohne vollendete Anordnung, in einer nicht minder knappen als klaren und eleganten Darstellung ... (*molto utilissime cose non senza perfetto ordine, con eloquenza non meno succinta che chiara ed elegante* ...)“. In dieser Äußerung steht neben dem *Ordo* die nach einer Stillage näher charakterisierte Eloquentia. Ebenso in den zwei folgenden Äußerungen (S. 245, dt. 317 f.): Hier ließ ALBERTI seinen Oheim Gianozzo sagen und wiederum zugleich eine Stillage bestimmen: „Wohl

ALBERTI spricht von der Reihung der Figuren, von deren räumlicher Folge (ordo), welche die Darstellung einer Storia leisten muß, wie von der zugehörigen Erfindung (inventio) einer Geschichte, erst im dritten Buche seiner (pp. 153/154) Kommentare. In dem dritten Buche geht es aber nach der im Widmungsvorwort der italienischen Version gegebenen Gliederung um den Künstler, um „die Ausbildung des Künstlers, wie er vollendete Kunst und Kenntnis der ganzen Malerei erlangen kann und muß (instituisse l'artefice quale e come possa e debba acquistare perfetta arte e notizia di tutta la pittura)“, und nicht um die Kunst, nicht darum, „die Kunst in die Hand des Künstlers zu geben, ihre Teile unterscheidend und alles darlegend (pone l'arte in mano allo artefice,

habe ich mich gewiß bemüht, nützliche Dinge zu sagen (ben mi sono certo ingegnato dire cose utili), aber sie mit Beredsamkeit, in guter Ordnung vorzubringen, Beispiele einzuflechten, Autoritäten anzuführen und alles in schöne Worte zu kleiden (quali dirle con eloquenza, con ordine, intesservi essempli, adducervi autorità, ornalle di parole), wie ihr zu behaupten pflegt, daß es nötig sei, hätte ich weder gewußt noch vermocht: denn ihr kennt mich, ich bin ein Laie.“ Worauf ALBERTI seinen Vetter Lionardo antworten ließ (S. 246, dt. 319): „... ich weiß nicht, wer sich von Euch einen anderen Stil, eine andere Fülle des Geistes, eine andere Ordnung des Vortrages wünschen sollte (né so chi desiderasse in voi altro stile né altra copia d'ingegno né altro ordine d'eloquenza)“. In dieser Antwort bezieht Lionardo die Copia d'ingegno wohl auf die Inventio, den Ordine d'eloquenza auf die Dispositio (Compositio) und den Stil auf Elocutio, die Eloquenza in den vorhergehenden Zitaten wohl vertretend. Ich füge noch ein letztes Beispiel an, nun aus dem vierten, nach ‚De Pictura‘ geschriebenen Buch: hier ließ ALBERTI seinen Vetter Adovardo sagen: „Aber es hält mich zurück, daß ich wünschte, die Dinge vorher überdacht zu haben, da ich auch, während ich so weit sprach, bei mir selbst das Bedürfnis nach besserer Reihenfolge und Ordnung der Dinge empfand.“ (S. 300, dt. 392) Der Übersetzer gab in diesem Fall die Termini nur ungefähr wieder. Es heißt: „Ma ritienmi ch'io vorrei avervi premeditato, che pur sino a qui dicendo da me stessi desiderava ordine più di cosa in cosa dedutto e meglio composto.“ Hier, in diesem später als ‚De Pictura‘ geschriebenen Dialogsatz, sind mehrere Vokabeln aus unserer Stelle in ‚De Pictura‘ beisammen: premeditari, ordo, componere, als habe das von der Rhetorik ausgehende Denken über die Malerei, ihre Hervorbringung, Folgen für das Denken über das Rhetorische gehabt. Und die nähere Bestimmung des Ordo zeigt, daß Dispositio und Compositio einander spiegeln: ein Ordo, der von einer Sache zur (folgerecht) nächsten Sache führt, ist ein gut und besser komponierter. Die Antwort des Veters Lionardo über den Ordo der Rede des Adovardo über die Freundschaft lautet: „Wer ... hätte mit deiner Anordnung der Dinge nicht zufrieden sein können? Hast du doch zuerst den Satz aufgestellt, ...; du hast hinzugefügt ...; du hast die Art geschildert ...; du hast unterschieden ... und hast ... Kennzeichen angegeben; dann hast du unsere Sinne geschärft ...; zuletzt hast du begonnen, auf den zuvor gelegten Fundamenten den Bau einer größeren und dauernderen Freundschaft zu errichten und emporwachsen zu lassen: eine vorzügliche Ordnung (ordine nobilissimo)“. Sicherlich eine rhetorisch musterhaft aufgebaute Rede. So ist die Reflektion und das Wechselgespräch über den Ordo ständig in ‚Della Famiglia‘ gegenwärtig. – Die Bedeutung des Wortes *Modus* kann aus ‚De Pictura‘ nicht geklärt werden. Da ALBERTI in ‚Della Famiglia‘ wiederholt den Ordine mit einer näher charakterisierten Eloquenza verband, darf wohl verstanden werden, daß Modus den Charakter der Eloquenza, z. B. succinta, chiara ed elegante, meint, den Charakter des Stils, vielleicht unter besonderem Einschluß der Stillage, entsprechend den Erörterungen von ‚De Pictura‘ I, 22 über die Stillage (s. hier Kompositionslehre § 2). Dies wohl eher als einen Kompositions-(Ordo-) Typus meinent; zu diesen Typen s. KUHN, RUDOLF. *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*. Berlin: de Gruyter 1980, S. VII.

BARZIZZA (s. Anm. 5) nannte in seinem rhetorischen Traktat als ersten Teil der Elocutio die Compositio (vor Elegantia und Dignitas) und als ersten Teil der Compositio wiederum den Ordo (vor Iunctura und Numerus); durchaus also schulgerecht. Hier ist Ordo die Wortfolge. Ich zitiere: „cum omnis et perfectae elocutionis praeceptio in tres partes sit distributa, scilicet compositionem, elegantiam, et dignitatem; illud genus, quod ad compositionem attinet, tribus in rebus est positum, ordine, iunctura, numero, quae nisi diligenter ab Oratore sint considerata, splendor penè omnis, verborum illa concinnitas tota intereat, necesse est. Quid enim sine compositione elegantia, aut verborum, sententiarumque exornationes valeant, non satis intelligo. ... Primum itaque de ordine quid sit, et quot eius genera dicendum est: dein de iunctura, postremo de numeris. Ordo igitur est apta quaedam verborum inter se naturalis, vel artificialis dispositio. Genera vero ordinis alii plura, alii pauciora constituerunt. Quintilianus libro suarum institutionum nono tres tantum species posuit ...“ GASPARINI BARZIZII BERGOMATIS *Opera*, ed. Joseph Alexander Furiectus, Rom 1723, s. lf.

distinguendo sue parti e tutto dimostrando)“ (S. 8). Zur *Kunst*, die selbst nur einen Teil der ‚ganzen Malerei‘ umfaßt, deren eigene Teile im zweiten Buche bereits unterschieden und dargelegt sind, gehören Figurenfolge und Erfindung, *ordo* und *inventio*, nach ALBERTI nicht. (pp. 154/155)

Für die Aufgabe der *Darstellung einer Storia* leistet die *Kunst* in der Komposition dies: Erstens ermöglicht sie, einen Aufbau (eine Struktur) unter den Gesichtspunkten Plastizität, Bewegung und Handlung aus Oberflächen, Gliedern und Körpern zu beabsichtigen. Zweitens führt sie zur Beobachtung der Wirklichkeit im Hinblick auf die Fülle der Dinge und die Verschiedenheit der Stellungen, Zustände und der körperlichen wie seelischen Bewegungen, führt so zur Beobachtung von Typen der körperlichen Bewegung (der Mädchen, Frauen, Jünglinge, Männer, Greise, usf.), von Typen der seelischen Bewegung (die den Temperamenten des Melancholikers, Cholerikers, Sanguinikers usf. nahe stehen) und zur Beobachtung des genauen Vollzuges von Bewegungen (nach Körper-, Bewegungsachse, Ponderation und Bewegungsradien). Drittens befähigt sie, jenen Aufbau in der Darstellung dieser Wirklichkeit über Normalstellungen, -zustände und -(bewegungs)richtungen der Figuren zu fundieren und zusätzlich zu reichbewegten Figuren zu differenzieren. Die *Inventio* und der *Ordo*, die Erfindung und die Figurenfolge liegen für ALBERTI jenseits der lern- und lehrbaren Kunst, im Bereich des *Ingeniums*, der natürlichen Begabung. Die Kunst, so könnte man sagen, schafft die optimalen Bedingungen für das *Ingenium*, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden.

In II, 42 sagt ALBERTI, wie zitiert, es sei „nötig, daß alle Figuren sich untereinander zu der Sache, um die es geht (*ad eam rem, de qua agitur*) mit Stimmigkeit bewegen“: in der Formel ‚*ea res, de qua agitur*‘, die im zweiten Buche häufig begegnet, sind bei der Erörterung der Kunst *Inventio* und *Ordo* gegenwärtig. (pp. 155/156)

„Das ganze Lob (*sc. einer Storia*)“, schreibt ALBERTI, „besteht besonders in der Erfindung. Ja, gewiss hat sie solche Kraft, daß die Erfindung auch allein, ohne Gemälde, erfreut. Man lobt schon, wenn man liest, jene Beschreibung ...“ (III, 53) Wie ALBERTI dem Maler für die Ornamenta, die Rhetoren zu kennen, anrät, so sich, damit er gute und schöne Erfindungen machen (*fabricare*) und die Komposition durch sie grundlegen (*constituere*) könne, mit den Dichtern und anderen Literaten vertraut zu machen; er selbst zieht aus HESIOD und LUKIAN seine Beispiele.

Es ist anzumerken, daß aus keiner Aussage in den ganzen Kommentaren und aus keinem Beispiel je hervorgeht, daß die von ALBERTI vorgesehenen Inventionen die in der Lehre von der Kunst entfaltete sichtbare Wirklichkeit, zu der Fabeltiere und Personifikationen gehören, überschreiten könnten. ALBERTI kennt den an einer Stelle eines Zusammenhanges zur Steigerung eingesetzten Topos der Undarstellbarkeit (II, 42; s. u.), aber keine durchgängige Allegorie als zweiten oder überhaupt einen mehrfachen Bildsinn. Nimmt man die im ersten Buche dargelegten Voraussetzungen und gegebene Grundlegung der Kunst wahr, die räumlich geordnete und vergleichbare, gerade sichtbare Gegenstandswelt der Malerei, und nimmt man den *Impetus*, der dahinter steht, ernst, dann ist dafür – bei ALBERTI – auch kein Platz.

Die Figurenfolge, die zur Darstellung einer erfundenen Geschichte geeignet ist, zu erdenken und zu klären, liegt also jenseits der eigentlichen Kunst, im Bereich des *Ingeniums*. Das heißt nicht: außerhalb des Denkens, außerhalb der verständigen Erläuterung und Kritik, auch gegenüber und von Dritten. Die Tätigkeit des Künstlers heißt: *excogitare*, *commentari*, *praemeditari*, ausdenken, erläutern, vorbedenken. Die Stelle lautet: „Außerdem: wenn wir eine Geschichte malen wollen, denken wir vorher des

längeren aus, in welcher Ordnung und in welcher Weise²⁸ sie zu komponieren am schönsten ist. Indem wir die (Kompositions)studien aufs Papier bringen, erörtern (oder: entwerfen) wir bald die Geschichte im ganzen, bald die einzelnen Teile derselben und gehen die Freunde alle um Rat an. Wir arbeiten darauf hin, daß schließlich alles bei uns so vorbedacht ist, daß nichts in dem Werke sein wird, von dem wir nicht bestens einsehen, an welcher Stelle es seinen Platz erhalten muß.“ Und etwas später: „... daß alles ... an seinen (rechten) Sitzen plaziert wird.“ (Caeterum cum historiam picturi sumus, prius diutius excogitabimus quonam ordine et quibus modis eam componere pulcherrimum sit. Modulosque (versio italiana: concetti e modelli) in chartis conicientes, tum totam historiam, tum singulas eiusdem historiae partes commentabimur, amicosque omnes in ea re consulemus. Denique omnia apud nos ita praemeditata esse (pp. 156/157)elaborabimus, ut nihil in opere futurum sit, quod non optime qua id sit parte (vers. ital.: ove e come, nimmt das ordo et modi auf) locandum (vers. ital.: fatta e collocata, dto. überkreuz) intelligamus... suis sedibus (vers. ital.: ogni stanza e sito delle cose) collocentur. III, 61). Das Überlegen und das Ratschlagen mit Dritten geht darauf, daß in der Geschichte im ganzen und in ihren Teilen schließlich alle Figuren an je ihrem Ort Platz gefunden haben und die Erfindung so geklärt ist.

Der Ordo und die Inventio gehören für ALBERTI zueinander; seine Beispiele für lobbringende Inventionen sind solche geordneter Inventionen (s. u.). Da es somit keine darstellungsunabhängige Lehre von der Komposition als Zusammenhangsbildung gibt, kann man ALBERTIS Vorstellung von einem möglichen Ordo nur erschließen: die Lehre vom Zusammenhang, vom Ordo bleibt hypothetisch. Gehen wir einige Punkte durch.

1. *Gesamtheit, nicht Ganzheit der Storia.* Das ausgearbeitete und zum Abschluß gebrachte Werk der Malerei (opus perfectum et absolutum; II, 35: ultimum et absolutum), vorzugsweise die Storia, ist ein geordnetes Figurengesamt. In ALBERTIS Augen ist das Werk zwar im Hinblick auf die dreifache Struktur (Flächen, Glieder, Körper) das umfassendste (amplissimum II, 35) und im Hinblick auf die Fülle und Erlesenheit der Dinge das höchste (summum III, 60), aber es gibt keinen Hinweis darauf, daß es eine Ganzheit, d. h. mit dem Charakter der Notwendigkeit, sei (geschweige denn eine organische Ganzheit)²⁹. ALBERTIS zugrunde zu legende Sicht auf das Werk als eine geordnete Gesamtheit stimmt noch auf längere Zeit mit den Werken der Quattrocentomalerei überein.

Eher sieht ALBERTI dann und wann Ganzheiten in einzelnen Teilen einer Storia dargestellt, wie, ausnahmsweise an einer Dreifiguredarstellung, in der nach HESIOD mitgeteilten Inventio. Bei deren Beschreibung schließt ALBERTI die Aufzählung der Motive der Personen als Schritte einer vollständig anschaulichen Freigebigkeit mit dem Satz ab: „welche Schritte (gradus) ja in jeder vollendeten Liberalitas da sein müssen“ (III, 54). Wenn die zentrale Aufgabe der Malerei ist, eine Geschichte darzustellen, d. h. zu erzählen, und die die Erzählung leitenden Gesichtspunkte ‚Fülle der Dinge‘ und ‚Verschie(pp. 157/158)denheit der Stellungen und Bewegungen‘ sind, dann liegen Notwendigkeit und Ganzheit auch nicht auf dem nächsten Wege.

Es gibt Empfehlungen (ich billige, wollte und lobe) zu Begrenzungen der Fülle doch unter den Gesichtspunkten der Angemessenheit an die Sache, der Würde und der

²⁸ Zu Modus und Ordo s. Anm. 27.

²⁹ GOSEBRUCH (s. Anm. 18) erörterte (S. 233) ALBERTIS Wort „aedificium veluti animal“ in der späteren Schrift ‚De Re Aedificatoria‘ IX, 5 (141v): „Einmal (sc. unter zwei Weisen, Komposition zu definieren) handelt es sich um concinnitas als naturgemäßes Zusammenstimmen der Glieder eines Organismus ... Dafür taugt der Vergleich des Kunstwerks mit dem Lebewesen ...“ Der entsprechende Vergleich für eine Storia wäre jedenfalls in der früheren Schrift ‚De Pictura‘ nicht denkbar.

Zurückhaltung, etwa: „Jede Fülle der Dinge werde ich loben, wofern sie nur (modo) zu der Sache, von der hier gehandelt wird, paßt (convenire)“; und „ich wollte, daß diese Fülle ... durch Würde und Zurückhaltung gewichtig und maßvoll sei (dignitate et verecundia gravis atque moderata)“ (II, 40). So ist auch ALBERTI'S Äußerung über die Zahl der in einer Storia auftretenden Figuren zu verstehen: „Und ebenso billige ich in einer Storia entschieden dies, was ich von tragischen und komischen Dichtern beobachtet sehe, daß sie mit so wenig Figuren als möglich eine Geschichte erzählen (ut quam possint paucis personatis fabulam doceant). Ja, nach meinem Urteil wird es keine mit so großer Verschiedenheit der Dinge berichtete Geschichte (gemeint wohl: von Poeten und Literaten berichtete Geschichte) geben, daß sie neun oder zehn Menschen nicht könnten sehr würdig (condigne) vollführen ...“ (II, 40). Das Orientierungsziel ist ein anderes als die ‚Ganzheit‘. Die Entscheidung hängt ab von der gewählten Stillage, so dann, „wenn (ein Maler) Würde vor allem anstrebt“ und mit einer knapp ausreichenden Zahl von Figuren (competens corporum numerus) erzählt. ALBERTI rät zum Maßhalten im Hinblick auf die nach Stillagen differierende Würdigkeit.

Auch wenn ALBERTI die Storia im Hinblick auf die Concinnitas beurteilt, dann nur so, daß „sich alle Figuren untereinander mit einer gewissen Stimmigkeit zur Sache, um die es geht, bewegen“ (II, 42). Es ist hier zu beachten, daß ALBERTI zwar die Figurenlehre in den Abschnitt über die Storia versetzt, die Lehre von der Angemessenheit aber im Abschnitt über die Figur (II, 36 sqq) abhandelt, sie nur kurz und eingeschränkt im Abschnitt über die Storia (II, 39) wieder aufnehmend. Entsprechend der auf Gegenstände, Dinge und Menschen gerichteten Hauptsicht, sieht ALBERTI einen höheren Grad innerer Stimmigkeit, welche noch nicht Ganzheit sein muß, in den Figuren.

2. *Die relative Eigenständigkeit und das Gewicht der Teile in der Storia.* Damit eine Erzählung die Sache, um die es in ihr geht, klar legt, sie nicht durcheinander bringt, dürfen die Dinge nicht zusammengeschüttet, nicht auseinandergelöst werden, darf nicht, zu Gunsten der Fülle, Leere gemieden werden: das hieße nicht komponieren. „Ich mißbillige ja jene Maler, die, wie sie reich erscheinen und nichts leer lassen wollen, so keine Komposition anstreben, sondern zusammengeschüttet und auseinandergelöst alles hinsäen, wodurch die Storia eine Sache nicht durchzuführen, sondern zu verwirren scheint (improbo quidem eos pictores, qui quo videre copiosi, quove nihil vacuum relictum volunt, eo nullam sequuntur compositionem sed confuse et (pp. 158/159) dissolute omnia disseminant, ex quo non rem agere sed tumultuare historia videtur)“ (II, 40)³⁰. Das Fehlen von Leeren, wird man verstehen dürfen, verhindert die Komposition; Leeren (Intervalle, Zäsuren?) tragen zur Klarheit bei, sie lassen Teile erkennen.

Wenn ALBERTI im dritten Buche von der Figurenfolge spricht, erwähnt er ausdrücklich der Storia einzelne Teile (singulae eiusdem historiae partes). Diese Teile sind relativ selbständig und von solchem Gewicht, daß sie in den Zeichnungen bedacht und für sich erläutert werden sollen und können (III,61).

Bei der Behandlung der ‚Fülle der Dinge‘ (II, 40) spricht ALBERTI davon, daß ein Betrachter bei diesen Dingen, die singulae eiusdem historiae partes oder deren Unterteile sein werden, verweile, um jedes einzeln zu betrachten, es sich zum Leuchten zu bringen. Habe ein Bild Fülle, dann geschehe es, daß gleichermaßen des Malers Fülle Gunst erwerbe, „wie die Betrachter bei den zu betrachtenden (zum Leuchten kommenden) Dingen verweilen (cum spectantes lustrandis rebus morentur)“. Der Wechsel der Dinge in einer beim einzelnen verweilenden, im ganzen weiter schreitenden Betrachtung erfreut, weil jedes Gesehene dann bereits alt, vertraut sei, das nächste aber neu. ALBERTI

³⁰ BAXANDALL (s. Anm. 8) machte (S. 137 ff.) wahrscheinlich, daß die Abwehr einer dissoluten Komposition auch dem schreibenden Komponieren des GUARINO DA VERONA gegolten haben könnte und dem malenden Komponieren des PISANELLO gegolten habe.

wählt einen Vergleich aus der Kochkunst und aus der Musik: „Wie nämlich bei Speisen und in der Musik immer das Neue und Überquellende (*nova et exuberantia*) wie vielleicht aus anderen Gründen, so sehr deswegen erfreut, weil es vom Alten und Vertrauten (*ab vetustis et consuetis*) abweicht, so wird in jeder Sache der Geist durch Verschiedenheit und Fülle sehr erfreut.“ (II, 40) Die beiden Sätze erklären ALBERTIS Verständnis der Betrachtung eines Gemäldes als einer Betrachtung nach und nach, in der die Dinge der Welt und der Komposition Teile nach und nach zu ihrer Neuheit, ihrer Eigenheit, zu ihrem Gewicht und ihrer Selbständigkeit im Gesamt kommen. Es sei nur angemerkt, daß schon ALBERTI es hilfreich findet, die Wirkung des je Neuen im räumlichen Nebeneinander eines Gemäldes durch einen Vergleich mit der Wirkung des je Neuen in einem zeitlichen Nacheinander verständlich zu machen.

3. *Räumliche Figurenfolgen in der Storia*. Daß die Figurenfolge, anders auch als die Wortfolge, der *Ordo* in der Rhetorik, eine räumliche ist, folgt aus der im ersten Buche dargelegten Voraussetzung, der räumlichen Ordnung der sichtbaren Welt als dem Gegenstande der Malerei; es ist in den Kommentaren stets gegenwärtig, schon bei der Erläuterung dessen, was Fülle der Dinge sei (pp. 159/160) („ich möchte sagen, daß jene *Storia* höchst reich ist, in welcher an je ihren Orten vermischt auftreten Greise, ...; *suis locis permixti aderunt*“ II, 40), und ähnlichen Orts; und es wird bei der Darlegung, wie die Figurenfolge aus- und durchgedacht werden solle, zweimal doppelt gesagt (*qua id sit parte locandum; suis sedibus collocentur* III, 61). Eine perspektivische Grundeinrichtung der *Storia* ist vorauszusetzen. Da ALBERTI im Zusammenhang mit der Komposition die Perspektive aber nicht mehr erwähnt, darf man eine im Vordergrunde in einer *aequidistanten* Raumschicht von geringer Tiefe dargestellte Figurenreihe als normal ansehen, solange die Klärung einer *Inventio*, wie in MASACCIO'S ‚Tempelsteuer‘ für den Petrus am Meer, zu keinem anderen *Ordo* führt.

Bleiben der Maler und der Betrachter über dieses hinaus ohne jeden Hinweis, wie sich ALBERTI Figurenfolgen vorstellen könnte? Nicht ganz, wenn man Hypothetisches (a-b) duldet und ein Exemplum (c) heranzieht. Das Hypothetische zunächst.

In den Kommentaren gibt es Aufzählungen, die in sich wohl geordnet sind, in denen ALBERTI dem Maler und Betrachter angibt, was er dargestellt sehen möchte; darunter solche von Dingen und Stellungen, die so konkret sind, daß sie in einem Maler unmittelbar Vorstellungen von Figuren, infolge der Aufzählung auch von Figurenreihen, hervorrufen. Ich wähle jene über die „Fülle der Dinge“ und jene über die Normalstellungen und -zustände.

a) *Figurenreihen als Teile einer Storia*. ALBERTI schreibt: *Storia*, „in der an je ihren Orten vermischt auftreten Greise, Männer, Jünglinge, Knaben, Frauen, Jungfrauen, Kinder, Haustiere, Hündchen, Vögelchen, Pferde, Vieh, Gebäude und Landschaften“ (II, 40). Die Gliederung ist einfach: es handelt sich um Reihen, deren erste aus vier, deren zweite und dritte aus drei, deren vierte und fünfte aus zwei, zusammen wieder vier Gliedern bestehen; alle Reihen nennen ihre Glieder nach Größe und Würde in absteigender Folge, die letzte aber in aufsteigender, so schließend; die zweitletzte, der Gliederzahl nach der letzten gleich, mit dieser zusammen der ersten entsprechend, ist herausgehoben, sie nennt nach drei Reihen insgesamt mählich sinkender Würden und Größen mit einem Male wieder größere Gegenstände. Solche Reihen, deren Wiederholungen, Variationen, spiegelbildliche Entsprechungen, Reihen auch getrennt nach Männern und Frauen samt Kindern kennt ein Maler, der zuhört, aus den Fresken und Gemälden des 14. und 15. Jahrhunderts, oft einander parallel schräg in die Tiefe geordnet, zur Genüge, sie, könnte ihm einfallen, wären beizubehalten, aber im Hinblick auf die jeweilige „Fülle der Dinge“ zu reformieren. Auch Gebäude und Landschaften, die die Personenreihen ablösen, sind nicht so ungewöhnlich, wie es zunächst scheinen

könnte, man denke an die hier immer herangezogene ‚Tempelsteuer‘ des MASACCIO, in welcher links (pp. 160/161) die Landschaft und rechts die Architektur mitzählen und nicht nur, vielleicht gliedernder, akzentuierender, Hintergrund sind. Könnte man für die Fülle der Altersstufen in MASACCIOS ‚Schattenheilung‘ auf das Gefolge des Petrus weisen, Jüngling, Mann und Greis, so für die in einer Reihe dargestellte Fülle der Altersstufen auf jene Apostel links, jetzt ohne den abgesetzten Schluß, in des MASACCIO ‚Tempelsteuer‘, wo Greis, älterer Mann und junger Mann nebeneinander stehen.

Eine in dieser Hinsicht summarische und eine zweite differenzierte Beschreibung von Kompositionen zeigen, daß ALBERTI solche Reihen wohl von links nach rechts einander folgender Figuren als Reihen auch der seelischen Bewegungen zu sehen lehrt und als vorbildlich empfiehlt. ALBERTI erkennt die Verschiedenheit wechselnder seelischer Bewegungen in den Aposteln in GIOTTOS (heute nur in Nachzeichnungen erhaltener) ‚Navicella‘, dem einzigen überhaupt erwähnten Werk der christlichen Kunst. In diesem Schiff saßen, hockten näher vier und standen tiefer sieben Apostel nebeneinander. ALBERTI schreibt: „Gelobt wird jenes Schiff zu Rom, in dem unser etruskischer Maler GIOTTO die Elf von Furcht und Schreck erschüttert ob ihres Gefährten, den sie über die Wellen gehen sahen, dargestellt hat, so jeden für sich das Kennzeichen seines erregten Geistes mit Gesicht und ganzem Körper vortragend, daß in jedem einzelnen seine eigene Seelenbewegung erscheint“ (II, 42). ALBERTI erfährt aus QUINTILIAN (II, 13, 13, wie GRAYSON nachweist) von einer Reihe verschiedener und in Graden ansteigender seelischer Bewegungen, die TIMANTHES, an der höchsten Stelle unter Einsetzung des Topos der Undarstellbarkeit, in der ‚Opferung der Iphigenie‘ dargestellt habe: „Gelobt wird TIMANTHES ... weil er, als er in der Iphigenie Opferung traurig Kalchas, trauriger Odysseus dargestellt und im von Trauer ganz erfüllten Menelaos alle Kunst und Begabung gezeigt hatte, nicht, da die Affekte aufgebraucht waren, findend, in welcher würdigen Weise er des traurigsten Vaters Gesicht darstellen solle, mit Tüchern dessen Haupt verhüllte, so daß er jedem mehr übrig ließ über jenes Schmerz in seinem Geiste nachzudenken, als durch Sehen zu erkennen.“ (II, 42) Wie schon QUINTILIAN, nennt ALBERTI, der Gesichtsverhüllung parallel, des Agamemnon Namen nicht. [Spätere Einfügung: Anders als PLINIUS, *Naturalis Historia* XXXV, 73, der nur Iphigenie mit Namen nennt]

b) Einer gesamten Figurenfolge in einer Storia ähnlich: Wenn man die Beschreibung der Verschiedenheit der Stellungen wie ein Maler hört und vor sich sieht, nähert sie sich der Beschreibung einer dreiteiligen Komposition: Anhebend zwei Figuren, aufrecht stehend und gegeneinander gestellt, dann in der Mitte eine sinkende Reihe, dann schließlich wieder zwei Figuren stehend, doch ganz anders charakterisiert als die ersten. ALBERTIS Text: “(1) Stehen mögen darum die einen, von ganzem Gesichte sichtbar, rückwärts gewendeter Hände, ausgestreckter Finger, auf einen Fuß gestützt; andere mögen das Ge(pp. 161/162)sicht (jenen) entgegen gewendet, die Arme gesenkt und die Füße beieinander haben: eigene Bewegungen und Handlungen mögen sich an jedem einzelnen zeigen. (2) Andere mögen sitzen oder kniend verweilen oder nahezu liegen. (3) Und nackt mögen, wenn es sich so ziemt, die einen sein und einige dabeistehen, aus beidem kunstvoll gemischt, teils bekleidet, teils nackt“ (II, 40). Die Nähe dieses Ordos, dieser Figurenfolge zu derjenigen einer möglichen Storia läßt sich erkennen, wenn man DONATELLOS rund dreißig Jahre jüngeres, erzählendes Relief ‚Beweinung Christi‘ (Florenz, S. Lorenzo) anschaut, dessen Grundkomposition dreiteilig ist und (1) links aufgereckt stehende Figuren, dann (2) in der Mitte eine Reihe von Sitzenden, sich Beugenden, am Boden Sitzenden sinkender Höhe und schließlich (3) rechts anders charakterisierte doch wieder stehende Figuren erkennen läßt. Es soll nicht gesagt werden, daß DONATELLO dreissig Jahre später den ALBERTI nachgeschlagen habe, doch mag

DONATELLO, nostro amicissimo Donato scultore, wie ALBERTI ihn gegenüber BRUNELLESCHI im Widmungswort der italienischen Version nennt, früher, als ALBERTI sie schrieb, diese Stelle gehört oder mitbedacht haben, die, wie erinnerlich, kostbar war, nämlich gereinigter, erweiterter und umgeordneter QUINTILIAN.

c) *Ein Beispiel für eine Figurenfolge in einer Storia.* Unter den beiden aus Dichtern genommenen und dem Maler empfohlenen Inventionen ist die der „Verleumdung“ des APELLES aus LUKIAN³¹. In dieser Geschichte handeln außer dem Richter Midas ausschließlich Personifikationen. Für die Beschreibung der Komposition ist charakteristisch erstens die Vielzahl der Bestimmungen, daß und wo Personen stehen, womit die Beschreibung der einzelnen Figuren diesmal häufig begonnen wird, und in welcher Folge sie zueinander stehen (erat, adstabat, adventans, est dux, sunt comites, adest, sequens), und zweitens, daß die Tätigkeiten der Personen selten in finiten Verben, meistens in verbundenen Partizipien oder Relativsätzen beschrieben werden, als zusätzliche Differenzierungen zuständlicherer Art. Die Komposition der ‚Verleumdung‘ hat zwei Teile, auf der einen und der anderen Seite, darin ein Gegen- oder Zueinander der Personen. Auf der einen Seite (links oder rechts ist nicht gesagt, BOTTICELLIS Darstellung entgegen auch links denkbar) steht eine Figur mit doppelseitiger Begleitung (man denke an Christus mit seinen Assistenten in MASACCIO'S ‚Tempelsteuer‘); diese Figurierung beschreibt AL(PP. 162/163)BERTI: „um welche Figur herum zwei beistehen“. Auf der anderen Seite steht eine Figur, die als Hauptfigur zu erkennen ist, da zwei weitere und eine dritte als deren comites und dux bestimmt werden und auf dieser Seite mit ihr begonnen wird, obgleich der Anführende (dux) der anderen Seite in der Folge ja näher stehen muß. Dann folgen noch zwei weitere Einzelfiguren. ALBERTIS Text: „Es war da nämlich ein Mann, dessen ungeschlachte Ohren herausstanden, um welchen herum zwei Frauen dabei standen, Torheit und Argwohn, und auf der anderen Seite die Verleumdung selbst herannahend, von der Gestalt eines schönen Weibsbildes, welche aber im Gesicht selbst allzusehr gewitzt durch List zu sein schien, mit der linken Hand eine angezündete Fackel haltend, mit der anderen Hand aber an den Haaren ziehend einen Jüngling, der die Hände zum Himmel streckt. Und deren Führer ist ein Mann, von Bleichheit befallen (?), mißgestalt, von drohendem Anblick, den man verdient vergleicht denen, die in der Schlachtreihe die langwährende Mühe aufgebraucht hat. Daß dies der Neid sei, haben sie zu Recht gesagt. Es sind auch andere zwei, der Verleumdung Begleiterinnen, Frauen, den Schmuck der Herrin ordnend, Hinterlist und Betrug. Nach diesen, von schmutzigem und sehr ärmlichem Kleid bedeckt und sich zerfleischend, ist dabei die Reue, während allernächst folgt die keusche und sittsame Wahrheit“ (III, 53). Ich gebe aus dem lateinischen Text das Gerüst: „Erat enim vir unus ... quem circa duae adstabant mulieres ... parte alia ipsa Calumnia adventans ... manu sinistra ... tenens, altera vero manu ... trahens adolescentem qui manus ... tendit. Duxque huius est vir quidam ... Sunt et aliae duae Calumniae comites ..., ornamenta ... componentes, ... Post has ... veste operta et sese dilanians adest Poenitentia, proxime sequente ... Veritate.“

Man sieht den älteren Mann zwischen Torheit und Argwohn und sieht, wie, angeführt vom Neide, der ihm näherkommt, die Verleumdung, durch Hinterlist und Betrug ausstaffiert, einen jungen Mann heranzerrt; wie die Reue, doch später, folgt; und dann die Wahrheit. Diese Beschreibung, die auf die Figurenfolge deutlich eingeht, ist ein Beispiel für eine Erfindung. Dies zeigt: eine Erfindung ist erst durchgeordnet, eine Geschichte erst als Figurenfolge, was sie sein kann, und eine Figurenfolge wird nicht abstrakt, sondern

³¹ PANOFKY machte wahrscheinlich, daß ALBERTI der Übersetzung des GUARINO DA VERONA (1408) folgte; so erklärt sich in der Tat ALBERTIS Änderung gegenüber LUKIAN, daß die Wahrheit keusch (pudica) sei, bei BOTTICELLI dann nackt, leichter. PANOFKY, ERWIN. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939). New York: Harper Torchbooks 1962, 158 mit Anm. 100.

als darstellende ausgedacht.

Auf dieser Stufe der Geschichte der Bildenden Kunst aber bleiben die Erfindung und die Figurenfolge außerhalb der lern- und lehrbaren Kunst³². Entsprechend geben jene für die hypothetische Lehre vom Zusammenhang herangezogenen Aufzählungen aus dem Buche ‚De Arte‘ auch keine unmittelbare Anweisung, Figurenfolgen auszubilden, sie verkörpern eher eine Tendenz auf Figurenfolgen hin, sie wirken auch so zu jener optimalen Bedingung dafür, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden.

4. *Die Artikuliertheit der Figurenfolge; die Kompositionsbeschreibung.* Gehört eine Lehre vom Ordo nach ALBERTI auch nicht zu einer Lehre von der Kunst in der Malerei, bleiben Ordo und Inventio im Bereich des Ingenium, so kann, wie die Beschreibung der ‚Verleumdung‘ des APELLES zeigt, eine Figurenfolge doch erkannt werden. Sie entstammt dem Ausdenken, Bedenken, Kommentieren; das kritische Gespräch des Malers mit den Freunden kann grundsätzlich verlängert werden. Bei ALBERTI nimmt die Zusammenfassung der Erkenntnis, unter dem Vorbild der Antike, die Gestalt einer würdigenden Beschreibung an; „historiam recitare“ (III, 53) nennt ALBERTI sein Beschreiben.

Daß die Erfindung, ohne gemalt zu erscheinen, in der bloßen Beschreibung schon gefällt, wie ALBERTI sagt, liegt daran, daß die Beschreibung (mit nur einer Versetzung des dux) der Figurenfolge nachgeht und eine ähnliche Konkretheit, wie der Maler, in motivisch-gliedernder Hinsicht anstrebt, der Beschreibende Ordo und Inventio sprechend bewußt zu machen sucht. Umgekehrt ist dafür Voraussetzung, daß die Figuren und auch die Figurenfolge eine Bestimmtheit und eine Artikulation erreichen, die bis dahin nur literarischen Texten eignete. Die Kunst der Komposition schafft mit ihren durchgängigen Unterscheidungen von Flächen, Gliedern und Körpern, von Stand und Bewe(pp. 164/165)gung, von Grundstellungen, -richtungen, zusätzlichen Differenzierungen, und mit ihrer durchgängigen Auffassung der Körper nach ausdrucks- und handlungsfähigen Gliedern, Kopf, Armen, Beinen, jene artikulierte Figurensprache, die der Maler in der Darstellung einer Geschichte der Sache, um die es jeweils geht, zu ihrer Entfaltung bringt.

Wenn man – bona venia vestra liceat excurrere – sich der verschiedenen Funktionen der Gehirnhälften eines Menschen erinnert, mag abschätzbar sein, welches Training es

³² Man wird zögern, darin einen Mangel zu sehen. Die Historische Kompositionslehre, die wir erarbeiten können, geht der Kunst und den Werken nach, ist deskriptiv. Eine Lehre vom Ordo, demnach als Teil der lehrbaren Kunst, eine Anweisung, wie er zu bilden sei, hätte leicht zum Zusammensetzen und Zerlegen, zum Konstruieren geführt. Das vermied ALBERTI und machte es schon durch die Disposition seines Traktates, durch die Behandlung des Ordo erst im dritten Buch ‚De Artifice‘ deutlich. Vgl. auch, daß ALBERTI die Lehre von der Figur nicht im Abschnitte über die Komposition des Körpers aus den Gliedern, sondern im Abschnitt über die Komposition der Storia aus den Körpern abhandelte (hier Kompositionslehre § 1). Doch ist anzufügen, daß im Laufe der Renaissance durch LIONARDO die Lehre vom Ordo über die Stufe derselben bei ALBERTI hinausgeführt wurde und noch ein weiteres Stück des Ordo aus dem Bereich des auf sich gestellten Ingeniums in den Bereich der lehrbaren Kunst hineingenommen wurde. Dazu vorerst: KUHN, RUDOLF. „Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance?“ *Über das Klassische*, hg. Rudolf Bockholdt. Frankfurt: Suhrkamp 1986, passim. Im Zusammenhang mit der von ALBERTI erreichten Stufe sei SCAGLIONE: (s. Anm. 5) über BARZIZZA, den Lehrer ALBERTIS, zitiert: „Aus dem fachlichen Blickwinkel gesehen, den wir hier einnehmen, war nicht alles Fortschritt, was in der Renaissance geschah ... Die Humanisten fielen darauf zurück, die Formen von den Funktionen abzuleiten ... Dennoch, in einer ganz bestimmten Hinsicht, spürten die Humanisten die Gefahr, die von der mittelalterlichen Auffassung und Praxis einer constructio im Sinne von „Konstruieren“ ausging, und die ersten unter ihnen waren Gasparino Barzizza (De compositione, ca. 1420) und Guarino Veronese (Verfasser eines kleinen Traktates über die compositio in Merkversen), die das Konstruieren summarisch verdamnten. Doch die Übung des Satzergliederns oder Konstruierens, die ja auf nicht viel anderes hinausläuft als auf ein Zerlegen der lebendigen Eigenschaften der Sprache und der praktischen Beredsamkeit, ging unbekümmert weiter ihren Gang ...“ (S. 137 f.).

erfordert, welche Durchordnung der sichtbaren Welt es bedeutete, als die für die räumliche Auffassung zuständige Hälfte einen analogen Artikulationsgrad ihrer Operationen erwarb, wie es die für die sprachliche Auffassung zuständige vorgab, mit dem gleichen Anspruch an Konkretheit, Differenzierung und Rationalität. In dieser Überlegung versteht man neu, was die Entwicklung der Kunst bis LIONARDO im Hinblick auf die Erfassung der Wirklichkeit überhaupt ist. Auf diesem längeren Wege einer sich an das Konkrete bindenden Aufklärung ist ALBERTI für die Lehre von der Kunst der Malerei der entscheidende Mann, er nimmt die Sprachkunst für diese Lehre zum Modell, und er entdeckt in der neuen Kunst der Malerei des MASACCIO jene Artikulation, die in der Lehre bewußt, durchgängig gemacht und regelrecht vermittelt werden kann.

ALBERTIS Vergleich der Oberflächen mit den Buchstaben, der Zusammenhänge der Flächen mit den Silben und der Glieder, der Körper mit den Wörtern dient an jener Stelle, an der er gezogen wird, dazu, das Fortschreitende der Unterweisung eines Malers, wie sie ein Grammatiklehrer vornehmen würde, zu empfehlen. Führte man diesen Vergleich mit theoretischem Interesse für eine Analogie der Struktur durch, dann entsprächen, meines Erachtens, die Glieder der Körper sachlich und auch, wenn man ALBERTIS eigene Beschreibung jener gegenständigen Figuren in der Reihe der Normalstellungen und der Figuren in der ‚Verleumdung‘ des Apelles beachtet, eher den Wortgruppen (Kommata), als den einzelnen Wörtern (‚rückwärts gerichteter Hände‘; ‚ausgestreckter Finger‘; ‚auf einen Fuß aufgestützt‘; ‚mit der linken Hand eine Fackel haltend‘; ‚mit der anderen Hand an den Haaren ziehend‘, usf.) und die einzelnen Figuren einer Storia entsprächen höheren Einheiten, als es die Kommata sind. ALBERTI macht die Analogie der Struktur zu keinem besonderen Lehrgegenstand, bindet die Kunst der Malerei nicht an die Kunst der Sprache als deren hinfort folgsame Schwester fest, bringt sie vielmehr in ihren eigenen Gliederungen, Oberflächen, Gliedern, Körpern, zur selben Artikuliertheit. Doch konnte er es denken, indem er den Vergleich zog. Und ein Betrachter sollte bei seiner Betrachtung von Gemälden und, sobald er Ordo und Inventio in einer Beschreibung bewußt machen will, solche Analogie in dieser Artikulation nicht unbedacht lassen. (pp. 165/166)

10. Lichter, Schatten, Farben

Die Behandlung des dritten Teiles der Kunst, der *receptio luminum*, folgt der des ersten und des zweiten, zentralen Teiles der Kunst der Malerei eher angehängt. Wenn wir die Dinge der Wirklichkeit anschauen, „unterscheiden wir schließlich, wenn wir genauer hinsehen, die Farben der Oberflächen: die Darstellung dieser Sache soll, weil sie alle Unterschiede von den Lichtern empfängt, höchst angemessen ‚Aufnahme der Lichter‘ genannt werden“ (II, 30). ALBERTI behandelt Hell und Dunkel³³ und die Farbe³⁴

³³ Über ALBERTIS Lehre vom Licht s. ACKERMAN, JAMES S. „Alberti’s Light“. (Meiss, Millard) *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, hg. Irving Lavin u. John Plummer. New York: U. P. 1957, 1 – 22. BARASCH, MOSHE. *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*. New York: U. P. 1978, p. 15 betonte ALBERTIS, im Vergleich mit mittelalterlichen Autoren, prosaischen Ton in der Beschreibung der Leistung des Lichtes.

³⁴ Über ALBERTIS Lehre von der Farbe, s. ACKERMANS Kritik. ACKERMAN, JAMES S. „On Early Renaissance Color Theory and Practice“. *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Century*. (Memoirs of the American Academy in Rome 35) 1980, 11 – 45, bes. 11 – 25. – Edgerton, Samuel Y.Jr. „Alberti’s Colour Theory: a Medieval Bottle without Renaissance Wine“. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969) 109 – 134 ließ immerhin gelten und führte aus, daß Alberti im Unterschied zu Aristoteles nicht die einzelnen Farben als species der einen Gattung Farbe ansah, sondern vier Farben als Gattungen und diese dadurch heraushob. BARASCH (s. Anm. 33) erläuterte, daß das Schema

zusammen.

ALBERTI teilt bereits im Ersten Buche für die Kunst der Darstellung der Lichte, Schatten und Farben einige Voraussetzungen mit. Andere Einteilungen durch Philosophen beiseite lassend, lehrt ALBERTI, bei Malern unterscheide man vier Grundfarben. Diese Grundfarben seien Rot, Blau, Grün und Grau (*rubeus, celestis seu caesius, viridis, cinereus*; vers. ital.: *rosso, celestrino, verde, biagio e cenericcio*). Diese Farben seien die Farben der vier Elemente, des Feuers, der Luft, des Wassers und der Erde. ALBERTI bezeichnet diese Grundfarben wiederholt und mit Nachdruck als *genera*, auch *vera genera*, als Gattungen der Farben, zum Unterschied von den *species*, den Arten der Farben. Fast unbegrenzt viele *species*, Arten, gehen aus diesen Gattungen hervor: auf der einen Seite durch Mischung der Grundfarben (*variatio, alteratio*) mit Hilfe von Weiß und Schwarz, mit denen Licht (von Gestirnen und anderen Lichtquellen) und Schatten (durch gegenständliche Unterbrechung der Lichtstrahlen) auf den Dingen dargestellt werden. Weiß und Schwarz seien selbst keine echten Farben (*veri colores*) sondern Farbbänderer (*alteratores*). (pp. 166/167)

ALBERTI beschreibt weiter Variationen der Farben in das Helle oder das Dunkle in der Wirklichkeit, nennt die Reflektion des Lichtes, auch daß es unter dem gleichen Winkel zurückgeworfen werde, unter dem es eingefallen sei, und erläutert die Reflektion der Farbe an einem Beispiel, dem Widerschein des Grüns von Wiesen in den Gesichtern derer, die über sie spazieren gehen (I, 9 und 10).

ALBERTI nimmt die Unterscheidungen in die Gattungen und *Species* im dritten Teil des Buches ‚*De Arte*‘ wieder auf. Er wendet sich zuerst Weiß und Schwarz zu. Sind Gegenstände weiß oder schwarz, so sollen diese Gegenstandsfarben von den Grundfarben her näherungsweise dargestellt werden. Weiß und Schwarz selber sollen ausschließlich zur Darstellung von Licht und Schatten, die auf die Dinge fallen (*casus, pulsus*), benützt werden; so werden Licht und Schatten ganz wörtlich als auf die Farben der Dinge fallend gemalt. Lichte und Schatten lassen die Farben offener, hervorstechender, heller (*apertior, insignior, illustrior*) oder gedämpfter und dunkel (*restrictior, subfuscus*) erscheinen. Es erfordert Sorgfalt, Kunst und Begabung, Hell und Dunkel in einer Figur auszuteilen, sie zu plazieren (*disponere, locare*) und in der Figur auszuwägen (*concinntas, conlibratio*). Wenn auf einem Gegenstand eine besondere Helligkeit erscheine, antworte dieser von der entgegengesetzten Seite eine Dunkelheit (*ex adverso respondere*): darum empfiehlt ALBERTI, Hell und Dunkel, Weiß und Schwarz ganz sorgfältig und einander entsprechend aufzusetzen, dann langsam und abwägend zu steigern, deren Gebiet auszudehnen, gewissermaßen durch eine Aufträufelung (*irroratio*), dahin, daß schließlich die Stufen so fein sind, daß sie wie ein Rauch (*fumus*) ineinander übergehen. Weiß und Schwarz sollen nur soweit gesteigert und vermehrt werden, daß letzte Stufen übrig bleiben für höchste Lichte (*ultimi fulgores*) und tiefste Dunkelheiten (*ultima noctis tenebrae*). Das Hell und Dunkel dient; es dient dazu, daß die Dinge höchst plastisch erscheinen (*maxime eminere, prominere, veluti exsculptum*). Plastizität, körperliche Bewegung, erzählendes Gesamt waren die Gesichtspunkte für die Struktur der Komposition, ihren Aufbau aus Flächen, Gliedern und Körpern (II, 46 und 47); deren erstem dient das Hell und Dunkel³⁵.

der vier Farb-gattungen und deren Verbindung mit den vier Elementen aus der mittelalterlichen wissenschaftlichen Literatur stammte. (BARASCH meinte (S. 27 f.) irrtümlich, Alberti vertrete in der lateinischen älteren Version noch eine Reihe von sieben Grundfarben und erst in der italienischen eine Reihe von vier Grundfarben, doch wird die Reihe von vier Grundfarben in der lateinischen Fassung ebenfalls vertreten und die von sieben Grundfarben geradezu zurückgewiesen). EDGERTON (S. 127) über die Wahl des Wortes *caesius* für Blau und (dortselbst Anm. 47) über das Grün als Farbe des Meeres.

³⁵ So schon mit Nachdruck BARASCH S. 15 ff. (s. Anm. 33).

ALBERTI erörtert das Helle und Dunkle, Licht und Schatten im Hinblick auf die einzelnen dargestellten Dinge; es gibt keine Bemerkung über einen Zusammenhang der Figuren in Hell und Dunkel³⁶. Umgekehrt spricht ALBERTI (pp. 167/168) von der Farbe. ALBERTI will, „soweit möglich, die Genera der Farben und die Species alle mit Anmut und Gefälligkeit in einem Gemälde sehen.“ (In München denkt man an FILIPPO LIPPIS ‚Verkündigung an Maria‘ in der Alten Pinakothek, das farblich von den Grundfarben Rot, Blau, Grün und eben Grau aus komponiert ist). ALBERTI gibt eine Regel und zwei Hinweise. Die Regel: aus den verschiedenen Genera sollten helle und dunkle Farben miteinander abwechseln, so sollten z. B. unter Nymphen, die einer Diana folgen, die eine ein grünes, die nächste ein weißes (nach dem oben Gesagten also ein farbig-weißes), die dritte ein purpurnes, die vierte ein gelbes Gewand (viridis, candidus, purpureus, croceus) tragen³⁷. „Denn diese Zusammenspannung der Farben macht die Anmut auf Grund der Verschiedenheit und die Schönheit auf Grund der Ausgleichung leuchtender (nam ea quidem coniugatio colorum et venustatem a varietate et pulchritudinem a comparatione illustriorem referet)“. Und die Hinweise: daß Farben einander wie Freunde steigern, so Rot zwischen Blau und Grün; und daß Zusammenstellungen Qualitäten wie Heiterkeit und Würde erzeugen, so vermehre (farbiges) Weiß (niveus) nicht nur zwischen Grau und Gelb, sondern fast bei allen Farben die Heiterkeit und stünden dunkle Farben nicht ohne Würde zwischen den hellen da. ALBERTIS Hinweise auf die Auswahl von Farben geschehen im Rahmen solcher Überlegungen frei; es gibt kein besonderes Wort, das die Wirklichkeit als eine farbige zu studieren anhielte (II, 48).

11. Modulus. Der zeichnerische Entwurf

Das Opus ultimum et absolutum, die Storia als Gemälde und Fresko, ist, wenn sie der Lehre des ALBERTI entspricht, ein kompliziertes Gebilde. Dies dank der Komposition als Struktur und Figurenfolge, als artikulierter Aufbau aus Flächen, Gliedern und Körpern und als artikulierter Zusammenhang aus Figuren. Gerade die Komposition der Figurenfolge muß zur Darstellung der jeweiligen Erfindung Werk für Werk neu ausgedacht werden. Dieser neuen Situation entspricht, daß es innerhalb der Lehre von der Malerei nun auch eine Lehre vom Entwurf gibt, von dem Weg, zu einer solchen artikulierten (pp. 168/169) Komposition zu kommen. Dieser Weg führt in ALBERTIS Lehre über vorbereitende Zeichnungen. Er ist regelmäßig zu gehen, „wenn wir eine Storia zu malen im Begriffe sind (cum historiam picturi sumus)“. Die Sätze, schon im Hinblick auf den Ordo, von dem sie sprechen, herangezogen (siehe oben), lauten: „Wenn wir eine Storia zu malen im Begriffe sind, werden wir vorher (prius) des längeren (diutius) ausdenken, nach welchem Ordo und in welchen Modi die Storia zu komponieren am schönsten ist. Indem wir die Moduli aufs Papier hinwerfen, werden wir bald die ganze Storia, bald deren einzelne Teile entwerfen (commentari) und alle Freunde in dieser Sache um Rat fragen. Überhaupt (denique) werden wir daraufhin arbeiten, daß alles bei uns so vorbedacht ist, daß nichts in dem Werke sein wird, von dem wir nicht

³⁶ Ich lasse beiseite ALBERTIS Ansatz zu einer Beobachtung einer Luftperspektive in der Beobachtung einer zur Ferne hin zunehmenden Aufhellung (dichteres weisses Lichtmedium), im Unterschied zu CENNINIS Lehre von einer zur Ferne hin zunehmenden Verdunkelung; ALBERTI beobachtete aber auch hier eher gegenständlich, einzelne ferne und fernere Gegenstände, als deren Zusammenhang. Zu diesem Ansatz zu einer Beobachtung einer Luftperspektive s. SIEBENHÜNER, HERBERT. *Über den Kolorismus der Frührenaissance, vornehmlich dargestellt an dem ‚trattato della pittura‘ des L. B. Alberti und an einem Werk des Piero della Francesca*. (Diss. phil. 1935) Schramberg 1936, 22 ff

³⁷ Auch hier liegt eine Empfehlung für ein Nacheinanderordnen, einen Ordo als räumliche Folge vor. – Die genannten Farben sind nur teilweise reine Gattungsfarben, teilweise deren Änderungen, ‚Mischungen‘.

bestens einsehen, an welcher Stelle es zu plazieren ist“ (III, 61).

Man könnte ‚prius‘ und ‚denique‘ mit ‚zuerst‘ und ‚schließlich‘ übersetzen und in den drei Sätzen drei von einander abgehobene Stadien der einen entwerfenden Vorbereitung unterschieden sehen, doch umfaßt die dritt genannte Tätigkeit die ersten beiden und wiederholt ALBERTI in seiner Übersetzung in das Italienische das Wort ‚prima‘ in jedem Satze gleich, vereinfachend oder klärend. Auf die drei Momente Ausdenken, zeichnendes Erläutern, Vorbedacht-Haben wird aber zurückzukommen sein. Die Sätze besagen in jedem Fall, daß Ordo und die Modi anhaltend (diutius), differenziert (tum totam historiam, tum singulas partes) und bis zur vollständigen Einsicht (nihil, quod non intelligamus) studiert werden sollen. Diese Vorbereitung ermöglicht, daß das Werk dann sorgfältig (diligentia) und, da die Komposition durch und durch klar ist, auch rasch (celeritate) gemalt und vollendet werden kann, der Ausführung also eine gewisse Frische eignet.

Um diesen neuen, regelmäßigen, jetzt methodischen Arbeitsschritt historisch besser zu verstehen, nützt es, eine unmittelbar vorangehende Aussage über das Zeichnen von Studien (III, 59) heranzuziehen. Auch bei den Studien liegt ALBERTI daran, daß sie mit Sorgfalt und Raschheit zugleich ausgeführt werden, darum müsse der Maler vorher, „bevor er Pinsel oder Zeichenstift zum Werke bewege“, in seinem Geiste (mente) im Klaren sein, es darin bestens bestimmt (optime constitutum) haben, was zu machen und wie es zu vollenden sei, gefahrloser seien Fehler im Kopfe als im Werk zu beheben. Dieses *Denken im Geiste* im Falle der Studien, das ersetzen die Zeichnungen auf dem Papier (moduli) für den komplizierter gewordenen Zusammenhang der neuen Komposition, der nicht regelmäßig im Kopfe vollständig geklärt, behalten und auf der Tafel oder der Wand in Einem aufgezeichnet werden kann: der Entwurf auf dem Papiere ist zeichnendes Denken (excogitare, praemeditari, commentari). In den einander folgenden parallelen Aussagen über das Vorbedenken einer Studie im Kopfe und das Vorbedenken einer Figurenfolge (pp. 169/170) auf dem Papier ist uns erhalten, wie die Entwurfszeichnung, für die es vereinzelt Zeugnisse aus der älteren Geschichte der italienischen Malerei gibt, hier wegen der durchgängig größeren Kompliziertheit der Aufgabe als eine regelmäßige Stufe des Werkprozesses in der Lehre von der Malerei historisch eingerichtet wird, als ein längeres, differenzierteres Durchdenken der Figurenfolge, bis vollständige Einsicht erreicht ist. Daß die Parallelität in den einander folgenden Aussagen noch besteht, die Ersetzung zu erkennen, der Zusammenhang nicht bereits vergessen ist, kennzeichnet die Kommentare des ALBERTI auch hierin als ein Gründungswerk für die Lehre von der neuen Malerei.

Man könnte, wie berührt, in diesem Schritte des Werkprozesses Momente abgehoben sehen wollen. So ist am Ende des Entwerfens mit einer abschließenden Zeichnung zu rechnen, in welcher, was die Klärung des Ganzen und der Teile, und dasjenige, was die Konsultation der Freunde ergeben hat, zusammengetragen ist; ALBERTI empfiehlt nämlich die Moduli mit Parallelen zu überziehen (wohl zu quadrieren), um so den gefundenen Ordo sicherer übertragen zu können (über eine Vergrößerung oder einen Karton in der beabsichtigten Größe wird nichts gesagt), was nur Sinn hat, wenn die Verbesserungen auf der Zeichnung oder eher in einer neuen Zeichnung ausgeführt sind. Und, da ALBERTI im Falle von Studien rät, vor dem Beginn des Zeichnens nachzudenken, nicht drauflos zu zeichnen, wird erst recht hier, da es um die Darstellung einer Erfindung als Figurenfolge geht, ein Nachdenken, das zu ersten Einsichten und Einfällen führt, ohne schon das Durchdenken und Durcharbeiten zu sein, am Platze und vorauszusetzen sein. Solche Momente könnten, wie berührt, im lateinischen Text anklingen, sind aber nicht zu eigenen methodischen Schritten im Werkprozeß auseinandergelegt: es gibt keinen Hinweis auf Ureinfälle, Skizzen und abschließende Zeichnungen (première pensée,

croquis, dessin) als unterschiedene Aufgaben und methodische Schritte. ALBERTI nennt denn auch in der italienischen Übersetzung Concetti und Modelli in einem Atem und in Funktion und an Stelle des lateinischen Modulus. Wir dürfen also bei ALBERTI unter ‚concelli‘ und ‚modelli‘ einunddasselbe verstehen, einmal eher im Hinblick auf die Inventio, ein andermal eher im Hinblick auf das zu vollendende Werk so genannt.

ALBERTI würde so wohl in den wenigen erhaltenen Zeugnissen von Entwurfszeichnungen aus der älteren Geschichte der Malerei, wie derjenigen des FRANCESCO TRAINI zu einer Storia ‚Christus von Kajaphas‘ (CIZ³⁸ Nr. 33) auf der einen Seite (concello) und derjenigen des TADDEO GADDI zum ‚Tempelgang der Maria‘ (CIZ Nr. 22) und aus dem Umkreis des BERNARDO DADDI zum ‚Martyrium des hl. Miniatus‘ (CIZ Nr. 30) auf der anderen Seite (modelli) die gemeinsame Aufgabe gesehen haben. Warum die Tätigkeit des Entwerfens nunmehr als eine besondere Aufgabe, die regelmäßig in einem eigenen Schritt zu bewältigen ist, angesehen wird, vermag der Teilentwurf (eiusdem historiae pars) des DONATELLO für eine Storia in Relief des ‚Bethlehemitischen Kindermordes‘ (CIZ Nr. 265) jenen Blättern gegenüber zu zeigen.

ALBERTI erwähnt bei seiner Darlegung des Entwurfes einer Figurenfolge zur Darstellung einer Erfindung die perspektivische Konstruktion, die er I, 19 und II, 33 ausführlich beschreibt, wiederum nicht. Diese Konstruktion wird, wenn sie in die Figurenfolge tatsächlich eingreift, in den Moduli, sonst, wenn sie nur den Raum erschließt, in dem die Figurenfolge, wie meist, relativ unabhängig vornean entwickelt wird, auf der Tafel oder an der Wand durchzuführen sein.

ALBERTI erwähnt bei seiner Darlegung des Entwurfes auch keine Studien nach Modellen. Die ‚singulae partes‘ sind ja solche des Ordo, beziehen sich auf die Inventio, nicht auf Modelle. Sollen nun Studien nach Modellen und wann in den Entwurf eingebracht werden? Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß ALBERTI Studien nach Modellen für einzelne Figuren in einer Storia als Aufgabe und methodischen Schritt gar nicht vorsieht, daß die Status und Motus vielmehr im Kontext des Entwurfs entwickelt werden sollen durch einen Maler, der infolge seines anhaltenden zeichnenden Studiums der Wirklichkeit nach Modellen sich so geübt hat, so voll des Wissens über das natürlich Mögliche ist, daß er die Natur versteht, sie fast schmeckt. Ich frage nach einem methodischen Erfordernis, der Ratio des Entwurfes, einem regelmäßigen und als notwendig verstandenen Tun, spreche nicht davon, daß aus besonderen Gründen, besonderen Schwierigkeiten auch ein höchst ausgebildeter Maler es anders hält. Mir erscheint das Dargelegte wahrscheinlich, da ALBERTI die Naturstudien hier nicht erwähnt und in dem Absatz über die Studien nach der Natur die Folge solchen Studierens so beschreibt: „Wer aber von der Natur selbst alles zu empfangen sich gewöhnt haben wird, der wird die Hand so geübt machen, daß immer, was er beginne, er die Natur selbst spürt (qui vero ab ipsa natura omnia suscipere consueverit, is manum ita exercitatum reddet, ut semper quicquid conetur naturam ipsam sapiat)“ (III, 56). Der Entwurf enthält also keine methodische Ausdifferenzierung nach Ureinfall, Skizze und abschließender Zeichnung und hat wahrscheinlich keinen methodischen Ort für besondere Studien nach dem Modell; der neue methodische Schritt ist zunächst ein einheitlicher.

Die Einführung des zeichnerischen Entwurfes in den Werkprozeß als einen eigenen methodischen Schritt hat zwei weiterreichende Folgen. Zunächst be(pp. 171/172)zieht diese zeichnerische Vorbereitung nicht die Farbe ein: die Farbe ist damit nicht Teil des Entwurfs. Ja, daß ein Maler sich des längeren und differenziert mit der Figurenfolge bis zur vollständigen Einsicht in die angemessene Darstellung einer Erfindung beschäftigt, ohne die farbliche Darstellung bedacht haben zu müssen, führt dazu, daß diese bloß

³⁸ CIZ = DEGENHART, BERNHARD U. SCHMITT, ANNEGRIT. *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 – 1450*. Berlin: Mann. Teil I 1968.

angehängt sein kann. Sodann verleiht die längere und differenzierte zeichnerische Vorbereitung im Akt des Komponierens nicht nur der Komposition einen hervorragenden Rang unter den künstlerischen Aufgaben, sondern deren Ergebnis im Modulus ein solches Gewicht, daß der Künstler desto gewisser an ihm festhält (*certius tenere*) – was die Quadrierung eines Modulus ermöglicht –, so daß die Ausführung auf Tafel und Wand bloß noch nachfolgt. ALBERTI ist davon noch weit entfernt, für ihn dienen die Zeichnungen ausschließlich der Vorbereitung, sie haben keinen allgemeinen Wert, sie sind nach seinen Worten wie *privata Commentaria* gegenüber dem *Opus publicum* (III, 61).

Die entwerfende Vorbereitung erlaubt, das Werk mit *moderata diligentia* (III, 62), es mit Sorgfalt, doch ohne Überdruß, und mit Raschheit, doch ohne Überstürzung, zu vollenden. Der Maler soll mit seinem Werk auch zu einem Ende kommen und nicht stets noch bessern zu sollen meinen (III, 61).

Wie beim Entwurf die Freunde, soll der Maler bei der Ausführung die Zuschauer hören. Auch diese sollen von ihm freundlich aufgenommen werden; für sie ist das Werk ja auch bestimmt, noch kann er auf ihr Verständnis eingehen, kann Fehler ändern. „Also alle soll er hören, zuerst soll er mit sich selbst die Sache bedenken und sie bessern; dann, wenn er alle gehört hat, den Kundigeren folgen.“ In dieser Regel des ALBERTI ist für den Entwurf wie für die Ausführung, soweit der Maler ihnen Einfluß geben will, die Mitwirkung anderer Urteilsfähiger da, die im Hinblick auf die Aufgabe der Malerei, in erfundenen Geschichten Wirklichkeit darzustellen, auf lange Zeit von Bedeutung bleiben wird. „Es ist überhaupt nicht zu scheuen“, schreibt ALBERTI, „daß der Tadler und Neider Urteil dem sachlichen Ansehen des Malers etwas nehmen könnte, denn durchsichtig und allgemein bekannt ist das Verdienst des Malers, denn als beredten Zeugen hat er das gut gemalte Werk.“ (III, 62)

12. Der Künstler; der erhöhte Rang der Kunst in der Malerei

Das dritte Buch der Kommentare des ALBERTI handelt vom Künstler, „wie und auf welche Weise er vollendete Kunst und Kenntnis der ganzen Malerei erwerben kann“ (S. 8). Einen Punkt habe ich aus diesem Zusammenhang gelöst und unter den Überschriften ‚Die Figurenfolge‘ und ‚Der zeichnerische (pp. 172/173) Entwurf‘ schon erläutert. Alle Punkte möchte ich kurz berühren, dabei auch den Ort der Behandlung jenes Punktes anzeigend.

1. *Der Maler als vir bonus et doctus bonarum artium* (III, 52 – 54). Nach einer einleitenden Wiederholung der Definition der Malerei im Hinblick auf die richtige Wirklichkeitsdarstellung und einer Wiederholung, daß der Maler Augen und Herzen der Betrachter darüber hinaus fessele und bewege durch die entfaltete Kunst (Komposition und Lichteempfang der Körper), fügt ALBERTI an: „Ich wünsche, daß der Maler, damit er dies alles gut fassen kann, vor allem ein Mann sei gut sowohl wie unterrichtet in den guten Künsten“ (III, 52). Dies entspricht einer Forderung der Rhetorik an den Redner; so auch die Forderung der Rechtschaffenheit, denn sie allein vermag zu sichern, daß die Kunst der Rede auch verantwortlich benützt wird. ALBERTI löst diesen Zusammenhang, bei ihm gewinnt die Rechtschaffenheit (*probitas*) das Wohlwollen der Bürger, gewinnt die Beachtung der Sitten (*mores*), vor allem der Umgangsformen (*humanitas et facilitas*), Ansehen und Aufträge. Handelt es sich bei dem nüchternen Florentiner auch eher um eine Geschäftstugend³⁹, können die Reichen doch oft besser Freundlichkeit als

³⁹ ALBERTI, unter den Humanisten kein *homo novus*, sondern Patrizier, behandelte in ‚Della Famiglia‘ ein für Humanisten wohl neues Thema: das bürgerliche Leben; damit auch eine neue Schicht von Lesern

Kunstverstand eines Malers beurteilen, so hebt er den Tugendkanon mit Menschen und Bildung achtender Freundlichkeit und Gewandtheit doch, lenkt den Maler auf anderes als handwerkliche und geschäftliche Zuverlässigkeit allein, welche sich vielleicht ansonsten „intemperans“ gebärden. Löst ALBERTI auch jenen älteren Zusammenhang, so sind diese Tugenden doch keine Geschäftslist, sie haben zusammen mit der erwünschten Bildung des Malers und seiner Aufgabe, in Geschichten die Wirklichkeit reich und verschieden, fesselnd und bewegend darzustellen, sozusagen eine einheitliche Temperatur.

ALBERTI wünscht ferner, daß der Maler, soweit als möglich, in allen freien Künsten beschlagen sei und verlangt mit Nachdruck Kenntnis in der Geometrie; sie ist die notwendige Voraussetzung, wie behandelt, der Malerei. Nächst dem gehöre es zur Sache, sich mit Poeten und Rhetoren (auch, wie später angehängt, den übrigen Literaten) der Inventionen und Ornamenta wegen vertraut zu machen; durch deren Lektüre wird der Maler im Hinblick auf seine Aufgabe reicher und vervollkommnet (*copiosior et emendatior*). Im Falle der Geometrie verlangt ALBERTI die Kenntnis dieser freien Kunst; im Falle (pp. 173/174) der Poetik und Rhetorik rät ALBERTI zur Lektüre und einer Vertrautheit mit den Autoren; folgt man den genannten Beispielen LUKIAN, HESIOD und für PHIDIAS HOMER, so rät er nichtmals zu einem Studium der Lehrschriften. Im Falle der Geometrie werden blank Kenntnisse verlangt, im Falle der Poeten und Rhetoren wird geraten, sich dieser Autoren zu erfreuen (*delectare*). Man wird hinzusetzen dürfen, daß diese andere, ein Studium der Geometrie, später der Naturwirklichkeit, ablösende, seelische Disposition für eine *Inventio* besonders empfänglich macht.⁴⁰

2. *Die Ausbildung und das Studium der Naturwirklichkeit* (III, 55 - 60). Nach einer kurzen Empfehlung eines Lernweges (*via perdiscendi*) über das Studium erst der Flächen, dann derer Zusammenhänge, dann der Glieder aller, die schon erörtert wurde, geht ALBERTI ausführlich auf die einzige behandelte Aufgabe, das Studium der Naturwirklichkeit ein. Dieses Studium ist die tägliche Aufgabe des Malers, es ist beobachtende und denkende Erforschung der Natur (*in eaque investigatione continuo oculis et mente persistere* III, 55). Dieses Studium erfolgt im Hinblick auf umfassende Erkenntnis der Verschiedenheit der Naturdinge (*similitudo*) und im Hinblick auf auslesende (*eligere*) Ermittlung der Schönheit der Naturdinge (*pulchritudo*). Das Studium gilt vorzüglich den Naturdingen selbst, d. h. ausgewählten, besonderen Modellen (*elegans et singulare exemplar*), deutlich mit Zurückhaltung betrachtet, Malereien, eher schon Skulpturen, weil diese zeichnend nicht nur zu kopieren, sondern deren Beleuchtung auch darzustellen sei. Das Studium umfaßt alle Dinge der Natur, die für eine *Storia* als *summum opus* nur immer in Betracht kommen können; der Maler soll, soweit

anzusprechen bemüht. Aus einem Handelshause stammend, äußerte er immer wieder eine fraglos-unzimperliche Schätzung des Erwerbes von Vermögen und Reichtum, z. B. S. 140 f., dt. 180; Nutzen der Ehrbarkeit und des entsprechenden Umgangs für den Erwerb (*fede e onestà*) z. B. S. 144, dt. 184; auch Bildhauerei und Malerei werden als Quellen des Erwerbes behandelt S. 145, dt. 186.

⁴⁰ In ‚*Della Famiglia*‘ (S. 69 f., dt. 86 f.) findet sich folgende Äußerung: „Und ihr, Jünglinge, fahret fort, wie ihr es tut, widmet den gelehrten Studien viele Bemühung (*molta opera*), seid beharrlich darin (*assidui*); findet eure Freude (*piacciavi*) in der Kenntnis vergangener Zeiten und denkwürdiger Dinge und Nutzen (*giovi*) in der Aneignung lehrreicher Erinnerungen, genießt es (*gustate*), euren Geist mit anmutigen Gedanken zu nähren (*dilenivi*), euer Gemüt an den trefflichsten Charakteren zu bereichern, suchet in der Erfahrung des politischen Lebens einen Überfluß unglaublicher Feinheiten, strebet, alles Menschliche und Göttliche kennen zu lernen, das mit vollkommener Vernunft in den Büchern niedergelegt ist“. Dem Ernste bürgerlichen Erwerbslebens, der den Traktat durchgängig bestimmt, tritt diese Erfreung zur Seite: doch ist von einer Erholung und einer Erweiterung die Rede. Diese Beschäftigung ist in ‚*De Pictura*‘ anders gewertet, zentral geworden. Alberti wurde bei der Ausarbeitung von ‚*De Pictura*‘ die Sichtbarkeit der Welt der Handlungen und damit die Funktion einer durch den Künstler sichtbar dargestellten Welt der Handlungen wichtig, er dachte nicht mehr nur auf das Handeln selbst hin. Später schuf er in Lehre und Praxis Orte des Handelns in der Welt.

als ihm möglich, wenigstens eine gewisse erworbene Kenntnis davon haben.

Dieses anhaltende Studium macht den Maler zu einem Naturschmecker. Und es führt zu dem Vermögen, mit Sorgfalt und Raschheit zugleich darzustellen. „Denn zur Sache, die durchzuführen ist, kommt bereit, gewappnet (pp. 174/175) und schnell jener Geist, der, durch Übung geweckt, glüht, und jene Hand folgt als die schnellste, die eine sichere, vernünftige Methode gelenkt hat (nam redditur ad rem peragendam promptum, accinctum expeditumque ingenium id quod exercitatione agitata calet, eaque manus velocissima sequitur, quam certa ingenii ratio duxerit)“ (III, 59); während andere unbekanntere Wege und Ausgänge proben und suchen (ignotas vias et exitus praetentant ac perquirunt). Die Gefahren, die zu meiden, sind: begieriger (curiosior) die Ähnlichkeit als die Schönheit zu suchen und blindlings seinem Geiste zu vertrauen statt der Natur (suo ingenio temere confisus). Die Tugenden, deren ALBERTI bei diesem Studium erwähnt, sind: Sorgfalt, Eifer und Beharrlichkeit (diligentia, studium et assiduitas)⁴¹.

3. Anschließend behandelt ALBERTI den *Entwurf und die Vollendung des Werkes* (III, 61 - 62), die ich früher erörtert habe. Sie sind das krönende Tun eines Malers, der, bonus et doctus bonarum artium, die Naturwirklichkeit kennt und zu sorgfältiger, rascher Darstellung befähigt, in erfundenen Geschichten eben diese Wirklichkeit darstellt.

4. *Der Rang der Kunst*. ALBERTI hat im ersten Buche die Voraussetzungen der Malerei in der Naturwirklichkeit, im zweiten die Kunst der Malerei und im dritten den Künstler behandelt. Die Kunst, in die Teile Umreißung, Komposition und Lichteempfang gegliedert, ist ein Teil der Malerei. Die Malerei umfaßt mehr als die Kunst. – ALBERTI erhöht in der Lehre der Malerei, wie man weiß, den Rang der Kunst. Man beschreibt diese Leistung am einfachsten, wenn man vom Ingenium ausgeht, genauer: jener Tätigkeit des Ingeniums, welche die Lehre von der Kunst nicht behandelt⁴². In der Ausübung der Malerei wirken ja das Ingenium des Künstlers, seine natürliche und persönliche Begabung, und die Kunst, die angewendete Lehre und die geschätzten Vorbilder, zusammen, und zu einem guten Werk hat das Ingenium mehr zu (pp. 175/176) tun, als es in der Kunst gelernt hat. ALBERTIS Auffassung von dem Anteil der Kunst an der Malerei wird nun gegenüber CENNINO CENNINI eine Generation früher verfaßtem ‚Libro dell‘ Arte⁴³ deutlich:

ALBERTI drängt *zunächst* einen großen Teil des materiellen Inhaltes der Kunst einfach hinaus, alles für die Malerei wichtige Wissen über Materialien, Rezepte und Techniken; ALBERTI wehrt im Falle der Farben (II, 48) ausdrücklich ab, derlei zu behandeln. Diese Dinge sind kein Teil mehr der Kunst. Bei CENNINI besteht *dann* die Kunst der Malerei (arte che si chiama dipignere, cap. 1), zu deren Ausübung es der Fantasia und der

⁴¹ Diese Tugenden erfreuen sich in ‚De Pictura‘ (vgl. im italienischen Vorwort industria e diligenza, denen der Aufstieg der Kunst verdankt wird) und erfreuten sich in ‚Della Famiglia‘, zum Erfolg bürgerlicher Familien führend, steter Empfehlung. Vgl. S. 50 f., dt. 63 was vermag anhaltende Übung; S. 129 f., dt. 165 f. wider den Müßiggang (darin S. 131, dt. 167 f. die nicht gerade philosophische Äußerung: „Mir kann hier die Meinung des Philosophen Epikur nur mißfallen, der glaubt, an Gott sei es die höchste Seligkeit, nichts zu tun (el far nulla). Mag es Gott erlaubt sein, was es den Menschen vielleicht nicht ist, wenn er will, nichts zu tun; aber ich glaube, daß alles andere an sich selbst Gott minder unlieb sein kann und den Menschen, abgesehen vom Laster, eher erlaubt, als in Untätigkeit zu verharren (starsi indarno)“; S. 144, dt. 185 fatica, diligenza e industria und deren Gegenteil (negligenza, ignavia e tardità), wenn von unserem Beitrag zu unserem Erfolge, nicht von der Fortuna die Rede ist; letztes Beispiel S. 274, dt. 355: „Und so glaube ich, daß es fast kein vernünftiges Unternehmen (ragionevole istituto) geben kann, das nicht, mit Festigkeit und Geschick (fermezza e modo) verfolgt, uns, wann immer es sei, den erstrebten Erfolg bringt.“

⁴² Über Ars und Ingenium s. BAXANDALL (s. Anm. 8) S. 15 ff.

⁴³ CENNINI, CENNINO. *Il libro dell arte*. hg. Franco Brunello. Vicenza: Neri Pozza ²1982. Deutsche Übersetzung: CENNINI, CENNINO. *Das Buch von der Kunst*, übers. Albert Ilg. Wien: Braumüller 1871 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hg. Rudolf Eitelberger von Edelberg. Band 1).

Operazione di Mano (cap. 1; entspricht *ingenium et manus*) bedarf, insofern sie Operazione di Mano ist und als Kunst gelehrt werden kann, aus zwei Teilen, dem *Disegnare* und dem *Colorire* (cap. 4). In ALBERTIS Einteilung umfaßt der erste Teil, die Umreißung, weniger, als das von CENNINI unter *Zeichnen* behandelte, so nicht das Hell und Dunkel mittels des Zeichnens auf der *carta tinta*, und umfaßt der dritte Teil Farbe und Hell und Dunkel zugleich. ALBERTI gibt die Unterscheidung von *Disegnare* und *Colorire* als Basis einer Lehre von der Kunst auf. ALBERTI löst die Umrißzeichnung heraus, hebt sie zu einem selbständigen ersten Teil der Kunst an: sie ist Ortsumreißung und räumliche Definition der Dinge. Und ALBERTI faßt das Hell und Dunkel und die Farbe in einem dritten Teil der Kunst zusammen, er konstituiert ihren Zusammenhang⁴⁴ in der Lehre von der Kunst.

Das Wichtigste aber: Bei CENNINI bildet die Komposition keinen eigenen Teil der lern- und lehrbaren Kunst, sie bleibt im wesentlichen Sache des *Ingeniums*, der *Fantasia*. Genau diese Komposition entwickelt ALBERTIS Lehre im Zentrum der Kunst der Malerei. ALBERTI hat den Bereich der Kunst verschoben, aus dem Handwerklichen heraus und weit in jenes Gebiet hinein, welches bis dahin dem *Ingenium* des einzelnen (oder Auftraggeber und Tradition) überlassen werden mußte. Dies geschah nach dem Vorbilde der Rhetorik; durch das Ausstoßen des Handwerklichen und das Verschieben der Kunst auf Fragen der Komposition wurde die Kunst in der Malerei zu einer der Rhetorik gleichrangigen *ars bona*⁴⁵. Durch die Herübernahme der Komposition aus

⁴⁴ Mir scheint diese Verbindung in einem Abschnitt zunächst wichtig, auch wenn das Hell-Dunkel und die Farben dann nebeneinander, in Neutralität gegeneinander behandelt werden, wie BARASCH (s. Anm. 33) S. 13 ff. betonte.

⁴⁵ Es liegt die Frage nahe, ob ALBERTI angesichts der neuen Kunst und im Gespräch mit den Künstlern zu dieser Auffassung kam, wie hier vertreten, oder ob sein humanistischer Lehrer BARZIZZA schon ALBERTI auf die Parallelität der Malerei und der Rhetorik hingewiesen hatte. Die ersten drei Bücher von ‚*Della Famiglia*‘ wurden – von Überarbeitungen abgesehen –, wie GRAYSON in seiner Edition (s. Anm. 1) S. 378 ff. dargetan, 1433/34, also vor ‚*De Pictura*‘, geschrieben; das vierte Buch aber gegen 1440, also nach ‚*De Pictura*‘. Zwei Stellen im zweiten Buch von ‚*Della Famiglia*‘ legen nun nahe, daß ALBERTI erst spät, unmittelbar vor der Abfassung des Malereitraktates (das heißt übrigens auch: 1434 und nicht 1428) die Bildende Kunst so hoch schätzen lernte, wie er es dann vertrat. Damit wäre der Malereitraktat auch kein Werk eines langen Reifens, sondern der ersten Stunde. Die Stellen: S. 130, dt. 166 legte ALBERTI dem Vetter Leonardo die Erwähnung einer Statue als eines gewissermaßen toten Werkes in den Mund: „Worin siehst du den Unterschied zwischen einem Holzklotz, einem Standbild, einem verwesenden Leichnam und einem durchaus müßigen Menschen? In qual cosa a te pare differenza da un tronco, da una statua, da un putrido cadavere a uno in tutto ozioso?“ Dann legte ALBERTI (S. 145, dt. 186) ebenfalls seinem Vetter Leonardo eine Aufzählung solcher Geld einbringender Tätigkeiten, bei denen Geist und Körper zusammenwirken, in den Mund: „Endlich sind diejenigen unserer Betätigungen (*essercizii*) geeignet, Geld einzubringen, bei denen Geist und Körper in der Arbeit zusammenwirken; zu diesen gehören die des Malers, des Bildhauers, des Harfenspielers und andere ähnliche.“ Hier werden Malerei und Bildhauerei ganz selbstverständlich, auch hier ohne Widerrede eines anderen Teilnehmers, auch ohne relativierenden Zusatz mit dem Instrumentenspiel parallelisiert, nicht aber mit der Musik selbst als einer *ars liberalis*, wie es ‚*De Pictura*‘ durch die Parallelisierung mit der Rhetorik nahelegt. ALBERTI war demnach wohl dreißig Jahre alt (1434), als ihm blitzartig klar wurde, was die Bildende Kunst inzwischen geworden war, was sie sein konnte, und das Vergleichsniveau klar wurde, welches zu einer Beurteilung zu gewinnen war. Vielleicht ist darüber hinaus erwähnenswert, daß im vierten Buche, welches später als ‚*De Pictura*‘ geschrieben wurde, eine Personenbeschreibung vorkommt, dem alten Diener der Alberti zugeschrieben (S. 264, dt. 341): „Mehr als einmal hab’ ich die Ritter Alberti ..., die doch ein jeder als hochgebildete Männer rühmte, bei diesen derartigen Erörterungen lange und laut miteinander streiten gehört, so daß ich nicht bedauere, unwissend zu sein, wie ich bin, wenn die, die mit der Wissenschaft vertraut sind, immer wie sie zu zanken und durcheinander zu schreien haben, und, wie es scheint, ohne mit den Fingern und Händen, mit den Brauen, dem Gesicht, dem Kopf und dem ganzen Leibe zu gestikulieren, sich nicht verständlich machen können; denn die Zunge und eine laute Stimme genügt diesen Gelehrten nicht, um sich im allgemeinen Gezänke zur Geltung zu bringen.“ Diese Beschreibung ist burlesk, führt zum Lachen, ist die eines Dieners und steht im Eingang der seriösen Erörterung des Buches über die Freundschaft; aber eine

einem dem Ingenium, Auftraggeber oder Tradition im wesentlichen zu überlassenden Bereich in den lehr- und lernbaren Bereich einer Ars vermehrt sich die intellektuelle Bewußtheit gegenüber der Aufgabe der Komposition, welche sie zu der durchgängigen Artikuliertheit der Struktur bringt und die durchgängige Artikuliertheit der Figurenfolge ermöglicht. Dementsprechend wird nun nicht mehr unmittelbar auf der Bildtafel oder der Wand komponiert, wie es CENNINI allgemein vorsieht (cap. 67 und 122), sondern die Komposition zeichnerisch entworfen.

Sieht man die Verschiebung der Kunst aus dem Handwerklichen heraus, weit in jenes Gebiet hinein, das bis dahin dem Ingenium des einzelnen, Auftraggeber oder Tradition überlassen werden mußte, als ALBERTIS Leistung an, so ist aber auch die Grenze dieser Verschiebung zu betonen: ALBERTI bezieht nicht die ganze Komposition in die lern- und lehrbare Kunst ein, namentlich keine Lehre und keine Regel über die Figurenfolge und die Bildung des Zusammenhanges. Die Komposition, insofern sie Kunst ist, schafft die optimalen Bedingungen für das Ingenium, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden.

Der Schritt, der mit der Abstoßung des Handwerklichen getan wurde, hatte keine gravierenden Folgen, solange die Werkstattausbildung der Maler und die Darstellungsabsichten das Handwerkliche nicht und dann erst vereinzelt in Geringschätzung fallen ließen. (pp. 177/178)

ALBERTI bewirkt sicherlich in der Lehre eine Zäsur, positiv: einen Sprung der mehreren Sprünge, die das Verständnis dessen, was das ist, die Kunst, historisch getan hat. Seither ist die Malerei des Mittelalters und die der neueren Zeit in der Lehre getrennt im Vorverständnis dessen, was die Kunst daran ist. Da die Ausdehnung der Kunst in den Bereich des Ingeniums getan wird, gerät ein größerer Teil dessen, was in der Darstellung angestrebt werden kann, in den Bereich intellektueller Bewußtheit und ist nach den Regeln einer Kunst zu beurteilen.

ähnlich konkrete Beschreibung von seelischen Bewegungen in körperlichen Bewegungen gibt es in den ‚De Pictura‘, der Beschäftigung mit der Kunst der Malerei, vorangehenden Büchern von ‚Della Famiglia‘ meiner Erinnerung nach nicht (vgl. auch hier die Anmerkungen 27 und 40).