

MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ



LVIII. BAND — 2016  
HEFT 3



LVIII. BAND — 2016

HEFT 3

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

---

## Inhalt | Contenuto

---

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

**Graphik** | Progetto grafico  
RovaiWeber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,  
sylvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

**Preis** | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:  
c/o Zentralinstitut für Kunstgeschichte  
z. H. Frau Cornelia Schurek  
Postfach 11 44  
D-82050 Sauerlach  
foerdereverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)).  
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

### \_ Aufsätze \_ Saggi

\_ 291 \_ *Maria Monica Donato † - Daniele Giorgi*

Giotto negato, Giotto 'reinventato': la *Fede cristiana* al Palagio di Parte Guelfa

\_ 319 \_ *Lukas Madersbacher*

“fatto alla spera”? Das Porträt des Leon Battista Alberti aus den Orti Oricellari

\_ 349 \_ *Elli Doulikaridou-Ramantani*

Fonctions de l'ornement dans les Heures Farnèse de Giulio Clovio

\_ 377 \_ *Marco Ruffini*

Per la genesi delle *Vite*: il quaderno di Yale

### \_ Miszellen \_ Appunti

\_ 403 \_ *Morgan Ng*

New Light on Francesco De Marchi (1504–1576) and His Treatise on Fortification

\_ 411 \_ *Francesco Freddolini*

A Rediscovered Work by Domenico Pieratti: The Bust of Louis Hesselin

### \_ Nachrufe \_ Necrologi

\_ 421 \_ *Peter Anselm Riedl (Wolfgang Loseries)*



---

1 *Bildnis Leon Battista Alberti*. Privatbesitz

---

# “FATTO ALLA SPERA”? DAS PORTRÄT DES LEON BATTISTA ALBERTI AUS DEN ORTI ORICELLARI

---

*Lukas Madersbacher*

Im Dezember 2014 wurde bei Sotheby's in London eine kleine Porträttafel versteigert: als “head of a man, French school, possibly Burgundy, circa 1500” (Abb. 1).<sup>1</sup> Das Bild unbekannter Provenienz<sup>2</sup> fand in der Auktion nur relatives Interesse. Dies wäre vielleicht anders gewesen, hätte man erkannt, dass es sich bei dem darauf dargestellten gutaussehenden Mann mittleren Alters nicht um einen Franzosen oder Burgunder handelt, sondern um keinen Geringeren als Leon Battista Alberti (1404–1472). Dabei entspricht das Porträt einem durchaus populären Typus, der die Züge des *uomo universale* seit dem 16. Jahrhundert in einer Fülle von Kopien und Varianten verbreitete.<sup>3</sup> Giorgio

Vasari und seine Zeitgenossen führten diesen auf ein Bild zurück, das Alberti mit eigener Hand nach seinem Spiegelbild geschaffen habe – das erste autonome Selbstporträt, das für die italienische Malerei überhaupt dokumentiert ist. Bislang hatte man nur eine vage Vorstellung von diesem legendären Urbild. Inwieweit die neu aufgetauchte Tafel hilft, dieses Bild zu schärfen, soll im Folgenden erörtert werden.

Nicht ohne Grund bezeichnet David Marsh Leon Battista Alberti als “the self-expressed”.<sup>4</sup> Damit ist nicht nur die psychologische Disposition eines komplexen Charakters beschrieben; Selbstreferenz und Selbstrepräsentation sind auch in Albertis Tätigkeit als

<sup>1</sup> *Old Master & British Paintings Day Sale*, Auktionskat., Sotheby's, London, 4. Dezember 2014, Nr. III.

<sup>2</sup> Der Verkäufer des Bildes zog es leider vor, anonym zu bleiben und keine Angaben zur Provenienz preiszugeben. Sotheby's erklärte sich zwar bereit, einen am 17.1.2015 verfassten Brief an den Einbringer weiterzuleiten. Eine Reaktion blieb jedoch aus. Ein einst rückseitig angebrachter Klebezettel, der

vielleicht Aufschluss hätte bringen können, ist leider nur mehr in Resten erhalten.

<sup>3</sup> Michel Paoli, “Iconographia Albertiana”, in: *Leon Battista Alberti*, Akten der Tagung Paris 1995, hg. von Francesco Furlan, Paris *et al.* 2000, II, S. 1021–1041.

<sup>4</sup> David Marsh, “The Self-Expressed: Leon Battista Alberti's Autobiography”, in: *Albertiana*, X (2007), S. 125–140.

Literat, Künstler und Theoretiker zentrale Kategorien. Er verfasste eine Autobiographie, die zu den frühen Meilensteinen literarischer Selbstdarstellung zählt.<sup>5</sup> Und auch in der Geschichte des bildhaften Selbstporträts ist Alberti eine “key figure”.<sup>6</sup>

In seinem epochalen Werk über die Malkunst erhebt der Florentiner Humanist das Selbstbildnis gar zum künstlerischen Urmotiv. Er kürt Narziss, der sich im Wasser bespiegelte, zum Erfinder der Malerei, der Lehrmeisterin aller Künste: “Was ist Malen anderes als die Wasseroberfläche jener Quelle durch Kunst zu umarmen?”<sup>7</sup> Und da Alberti nicht nur als Theoretiker über die Künste verhandelte, sondern – wie er wiederholt angibt – sich auch selbst in der Praxis bildender Kunst versuchte,<sup>8</sup> wird es wenig verwundern, dass er auch Selbstporträts schuf.

Schon in seiner frühen Autobiographie (1438) ergeht sich Alberti über seine Meisterschaft als Porträtist. Nicht nur Bildnisse von Freunden habe er gezeichnet oder in Wachs geformt, auch seine eigenen Züge habe er bildhaft festgehalten – im Medium der Malerei wie auch in der Plastik.<sup>9</sup> Mögen einen bei manch anderer selbsttrühmenden Aussage der Autobiographie auch ernsthafte Zweifel beschleichen, diese Behauptung ist glaubwürdig. Zumal sich eine Reihe von Bildnisreliefs mit den Zügen Albertis erhalten hat, von denen zu-

mindest eines von der Forschung weitgehend einhellig als Selbstporträt gedeutet wird:<sup>10</sup> Die großformatige Plakette in der National Gallery in Washington zeigt den etwa Dreißigjährigen in scharf geschnittenem Profil, entschlossen angespannt, mit kurzgeschnittener, dichter Lockenpracht (Abb. 2). Eine heroische Stilisierung *all'antica*, die ganz offensichtlich darauf abzielte, Topoi der Physiognomik, wie jenen vom löwenhaften Menschen (Leo!), zu bedienen. Um die Aussagekraft noch zu steigern, hat Alberti dem Bildnis seine enigmatische Imprese, das geflügelte Auge, beigegeben und selbstbewusst in großformatiger Kapitalis seine Signatur gesetzt. Beinahe alles an dieser Inszenierung ist voraussetzungslos, weshalb die Annahme stets nahe lag, Alberti habe dieses Bildnis selbst konzipiert. Da die technische Umsetzung zudem nicht auf einen professionellen Reliefschneider schließen lässt, wird allgemein davon ausgegangen, dass Alberti auch das Wachsmo- dell eigenhändig gefertigt hatte. Wir können daher mit guten Gründen von einem autonomen Selbstbildnis sprechen – dem ersten, das die italienische Kunst kennt.<sup>11</sup>

Nun berichtet Alberti in seiner Autobiographie aber nicht nur davon, Selbstbildnisse modelliert, sondern solche auch gemalt zu haben. Und man wird wohl auch dieser Aussage Glauben schenken dürfen.

<sup>5</sup> Leon Battista Alberti, *Vita*, lateinisch-deutsch, hg. von Christine Tauber, Frankfurt a. M. 2004. Karl Erlenkner hat in jüngerer Zeit Zweifel an der allgemeinen Annahme, Alberti habe die Biographie tatsächlich selbst verfasst, angemeldet und Lapo da Castiglione d. J. als Autor vorgeschlagen (Karl A. E. Erlenkner, *Die Erfindung des Menschen: Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin/New York 2008, S. 189–226).

<sup>6</sup> James Hall, *The Self-Portrait: A Cultural History*, London 2014, S. 45.

<sup>7</sup> Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, hg. von Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 103, 184. Siehe dazu Gerhard Wolf, “Arte superficiali illam fontis amplecti”: Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei”, in: *Diletto e Maraviglia: Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock. Rudolf Preimesberger zum 60. Geburtstag*, hg. von Christine Göttler et al., Emsdetten 1998, S. 11–39; Hall (Anm. 6), S. 45–49. Vgl. auch Ulrich Pfisterer, “Künstlerliebe: Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXIV (2001), S. 305–330.

<sup>8</sup> Alberti erwähnt seine zum Vergnügen ausgeübte Tätigkeit als Maler

nicht nur in seiner Autobiographie (Alberti [Anm. 5], S. 51), sondern auch in *Della Pittura* (Anm. 7), S. III, sowie in dem um 1444 Leonello d’Este gewidmeten Traktat *De equo animante* (Marsh [Anm. 4], S. 138).

<sup>9</sup> Alberti (Anm. 5), S. 51.

<sup>10</sup> Einen Überblick über die in der Forschung diskutierten möglichen Selbstporträts Albertis bieten: Paoli (Anm. 3), S. 1031–1033; *idem*, “Les portraits de Leon Battista Alberti des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles”, in: *Leon Battista Alberti: la biblioteca di un umanista*, Kat. der Ausst., hg. von Roberto Cardini/Lucia Bertolini/Mariangela Regoliosi, Florenz 2005, S. 83–90. Nicht bei Paoli aufgeführt ist der in seiner Bestimmung als Bildnis Albertis wohl kaum über jeden Zweifel erhabene Bronzanhänger im Bargello: Fiorenza Vannel Toderi/Giuseppe Toderi, “Un autoritratto inedito di Leon Battista Alberti”, in: *Memorie dell’Accademia italiana di studi filatelici e numismatici*, VI (1995), I, S. 155f.; Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, S. 317.

<sup>11</sup> Ulrich Pfisterer, “Soweit die Flügel meines Auges tragen’: Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*

Denn dass der Humanist auch als Maler tätig war, wird nicht nur durch Selbstzeugnisse belegt, sondern auch durch Berichte von Zeitgenossen wie Cristoforo Landino, Angelo Poliziano oder Antonio Manetti, die eine durchaus hohe Meinung von Albertis künstlerischen Fähigkeiten hatten.<sup>12</sup> Giorgio Vasari wird später in seinen *Vite* (1550 und 1568) zwar weniger Begeisterung für den Maler Alberti zeigen. Dafür zählt er eine ganze Reihe von Zeichnungen und Gemälden von dessen Hand auf; darunter auch ein Selbstporträt, das sich in Florenz, im Haus des Palla Rucellai (1473–1543) befindet: “in casa di Palla Rucellai un ritratto di se medesimo fatto alla spera”.<sup>13</sup>

Über die konkrete Gestalt dieses Selbstbildnisses wurde einiges spekuliert. “Fatto alla spera” wurde sogar im Sinne von “auf eine Kugel gemalt” übersetzt, so dass man sich einen Vorläufer von Parmigianinos Selbstporträt im Konvexspiegel vorstellen könnte.<sup>14</sup> Indes ist die seit Jacob Burckhardt gängige Übersetzung “mit Hilfe des Spiegels gemalt” entschieden plausibler.<sup>15</sup> Denn Vasari verwendet *spera* für ‘Spiegel’ auch in anderen Fällen, in denen er von einem Selbstbildnis berichtet, das nach dem Spiegelbild gefertigt worden sei.<sup>16</sup> Außerdem existiert eine etwa zeitgleiche Beschreibung dieses Alberti-Bildnisses im Besitz der Rucellai, die den Sachverhalt verdeutlicht: Auch



2 Leon Battista Alberti, *Selbstporträt*, um 1432/1434. Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection

in Florenz, XLII (1998), S. 203–251; Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven 1998, S. 71–77; Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti: Baumeister der Renaissance*, Berlin 2002, S. 154–160; Paoli (Anm. 10), S. 84–87; *Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, Kat. der Ausst., hg. von Keith Christiansen/Stefan Weppelmann, Berlin 2011, S. 190–192, Nr. 60.

<sup>12</sup> Alessandro Parronchi, “Leon Battista Alberti as a Painter”, in: *The Burlington Magazine*, CIV (1962), S. 280–286; Liane Lefavre, *Leon Battista Alberti’s Hypnerotomachia Poliphili: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge, Mass., 1997, S. 134f.

<sup>13</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri*, Florenz 1550, I, S. 377; *idem*, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* [...], Florenz 1568, I, S. 370.

<sup>14</sup> Christoph Luitpold Frommel, “Zwei Vorschläge zu Albertis figürlichem Œuvre”, in: *Leon Battista Alberti: Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*, hg. von Joachim Poeschke/Candida Syndikus, Münster 2008, S. 53–75: 53. Frommel zieht den Vergleich zu Parmigianino indes nicht.

<sup>15</sup> Jacob Burckhardt, “Das Porträt in der italienischen Malerei (1898)”, in: *idem*, *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, VI: *Das Altarbild*, München 2000, S. 171.

<sup>16</sup> Vasari scheint die Begriffe *spera* und *specchio* in diesen Zusammenhängen weitgehend austauschbar zu verwenden. Nicht nur im Falle von Alberti, sondern auch im Kontext der Selbstbildnisse von Luca della Robbia, Gentile Bellini, Andrea del Sarto und Palma il Vecchio gebraucht er *spera* (Vasari 1568 [Anm. 13], I, S. 267, 434, II, S. 166, 240), für Masaccio, Ghirlandaio, Filippo Lippi, Raffael, Parmigianino, Pontormo, Sodoma und Dominicus Lampsonius dagegen *specchio* (*ibidem*, I, S. 299, 460, 494, II, S. 69, 232, III, S. 481, 529, 861). Eine gewisse Bedeutungsdifferenz zwischen *spera* und *specchio* wird bei seiner Beschreibung eines anamorphotischen Gemäldes des Taddeo Zuccari, eines überlebensgroßen Porträts Heinrichs II. von Frankreich, deutlich. Über diesem sei ein gewölbter Spiegel wie ein Baldachin angebracht gewesen, der die Verzerrung der Anamorphose aufgehoben habe: “andando sotto il quadro e guardando in una spera, o vero specchio, che sta sopra il quadro a uso d’un picciol baldachino, si vede di pittura e naturalissimo in detto specchio” (*ibidem*, III, S. 713). Wenn Vasari diesen Spiegel zunächst als “spe-

der Porträtsammler Paolo Giovio beschreibt das vermeintliche Selbstbildnis. In dem Alberti gewidmeten Kapitel seiner biographischen Sammlung *Elogia* von 1546 heißt es: “ex speculo quoque reflexis radii suam ipsius effigiem arguto penicillo pereleganter est assecutus, quam apud Pallantem Oricellarium in hortis vidimus” (“nach seinem Spiegelbild hat sein begnadeter Pinsel ein vollendetes Portrait seiner selbst geschaffen, welches wir in den Gärten des Palla Rucellai gesehen haben”).<sup>17</sup>

Wenn Giovio angibt, das Bild in den Gärten des Palla Rucellai gesehen zu haben, so bezieht er sich offenkundig auf die Orti Oricellari, im westlichen Teil der Stadt gelegen (Abb. 3). Pallas humanistisch gesinnter Vater Bernardo Rucellai (1448–1514) hatte diesen Park angelegt und zu einem vitalen Treffpunkt der intellektuellen Szene von Florenz gemacht.<sup>18</sup> Der zugehörige Gartenpalast, der Palazzo degli Orti Oricellari (heute Palazzo Venturi Ginori) in der Via della

ra” bezeichnet, sich dann aber verbessert “o vero specchio”, so verweist diese Präzisierung wohl auf einen dimensional Unterschied. Unter *specchio* scheint er einen größeren Spiegel verstanden zu haben, wie er bei diesem überlebensgroßen Bildnis zum Einsatz kam, unter *spera* eher einen kleinen Handspiegel. Andererseits spricht er aber auch von einem “specchio da barbieri” (Vita des Parmigianino; *ibidem*, II, S. 232), d. h. die Größe des Spiegels war offenbar kein gänzlich verbindliches terminologisches Kriterium. Nur in einem Fall könnte Vasari mit *spera* einen gewölbten Konvexspiegel bezeichnet haben: In der Vita des Mariotto Albertinelli beschreibt er ein Bild von Adam und Eva als “un quadro d’una spera” (*ibidem*, II, S. 45). Es ist jedoch sehr zweifelhaft, ob er damit tatsächlich ein “sphärisches Bild” meinte (wie Sabine Feser und Victoria Lorini in der von Alessandro Nova herausgegebenen Neuausgabe übersetzen: Giorgio Vasari, *Das Leben des Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo und Mariotto Albertinelli*, hg. von Christina Irlenbusch/Katja Lemelsen, Berlin 2008, S. 78) oder nicht vielmehr ein “Bild auf einem Spiegel” – zumal Vasari an anderer Stelle ein solches Bild auf einem Spiegeldeckel beschreibt (Vasari 1568 [Anm. 13], III, S. 865: “coperchio che chiude questo quadro, a uso di spera”), das sich bis heute erhalten hat (vgl. *Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento*, II: *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo. 1537–1610*, Kat. der Ausst., Florenz 1980, S. 288f., Nr. 571; Angelica Dülberg, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990, S. 38). Dass in den genannten Fällen, in denen *spera* den Spiegel als Hilfsmittel zur bildhaften Selbstdarstellung bezeichnet, nur diese Funktion, nicht aber eine mögliche konvexe Bildgestalt gemeint ist, wird auch angesichts jener von Vasari beschriebenen Bildnisse deutlich, die sich erhalten haben: Die Selbstporträts von Andrea del Sarto (Florenz, Uffizien) und Palma il Vecchio (?) (München, Alte Pinakothek) sind beide auf plane Bildträger gemalt. Umgekehrt vermei-

Scala,<sup>19</sup> muss folglich als jenes “Haus des Palla Rucellai” (“casa di Palla Rucellai”) identifiziert werden, das Vasari als den Ort des Alberti-Porträts bezeichnet.<sup>20</sup> Nicht zuletzt ergibt sich ein besonderer Zusammenhang aus der Tatsache, dass dieser Palazzo in der Zeit ebenfalls als Werk Albertis galt und gerühmt wurde. Vasari ging sogar so weit, dem Bau den eindeutigen Vorzug gegenüber Albertis Stadtpalast der Rucellai zu geben.<sup>21</sup>

Leider erfahren wir nicht, wie und wann Albertis Porträt in den Palazzo degli Orti Oricellari gekommen war. Es mag naheliegen, darin einen alten Besitz der Rucellai zu vermuten, aus der Zeit der intensiven Verbindung zwischen dem Bankier Giovanni Rucellai und seinem Hausarchitekten Leon Battista Alberti. Indes berichtet Giovanni Rucellai in seinem ab 1457 geführten *Zibaldone* nichts darüber. In dem darin enthaltenen kurzen Verzeichnis der Künstler, deren Werke Rucellai sich zu besitzen rühmt, fehlt Albertis

det Vasari den Ausdruck gerade dort, wo man *spera* als Bezeichnung für einen kugelförmigen Bildträger erwarten müsste: im Falle des Wiener Selbstbildnisses des Parmigianino, das auf einer “palla di legno” gemalt sei (Vasari 1568 [Anm. 13], II, S. 232).

<sup>17</sup> *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposta quae in museo Joviano Comi spectantur [...]*, Venedig 1546, S. 22 (Übersetzung des Autors).

<sup>18</sup> Felix Gilbert, “Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: A Study on the Origin of Modern Political Thought”, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII (1949), S. 101–131; Anthony M. Cummings, *The Maccenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia 2004, S. 15–21.

<sup>19</sup> Leonardo Ginori Lisci, *The Palazzi of Florence, Their History and Art*, Florenz 1985, I, S. 301–308.

<sup>20</sup> Dass mit dem ‘Haus des Palla Rucellai’ nicht der Palazzo Rucellai in der Via della Vigna Nuova gemeint gewesen sein kann, ergibt sich auch schlicht schon aus der Tatsache, dass Palla an dieser Residenz seines Großvaters Giovanni aufgrund diverser Erbteilungen nur mehr einen geringen Anteil hatte. Vgl. Brenda Preyer, “The Rucellai Palace”, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II: *A Florentine Patrician and His Palace*, London 1981, S. 155–225. Den Palazzo degli Orti Oricellari dagegen hatte Palla zusammen mit seinem Bruder, dem Literaten Giovanni Rucellai, geerbt. Und da letzterer eine geistliche Karriere in Rom verfolgte und zudem bereits 1525 verstarb, war Palla de facto der alleinige Besitzer des Palastes – als den ihn Giovio und Vasari sogar noch Jahre nach seinem Tod (1543) nennen, als bereits seine Söhne Eigentümer waren. Zu den biographischen Hintergründen Luigi Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Rucellai*, Florenz 1861, S. 133–143.

<sup>21</sup> Vasari 1568 (Anm. 13), I, S. 368.



3 Emilio Burci, *Gartenansicht des Palazzo degli Orti Oricellari*, in: *Vedute del Giardino del Mar. Stiozzi-Ridolfi, già Orti Oricellari*, Florenz 1832

Name.<sup>22</sup> Zwar ist es fraglich, ob er seinen Architekten überhaupt in einer solchen Liste genannt hätte. Andererseits besteht aber ebensogut die Möglichkeit, dass das Bild nicht von Giovanni, sondern erst durch dessen Sohn Bernardo oder durch den Enkel Palla erworben wurde; zumal Palla Rucellai offenbar ein Sammler war. Vasari erwähnt “in casa Palla Rucellai” nicht nur das Portrait Albertis, sondern auch eine bemerkenswerte, leider verschollene Tafel des Masaccio, einen lebensgroßen Doppellakt darstellend.<sup>23</sup> Auch habe Palla

bei Giuliano Bugiardini einen Altar für die Cappella Rucellai in Santa Maria Novella in Auftrag gegeben, an dessen Vollendung selbst Michelangelo beteiligt gewesen sei.<sup>24</sup>

Als sich Palla Rucellai als Parteigänger der Medici 1527 gezwungen sah, Florenz zu verlassen, zog seine Sammlung Begehrlichkeiten auf sich. Die Orti Oricellari waren Übergriffen ausgesetzt, die offenbar auch Battista della Palla, der prominente Florentiner Kunsthändler, nutzte, um sich einiger Marmorstatu-

<sup>22</sup> *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, I: *Il Zibaldone Quaresimale: pagine scelte*, hg. von Alessandro Perosa, London 1960, S. 23f.

<sup>23</sup> Vasari 1568 (Anm. 13), I, S. 298: “una tavola, dentrovi un maschio et una femmina ignudi, quanto il vivo”. Vgl. Francis W. Kent, “The Making

of a Renaissance Patron of the Arts”, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, I (Anm. 22), S. 9–95: 43, Anm. 4; Paul Joannides, *Masaccio and Masolino: A Complete Catalogue*, London 1993, S. 450f.

<sup>24</sup> Vasari 1568 (Anm. 13), III, S. 455.

en aus dem Garten zu bemächtigen.<sup>25</sup> Eine Reihe von Objekten wurden auch von den *Ufficiali de' Rebelli* konfisziert. Wir wissen davon, weil die *Ufficiali* diese wiederum an Filippo Strozzi veräußerten. Strozzi, Schwager und Freund Pallas, der sich auch des Palastes annahm und selbst darin Wohnsitz nahm,<sup>26</sup> verstand diesen Kauf offenbar als Sicherstellung. Er ließ 1530 ein Inventar der übernommenen Besitztümer anlegen, um diese Palla nach dessen Rückkehr im selben Jahr zu übergeben.<sup>27</sup> In der kurzen Aufstellung von Kunstwerken, hauptsächlich Objekten aus Marmor, findet sich nun zwar der Doppelakt Masaccios, das Bildnis des Leon Battista Alberti wird darin aber nicht genannt.<sup>28</sup> Offenbar war dieses nicht Teil des konfiszierten Bestandes. War das Gemälde im Palast verblieben? Hatte Palla Rucellai es mit ins Exil genommen? Oder kam es vielleicht gar erst nach dessen Rückkehr 1530 in den Palazzo degli Orti Oricellari, wo es Giovio und Vasari später gezeigt wurde?<sup>29</sup>

Es muss offen bleiben, wie und wann Albertis Porträt in das Haus des Palla Rucellai gekommen sein mag. In jedem Fall kann es aber nicht allzu lange dort verblieben sein. Der Palazzo degli Orti Oricellari wurde von Pallas Söhnen 1573 an Bianca Cappello veräußert und erlebte in der Folge einen häufigen

Besitzerwechsel.<sup>30</sup> In der Zeit, als das Haus Kardinal Gian Carlo de' Medici gehörte (1640–1663), wurde dessen Bestand an Kunstwerken in detaillierten Inventaren (1647, 1663) erfasst.<sup>31</sup> Das Porträt Albertis findet sich darin nicht mehr.

Dass Paolo Giovio und Giorgio Vasari besonderes Interesse an dem Gemälde in den Orti Oricellari haben mussten, liegt auf der Hand. Sie beide betrieben großangelegte biographisch-encyklopädische Projekte, in denen auch Alberti seinen Platz haben sollte. Giovio hatte sich das ehrgeizige Ziel gesetzt, in einem Museum am Comer See eine Porträtgalerie der bedeutendsten Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart zu präsentieren. Und Vasari ließ sich von seinem Freund dazu inspirieren, historische Portraits von Künstlern zu sammeln, um diese seinen Künstlerviten an die Seite zu stellen.

Sowohl für Giovio wie für Vasari war Authentizität zentrales Kriterium ihrer Porträtsammlungen. Und so würde man natürlich erwarten, dass sie im Falle Albertis auf denselben Prototypus zurückgreifen würden: das Selbstporträt im Besitz der Rucellai, das sie beide übereinstimmend erwähnen. Dies war jedoch nicht der Fall. Die späteren, durch Bildnisse bereicherten Ausgaben von Giovios *Elogia* (1577) und Vasaris

<sup>25</sup> Caroline Elam, "Art in the Service of Liberty: Battista della Palla, Art Agent for Francis I", in: *I Tatti Studies*, V (1993), S. 33–109, bes. S. 71.

<sup>26</sup> *Ibidem*. Giovanni Battista Niccolini, *Filippo Strozzi: tragedia, corredata d'una vita di Filippo Strozzi e di documenti inediti*, Florenz 1847, S. LIV.

<sup>27</sup> Zu diesem Vorgang in seinem Kontext: Nicholas Scott Baker, *The Fruit of Liberty: Political Culture in the Florentine Renaissance, 1480–1550*, Cambridge 2013, S. 108, 318, Anm. 31.

<sup>28</sup> Das "Inventario di robe di Palla Rucellai comperate dagli Ufficiali de' Rubelli", angelegt am 4. Februar 1530, enthält 18 Positionen: Florenz, Archivio di Stato, Carte Strozzi, Serie V, I05, *Giornale e Ricordanze personali di Lorenzo di Filippo Strozzi 1528–1536*, fol. 111v. Für die Hilfe bei der Recherche sei Dimitri Zikos herzlich gedankt.

<sup>29</sup> Die Annahme von Cecil Grayson, "A Portrait of Leon Battista Alberti", in: *The Burlington Magazine*, XCIV (1954), S. 177f., Anm. 1, dass das Porträt 1527 im Zuge einer Plünderung des Palazzo zerstört worden sein könnte, ist in jedem Fall nicht glaubhaft. Vasari müsste es dann vor 1527 gesehen haben, als er noch ein Teenager war. Und selbst wenn man eine so frühe Begegnung mit dem Objekt für glaubhaft hielte, dann hätte er, ebenso wie Giovio, sicher

von dessen Zerstörung berichtet. Auch stellte sich die Frage, auf welchem Vorbild die bestehenden Kopien dann basierten.

<sup>30</sup> Von Bianca Cappello ging der Palazzo degli Orti Oricellari auf Antonio de' Medici über, der ihn an den venezianischen Botschafter vermietete. 1608 folgten die Orsini, 1640 Kardinal Gian Carlo de' Medici. Zur Besitzgeschichte des Palastes vgl. Ginori Lisci (Anm. 19), S. 301–308, und den umfangreichen Eintrag im *Repertorio delle Architetture Civili di Firenze* (mit der gesamten Literatur): [http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=ginori&ubicazione=&button=&proprietari=&architetti\\_ingegneri=&pittori\\_scultori=&note\\_storiche=&uomini\\_illustri=&ID=689](http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=ginori&ubicazione=&button=&proprietari=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=&note_storiche=&uomini_illustri=&ID=689) (Zugriff 23. August 2016). Für Hinweise sei Elisabetta Insabato, Florenz, Soprintendenza Archivistica per la Toscana, gedankt.

<sup>31</sup> Das umfangreiche Inventar des Palazzo degli Orti Oricellari von 1647 und zwei weitere aus dem Jahr 1663 sind ediert bei: *Collezionismo medico e storia artistica*, III.2: *Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo (1628–1667)*, hg. von Paola Barocchi/Giovanna Gaeta Bertelà, Florenz 2007, S. 413–446, 709–717, 680–708.

*Vite* (1568) zeigen unterschiedliche Alberti-Bildnisse. In den posthum erschienenen *Elogia* ist Alberti in strengem Profil gegeben – so wie er in Giovios Porträtsammlung in Como zu sehen war, die der Schweizer Künstler Tobias Stimmer für den Druck kopierte (Abb. 4).<sup>32</sup> Vasari dagegen bringt ein Bildnis in Dreiviertelansicht (Abb. 5),<sup>33</sup> das er in leicht abgewandelter Form bereits zuvor veröffentlicht hatte: 1550 hatte er das Autorenbildnis für *L'Architettura*, Cosimo Bartolis italienische Übersetzung von *De re aedificatoria*, beige-steuert (Abb. 6).<sup>34</sup>

Es sind die beiden so unterschiedlichen Holzschnitte in Vasaris *Vite* und Giovios *Elogia*, die das spätere Alberti-Bild prägen. In den folgenden Jahrhunderten werden sie in einer Fülle von Kopien und Abwandlungen Verbreitung finden.<sup>35</sup> Aber welches der beiden replizierte das Selbstporträt der Rucellai? Diese Frage wurde stets übereinstimmend und durchaus überzeugend beantwortet: Es müsse das Bildnis bei Vasari gewesen sein.<sup>36</sup>

Dafür spricht zunächst die von Giovio und Vasari besonders hervorgehobene Tatsache, dass Alberti sein Selbstbildnis mithilfe eines Spiegels gefertigt habe. Diese Angabe passt – wörtlich genommen – kaum zu einer Profilansicht. Um sich von der Seite zu erfassen, reicht ein Spiegel nicht aus. Es bedürfte einer komplexeren Anordnung zumindest zweier Spiegel – ein Umstand, den die beiden Porträtkenner wohl gewürdigt hätten.

Aussagekräftig ist schließlich auch, dass die Zeitgenossen, für die das Porträt im Palazzo degli Orti Oricellari noch greifbar war, offenbar das Bildnis bei



4 Tobias Stimmer, *Bildnis Leon Battista Alberti*, in: *Pauli Jovii Novocomensis episcopi Nucerini Elogia virorum literis illustrium [...]*, Basel 1577

Vasari und nicht jenes bei Giovio als authentischer ansahen. Diese Präferenz lässt sich klar am Beispiel der Porträtsammlung ablesen, die Herzog Cosimo I. im Palazzo Vecchio begründete. Das Konzept dieser Galerie von *uomini illustri* war zwar durch Paolo Giovio inspiriert. Auch ist das Gros der Bildnisse Repliken nach der Giovio-Serie, mit denen der Florentiner Cristofano dell'Altissimo († 1605) ab 1552 über viele Jahre beschäftigt war. Das Porträt Albertis, das Cristofano 1588 als eines der letzten der Serie ablieferte, hatte er jedoch nicht in Giovios Museum in Como

<sup>32</sup> *Pauli Jovii Novocomensis episcopi Nucerini Elogia virorum literis illustrium, quotquot vel nostra vel avorum memoria vixere*, Basel 1577, S. 43. Giovio hatte das Profilbildnis Albertis schon früh in seinem Besitz. In einem Brief an Mario Equicola vom 28. August 1521 berichtet er, es – zusammen mit anderen – in seinem Florentiner Studiolo zu haben (Linda Susan Klinger, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Princeton 1991, II, S. 5; Paoli [Anm. 3], S. 1024). Vielleicht wurde Giovio auf das vermeintliche Selbstbildnis im Besitz der Rucellai erst später aufmerksam, was erklären würde, dass er nicht dieses für seine Porträtsammlung heranzog.

<sup>33</sup> Vasari 1568 (Anm. 13), I, S. 366.

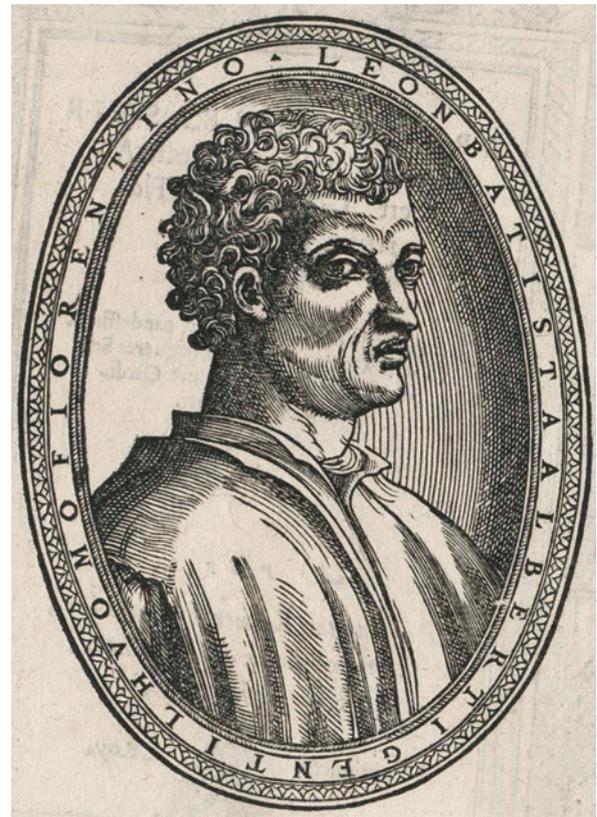
<sup>34</sup> Wolfram Prinz, "Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XII (1966), Beiheft, S. 82; Paoli (Anm. 3), S. 1023f. Die Autorschaft Vasaris wird durch die Tatsache nahegelegt, dass dieser nachweislich den Titelholzschnitt für *L'Architettura* schuf, auf dessen Rückseite Albertis Porträt gesetzt ist. Sharon Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham et al. 2012, S. 70.

<sup>35</sup> Paoli (Anm. 3), S. 1024–1031.

<sup>36</sup> Zum Beispiel Burckhardt (Anm. 15), S. 171; Prinz (Anm. 34), S. 82; Paoli (Anm. 3), S. 1021–1025; *idem* (Anm. 10), S. 88f.



5 Giorgio Vasari, *Bildnis Leon Battista Alberti*, in: *idem, Le vite de' più eccellenti pittori [...]*, Florenz 1568



6 Giorgio Vasari, *Bildnis Leon Battista Alberti*, in: *L'Architettura di Leonbattista Alberti*, übersetzt von Cosimo Bartoli, Florenz 1550

kopiert. Das Bild, das sich heute in den Uffizien befindet (Abb. 7), folgt eindeutig demselben Typus, dessen sich auch Vasari für seine Holzschnitte bedient hatte.<sup>37</sup> Und es wird einen guten Grund gegeben haben, warum sich der Künstler in diesem Fall nicht aus seinem üblichen Vorbildreservoir bediente.

Das von Vasari und Cristofano dell'Altissimo herangezogene Bildnis wurde noch weitere Male wiederholt. Von einer wenig begabten Hand stammt eine um 1600 oder im frühen 17. Jahrhundert entstandene Kopie, heute ebenfalls in den Beständen der Uffizien (Abb. 8).<sup>38</sup> Eine weitere Replik, die sich im frühen

19. Jahrhundert im Besitz von Mario Mori-Ubaldini, Conte Alberti, befunden zu haben scheint, ist leider nur durch eine Lithographie bezeugt (Abb. 9).<sup>39</sup>

Leon Battista Albertis vermeintliches Selbstbildnis "fatto alla spera", einst im Besitz der Rucellai, ist folglich in vier aussagekräftigen Wiederholungen überliefert: den 1550 und 1568 erschienenen Holzschnitten Vasaris und den beiden Gemälden in den Uffizien, die Cristofano dell'Altissimo und ein jüngerer Zeitgenosse fertigten.

Ob die vier Bildnisse unmittelbar oder mittelbar auf das Urbild zurückgriffen, ist schwer zu sagen. In

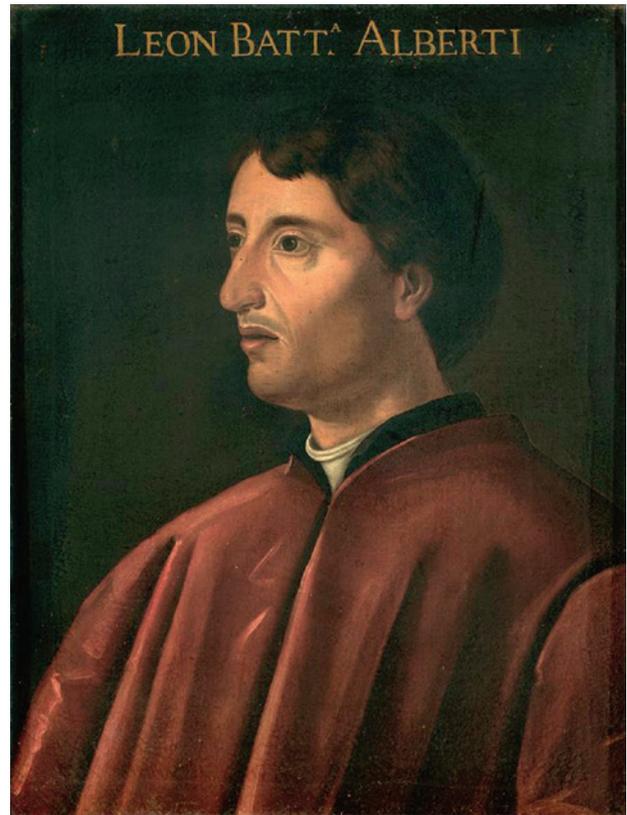
<sup>37</sup> Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. I63, Öl auf Holz, 59 × 44 cm. Siehe dazu Silvia Meloni Trkulja, s.v. Cristofano di Papi dell'Altissimo, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XXXI, Rom 1985, S. 54–57; Paoli (Anm. 3), S. 1024, Nr. 9.

<sup>38</sup> Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 5508, Öl auf Leinwand, 63 × 45 cm. Siehe dazu Paoli (Anm. 3), S. 1025, Nr. 13.

<sup>39</sup> Die Lithographie dient als Autorenbildnis des ersten Bandes der *Opere volgari de Leon Battista Alberti per la più parte inedite e tratte dagli autografi*, hg. von



7 Cristofano di Papi dell'Altissimo, *Bildnis Leon Battista Alberti*, 1588. Florenz, Galleria degli Uffizi



8 *Bildnis Leon Battista Alberti*, frühes 17. Jahrhundert. Florenz, Galleria degli Uffizi

jedem Fall dürften die Gemälde nicht auf den Holzschnitten beruhen, was sich schon aus der Seitenverkehrung ergibt. Der Holzschnitt von 1550 (Abb. 6) weist eine besondere Abweichung auf. Er zeigt Alberti mit direkt zum Betrachter gedrehtem Blick, worin er sich von den anderen Kopien klar unterscheidet. Doch auch diese sind nicht wirklich dazu angetan, eine bündige Vorstellung von der Urfassung zu geben. Die Kopie des Cristofano dell'Altissimo (Abb. 7) lässt in der Glättung der Physiognomie Momente der Stilisierung erkennen, wie sie allen *uomini illustri* von der Hand dieses Künstlers eignet. Solche Selbständigkeit bean-

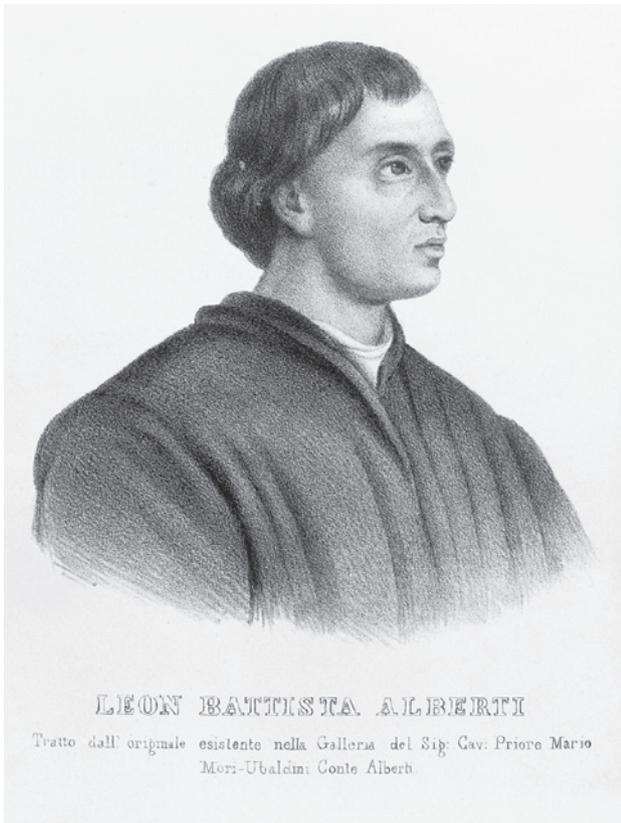
sprucht die spätere Replik in den Uffizien (Abb. 8) nicht, sie dürfte sich – trotz der bescheideneren Qualität – enger an ihr Vorbild gehalten haben.

Konfrontiert man diese vier Bildnisvarianten mit authentischen Porträts des Leon Battista Alberti, so ist neben der Plakette in Washington (Abb. 2) vor allem die Medaille des Matteo de' Pasti (Abb. 10) heranzuziehen, die als die getreueste Porträt-Überlieferung des Humanisten gilt.<sup>40</sup> Die Gegenüberstellung macht zwar deutlich, dass die Grundzüge verwandt sind: Alle Bildnisse zeigen die markante Nase, die hochgestellten Augen, das gewellte Haar. Im Detail weichen die Wie-

Anicio Bonucci, Florenz 1843. Die Graphik findet sich nicht bei Paoli (Anm. 3). Für den Hinweis darauf sei Artur Rosenauer gedankt. Weitere Versionen, wie das koloristisch abweichende Bildnis der Accademia Nazionale di San Luca in Rom (17./18. Jh., Inv. 0528, Öl auf Leinwand, 62 ×

47 cm), dürften nur sehr mittelbar auf das Bildnis der Rucellai zurückgehen und v. a. an die Holzschnitte Vasaris bzw. deren Repliken anschließen.

<sup>40</sup> Paoli (Anm. 3), S. 1024, Nr. 2; *idem* (Anm. 10), S. 87f. Hinsichtlich der Datierung der Medaille in die Jahre 1453–1455 ist immer noch die Argu-



9 Anicio Bonucci (?),  
Bildnis Leon Battista  
Alberti, in: *Opere volgari  
de Leon Battista Alberti  
per la più parte inedite e  
tratte dagli autografi*, I,  
Florenz 1843

mentation von Pasini überzeugend (Pier Giorgio Pasini, "Matteo de' Pasti: Problems of Style and Chronology", in: *Italian Medals*, hg. von J. Graham Pollard, Washington et al. 1987, S. 143–159; vgl. auch *Gesichter der Renaissance* [Anm. II], S. 192f., Nr. 61). Nur bedingt für einen Vergleich tauglich ist die zwar als Selbstbildnis Albertis denkbare, gleichwohl nur summarisch ausgeführte Porträtzeichnung in den *Profugiorum ab aerumna libri*, Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, V.E. 738, fol. iv (dazu Grayson [Anm. 29], S. 177f.; Paoli [Anm. 10], S. 87f.). Und auch die übrigen Versuche, Bildnisse Albertis in unterschiedlichen Kontexten zu identifizieren, erbrachten keine für unseren Zusammenhang brauchbaren Ergebnisse. Vgl. Ingrid Severin, *Baumeister und Architekten: Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis*, Berlin 1992, S. 76–78; Ranieri Varese, "Un altro ritratto di Leon Battista Alberti", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIX (1985),

derholungen des Rucellai-Bildes aber doch von den Reliefporträts ab. Allerdings wird der Vergleich zum einen durch die unterschiedlichen Konzepte – wie die prononcierte *all'antica*-Stilisierung des Washingtoner Selbstbildnisses – erschwert. Zum anderen halten die Bildnisse unterschiedliche Lebensalter fest. Die Washingtoner Plakette zeigt den etwa Dreißigjährigen, die Medaille de' Pastis den rund Fünfzigjährigen. Das Rucellai-Bildnis dagegen ist zeitlich dazwischen anzusiedeln. Es hielt den Humanisten wohl in seinen späteren Dreißigern fest und müsste daher in den frühen 1440er Jahren entstanden sein.

Selbst unter Einbeziehung dieser unterschiedlichen Bedingungen ist der Abstand der Repliken des Rucellai-Bildnisses zu den authentischen Porträts Albertis nicht unerheblich. Und es mag an dieser nur sehr unscharfen Vorstellung gelegen haben, die die Kopien vermittelten, dass kritische Auseinandersetzungen mit dem verlorenen, einst im Besitz der Rucellai befindlichen Porträt Albertis weitgehend unterblieben. Dies obwohl man den Angaben Vasaris und Giovios, dass es sich dabei um ein Selbstbildnis handelte, allgemein Glauben schenkte und somit letztlich die Frage nach dem ersten autonomen Selbstporträt der italienischen Malerei zur Debatte stand.<sup>41</sup>

Mit der neu aufgetauchten Porträttafel (Abb. I) haben sich die Voraussetzungen nunmehr auf entscheidende Weise verändert. Auch dieses Bildnis Leon Battista Albertis entspricht ganz offenkundig dem

S. 183–189; Jan Pieper, "Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici nel duomo di Pienza (1462)", in: *Leon Battista Alberti*, Kat. der Ausst., hg. von Joseph Rykwert/Anne Engel, Mailand 1994, S. 54–64; Robert Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*, New Haven 1998, S. 31–36.

<sup>41</sup> In diesem Sinne siehe z. B. die Beiträge von Prinz (Anm. 34), S. 82; Hermann Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 74; Gunter Schweikhart, "Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstporträt", in: *Das dargestellte Ich: Studien zu Selbstzeugnissen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Arnold et al., Bochum 1999, S. 165–187, 180; Paoli (Anm. 3), S. 1021f.; idem (Anm. 10), S. 88. Nur Woods-Marsden (Anm. II), S. 71, spricht vorsichtig von einem "portrait or self-portrait".

Rucellai-Typus. Seine Bedeutung liegt indes nicht nur in der Übereinstimmung, sondern gleichermaßen in der Differenz zu den bisher bekannten Repliken: Die künstlerische Qualität ist deutlich höher, der Dargestellte wirkt ungleich lebensnaher erfasst. Damit ist eine neue Grundlage gegeben, das Rucellai-Bildnis des Leon Battista Alberti zu bewerten.

Es gilt jedoch vorzuschicken, dass das heutige Erscheinungsbild des Porträts nicht mehr ganz seinem ursprünglichen Zustand entspricht. Die Tafel hat offenbar eine komplexere Geschichte hinter sich, im Zuge derer sie verschiedene Überarbeitungen erfuhr. Um diese verstehen zu können, wurde sie am Institut für Naturwissenschaften und Technologie in der Kunst an der Akademie der Bildenden Künste in Wien diversen Untersuchungen unterzogen.<sup>42</sup>

Das Bild ist kleiner als die Alberti-Porträts der Uffizien. Es misst  $39,4 \times 25,7$  cm und ist auf ein nur 8 mm dickes Brett aus Buchenholz gemalt.<sup>43</sup> Auf der ebenfalls bemalten Rückseite findet sich eine illusionistische Architekturdarstellung, eine Ädikula mit eingestelltem Leuchter (Abb. II), die offenkundig von anderer Hand zu einer anderen Zeit ausgeführt wurde und sich auch maltechnisch vom Porträt der Vorderseite unterscheidet. Erwies sich dieses als Ölmalerei auf einem Kreidegrund, so ist die Illusionsmalerei der Rückseite in Eitempera auf das ungrundierte, blanke Holz gesetzt.<sup>44</sup>

Die Tafel wurde allseitig beschnitten,<sup>45</sup> wobei wohl auch die Sprünge entstanden, die vor allem vom



10 Matteo de' Pasti, Porträtmedaille des Leon Battista Alberti, um 1453/1455. Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection

<sup>42</sup> Die Untersuchungen wurden durch Manfred Schreiner geleitet, dem herzlich für die Erläuterung der Ergebnisse gedankt sei: Röntgen-, IRR-, IR-, UV-Aufnahmen sowie RF-Analysen an der Vorderseite (Bericht Juni 2015), FTIR an der Rück- und Py-GC/MS-Analysen an der Vorderseite (Bericht Oktober 2016); siehe Anm. 44, 47.

<sup>43</sup> Leider bietet diese Holzart nicht die Möglichkeit, den Entstehungszeitpunkt auf naturwissenschaftlichem Weg zu ermitteln. Für die als Bildträger seltene Buche (vgl. Anm. 71) existieren keine Vergleichskurven, die eine dendrochronologische Bestimmung ermöglichen (Hinweis von Peter Klein, dem herzlich auch für die Bestimmung der Holzart anhand einer Probe gedankt sei).

<sup>44</sup> Für die Vorderseite wurde – anhand einer an der rechten Bildkante entnommenen Probe – mittels Py-GC/MS (Pyrolyse-Gaschromatogra-

phie/Massenspektrometrie) Leinöl als Bindemittel festgestellt, und auch ein gewisser Anteil von Ei nicht ausgeschlossen, zu dessen Verifizierung es jedoch einer größeren Probe bedürfte (Bericht Manfred Schreiner und Valentina Pintus, Oktober 2016; siehe Anm. 42). Die Rückseite wurde mittels FTIR-Spektroskopie untersucht. Der detektierte Ei-Anteil lässt auf Eitempera schließen. Auch die Pigmente, die mittels Röntgenfluoreszenzanalyse festgestellt wurden, unterscheiden sich auf beiden Seiten. Anstatt des Gelbpigments Bleizinn gelb (siehe Anm. 47) fand auf der Rückseite für Gelb- bzw. Goldtöne nur Ocker Anwendung.

<sup>45</sup> Es haben sich an keiner Seite die originalen Malkanten bzw. die Grundierungsgrate des Kreidegrundes erhalten. An den Längskanten, in Faserichtung des Holzes, wurden durch die Beschneidung Fraßgänge freigelegt. Vielleicht folgte auf eine erste Beschneidung noch eine weitere, die vor allem

unteren Rand her weit ins Zentrum des Bildes hinein reichen. Noch vor der Beschneidung muss das Bildnis auf der Vorderseite einer umfänglichen Überarbeitung unterzogen worden sein, die die ursprüngliche Malschicht in großen Zügen überdeckte und das heutige Erscheinungsbild prägt.<sup>46</sup>

Diese Überdeckung lässt sich im Detail im Mikroskop gut beobachten. Eine gröbere, aber anschaulichere Vorstellung davon, wie das Porträt in seiner Urfassung aussah, ermöglicht die Röntgenaufnahme (Abb. I3). Sie brachte zum Teil erhebliche Abweichungen zwischen der Urfassung des Bildes und seinem gegenwärtigen Aussehen zu Tage. So war der Mund, der heute auf eigentümliche Weise halb geöffnet erscheint, ursprünglich geschlossen, die Lippen geschwungener. Auch das Haar hatte eine andere Form und erwies sich in der restauratorischen Analyse als deutlich übergegangen: Die Locken erhielten mehr Volumen, der Schopf über der abgewandten Stirnseite wurde weitgehend ergänzt. Nach dem Röntgenbild verlief der ursprüngliche Haaransatz an der Schläfe höher und bildete eine sanfte Welle. Im Bereich des Inkarnates brachte die Übermalung zwar weniger Formveränderungen, wandelte durch die dichte, vertreibende Malweise aber das Erscheinungsbild. Nur an wenigen Partien, wie zum Beispiel einem Teil des weißen Hemdkragens und – mit Einschränkungen – dem Bereich des zugewandten

Auges, der Spuren der grünen Unterzeichnung aufweist, erscheint die ursprüngliche Malschicht unbeeinträchtigt.

Auf die Frage, wann diese den Charakter des Bildes und das Aussehen des Dargestellten verändernde Überarbeitung vorgenommen wurde, geben zunächst die Ergebnisse der Pigmentanalysen einen Hinweis. Sie legen eine Datierung vor dem 18. Jahrhundert nahe. Als Gelbpigment wurde nämlich ausschließlich Bleizinngelb nachgewiesen, das bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts von anderen Pigmenten (Neapelgelb) verdrängt wurde und im 18. Jahrhundert gänzlich in Vergessenheit geriet.<sup>47</sup>

Diese neuzeitliche Überarbeitung des Bildes blieb jedoch nicht die letzte Intervention. Partielle Übermalungen kamen auch später noch hinzu. In jüngerer Zeit muss eine umfangreichere Restaurierung des Porträts erfolgt sein, die mit einer Fülle von Retuschen zum beeinträchtigten Charakter beigetragen hat. Der dichte Kunstharzfirnis, der wohl ebenfalls im Zuge dieser Restaurierung der letzten Jahrzehnte aufgebracht wurde, verstärkte den Eindruck der Glätte, die dem Bildnis heute einen leicht maskenhaften Charakter gibt.<sup>48</sup>

Die Temperamalerei der Rückseite (Abb. II) erweist sich demgegenüber als weitgehend authentisch, zwar stark mechanisch berieben, aber offenbar ohne

die untere Bildkante betraf. Dieser Schluss wird durch die Malerei der Rückseite nahegelegt, die unten näher an den Rand der Tafel heranreicht als oben und an den Seiten.

<sup>46</sup> Während die Kanten der Längsseiten offenbar später abgehobelt wurden, lassen sich an den Schnittkanten der Schmalseiten die Spuren der relativ groben Säge, mit der die Beschneidung vorgenommen wurde, noch gut erkennen – und auch, dass die Malschicht vor der Beschneidung aufgebracht wurde (freundlicher Hinweis von Anke Schäning, Akademie der Bildenden Künste Wien, die eine erste mikroskopische Voruntersuchung vornahm). Eine etwas umfangreichere restauratorische Befundung erfolgte in den Werkstätten der Tiroler Landesmuseen, Innsbruck. Den Restauratorinnen Claudia Bachlechner, Ulrike Fuchsberger und Laura Resenberg sei herzlich für die Einsichten gedankt, die sie aus der mikroskopischen Analyse gewannen. Aufgrund der Dichte der Überlagerung erwies sich eine schematische Kartierung der Schichten als schwer möglich.

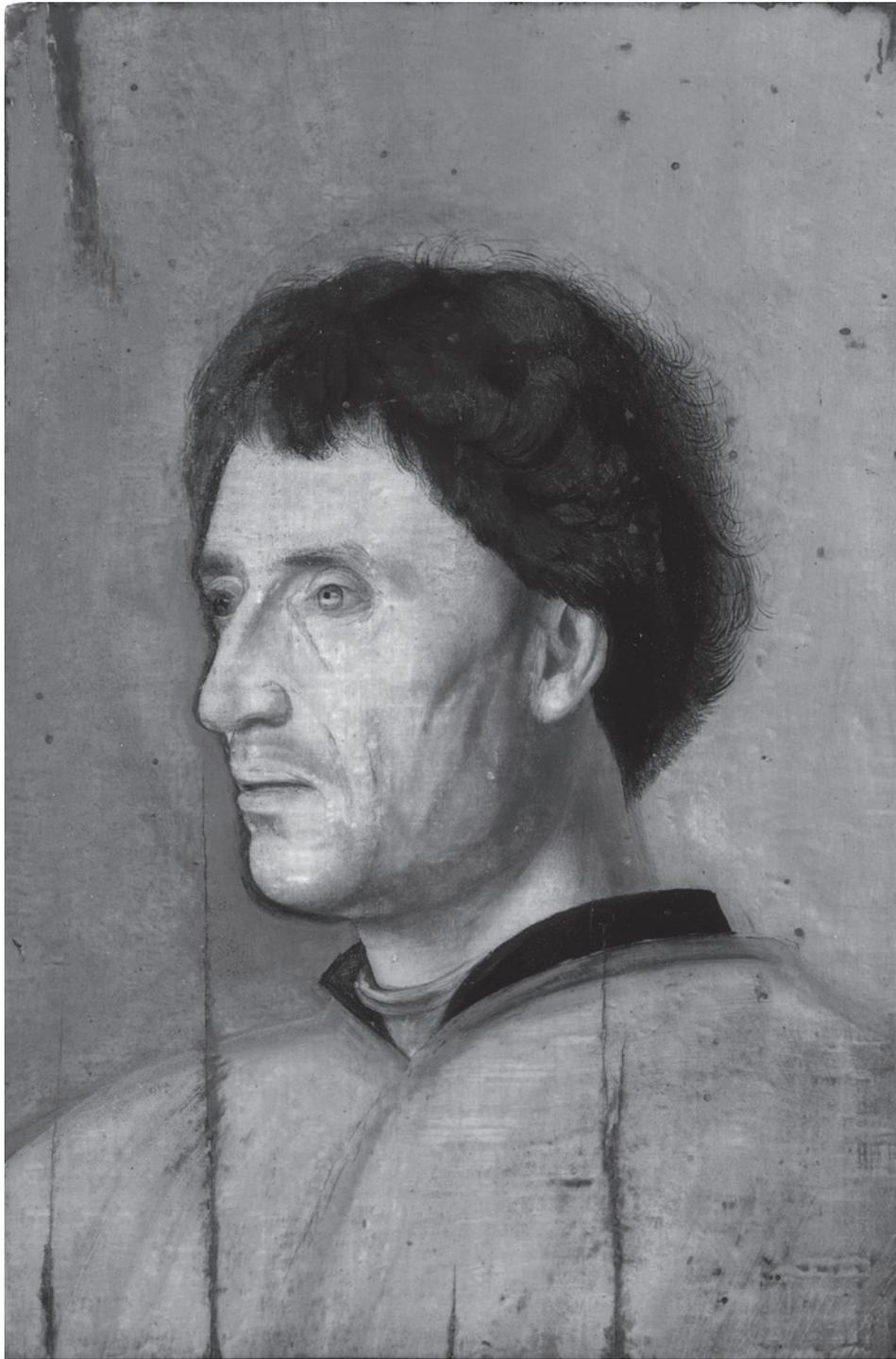
<sup>47</sup> Die im Bericht vom Juni 2015 (siehe Anm. 42) dokumentierten Pig-

mente der Vorderseite wurden mittels RFA (Röntgenfluoreszenzanalyse) detektiert und erwiesen sich durchwegs als solche, die bereits seit dem Mittelalter Tradition hatten: vor allem Bleiweiß für Weiß und Weißausmischungen anderer Farben, Zinnober, Azurit, brauner Ocker und Bleizinngelb, das als Datierungsmarker aussagekräftig ist.

<sup>48</sup> In der UV-Fluoreszenzaufnahme sind diese partiellen Ergänzungen gut sichtbar. Die zahlreichen Mikroausbrüche und die Insekten-Fluglöcher wurden farblich geschlossen, die Fugen der Längssprünge neuerlich geleimt und retuschierend geschlossen. Wohl in unmittelbarem Anschluss daran wurde der neue Firnis aufgebracht, ein Kunstharz, das seit den 1950er Jahren bis heute – wenn auch zunehmend umstritten – in Verwendung steht (Ketonharz [Polycyclohexanon]; bestimmt mittels FTIR-Spektroskopie). Einige noch jüngere Retuschen, die nicht unter, sondern auf diesem Firnis liegen und in der UV-Fluoreszenzaufnahme schwarz erscheinen, bilden die letzte Schicht des Bildnisses.

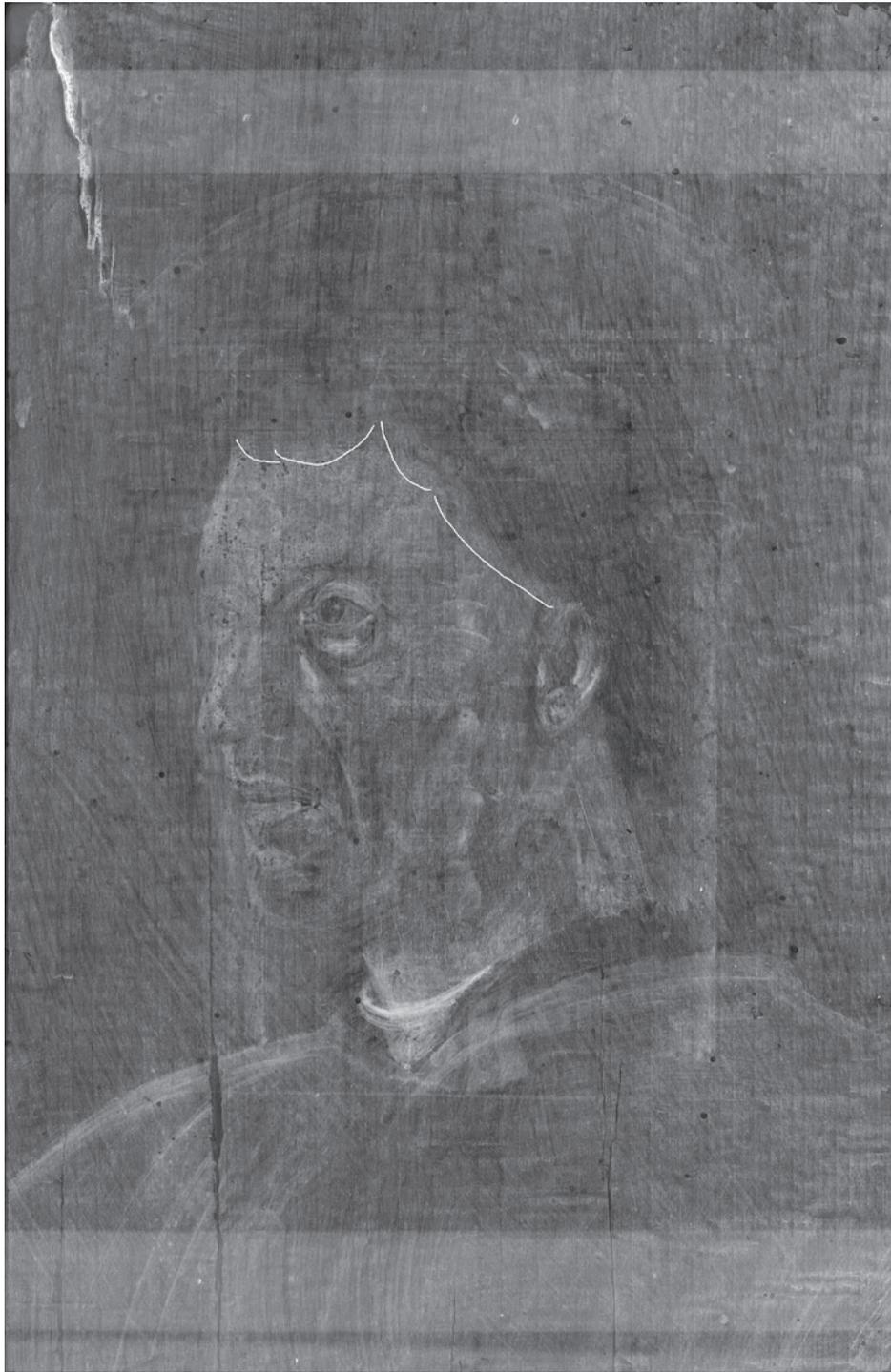


11 *Bildnis Leon Battista Alberti*, Rückseite. Privatbesitz



---

12 *Bildnis Leon  
Battista Alberti,*  
Infrarotreflektographie



---

13 *Bildnis Leon Battista Alberti*,  
Röntgenaufnahme (mit Markierung des  
Haaransatzes in der Übermalung)

Überarbeitung.<sup>49</sup> Die Illusionsarchitektur füllt die Tafel nicht gänzlich, sondern spart allseitig Ränder aus (links und rechts jeweils genau 2,5 cm), die auf eine rückseitige Rahmung und eine beidseitige Präsentation des Bildes schließen lassen. Dieser Umstand gibt auch einen Hinweis auf die Chronologie. Denn die Rahmung setzt voraus, dass die Rückseite erst nach der Beschneidung der Tafel bemalt worden sein kann. Und auch den Zeitpunkt, zu dem dies geschah, können wir anhand des Stilcharakters der Architekturdarstellung ermessen: Der illusionistische Leuchter in der Ädikula ist der Form seiner Tülle und des Balusterschaftes nach in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden.<sup>50</sup> Folglich dürften auch die Beschneidung und die dieser vorangehende malerische Überarbeitung der Vorderseite spätestens um die Mitte des 17. Jahrhunderts erfolgt sein.

Zur Zeit dieser neuzeitlichen Bearbeitung des Bildes hat man in jedem Fall noch genau gewusst, wen das Bildnis der Vorderseite zeigt. Denn zweifellos geschah die Übermalung von Albertis Haar, die üppigere Ausgestaltung des Lockenkopfs, nicht zufällig, sondern hatte ein konkretes inhaltliches Motiv. Es galt offenkundig, den Idealtypus des löwenhaften Menschen zu steigern, mit dem sich bereits Alberti selbst identifiziert hatte. Wahrscheinlich bediente man sich zu diesem Zweck des Vorbildes der Medaille des Matteo de' Pasti (Abb. 10), die die leonine Typik besonders herausstellt.

Wahrscheinlich wurde auch das architektonische Motiv der Rückseite nicht von ungefähr als Gegenbild für das Porträt gewählt. Zwar lässt der Typus der ionischen Ädikula mit Segmentgiebel keinen wirklichen Zusammenhang mit der gebauten Architektur oder auch mit den architekturtheoretischen Positionen Albertis erkennen.<sup>51</sup> Doch könnte das überraschende Motiv des in der Ädikula stehenden Leuchters auf dessen Texte Bezug nehmen. In den *Anuli*, einer von Albertis enigmatischen Dialogschriften der *Intercenales*, findet nicht nur das Emblem des geflügelten Auges seine kryptische Erklärung, sondern treffen wir auch auf das Motiv des goldenen Armleuchters ("candelabrum"), der als Symbol alles erhellender, umfassender Tugend erläutert wird.<sup>52</sup> Es ist durchaus denkbar, dass der Leuchter auf diesen Text Bezug nimmt und die vorderseitig dargestellte Person Albertis mit der entsprechenden Symbolik überhöhen sollte. Ein solcher Zusammenhang würde freilich eine sehr fundierte Kenntnis der Schriften Albertis voraussetzen. Vielleicht stand das ungewöhnliche Motiv der Rückseite ja auch im Kontext eines Ensembles anderer Tafeln, mit denen das Porträt Albertis im Zuge einer Neupräsentation des 17. Jahrhunderts verbunden wurde.

Um eine Vorstellung des Porträts vor Übermalung und Beschneidungen zu gewinnen, gilt es den Vergleich mit den schon bekannten Repliken des Rucellai-Bildes zu ziehen: Dieser bestätigt zunächst, dass der Bildausschnitt ursprünglich wohl deutlich weiter gefasst

<sup>49</sup> Vgl. Anm. 44. Ob die zur Stabilisierung vorgenommene rückseitige Aufleimung zweier Leisten aus Buchenholz erst im Zuge der letzten Restaurierung oder einer früheren Maßnahme erfolgte, kann nicht eindeutig erwiesen werden.

<sup>50</sup> Diese Einschätzung wurde durch Georg Ludwigstorff, Dorotheum Wien, freundlicherweise bestätigt.

<sup>51</sup> Beispielsweise hätte Alberti selbst wohl kaum ionische Kapitelle verwendet. Zwar bespricht er diese in seinem Architekturtraktat, meidet sie aber in der Praxis (vgl. Candida Syndikus, *Leon Battista Alberti: Das Bauornament*, Münster 1996, S. 42–50; freundlicher Hinweis von Paul Naredi-Rainer).

<sup>52</sup> Leon Battista Alberti, *Intercenales*, hg. von Franco Bacchelli/Luca D'Ascia, Bologna 2003, S. 782. Wie das geflügelte Auge zielt der Armleuchter ("candelabrum") einen der zwölf goldenen Ringe, die der junge Humanist

Philoponus, Albertis Alter Ego, gefertigt hat und deren Bedeutungen von Consilium, dem Guten Rat, erläutert werden. Auf die Frage des Genius (eines Ratgebers) nach der Bedeutung des Armleuchters auf dem vierten goldenen Ring erklärt Consilium: "Auf jenem Ring neigt sich der stabile und aufrecht stehende Armleuchter nach keiner Seite, sondern leuchtet in alle Richtungen und erhellt alles. Demgemäß sollen wir nicht den Anschein erwecken, die eine oder andere Person mehr zu lieben als die allumfassende Tugend" (Übersetzung des Autors nach Grafton [Anm. 11], S. 154). Zum Text als solchem: David Marsh, "Alberti and Symbolic Thinking: Prolegomena to the Dialogue *Anuli*", in: *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"*, Akten der Tagungen Mantua 2002 und 2003, hg. von Arturo Calzona/Francesco Paolo Fiore/Alberto Tenenti, Florenz 2007, I, S. 13–31.



14a-c Details aus Abb. 2, 1, 10 (von links nach rechts)

war. Sicht man von dem Bildnis bei Vasari (1568) ab, das wie die meisten Holzschnitte in den *Vite* auf eine knappe Büste reduziert wurde (Abb. 5), zeigen die anderen Kopien sämtlich einen weiteren Ausschnitt, der auch die Ärmel des Übergewandes sichtbar werden lässt (Abb. 6–9). Auch unser Bild dürfte folglich mehr von der Büste präsentiert haben und ist vor allem im unteren Bereich und auf der linken Seite erweitert zu denken.

Der Vergleich mit den Kopien hilft auch, die durch die Übermalung bedingten Veränderungen zu rekonstruieren. Sie alle geben Alberti mit geschlossenem Mund wieder, so wie ihn nach Ausweis des Röntgenbildes auch die Urfassung des vorliegenden Porträts zeigte. Auch was die Form des Haares betrifft, in der etwas flacheren Kontur des Kopfes und dem Verlauf der Strähnen zu Stirn und Schläfe hin, ist das Röntgenbild mit den Kopien verwandt – insbesondere mit dem Holzschnitt von 1568 (Abb. 5) und der späteren Kopie in den Uffizien (Abb. 8).

Das Bild der Uffizien, das trotz seiner bescheidenen Qualität wahrscheinlich als die getreueste Kopie des Bildes der Rucellai gelten darf, zeigt noch eine Reihe weiterer Übereinstimmungen: Die Faltenführung des Gewandes sowie die Gestaltung der Augen und der Gesichtsfalten weisen einen hohen Grad der Kongruenz mit dem vorliegenden Bild auf. Wie weit diese

ins Detail geht, belegt die prononcierte Hautfalte, die unterhalb des Auges von der Nase abwärts führt. Wir kennen dieses physiognomische Merkmal Albertis von der Washingtoner Plakette ebenso wie von de' Pastis Medaille (Abb. I4a–c).

Röntgenbild und Infrarotreflektographie lassen nicht nur das ursprüngliche Aussehen des Porträts erahnen, sie verraten auch etwas über dessen Entstehungsprozess. In den Partien, in denen die Infrarotreflektographie die Schichten der späteren Übermalung und des dichten Firnisses durchdrang, vor allem im Bereich der Augen, des Ohres, der Nase und der Mundpartie, hat sie die Strichführung der Unterzeichnung zu Tage gefördert und Pentimenti sichtbar gemacht (Abb. I2). Das Röntgenbild erweist, dass die Umrisslinien von Schulter und Kragen zunächst tiefer angesetzt waren und erst in einem zweiten Schritt nach oben hin korrigiert wurden (Abb. I3). Auch die Faltengebung des Obergewandes war ursprünglich etwas anders geplant. Offenbar sollten zunächst parallele Röhrenfalten dicht nebeneinander gesetzt werden, einer allgemeinen Konvention des frühen italienischen Porträts entsprechend (Abb. I5, I6, 20). In der Ausführung wurden die Falten jedoch zahlenmäßig reduziert und verbreitert. Eine solche Planänderung dokumentiert das Röntgenbild vielleicht auch für die Nase. Rechts von der in Bleiweiß gebunde-



—  
15 Florentiner Künstler (Masaccio?), *Bildnis eines jungen Mannes*, um 1430. Washington, National Gallery, Andrew W. Mellon Collection

nen Höhung des Nasenrückens zeigt es eine weitere Höhung in derselben Breite – als habe der Künstler ursprünglich zu einem anderen Verlauf des Nasenrückens angesetzt.

Diese Pentimenti, die sich offenkundig aus dem Prozess der Formfindung heraus erklären, könnten darauf hindeuten, dass es sich um eine originär für dieses Gemälde geschaffene Komposition handelt. Anderer-

seits aber sind sie nicht unbedingt aussagekräftig genug, um die Möglichkeit auszuschließen, dass das Bild auf ein anderes Vorbild zurückgriff. In diesem Fall wären Pentimenti und Unterzeichnung Zeugnisse einer tastenden Übertragung und Modifizierung der vorgegebenen Form. Die Reduktion der Gewandfalten würde eine Vereinfachung belegen, zu der sich der Künstler während des Kopiervorganges entschieden hätte.

Die Indizien halten auf diese Weise zwar keine zwingende Antwort auf die Frage nach dem Grad der Authentizität der zugrundeliegenden Porträtaufnahme bereit. Sie konkretisieren jedoch den Zusammenhang zum Alberti-Porträt der Orti Oricellari. Denn die Tatsache, dass die Pentimenti des vorliegenden Bildes einen Prozess der Formfindung ablesen lassen, bedeutet nicht nur, dass wir es nicht mit einer genauen Kopie eines anderen Werks zu tun haben. Da das Ergebnis dieser Formfindung mit den erhaltenen Kopien des Rucellai-Bildnisses übereinstimmt,<sup>53</sup> liegt die Vermutung nahe, dass wir tatsächlich eben jenes Bild selbst vor Augen haben, das Paolo Giovio und Giorgio Vasari im Haus des Palla Rucellai beschreiben.

Damit sind indes mehr Fragen aufgeworfen als eigentlich beantwortet. Denn schließlich basiert die Deutung des Rucellai-Bildes nur auf den Aussagen von Paolo Giovio und Giorgio Vasari. Aber wie glaubhaft sind deren Informationen? Es empfiehlt sich, diese Frage zunächst nicht konkret an das vorliegende Gemälde heranzutragen, sondern für den Typus als solchen zu stellen. Wie überzeugend ist es, hinter diesem tatsächlich ein Selbstbildnis des Leon Battista Alberti – “fatto alla spera” – zu vermuten? Kolportierten Giovio und Vasari vielleicht nur eine Legende?

Zieht man zunächst einen allgemeinen Vergleich mit Florentiner Bildnissen der Zeit vor der Mitte des

<sup>53</sup> Die lithographische Wiederholung des verlorenen Bildnisses im Besitz der Mori-Ubaldini (Abb. 9) zeigte auf einer Seite der Büste parallele Röhrenfalten, grundsätzlich vergleichbar mit der ursprünglichen Anlage unseres Bildes, wie sie die Röntgenaufnahme dokumentiert. Dies dürfte jedoch auf einem Zufall beruhen. Zumal der Vergleich der Lithographie mit den

bestehenden Wiederholungen zum Schluss führt, dass diese – gerade im Bereich des Gewandes – in ziemlich freier Weise auf ihr Vorbild zurückgegriffen haben muss und ihre Aussagekraft im Detail folglich gering ist. Dies zeigt auch die Faltengebung auf der anderen, dem Betrachter zugewandten Seite der Büste.

15. Jahrhunderts (Abb. 15), so besteht dem Grundformular nach durchaus Übereinstimmung. Die einfache Form einer Büste ohne sichtbare Hände vor neutralem Grund entspricht dem Standard dieser Frühphase des autonomen Porträts.<sup>54</sup> Auch die Kleidung spiegelt den allgemeinen Gebrauch. Alberti trägt die lange *cioppa*, wie sie in der ersten Jahrhunderthälfte üblich war, darunter eine Weste (*farsetto*) und ein Hemd.<sup>55</sup> Es handelt sich dabei offenkundig um bürgerliche Privatkleidung, nicht um ein Amtsgewand. Zumal die Funktionen, die Alberti als *abbreviator* (seit 1431) und *scriptor* (ab 1439) der Kanzlei Papst Eugens IV. bekleidete, nicht mit einer Amtstracht verbunden waren.<sup>56</sup> Die Art, wie er diese Kleidung trägt, hat außerdem eine etwas legere Note. Normalerweise zeigen die italienischen Porträts des 15. Jahrhunderts eine förmlichere Aufmachung; Ober- und Untergewänder sind in der Regel akkurat bis oben hin zugeknöpft. Dass der Dargestellte weder Kopfbedeckung noch Mantel trägt, unterstreicht diesen eher privaten Charakter des Bildes.

Offenkundiger ist eine andere Abweichung von der Norm zeitgleicher italienischer Bildnisse: Alberti tritt nicht im Profil, sondern in Dreiviertelansicht auf. Dies ist deshalb bemerkenswert, da allgemein die Meinung vorherrscht, dass die ersten Bildnisse der italienischen Malerei, die den Kopf in Richtung Betrachter gedreht zeigen, erst nach der Jahrhundertmitte entstanden. Als frühestes Beispiel dafür gilt bekanntlich Andrea del Castagnos Washingtoner Männerbildnis (Abb. 16).<sup>57</sup> Ist es denkbar, dass Albertis Porträt diese Innovation bereits um einige Jahre vorwegnahm?

Es wird gemeinhin davon ausgegangen, dass sich die Dreiviertelansicht in Auseinandersetzung mit



16 Andrea del Castagno, *Bildnis eines Mannes*, um 1450/1455. Washington, National Gallery, Andrew W. Mellon Collection

nordalpinen Vorbildern entwickelte. Diese waren zwar schon vor der Jahrhundertmitte in Italien bekannt, doch ist deren frühe Verbreitung nicht leicht zu verfolgen. Wir wissen, dass sich Italiener gerne in den Niederlanden von Künstlern wie Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden porträtieren ließen und dass

<sup>54</sup> Vgl. die Beispiele in: Miklós Boskovits, "Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco", in: *Arte cristiana*, LXXXV (1997), S. 255–263, 335–342; *Gesichter der Renaissance* (Anm. 11), S. 88–93, Nr. 2, 3, 4.

<sup>55</sup> Dass das Übergewand als *cioppa* und nicht als *giornea* zu identifizieren ist, ergibt sich aus der Tatsache, dass es Ärmel hatte. Diese sind zwar im vorliegenden Bild aufgrund der Beschneidung nicht mehr erhalten, jedoch in den Wiederholungen (Abb. 6–9) ersichtlich. Vgl. zur Kleidermode Carol Collier Frick, *Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes and Fine Clothing*, Baltimore/

London 2002, S. 306f.; *The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World History*, II: 1501–1800, hg. von Jill Condra, Westport/London 2008, S. 38f.

<sup>56</sup> Für Hinweise sei Martin Wagendorfer und Brigide Schwarz gedankt, die auch die umfassendste Studien zu Albertis Ämtern an der Kurie verfasste: Brigide Schwarz, "Die Karriere Leon Battista Albertis in der päpstlichen Kanzlei", in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, XCIII (2013), S. 49–103.

<sup>57</sup> *Gesichter der Renaissance* (Anm. 11), S. 124f., Nr. 21.



17 Nach Jean Fouquet, *Bildnis Papst Eugen IV.*, in: *Onuphrii Panvinii Veronensis Fratris Eremitae Augustiniani XXVII Pontificum maximorum Elogia et imagines [...]*, Rom 1568

niederländische Bildnisse auch importiert wurden und von italienischen Künstlern – wie Colantonio in Neapel – zum Vorbild genommen wurden. Für die Zeit vor 1450 betreten wir indes nur mit der Tätigkeit des Franzosen Jean Fouquet in Italien festeren Grund.<sup>58</sup>

Fouquet spielte ohne Zweifel eine Pionierrolle in der Geschichte der italienischen Bildnismalerei. Mitte der 1440er Jahre hatte sein Ruf bereits den päpstlichen Hof erreicht. Eugen IV., ein Bewunderer und Sammler niederländischer Kunst, der sogar Gemälde Jan van Eycks sein eigen nannte, engagierte ihn. Fouquets Porträt des Papstes in Begleitung zweier Kardinäle gehörte zu den folgenreichsten Bildnissen seiner Zeit und sollte die weitere Geschichte des Papstporträts bis hin zu Raffael und Tizian mitbestimmen.<sup>59</sup> Das bereits von den Zeitgenossen gerühmte, leider nur durch Kopien überlieferte Papstbildnis (Abb. 17) war aber sicher nicht die erste Probe der Porträtkunst des jungen Franzosen. Einige Jahre zuvor dürfte Fouquet für den Hof von Ferrara tätig gewesen sein. Das eindrucksvolle Wiener Porträt des Gonella, des Hofnarren Markgraf Niccolò III., das nach der Analyse von Carlo Ginzburg spätestens 1441 entstand, wird ihm mehrheitlich zugeschrieben (Abb. 18).<sup>60</sup> Und man muss annehmen, dass die Este nicht nur ihren Narren porträtieren ließen, sondern noch weitere vergleichbare Porträtaufträge erteilten.

Das Porträt Gonellas und die Kopien des Bildnisses Eugens IV. machen deutlich, worin die Sensation dieser Bilder für italienische Augen gelegen hat. Nicht nur die Dreiviertelansicht, auch der Naturalismus der Wiedergabe, besonders die differenzierte Modellie-

<sup>58</sup> Paula Nuttal, *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*, New Haven/London 2004, S. 209–212.

<sup>59</sup> *Ibidem*. Zu den Kopien nach dem verlorenen Porträt Eugens IV. vgl. *Jean Fouquet: peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle*, Kat. der Ausst., Paris 2003, hg. von François Avril, S. 96–100, Nr. 2, 3. Die Literatur zur italienischen Reise Fouquets ist zusammengefasst bei John Richards, "Fouquet and the Trecento", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXX (2007), S. 449–472: 449.

<sup>60</sup> Carlo Ginzburg, *Jean Fouquet: ritratto del buffone Gonella*, Modena 1996. François Avril, in: *Jean Fouquet* (Anm. 59), S. 94–96, Nr. 1, zeigt sich eher skeptisch gegenüber der Argumentation Ginzburgs.

rung der Hautoberfläche des Gesichtes, standen in denkbarem Kontrast zu den glatten Zügen der italienischen Profilporträts der ersten Jahrhunderthälfte. Es waren diese Qualitäten, die schon in der zeitgenössischen italienischen Kunstliteratur, bei Filarete und Francesco Florio, für großes Aufsehen sorgten.<sup>61</sup>

Aus Albertis Anweisungen in *De Pictura* können wir erschließen, wie sehr ihn die Lebensnähe der nordischen Malerei – mit der ihn vielleicht sogar eine eigene frühe Reise in die Niederlande vertraut gemacht hatte – beeindruckte.<sup>62</sup> Hält man sich das Naheverhältnis vor Augen, das Alberti zu den Este unterhielt – die Freundschaft, die ihn seit den 1430er Jahren mit Leonello, dem begabten Sohn und Nachfolger Nicolòs III., verband, und seine Tätigkeit als Berater in künstlerischen Angelegenheiten –, so muss man wohl annehmen, dass er über die neue Art von Bildnissen, die am Hof Ferraras sicher Furore machte, gut unterrichtet war.<sup>63</sup> Und auch das gerühmte Bildnis seines Dienstherrn Eugen IV. hat er mit ziemlicher Sicherheit gekannt. Wir dürfen also davon ausgehen, dass Alberti mit dem neuen Modus des Porträts, das Modell dem Betrachter zugewandt zu zeigen, schon vertraut war, bevor dieser in Italien zur Konvention wurde.

Zweifellos ist der Typus des Rucellai-Porträts von solchen Vorbildern inspiriert. Nur so ist zu erklären, dass er sich der Dreiviertelansicht bedient, die damals in der italienischen Malerei ohne Präzedenz war. Dennoch lässt sich die spezifische Form nicht alleine aus der nordalpinen Porträtmalerei herleiten. Denn sie zeigt das Modell nicht in der geläufigen Position einer



18 Jean Fouquet, *Bildnis des Gonella*, um/vor 1441. Wien, Kunsthistorisches Museum

<sup>61</sup> Vgl. Jean Fouquet (Anm. 59), S. 420f.

<sup>62</sup> Nuttall (Anm. 58), S. 35f., 180f., 193; Francis Ames-Lewis, "Sources and Documents for the Use of the Oil Medium in Fifteenth-Century Italian Painting", in: *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400–1600)*, hg. von Ingrid Alexander-Skipnes, Turnhout 2007, S. 47–62, 54f. Zur alten These, Alberti habe Kardinal Albergati 1431/32 in die Niederlande begleitet, siehe den Literaturüberblick *ibidem*, S. 62, Anm. 78. Zu Albertis Postulat der Lebendigkeit des Porträts vgl. zuletzt: Christina Posselt, *Das Porträt in den Viten Vasaris: Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 123f.

<sup>63</sup> Umfassend zum Verhältnis Albertis zu Ferrara: *Leon Battista Alberti: gli Este*



19 Jacques Grignon nach Jean Fouquet (?), *Bildnis Jacques Cœur*, in: Denys Godefroy, *Histoire de Charles VII. Roy de France*, Paris 1661, S. 858

Dreiviertelansicht. Der Kopf ist vielmehr nahezu ins Profil gedreht, so dass das abgewandte Auge nur mehr ansatzweise sichtbar ist und der rückwärtige Teil des Mundes ganz entschwindet. Derart reduzierte, fast seitenansichtige Varianten des Dreiviertelprofils sind in der niederländischen und französischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwar im Bereich des Stifterbildnisses zu belegen, wofür Jan van Eycks Kanzler Rolin ein prominentes Beispiel gibt. Im autonomen Porträt wird man indes kaum Vergleichbares finden – allenfalls könnte man ein durch Kopien überliefertes Bildnis des französischen Finanzmannes Jacques Cœur (1395–1456) nennen (Abb. 19), dessen Bestimmung als autonomes Porträt indes ebenso zweifelhaft ist wie seine Zuschreibung an Jean Fouquet.<sup>64</sup>

Nur in Italien lässt sich eine wirkliche Tradition für diesen Bildnistypus feststellen, der historisch wohl aus dem Prozess der Überwindung der reinen Profilansicht zu erklären und als synthetische Erscheinung zu verstehen ist, die von der Auseinandersetzung mit den neuen Bildnissen der niederländischen und französischen Kunst zeugt. Besonders in der Florentiner Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte ist er durch bekannte Werke vertreten: Das Bildnis des Giovanni de' Medici (?) vom Medici-Diptychon in Zürich (Abb. 20) ist wahrscheinlich der früheste – allerdings sehr umstrittene – Beleg für ein solches "quasi-profilo" (Boskovits).<sup>65</sup> Prominenter sind das 1471 entstandene Porträt des Galeazzo Maria Sforza von Piero del Pollaiuolo (Abb. 21) und die Reihe der Bildnisse des Giuliano de' Medici von Sandro Botticelli und seiner

*e l'Alberti: tempo e misura*, Akten der Tagung Ferrara 2004, hg. von Francesco Furlan/Gianni Venturi, Pisa/Rom 2010.

<sup>64</sup> Der von Jacques Grignon gefertigte Porträtstich des Jacques Cœur, der 1661 in der *Histoire de Charles VII* des Denys Godefroy veröffentlicht wurde, dürfte auf ein in den 1440er Jahren entstandenes Urbild zurückgehen (Claude Schaefer, *Jean Fouquet: An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden 1994, S. 39, 165, 296). Anders als bei Schaefer wird in *Jean Fouquet* (Anm. 59) dieses verlorene Bild nicht im Werkkatalog aufgeführt. Dass Fouquet nahezu ins Profil gedrehte Varianten der Dreiviertelansicht gebrauchte, lässt sich jedoch auch an seinen Porträtzzeichnungen ablesen (*ibidem*, S. 142–147, Nr. 12, 13).

<sup>65</sup> Es ist strittig, ob es sich bei dem Medici-Diptychon im Kunsthhaus Zürich um ein verfälschtes Original der 1440er Jahre handelt oder um eine spätere Kopie nach einem Vorbild dieser Zeit (vgl. Dülberg [Anm. 16], S. 227, Nr. 164, 165). Von einer genuinen Fälschung des 19. Jh. auszugehen, wie in *Kunsthhaus Zürich: Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen*, Ostfildern 2007, S. 38, ist wenig glaubhaft. Zuletzt hat Boskovits die zuvor schon verschiedentlich vorgeschlagene Zuschreibung an Andrea del Castagno bekräftigt (Boskovits [Anm. 54], S. 335f.; *idem*, in: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430–1530: dialoghi tra artisti. Da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello...*, Kat. der Aust., hg. von Bert W. Meijer/Serena Padovani, Florenz 2008, S. 116–119, Nr. 12).

---

20 Florentiner Künstler,  
*Bildnis Giovanni di Cosimo de'  
Medici (?)*, um 1440/1450  
(Kopie nach einem Original  
dieser Zeit?). Zürich, Kunsthaus



---

21 Piero del  
Pollaiuolo, *Bildnis  
Galeazzo Maria  
Sforza*, 1471. Florenz,  
Galleria degli Uffizi



---

22 Sandro Botticelli, *Bildnis  
Giuliano de' Medici*, um  
1478. Washington, National  
Gallery, Samuel H. Kress  
Collection



Werkstatt (Abb. 22), ebenso das etwas spätere Porträt des Giuliano da Sangallo von Piero di Cosimo.<sup>66</sup>

Im Vergleich mit diesen Florentiner Beispielen der zweiten Jahrhunderthälfte erweist sich das Formular des Rucellai-Bildes in seiner Reduktion auf eine Büste vor neutralem Grund in jedem Fall als Frühform, was dafür spräche, darin tatsächlich eine erste Erprobung dieses Typus zu sehen. Läge ihm wirklich eine Selbstdarstellung zugrunde, wie Giovio und Vasari berichten, so böte sich auch eine Erklärung für die Wahl der innovativen Dreiviertelansicht an. Denn diese war zwar im autonomen Porträt neu, hatte aber im kontextgebundenen Selbstporträt eine längere, vielleicht sogar bis zu Giotto zurückreichende Vorgeschichte. Spätestens seit Taddeo di Bartolo (Abb. 23) und Masaccio treten Selbstbildnisse in Assistenz gehäuft in der italienischen Wand- und Tafelmalerei auf; sie zeichnen sich im allgemeinen eben dadurch aus, dass sich der Künstler dem Betrachter zuwendet, um seine mediatorische Rolle augenfällig zu machen.<sup>67</sup> Keines dieser Künstlerbildnisse scheint sich im gesamten Quattrocento mehr im Profil darzubieten. Es ist diese Traditionslinie, die dem autonomen Selbstporträt in der Tafelmalerei vorangeht. Die Wurzeln waren hier folglich andere als für die dreidimensionale Selbstdarstellung in Form einer Bildnismedaille, die Alberti, Filarete, Giovanni Boldù, Lysippus der Jüngere oder noch Bramante ganz selbstverständlich an den Kanon des antiken Profilbildnisses knüpften.<sup>68</sup> Für das gemalte Selbstporträt existierte eine solche Konvention des Profils nicht, weshalb es eben keineswegs verwundern würde, wäre das erste Beispiel eines sich dem Betrachter zuwendenden autonomen Porträts in der italienischen Malerei eben ein Selbstbildnis gewesen.

<sup>66</sup> *Gesichter der Renaissance* (Anm. 11), S. 169–177, Nr. 48–52.

<sup>67</sup> Mila Horký, *Der Künstler ist im Bild: Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2003, S. 93–96.

<sup>68</sup> William R. Rearick, "The Venetian Selfportrait: 1450–1600", in: *Metamorfosi del ritratto*, Akten der Tagung Venedig 2002, hg. von Renzo Zorzi, Florenz 2002, S. 147–180.

Indes gibt es auch gewichtigen Anlass zum Zweifel. Denn in einem nicht unwesentlichen Punkt widerspricht das Rucellai-Bildnis den Erwartungen an ein Selbstporträt. Der Dargestellte sucht nicht den Blickkontakt mit dem Betrachter. Dieser Blickaustausch ist aber geradezu konstitutiv für eine Selbstdarstellung in Dreiviertelansicht, ergibt er sich ja schlicht schon aus dem Akt der Selbsterfassung im Spiegel. Nur ganz wenige der frühen, kontextgebundenen Selbstporträts machen in diesem Punkt eine Ausnahme. Jenes des Sienesen Vecchietta in der Stiftskirche von Castiglione Olona (Abb. 24) ist ein Beispiel dafür, und es verdeutlicht auch, dass eine solche Abkehr vom Betrachter nicht ohne Grund geschah: Vecchietta wendet sich ab, um auf sein Werk zu blicken, die Fresken, die er in der Kirche geschaffen hat.<sup>69</sup> Eine solche Kontextbindung aber lässt sich für ein autonomes Selbstporträt kaum postulieren, die Verweigerung gegenüber dem Betrachter ist hier schwerer erklärbar.

Es ist wohl bezeichnend, dass bereits Giorgio Vasari den abgewandten Blick von Albertis vorgebllichem Selbstporträt als Ungereimtheit empfunden haben dürfte. Denn in der frühesten Wiederholung des Bildnisses der Rucellai, dem Holzschnitt, den Vasari 1550 für *L'Architettura* schuf (Abb. 6), modifizierte er sein Vorbild genau in diesem Punkt. Er drehte Albertis Augen in Richtung Betrachter und erfüllte damit die Erwartung an ein Selbstporträt; wie um zu beweisen, dass das Bildnis tatsächlich mit Hilfe eines Spiegels gefertigt worden sei – "fatto alla spera". Und die Zweifel, die Vasari zu dieser Manipulation veranlasst haben mögen, gilt es ernst zu nehmen.

Tatsächlich gibt es kein Argument, das der These vom Selbstporträt Beweiskraft verleihen würde. Der Akzent von Privatheit, den die etwas legere Aufma-

<sup>69</sup> Henk W. van Os, "Vecchietta and the Persona of the Renaissance Artist", in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, hg. von Irving Lavin/John Plummer, New York 1977, I, S. 445–454. Vergleichbares gilt auch für das Selbstbildnis des Andrea Delitio im Dom von Atri; siehe dazu Schweikhart (Anm. 41), S. 176f.; Horký (Anm. 67), S. 46–48.



23 Taddeo Di Bartolo, *Himmelfahrt Mariens*,  
Detail mit Selbstporträt als hl. Thaddäus,  
1401. Montepulciano, Dom

chung der Kleidung evoziert, spricht zwar für eine nicht offizielle Funktion dieses Bildnisses, nicht aber gegen einen außenstehenden Porträtisten. Und auch durch stilistische Argumente ließe sich die Autorschaft Albertis schwerlich untermauern, haben wir doch keinen glaubhaften Beleg für seine Tätigkeit als Maler. Zwar machen es die Selbst- und Fremdaussagen plausibel, dass er tatsächlich mit dem Pinsel umzugehen wusste. Indes konnte keiner der Versuche, Alberti ein konkretes Werk zuzuweisen, überzeugen, und es ist damit völlig offen, wie wir uns die künstlerische Handschrift dieses ambitionierten Dilettanten vorzustellen haben.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Parronchi (Anm. 12), S. 134f.; Lefèvre (Anm. 12), S. 134–136; Frommel (Anm. 14), S. 53–75. Das plausibelste Zeugnis der künstlerischen Handschrift Albertis ist vielleicht die von Grayson (Anm. 29) als Selbst-



24 Vecchietta, *Selbstporträt*,  
vor 1439. Castiglione Olona,  
Collegiata

So können wir als Zwischenbilanz festhalten, dass einerseits die Fakten durchaus dafür sprechen, die Entstehung der Urfassung des Rucellai-Bildnisses des Leon Battista Alberti gemäß dem Alter des Dargestellten in den 1440er Jahren zu vermuten. Andererseits ist dessen Bestimmung als Selbstporträt nicht überzeugend. Der fehlende Augenkontakt spricht gegen eine Selbstdarstellung. Zwar könnte man entgegnen, dass das “quasi-profilo” für diesen Blickaustausch nicht eben prädestiniert war. Warum aber hätte Alberti die neue Form der Zuwendung an den Betrachter wählen sollen, wenn er gleichzeitig auf den direkten Kontakt verzich-

bildnis veröffentlichte Zeichnung in seiner Schrift *Profugiorum ab aerumna libri*. Für den Stilvergleich mit einem Gemälde ist dieses sehr skizzenhafte Werk jedoch nicht geeignet.

tete? Und hätte er nicht auch die Gelegenheit wahrgenommen, das Auge noch in anderer Weise ins Spiel zu bringen? Hätte er seinem Selbstbildnis nicht in jedem Fall seinen persönlichen Stempel aufgedrückt, seine Imprese, das geflügelte Auge? Wollte man die Vorstellung vom Selbstbildnis retten, könnte man höchstens einwenden, dass es für diese Bildgattung noch keine Konvention in Italien gab und Alberti deshalb einen unspezifischen Typus wählte. Aber wie glaubhaft ist eine solche Erklärung angesichts seiner Person und seines schon zuvor entstandenen Selbstporträts, der Washingtoner Plakette? Es liegt wohl entschieden näher, den Schluss zu ziehen, dass es nicht Alberti selbst, sondern ein anderer Künstler war, auf den die Porträtaufnahme zum Rucellai-Bildnis zurück geht.

Kehren wir zum konkreten Gegenstand des neu aufgetauchten Alberti-Porträts zurück: Wenn die Wahrscheinlichkeit besteht, dass wir wirklich jenes Gemälde vor uns haben, das Paolo Giovio und Giorgio Vasari im Palazzo degli Orti Oricellari gesehen haben, so ist nunmehr die Frage aufzuwerfen, ob es sich bei diesem Bild auch um die originäre Porträtaufnahme handeln kann, die in den 1440er Jahren vor dem lebenden Modell entstand. Und wer mag der Künstler gewesen sein, der das vorliegende Gemälde verantwortete?

Bevor man zum Versuch einer Antwort ansetzt, muss die hypothetische Natur jedweder Schlussfolgerung eingeräumt werden. Die späteren Überarbeitungen dieses Bildes verunmöglichen verbindliche

Aussagen über seinen ursprünglichen stilistischen Charakter und über seinen Urheber. Die Zusammenschau des gegenwärtigen Erscheinungsbildes mit der Infrarotreflektographie, der Röntgenaufnahme und der technischen Analyse erlaubt nur sehr allgemeine Spekulationen über die verschiedenen Möglichkeiten.

Leider fand für die Tafel keine der klassischen Holzarten – Eiche oder Pappel – Anwendung, nach denen sich die Herkunft des Künstlers aus dem Norden oder dem Süden würde bestimmen lassen. Das als Bildträger verwendete Buchenholz tritt in der europäischen Tafelmalerei des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit grundsätzlich selten auf und ermöglicht keine geographische Zuordnung.<sup>71</sup> Etwas aussagekräftiger ist der materielle Befund in Hinblick auf das Bindemittel der Farbe. Die Verwendung von Leinöl als Bindemittel entspricht nicht dem allgemeinen Gebrauch im Italien der 1440er Jahre. Zwar wird die Ölmalerei bereits in den 1390ern von Cennino Cennini als von den „tedeschi“ bevorzugte Technik beschrieben, jedoch primär für die Wandmalerei empfohlen. In der Florentiner Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist sie nur in Ausnahmefällen, wie für Masolino, belegt. Größere Bedeutung gewann die Ölmalerei in den 1440er Jahren in Ferrara unter Leonello d’Este, dem Bewunderer nordischer Tafelmalerei. Im Rest Italiens fand sie dagegen erst ab den 1460er Jahren zunehmende Verbreitung – in Florenz vor allem durch die Brüder Pollaiuolo – und war schließlich um 1480 allgemeiner Standard.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Nur für Meister Theoderich in Prag und später für die Cranach-Werkstatt in Wittenberg sowie für Georg Flegel war Buchenholz bevorzugter Bildträger. Ansonsten kam Buche nur in Ausnahmefällen, v. a. für kleine Bildtafeln zum Einsatz. Leider existiert keine systematische Untersuchung ihrer Verbreitung als Bildträger. Das alte Standardwerk von Jacqueline Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois: du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1961, ist überholt und wenig ergiebig. So können hier nur einige zufällig gefundene Belege genannt werden: in der mittelitalienischen Malerei Lorenzo Monaco (*Madonna mit Kind*, 1405/1410, Rom, Pinacoteca Vaticana; vgl. Wolfgang Fritz Volbach, *Il Trecento: Firenze e Siena. Catalogo della Pinacoteca Vaticana*, Vatikanstadt 1987, II, S. 21), der Kreis Raffaels (*Bildnis der Eleonora Gonzaga della Rovere*, Depositi della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze; vgl. Fert Sangiorgi, in: *Tesori invisibili*

*dai più grandi musei italiani e capolavori recentemente recuperati dall'Arma dei Carabinieri, Polizia di Stato e Guardia di Finanza*, Kat. der Ausst., hg. von Lisa Della Volpe, Rom 2000, S. 91–95), Michele di Ridolfo del Ghirlandajo (*Kleopatra*, um 1560, Genf, Musée d'art et d'histoire; vgl. *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Kat. der Ausst., Genf 2004, S. 96, Nr. 13), Ventura Salimbeni (*Verkündigung*, um 1602, Budapest, Szépművészeti Múzeum; vgl. *Sturz in die Welt: Die Kunst des Manierismus in Europa*, Kat. der Ausst., Hamburg 2008/09, hg. von Michael Philipp, München 2008, S. 108f., Nr. 24). Stärkere Verbreitung erfuhr die Buche in Oberitalien (bes. Venetien und Lombardei), z. B. bei Liberale da Verona (*Tod der Virginia*, um 1467, Mailand, Sammlung Saibene; vgl. Mattia Vinco, *Catalogo della "pittura di cassone" a Verona dal Tardogotico al Rinascimento*, Diss., Padua 2012, S. 26), Giovanni Bellini (*Vier Allegorien*, um 1490/1495, Venedig, Accademia), Giovanni Caroto (?) (*Bildnis eines Benediktiners*, Princeton, University Art Muse-

Andererseits erscheint die Vorstellung, Leon Battista Alberti habe sich in dieser neuen Technik porträtieren lassen, durchaus nicht unplausibel. Zwar geht er nur in *De re aedificatoria* explizit auf die Ölmalerei ein und erklärt dort ihre Vorzüge für die Wandmalerei. Doch finden sich auch in seinem Malereitratat *De Pittura* Anweisungen und Beschreibungen, von denen man auf ein intensives Interesse an der nordischen Maltechnik geschlossen hat.<sup>73</sup> An den niederländischen und französischen Tafelbildern des Hofes von Ferrara und der Sammlung Papst Eugens IV. konnte er die neuen Möglichkeiten der Farb- und Oberflächenerfassung, die die Ölmalerei eröffnete, studieren. Aber hätte er einen italienischen Künstler finden können, der auch die Voraussetzungen für diese neue Technik mitbrachte – und der die gestalterischen Ansprüche eines neuen Realismus zu bewältigen wusste?

Wie die Röntgenaufnahme erweist, war das Porträt bereits in seiner ursprünglichen Form um exakte Erfassung der Physiognomie bemüht. Das Relief der Gesichtsfalten, die Tränensäcke und die Nasolabialfalte sind in einer Weise durch präzise Verteilung von Licht und Schatten ausformuliert, wie dies im italienischen Porträt vor 1450 kaum üblich war. Nicht nur die Technik der Ölmalerei, auch die Art ihrer Anwendung scheint somit gegen einen italienischen Künstler zu sprechen.

Das „quasi-profilo“ weist hingegen wiederum nach Italien. Selbst wenn die vage Möglichkeit besteht,

dass dieser Typus durch Jean Fouquet angeregt wurde (Abb. 19),<sup>74</sup> ist angesichts seiner Konjunktur in Florenz nach der Jahrhundertmitte von einer genuinen Verankerung in der mittellitalienischen Malerei auszugehen. Zumal auch die biographischen Daten Albertis dafür sprechen, dass die der vorliegenden Tafel zugrunde liegende Porträtsitzung nur in Italien stattgefunden haben kann.

Die in diesem Bild gegebene Spezifik formaler und technischer Faktoren scheint lediglich zwei Möglichkeiten zuzulassen, die nur ganz generell formuliert werden können: Entweder es birgt in seinem Urzustand eine originäre Porträtaufnahme aus den 1440er Jahren, die zwar in Italien entstand, aber kaum von der Hand eines italienischen Künstlers herrühren kann; oder aber es handelt sich bei dem Porträt um die freie Verarbeitung eines älteren Vorbildes. Diese könnte dann zwar durchaus aus einem italienischen Atelier stammen, den Autor der vorbildhaften Porträtaufnahme müsste man aber wohl wiederum eher in einem Meister transalpiner Herkunft vermuten. Damit ist ein ausgedehnter Rahmen der Möglichkeiten gegeben, in dem sich die Spekulation frei entfalten kann. War es möglicherweise sogar Jean Fouquet, dem Alberti – vielleicht in Ferrara – Modell saß und haben wir ein späteres Echo dieser Porträtsitzung vor uns?

Oder handelt es sich bei dem Dargestellten vielleicht gar nicht um Leon Battista Alberti? Auch diese These, die Artur Rosenauer im persönlichen Gespräch

um; vgl. *The Cannon Collection of Italian Paintings of the Renaissance: Mostly of the Veronese School*, Princeton 1936, S. 28), Floriano Ferramola (*Kopf des hl. Paulus*, um 1515, Prag, Nationalgalerie; vgl. Olga Pujmanová/Petr Pfibyl, *Italian Painting c. 1330–1550* [...], Prag 2008, S. 91, Nr. 38), Giampietrino (*Maria Magdalena mit Engeln*, um 1520, Prag, Nationalgalerie; vgl. *ibidem*, S. 96, Nr. 43), Giovanni Antonio Boltraffio (*Jugendlicher Salvator Mundi*, um 1495, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, Inv. 02680), Bramantino (*Hl. Sebastian*, um 1515, Mailand, Slg. Rasini), Bernardino Luini (*Jesuskind*, um 1530, München, Alte Pinakothek, Inv. 2327; Hinweis Peter Klein) oder Lavinia Fontana (*Heilige Familie*, Dresden, Gemäldegalerie, Inv. I21). Im deutschsprachigen Raum finden sich im 15. Jh. Einzelbelege sowohl in Salzburg (*Geburt Christi*, um 1400, Wien, Belvedere, Inv. 4894) wie in Österreich (*Christus am Kreuz*, um 1425, Wien, Belvedere, Inv. 4911), in Tirol (Werkstatt des Michael Pacher, Predellentafeln, um 1495; vgl. Lukas

Madersbacher, *Michael Pacher: Zwischen Zeiten und Räumen*, Berlin/München 2015, S. 315–317), in Köln (*Anbetung der Könige*, um 1470, New York, Metropolitan Museum, Lehman Collection, Inv. I975-I-134) oder am Oberrhein (Martin Schongauer, *Heilige Familie*, um 1480, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Gem. 843). Im 16. Jh. hat sich neben Cranach und Flegel zuweilen auch Ludger tom Ring d. J. der Buche bedient (Porträt des Dietrich Kostede, 1570, Münster, Westfälisches Landesmuseum, Inv. 79 LM). Für die niederländische Malerei scheint der Nachweis schwieriger zu erbringen, wengleich sich auch hier seltene Belege für den Bildträger Buche nennen lassen (z. B. Jan van Scorel, *Kleopatra*, um 1520, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. SK-A-2843).

<sup>72</sup> Nuttal (Anm. 58), S. 161–178; Ames-Lewis (Anm. 62).

<sup>73</sup> *Ibidem*, S. 54f.

<sup>74</sup> Siehe oben, Anm. 64.

formulierte, gilt es abschließend noch zu erwähnen. Rosenauer sieht in dem vorliegenden Männerbildnis ein französisches Werk der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das die Rucellai erworben haben könnten, weil sie darin ein Porträt des großen, für ihren Ahnherrn tätigen Architekten sahen oder sehen wollten. Aufgrund zufälliger physiognomischer Verwandtschaft sei auf diese Weise ein Unbekannter in Alberti verwandelt und in dieser Rolle schließlich durch Giovio und Vasari zementiert worden.

In der Tat wird man einräumen müssen, dass die heutige Erscheinung des Dargestellten durch die Überarbeitung etwas verfälscht wurde, als man das lockige Haupthaar 'auffrisierte', um die leonine Charakteristik Albertis zu steigern. Doch geschah diese Manipulation zu einer Zeit, als das Bild längst als authentisches Porträt Albertis etabliert und durch Kopien verbreitet war. Die Ähnlichkeit mit den authentischen Alberti-Bildnissen muss also schon vor der Übermalung gegeben gewesen sein. Aber ist es denkbar, dass eine derart weitgehende physiognomische Übereinstimmung, die bis zu sehr individuellen Details reicht (Abb. I4a-c), auf Zufall beruht? Wie hoch ist die Wahrscheinlichkeit, dass die Rucellai ein solches Doppelgängerbildnis an die Hand bekommen konnten, das sich glaubhaft als Porträt Albertis ausgeben ließ?

Es bleibt zu resümieren, dass von den zahlreichen Fragen, die dieses Bild aufwirft, nur eine mit einiger Plausibilität beantwortet werden kann: Die Indizien legen die Vermutung nahe, dass es sich tatsächlich um jenes Porträt handelt, das erstmals 1546 von Paolo

Giovio und kurz darauf 1550 von Giorgio Vasari im Gartenpalast der Rucellai in Florenz beschrieben wird: als Selbstbildnis des Leon Battista Alberti "fatto alla spera". Dass der Dargestellte wirklich als Leon Battista Alberti zu identifizieren ist, darf weiterhin als sehr wahrscheinlich gelten. Dass die Porträtaufnahme von seiner eigenen Hand stammte, wie mithin das erste Selbstporträt der italienischen Malerei oder auch eine spätere Variante davon vor uns hätten, ist indes wenig glaubwürdig. Doch muss auch die Frage offen bleiben, wer sonst dieses Porträt verantwortet haben könnte und wann genau es entstanden sein mag. Der Zustand des Bildes erlaubt keine Klärung dieser Sachverhalte.

Der vorliegende Beitrag sei als Versuch verstanden, eine Diskussion in Gang zu bringen. Vielleicht erfüllt sich auf diese Weise auch die Hoffnung, Näheres über die Geschichte der Provenienz des Bildes zu erfahren, zu der der Vorbesitzer keine Informationen geben wollte. Und auch in der Frage, wie man mit diesem Kunstwerk weiter verfahren sollte, könnte ein Fachdiskurs Aufschluss bringen. Schließlich gilt es für den neuen Besitzer zu entscheiden, ob das Wagnis einer Freilegung der übermalten Partien eingegangen werden sollte. Denn erst eine Rückführung in den ursprünglichen Zustand könnte die Möglichkeit eröffnen, das Rätsel des Bildes gänzlich zu lösen. Auch in seiner gegenwärtigen Form aber ist dieses Gemälde in jedem Fall ein Dokument, das unserer Vorstellung von der Person des Leon Battista Alberti eine neue, anschauliche Facette hinzufügt.

In the Florentine Garden Palace of the Rucellai family, the Palazzo degli Orti Oricellari, there was once to be found a legendary portrait of Leon Battista Alberti which, according to Paolo Giovio (1546) and Giorgio Vasari (1550), he himself had painted from his mirror image. This alleged self-portrait was until now known just from copies which allowed only a vague impression to be gained of the original.

Recently, a version of the portrait of much more striking quality has emerged. This painting, described here for the first time, has been compromised to some extent by later reworking. Nevertheless, stylistic and technical analyses (IRR and X-ray) suggest that it could indeed be the prototype of the later variants, the very portrait that Giovio and Vasari saw in the Palazzo degli Orti Oricellari. However, the evidence that has emerged so far does not indicate that the picture was necessarily a self-portrait nor whether it actually represents a portrait originating from the 1440s or rather a somewhat later version of such a painting.

The realistic grasp of physiognomy and the innovative three-quarter profile suggest a link to portrait painting north of the Alps (Jean Fouquet). However, the use of the three-quarter view avoided direct eye-to-eye contact, thereby countering the conclusion that it is a self-portrait. There are other arguments too, which raise doubts about the nature of the painting as proposed by Giovio and Vasari. But who else might have been responsible for this portrait of Leon Battista Alberti and when exactly it might have been painted are questions that can only give rise to very general speculations. The present overpainted state of the painting unfortunately prevents, for the time being, any final clarification of the issues relating to its production.

*Autor:* Abb. 1, 11, 14b. – *National Gallery, Washington:* Abb. 2, 10, 14a, 14c, 15, 16, 22. – *Victoria and Albert Museum, London:* Abb. 3. – *Bildarchiv Foto Marburg:* Abb. 4–6. – *Gabinetto Fotografico della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino:* Abb. 7, 8, 21. – *Nach Opere volgari de Leon Battista Alberti (Ann. 39):* – *Manfred Schreiner, Akademie der Bildenden Künste, Wien:* Abb. 12, 13. – *Österreichische Nationalbibliothek, Wien:* Abb. 17, 19. – *KHM-Museumsverband, Wien:* Abb. 18. – *Nach Firenze e gli antichi Paesi Bassi (Ann. 65):* Abb. 20. – *Institut für Kunstgeschichte, Bildarchiv, Innsbruck:* Abb. 23. – *Paul Naredi-Rainer:* Abb. 24.