

ANTHONY GRAFTON

## Leon Battista Alberti, Master Builder of the Italian Renaissance

New York, Hill and Wang 2000; London, The Penguin Press 2001. 415 pp., 28 ill. ISBN 0-713-99453-3; deutsch: Leon Battista Alberti, Baumeister der Renaissance. Aus dem Amerikanischen von Jochen Bußmann, Berlin, Berlin Verlag 2002, 608 S., 30 s/w Abb. ISBN 3-8270-0169-2

Noch nie hat Leon Battista Alberti so viel gelehrte Aufmerksamkeit gehabt wie heute. Er selbst möchte vielleicht schon in der schieren Anzahl von Publikationen, die sich allein in den letzten 20 Jahren seiner annehmen, Genugtuung finden für jene Sehnsucht nach Ruhm, die bereits der Zwanzigjährige in seinem Schauspiel *Philodoxeos fabula* (*Philodoxus*) zu veranschaulichen beginnt. In der Fülle von Publikationen spiegelt sich freilich zugleich auch die außerordentliche Vielzahl der Interessen Albertis, Fülle und Reichtum seiner Produktivität. In diesem Kontext nimmt Anthony Graftons gegenwärtiges Buch einen eigenen Platz ein: Es macht sich den Mann selbst zum Thema, und zwar in der Summe seines Lebens als (maßgeblicher) 'Baumeister' dessen, was wir die Italienische Renaissance nennen. Im Bemühen um eine Synopse sieht Grafton sich in der Gesellschaft bedeutender Vorläufer (S. 20f.: Girolamo Mancini, Joan Gadol, Paul-Henri Michel), womit er gleichzeitig einen eigenen Zugang zum Thema ankündigt:

Der Untertitel des Buches qualifiziert Alberti als »master builder« und sagt damit – *implicite* – an, daß die eigentliche Rede sein werde vom 'Baumeister', dessen Werk derart spezifisch als das Produkt einer bestimmten Persönlichkeit mit ihren ganz eigenen Interessen und Begabungen erscheint. So interessiert ihn nicht eigentlich dieses Werk, sondern der Anlaß für dessen Ursprung und die Weise seines Entstehens, die Methode. Konsequenter richtet Grafton seinen Blick zunächst auf die Biographie des Mannes, und es ist symptomatisch für seine Absicht, daß er das Werk seines 'Helden' nur dort zur Sprache bringt, wo das Produkt gleichsam die persönlichen Züge seines

Schöpfers zeigt. Es entspricht eben diesem Anliegen, daß er mit dem Œuvre Albertis wählerisch umgeht, was zugleich auch das Fehlen eines Œvrekatalogs erklären mag. Das Ergebnis ist in neun Kapitel und einen Epilog gegliedert, deren erstes fragt »Wer war Leon Battista Alberti?« und sich die »Identitätsbildung im 4. Jahrzehnt des 15. Jh.« zum Thema macht.

Ausdrücklich knüpft Grafton an den Vorgang J. Burckhardts an, wenn er grundlegende Orientierung für sein Vorhaben in der (anonymen) Autobiographie Albertis sucht: »So wollen denn auch wir beginnen, indem wir uns an die Gestalt von Albertis Leben halten, wie er es selbst sah, als er in der Mitte seines vierten Lebensjahrzehnts darauf zurückblickte«.

Indem er so die Autobiographie Albertis zur Grundlage seines Urteils macht, hat er das Bild eines substantiell reflektiven Menschen vor Augen. Er sieht ihn vor dem Spiegel und erinnert damit unversehens an die Bedeutung des Narziß und dessen Rolle in Albertis Malertraktat. Auf diese Weise erkennt er den Humanisten als fundamental 'modernen' Menschen, und er verspricht (S. 47f.), uns das Werk Albertis als Produkt seines Naturells zu zeigen, als Begegnung eines individuellen Talents mit einer Tradition, die diesem Talent zur Verfügung steht. So wird das Werk in der Substanz gleichsam zum Psychogramm seiner Persönlichkeit.

Dazu kommt eine andere (diesmal unbestritten authentische) Quelle, mit deren Hilfe Grafton die biographische Plattform, besonders im Hinblick auf die Motivation Albertis, wesentlich erweitert, der Traktat *De commodis litterarum atque incommodis* (gegen 1428). Hier (S. 49ff.) kann er ganz wesentlich

die Konstellation eines persönlichen Konflikts zwischen einer wirtschaftlichen Abseitsstellung einerseits und dem Anspruch auf gesellschaftliche Geltung und Ruhm andererseits herausarbeiten, aus dem er Alberti tätig werden sieht. Wiederum gemeinsam mit Burckhardt erkennt er den »Ruhm« als das eigentlich lebensbestimmende *Movens Albertis* (S. 45). Dieses Ziel zu erreichen, sieht er ihn die Mittel einsetzen, die ihm zur Hand sind: Eine gründliche humanistische Ausbildung und Bildung, nach Inhalt und Form, vor allem eine gründliche Schulung in klassischer Rhetorik (zu Ciceros *Brutus* und seiner lebensbestimmenden Bedeutung in diesem Sinn für Alberti s. S. 63).

Der Alberti, den Grafton uns da vorführt, ist vor allen Qualifikationen, in denen er sich in seinem tätigen Leben uns vorstellt, zunächst nichts anderes als ein Rhetor, man könnte beinahe sagen, ein Rhetor schlechthin. Das ist schließlich die eigentliche und überzeugende Botschaft dieses Buches. Man möchte sich wünschen, der Autor hätte da einiges weiter ausbuchstabiert: Es ist eine besondere historische Konstellation, die Alberti vorfindet, manifest in der Emanzipation des Urteils des Angesprochenen vor dem Anspruch dessen, der da etwas mitteilen will, das Entstehen eines Diskurses also in einer Entwicklung, die buchstäblich sichtbar ist in der Malerei seit sicher Giotto (vgl. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*) und nun in einem fruchtbaren Moment dem Alberti die Bühne bietet, Neigung und Talent in einem zentralen Bereich zeitgenössischer Kultur auszuüben.

Der Redner ist seinem Anliegen nach ein Mittler. Dazu gehört die Fähigkeit zur sachgerechten Korrespondenz mit seinem Auditorium. Wer vom anderen nicht nur verstanden werden, sondern ihn auch noch überzeugen will, der muß in jedem Sinne die richtige (die angemessene!) Sprache sprechen, auch Bildungs- und Kenntnisstand des anderen kennen. Hierzu vermerkt Grafton (S. 44f.): »Als Rhetor konzentriert sich Alberti auf die Reak-

tion seiner Zuhörerschaft. ... Um Ruhm zu erlangen, mußte der Rhetor sein Publikum kennen, an seinem Können feilen und ständig das eine mit anderen in Einklang bringen.« Hier könnte Grafton direkt auf Cicero verweisen (*Orator* VIII.24): »Immer ist der praktische Verstand (*prudencia*) der Zuhörer der Moderator rednerischer Eloquenz gewesen, denn jeder, der Zustimmung will, schaut auf das, was die Hörer wollen, und paßt sich heuchlerisch (*se fingunt*) vollständig ihrer Meinung und ihrer Zustimmung an.« Alberti (*De re aedificatoria* II.22a.31ff.) äußert sich so: »Aber ich mahne dich immer wieder, in diesen Dingen den praktischen Verstand (*prudencia*) der Erfahrenen und den Rat derer zu nehmen, die mit sachgemäßem (*recto*) und ehrlichem Urteil [das Bauwerk] betrachten sollen. Denn deren Meinung und Ratschlag bietet mehr als aller eigener Wille und alle gute Absicht Gewähr dafür, daß, was du tust, das Beste ist oder dem Besten zunächst kommt.« Grafton (S. 45): »Bei jeder Disziplin und jeder Unternehmung, in der sich Alberti versuchte, bemühte er sich darum, von den ersten Reaktionen seines jeweiligen Publikums etwas zu lernen und entsprechend zu verfahren. Er schuf sich Hörer- und Lesergemeinden, Kritiker, die ihn, je nach den Notwendigkeiten, bestärken oder korrigieren konnten.« (vgl. a. die Rolle des Kritikers beim Entwurfsprozeß, S. 412). Es ist dieses Verfahren, das den vielfältigen Tätigkeiten Albertis zugrundeliegt, wie Grafton mit großer Umsicht und kenntnisreich veranschaulicht, ein Verfahren, das dem Alberti mit den »Rollen«, die er zu spielen wünschte« (S. 160), in jedem Sinn geradezu zwangsläufig zur »Selbstpositionierung« verhilft (ebd.), seinem Geltungsdrang zu Diensten (zur Rhetorik als Mittel der Selbstgestaltung, S. 44). Wie intensiv diese persönliche Disposition das Wesen Albertis und seinen Ausdruck bestimmte, illustriert Grafton glücklich mit dem Hinweis auf ein Wortspiel Landinos (ebd.), wonach Alberti weniger ein Löwe (*leone*) als vielmehr ein Chamäleon gewesen

sei, »dessen Farben sich veränderten, damit sie den proteischen Hintergründen entsprachen, die es erkundete.«

Der Redner lebt in und mit der Sprache. Alberti habe (S. 45) »viel Zeit seines Lebens« darauf verwendet, Sprachen zu konstruieren, die es bislang noch nicht gab: Sprachen, deren Benutzer Regeln für die Ausübung diverser Künste zu setzen vermochten.« Grafton meint da offenbar primär die Fachsprachen, die Alberti für Gegenstände seines Interesses entwickelt, besonders die Malerei und die Baukunst. Vor dem Hintergrund Cenninis (*Il libro dell'arte*) erkennt er in der Unterscheidung von Kunstwerk einerseits und dessen Betrachter andererseits eine dialogische Konstellation, die der der Rhetorik entspricht (S. 164): »Die Affinität zwischen einer Art der Kunst und einer Art von Betrachter« habe Alberti dazu inspiriert, »ein Manifest zu verfassen«, was doch sicher heißen soll, nach den Regeln dieser Beziehung zu suchen, und diese Regeln finde er kraft einer (S. 172) »Analogie zwischen Rhetorik und Malerei«, die dem Alberti ein intellektuelles Gerüst und formales Vokabular« für seinen kritischen Umgang mit letzterer zur Verfügung stelle. So versteht Grafton die Rhetorik als »ein Vorbild« für die Malerei. Das Wort »Vorbild« mag ungewollt verdecken, daß er eigentlich meint, Alberti habe hier die Malerei als eine Sprache identifiziert mit dem ihr eigenen Vokabular, einer Grammatik und Syntax, wie das dann – *mutatis mutandis* – später für die Baukunst gelten wird (S. 193). Aber er bemerkt auch (S. 173), Alberti schreibe »oftmals so, als betrachte er sich nicht als Maler oder als Mann der Praxis, sondern als einen Redner, der seine sprachlichen Talente dazu verwendete, sich über eine Welt der bildenden Künste zu äußern, die nicht seine eigene war.« Tatsächlich liegt dieser Beobachtung wohl Albertis wesentliche Unterscheidung zwischen Theorie und Praxis zugrunde. Dazu sollten wir bemerken, daß hier die Rede ist von zweierlei Rhetorik: der Rhetorik der Malerei *per se* ei-

nerseits und der Rhetorik der Rede über die erstere andererseits. Tatsächlich bedarf die Rede der Theorie einer dem Gegenstand, der Praxis, angemessenen Sprache, wozu in beiden Künsten die klassische Rhetorik allerhand Vokabular hilfreich bereit hält, woraus sich ergäbe, daß Alberti da tatsächlich ganz legitim eine Rhetorik der Malerei wie dann auch der Baukunst verfertigt. Der Unterscheidung von Theorie und Praxis entspricht eine andere Beobachtung Graftons (S. 166): Alberti bemühe sich darum, etwa die Malerei von einem traditionellen Handwerk in eine gelehrte Kunst umzuwandeln: Der eigentliche Wert eines »guten« Werkes liege nicht im Material, sondern in dem, was Grafton die Anwendung eines »theoretischen Rüstzeuges« nennt. Das ist der Primat des Geistigen vor dem Stofflichen, ein Thema des Traktats über den Wert gelehrter Studien (*De commodis litterarum atque incommotis*). In diesem Sinn deutet er Albertis Interesse an Technologie und Ingenieurskunst über eine Vorstellung vom schöpferischen Potential des Ingenieurs, dessen Berufsbezeichnung sich vom Wort *ingenium* (*ingeniator/ingeniour*) und damit aus dem Prinzip des Ursprungs und der Lenkung der Tätigkeit ableite und nicht wie bei den Bäckern und Schuhmachern von deren handwerklicher Tätigkeit (S. 117). Im Architekturtraktat finden der Gedanke und seine Bewertung übrigens eine 'historische' Autorisierung: (fol. 94a.12ff.) »Griechenland erkannte, wo es stand, und beschloß, jene, denen es an materiellen Gütern nicht gleichzukommen vermochte, nach Kräften mit seinen Geistesgaben (*ingenii dotibus*) zu übertreffen (*superare*). In diesem Zusammenhang fällt es dem Rezensenten schwer, in dem Satz nicht auch zugleich eine Metapher für Albertis persönliches Lebensprogramm zu sehen.

Grafton unterrichtet *European intellectual history* an der Princeton University. Es ist Geistesgeschichte, die diese Arbeit trägt und das Unterfangen im Umgang mit einem reichlich komplexen Gegenstand rechtfertigt und

wahrscheinlich überhaupt erst ermöglicht, indem sie auf ihre Weise die Fülle des Verschiedenen aus der Einheit einer Person zu erklären trachtet: Leon Battista Alberti, den *autor*.

So liegt der Beitrag dieses Buches schon allein in dem besonderen Versuch einer Synopse. Damit tritt schließlich unversehens anstatt der vielen verschiedenen Albertis, mit denen wir umzugehen pflegen, er selbst vor uns, die vielen verschiedenen Bilder, die wir uns von ihm machen, fallen übereinander und kommen zur Deckung (vgl. S. 378). Daß die Konturen dabei nicht immer scharf sein können, versteht sich schon aus dem Umstand unterschiedlicher Vertrautheit Graftons mit den unterschiedlichen Disziplinen am Werk: Er ist eben kein Alberti unter uns. In dieser Hinsicht hat er augenscheinlich keine Mühe gescheut, sich kundige Auskunft anscheinend besonders bei der Kunst- und Architekturgeschichte zu holen. Auch so bleibt, daß das Kapitel VIII diesen Rezensenten eher enttäuscht, und das vor allem, weil es dem Leser schuldig bleibt, was er nach der Lektüre besonders der Kapitel III und IV zum Malereitragat erwarten darf: Die substantielle Bindung auch dieses Traktats an die Rhetorik, die Möglichkeit, ihn geradewegs als eine *rhetorica architectonica* zu verstehen. So beginnt Grafton sehr überzeugend (S. 373f.) mit einem Hinweis auf Flavio Biondo und die Bindung des Bauwerks an einen Betrachter (in Analogie zur Stellung eines Lesers vor seinem Text!), womit er doch die charakteristische dialogische Konfiguration eines Diskurses beschreibt (vgl. auch S. 413 zur Wirkung des Bauwerks auf den Betrachter). Die Auseinandersetzung Albertis mit Vitruv gibt ihm Anlaß zu der Vermutung (?), Alberti habe »ein weiteres Mal in der Rhetorik ein grundlegendes Modell für seine Disziplin gefunden.« Man vermißt wenigstens den Versuch eines vergleichsweise ausführlichen Nachweises, der übrigens zahlreiche Belege fände.

Weil auch dieser Rezensent kein 'Alberti' ist, fallen ihm eindeutige Unzulänglichkeiten am ehesten im Architektur-Kapitel auf. Der Dom in Pienza verweist wohl mit seinem Inneren, aber keineswegs mit seiner Fassade auf den Dom von Siena (S. 377). Es fällt schwer, in Pienza die »gewundenen« Straßen zu sehen (S. 378), die übrigens als solche von Alberti aus ästhetischen und praktischen Gründen durchaus geschätzt werden. An anderer Stelle (S. 413) heißt es (deutsch, in genauer Übereinstimmung mit dem englischen Original): »Der allerletzte Abschnitt des Buches betont noch einmal, wie wichtig die Perspektive ist, um die Wirkung eines Bauwerks zu verstärken oder zu mindern.« Gemeint ist hier nicht etwa die (Linear-) Perspektive, sondern schlichtweg der 'Anblick'.

Auf S. 131f. heißt es: »Alle senkrecht zur Tempelfront verlaufenden Linien treffen in einem Fluchtpunkt auf der linken Seite des (S. 132) Bildes genau in Höhe des zentralen Türrahmens zusammen ...« (London 2001, S. 89: »*all lines perpendicular to the temple front converge on a vanishing point at the left side of the picture, ...*«). Das ist eine sehr lässige Beschreibung, die zumindest den mit der üblichen fachkundigen Beschreibung dieser Geometrie nicht vertrauten Leser verwirren muß. Gemeint sind natürlich die von der Bildebene der Fassade orthogonal in die Tiefe gehenden Linien – in diesem Fall übrigens einzig die Linien, welche die Tiefenerstreckung der linken Seitenfassade umschreiben (vgl. S. 179).

In der deutschen Ausgabe sind auch die Verweise auf *De re aedificatoria* (= *DRA*) in den Fußnoten auf den deutschen Leser eingerichtet. Sie sollten wohl immer geprüft werden. Zu S. 413, Anm. 80, gibt das englische Original: *DRA* II.5, VIII.1 und IX.17, die Übersetzung nennt einzig X.14. Alle Verweise sind nicht nachvollziehbar, solange der Leser nach »Perspektive« sucht (s. o.). Wünschenswert bleibt eine systematische Bibliographie. Anlaß zu Beschwerden gibt es häu-

figer. Sie können den ungewöhnlichen Wert dieses Beitrags nicht mindern, der gerade recht kommt zu Albertis 600stem Geburtstag. Ein

ungemein anregendes Buch, eine auch unterhaltsame Lektüre überdies. Die Diskussion ist eröffnet.

Hans-Karl Lücke

DAVID FRANKLIN

## Painting in Renaissance Florence 1500-1550

New Haven and London, Yale University Press 2001. 273 pp., Ill. ISBN 0-300-08399-8

The period which David Franklin has set out to examine in his new book is the one which Giorgio Vasari in his *Lives* termed the modern epoch. In this first history of western art, issued in Florence in 1550, and in a revised edition in 1568, Vasari divided art into three periods, comparable to childhood, youth and maturity in life. An age of juvenile experiments had started with Giotto; it was followed by an improved age, youthful but greatly advanced in which "the truth of nature was exactly imitated". And finally there had come the modern, mature age, Vasari's own: at once graceful, inventive, diverse and accomplished, studded with a range of artistic giants like Leonardo, Raphael, Titian and Michelangelo. The latter was a universal genius and represented the most absolute perfection. Beyond him Vasari virtually saw nothing, but he seems to have suspected a decline comparable to old age which follows man's maturity.

To project the new style into more effective relief Vasari placed 15th-century art on a relatively inferior plane. Although he thought that nature should be kept steadily in view, he found the art of the 15th century too simply natural. The best modern works were idealized beyond nature. Ease, softness of tone and blend of light and shade were key components of the "new" style. Whereas he saw a dramatic break between the style of the 15th and 16th centuries, he saw no incongruity between the art works of the earlier and later parts of the period he called the modern. This view was apparently shared by his contemporaries. Scholars of later centuries, however, tended to

ignore much of the art of the second and third generations of the Cinquecento, and it was not until the beginning of the 20th century that a group of Central European art historians led by scholars like Max Dvořák, Lili Fröhlich-Bum and Walter Friedländer noticed a difference in style between the first and second generation. Holding up the art of the past as a mirror for the expressionist art of their own time they felt that after c. 1520 art expressed a spiritual rootlessness and a crisis similar to what they experienced themselves in the wake of the Great War. They distinguished between two styles in this period: the High Renaissance characterized by works which were calm, balanced and harmonious, a somewhat fossilized moment of equilibrium in strong contrast to the period starting around 1520, which they saw as a widely dispersed, complete style of its own, and which they labelled Mannerism borrowed from the word *maniera* which Vasari had used as an expression of praise for works covering the whole "modern" period. Troubled, neurotic and anti-social artists like Pontormo, Rosso and Parmigianino were presented as typical mannerists and their style was explained as a reaction to social upheavals like the Sack of Rome in 1527. But this does not work very well. Mannerist artists like Giulio Romano, Bronzino and Vasari were socially assimilated and highly successful, and the Sack of Rome was the result of a series of wars which had ravaged Italy ever since the French invasion of 1494 and thus coincided with the period of the High Renaissance. So as 20th Century pro-