

Zur Natur von Albertis „De Statua“

FRANK BALTERS und PETER GERLACH

I. Albertis Proportionstheorie in „De Statua“.

Die Proportionslehre vom menschlichen Körper ist unabdingbarer Bestandteil der europäischen Kunsttheorie.¹ Diesen Platz hat sie bereits in Cenninis „Libro dell'arte“ inne.² In dieser Schrift kann ihre Anordnung in der Argumentationsfolge noch durchweg aus der Logik der handwerklichen Handlungsfolge zur Herstellung eines Gemäldes, also des Malens selber, begriffen werden. Sie steht dort ohne weiteren begründenden Kommentar unvermittelt nach der Beschreibung der erforderlichen Arbeiten für die Zubereitung einer Holztafel zum Bemalen und der Herstellung von Farben und Pinsel, gleich anschließend gefolgt von der Angabe derjenigen Farbmaterialien, mit denen „ein altes Gesicht in Fresco zu malen“ sei. Das diesen materialbezogenen Anweisungen folgende Kapitel 70 mit der Überschrift: „Die Maße, welche der vollkommen gemachte Körper des Menschen haben soll“, enthält den Katalog von Proportionsmaßen. Danach, im 71. Kapitel, wird beschrieben, wie man ein Gewand in Fresco zu malen habe.

Cenninis Proportionsanweisung wurzelt noch fest im Byzantinismus des Trecento³ und beschränkt sich auf die Wiedergabe eines Ideal-Schemas für die vertikale Höhentheilung des menschlichen Körpers in der Vorderansicht, deren Bezugspunkte die organischen Gliederungen abgeben. Die zugehörigen Modulmaße bleiben auf die in der Fläche darstellbare Körperansicht beschränkt. Alles dies charakterisiert eine vorrangig praktische Zielsetzung des handwerklichen Manuals.

Zwei Schritte sind im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts zu verzeichnen, die von dieser Form fortführen. Der erste bestand darin, der Anweisung zur Proportionierung einer menschlichen Gestalt einen neuen – systematisch begründeten – Platz in der Argumentationsfolge kunsttheoretischen Schrifttums zuzuweisen. Diesen ersten Schritt verdanken wir Leon Battista Alberti. Er prägte nicht nur dem Inhalt nach die Proportionslehre der Renaissance, sondern ordnete sie in eine abstrakte Argumentationsfolge ein, die sich aus einem theoretischen Konzept der künstlerischen Tätigkeit und nicht mehr nur von ihrer praktischen Abfolge herleiten läßt. Für ihn sind nicht mehr die traditionellen Materialien und Utensilien des Künstlers und deren Handhabung das ordnende Prinzip seiner Argumentation, sondern die idealtypisch im Denken des Künstlers sich vollziehenden Prozesse der Bilderfindung bis hin zur sozialen Selbsteinschätzung des Künstlers. Dazu bediente er sich aus antiker Wissenschaft und Literatur entlehnter Modelle: in „De Statua“ ist es das von *ars, artifex, opus*.⁴

Wann genau Alberti Interesse an diesen Fragen gewonnen hat und wann er mit der Niederschrift seiner Überlegungen begann, ist bis heute nicht gesichert.⁵ Andererseits ist das bisherige Interesse am Aufbau und Inhalt der Schrift „De Statua“ erstaunlich gering geblieben.⁶ Vielleicht hat Parronchi recht, wenn er schrieb, daß diese Schrift noch größte Verwandtschaft mit antiken handwerklichen Fachschriften aufweise. In der Tat sind explizite ästhetische Urteile und Urteilskriterien auf den ersten Blick kaum darin zu finden. Zu sehr scheinen praktische

Anweisungen für die bildhauerische Tätigkeit zu überwiegen, es werden Geräte und Verfahrensweisen erläutert, und schließlich bildet eine angehängte, ebensowenig kommentierte Tabelle mit Proportionsangaben den Abschluß, die den Charakter eines normativen Kanon zu haben scheint, wie es noch von Cennini her geläufig war.

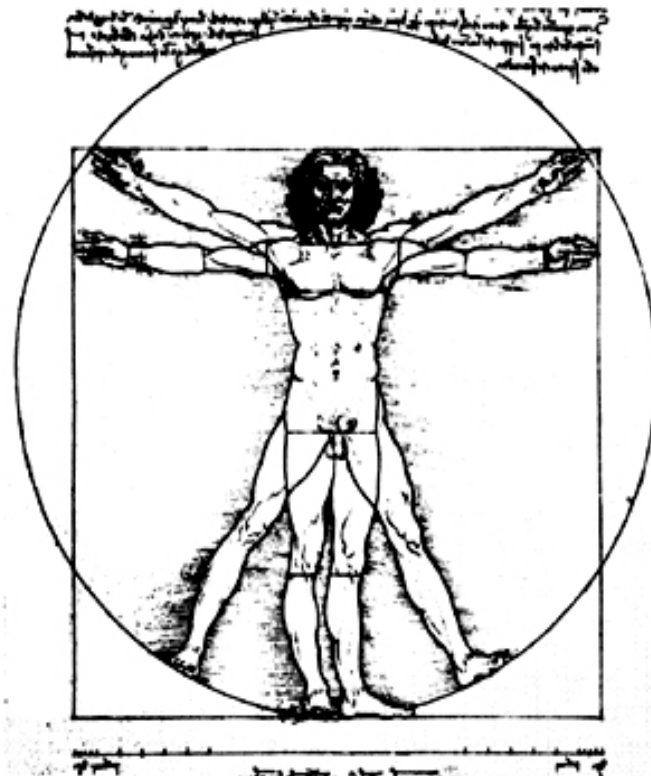
Albertis frühe theoretische Überlegungen, die in der Begegnung und Auseinandersetzung möglicherweise schon mit Ghiberti in Florenz, um 1427/1428,⁷ und mit Donatello in Rom (1431–1433) angesichts antiker Skulpturen und in der Beschäftigung mit Vitruvs Büchern⁸ entstand, ist ein Versuch, diesen Bestandteil antiker Kunsttheorie in einer Lehrschrift begründet zu verankern. Damit konnte er den Anspruch auf „Wissenschaftlichkeit“, d. h. die Fundierung einer auf die Zahl bezogenen, Natur-erkennenden Tätigkeit des bildenden Künstlers, ausfüllen. Wann und welches der zu Beginn des 15. Jahrhunderts verfügbaren Vitruv-Manuskripte Alberti benutzt haben könnte, ist nach wie vor völlig ungeklärt. Weder im Zusammenhang mit seiner Architekturtheorie, noch in der Diskussion um „De Pictura“ scheint diese Frage aufgeworfen worden zu sein, wenn auch unbezweifelbar bleibt, daß er Zugang zu einem Vitruv-Text gehabt haben muß, da er z. B. in „De Pictura“ sich ausdrücklich auf dessen Proportionstheorie bezog.⁹ G. Scaglia¹⁰ konnte nun nachweisen, daß Ghiberti bei der Konzeption seiner „Commentarii“ ein Vitruv-Manuskript benutzte, das der Orthographie nach mit den überlieferten Kopien aus dem 10. und 11. Jahrhundert verwandt gewesen sein muß. Daß dies möglicherweise bereits 1430 gewesen sein kann, ergibt sich durch eine Folgerung im Zusammenhang mit einem Brief des Giovanni Aurispa aus dem nämlichen Jahr, von dem Ghiberti u. a. einen Athenaeus-Text anforderte, aus dem er eine Übersetzung im Prooemium seiner „Commentarii“ verwandte.¹¹ Morselli¹² hat zudem zahlreiche Argumente zusammentragen können, aus denen er folgerte, daß Alberti 1427/1428 schon wieder in Florenz gewesen sein mag. Dort könnte ihm ebenfalls dieses von Ghiberti benutzte Vitruv-Manuskript zugänglich gewesen sein. Daß Alberti aber möglicherweise bereits 1425 beim Abfassen seiner Komödie „Philodoxaeos“ mit dem Vitruv-Text vertraut gewesen sein müßte, hat E. Battisti¹³ wahrscheinlich machen können.

II. Albertis Modulus-System und Vitruv¹⁴

Listet man die Proportionsangaben, die Vitruv in der Einleitung zu Buch III im ersten Kapitel anführt, auf, so bemerkt man alsbald, daß die Breitenangaben gegenüber den Längenangaben überwiegen und daß der Kopf detaillierter behandelt wird als sonstige Teile des Körpers. Wollte man indes daraus schließen, daß ihm offenkundig die Teilungsangaben für den Kopf hinreichend für eine darauf aufbauende Unterteilung des restlichen Körpers einer stehenden männlichen Figur gedünkt haben sollten, so ist das nur zum Teil folgerichtig. Bedenkt man nämlich, daß 1. diese Angaben zu Eingang des Kapitels mit der Überschrift: „Worauf die bei dem Tempelaufbau üblichen Regeln des künstlerischen Ebenmasses begründet sind“, stehen und 2. damit die Abhandlung der Säulenordnung eingeleitet wird, erklärt sich die erwähnte Beschränkung ebenso aus dem Umstand, daß ihm diese wenigen Einzelangaben in Analogie zur Säule ausreichten. Wenn doch die Relation des Säulendurchmessers zum Säulenabstand, dem Intercolumnium, das Verhältnis der Gesamthöhe einer Säule zur Unterteilung der Kapitelle und der der Basis sein eigentliches Erläuterungsziel war, so benötigt er eben nur diese Angaben. Nach der Begründung des Ranges der *numeri perfecti* folgt zu Beginn der Diskussion der Architektur im 3. Kapitel die Bestimmung der proportionalen Maße der Intercolumnien, noch vor der Beschreibung der Säulenordnung ab dem 5. Kapitel. Da sich nun zumindest in einem Fall zeigen ließ, daß im Umkreis Albertis ein Vitruv-Manuskript genau in dieser Reihenfolge auf die Proportionsangaben hin übersetzt und ausgewertet wurde, wie die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des *Zibaldone*¹⁵ lehrt, muß dieser Kontext bei der Beurteilung der folgenden Überlegungen im Auge behalten werden.

Für ein anthropometrisches Verfahren ebenso wie für die zeichnerische Konstruktion einer menschlichen Figur sind diese vitruvianischen Angaben bereits in jeder Auseinandersetzung mit diesem Systemfragment als unzureichend und in sich widersprüchlich erkannt worden. Geht man nun von der Annahme aus, daß Alberti sich dieses Textes bedient hat, um sein eigenes System zu entwerfen, so ist zunächst die Frage zu klären, ob sein auf der Sechser-Teilung beruhendes Exempeda-Maß aus den Angaben des Vitruv ableitbar ist.

Den Aufbau des „homo bene figuratus“ beschreibt Vitruv mit folgenden Werten: Das Gesicht, vom Haaransatz bis zum Kinn, umfasse $\frac{1}{10}$ der gesamten Höhe des Menschen, die Länge der Hand, von der Handwurzel bis zur Spitze des Mittelfingers, ebenfalls $\frac{1}{10}$, die Höhe des Kopfes, vom Scheitel bis zum Kinn, $\frac{1}{8}$; die Entfernung von der Halsgrube bis zum Haaransatz entspreche $\frac{1}{6}$, von der Halsgrube bis zum Scheitel $\frac{1}{4}$, die Länge des Fußes $\frac{1}{6}$, die Länge des Ellbogens entspreche $\frac{1}{4}$, und ebenso sei die Brustbreite gleich $\frac{1}{4}$ der Gesamthöhe des Menschen. Das Gesicht nun bestehe aus drei gleich bemessenen Teilen, nämlich der Stirn, der Nase und der Mund-Kinn-Partie. Wenn nun der Mensch aufrecht stehend die Arme waagrecht ausbreite, passe er genau in ein Quadrat; spreize er die Beine und höbe entsprechend diesen Diagonalen die Arme an, passe er genau in einen Kreis, dessen Mittelpunkt der Nabel bilde. (Abb. 1) Betrachten wir zuerst die kritischen Zahlenangaben, bevor wir uns das System näher vor Augen führen: ein Widerspruch tritt bei den Angaben für die Maße des Kopfes auf. Wenn das Maß des Abstandes von der Halsgrube bis zum Scheitel $\frac{1}{4}$ und das von der Halsgrube bis zum Haaransatz $\frac{1}{6}$ beträgt, dann muß die Kalotte $\frac{1}{12}$ der Höhe umfassen (denn $\frac{1}{4}$ entspricht $\frac{6}{24}$, minus $\frac{4}{24}$ ist $\frac{2}{24} = \frac{1}{12}$). Für die Gesichtshöhe hatte er $\frac{1}{10}$ genannt, für die Kopfhöhe $\frac{1}{8}$. Errechnet man von diesen Angaben her die Höhe der Kalotte, verbleiben $\frac{1}{40}$ (da $\frac{10}{80} - \frac{6}{80} = \frac{4}{80}$ entsprechend $\frac{1}{20}$).



1 L. Da Vinci, Proportionsschema der menschlichen Gestalt nach Vitruv, 1485/90

Zwischen diesen beiden Ergebnissen besteht ein offenkundiges Mißverhältnis, das möglicherweise durch Kopistenfehler entstanden sein könnte; da aber in keinem der auf uns gekommenen Vitruv-Manuskripte eine andere Lesart überliefert ist, läßt sich keine hinreichende Erläuterung bieten; es bleibt bei dieser Dissonanz. Wir erfahren ferner aus diesem Text, daß die Maße des menschlichen Körpers als Verhältnisse ausgedrückt werden, die sich in Form von Brüchen ganzer, rationaler Zahlen fassen lassen. Dabei sind die Orientierungspunkte die natürlich vorgefundenen organischen Unterteilungen des Körperaufbaues. Dieser ist sowohl in der anatomischen Struktur des Skeletts festgelegt, als auch an der äußeren Hülle deutlich markiert, wenn auch die Meßpunkte nicht völlig eindeutig und scharf begrenzt erscheinen.

Für die Breite lassen sich ebensowenig aus den einzelnen Angaben die fehlenden Maßangaben für die übrigen Körperteile errechnen. Denn zweimal die Elle (cubitus) zu $\frac{1}{4}$, plus die Brustbreite (pectus) von ebenfalls $\frac{1}{4}$ der Körperhöhe, ließen für jeden Oberarm weniger als $\frac{1}{4}$ rechnerisch übrig, was natürlich anatomischen Nonsens ergäbe. Sinnvoll wäre das nur, wenn man abwechselnd ein Außen- und ein Innenmaß annähme, wobei die Meßpunkte sich nicht deckten, sondern jeweils innerhalb der zuvor schon gemessenen Teilstrecke angenommen würden. Dies läßt sich aber nun nicht auf die Angaben zur Höhe anwenden, denn das Maß vom Scheitel bis zum Kinn beträgt $\frac{1}{8}$ und von der Halsgrube bis zum Scheitel $\frac{1}{4}$. Demnach ergäbe sich für den Abstand vom Kinn bis zur Halsgrube ein Maß von $\frac{1}{8}$, auch dies ein anatomisch unsinniges Verhältnis von 1:1. Legt man der Rechnung die alternativen Maßangaben für die Strecke vom Kinn bis zum Haaransatz von $\frac{1}{10}$ der Körperlänge und für die Distanz von Haaransatz bis Halsgrube von $\frac{1}{6}$ zugrunde, so ergibt sich die Differenz $\frac{10}{60}$ minus $\frac{6}{60}$ gleich $\frac{4}{60}$ für die Partie vom Kinn bis zur Halsgrube oder, anders formuliert, das Verhältnis von Gesichtslänge zu Halslänge entspricht einer Proportion von 3:2. Dies ist ein anatomisch denkbar sinnfälliges Maßverhältnis. Nunmehr bleibt allerdings offen, wie hoch denn die Kalotte, das Maß vom Haaransatz bis zum Scheitel, zu bemessen sei. Kurz: allenfalls nur *ein* fehlendes Maß läßt sich jeweils aus zwei Vitruvschen Angaben ermitteln, niemals aber weitere fehlende. Wir stoßen hier zum ersten Mal auf die im System Albertis wiederkehrenden Zahlen von 6 und 60. Die erstere ist die von Vitruv als $\frac{1}{6}$ der Körperhöhe vermerkte Länge des Fußes, zweite wäre dementsprechend deren 10ter Teil. Sowohl die 6 als auch die 10 gewinnen aus dem Vitruv-Text selbst einen überragenden Rang: als *numeri perfecti* werden beide im unmittelbaren Anschluß an die Proportionsangaben in ihrer seit Platon altherwürdigen Bedeutung charakterisiert, deren Berücksichtigung in jedem Werk als notwendig zu erachten ist.¹⁶ Ansonsten erfahren wir aus Vitruv über die Höheneinteilung weiter nichts, außer daß bei gegrätschter Stellung dem Manne ein Kreis umschrieben werden könne, dessen Mittelpunkt der Nabel sei. Aus der Stellung der Arme zur Brust ist allerdings der Radius dieses Kreises nicht zu errechnen. Auch dieser Wert bleibt also fraglich. Wenn nun aber bei ausgestreckten Armen die Breite und die Höhe gleich sein sollen, wir aber wissen, daß der Kopf vom Scheitel bis zum Kinn $\frac{1}{8}$ der Gesamthöhe mißt, liegt es nahe, diese Einheit auch für die Teilung der Höhe des gesamten Körpers anzunehmen. Damit geraten wir aber wieder an das Problem, wie hoch denn nun die Kalotte anzusetzen sei. Naheliegend scheint aber auch zu sein, die Gesichtshöhe mit $\frac{1}{10}$ als Einheit aufzugreifen. Bei einem Verhältnis von Gesichtshöhe zur Halspartie von 3:2 und einer Gesamtbreite (bei waagrecht ausgestreckten Armen) von $\frac{6}{60}$ ($= \frac{1}{10}$) für jede Hand und $\frac{15}{60}$ für den gesamten Arm und desgleichen für die Brustbreite, verbleibt ein ungenau teilbarer Rest von $\frac{3}{60}$ für die beiden Schultergelenke, der sich zu $2 \times \frac{15}{60}$ wiederum als ganzzahlig ausdrückbar umrechnen läßt. Dabei werden die Maße jeweils fortlaufend nacheinander abgegriffen und können deshalb als einfache Addition z. B. in einer Entwurfszeichnung Anwendung finden. Die Einheiten, die sich also nach einem einfachen Umrechnungsmodus aus Vitruvs Angaben anbieten, sind einerseits die der Gesichtslänge ($= \frac{1}{10}$), andererseits die der Fußlänge entsprechende Unterteilung der Körperhöhe in $6/60/600$. Der 600ste Teil eines 1,78 m großen Menschen beträgt immerhin noch 2,9 mm, ein Maß, das sich hinreichend genau mit dem Zirkel abgreifen ließe.

III. Albertis Interpretation Vitruvs.

Bei der Unvollständigkeit und Widersprüchlichkeit der Vitruvschen Angaben blieb der Mangel offenkundig, wenn man das Teilungsschema vollständig konstruieren wollte, etwa für eine Textillustration oder Demonstrationszeichnung. Denn der Mangel an fixierbaren Angaben für weitere Proportionalabschnitte innerhalb des Leibes oder der Beine betrifft nun gerade diejenigen Teile des Körpers, die die geringsten Konstanten aufweisen. Dieses Problem stellt sich einerseits hinsichtlich der Veränderungen des Körpers während des Wachstums, oder aber in Bezug auf unterschiedliche Körperkonstitutionen, die etwa von unterschiedlicher Leibesfülle bedingt sein mögen, ein Problem, dessen sich erst Dürer annahm. Alberti erläutert im Text, daß Veränderungen an den unterschiedlichen Partien zu beachten seien, wenn verschiedene Stellungen und Bewegungshaltungen beschrieben werden sollen. Indirekte Hinweise auf derartige Differenzen liegen auch in seiner Beobachtung der organisch bedingten Unterschiedlichkeit der Geschlechter. Was lag also näher, als sich einmal von der byzantinischen Vorstellung einer planimetrisch aufgerissenen Gestalt zu lösen, also nur vom Konstruktionsschema auszugehen. Von der größeren Effizienz des lebenswahren Modells und naturorientierter Verfahren im allgemeinen überzeugt, wie wir es aus Albertis eigenen Angaben annehmen können,¹⁷ konnte der Künstler dann mit öffentlicher Zustimmung schöne männliche und weibliche Modelle aussuchen – sie entsprachen allerdings in den bei Vitruv verzeichneten Partien durchaus dessen Maßen –, um an diesen Modellen die übrigen Formen zu studieren und aufzuzeichnen. Offensichtlich verfolgte Alberti diese Vorgangsweise, und nicht von ungefähr bediente er sich eines wiederum einfachen Systems, indem er $\frac{1}{6}$ der Körpergröße in 60 Untereinheiten zu je weiteren 10 kleineren Einheiten aufteilte.¹⁸ Vitruv nun hatte die Gesamthöhe als das 10fache der Gesichtslänge beschrieben (in Albertis Einheit entsprechend $\frac{6}{60}$), zugleich aber hatte er angegeben, daß der Kopf $\frac{1}{8}$ der Gesamthöhe betrüge. Aus diesen beiden Angaben müßte sich nun die fehlende Differenz für die Kalotte rechnerisch ermitteln lassen: 8 Kopflängen entsprechen $600/600$, folglich verbleiben pro Kopfhöhe der achte Teil mit $\frac{75}{600}$; da aber die Gesichtshöhe $\frac{60}{600}$ ausmacht, verbleibt die Differenz von $\frac{15}{600}$ für die Kalotte, eine Maßgröße, die wir bei der Berechnung der Körperbreite bereits einmal angetroffen hatten. Rechnen wir wiederum dieses Maß auf einen 1,78 m großen Menschen um, erhalten wir ein Maß von 4,35 cm, und dies scheint eine durchaus realistische Angabe.

Diese Vereinbarkeit und die nach einem einfachen arithmetischen Kalkül ermittelte Einheitlichkeit der verschiedenen Maße untereinander sowie ihre Abweichungen von den Angaben Vitruvs kann nun nicht mehr, wie Panofsky¹⁹ es formulierte, als eine methodische Emanzipation von jeder Überlieferung mit der ganzen Unbefangenheit, die Alberti selbst der Antike gegenüber auszeichnet, charakterisiert werden, sondern ist ganz im Gegenteil eine auf rationalem, ganzzahligem Kalkül fußende Bestätigung der antiken Autorität. Indes bleiben alle Vorteile, die Panofsky für das Albertische Verfahren herausstellte, unbedingt gültig.

Auf den letzten Seiten seines Werkes²⁰ stellt Alberti nun eine Tabelle von 68 Proportionsmaßen vor, mit der er die Verhältnisse einer männlichen Gestalt der Höhe, der Breite und der Tiefe nach beschreibt. Uns sollen hier indes nur die Höhen- und Breitenangaben dieser Gestalt interessieren, denn nur in einer Auswahl von diesen Angaben können wir Albertis Angaben mit denjenigen Vitruvs vergleichen. Warum nun dieser Vergleich? Hatten sich die Albertischen Einheiten rechnerisch aus denen des Vitruv ermitteln lassen, so erscheint es sinnvoll, gleichsam zur Gegenkontrolle diese nun wiederum mit den Einzelangaben Albertis, die dieser als empirisch ermittelte Maße ausgewiesen haben will, zu vergleichen, um herauszufinden, worin die Übereinstimmungen oder auch mögliche Abweichungen im Ergebnis nun genauer bestehen. Prüfen wir als erste diejenige Angabe, bei der Vitruv am meisten differenziert, müssen wir die Klafterbreite, also das Maß über die ausgestreckten Arme, vergleichen. Sie soll nach Vitruv der Höhe der gesamten Gestalt entsprechen, denn nur so kann die aufrechtstehende Figur mit

den seitlich ausgestreckten Armen ein umschriebenes Quadrat mit den Fingerspitzen, dem Scheitel und den Fußsohlen gleichzeitig berühren. Die Breite der Brust in der Höhe der Schlüsselbeine – und damit auch der Schultergelenke, jedoch ohne diese – beträgt nach Albertis Tabelle 1 p(es), 1 g(radus), 5 m(inutae) (entsprechend 115 m). Von der Standfläche aus gemessen, erreicht das Schultergelenk mit seinem oberen Abschluß die Höhe von 5 p. und 1 g., also 510 g., die des Handgelenkes 3 p., also 300 m. Die Differenz entspricht demnach 210 m., und das wäre die Armlänge. Die Höhe der ausgestreckten Fingerspitzen bei herabhängendem Arm erreicht 2 p. und 3 g., also 230 m. daraus errechnet sich die Handlänge von 70 m. Addiert man nun Handlänge und zweifach die Armlänge zur Brustbreite, so ergibt sich ein Klaftermaß von $2 \times 70 \text{ m.} + 2 \times 210 \text{ m.} + 115 \text{ m.} = 675 \text{ m.}$ Da nun 1 m. aber als der 600. Teil der Körperhöhe definiert war, übersteigt also die Breite um ein geringes diese Körperhöhe. Wendet man nun darauf den Satz vom „homo bene figuratus“ an, also den vom Quadrat umschriebenen Menschen des Vitruv, so ragt die Albertische „mittlere“ Figur bei waagrecht ausgestreckten Armen und Händen mit etwas weniger als der Handlänge über dieses Quadrat hinaus.

Halten wir dieses Ergebnis für einen Moment im Gedächtnis und wenden uns dem zweiten bei Vitruv genauer angegebenen Maß zu: dem des Kopfes.

Bei Alberti finden wir folgende Angaben dazu: die Halsgrube erreicht – immer auf die Standfläche der Figur bezogen – die Höhe von 5 p., die Kinnspeitze die von 5 p., 2 g.; die Mitte des Kopfes, die er in der Höhe der Ohröffnung ermittelte, erreicht die Höhe von 5 p. und 5 g.; den Haaransatz finden wir bei 5 p. und 9 g., die Scheitelhöhe bei 6 p., wie die anfängliche Definition wiederum voraussetzte. Die Gesichtshöhe beträgt somit, von der Kinnspeitze bis zum Haaransatz gemessen, 7 g., die Kopfhöhe dahingegen 8 g., die Höhe des Kopfes einschließlich des Halses bis zur Halsgrube $\frac{10}{60}$ oder 100 m. Den Angaben Vitruvs zufolge aber habe die wohlproportionierte Gestalt das 10fache ihrer Gesichtshöhe (nach Alberti wären das 700 m.) oder das 8fache ihrer Kopfhöhe (nach Alberti also 640 m.). Damit ist deutlich, daß in jedem dieser Proportionalraster die Gestalt, die man nach Albertis Verhältnisangaben konstruieren könnte, von derjenigen, wie sie nach Vitruv sein sollte, um ein merkliches abweicht. Beide Kanones unterscheiden sich, vor allem, wenn man die traditionellen Proportions-Module – etwa der mittelalterlichen Tradition: Athos-Kanon, Pseudo-Varro oder den Cennini-Kanon – zugrundelegte.

Die hier entscheidende Frage aber lautet nun: *Wie unterscheidet sich eine solche nach Albertis Maßverhältnissen konzipierte Gestalt von allen anderen?* Das erste Ergebnis hatte ausgewiesen, daß die Breite des Klaftermaßes das Maß der Gesamthöhe übertrifft. Die zweite Gegenprobe hatte erbracht, daß bei Anwendung der Kopf- oder Gesichtshöhe als Einheit nach Albertis Maßen jedesmal eine Gestalt zu erwarten ist, deren Gesamtlänge die 6 Exempeda oder 600 minutae bei weitem übertrifft. Ginge man vom Gesichtsmaß aus, das bei Alberti 70 m. betrug, so erhielte man eine Figur von 700 m. Gesamthöhe. Die Klafterbreite betrug indes 675 m. Also erhalten wir eine Gestalt, die sich dem Quadrat eher annähert, die jedoch eine proportionale Längung um ganze 100 m. erfahren hätte, gemessen an Albertis Annahme von 600 m. Gesamtlänge: oder – in anderer Formulierung – ihr Kopf erscheint, auf ihre Gesamthöhe bezogen, *kleiner* als innerhalb des Albertischen Systems. Das nämliche Ergebnis resultiert aus der Umkehrung: Gehen wir von der 6 Exempeda messenden Alberti-Figur aus, die mit den Füßen und dem Kopf das Quadrat *nicht* berührt, so müssen wir auch hier einen im Verhältnis zum Körper *kleineren* Kopf oder eine im Verhältnis zum Kopf *breitere* Brust konstatieren. Blickt man sich in der Skulptur des 15. und frühen 16. Jahrhunderts um, so stößt man sehr wohl auf zahlreiche Beispiele, an denen sich zeigt, daß diese somatische Besonderheit eher bei antiken Götter- und Heroengestalten anzutreffen ist, denn bei historischen Bildnissen oder Genrefiguren.²¹ Damit scheint unausweichlich nur eine Schlußfolgerung zulässig: Albertis „mittleres“ Maß²² läßt sich als ein dem *modus mediocris* entsprechender Kanon erweisen, der sich von dem Vitruvschen, dem *modus gravis* angemessenen Kanon, unterscheidet. Somit hebt Alberti die Rolle des

Vitruvschen Kanon keineswegs auf, sondern bestätigt ihn – gerade durch seine Kritik – als den bedeutenderen in aller Würde dieser Autorität und ergänzt ihn um einen zur Naturnachahmung notwendig erachteten, von Vitruv nicht überlieferten Kanon.²³

In diesem *modus* lassen sich vorzüglich diejenigen Aufgaben angemessen bewerkstelligen, die Alberti unter dem Begriff der „*similitudines*“ in seinem Text eingangs als das zentrale Anliegen der Bildhauerei vorstellte.²⁴ Diese stellen sich für den die Natur erforschenden Künstler in zweierlei Form dar: zum einen erkennt er die den Lebewesen von Natur aus beständig anhaftenden Gattungsmerkmale, zum anderen die sich sowohl in der Zeit, als auch durch Bewegung verändernden Formen eines einzelnen Angehörigen einer Gattung und ebenso Unterschiede zwischen den Mitgliedern der gleichen Gattung. Die Beachtung des ersteren läßt ihn ein „*simulacrum persimile*“ erzeugen, im zweiten Fall muß sein Werk „*totam corporis faciem imitari exprimereque*“.²⁵ Für jedes dieser Erkenntnisziele führt Alberti einen Begriff zur leichteren Unterscheidung ein, „*dimensio*“ und „*finitio*“, nachdem er zuvor mit Beispielen sowohl aus der Alltagserfahrung, als auch aus der künstlerisch-handwerklichen Praxis erläutert hatte, worin deren beabsichtigte Unterscheidung bestehen könne. Im Folgenden erklärt er nunmehr, daß zum Erreichen des „*simulacrum persimile*“, also der „*dimensio*“, ein praktisches Verfahren bereit stünde: „*Est enim dimensio quantitatum certa et constans adnotatio*“, das in ein leicht handhabbares Hilfsmittel umzusetzen sei, mit dem die notwendigen Arbeiten schnell und sicher ausgeführt werden können: die *Exempeda* und die bewegliche *Norma*. (Fig. a, b, Abb. 2)²⁶ Mit diesen Geräten läßt sich gleichsam die dreidimensionale Körperlichkeit in ihrer soliden Plastizität und ihren internen Maßverhältnissen beschreiben. Mit dem entsprechenden Gerät zur Bewältigung jeder momentanen Veränderung an der Oberfläche der Glieder, dem „*finitorium*“, wird darüberhinaus die dem festen inneren Verhältnis auferlegte, gleichsam nur an der Oberfläche gültige, variable Bildlichkeit von außen her ermittelt (Abb. 3, Fig. c).²⁷ Diese beiden Etappen auf dem Wege künstlerischer Naturerkenntnis weisen in der Arbeitsweise des Bronze-Bildhauers eindeutige Analogien auf. Der „*dimensio*“ entspricht jener erste Aufbau des Materials, sei es in Ton, sei es in Wachs, mit der die Figur in ihren allgemeinen Formen und Proportionen, z. B. als eine menschenähnliche, festgelegt wird – und dies geschieht von unten, von ihrer Standfläche her, von der aus Alberti die Einzelmaße seiner beispielhaften Proportionsfigur gemessen hatte.²⁸

Im zweiten Schritt werden an diesem *bozzetto* die Details auf der bereits vorhandenen Oberfläche modelliert, die ihn erst zu jener bildlichen Individualität werden lassen, wie sie das „*totam corporis faciem exprimere*“ forderte.²⁹

Beide Wege dieser beschreibenden Naturerfahrung des arbeitenden Künstlers können ihn zu jener Erkenntnis der durch rationale Zahlen vermittelten Gesetze führen, die in der realen Natur aufweisbar, aber göttlichen Ursprungs sind und die er als proportionale Entsprechungen in seinem Werk gestaltend nachvollziehen soll. In der Konsequenz seiner überzeugenden Argumentationsfolge (entwickelt auch in diesem Buch „*secundum ordinem naturae*“ und vorgetragen „*secundum ordinem doctrinae*“),³⁰ konnte Alberti sinnvollerweise zu Ende des Abschnitts über das „*opus*“ nur eine für die Gestalt der Gattung Mensch gültige Maßtabelle vorlegen, die er, gleichsam als „*dimensio*“ dieser Gattung, an lebenden Modellen gewonnen hatte. Diese entsprach also nicht einer nur gedachten Idealität, sondern bezeichnet die Mitte zwischen göttlicher Schönheit und dem Zufälligen individueller Varianz. Beides ist von diesem „*modus mediocris*“ aus für die einzelne künstlerische Gestaltung durch entsprechende Veränderung der „*dimensio*“ bestimmbar, sichtbar wird es für andere erst durch die „*finitio*“ der vollendeten Skulptur.³¹

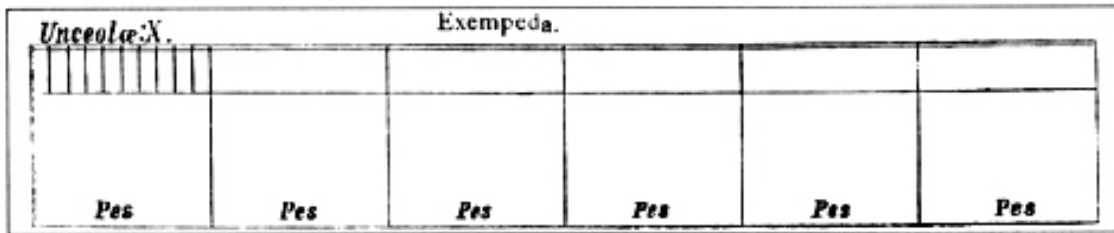


Fig. a Schematische Darstellung der „Exempeda“ (nach H. Janitschek)



2 Illustration aus Albertis „Della Pittura e della Statua“, Mailand 1804



3 Illustration aus Albertis „Della Pittura e della Statua“, Mailand 1804

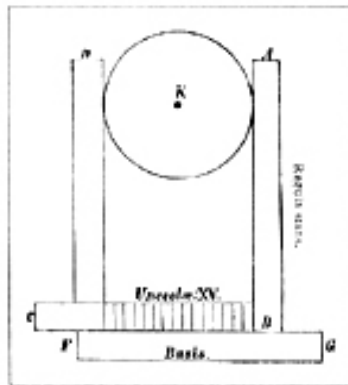
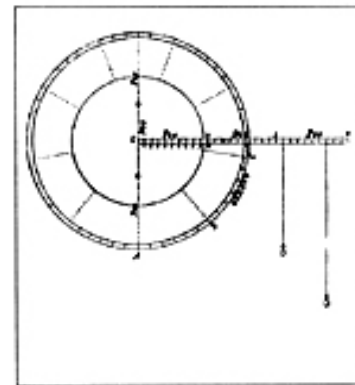


Fig. b Schematische Darstellung der „Norma“ (nach H. Janitschek)

Fig. c Schematische Darstellung von Orizon, Radius und Perpendicularum zur Erfassung der „Finitio“ (nach H. Janitschek)



IV. „De Statua“ in der Forschung

An der Interpretation und Einschätzung, aber auch in der Datierung von Albertis kleiner Schrift „De Statua“ scheiden sich die Geister. Der Text selbst enthält keine evidenten Anhaltspunkte, die eine verifizierbare Einordnung in die bekannten und dokumentierten Daten der Alberti-Biographie ermöglichen würden, und auch die Rezeptionsgeschichte der Schrift erlaubt keine nähere Bestimmung. Das früheste Zeugnis für eine Verbreitung von „De Statua“ ist Landinos literarisches Porträt Albertis in seinem großen Dante-Kommentar, der 1481, neun Jahre nach Albertis Tod, in Florenz erschien.³² Angelo Poliziano benutzte „De Statua“ im Winter 1490 im Rahmen einer epistemologischen Einführung zu einer Vortragsreihe über die „Nikomachische Ethik“, die er am *studio fiorentino* abhielt.³³ Die Rezeption von „De Statua“ im medicaischen Literaten- und Philosophenkreis erscheint dabei als Ergebnis einer umfassenderen Alberti-Rezeption, als deren signifikantestes Produkt die Editio princeps der „De Re Aedificatoria“ angesehen werden kann.³⁴ In Ermangelung dokumentarischer Belege kommt der interpretierenden Analyse von „De Statua“ auch in der Datierungsfrage eine konstituierende Bedeutung zu. Umgekehrt hat aber auch die Datierung der Schrift nachhaltig auf ihre Einschätzung gewirkt, ohne daß die immanenten Kriterien der Interpretation immer hinreichend verdeutlicht worden wären. So ist im Laufe der Zeit ein verwirrendes Geflecht divergierender Argumente, Behauptungen, Vermutungen und stillschweigender Voraussetzungen entstanden, das, insgesamt gesehen, erstaunlich wenig zur Klärung der fraglichen Punkte beigetragen hat. Die in der kunsthistorischen Literatur genannten Datierungsvorschläge umfassen den Zeitraum von 1427/28 bis nach 1466, schließen also faktisch nahezu die gesamte Zeitspanne nachweislicher literarischer Tätigkeit Albertis zwischen dem „Philodoxaeos“ (1424) und „De Icarhia“ (1469) ein. Alberti gilt gemeinhin als Begründer der literarischen *Kunsttheorie*. Die Datierung und Einordnung von „De Statua“ in die Kunstliteratur des Quattrocento betrifft somit nicht nur Fragen der Alberti-Biographie, sondern die Entwicklungsbedingungen und Absichten des literarischen Mediums *Kunsttheorie* insgesamt. Mit der hier vorgelegten Arbeit verfolgen wir hauptsächlich zwei Ziele: Zum einen möchten wir die bisherigen Ergebnisse der Forschung in gebotener Kürze systematisch zusammenstellen und zum anderen dabei die impliziten Folgerungen, die vor allem die Position von „De Statua“ in der Kunstliteratur des Quattrocento betreffen, in die Darstellung des Datierungsproblems einbeziehen. Dabei haben wir uns auf diejenigen Arbeiten konzentriert, die auch auf benachbarte Gebiete, z. B. auf die Datierung einzelner Kunstwerke in monographischen Schriften, eingewirkt haben. Ein eigenständiger Datierungsversuch wird an anderer Stelle folgen.

V. Zur Datierung und Stellung von „De Statua“ innerhalb der italienischen Kunsttheorie:

Prinzipiell kann bei den bisherigen Datierungsversuchen zwischen drei Grundpositionen unterschieden werden, die als Frühdatierung, Spätdatierung und Mitteldatierung bezeichnet werden sollen. Bis zur Veröffentlichung des lateinischen Textes von „De Statua“ galten die italienische Textversion „Della Statua“ und die Frühdatierung als Grundlagen der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Schrift. „Della Statua“ erschien erstmals 1568 in einer von Cosimo Bartoli herausgegebenen Ausgabe der „Opere Volgari“ Albertis.³⁵ In der Manuskriptüberlieferung ist „De Statua“ nur in der lateinischen Textgestaltung überliefert, die H. Janitschek 1877 erstmals veröffentlichte.³⁶ Zugleich begründete er die Spätdatierung der Schrift. Die Kontroverse um die beiden Datierungen bestimmte die Diskussion bis in die späten sechziger Jahre, als J. Gadoler erstmals die Konturen der dann im wesentlichen von C. Grayson formulierten Mitteldatierung entwickelte.³⁷

VI. Die Frühdatierung

Als Frühdatierung sind im folgenden alle Versuche bezeichnet, die die Abfassung von „De Statua“ zeitlich vor der Entstehung des Malereibuches „De Pictura“ fixieren. Die Arbeiten an „De Pictura“ waren am 26. August 1435 in Florenz beendet worden, wie aus einem autographen *ricordo* Albertis hervorgeht.³⁸ P. Morselli sieht in Ghibertis Statue des hl. Stephanus (1425–1429) schon die in „De Statua“ entwickelte Proportionslehre Albertis angewendet und versucht nachzuweisen, daß sich Alberti schon 1427 in Florenz aufgehalten haben könnte. Aus der Differenz zwischen einer Präsentationszeichnung der Statue im Louvre und der ausgeführten Statue schließt er auf eine Entwurfsänderung, die die Bekanntschaft Ghibertis mit Albertis Proportionslehre um 1427/28 voraussetzt.³⁹

In der älteren Literatur wurde die Frühdatierung mit dem *technischen* Charakter der Schrift begründet. Mancini und Michel sahen in „De Statua“ eine Schrift, die sich nach Art der mittelalterlichen Kunstmanuale direkt an die Handwerker wendet.⁴⁰ Eng mit dieser Einschätzung verbunden ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem lateinischen Text der erhaltenen Manuskripte und der italienischen Textredaktion „Della Statua“. In der Nachfolge Bonuccis sahen Mancini und Michel in dem von Bartoli veröffentlichten Text eine ursprüngliche und authentische italienische Fassung Albertis.⁴¹ Entsprechend ihrer Konzeption war diese Ansicht, die sich gegen Janitscheks Einwände lange gehalten hat, geradezu zwingend, weil die Handwerker, an die sich Alberti ihrer Meinung nach mit „Della Statua“ wandte, des Lateinischen nicht mächtig sein konnten. Sie beriefen sich auf einen Satz der italienischen Fassung „Ma del pittore ne tratteremo altra volta“.⁴² In den lateinischen Manuskripten lautet der entsprechende Passus aber „Verum de pictore alibi“.⁴³

Eine zeitliche Bestimmung ist wegen des fehlenden Verbuns hier nicht möglich. Der philologische Vergleich zwischen italienischer und lateinischer Textgestalt, den G. Flaccavento durchführte, hat zwischenzeitlich verdeutlicht, daß es sich bei dem von Bartoli veröffentlichten Text mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um eine Übersetzung des Herausgebers und nicht um eine authentische Fassung Albertis handelt.⁴⁴ Zudem konnte nachgewiesen werden, daß sich Bartoli bei seiner Übersetzung eines lateinischen Manuskriptes bediente, das bereits gravierende Textkorruptionen aufwies. Damit erscheint auch naheliegend, daß die zeitliche Bestimmung durch die Futurform „tratteremo“ eine Zutat Bartolis ist und nicht als Hinweis auf ein noch zu schreibendes Malereibuch gewertet werden kann. Diesen etwas umständlichen Ausführungen sei schließlich noch der Hinweis auf eine in diesem Zusammenhang noch nicht diskutierte Stelle in dem jedenfalls nach „De Pictura“ entstandenen Architekturtraktat „De Re Aedificatoria“ hinzugefügt. Im VII. Buch findet sich der Satz „Sed de statuis alibi“.⁴⁵ Ob Alberti hiermit auf „De Statua“ oder auf die später in Buch VII folgende Betrachtung über Statuen und ihre Beziehungen zur Architektur anspielt, sei offen gelassen. Neue Argumente für eine Frühdatierung entwickelten unabhängig voneinander A. Parronchi und H. W. Janson. Parronchi betonte den dezidiert mittelalterlichen Charakter der Schrift, den er im einzelnen auf die Benutzung naturphilosophischer Schriften aus dem „Corpus Aristotelicum“ und mittelalterlicher Abhandlungen zur Optik zurückführt.⁴⁶ H. W. Janson verknüpfte die von Alberti in „De Statua“ geschilderte Entstehung der plastischen Künste mit einer Theorie der Zufallsbilder, deren Quellen in der antiken Literatur er untersuchte, ohne einen direkten Zusammenhang mit Albertis Aetiologie der Skulptur nachweisen zu können.⁴⁷ Beide Autoren sehen in „De Statua“ eine vielleicht sogar unvollendete Frühschrift, die Alberti schon in der wenig später folgenden Schrift „De Pictura“ in entscheidenden Punkten korrigierte. Parronchi konstatiert, daß Alberti in „De Pictura“ bereits die Grundlagen seiner Proportionslehre wieder aufgegeben habe, Janson begründet den Einsatz traditioneller Topoi der Kunstentstehung in „De Pictura“ aus einer Revision der nicht mit der Autorität der antiken Quellen zu vereinbarenden Version in „De Statua“.

Ein wesentlicher gemeinsamer Zug innerhalb der verschiedenen Argumentationen für die Frühdatierung ist der Ausschluß von „De Statua“ aus dem thematischen und formalen Kontext der Kunstliteratur des Quattrocento. Aus einer thematischen und formalen Nähe zu den auf praktische Anleitung zielenden Kunstmanualen des Mittelalters wird auf den noch weitgehend mittelalterlichen Charakter der Schrift geschlossen. Darüberhinausweisende Elemente, wie die Ausarbeitung einer Proportionslehre auf empirischer Grundlage, oder die neuartige Theorie über die Entstehung der plastischen Künste, die weder auf antike noch christliche Topoi zurückgreift, werden als bereits kurze Zeit später revidiert geschildert. Der inhaltliche Bezug auf aristotelische und mittelalterliche Quellen erscheint ebenfalls als Indikator einer frühen Entstehung. Als Begründung der modernen *Kunsttheorie* gilt demnach auch weiterhin das zeitlich nachfolgende Malereibuch. Eine im wesentlichen auf philologischen Materialien beruhende Frühdatierung entwickelte auch M. Picchio Simonelli.⁴⁸

VII. Die Spätdatierung

Die Bezeichnung Spätdatierung subsumiert diejenigen Arbeiten, die in „De Statua“ die späteste unter Albertis Kunstschriften sehen. Eckpfeiler der Spätdatierung ist die im Cod. Ottob. lat. 1424 der Biblioteca Vaticana enthaltene Widmungsepistel von „De Statua“ an Giovanni Andrea Bussi als Bischof von Aleria. Die Widmung Albertis wurde zusammen mit dem lateinischen Text erstmalig von Janitschek 1877 veröffentlicht. In seinem Vorwort äußert Janitschek starke Zweifel an der Authentizität des Bartoli-Textes und erklärte die lateinische Ausgabe zur allein gültigen Grundlage des Studiums. Damit war zugleich einem Hauptargument der Frühdatierung der Boden entzogen, und Janitschek bestimmte als mutmaßlichen Entstehungszeitraum die Zeit kurz vor 1464. Tatsächlich wurde Bussi am 23. Juli 1466 von Pius II. zum Bischof von Aleria ernannt.⁴⁹

Alberti kann ihn also erst nach diesem Datum entsprechend tituliert haben. Da de Bussi Alberti um drei Jahre überlebte, könnte die Widmung noch im Todesjahr Albertis, also 1472, erfolgt sein.

Gegen Janitscheks Spätdatierung wurden in der Vergangenheit zwei Argumente ins Feld geführt. Mancini und Michel plädierten weiterhin für eine ursprüngliche italienische Fassung: Dieses Argument darf nun als hinfällig betrachtet werden. In dem lateinischen Text und der Widmung an Bussi sahen sie den Wunsch Albertis, seine Schriften „De Pictura“, „Elementa Picturae“ und „De Statua“ zu publizieren, wofür Bussi tatsächlich der geeignete Mann gewesen wäre.⁵⁰ Gegen die enge Verbindung von Dedikation und Abfassungszeit der Schrift selbst verwies Mancini auf Albertis Komödie „Philodoxaeos“, die 1424/25 noch während der Studienzeit in Bologna entstand, aber erst 1436 in einer überarbeiteten Fassung Leonello d’Este gewidmet wurde.⁵¹ Janitschek suchte seine Spätdatierung aber vor allem dadurch zu festigen, daß er Inhalt und Form von „De Statua“ direkt aus den Formen der italienischen Skulptur um 1460 abzuleiten versuchte. Ihre Vollendung erreichte die Kunst der Renaissance auf diesem Gebiet nach Janitschek erst in den Werken Sansovinos und Michelangelos. Diesen Gipfel hatte die Kunst nach seiner Meinung um 1460 noch nicht erreicht, doch konnte die Kunst „seit dem diese die Wege des Lucca della Robbia und Donatellos wandelte, auch einen verwöhnten Schönheits- und Wahrheitssinn befriedigen. So findet sich Alberti nicht bemüsst, eine ästhetische Directive zu geben oder die Bedingungen zu formulieren, welche das Kunstwerk zu erfüllen habe...“.⁵² Janitscheks Einschätzung der Kunst des 15. Jahrhunderts als Vorstufe einer späteren vollen Entfaltung ist mittelbar von dem historischen Gliederungsschema Vasaris abhängig und in der teleologischen Ausrichtung auf Sansovino und Michelangelo unmittelbar von Jakob Burckhardt beeinflusst.⁵³ Alberti hatte natürlich weder die Viten-Sammlung Vasaris noch den „Cicerone“ zur Hand, als er „De Statua“ niederschrieb. Aber selbst wenn man der

zweifelhaften, stilkritisch fundierten Argumentation folgen wollte, läßt sich aus seinem Ansatz keine überzeugende Datierung auf die Jahre um 1460–1470 gewinnen. Luca della Robbia und Donatello hatte Alberti spätestens 1436 in dem an Brunelleschi gerichteten Vorwort von „Della Pittura“ neben Ghiberti und Masaccio als Künstler gelobt, deren *ingegno* dem der Meister des Altertums nicht nachstünde.⁵⁴ Mindestens 30 Jahre vor der Widmung von „De Statua“ stand Alberti in persönlicher Beziehung zu diesen Künstlern und schätzte ihre Werke. Wenn sich der Inhalt von „De Statua“ tatsächlich aus den stilistischen Merkmalen dieser Künstler herleiten ließe, so könnte ein solcher Zusammenhang doch offenbar ebenso gut schon für die 30er Jahre des Quattrocento Gültigkeit beanspruchen. Eine Beweisführung im Sinne der Spätdatierung ist mit den Prämissen Janitscheks jedenfalls nicht zu führen. Die Spätdatierung wurde von Schlosser für sein einflußreiches Handbuch „Die Kunstliteratur“ ebenso übernommen wie von Anthony Blunt und in jüngster Zeit von Götz Pochat.⁵⁵ Gegen die zwischenzeitlich erneuerte Frühdatierung Parronchis wies G. Flaccavento auf die fehlende Rezeption von „De Statua“ in späteren Kunstschriften des Quattrocento hin.⁵⁶

Mit der von Janitschek begründeten Spätdatierung ändert sich auch die Interpretation der Schrift. „De Statua“ erscheint nun als ein Spätwerk, das eine vollentwickelte Kunstlehre, wie sie in „De Pictura“ und „De Re Aedificatoria“ codifiziert ist, voraussetzt. Während bei einer Frühdatierung immanent eine Entwicklung vom *technischen* Manual zu einer rhetorisch-humanistischen *Kunsttheorie* auf der Grundlage wissenschaftlich fundierter Naturerkenntnis angelegt ist, wird die instrumentalisierte Naturerforschung und Naturbeherrschung, wie sie in „De Statua“ exemplarisch vorgeführt wird, bei einer Spätdatierung als ein *post scriptum* zu der übrigen Kunstlehre Albertis interpretiert. Einzelaspekte, wie die Darstellung der Proportionslehre oder die Theorie der Kunstentstehung, können bei Annahme einer Spätdatierung nur noch als Weiterführung oder als Abkehr von früheren Aussagen Albertis verstanden werden, ohne daß die Gründe, die eine solche Entwicklung motiviert haben könnten, bislang näher untersucht worden wären. So bleiben auch bei dieser Konzeption die Beziehungen zu den anderen Kunstschriften Albertis weitgehend ungeklärt.

VIII. Die Mitteldatierung

Eine dritte Gruppe von Arbeiten verlegt die Entstehung von „De Statua“ in die Zeit nach 1443; bei dieser Einordnung ergibt sich eine enge Beziehung zu den Arbeiten, die Alberti nach seiner Rückkehr aus Florenz nach Rom in Angriff nahm. Im Zeitraum zwischen 1443 bis 1452 entstanden die „Descriptio Urbis Romae“, „Ludi Matematici“ und „De Re Aedificatoria“, die nach den heute allgemein anerkannten Untersuchungen von C. Grayson 1452 im wesentlichen vollendet war.⁵⁷ Die Begründung der Naturerkenntnis durch die mathematischen Disziplinen des Quadriviums und die technische und praktische Umsetzung dieser Erkenntnisse durch bildende Künste ist mindestens seit „De Pictura“ ein Hauptpunkt in Albertis Kunstlehre, sei es durch die literarische Darstellung eines mathematisch-geometrischen Konstruktionsverfahrens wie der *costruzione legittima* im I. Buch von „De Pictura“, sei es durch die Entwicklung technischer Gerätschaften, wie des *velum*, dessen Vorzüge er im II. Buch demonstriert. Die Verbindung von theoretischer Einsicht und praktischer Umsetzung ist also kein spezifisches Kennzeichen des Zeitraumes von 1443 bis 1452, sondern seit den ersten Kunstschriften in der Kunstlehre wohlbegründet. Die Datierung von „De Statua“ um 1450 hat C. Grayson mit verschiedenen Argumenten zu festigen versucht.⁵⁸ Zweifellos ist Graysons Datierungsansatz auch von der Erkenntnis geleitet, daß die beiden älteren Positionen als unvereinbar und gesichert betrachtet werden müssen, doch ergibt sich Graysons Angabe „um 1450“ letztlich nur aus dem Datum von Poggio Bracciolinis Übersetzung der Bücher I–V aus der griechischen Universalgeschichte des Diodorus Siculus, die 1449 abgeschlossen war, und deren Benutzung

Grayson offenbar voraussetzt. Das bei Diodorus genannte Beispiel der Brüder Telecles und Theodorus, die in Samos und Ephesos je eine Längshälfte der hölzernen Statue des pythischen Apoll schufen, in dem sie sich eines ägyptischen Proportionssystems bedienen, adaptierte Alberti zum Lob seines eigenen Meßverfahrens.⁵⁹ Den Diodorus konnte Alberti allerdings in einer griechischen Fassung schon in der Bibliothek von Niccolò Niccoli kennengelernt haben.⁶⁰ Das von Alberti angeführte Beispiel einer Marmorstatue, deren Hälften in den Marmorbrüchen der Lunigiana und in Paros separat angefertigt werden könnten, ist so umgestaltet, daß eine Abhängigkeit von der Übersetzung Bracciolinis kaum nachweisbar sein dürfte. Ob sich hinter dem Problem der Herstellung von Kolossen, das Alberti in „De Statua“ thematisiert, wirklich nur eine literarische Form der Antiken-Rezeption verbirgt, wie Grayson zu vermuten scheint, ist ebenfalls fraglich. Wie tief das Problem der korrekten proportionalen Vergrößerung bis hin zur Größe von Kolossalstatuen in der florentinischen Kunst des Quattrocento verwurzelt ist, verdeutlichen die gescheiterten Versuche, ein Programm kolossaler Figuren für die *sproni* des Florentiner Domes zu verwirklichen. Die einzige Kolossalfigur, die dort sicher zur Aufstellung kam, ist Donatellos *homo magnus et albus*, die neun braccia hohe Figur des Propheten Josua, für die abschließende Zahlungen im August 1412 geleistet wurden.⁶¹ Die proportionale Vergrößerung eines Modells und seine Realisierung in einem anderen Material – beide Arbeiten lassen sich laut Alberti mit der Hilfe seiner Geräte verwirklichen – stellen faktische Aufgaben und praktische Probleme der Frührenaissance dar, die Donatello lange vor der Abfassung von „De Statua“ beschäftigt haben müssen. So beruht auch die Mitteldatierung auf Vermutungen und Annahmen, ohne eine definitive Lösung zu bieten.

Eine vollständige Lehre von der Bildhauerei hat Alberti mit „De Statua“ nicht geschrieben und auch nicht bezweckt. Die Konzentration des Textes auf die Darstellungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers in Bewegung ohne einen definierten Bezug zur Architektur, ohne Einbindung in die *istoria*, deren Darstellung die höchste Aufgabe der Malerei ist, wirkt, gemessen am erhaltenen Denkmalbestand für das Quattrocento, ebenso überraschend wie die einzige Statue, die der literarischen *statua* Albertis nahesteht: Donatellos David des Bargello, der in der Datierung ebenso umstritten ist.⁶²

Anmerkungen

- 1 Die Verwendung des Begriffes „Theorie“ geschieht hier mit jener Einschränkung, wie sie die Untersuchung von D. R. Edward Wright: *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47, 1984, S. 52–71 nahelegt, der aufgewiesen hat, daß hierin ein eher vager, wenn auch konventionalisierter, denn terminologisch genau umrissener Bezug auf den jeweiligen Inhalt der Schriften zugrunde liegt. Die Ergebnisse seiner Untersuchung zu „De Pictura“ können in fast allen Punkten mit gleichem Recht auch auf Albertis „De Statua“ übertragen werden. Demnach handelt es sich um eine Anweisung für angehende Künstler mit pädagogischer Intention.
- 2 Verfasst nach 1400 (Padua), vgl. Miklos Boskovits: *Cennino Cennini, pittore nonconformista*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 17, 1973, S. 201–222, bes. 202, Anm. 4. Ed., und M. Bacci - P. Stopelli: „Cennini, Cennino“, in: *Dizionario biografico degli Italiani* 21, Rom 1979, Sp. 565–569, bes. S. 566. *Albert Ilg*, Wien 1871, S. 19–20 (Cap. 30) u. S. 49–50 (Cap. 70). Die kurze, dem Inhalte nach mit der zweiten, längeren identische Passage folgt unmittelbar der Anleitung zur Bereitung von Zeichenmaterial und den Vorschriften beim Zeichnen im Kap. 30, die längere umfaßt das Kap. 70.

- 3 Erwin Panofsky: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (1921), zit. n. E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Oberer und E. Verheyen, 2. Aufl., Berlin 1974, S. 178.
- 4 Auf zahlreiche dieser Quellen hat D. R. E. Wright (wie Anm. 1) passim hingewiesen. Im Gegensatz zu „De Pictura“ ist in „De Statua“ das weniger komplexe, allerdings aus Quintilian, De Inst. Orat. II, 14 gewonnene Aufteilungsschema: *ars* (§§ 1–2), *artifex* (§ 4) und *opus* (§§ 5 ff.) zur Anwendung gekommen. Erst P. Gauricus verwandte das nämliche Schema wieder, vgl.: A. Chastel et R. Klein: Pomponius Gauricus, De Sculptura (1504), Genf-Paris 1969, S. 27 ff.
- 5 Viele der Argumente können sich ebenso auf die Vorarbeiten zu diesem Buch beziehen und geben keineswegs hinreichende Argumente für den Zeitpunkt des Abfassens des Textes her. Zur Diskussion der Datierungsvorschläge von „De Statua“ s. u. Alessandro Parronchi: Studi su la dolce Prospettiva, Mailand 1964, S. 387–388 führte als Kriterium für eine Datierung ein in weiterem Zusammenhang hier interessantes Argument an: Alberti schrieb nach dem Hinweis auf Vitruvs Grundmaß *pes* in „De Pictura“, daß er dennoch, ob der größeren Würde des Kopfes, diesen als Grundmaß vorziehen möchte, „... ut eadem et pedis et quae est a mento ad cervicem capitis mensura intersit“. Das entsprechende Maß „... a mento ad summam verticem capitis“ in „De Statua“ gleiche aber nun keineswegs einer ganzen, sondern nur $\frac{1}{10}$ der Fußlänge. Parronchis Folgerung, Alberti habe in „De Pictura“ das ältere und stimmigere Maß aus „De Statua“ wegen der „maggiore convenienza della testa a quest’ufficio di misura“ berichtigt, ist insofern nicht stichhaltig, als die umgekehrte Folgerung für die Datierung einen mindest ebenso hohen Grad von Wahrscheinlichkeit aufweist. S. 358, 382 ff., u. 586. diskutiert er die vorausgehenden Datierungsargumente und entschied dann auf eine Datierung, nunmehr der lateinischen Fassung, vor „De Pictura“. Vgl. auch Charles Seymour, Jr.: Some Aspects of Donatello’s Methods of Figure and Space Construction: Relationships with Alberti’s De Statua and Della Pittura, in: Donatello e il suo tempo, Florenz 1968, S. 195 ff. und Maria Picchio Simonelli: On Alberti’s Treatises of Art and their Chronological Relationship, in: Yearbook of Italian Studies I, 1971, Toronto 1971, S. 92–96. Weitere Hinweise bei P. Morselli (wie Anm. 7), S. 240, Anm. 55.
- 6 Leon Battista Alberti, On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of *De Pictura* and *De Statua*, ed. with transl. introd. and notes by Cecil Grayson, London 1972, Introd. Zur Verwendung des Begriffes „Statua“ vor Alberti vgl. Webster Smith, Definitions of Statua, in: The Art Bulletin 50, 1968, S. 263–267.
- 7 Auf diese Möglichkeit hat U. Middeldorf: L’Angelico e la Scultura, in: Rinascimento 6, 1955, S. 179–194, bes. S. 184 aufmerksam gemacht. Zu Lorenzo Ghiberti’s Übersetzungen aus Vitruv um oder sogar vor 1447 als Vorarbeit zu seinen „Commentarii“ s. Gustina Scaglia: A Translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti’s *Zibaldone*, in: Transactions of the American Philosophical Society 69, (1), 1979, S. 6–8; nach Piero Morselli (The Proportions of Ghiberti’s Saint Stephen: Vitruvius’s De Architectura and Alberti’s De Statua, in: The Art Bulletin 60, 1978, S. 235–241, mit weiterer Lit.) folgte Ghiberti um 1420 für die Statue des San Matteo noch dem Cenninischen, also einem byzantinischen Kanon, wie Diane Finiello Zerwas (Ghiberti’s St. Matthew Ensemble at Orsanmichele: Symbolism in Proportion, in: The Art Bulletin 58, 1976, S. 36–44) nachgewiesen hat und damit einer älteren Überlegung von C. Seymour (wie Anm. 5) widersprach.
- 8 Da nach P. Morselli (wie Anm. 7) Alberti nun bereits 1427–1428 in Florenz gewesen sein mag, könnte er dort bereits zu dieser Zeit das von Ghiberti auszugsweise Vitruv-Ms. (vgl. G. Scaglia wie Anm. 7) ebenfalls benutzt haben. Zur Überlieferung Vitruvs in der ersten Hälfte des 15. Jh.s vgl. L. A. Ciapponi: Il ‘De Architectura’ di Vitruvio nel primo umanesimo, in: Italia medievale e umanistica 3, 1960, S. 55–99; C. H. Krinsky: Seventy-eight Vitruvius Manuscripts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30, 1967, S. 36–70, bes. S. 38 f.; R. Sabbadini: Le scoperte dei codici latini e greci ne’ secoli XIV e XV, 2. Aufl., Florenz 1967; L. Vagnetti – L. Marcucci: Per una coscienza Vitruviana: regesto cronologico e critico, in: Due mille anni di Vitruvio. Studi e documenti di architettura 8, Firenze 1978, S. 11–195; zu den Ms. des Vatikan vgl. Cosimus Stornajolo: Codices Urbinae Latini, Bd. 3, Codices 1001–1779, Rom 1921 und E. Pellegrin, J. Fohlen, C. Jeudy, Y.-F. Riou: Les Manuscrits Classiques Latins de la Bibliothèque Vaticane, Bd. 1, Paris 1975, Bd. 2, Paris 1982. Zu Donatello und Alberti in Rom vgl. Richard Krautheimer: Ghiberti, Princeton 1956, S. 318–320; C. Seymour, Jr., Sculpture in Italy 1400 to 1500, Harmondsworth 1966, S. 90; ders. (wie Anm. 5), S. 195–198.
- 9 „De Pictura“ I, 36, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 74: „Vitruvius architectus hominis longitudinem pedibus dinumerat.“
- 10 G. Scaglia (wie Anm. 7), S. 6–9.

- 11 Diesen Brief bespricht E. H. Gombrich: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, S. 5 f.
- 12 Wie Anm. 7.
- 13 Eugenio Battisti: *Schauspiel und Theater im Werke Leon Battista Albertis*, in: *Kunstchronik* 13, 1960, S. 338–341.
- 14 Die Hinweise auf die Auseinandersetzung von Alberti mit Vitruv sind inzwischen so zahlreich, daß es kaum möglich und sinnvoll erscheint, hier auf einzelne Belegstellen in der Sekundärliteratur hinzuweisen. Das Wichtigste findet sich in den Anmerkungen bei P. Morselli (wie Anm. 7) passim. Seine notwendigerweise lediglich auf die Längenmaße der Figur des hl. Stephan von Ghiberti bezogenen Vergleiche von Vitruvs und Albertis Kanon gehen jedoch am Kern des hier behandelten Problems vorüber und können, ob der Unmöglichkeit bei einer Gewandstatue den Fußpunkt zu bestimmen, nur zu einem ungenauem Abbilden des einen Kanon auf dem anderen gelangen. Von größerer Wichtigkeit erscheint uns jedoch sein Hinweis in seiner Anm. 27, daß in der Gestaltung und Anordnung des Gewandes einige zur darunterliegenden Anatomie analoge Punkte so hervorgehoben sind, daß durch sie die markanten Proportionalschritte von außen ablesbar gemacht worden sind. Daß dies kein Zufall ist, lehrt ein Blick z. B. auf Donatellos David u. a. Besonders auffällig ist darin die Gestaltung des David von Verrocchio, dessen Gewandborte, Brustschmuck, Gürtel, Gewandsaum und Beinschutz jeweils einen derartigen Teilungspunkt markieren.
- 15 G. Scaglia (wie Anm. 7), S. 6, die bezeichnenderweise Buonaccorsos Interesse an Säulen dem an Intercolumnien voranstellt, während es in der Wiedergabe des entsprechenden Textes, S. 21, umgekehrt, wie bei Vitruv vorgegeben, angeordnet erscheint. Da das Material dieser Übersetzungskopie aus dem Erbe Lorenzo Ghibertis stammt, der es jedoch in der Proportionslehre der „*Commentarii*“ in einer anderen Reihenfolge anordnete, ist der Schluß erlaubt, daß die Reihenfolge sehr wohl als ein Problem gesehen wurde.
- 16 *Vitruv* III, 15–7 „Ergo si ita natura composuit corpus hominis, uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant: cum causa constituisse videntur antiqui, ut etiam in operum perfectionibus singulorum membra ad universam figurae speciem habeant commensus exactionem. Igitur cum in omnibus operibus ordines traderent, id maxime in aedibus Deorum, in quibus operum laudes et culpae aeternae solent permanere. Nec minus mensurarum rationes, quae in omnibus operibus videntur necessariae esse, ex corporis membris collegerunt, uti digitum, palmum, pedem, cubitum, et eas distribuerunt in perfectum numerum, quem Graeci *teleion* dicunt. Perfectum autem antiqui constituerunt numerum, qui decem dicitur...“. Zur Rolle dieser herausragenden Zahlen bei Alberti vgl. Joan Gadol: *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago–London 1969, S. 108–117. Vgl. auch den von Alberti („*De Pictura*“, ed. Grayson [wie Anm. 54], S. 30) zitierten Text des Gellius (*Noctes Atticae*, ed. C. Hosius, 2 Bde., Stuttgart 1967, Bd. 1, S. 40–41).
- 17 „*De Statua*“, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 132/134: „Demum ex omnibus, quae hactenus recensuimus, satis constare certum est, *ab vivo* etiam exemplari cum dimensiones tam etiam finitiones captari adnotarique posse percommode... Ergo non unius istius aut illius corporis tantum, sed quoad licuit, eximiam a natura pluribus corporibus, quasi ratis portionibus dono distributam, pulchritudinem adnotare et mandare litteris prosecuti sumus...“ (Herv. v. Verf.).
- 18 In „*De Pictura*“, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 74, weist Alberti auf Vitruvs Fußmaß hin, demgegenüber er es hier für würdiger (digniter) hält, den Kopf (a mento ad cervicem capitis) als Maßeinheit zu verwenden; vgl. A. Parronchi (wie Anm. 5).
- 19 E. Panofsky (wie Anm. 3), S. 189–190.
- 20 „*De Statua*“, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 134–139. Die Arbeit von Frank Zöllner: *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1988 konnte nicht mehr berücksichtigt werden.
- 21 Vgl. o. die in Anm. 7 angeführte Lit., und zu den Kleinbronzen des 15. Jhs Dieter Blume und Horst Bredenkamp: *Mythos und Widerspruch*, in: *Ausst. Kat. Natur und Antike in der Renaissance*. Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. 1985, S. 131 ff.
- 22 „*De Statua*“, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 134: „Sic nos plurima, quae apud peritos pulcherrima haberentur, corpora delegimus, et a quibusque suas desumpsimus dimensiones, quas postea cum alteras alteris comparassemus, spretis extremorum excessibus, si qua excederent aut excederentur, eas excepimus mediocritates, quas plurium exempdarum consensus comparasset.“

- 23 Vgl. Martin Kemp: From „Mimesis“ to „Fantasia“, in: *Viator* 8, 1977, S. 348 ff., der S. 349 Albertis „induktive Entdeckung“ seines Teilungssystems als Beispiel für die ciceronianische *excogitatio* = *intentio* im Sinne einer naturphilosophisch begründeten Entdeckung von Wahrheit anführt. Zur Einschätzung des Verhältnisses von Vitruv und Alberti vgl. B. Reudenbach, In mensuram humani corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert. In: Text und Bild, hrsg. v. Ch. Meier und U. Ruberg, Wiesbaden 1980, S. 677. P. Morsellis (wie Anm. 7) Folgerung, S. 239 und 241, daß bereits schon die planimetrisch-projektiv demonstrable Teilbarkeit seines statuarischen Beispiels nach dem *exempta*-System einen unmittelbaren Kontakt zwischen Ghiberti und Alberti nahelegt oder gar dessen Anwesenheit in Florenz voraussetzt, bleibt letztlich von seinen Argumenten her deshalb unbewiesen, weil erst die hier erörterten Unterschiede zu einer Differenz zwischen Vitruvs und Albertis System führen. So hat seine Beweisführung die Kanon-Änderung bei Ghiberti wahrscheinlich gemacht, ebenso wie Albertis Anwesenheit in Florenz für die fragliche Zeit, nicht aber Ghibertis Anwendung der *Exempta*. Denkbar wäre in Verfolgung der Beobachtung M. Levi d'Anconas (Il Mantegna e la simbologia: Il S. Sebastiano del Louvre e quello della Ca'd'Oro, in: *Commentari* 23, 1972, S. 44–52) zum marmornen Fuße auf dem Pariser Gemälde, daß darin ein bildlicher Kommentar zu diesem Problem vorliegt.
- 24 „De Statua“, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 122.
- 25 „De Statua“, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 122. Zu den erkenntnistheoretischen Implikationen und den Bezügen zur aristotelischen Naturwissenschaft vgl. A. Parronchi (wie Anm. 5), der für zahlreiche Stellen diese Orientierung Albertis hat aufweisen können.
- 26 „De Statua“, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 124.
- 27 Zur theoretischen Ableitung und praktischen Entwicklung dieses Gerätes aus dem Astrolabium vgl. A. Parronchi (wie Anm. 5), S. 382 ff.
- 28 „De Statua“, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 134 und die auf Taf. I wiedergegebene Illustration des Oxforder Ms. aus dem späten 15. Jh., Albertis Hinweise auf die Arbeitsweise ebda, S. 121, wo die *plasticos* oder *fiectores* an erster Stelle genannt werden.
- 29 Vgl. die entsprechende Bestimmung in „De Pictura“ II. 35, ed. Grayson (wie Anm. 6), S. 72: „Ex superficialium compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt“. Vgl. dazu B. Reudenbach (wie Anm. 23), S. 667.
- 30 Vgl. dazu D. R. E. Wright (wie Anm. 1), S. 55 f.
- 31 Zum Natur- und Gottesverständnis, wie es sich aus den Schriften Albertis ergibt, vgl. Joan Gadol (wie Anm. 16), S. 231 f., wo allerdings kein Bezug auf „De Statua“ genommen wird.
- 32 „Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri“, Florenz 1481, S. IVr. Eine deutsche Übersetzung der Passage bei Michael Bazandall: Die Wirklichkeit der Bilder, Frankfurt a. M. 1984, S. 152.
- 33 David Summers: Michelangelo and the Language of Art, Princeton 1981, S. 242 ff.
- 34 L. B. Alberti: Libri Decem De Re Aedificatoria, Florenz 1485, mit einem Vorwort Polizianos an Lorenzo de' Medici. Ein Faksimile der Erstausgabe bei K.-H. Lücke (Hrsg.): Alberti-Index, Bd. 4, München 1966, Paginierung und Zeilenzählung zit. n. dieser Ausgabe.
- 35 „Opuscoli morali di L. B. Alberti gentil'huomo fiorentino... tradotti e parte corretti da M. Cosimo Bartoli“, Venedig 1568.
- 36 Hubert Janitschek: L. B. Alberti's Kleinere Kunsttheoretische Schriften im Original herausgegeben, übersetzt, erläutert, mit Anmerkungen und Excursen versehen, Wien 1877 (Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik, Bd. 11).
- 37 C. Grayson (wie Anm. 6), S. 18–26; J. Gadol (wie Anm. 16), S. 76.
- 38 Die Notiz im Cod. Ven. Marcianus 3839 der Biblioteca Marciana in Venedig: „Die veneris ora xx ³/₄ quae fuit dies 26 August complevi opus Picturae Florentinae.“ Hier zitiert nach Cecil Grayson: Opere Volgari di L. B. Alberti. Vol. III, Bari 1973, S. 305.
- 39 P. Morselli (wie Anm. 7), S. 235–241.
- 40 Girolamo Mancini: Vita di L. B. Alberti, Rom, 2. Aufl. 1911, Neudruck 1973, S. 122 ff.; Paul-Henri Michel: La Pensée de L. B. Alberti – Un idéal humain au XV^e siècle, Paris 1920, S. 20 ff. u. 283 ff.
- 41 Anicio Bonucci: Opere volgari di Leon Battista Alberti, vol. IV, Florenz 1847. Bonucci glaubte, daß alle Schriften Albertis zur Kunst zuerst im Volgare verfaßt wurden, vgl. die Einleitung zu seiner Ausgabe einer italienischen Übersetzung der Bücher I–III des Architekturtraktates, S. 186 ff.

- 42 A. Bonucci (wie Anm. 41), S. 165.
- 43 C. Grayson (wie Anm. 6), S. 121.
- 44 Giorgio Flaccavento: Per una moderna traduzione del „De Statua“ di Leon Battista Alberti, in: *Cronache di archeologia e di storia dell' arte*, 1, 1962, S. 50–59.
- 45 L. B. Alberti (wie Anm. 34), lib. VII, f. 126, 12–13.
- 46 A. Parronchi (wie Anm. 5), S. 387–388.
- 47 H. W. Janson: The Image made by Chance in Renaissance Thought, in: *De Artis et Opuscula XL, Essays in Honor of E. Panofsky*, ed. by M. Meiss, New York 1962, vol. 1, S. 254–266.
- 48 M. Picchio Simonelli (wie Anm. 5), S. 75–102. Simonellis Arbeit wurde mir erst kurz vor Abschluß dieses Ms. zugänglich, darum seien ihre Ergebnisse hier nur angemerkt. Die relative Chronologie der Kunstschriften Albertis lautet nach ihrem Befund: 1432–1434: a) „Elementi di Pittura“, b) „De Statua“, c) „Della Pittura“; 1435: d) „De Pictura“ und e) „Elementa Picturae“. Gegen Janitscheks Ausgabe von „De Statua“ bringt sie schwerwiegende Einwände vor (S. 80 f.). Die literarische Form von „De Statua“ bestimmt sie als „epistolary style“ (S. 99 f.).
- 49 Dieses Datum erstmalig in der Diskussion bei G. Mancini (wie Anm. 40), S. 484 unter Berufung auf C. Eubel: *Hierarchia Catholica Medii Aevii*, Regensburg 1747, vol. II, S. 88 u. 95. Zu Bussi vgl. auch den Artikel von M. Miglio in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, Rom 1972 s. v. Bussi.
- 50 Seit 1468 arbeitete Bussi mit den Druckern Schweynheim und Pannartz in Rom zusammen, eine Übersicht über die Publikationen bis zu seinem Tod 1475 bei Miglio (wie Anm. 49), S. 568.
- 51 G. Mancini (wie Anm. 40), S. 54 ff. u. 139 f.
- 52 H. Janitschek (wie Anm. 36), S. XXXIII.
- 53 Aus der Fülle der Arbeiten zu Vasari sei hier nur genannt Hans Belting: *Vasari und die Folgen*, in: *ders., Das Ende der Kunstgeschichte?*, Berlin 1983, S. 63–91; E. H. Gombrich (wie Anm. 11), *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*, S. 1–11. Die entsprechenden Passagen bei J. Burckhardt: *Der Cicerone*, Stuttgart 1978 (Nachdr. d. Urausgabe von 1875), S. 553 f. u. 557 ff. zu Luca della Robbia, S. 564 ff. zu Donatello, S. 604 ff. zu Sansovino und S. 625 ff. zu Michelangelo. Charakteristisch ist Janitscheks Gegenüberstellung von Schönheit und Wahrheit, die sich ebenfalls in dem auf Vasari zurückgehenden präfigurierenden Deutungsmustern Luca della Robbia-Sansovino und Donatello-Michelangelo findet.
- 54 C. Grayson: *Opere Volgari di L. B. Alberti*, vol. III, Bari 1973, S. 7.
- 55 Julius v. Schlosser: *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, S. 110; Anthony Blunt: *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, London 1940; Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 237 f.
- 56 Giorgio Flaccavento: Sulla Data di „De Statua“ di L. B. Alberti, in: *Commentarii* 16, 1967, S. 215–221.
- 57 Cecil Grayson: The Composition of L. B. Alberti's *Decem Libri de Re Aedificatoria*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 11, 3. Folge, 1960, S. 152–161.
- 58 C. Grayson (wie Anm. 6), S. 20 ff.
- 59 C. Grayson (wie Anm. 6), S. 124.
- 60 B. L. Ullmann – P. A. Stadler: *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*, Padua 1972 (*Medioevo e Umanesimo* 10), S. 82. Die Privatbibliothek Niccolis war schon in den ersten Jahren des 15. Jhs für Interessierte zugänglich.
- 61 H. W. Janson: Giovanni Chellini's 'Libro' and Donatello, in: *Studien zur toskanischen Kunst*, Festschr. f. E. H. Heydenreich, München 1964, S. 131–138; John T. Paoletti: *The Bargello David and Public Sculpture in 15th Century Florence*, in: W. S. Sheard – J. T. Paoletti (Hrsg.): *Collaboration in Italian Renaissance Art*, New Haven 1978, S. 99–108.
- 62 Volker Herzner: *David Florentinus II*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 24, 1982, S. 63–142. J. Pope-Hennessy: *Italian Renaissance Sculpture*, New York, 3. Aufl. 1983, S. 350, datiert den David „in Padua about 1450“.

Abbildungsnachweis: Reproduktionen nach S. Piantanida – C. Baroni (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, Wiesbaden/Berlin 1955, S. 446: Abb. 1; L. B. Alberti, *Della Pittura e della Statua*, Mailand 1804, Fig. 1, 2: Abb. 2, 3; H. Janitschek (Hrsg.), *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien 1877: Fig. a–c.

Aus:

**Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, herausgegeben vom Institut für
Kunstgeschichte der Universität Graz, Bd. 23, Graz Austria,
Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1987, S. 38 – 54.**