



1 L. B. Alberti, Selbstporträt.  
Washington, National Gallery of Art.

## DREI PLASTISCHE ARBEITEN VON LEONE BATTISTA ALBERTI

*Von Kurt Badt*

Unter den Bronzen der italienischen Frührenaissance sind drei bedeutende Stücke, deren Urheber bisher nicht in völlig überzeugender Weise bestimmt werden konnten. Es sind drei Porträts, die sich dadurch auszeichnen, dass sie in der Auffassung der Persönlichkeit eine hohe Intelligenz und ein eminentes Feingefühl verraten, während die künstlerische Durchbildung zu wünschen übriglässt. Sie erregen ein lebhaftes menschliches Interesse an den Dargestellten und lassen gleichzeitig in Hinsicht auf die Form durch zunächst schwer bestimmbar stilistische Schwächen unbefriedigt, enthalten also eine Spannung, die den übrigen Arbeiten des Quattrocento fremd ist und die auch sonst im Bereiche der Kunst nicht häufig angetroffen wird.



Diese Bildnisse sind der Aufmerksamkeit der Liebhaber und Forscher keineswegs entgangen, haben aber Zweifel an ihrer Echtheit erregt. Das gilt sowohl für die zwei Plaketten mit dem Bildnis Albertis<sup>1</sup> als auch für die bisher dem Donatello zugeschriebene Büste des Ludovico Gonzaga im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.<sup>2</sup>

Indem diese drei Werke hier — im Gegensatz zu der herrschenden Auffassung — alle dem Leone Battista Alberti zugeschrieben werden, soll eine Beantwortung der bisher ungelösten Fragen versucht werden. Die neue Zuschreibung geht aus von der Beobachtung, dass die drei Köpfe unverkennbare Merkmale des Dilettantismus, und zwar in weitgehender Übereinstimmung, an sich tragen.

\*

Alberti als Dilettanten, im Gegensatz zum berufsmässigen Künstler, gewertet zu haben, ist das Verdienst Julius von Schlossers.<sup>3</sup> Er hat diesen Grundzug seines Wesens zuerst betont hervorgehoben, sowohl an den zwei Selbstporträts, die er ihm liess, wie auch an seinen architektonischen Entwürfen. Und auf Grund des Dilettantismus hat Schlosser die gesamte Leistung Albertis aufs heftigste verurteilt.<sup>4</sup> Anders haben seine Zeitgenossen und die auf ihn folgenden Kunsttheoretiker geurteilt, denen der Unterschied zwischen einem Meister und einem Dilettanten nicht zum Bewusstsein gekommen ist, weil gerade zu ihrer Zeit die Vorstellung von der Vornehmheit der künstlerischen Tätigkeit sich durchsetzte, die beim Künstler einen Ausgleich zwischen Beruf und Selbstgenuss, innerer Notwendigkeit und äusserer Freiheit wirksam sah.<sup>5</sup>

Sicherlich war Alberti am berühmtesten und auch am einflussreichsten in der Architektur. Doch auch als Zeichner, Maler und Bildhauer war er schon zu seinen Lebzeiten geachtet. Sein Freund Cristoforo Landini hat das ausgesprochen: „Ne solamente scripse, ma di mano propria fece, et restano nelle mani nostre commendatissime opere di pennello, di scalpello, di bulino e di gecto dallui facte“.<sup>6</sup> Vasari<sup>7</sup>, der verschiedene Werke von Albertis Hand zu kennen behauptet, findet diese allerdings weder bedeutend noch sehr schön. Es fehle ihnen an Vollendung, was natürlich erscheine, da Alberti sich mehr der Wissenschaft als der Zeichenkunst gewidmet habe. Doch führt Vasari<sup>8</sup> Skizzen Albertis an, die er selbst besessen hat, und zwar Entwürfe für die Tiberbrücke bei der Engelsburg, über die eine loggiaartige Bedachung gezogen werden sollte, welche im Sommer Schatten, im Winter Schutz gegen Regen und Wind gewährte. Ein weiteres Werk Albertis, das Vasari kannte, war eine Altarpredella in Sta. Maria bei Ponte Carraia in Florenz, drei kleine Bildchen mit perspektivischen Darstellungen, die Alberti aber besser zu be-

<sup>1</sup> Ich kenne keine Stelle, an der jemand solche Zweifel veröffentlicht hätte, aber im Gespräch sind mir Bedenken dieser Art öfters geäussert worden.

<sup>2</sup> *Wilhelm v. Bode*, *Mein Leben*, Berlin 1930, S. 155.

<sup>3</sup> *J. Schlosser*, *Ein Künstlerproblem der Renaissance: L. B. Alberti*, Wien, Akademie der Wissenschaften, 1929.

<sup>4</sup> Ebenda S. 15-17, 19, 21, 25, 30 ff.

<sup>5</sup> *Albert Dresdner*, *Die Entstehung der Kunstkritik*, München 1915, S. 68: „Der Dilettantismus, den man sonst wohl gegen Alberti, was sein künstlerisches Schaffen angeht, als Vorwurf zu erheben pflegt, kam ihm hier (in seinem Traktat) jedenfalls zustatten, indem er ihn besonders befähigte und befugte, den Mittler zwischen der Kunst und der humanistischen Bildung zu machen. Edelmann, Gelehrter, Künstler, Schriftsteller, universal und gesellschaftlich hoch angesehen, war er der erste Vertreter des neuen Typs des Gentleman-Künstlers, des Signore, der bald das Ideal des Künstlerstandes werden sollte“.

<sup>6</sup> *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*. Firenze 1481, Proemio.

<sup>7</sup> *Vasari*, *Le Vite*, ed. Milanese, Firenze 1906, II, S. 546-547.

<sup>8</sup> Ebenda.



schreiben als zu malen verstanden habe. Schliesslich erwähnt Vasari noch ein Selbstbildnis im Palast der Rucellai, eine Tafel mit ziemlich grossen Figuren in Schwarzweiss und eine perspektivische Darstellung von Venedig mit S. Marco. Zwar waren hier die Figuren von anderen Meistern gemalt; doch als ganzes war dieses Bild eines der besten, das man von ihm kannte.<sup>9</sup>

Wichtiger fast als diese (unkontrollierbaren) Notizen ist Albertis eigenes Zeugnis aus „Della Pittura“: „Sia qui licito confessare di me stesso; io se mai per mio piacere mi do a dipingere qual cosa fo non raro quando dall'altre mie maggiori faccende io truovo otio, ivi con tanta voluptà sto fermo al lavoro che spesso mi maraviglio così avere passate tre o quattro ore“.<sup>10</sup> Damit hat Alberti die klassische Definition des Dilettanten gegeben. Wenn er bei seiner sonstigen vielen Arbeit die Musse findet, malt er etwas zu seinem Vergnügen, also in niemands Auftrag und nicht um Lohn. Und zwar kam er zu dieser für einen adligen Abbreviatore der päpstlichen Kanzlei, einen Doktor des kanonischen Rechts und humanistischen Schriftsteller nicht durchaus selbstverständlichen Tätigkeit, abgesehen von seiner Begabung, aus der doppelten Einsicht von der Vornehmheit der künstlerischen Arbeit und vom Ideal des uomo universale. Aus dem Bestreben, alles zu können und zu leisten, was Ehre und Ruhm einbringt<sup>11</sup>, füllte er seine Freizeit mit jener Tätigkeit, von der er wusste, dass bereits die Alten sie hoch in Ansehen gehalten hatten.<sup>12</sup> Nicht nur, so schreibt er in seinem Lehrbuch der Malerei, sind „i buoni pictori sempre stati appresso di tutti in molto honore“, sondern auch „molti nobilissimi ciptadini, philosafi ancora et non pochi re non solo di cose dipinte ma et di sua mano dipignierle assai si dilettavano“. Und er zitiert alle diejenigen, die im Altertum die Künste zu ihrem Vergnügen betrieben hätten, den römischen Bürger Lucius Manilius, Fabius, einen Mann vornehmer Herkunft, Turpilio, einen römischen Ritter aus Verona, und Sitaedius, Prätor und Prokonsul, ferner den Tragiker Pacuvius, Sokrates, Plato, Metrodor und Pyrrho; schliesslich die Kaiser Nero, Valentinian und Alexander Severus. Sie alle „furono studiosissimi in pictura“. Und das, seiner Meinung nach, durchaus mit Recht, denn „l'arte del dipingere sempre fu ad i liberali ingegni et a li animi nobili dignissima“.<sup>13</sup>

Albertis Kunstdilettantismus und damit aller europäische Kunstdilettantismus überhaupt — denn er ist allen folgenden Jahrhunderten bis auf die Gegenwart Muster geblieben — hat also einen literarischen Ursprung. Das wird sich auch an Albertis Arbeiten tatsächlich zeigen lassen. Sein Umbau von S. Francesco in Rimini kann nur unter der Idee eines templum Famae, seine Fassade von Sta. Maria Novella in Florenz nur als Eingangswand eines Tempels verstanden werden, in den „das Göttliche (superi) niedersteigt, um Opfer und Gebete in Empfang zu nehmen, würdig des Gottes“ durch einen klassischen Giebel; „denn (so schrieb er) nicht einmal die Wohnstätte des Zeus im Olymp könne ohne einen solchen vorgestellt werden, obwohl es dort, wo es keinen Regen gibt, eines Daches gar nicht bedürfe“.

Als unmittelbarer Ausdruck humanistischen Studiums und des Selbstverständnisses der eigenen Person aus dem Geiste der Antike zeigt sich das eine der beiden Alberti zugeschriebenen Selbstbildnisse: das Exemplar der früheren Sammlung Dreyfus in Paris, jetzt Washington, Nat. Gallery of Art, das Albertis Initialen und das Emblem des geflügelten Auges trägt

<sup>9</sup> Auf ein mit der Feder gezeichnetes Porträt Albertis in ganzer Figur, das möglicherweise von seiner eigenen Hand sein könnte, weist C. Grayson, A Portrait of Leon Battista Alberti, Burlington Magazine 96, 1954, S. 177, Abb. 21. Es befindet sich in einer Abschrift von Albertis *Tranquillità dell'Animo*, Cod. No 738, Fondo Vittorio Emanuele der Biblioteca Nazionale in Rom, und trägt die Beischrift: MESS. B. ALBERTI.

<sup>10</sup> *Alberti*, Della pittura, ed. Luigi Mallè, Firenze 1950, S. 81.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 77-81.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 79-80.



(Abb. 1).<sup>14</sup> Die Buchstaben L. BAP., ohne den Nachnamen, betonen den privaten Charakter der Arbeit; war sie überhaupt für jemand bestimmt, so konnte das nur ein dem Urheber Nächstehender sein. Das geflügelte Auge, das auch auf einer Porträtmedaille Albertis von der Hand des Matteo de' Pasti<sup>15</sup> vorkommt, lässt sich erklären, wenn man in Betracht zieht, dass in dem italienischen Manuskript von Albertis „Della Pittura“, der von ihm selbst verfassten Übertragung des lateinischen Originaltextes in das Volgare, vor der Widmung an Brunellesco ein Blatt eingefügt ist, welches eine Zeichnung eines Adlers mit der ciceronianischen Beischrift „Quid tum“ trägt. Danach wäre das geflügelte Auge zu deuten als das Adlerauge, das, nach Aristoteles, in die Sonne blickt, ohne geblendet zu werden.<sup>16</sup>

Der Dargestellte ist idealisiert, heroisiert, zu einer Art augusteischer Grösse emporgehoben, wie das nur eine eminente, ganz im Geiste der römischen Vergangenheit lebende Begabung vermochte. Als Vorbild mag ein geschnittener Stein von der Art der Amethystgemme des Agrippa in Paris<sup>17</sup> gedient haben. Das feingeschnittene Gesicht ist in klassisch-römischer Weise vereinfacht; doch zeigt der Wellenfluss des Umrisses die Nachwirkung gotischen Empfindens. Einen weiteren antiken Zug sehe ich in der höchst merkwürdigen Form der Haarbehandlung. Sie ist nicht aus der Naturanschauung gewonnen. Vielmehr erscheinen über den glatten Haaren, die nach einer damals üblichen Art der Frisur kreisrund gegen Gesicht und Hals geschnitten sind, einzelne aufgelegte Locken, besser gesagt, gelockte Strähnen oder Zotteln, wie man sie sonst auf keinem Porträt der Zeit antrifft. Aber auch auf antiken Porträts findet man diese Art der Haarbehandlung nicht. Es scheint, als ob diese Haarbüschel überhaupt nicht aus irgendeiner Vorstellung von menschlichem Haar entwickelt sind. Dagegen ähneln sie den Formen, mit denen römische, etruskische und vor allem Künstler des romanischen Stiles Löwen- oder Wolfsmähnen dargestellt haben. Bei romanischen Löwen, die Alberti in Rom, Florenz, Lucca, Pistoja oder Norditalien gesehen haben kann, findet man die gleichen Zotteln getrennt aus dem Grunde der Haut hervorgehoben, ohne dass sie eine einheitliche Haarmasse bildeten. Das ist auch hier der Fall. Wäre es nicht plausibel, dass derselbe Alberti, der vielleicht aus eigener Machtvollkommenheit seinem Taufnamen Baptista den LEONE, das Symbol des Mutes und des Stolzes, hinzufügte, oder der mindestens den Namen Leone, wenn er ihm in der Taufe gegeben worden war, mit dem Bewusstsein seiner Bedeutung trug, sich mittels dieser besonderen Haarstilisierung als Löwen aus dem Geiste der grossen Vergangenheit hat darstellen wollen? Im allgemeinen

<sup>14</sup> The Gustave Dreyfus Collection, Reliefs and Plaquettes by *Seymour de Ricci*, Oxford U.P. 1931, Nr. 1: „Bronze plaque, oval, h 0,20 m, 0,135 m, black patine, one hole at top. From the collection of the Vicomte de Janzé (Sale Paris, 16. 4. 1866); of the large plaque here described this is the only original example in existence; an alleged old cast in the Armand-Valton collection in the Paris Bibliothèque Nationale is obviously an aftercast. That it is intended for the portrait of Leone Battista Alberti... is established by the resemblance with a portrait medal by Matteo de' Pasti“. — *G. F. Hill*, Portrait Medals of Italian artists of the Renaissance, London, 1912, No. 161: „It seems likely that it is the work of Alberti himself“.

*G. F. Hill*, A corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, London 1930, beschreibt die Plakette als „probably from his own hand“ und bezeichnet den zweiten Guss als „ancient cast“, mit Fragezeichen.

<sup>15</sup> Matteo de' Pasti war Albertis Bauführer in Rimini. Seine Denkmünze zeigt auf dem Revers ein grosses offenes Auge, von zwei Flügeln getragen, darunter etwas wie im Winde wehende Zotten. Stilistisch hat sie keine Beziehung zu Albertis Arbeiten.

<sup>16</sup> Eine andere Deutung hat *Ludwig Volkmann*, Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923, S. 11, vorgeschlagen: „Das geflügelte Auge, das sich auch auf ägyptischen Siegelsteinen findet, soll den darunterstehenden ciceronianischen Wahlspruch Albertis: Quid tum? versinnbildlichen – was dann? nämlich nach dem Tode. Da deutet nun das Auge nach Diodor auf die richtende Gottheit, der Flug des Sperbers auf rasches Geschehen, das Ganze also auf die Bereitschaft, rasch vor Gottes Richterstuhl gerufen zu werden.“

<sup>17</sup> Cabinet des Médailles, Abbildung: Die Antike, VIII, Heft 1, S. 10.



wäre eine solche formale Anspielung dem Geiste der Zeit nicht fremd, die sich mit geheimnisvollen Emblemen und Devisen amüsierte. Sie wäre um so mehr einem Literaten wie Alberti zuzutrauen, der (nach Janitscheks Worten) den Malern geraten hat, „sich mit den Rhetoren und Poeten vertraut zu machen, da von dort her ihrer Erfindungskraft Succurs zukommen könnte“.

Da aus stilistischen Gründen weder Pisanello, Donatello oder Ghiberti noch gar der mittelwässige Matteo de' Pasti als Urheber dieser Plakette in Betracht kommen kann — alle diese Namen sind einmal vorgeschlagen worden, — bleibt kaum eine andere Wahl, als darin eine eigene Arbeit Albertis zu sehen. Diese Annahme wird dadurch erleichtert, dass Vasari von einem Selbstbildnis Albertis berichtet.

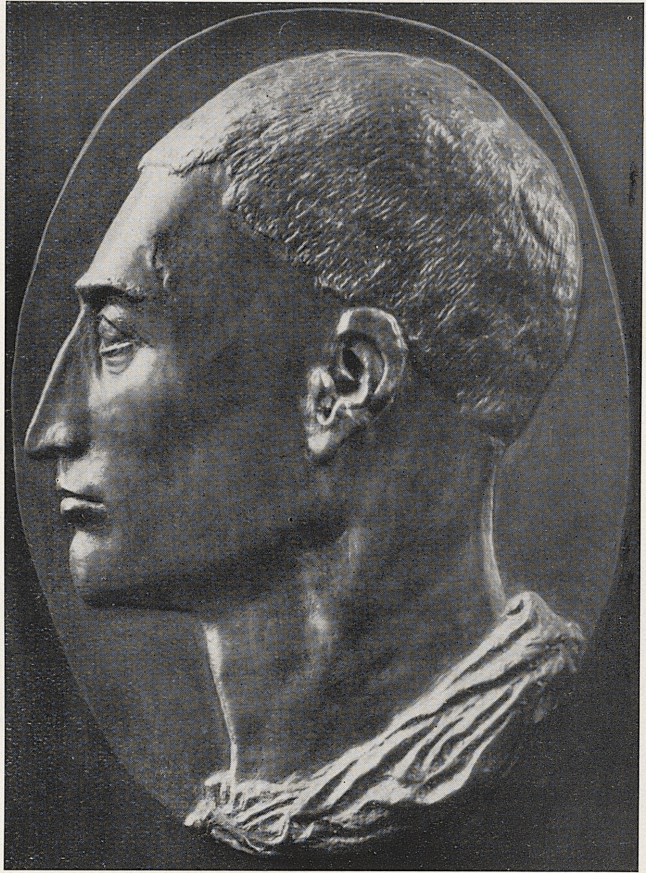
Hinzukommt, dass sich, wie ich glaube, Spuren seines Dilettantismus im Praktischen aufweisen lassen. Beginnen wir mit dem Äusserlichsten: Dieser Kopf sitzt in ganz auffallender Weise schlecht auf seiner Grundfläche, die ihrerseits keine selbständige, klar bestimmte Form hat. Darin zeigt sich der Amateur. Nur interessiert an dem Gegenstande seiner Darstellung, ergreift er irgendeine Unterlage und beginnt auf derselben sein Relief zu modellieren, ohne zu bedenken, wie schliesslich das Kunstwerk als Ganzes aussehen soll. Für den Guss muss er dann die als Unterlage dienende Platte ausschneiden; das ist nicht eben glücklich geraten. Jeder Handwerker hätte es besser gemacht, und jeder Berufskünstler hätte von vornherein diese Form bestimmt und das Profil des Kopfes zu ihr in Beziehung gesetzt. So unzureichend der Kopf auf seine Grundfläche bezogen ist, so wenig ist sein unterer Abschluss bedacht worden. Dasselbe innere Motiv wird hier zum zweiten Male wirksam: Albertis Interesse war allein auf das Gesicht und den Schädel konzentriert, und das hinderte ihn, seine Arbeit als Kunstwerk zu Ende zu denken. Er erfand eine Notlösung, eine Art Halstuch, das in einen weit vorstehenden Knoten gebunden ist. Aber die Schlingung ist nicht überzeugend geraten; auch stört sie den Fluss des Umrisses und die Massenverteilung auf der Fläche; durch sie gewinnt die untere Partie ein viel zu grosses Gewicht, ein Fehler, den ein routinierter Künstler vermieden hätte.

Betrachtet man nun das Gesicht, so fällt — im Gegensatz zu der hervorragenden Feinheit der Zeichnung — ein Mangel an plastischer Methode auf. Das Problem der Flachreliefdarstellung, eine dreidimensionale Masse in ihrer Tiefe auf ein Mindestmass zu reduzieren, wird dadurch gelöst, dass die geringe Tiefe des Reliefs in klar voneinander geschiedene Stufen eingeteilt wird. Die in Wirklichkeit in der Tiefenrichtung weit voneinander liegenden Dinge, z. B. Ohr, Auge, Nasenrücken, werden je einer Ebene zugeordnet, in je eine Ebene hineingepresst und von dieser aus entwickelt, so dass sie sich je in einer eigenen Schicht halten. Es kommt darauf an, diese zur Bildebene parallel vorgestellten Schichten zu betonen und deutlich fühlbar zu machen. So gut das Alberti bei Nase und Wange gelungen ist, bei der schwierigsten Partie, der Augenhöhle, hat das Verfahren aus Mangel an technischen Kenntnissen versagt. Hier sind die Übergänge nicht deutlich getrennt, die Wirklichkeitsformen nicht im Sinne der Reliefmethode umorganisiert. Dasselbe Versagen ist bei dem Ohre eingetreten, das ein gelernter Medailleur ein wenig in die Backenfläche versenkt hätte, damit es nicht, wie das bei Alberti der Fall ist, durch sein Herausragen die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich zieht. Schliesslich zeigt auch der Guss der Plakette die ungeübte Hand, wie einen Geist, der sich an alles wagt. Er hat vor aller Medaillenkunst der Renaissance so etwas wie eine Medaille zu schaffen unternommen und damit einen ganz traditionslosen Typ von Kunstwerk hervorgebracht, indem er die korrekten Formen der Münzen ausser acht lässt und unbekümmert etwas Kameoartiges, stark vergrössert, auf die Bronzekunst überträgt. Nun getraut er sich sein Wachsmo-  
dell selbst zu giessen und — leidet Schiffbruch. Der Guss misslingt. Er ist durch einen grossen Fleck übergequollener Bronze entstellt, der sich vom Ohr bis unter das Kinn erstreckt. Da er sich gerade im Zentrum der Gussform befindet, wird er wohl dadurch entstanden sein, dass das überhitzte Metall zu schnell und zu heftig in die Form gegossen worden ist. Dadurch ist die Form beschädigt worden, und Teilchen derselben



haben sich mit dem flüssigen Metall vermischt, wodurch die jetzt sichtbare poröse Oberfläche entstand.

Sein Misserfolg mag Alberti bewogen haben, sein Porträt ein zweitesmal zu modellieren. Dieses Stück der Collection His de la Salle (Abb. 2)<sup>18</sup> wirkt wie eine Selbstkritik der ersten Fassung. Es ist dem ersten in den Zügen so nah verwandt, dass es unmittelbar danach entstanden sein muss<sup>19</sup>, zeigt aber bedeutende Abweichungen. Die unregelmässige Grundfläche ist durch ein Oval ersetzt, das den Umriss des Kopfes allseitig in fast gleichmässigem Abstände einschliesst. Er ruht nun wie auf einem Sockel auf dem tuchartig angedeuteten Gewande; der störende Knoten fehlt. Das Gesicht, wiederum mit höchster Feinheit gezeichnet, zeigt in der plastischen Modellierung keinen wesentlichen Fortschritt; aber die einzelnen Organe, Auge, Mund, Nase, auch Stirn und Nacken, sind individueller gebildet. Das Ohr, naturalistischer durchmodelliert als in der ersten Fassung, zieht allerdings die Aufmerksamkeit noch mehr auf sich. Im ganzen ist die römisch-antike Stilisierung gemildert.



2 L. B. Alberti, Selbstporträt. Paris, Louvre.

Im Haar ist sie ganz und gar aufgegeben. Dieses ist nun sachlich und einfach dargestellt. Indem die Frisur von einer ungebrochenen klaren Umrisslinie begrenzt wird, kann die Beziehung zwischen Stirn und Hinterkopf deutlich durchempfunden werden. Der einheitliche Zug von Stirn und Nase, geteilt, doch nicht unterbrochen durch die starken, nun schärfer gefassten, vorstehenden Brauen, steht in klarem Kontrast zu der einheitlich gesehenen Mund- und Kinnpartie. Der Künstler, der diese Plakette geschaffen hat, hat seit seinem ersten Versuche viel zugernt, aber er ist doch ein Dilettant geblieben. Das zeigen die unsicheren Binnenkonturen des Unterkiefers, die verschwimmende Form des Auges, das Ohr; auch das Festhalten solcher Einzelheiten wie der Ader ander Schläfe. Da hat wieder eine kleine Besonderheit des Modells über die künstlerische Gesamtintention gesiegt.

<sup>18</sup> G. F. Hill, a. a. O., No 17, Louvre (ex His de la Salle), 155 = 115 mm.

<sup>19</sup> Wegen des jugendlichen Alters des Dargestellten werden beide Reliefs „um 1435“ datiert. G. von Fabriczy, *Medaillen der italienischen Renaissance*, nahm eine andere Reihenfolge an. Als beste und zeitlich erste Plakette bezeichnete er diejenige der Sammlung His de la Salle (hier als zweite Fassung angesehen), dann führte er eine kleine Plakette der Bibliothèque Nationale, 3,6 = 2,7 cm, als Nachahmung von Nr. 1 auf; zuletzt stellte er das Exemplar der Sammlung Dreyfus (bei mir Nr. 1) als „Restitution des 16. (!) Jahrhunderts“. Die Gründe meiner Abweichung ergeben sich aus dem Text.





3 L. B. Alberti, Ludovico III. Gonzaga. Berlin.

Aber dennoch, in diesem Bildnis erscheint die wahre Natur des Mannes, wie sie aus seiner Autobiographie und seinen reifen Schriften hervorleuchtet: ein strenger, stolzer, selbstbeherrschter, hochintellektueller Aristokrat. Er ist imstande gewesen, jene Schärfe der Formen wiederzugeben, mit der oft die Natur die hochgezüchteten Exemplare einer Gattung meisselt, individuell und doch repräsentativ für eine edle Rasse.

An diesen zwei Plaketten habe ich die für den Dilettantismus Albertis besonders charakteristischen Züge entwickelt. Ich finde sie wieder, und zwar zusammen mit den an jenen Werken hervorgehobenen Vorzügen, in der Bronzebüste des Ludovico III. Gonzaga, Markgrafen von Mantua, im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 3, 4).<sup>20</sup> Das Stück hat dort eine besondere Verehrung genossen, vielleicht, indem es missdeutet wurde. Es erschien unter den anderen Renaissancebronzen und besonders neben einem zweiten, aufs feinste durchgefalten Bildnis desselben Gonzaga geheimnisvoll modern, faszinierend

durch seine Unmittelbarkeit, ganz neue Perspektiven der Florentiner Kunst eröffnend; denn es galt ja, nach Bodes Zuweisung, als Werk Donatellos. Wo aber wollte man es im Oeuvre Donatellos unterbringen, wo eine Fortsetzung der hier sich abzeichnenden Kunsttendenzen finden? Wo je hat Donatello Haare in so unartikulierte Weise modelliert, wie das hier geschehen ist; wo hat er die Kurven einer Schädelwölbung so unentschlossen gezogen, das Vor und Zurück der Massen eines Kopfes so ungenützt für den plastischen Ausdruck gelassen? Sieht man, im Gegensatz zu E. F. Bange, in dem Dargestellten den Ludovico Gonzaga<sup>21</sup>, so hätte

<sup>20</sup> Königliche Museen zu Berlin. Die Italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. 2. Bd., Berlin 1914, Nr. 1, Abb. Tafel I.

Hans Kauffmann, Donatello. 2. Aufl. Berlin 1936, S. 138-9, Tafel 26: „Zwei Exemplare, in Berlin und im Musée Jacquemart-André, machen sich den Rang streitig, doch wurden auch schon beide aus Donatellos Werk ausgeschieden. Allein, sie sind nicht gleich gross, also nicht Repliken aus derselben Gussform, das eine Exemplar muss eine spätere Nachbildung sein. Daher denn auch die bisher nicht hinreichend gewürdigten Unterschiede... Dem Berliner Kopf gebührt der Vorrang.“ Kauffmann hält an der Autorschaft Donatellos fest.

<sup>21</sup> E. F. Bange, Piero de' Medici, Jahrb. der Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 59, 1938, S. 85, erinnert daran, das es Hermann Grimm (Jahrb. der Preuss. Kunstsammlungen 1883) gewesen ist, der den Dargestellten



Donatello nur einmal Gelegenheit gehabt, ihn zu porträtieren, als er nämlich in den Jahren 1450-51 nach Mantua berufen wurde.<sup>22</sup> Sein damaliger Stil ist am Gattamelata und am Altar für den Santo zu Padua ablesbar; er ist von dem der Gonzagabüste grundsätzlich verschieden. Aber auch wenn man den Dargestellten nicht für einen Gonzaga hält, — zu Donatello hat sein Porträt keinerlei Beziehung.<sup>23</sup> Ebensowenig aber zu Niccolò Baroncelli, der von anderer Seite vorgeschlagen worden ist.<sup>24</sup> Denn



4 L. B. Alberti, Ludovico III. Gonzaga. Berlin.

als Ludovico III. Gonzaga bezeichnete. Eine Tradition für diese Benennung gibt es nicht. Bode und H. Kauffmann haben Grimms Bezeichnung übernommen. Zwei Porträtmedaillen auf Ludovico aus den Jahren 1447-48 und 1457 sind es, die nach Kauffmann, Tafel 26, die Identifikation rechtfertigen, die erste von Pisanello, die andere von Pietro da Fano. Mantegnas Bildnisse des Markgrafen in der Camera degli Sposi im Castello di Corte in Mantua und „ein drittes mantegneskes Porträt, das sich nur im Nachstich erhalten hat (Abbildung bei E. Müntz, Art de la Renaissance, Bd. I, 1889 und Tancred Borenius, Four Italian Engravers, 1923, S. 11 ff.), haben eine nur sehr bedingte Beweiskraft, da sie zu spät entstanden sind“.

Bange gibt zwar eine entfernte Ähnlichkeit zwischen der Büste und den Medaillen zu, findet aber, dass die charakteristischen Einzelzüge nicht übereinstimmen (Augen, Lippen, Kinn, Ohren). Diese stimmen aber meiner Meinung nach auch mit dem von ihm abgebildeten Porträt Piero de' Medicis nicht wirklich überein. Die Nase sitzt in einem anderen Winkel zur Stirn, die Nasenflügel haben verschiedene Formen, Pieros zusammengepresste Lippen hat die Büste keineswegs, die Ohrformen sind ganz verschieden.

<sup>22</sup> Von Albertis Biographie aus gesehen, besteht dagegen eine sehr grosse Möglichkeit, dass er Ludovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua (1414-1478), porträtiert hat. Dieser war mindestens seit dem Jahre 1459 sein persönlicher Freund. Damals hielt sich Alberti im Gefolge Papst Pius' II. Piccolomini in Mantua (bis 1460) auf. Aber Alberti war schon vorher für ihn tätig gewesen, als nämlich Ludovico ihm den Auftrag erteilte, die Tribuna von SS. Annunziata in Florenz zu beenden (s. L. H. Heydenreich, Mitt. des Kunsthinst. Inst. in Florenz, III, 1930, S. 276). In den Jahren 1463 und 1470 war Alberti wieder in Mantua. Er beriet den Fürsten in wasserbautechnischen Fragen und entwarf die Pläne zweier Kirchen für ihn, S. Sebastiano und S. Andrea. Nun findet Bange mit Recht, dass der Dargestellte kaum ein Mann von sechsendreissig Jahren sein könnte und schliesst daher, dass der Dargestellte nicht Ludovico Gonzaga sei. Diese Folgerung trifft nur zu, wenn man Donatello als den Urheber der Büste ansieht, der 1450 in Mantua war. Hält man jedoch dafür, dass sie von Alberti geschaffen ist, so wird dieser Einwand Banges hinfällig.

<sup>23</sup> Dies hat mir auch der verstorbene Donatelloforscher Jenö Lanyi mündlich bestätigt. Er hielt den Kopf beiläufig für oberitalienisch, jedenfalls nicht für florentinisch, ohne aber an eine Dilettantenarbeit zu denken.

<sup>24</sup> Paul Schubring, Donatello, Klassiker d. Kunst, Stuttgart-Leipzig 1907, S. 197, Anm. 68: „Schmarsow, Rep. f. Kunstwiss. 1889, S. 6 und Semrau, Die Kanzeln Donatellos, S. 25, halten Niccolò Baroncelli für



es ist gerade nicht die Arbeit eines zweitrangigen Kopfes und Handwerkers. Auch hier ist wieder die menschliche Bedeutung des Dargestellten vorzüglich wiedergegeben, eines vornehmen, verschlossenen, älteren und etwas skeptischen Mannes.

Zwar besass der Urheber dieser Büste nicht Donatellos schöpferische Kraft der Formerfindung noch seine Kontrolle plastischer Gebilde; er vermochte nicht, Tiefen gegen Höhen, Höhlen gegen Buckel auszuspielen — mit anderen Worten, die Körperoberflächen in kontrastierende Formen zu bringen. Er verstand die Bildungen des menschlichen Hauptes als eine grosse, ruhige, ungeteilte und kahle Oberfläche, die an manchen Stellen ein wenig schlaff zu hängen scheint und der einzelne Organe aufgesetzt sind. Eine leidenschaftliche Auslegung der Natur lag ihm fern; wo er Formen zeichnen konnte, zog er sie mit einer feinen, kühlen und noblen Art. In dieser strengen und stolzen Weise erfasste er die Natur, indem er zugleich das psychologisch Sprechende eines Kopfes, das den Menschen Verratende eines Gesichtes zum Ausdruck brachte. All das deutet auf Alberti, der gesagt hat, er brauche einen Menschen bloss anzusehen, um zu wissen, ob er ihn liebe oder hasse. Wer sonst wäre in der damaligen Zeit zu solcher Art des künstlerischen Vorgehens fähig gewesen? Wer hätte, von den Allergrössten abgesehen, so viele Gedanken unter der hohen Stirn eines Menschen, so viel Vorsicht, ja Misstrauen in seinem Blick suggerieren können, wie das in diesem Bildnis geschehen ist?

Aber von den als Künstler geschulten Grossen des Quattrocento hat keiner diesen Kopf modelliert; dafür besitzt er zu viele technische Schwächen. Es ist ein unziseliertes roher Bronzeguss mit einer schwarzen Lackpatina, und beide Ohren sind nicht vollständig ausgegossen (abgebrochen?).<sup>25</sup> Um ihn gerecht beurteilen zu können, muss man ihn ohne das Panzerstück betrachten, das eine moderne Anstückung ist.<sup>26</sup> Dann kommt die Verwandtschaft mit Albertis Selbstporträt schlagend zum Ausdruck. Wieder ist, wie dort, die Arbeit unternommen, ohne an das ganze Kunstwerk zu denken. Es ist bloss ein Kopf, nicht eine Büste, ohne Beziehung zu der Standfläche konzipiert, an der es Halt und Abschluss haben müsste. So ist seine Neigung gegen die Erde durchaus unklar, und die jetzt vorhandene Stellung, die ihm etwas von einem Denker verleiht, ist willkürlich. Nichts deutet darauf hin, dass er durch Verkürzungen wirken sollte. Viel wahrscheinlicher war eine aufrechte Haltung beabsichtigt, wie bei den Selbstporträts, die es ermöglicht, dass alle Hauptformen in ihren objektiven Verhältnissen und Massen zur Wirkung kommen.

Der Kopf ist gar nicht für den Bronzeguss berechnet, technisch nicht auf die Erfordernisse des Bronzegusses hin gearbeitet. Er vermag nicht, dessen Wirkungsmöglichkeiten auszunutzen. Denn es fehlen ihm gerade jene plastisch ausgebauten Wölbungen, die das von dem Metall reflektierte Licht auf bestimmte Höhepunkte und Grate fixieren und die das Leben aller Bronzefiguren ausmachen. Er ermangelt überhaupt einer Beziehung zu einem bestimmten Material, ist weder für eine Ton- noch für eine Wachsmodellierung charakteristisch. Welche besondere Behandlung jeder dieser Stoffe erfordert, davon wusste der Künstler dieses Kopfes nichts. Daher liegt es auch von dieser Seite her nahe, einen Dilettanten als Urheber dieses Werkes anzunehmen. Mehr noch, dieses Stück kann als Schulbeispiel zeigen, wie an einem menschliche Kopfe die Hauptformen sehr intelligent aufgefasst und die ihnen innewohnenden Ausdruckselemente vorzüglich wiedergegeben werden können, während es an einer konsequent angewandten Aufteilung

den Künstler... der beiden Gonzaga-Büsten in Berlin und Paris.“ Schubring erklärt sie jedoch für Arbeiten „von Donatellos eigner Hand.“ *A. Venturi*, *Storia dell'Arte Italiana* VI, 1908, S. 194 „probabilmente a Niccolò Baroncelli va attribuito... il busto in bronzo di Ludovico“. *Rezio Buscaroli*, *L'Arte di Donatello*, Firenze 1942, S. 148 führt die Büste des Marchese Ludovico Gonzaga di Mantova auf unter „opera della scuola (aiuti o seguaci diretti)“.

<sup>25</sup> Königliche Museen zu Berlin, *Die Italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock*, 2. Bd. Berlin 1914, S. 1.

<sup>26</sup> Ebenda: „Büste mit Brustausschnitt“.



der Oberfläche in klar voneinander geschiedene und aus besonderer Einsicht wieder miteinander in Beziehung gesetzte Teile fehlt. Darin aber liegt gerade ein wesentlicher Teil der traditionellen Technik aller künstlerischen Plastik. Es werden, für den Betrachter unsichtbar und nur für den technisch geschulten Laien erkennbar, die Naturformen durch selbständige Teilungen übergegangen, und es wird jeder solche Teil selbständig ausgebildet, begrenzt und in seinen Gebogenheiten exakt bestimmt. Gegeneinander auf diese Weise abgesetzt, werden die Stücke zugleich mit einem einheitlich angewandten Maszstabe (einst tatsächlich gemessen und in der Renaissance wiederum durch Anwendung eines Grundmasses gesucht, sonst aber gefühlsmässig) verbunden.<sup>27</sup> Wieweit das in der Praxis der geschulten Bildhauer ging, das zeigt beispielhaft jede echte Arbeit Donatellos; diese Kenntnis aber fehlte dem Hersteller des Gonzaga-Kopfes durchaus. Dass diesem aber trotzdem noch soviel gelang wie hier, das eben weist wieder auf einen Dilettanten grössten Formats, wie es Alberti war. Mit höchster Sensibilität folgt seine Hand den Naturformen, bildet sie aber nach, wie sie in der Wirklichkeit ungeschieden ineinander übergehen. Es ist dies eine Schwäche seiner Arbeiten, die bei den Reliefs zuerst weniger sichtbar ist, die aber nun, im Rückblick von der Gonzaga-Büste, auch dort erkannt werden kann.

Hinzukommt schliesslich noch die auffallende Unsicherheit im Einbau einzelner Organe in das Gesamtvolumen des Kopfes. Nase, Lippen, vor allem aber Augen und Ohren wirken zusammenhanglos. Am beweiskräftigsten sind in dieser Hinsicht wohl die Augen, die wie aufgesetzt scheinen, weil die Augenhöhlen bloss der Natur nachgeahmt und nicht auf die notwendige plastische Wirkung hin nach der Tiefe zu entwickelt worden sind. Dasselbe gilt von den Lippen. Was die Ohren betrifft, so mag ein Vergleich mit den Ohren der Porträtplaketten genügen, um die Identität der Verfasser der drei hier behandelten Werke nach dem altberühmten Indizium Morellis zu erweisen.

<sup>27</sup> Man kann die Zweckmässigkeit, die Notwendigkeit dieses Verfahrens erklären. Es wird angewandt um der *Einheit* willen, die eine unabdingbare Forderung an das Kunstwerk ist. Einheit kann man für die Anschauung nur schaffen mittels klar geschiedener Teile, nicht so, wie sie in der Wirklichkeit entsteht, z. B. beim Organismus, dessen Einheit durch ein Funktionieren aller Teile aus einem Zentrum begrifflich wird. Die künstlerische Einheit beruht auf dem Zusammenwirken geschaffener, klar bestimmter, betonter und gegeneinander ausgewogener Formen, die auf die dem Geiste vorschwebende Vorstellung des Ganzen hin erfunden sind.

#### RIASSUNTO

Secondo la testimonianza di Cristoforo Landino, l'Alberti fu oltre che architetto disegnatore, pittore e scultore. Lo Schlosser lo ha stigmatizzato con il termine: „dilettante“.

Finora si è voluto attribuire all'Alberti due placchette con l'autoritratto. In questa sede si cerca di convalidare l'attribuzione, mostrando ed esattamente identificando le caratteristiche dilettantesche dei due rilievi: l'indecisione formale ed i difetti tecnici della realizzazione. Le stesse caratteristiche si rivelano in un busto del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, attribuito in un primo tempo dal Bode a Donatello e poi a diversi altri artisti; attribuzioni tutte poco convincenti. Dall'affinità, oltre che generica, anche stilistica fra i due autoritratti ed il busto raffigurante Lodovico III Gonzaga si deduce che anche quest'ultimo è opera dell'Alberti.