

Die Malerei der Frührenaissance  
und *Della Pittura / De Pictura*  
von Leon Battista Alberti



von Elke K. Reichert







## Vorwort

Zur Malerei der Frührenaissance scheint schon alles gesagt, so zahlreich sind seit vielen Jahrzehnten die Forschungsbeiträge und -erträge. Die digitalisierten Arbeitsmethoden haben jedoch wiederum, nachdem die Stilkunde in der zweiten Hälfte des 20. Jh. von Ikonographie-Studien überholt worden war, neues Denken und andere Fragen hervorgebracht. Offizielle und private Websites veröffentlichen eine Menge Anschauungsmaterial und Videos. Mit dem Vorteil der schnellen Kenntnisnahme verbindet sich auch der Nachteil technischer Unsicherheit und Ungenauigkeit der Information. Nicht so bei dem neuen Digitalformat ‚digitale Ausstellung‘ der Homepages musealer Einrichtungen.

Dem digitalen Bildbegriff wird seit längerem diskussionsreich nachgegangen, er kommt für diese Kurzstudie nicht zum Tragen. Da ich mich kaum den Bildwissenschaften als solchen widme, sondern eher verschiedene, bewährte Disziplinen wertschätze zur Erkundung historischer Kunst, hat meine Zielsetzung eine doppelte Grundlage: Philologie und Ikonographie.

Florenz gilt als die Wiege der Renaissance, Stadt der Genies für eine neue Skulptur, Malerei und Architektur. Was provozierte im Einzelnen jenes neue ‚Menschenbild‘ in der Malerei, die neue Qualität der Malkunst, oder das Wunschbild für ein neues Denken und Daseinsgefühl, das den stilistischen Umschwung herbeiführte?

Da die Malerei für alle bildenden Künste eine Führungsrolle übernehmen sollte, wie Leon Battista Alberti es programmatisch aufgriff, war mir daran gelegen, die neue Aufmerksamkeit, die sein Traktat *Über die Malkunst* seit wenigen Jahrzehnten erfährt, darzulegen und zu dessen Verständnis beizutragen. Wie konnte die Malerei zwischen 1420 und 1450 zur Grundlage für die Epoche der Renaissance werden? Wenn in der heutigen Zeit eine Vernachlässigung der geisteswissenschaftlichen Disziplinen (humanities) gegenüber naturwissenschaftlichen Fächern beklagt wird, hinsichtlich Vielfalt und Förderung etwa, würde daraus doch die Bedeutung der ersteren nicht sinken? Diese Abhandlung handelt jedoch nicht vom ‚Menschenbild‘ in den verschiedenen Bedeutungsrichtungen. Sondern sie geht auf Albertis Vorgaben ein, wie sich in der „istoria“ die Darstellung von Menschen vollziehen, und (nur) im Zusammenhang mit Handlung verbinden solle. Unter welchen Voraussetzungen, aus welchem Antrieb heraus, und mit welchen Mitteln dieser neue Anspruch sich in Florenz zutrug: dies darzulegen war mir ein Anliegen, manchmal auch Freude. Ein ‚Sehen mit dem Herzen‘ war dabei vielleicht weniger ostentativ, aber im Dialog mit dem Licht des Geistes sicher nicht unberücksichtigt.

Die Malerei der Frührenaissance  
und *Della Pittura / De Pictura* von Leon Battista Alberti

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
I. Einleitung.....	4
II. Praeliminaria: Zur Verwendung des Begriffs ‚Figur‘.....	6
II.1. Neuere Texte mit Bezug auf spätmittelalterliche Tafelbilder.....	7
II.2. Metapiktoraler Hinweis am mittelalterlichen Bild?.....	9
III. Zwei kunstgeschichtliche Quellentexte.....	11
III.1. Cennino Cennini: <i>Libro dell'Arte</i> (um 1400).....	11
III.2. Leon Battista Alberti: <i>Della Pittura</i> (1435/1436).....	13
III.2.1. ‚Figur‘ in <i>Della Pittura/De Pictura</i> .....	15
III.2.2. Die <i>Historia</i> nach Alberti.....	20
BILDTEIL mit Tafeln I-VIII, Übersicht am Anfang	
III.2.3. Mensch und Licht.....	24
IV. Bibelgeschichte in der Tafelmalerei der Frührenaissance.....	27
V. Schluss.....	32
VI. Anhang.....	33
VI.1. Cennino Cennini, <i>Libro dell'Arte</i> – Exzerpte.....	33
VI.2. Erläuterungen zur Historienmalerei.....	34
VI.3. Bedeutung der <i>concinnitas</i> in <i>De pictura</i> von Alberti.....	34
VII. Verzeichnisse und Abbildungsnachweise.....	35
Impressum / Urheberrecht.....	37

# I. Einleitung

Für eine Einleitung zur Malerei der Frührenaissance müsste anders begonnen werden, als hier vorzufinden ist. Der Titel der vorliegenden Studie ist allgemein gehalten, und doch fokussiert er auf den Traktat zur Malkunst von Leon Battista Alberti. Man erwartet also zu Recht einen textbasierten Themenbereich. Hier konnte ich mich auf etliche neuere Fachliteratur stützen, sowohl in editorialer Hinsicht, als auch für den Inhalt des Malereitraktats aus den 1430er Jahren. Und dennoch entstand erneut ein Beitrag zur Kunst der italienischen Frührenaissance, der einen ganz eigenen Ansatz verfolgt.

Das zweite Kapitel bildet im Grunde eine zweite Einleitung. Diese Praeliminaria sensibilisieren für die eigentlichen thematischen Anliegen. Zuerst ging es darum zu versuchen, den humanistischen Malereitraktat aus der unmittelbaren Geschichte heraus zu begreifen, ohne allem voran die Antikenrezeption oder die rhetorische Struktur zu würdigen. Dazu gehörte auch Biografisches über Alberti. Dieser Versuch operiert mit der eigentlich unspektakulären Fragestellung, was der Begriff ‚Figur‘ in der fraglichen Zeit bedeutete, die sich zu einer kleinen (Wort-) Feld-Kampagne ausweitete.

Natürlich steht hinter der Beschäftigung mit *Della Pittura* auch das Interesse zu erfahren, was die *Historia* nach Alberti überhaupt sei. Eine thematisch gelenkte inhaltliche Präsentation der zwei Bücher über Malerei, von Cennino Cennini und Leon B. Alberti, bilden demnach die Mitte dieser Studie. Während bis hierher die (internationalen) Bildbeispiele eher illustrierend aufzufassen sind, die jene Zeit der Ablösung von der Gotik aufzeigen, wollte im vierten Kapitel ein engerer Konnex zwischen meiner Auswahl von Gemälden und den neuen Anforderungen an die Malerei, visueller und theoretischer Art, aufgezeigt werden. Dabei gebot die Enge des publizistischen Vorhabens Grenzen, die thematisch und räumlich – Zentrum Florenz – kaum zu rechtfertigen sind.

Die duale Thematik ist auf eine Transfer-Arbeit ausgerichtet, die historisch eingegrenzt bleibt auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Markieren wir deren Anfangspunkt bei der Rückkehr der Päpste aus Avignon nach Rom im Jahr 1417, und deren Endpunkt mit der Eroberung von Konstantinopel durch die Osmanen im Jahr 1453. Dazwischen liegen sozusagen die ‚Wiederentdeckung‘ Roms als Vorbildkultur für die Künstler, und für die Kirche der Versuch, das in Ostkirche und Westkirche getrennte Christentum wieder zusammenzuführen (Konzil von Ferrara/Florenz), was nicht gelang. In Venedig immerhin vollzog sich die Vereinigung der zwei Ämter des Patriarchen und des Bischofs in Personalunion (1451). Die Ausweitung der Bildbetrachtungen hatte ich anfangs für mehrere andere Kunstzentren innerhalb und außerhalb Italiens gewünscht, und doch fehlt schon bei diesen wenigen ausgewählten Werken eine bessere Erläuterung.

Italien hat mit Stand August 2025 die meisten UNESCO-Welterbestätten Europas (61) sowie die meisten Kulturstätten (55); es ist mit der Behauptung nicht zu viel gesagt, dass die künstlerisch produktive Zeit um 1300 und das frühe 15. Jh. dafür wichtige Quellen waren. Der frühe Humanismus legte den Grund zu Vielem, was die Wissenschaft heute noch ausmacht. Ich meine, am Ende anteilig dargelegt zu haben, wie der Humanismus Albertis mit seinem Traktat über die Kunst der Malerei eine geniale Form gefunden hat, wissenschaftliche Ansprüche zu einer Ausstrahlung in die ästhetische Kultur zu bringen, auch für geistliche Belange und für menschliche Kommunikation in Gemeinschaft.

Es folgen einige methodische Hinweise, obwohl sich das meiste aus dem Ablauf erklärt. Literaturverweise in Fußnoten haben von Anfang an den Namen, einen Kurztitel, und das Erscheinungsjahr. Unter VII. sind die Verzeichnisse in folgende Abteilungen unterschieden: Bibel – Quellen / Fachliteratur / Kataloge – Nachschlagewerke – Früher Buchdruck und Online-Ressourcen. Die Online-Quellen in Kapitel II sind nicht in diesem Verzeichnis erfasst. Zu Handschriftenzeugen bezüglich der zwei Quellentexte in Kapitel III, vergleiche insbesondere Seite 11, Fußnote 7, und Seite 14, Fußnote 29.

Eine Nutzung des Internets im Sinne der digital art history, für eine interdependente Entwicklung von Fragen, kann, wie im Vorwort dargelegt, verneint werden. Jedoch bildete die Suchfeldfunktion eine Hilfe. Es gab keine Nutzung von Übersetzerdiensten oder von ‚Künstliche Intelligenz‘-Software.

Der Bildteil befindet sich in der Mitte des Heftes und enthält oben nur die (römischen) Tafelnummern, während eine Zusammenstellung von Bildinformation sich auf der Anfangsseite dieses Bildteils befindet. Dort werden auch die Bilddaten gegeben, im fortlaufenden Modus mit arabischen Abbildungsnummern, wie sie der Text vorgibt, jeweils der betreffenden Bildtafel zugeordnet.

## II. Praeliminaria: Zur Verwendung des Begriffs ‚Figur‘

Das Wort ‚Figur‘, das in den am meisten gesprochenen Sprachen in Europa ähnlich lautet, hat eine lange Geschichte mit geradezu immensen Anwendungsmöglichkeiten. Aber dennoch sind Übersetzungsfragen im Einzelfall verlangt, schon bei dem Unterschied „Abb.“ und „Fig.“ zu textbegleitenden Abbildungen. Die Kurzorientierung mit einem Wörterbuch erschließt nicht alle Bedeutungen (Anwendungsgebiete), bietet aber Anhalte für den semantischen Bezug auf den Menschen.<sup>1</sup> Das Wort stammt von lateinisch *figura* ab. Die zu Beginn aufgeführten Begriffe ‚Abbildung‘, ‚Darstellung‘, ‚Umriss‘, ‚Umrissbild‘ und ‚Zeichnung‘ weisen nicht explizit auf die Darstellung eines Menschen. In der Geometrie ist sie ein „Gebilde aus Linien od. Flächen“; an dritter Stelle wird auf „Körperwuchs, -form, Gestalt“ hingewiesen, um dann die umgangssprachliche Verwendung für „Person, Erscheinung“ zu erwähnen. Auf bildende Kunst bezieht sich die Paraphrasierung „gestaltete Form, Bildwerk“; sodann folgen die Bereiche Schachspiel, Tanz / Eiskunstlauf, Musik, und zuletzt Rhetorik.

Aus antiker Literatur geht bereits die vielfältige Verwendung des Wortes außerhalb der Sprachkunst der Rhetorik hervor; letztere sei hier mit ‚Gedankenfigur‘ und ‚figurierte Rede‘ in Erinnerung gebracht. In der Antike meinte *figura* im eigentlichen Sinn den „äußere[r]n Umriss, die Bildung, Gestalt, Figur“. Der Bezug auf die Menschengestalt ist z.B. bei M. Tullio Cicero nachgewiesen: „forma nostra ceteraque figura“ („das äußere Ansehen und die übrige Bildung [des Körpers]“ (De natura deorum 1,90); „ligneolae hominum figurae“ (ebd. 1,71).<sup>2</sup>

Im kunsthistorischen Diskurs scheint der Begriff ‚Figur‘ unverzichtbar, die kunsthistorische Richtung der Stilkunde etwa beschäftigte sich ausgiebig mit ‚Figurenstil‘. Er wird für viele Kunstgattungen angewandt. Bei einem Portrait unterscheidet man Ganz- und Halbfigur (und weiter). Bei manchen spezifischen, künstlerisch-gestalterischen Intentionen hat sich ein feststehender Begriff herausgebildet, wie etwa eine *figura pyramidale*<sup>3</sup> (etwa für die „Hl. Familie aus dem Hause Canigiani“ von Raphael; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 476), die skulpturale *figura serpentinata* (von Giambologna in der Loggia die Lanzi in Florenz), oder das ‚Figurenportal‘ gotischer Kathedralen. Standardisiert ist für manches biblische Thema der Zusatz ‚figurenreich‘ (z.B. „figurenreicher Kalvarienberg“). Im theologischen Gedankengut will der spezielle Ausdruck ‚Transfiguration‘ zu der Begebenheit auf dem Berg Tabor – nach Mt 17,1-9 wandelte sich das Aussehen Jesu vor den Augen der drei anwesenden Jünger – sicher auf Außerordentliches und Wesentliches hinweisen, was Form und Figur übersteigt. Hier stand die künstlerische, malerische Umsetzung vor einer großen Aufgabe.

Allgemein, aber kaum auf die ältere Kunst anwendbar, ist die Gegenüberstellung von figurativer (Synonym: figürlicher) und non-figurativer (abstrakter) Malerei, bzw. Kunst.

Je nach Art der Ausführung, können Figurenumrisse deutlich hervortreten aus der Gesamtkomposition, besonders in der Graphik und Glasmalerei. Die Entwicklung der

---

1 Nach R. Wahrig-Burfeind, Hrsg., Illustriertes Wörterbuch der deutschen Sprache, Sonderausgabe 2004, S. 261.

2 Lexikoneintrag „Figura“. In: Georges, Ausführliches Handwörterbuch, Lateinisch-Deutsch, Bd. I, Sp.2758. *De natura deorum* stammt etwa aus dem Jahr 45 v. Chr.

3 „der Aufbau einer Figurengruppe, so geschlossen, dass sie sich etwa in die Gestalt einer gleichseitigen Pyramide einfangen lässt; ein sehr verbreitetes Kompositionsschema der ital. Malerei der Hochrenaissance.“ (Wörterbuch der Kunst, Johannes Jahn / Wolfgang Haubenreißer, 1983, S. 230).

Handzeichnung, die eng mit der Papierproduktion in Europa seit dem 14. Jh. zusammenhing, brachte gegenüber dem Medium der Tinte auf Pergament auch Loslösung vom festen Umriss einer Figur. (Eine andere Art von ‚Handzeichnung‘ war die Sinopie, die Vorzeichnung auf der Wand. In Kapitel III.1. wird eine weitere Definition für ‚Figur‘ aufgeführt, die im Zusammenhang mit dem Malereihandbuch des Cennino Cennini formuliert wurde.)

Der Bedeutungsunterschied zwischen ‚Figur‘ und ‚Form‘ wäre kunsthistorisch eigens zu klären. Die Linie ist bei ‚Figur‘ stärker konstitutiv, wesentlicher, als bei ‚Form‘. Die Figur-Grund-Beziehung meint in der Malerei eine „für die visuelle Wahrnehmung grundlegende Unterscheidung zw. einer Figur i.w.S., also einer Form, und dem umgebenden und untergeordneten Grund bzw. Hintergrund. Dieser kann seinerseits Eigenschaften einer Figur gewinnen, zumal bei der flächigen anstatt auf tiefenräuml. Wirkung bedachten → Komposition.“<sup>4</sup> Nach dieser Erläuterung wird ‚Form‘ mit „Figur im weiteren Sinn“ umschrieben.

Im Folgenden soll Einblick gewährt werden in Wortverwendungen von ‚Figur‘ mit Bezug auf die Tafelmalerei des 14. und 15. Jh. in Europa, aus den letzten Jahrzehnten. Nur sporadisch werden einige Beobachtungen zur neueren kunsthistorischen Sprachverwendung gesammelt.

## II.1. Neuere Texte mit Bezug auf spätmittelalterliche Tafelbilder

Berücksichtigt werden Kunstliteratur, Katalogtexte und Internetauftritte von Museen in mehreren Sprachen. Das Hauptanliegen dieser, sozusagen, Stichprobe ist der Wunsch nach Erkenntnis, a) wann etwa der Begriff ‚Figur‘ zur Beschreibung von Personendarstellung im Gemälde verwendet wurde, und b) inwieweit gegenüber der menschlichen ‚Figur‘ im Bild Unterschiede des Sprachgebrauchs gemacht wurden. Hier stehen sich aber nicht verschiedene Texte zum gleichen Tafelbild gegenüber im Sinne einer Kritik. Es handelt sich lediglich um einen Point de départ zur Sensibilisierung für den Sprachgebrauch, gegebenenfalls auch zur Problematisierung.

### *Kunstliteratur*

Hier sollen aufgrund der Komplexion zwei Anmerkungen genügen.

*Gedrucktes Buch* – Die erste Anmerkung betrifft das Kapitel „Gotische Malerei“ in einer Geschichte der spanischen Kunst. Der kunstgeschichtliche Epochenüberblick verwendet aufgrund weniger direkter Bezüge auf Bildinhalte den Begriff ‚Figur‘ in seltenen Fällen (S. 192, „Sankt Georg“ von Bernat Martorell, tätig 1427-1452 in Katalonien; S. 196, „Retabel von Santo Domingo de Silos“ von Bartolomé Bermejo, 1474-76), während ‚Stil‘ (und Derivate) häufig vorkommen.

Literatur: Xavier Barral y Altet, Hrsg., Geschichte der spanischen Kunst 1996, dt. Köln 1997, S. 188-201

*Zeitschriftenartikel* – Die zweite Anmerkung betrifft die Auseinandersetzung aus dem Jahr 1941 mit dem anonymen Gemälde im Musée du Louvre (RF 2047, ausgestellt in Raum 835), „Maria lehrt das Jesuskind schreiben“ (Österreich, 1. Viertel 15. Jh.; vgl. Abb. 1), und Bildtraditionen. Der englische Text verwendet etwa „figure of donor“ und „type of figure“.

Literatur: Charles P. Parkhurst, „The Madonna of the writing Christ Child“, The art bulletin, 1941, S. 292-306. [https://www.jstor.org/stable/3046787?read-now=1&seq=11#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3046787?read-now=1&seq=11#page_scan_tab_contents) (Abruf am 13.3.2026)

---

4 Christoph Wetzels, Wörterbuch der Malerei, 2024, S. 52.

## Museumskataloge

The Cleveland Museum of Art. Meisterwerke von 300 bis 1550, hrsg. v. Renate Eikelmann, München 2007, S. 234: Giovanni di Paolo, „Anbetung der Hll. Drei Könige“ (um 1440/45).

In den zwei Textspalten zum Bild des Sienesen wird ‚Figur‘ nicht gebraucht. Die Handelnden werden mit ihren Namen, dem Beruf oder in einer Funktion genannt. Es fällt der Begriff ‚Gestalt‘:

*„Giovanni di Paolo gilt oft als konservativer Maler, da er den goldenen Hintergründen treu blieb, während seine Zeitgenossen in Florenz die neue, naturnähere Bildsprache entwickelten, die wir heute mit der Renaissance verbinden. Gleichzeitig ist er jedoch für seine originellen Bilderfindungen und für seinen ganz eigenen Stil der Malerei berühmt, dessen Bildwelten einer höchst eigenwilligen Vorstellungskraft entspringen. Seine wie ein Schachbrett aufgebauten Landschaftspanoramen und zierlichen Märchenschlösser quellen über von reizvollen Details und sonderlichen Gestalten.“*

Gemäldegalerie. 200 Meisterwerke der Europäischen Malerei, hrsg. von Michael Eissenhauer, Berlin 2019, S. 296f, S. 44, S. 54 und S. 58, sowie S. 124f, und S. 298/300 (verschiedene Autoren)

- Masaccio, „Desco da parto“ (um 1423), vgl. Abb. 2  
Während für die Beschreibung des ‚Geburtstellers‘ von der Hand des Tommaso di Ser Giovanni, genannt Masaccio – mit der erstmaligen Anwendung der Zentralperspektive in einem Gemälde (Durchmesser 66 cm) – das Wort ‚Figur‘ nicht vorkommt, hat für manche andere, auch spätere italienische Tafelgemälde der jeweilige Katalogtext diese Ausparung nicht.
- Kölner Meister, Diptychon mit „Thronende Madonna“ und „Kreuzigung Christi“ (um 1300-1320)  
*„Der linke Flügel ist aufgrund seiner Position auf der heraldisch rechten Seite und des großen Figurenmaßstabs als übergeordnet zu verstehen, und ... // Künstlerisch zeigt sich das Diptychon stark von französischer Malerei des späten 13. Jahrhunderts inspiriert. Die schlanken, eleganten Gestalten werden von faltenreichen, kunstvoll drapierten Gewändern umhüllt; Gesichter sind fein modelliert, aber nicht individualisiert. Draperien werden mittels heller Höhungen zu einer kraftvollen, reliefartigen Plastizität ausgearbeitet. Ihre Farben sind schön und gewinnen durch Lasuren Tiefe; Lüsterungen auf Blattgold stellen Goldstoffe dar. Eine eng verwandte Auffassung der Figuren, ein ähnliches Volumen ...“.*
- Hans Multscher, „Pfingsten“- ein Flügelbild des Wurzacher Altars (1437), vgl. Abb. 03  
Keine Verwendung von ‚Figur‘ in der erzählenden Bildbeschreibung. Zum Ende hin: *„Die Malereien bestechen durch ihre Detailfreude, die ausdrucksstarken Figuren und den Sinn für Genre und Bilderzählung. Gänzlich neuartig in der deutschen Malerei der Zeit sind die kleinen eingestreuten Stillleben ...“.*
- Konrad Witz, „Die Königin von Saba vor Salomo“- aus dem Heilsspiegelaltar (um 1435), vgl. Abb. 04  
*„Witz ist einer der großen Neuerer am Oberrhein. Den seit Beginn des 15. Jahrhunderts aufkommenden Realismus in der niederländischen Malerei, wie er in den Werken der van Eyck und des Meisters von Flémalle anschaulich wird, verwirklicht er in sehr persönlicher Weise und löst damit den höfischen, transzendental bestimmten Stil der Internationalen Gotik ab. Die Figuren seiner Bilder wirken unersetzlich und blockhaft, wie aus Kuben und Prismen gefügt. ... Die Wirklichkeit darzustellen war sein Ziel. (...) Die beiden Figuren sind durch die Handlung, das Überreichen eines Geschenks, miteinander verbunden.“*

- Rogier van der Weyden, Der Middelburger Altar (Bladelin-Altar; um 1445-50)  
In diesem Katalogeintrag begegnet zweimal die Kombination ‚Figuren und Kompositionen‘. *„Rogier van der Weyden avancierte im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts zum gefragtesten und prägendsten Maler seiner Zeit, der auch am Hof des Burgunderherzogs Philopps des Guten und in dessen Umfeld hoch geschätzt wurde. ... Seine Erfindungen jedoch, seine typischen, einprägsamen Figuren und Kompositionen, wurden zu Vorbild für ganze Generationen von Malern und fanden ihren Nachklang ebenso bei Hans Memling wie bei Dirk Bouts oder Gerard David.“*
- Domenico Veneziano, Die Anbetung der Könige (um 1435-1440)  
Nach Ausführungen zum Bildinhalt und kunsthistorischer Einordnung mit biographischen Details, steht zu Beginn des letzten Abschnitts: *„Hinter dem knienden König sind zwei Figuren mit spezifischeren Gesichtszügen zu erkennen: (...)“* Mit diesen beiden seien, das wird physiognomisch begründet, die Brüder Piero und Giovanni de’ Medici portraitiert.

### Online-Portal

Alte Pinakothek, München: Sammlungspräsentation (25.10.2022 — 31.12.2026) *„Alte Meister in Bewegung“*:

*„Dialogische Konstellationen und thematische Gruppen: Zahlreiche der neuen Konstellationen verbinden sich zu Themengruppen, die sich nicht nur den wichtigsten Gattungen – der Historie, dem Porträt, der Landschaft und dem Stilleben – widmen, sondern auch Kompositions- und Erzählstrukturen der Bilder unterstreichen oder prominente Motive beleuchten: etwa das Zusammenspiel von Innen- und Außenraum, monumentale Gewandfiguren oder Lichteffekte, das Bildnis und Leben der Maria, den weiblichen Akt, die Zwiesprache zwischen Mensch und Gott oder Gewalt und Leiden. Vereinzelt rücken auch Fragen der Farbgebung oder Pinselführung in den Fokus. Innerhalb der genannten Zusammenhänge begegnen sich zum Beispiel: Dürer und Botticelli, Pacher und Ghirlandaio, Perugino und Bellini, Grünewald und El Greco, Tintoretto und Goltzius, Tizian und Hals, Velazquez und van Dyck, Murillo und Rembrandt, Koninck und Lorrain, Tiepolo und Boucher.“*

<https://www.pinakothek.de/de/alte-meister-in-bewegung> (Abruf am 13.3.2026)

Dem Zweck der kurzen Auslese ist insofern gedient, als sich erkennen lässt: In der früheren Stilkunde wird ‚Figur‘ häufig verwendet. In neueren Katalogtexten führt – immer abhängig auch von dem/der jeweiligen Verfasser/in – vor allem biblischer Bezug mehr zu Namen und Benennungen gemäß dem Inhalt, während die Beurteilung der Kunstqualität dann mehr den Begriff ‚Figur‘ veranlasst. Eine einheitliche Richtlinie für die Verwendung ist nicht ersichtlich.

## II.2. Metapiktoraler Hinweis am mittelalterlichen Bild?

Nicht selten gehörten im Mittelalter Texte zum gemalten Bild, ob in Wand-, Glas-, oder Buchmalerei. In das Bild integriert, nennt man sie (Namens-) Tituli; oft gab es deutlich lesbare Sätze auf dargestellten Schriftrollen oder Büchern; einzelne biblische Worte begleiteten ein dargestelltes Geschehen („Ave Maria“ entlang eines Lichtstrahls). Es gab auch längere Bildunterschriften unter der Malerei. Der metapiktorale Hinweis, dass in einem Bild ‚Figuren‘ zu sehen wären, ist für monumentale, repräsentative Kunst aber nicht zu erwarten.

Ikonenmalerei müsste für diese Fragestellung grundsätzlich beiseite gelassen werden, denn bei jenen ‚heiligen Bildern‘ begegnet dem gläubigen Betrachter sozusagen die ewige Welt. Ikonenmalerei ist Bild-Schreiben („Ikonographie“) der Glaubensinhalte. Die obligatorische Inschrift (in der Nähe des Hauptes) enthält den jeweiligen Namen der/des dargestellten Person mit dem Vorsatz ‚heilig‘.

Wenn es einen Grund für eine hinweisende Bildbezeichnung gab, dann konnte es sich um eine nicht ausradierte Anweisung für den Buchmaler handeln. Fündig könnte man auch in Skizzenbüchern werden, wofür zwei berühmte hier nur Erwähnung finden, weil die Verifizierung ein eigenes Forschungsanliegen wäre: das Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 19093); und das Wolfenbütteler Musterbuch (Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8°), beide aus dem frühen 13. Jh.

Wieder nicht im Gattungsbereich des Tafelbildes angesiedelt, ist der interessante Beleg in einer großen Papierhandschrift beizubringen: Die Rubrik in einer volkstümlichen Bibelhandschrift im Riesenformat, datierbar um 1420, weist auf deren Illustrationen hin. Nicht das einzige Werk solcher Machart aus dieser Werkstatt, stammt sie von Diebold Lauber im Elsass.<sup>5</sup> Auf Folium 213r sind die ungerahmten Darstellungen, lavierte Federzeichnungen in Tinte, als ‚Figuren‘ bezeichnet: „hie vohet sich an / des buches cappitel / das so genant ist / die Bybel und ist / die myt den figure[n] / gemolet“.<sup>6</sup> (Abb. 05]

Dies muss als eine Besonderheit im damaligen Schaffensumfeld gelten, indem sich, gegenüber strenger Texttradition, ein freierer volkssprachlicher Text es herausnimmt, auf die besondere Buchausschmückung mit Bildern hinzuweisen. Die Anschaulichkeit der ‚Geschichten‘ macht die Historienbibel aus.

Der *Libro dell'Arte* von Cennino Cennini hebt sich mit dem Anspruch einer künstlerischen Freiheit von reinen Rezeptbüchern ab. In welcher Weise bediente sich der Maler im Ausgang des Trecento der sachverständigen Bezeichnung ‚Figur‘? Cennini war selbst Maler (vgl. Abb. 06). In diesem Handbuch findet sich der wertvolle Hinweis auf die kategorische Unterscheidung zwischen der Einzelfigurdarstellung, einerseits, und der bildlichen Erzählung, andererseits.

---

5 Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Hs. 1 (erhalten sind 288 Papierblätter; Maße: 42,5 x 28 cm).

6 Braun-Niehr, Beate, „myt den figuren gemolet“. Die Federzeichnungen..., Darmstadt 2012, S. 147, Taf. 107. Die Besonderheit der Platzierung für diese Rubrik, an hinterer Stelle im Gesamttext, sei hier nicht hinterfragt.

### III. Zwei kunstgeschichtliche Quellentexte

#### III.1. Cennino Cennini: *Libro dell'Arte* (um 1400)

Das „Buch von der Kunst“, ein Handbuch zur Malerei, ist in vier heute bekannten Handschriften überliefert, davon die früheste von 1437. Es ist im Vulgare-Italienisch vom Ende des 14. Jh. geschrieben.<sup>7</sup> Das Fachbuch ist religiös inspiriert, wie aus der Widmung und der Einleitung hervorgeht: „in Verehrung Gottes und der Jungfrau Maria, des hl. Eustachius, des hl. Franziskus, des hl. Johannes des Täufers, des hl. Antonius von Padua und überhaupt aller Heiligen Gottes sowie (...)“.<sup>8</sup> Nachfolgende Zitate entnehme ich der neuen, linguistisch kommentierte Edition von Veronica Ricotta (2019). Zunächst erfolgen einige kunsthistorisch bedeutsame Aussagen über das Buch, auf der Basis des Berliner Ausstellungskataloges von 2008.

Der Autor Cennino d'Andrea Cennini (geb. um 1360, gest. vor 1427) stammte aus Colle Val d'Elsa (Toskana), er war in Florenz der Schüler des Agnolo Gaddi, der die Werkstatt seines Vaters Taddeo Gaddi weitergeführt hat. Herkunft und künstlerische Linie mitzuteilen, ab der Werkstatt des Giotto di Bondone als des Lehrmeisters von Taddeo Gaddi, waren Cennino Cennino zu Beginn seines Buches wichtig. Dies sicherte ihm Legitimität; auch eine „forma et modo“-Klausel war diesbezüglich üblich.<sup>9</sup> Obgleich Cennini in der Hauptsache ein Lehrbuch zum Erlernen traditioneller Techniken der Malerei verfasste<sup>10</sup>, überrascht zum Beispiel die Aussage über die Freiheit des Malers – auch in dem Zusammenhang, „damit das zur Anschauung gebracht wird, was nicht ist“. Er sieht den Rang der Malerei gleich nach der Wissenschaft gegeben, gekrönt von der Dichtkunst. (Siehe Anhang VI.1 A)

Das Handbuch unterscheidet sich von anderen Rezeptbüchern des Mittelalters in „der Anschaulichkeit der Schilderung und dem Bemühen um praktische Relevanz“.<sup>11</sup> Fachbezogen oszilliert das Handbuch demnach in der Dualität zwischen erlernter, bzw. zu erlernender Ausübung, und eigener Vorstellungskraft, die Cennini zu Beginn des Buches „fantasia“ nennt.<sup>12</sup>

---

7 Florenz Bibl. Med. Laur., Ms. pluteo 78.23 (datiert 1437); Florenz Bibl. Ricc., Ms. 2190 (16.-17. Jh.); Vatikanstadt Bibl. Apost. Vat., Ms. Vat Ottob. 2974 (datiert 1737); Florenz Bibl. Nat. Centrale, Ms. Palat. 818 (18. Jh.). Vgl. *Fantasia und Handwerk : Cennino Cennini ...*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Wolf-Dietrich Löhr / Stefan Weppelmann Berlin 2008, S.246-249 (zu Kat. 1), hier S. 248 unten. Neuere italienische Ausgaben wurden durch Fabio Frezzato (2003), Antonio P. Torresi (2004) und Veronica Ricotta (2019) besorgt; eine neuere französische Edition stammt von Colette Déroche (1991), eine spanische Version von Fernando Olmeda la Torre (1988). Eine deutsche Übersetzung lieferte, 1871 ediert, Albert Ilg, zu der Aline Ehrhardt 2015 eine Neuausgabe besorgte. Eine englische Übersetzung wäre die von Daniel V. Thompson, Jr., von 1960.

8 *Fantasia und Handwerk : Cennino Cennini ...*, 2008, S. 10.

9 Vgl. Wolf-Dietrich Löhr / Stefan Weppelmann, >Glieder in der Kunst der Malerei< – Cennino Cenninis Genealogie ..., in: *Fantasia und Handwerk : Cennino Cennini ...*, 2008, S. 13-55, bes. auch S. 34. Historisch sind die Werkstattzusammenhänge auch in anderen Dokumenten belegt, mit z.B. „Maestro Agnolo di Tadeo, dipintore da Firenze“ oder „Agnolus Taddi Gaddhi, pictor“; siehe ebd., S. 41 Anm. 83 (mit Verweis auf Bruce Cole, Agnolo Gaddi, Oxford 1977, Dokumente 25 u. 26).

10 Über die unterschiedlichen Auffassungen, vgl. V. Ricotta, 2019, S.26-32 („1.2. Che cos'è il *Libro dell'arte*?“).

11 Löhr/Weppelmann, in: *Fantasia und Handwerk : Cennino Cennini ...*, 2008, S. 23.

12 „Die Fantasia erhält in Cenninis Traktat eine entscheidende Funktion als Mittlerin zwischen der sinnlichen Wahrnehmung und der Gestaltung. Er sieht sie, einer weitgehend aristotelischen Tradition folgend, als Fähigkeit der

Eine andere Dualität wird eher beiläufig erwähnt, wenn ‚Geschichte‘ und ‚Figur‘ im 29. und 30. Kapitel zweimal als Alternativen genannt werden. Stefan Weppelmann beurteilt das Begriffspaar (mit Bezug auf Kapitel 29) als „die beiden zentralen Modi bzw. Invarianten künstlerischer Darstellungsanliegen“.<sup>13</sup> Der Text hier lautet: „[5] Quando sè per le chiese o per capelle e incominci a disegnare, raguarda prima di che spazio ti pare o storia o ffigura che vuogli ritrarre e guarda dove ha gli scuri, e mezi, e bianchetti.“ (Ed. Ricotta, 2019, S.167) Wer also für eine Kirche oder Kapelle die vorbereitenden Zeichnungen mache, solle erst schauen, ob sich der Raum (lo spazio) – beziehungsweise die Fläche – für eine Geschichte oder für eine Figur besser eigne, und schauen, wo das Dunkel, das Halbdunkel oder das Weiß (anzubringen?) wären. Wenn der Traktat ikonographisch auch wenig geliefert habe, so sei die Anweisung doch einigermaßen anschaulich.<sup>14</sup> Besonders die Aufzählungen zum ‚Gegenstand der Malerei‘ als solchem, die Malmotive, tragen dazu bei: die sichtbare Umwelt, etwa mit Pflanzen, Tieren, Bergen und Wasser; sowie attributive Dinge für menschliche Darstellung und Kultur, wie Haare, Kleidung, Glas, etc. Das Themenfeld von Material und Dekor durchzieht mit praktischen Hinweisen den Text, mit starkem Akzent auf Farben. Als Gattungen kommen „in muro, in tavola, in vetro, in ferro e in ciascheduno luogo“ – in Wand-, Tafel- und Glasmalerei, sowie auf Metall (Eisen) und auf sonst welchen Untergründen – zur Sprache. (Nachzulesen in Kapitel 151, Ed. Ricotta, 2019, S. 239)

Im 30. Kapitel ist vom guten Maß in der Zeichnung die Rede, damit die menschliche Figur (!) richtig werde, welche für ein gutes Ergebnis auch korrigiert werden solle, wenn nicht gleich gelungen. Cennini unterscheidet dabei für das Gesicht („il viso“) drei Teile: „la testa“ (den oberen Kopfteil), „il naso“ (die Nase), und von der Nase zum Kinn. mit dem Mund.<sup>15</sup> Mit einem dieser Maße könne die ganze Figur durchgemessen und festgelegt werden. Später, in Kapitel 70, knüpft der Autor an diese Stelle an („come ho detto di sopra“), um von ‚den Maßen zu handeln, die der menschliche Körper haben solle um perfekt zu sein‘.<sup>16</sup> Für die Proportionen des menschlichen Körpers gilt im Malprozess folglich als Prinzip ein Maßnehmen an jenem selbst, was Mathematik kaum benötigt.

Wie aus dem Gesagten ersichtlich geworden, wird der Begriff „figura“ in vielen Zusammenhängen verwendet, die das Glossar mit Schreibvarianten und Belegstellen (Ed. Veronica Ricotta) erschließt. Sie erläutert ‚figura‘ als „disegno di una forma, generalmente umana, soggetto pittorico“. (Ed. Ricotta, 2019, S. 315)<sup>17</sup> Daneben ist ‚figuressa‘ – nach Ricotta<sup>17</sup> in der Bedeutung einer „piccola figura dipinta“ – nachgewiesen (ebd., S. 316); eine Belegstelle des *Libro dell'Arte* findet sich am Ende der Anweisungen zu Pinselarten (Kap. 64): „[11] Tale pennello vuole essere puntio, con perfetta punta per proffilare, e ttale vuole esse(re) piccinin piccinin per certi lavorii e figurette ben piccole.“ (Ed.

---

Erfindung und Komposition, mit der er ‚im Kopf‘ zeichnen und neue Bilder aus den durch Kopieren und Zeichnen gespeicherten Daten zusammensetzen kann; ...“ (Ebd., S. 10 Anm. 18.)

13 Siehe S. Weppelmann, >Storia o ffighura<. Objektstatus und Kontext der Berliner Tafeln Cenninis und Überlegungen zur Werkstatt des Agnolo Gaddi, in: *Fantasie und Handwerk : Cennino Cennini ...*, S. 57-79, hier S. 77 Anm. 1.

14 Löhr / Weppelmann, in: *Fantasie und Handwerk : Cennino Cennini ...*, 2008, S. 13-55, hier S. 24.

15 „Togli prima il carbone sottile e temperato come è una penna o lo stile. [2] E lla prima misura che pigli a disegnare piglia l'una delle tre che ha il viso che nn'ha in tutto tre, cioè la testa, il viso e 'l mento colla bocca. [3] E pigliando una di queste t'è guida di tutta la figura, de' casamenti dall' una figura all'altra ed è perfetta tuo guida aoperando il tuo intelletto di saper guidar le predette figure e misure.“ Und: „[6] E sse di primo tratto non ti vien bene in misura la tuo storia o ffigura, (...) e rincipialo da ccapo, tanto è quanto tu vedi che con misura si concordi la tua figura coll' essempro.“ (Cap. XXX, Ed. Ricotta, 2019, S. 167f) Vergleiche Anhang VI.1.B.

16 Er bekundet das Vorhaben, diese Maße „a littera“ für den Mann anzugeben, während er die Maße der Frau auslasse, „perché non ha nessuna perfetta misura“. (Edition Ricotta, 2019, S. 195.)

17 Für ‚Figur‘ wird eine einzige Korrespondenz zum Malertraktat von Leon Battista Alberti mitgeteilt, nämlich in Bezug auf dessen Definition der Sehpyramide. (Ebd., S.315) Vgl. Kap. III.2.1.

Ricotta, S. 188) Nichtsdestotrotz gibt es manche Benennung der menschlichen Darstellung als Mann oder Frau (in Kap. 215 etwa); oder als *gran signora*, in dem Kapitel über einen Puttenfries, wo als ein erweiterter Anwendungsbereich der Malerei auch Gipsrelief ins Spiel kommt: „[8] Interverratti che, quando sarà piena, in piccola botta di martellino la spezeria destramente. [9] Per questo modo arai la efigia, e over la filosomia, ovvero impronta, di ciascuno gran signora.“ Das Wort „efigia“ erklärt Ricotta mit „immagine, figura (specialmente di una persona)“ (Ed. Ricotta, Glossar S. 313)<sup>18</sup>; „filosomia“ meint die Physiognomie, und *impronta/impronta* meint „disegno risultato di un calco“ oder „la forma di un calco“ (Ed. Ricotta, S. 324), eine Zeichnung oder Form gewonnen aus Gipsabdruck. (Dies meint noch nicht die Bildgattung Portrait.)

Schon aus den gegebenen Zitaten geht hervor, dass die Inhalte (über 219 Kapitel) nicht sehr strukturiert vorgetragen werden und dass die praktische Handhabung überwiegt. Die Technik fußte im Trecento, so lässt es sich hier nachvollziehen, auf der Malerei mit Temperafarben.<sup>19</sup> Ein französisches Gemälde um 1415, von Jean Malouel oder Henri Bellechose, zählt zu den frühesten erhaltenen Leinwandbildern.<sup>20</sup> Eine übersichtliche Darlegung zu den Anfängen der Ölmalerei in Europa wäre ein Desiderat (besonders unter Vermeidung nationalen Ehrgeizes).<sup>21</sup> Cenninis Handbuch vermittelte noch die Auffassung (nach Aristoteles in *De coloribus*), dass ‚Sehstrahlen‘ vom Auge ausgehen würden, im Unterschied zum Herrühren derselben von den (Ober-) Flächen der Dinge. Leon Battista Alberti wich einer Entscheidung in dieser Frage aus, da sie für seine Ausführungen über die Malerei ohne Belang wäre.<sup>22</sup> In unterschiedlichen Weisen wurde und wird in der Fachliteratur die Neuartigkeit des Traktats *Della Pittura* von Leon Battista Alberti – gegenüber dem Handbuch von Cennino Cennini zum Beispiel – behandelt. Neue Editionen können sui generis zeigen, dass sein Traktat zuallererst dieses war: ein literarisches Werk.

### III.2. Leon Battista Alberti: *Della Pittura* (1435/1436)

Leon Battista Alberti wurde 1404 in Genua geboren, Geburtsstadt seiner Mutter, und starb 1472 in Rom.<sup>23</sup> Die Mutter aus adeligem Geschlecht, der Vater aus einer Händler- und Bankiersfamilie in Florenz stammend, die von dort vertrieben wurde. Nach kurzer Zeit in Venedig, kam die Familie 1416 nach Padua, wo Leon Battista Literatur studierte und in humanistischen Kreisen verkehrte. In Bologna studierte er Kanonisches Recht, mit Abschluss im Jahr 1428. In den folgenden vier Jahren (1428-1432) hielt sich Alberti in Florenz auf, wo er die perspektivischen Neuerungen des Filippo Brunelleschi kennenlernte (*camera obscura*), mit deren Hilfe er später in Rom erstmals eine

---

18 Der häufigere lat. Begriff ist *effigies*, nach Georges „die Nachbildung“ und im eigentlichen Sinn „das dem Original nachgebildete Bildnis, das Abbild, Ebenbild“. (Georges, Bd. 1, Sp. 1249f)

19 „sostanza emulsionante naturale o artificiale per amalgamare i colori“ – mit sehr vielen Belegstellen, auch für das Verb. (Ricotta, 2019, Glossar S. 378f)

20 Siehe: Gemäldegalerie Berlin, Museumskatalog, S. 110 mit Abb. S. 111.

21 Vgl. Dossier de l'art, Nr. 152: Le musée national du Moyen Âge, Saint-Étienne 2007, hier S. 72-79 (La peinture sur bois) und S. 80-85 (Les techniques de la peinture sur bois), insbes. S. 83 u.S. 85.

22 Nach Bernadette Mussbacher, Theorien zum Licht in Traktaten der frühen Neuzeit, 2013, S. 36-42 (Kap. 4.2., „Leon Battista Alberti – *Della Pittura*, 1435/36“), hier S. 37f.

23 Die Angaben in diesem Absatz nach: <https://www.unibo.it/it/ateneo/chi-siamo/la-nostra-storia/alumni-e-personaggi-celeabri/leon-battista-alberti> (Abruf am 2.3.2026); sowie <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-iii-die-geistigen-und-kunsttheoretischen-grundlagen-der-renaissance/3-leon-battista-alberti> (Abruf am 2.3.2026).

topografische Vermessung der antiken Stadt vornahm: „I nuovi precetti della prospettiva gli furono utili quando si adoperò, per primo, alla misurazione topografica della Roma antica, pratica che sarebbe servita alla sua breve *Descriptio urbis Romae*.“ 1432 wurde er Sekretär von Biagio Molin in Rom (Patriarch von Grado und Regens in der Päpstlichen Kanzlei) und konnte – dank seiner geleisteten Studien – *abbreviatore apostolico*<sup>24</sup> werden. So nahm er denn auch am ‘Unionskonzil’ von Ferrara-Florenz teil, das ab 1439 in Florenz tagte.<sup>25</sup> Mit Papst Eugen IV. kehrte er 1443 nach Rom zurück, wo er – unterbrochen durch zahlreiche und häufige Reisen an italienische Höfe des Nordens – seinen ständigen Wohnsitz nahm. Papst Nikolaus V., den er bei seinen römischen Bauprojekten beriet, beauftragte ihn 1447 mit der Restaurierung bedeutender antiker Gebäude Roms. (...).

Alberti hatte Bekanntschaft und stand in Freundschaft mit führenden Persönlichkeiten der Stadt Florenz (wie z.B. Piero di Medici)<sup>26</sup>, mit Gelehrten (des Päpstlichen Hofes etwa), und mit Künstlern (die auch Gelehrte sein konnten) wie Filippo Brunelleschi, Adressat des Prologs in der *Vulgare*-Ausgabe. In diesem erwähnt er die gemeinsame Freundschaft mit Donatello, auch “Nencio e Luca e Masaccio” nennt er, nämlich Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Luca della Robbia (1399/1400-1482), sowie den (1428 in Rom jung verstorbenen) Masaccio.<sup>27</sup> Mit Aufträgen als Architekt hatte er später noch in Florenz zu tun (wie auch in Rimini und Mantua). Es wollen hier – trotz vieler, anderer Literatur – nur noch seine Traktate *De re aedificatoria* und *De statua* erwähnt sein. Sein Grab befindet sich in Santa Croce in Florenz.

Die inhaltliche Komplexität von *Della Pittura* kann hier sicherlich nicht insgesamt vorgestellt werden. Da Alberti zwei Versionen schrieb, in *Vulgare* und in Latein, entspann sich ein langer Diskurs über die Frage der Reihenfolge, zu deren Fixierung auf die Jahre 1435 und 1436 zwei handschriftliche Vermerke von Autorenhand führten, beide auf Lateinisch. Die Notiz zur Fertigstellung im Jahr 1435 steht in einer Handschrift der Biblioteca Marciana: „Die veneris ora XX 3/4, quae fuit dies 26 augusti complevi opus de pictura Florentie. B[aptista]“.<sup>28</sup> Die älteste Abschrift des *Vulgare*-Textes mit dem Prolog an Filippo Brunelleschi stammt vom 17. Juli 1436, wie am Ende angefügt steht.<sup>29</sup> Inzwischen gilt der *Vulgare*-Text als der frühere<sup>30</sup>, und die Ausführung in zwei Sprachen wird mit

---

24 „Abbreviator. Beamter der päpstlichen oder königlichen Kanzlei. Abbreviatoren setzten für die Notare und den Vizekanzler die Urkundenkonzepte auf und überprüfen die Arbeit der Skriptoren.“ Vgl. <https://www.erikaweigele.de/glossar/> (Abruf am 9.3.2026).

25 Vgl. zur Bedeutung des Konzils den Wikipedia-Eintrag „Konzil von Ferrara/Florenz/Rom 1437–1445/1447“. [https://de.wikipedia.org/wiki/Konzil\\_von\\_Ferrara/Florenz](https://de.wikipedia.org/wiki/Konzil_von_Ferrara/Florenz) (Abruf am 9.3.2026).

26 Vgl. G. Schweikhardt, Piero de’ Medici, Alberti und Filarete, in: Gunter Schweikhardt, *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Ulrich Rehm / Andreas Tönnemann, 2001, S. 239-255.

27 *Handbuch der italienischen Renaissancemaler*, 1998, S. 132. Siehe den Kommentar zum Prolog von O. Bätschmann, Ed. 2002/2014, S. 6-8.

28 Notiz Albertis in einer Cicero-Abschrift (*Brutus*) in seinem Besitz (Venedig, Bibl. Marciana, cod. Lat. 67, cl. XI); nach Bätschmann, 2002/2014, S. 3 mit Anm. 3 auf S. 48.

29 „Finis. Laus Deo. Die XVII mensis iulii Mcccc36“. Ebd., S. 3 mit Anm. 4 auf S. 48 (Zitat) – mit Verweis auf die Handschrift in Florenz: Bibl. Nazionale Centrale, Cod. II.IV.038, cc. 120r-136v.

Vgl. auch: Liste der digitalisierten Handschriften, bereitgestellt von der Fondazione Leon Battista Alberti. <http://www.fondazioneleonbattistaalberti.it/MANOSCRITTI.pdf>).

30 Ausführlich erläutert u. bibliographiert von: Martin McLaughlin, Leon Battista Alberti. *Writer and Humanist*, 2024, hier Kapitel 9, S. 189-209: *Technical Treatises I – Bilingualism and rhetorical strategies in De Pictura*. (Darunter der Hinweis auf: Leon Battista Alberti, *On painting*, hrsg. u. übersetzt von Rocco Sinisgalli, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', Cambridge University Press, U.S.A., veröffentlicht am 01.06.2011. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511782190>)

unterschiedlichen Zielgruppen erklärt: „If the dedication of the vernacular redaction to Brunelleschi was an appropriate gesture, given the achievements of Florentine artists by the mid-1430s, the decision to dedicate the longer, more erudite Latin version to the humanist prince Giovan Francesco Gonzaga was also a fitting act of decorum for Alberti’s new idea of the status of the humanist painter.“<sup>31</sup>

Im Prolog werden die drei Bücher des Traktats so angekündigt: „das erste, ganz mathematische, lässt diese anmutige und höchst vornehme Kunst aus den Wurzeln der Natur hervorgehen. Das zweite Buch legt die Kunst in die Hand des Künstlers, indem es ihre Teile unterscheidet und alles begründet. Das dritte unterrichtet den Künstler, wie er sich die vollkommene Kunst und die Kenntnis der ganzen Malkunst erwerben könne und müsse.“<sup>32</sup> Die lateinischen Titel der drei Bücher sind *Rudimenta*, *Pictura* und *Pictor*.

Die kunsthistorische Beachtung der Perspektivstudien von Alberti hat eine längere Reichweite in die Vergangenheit, als die literarische Qualität von *Della Pittura/De Pictura* erforscht wird. Zweifelsohne ist sowohl durch die Rhetorik als auch durch die Geometrie eine Verbindung zum antiken und mittelalterlichen Freie-Künste-Kanon gegeben. Im Rahmen christlicher Bildungstradition, wurde der Traktat an das mittelalterliche Bildungssystem mit einem spirituellen Hintergrund angegliedert.<sup>33</sup>

Mit vielen Ansätzen wurde der Malereitraktat Albertis studiert. Im nächsten Kapitel verfolge ich das Ziel, einige Besonderheiten im Sprachlichen mit Auswirkungen auf das Verständnis des Inhalts herauszustellen. Besonders mit dem Hintergrundwissen um den Inhalt des *Libro dell’Arte* von Cennini (Kap. IV.1.), erhält die Frage nach der Begriffsverwendung von ‚Figur‘ in *Della Pittura / De Pictura* erkennbar ihre Legitimität. Wie ist es zu erklären, dass nach Alberti nur noch die *Historia* die richtige Aufgabe eines Malers sein sollte, in Absetzung vom anderen „zentralen Modus eines künstlerischen Darstellungsanliegens“, der *Figura*?

### III.2.1. ‘Figur’ in *Della Pittura / De Pictura*

Im Folgenden präsentiere ich mein Ergebnis für Belegstellen von ‘Figur’ im Malereitraktat von L. B. Alberti im jeweils gegebenen Textzusammenhang (ohne das Wort in der Gesamtanzahl zu erfassen), indem die zwei Textversionen verglichen werden.

Die neueste editorische Gegenüberstellung der zwei Versionen *Della Pittura* und *De Pictura*, von Wulfram / Schöffberger von 2023, lag mir leider nicht vor.<sup>34</sup> Für den lateinischen Text stand mir die bilinguale Ausgabe Jean Louis Schefer zur Verfügung<sup>35</sup>, der eine französische Neuübersetzung

---

31 M. McLaughlin, 2024, S. 208. Vgl. auch O. Bätschmann, 2014, S. 3-6 (Einleitung: Die Adressaten).

32 Bätschmann / Gianfreda, 2002/2014, S. 65. Die Anlehnung an die *Institutiones Oratoriae* von Quintilian für die inhaltliche Dreiteilung gilt seit 1984 als sicher; vgl. M. McLaughlin, S. 191 mit S. 339, Anm. 11.

33 Weiterführende Literatur: Steven F. H. Stowell, Leon Battista Alberti’s ‘De pictura’ and the Christian Tradition of the Liberal Arts, in: *The Spiritual Language of Art: Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance*, Cambridge (U.S.A.), 2011.

34 Leon Battista Alberti, "De pictura" (lat.), hrsg. v. Hartmut Wulfram und Gregor Schöffberger, unter redaktioneller Mitarbeit von Matthias Baltas und Katharina Gerhold – Leon Battista Alberti, "De pictura" (lat.): Kunsttheorie - Rhetorik- Narrative / Teoria dell'arte, retorica, narrative (Studia Albertiana Vindobonensia, 2) – Stuttgart, 2023.

35 Leon Battista Alberti, *De la peinture. De Pictura (1435)*, Préface, traduction et notes par Jean Louis Schefer, Introduction par Sylvie Deswarte-Rosa, 1992, 2. Aufl., Paris 1993. Der lat. Text folgt der Edition Cecil Grayson, zuerst in *Opere Volgari* Bd. 3, dann als Einzelband, korr. u. durch Glossar erweitert, 1975.

desselben unternommen hat. Für *Della Pittura* benutzte ich die Ausgabe von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda (2002, 4. Aufl. 2014), die weitgehend die Edition von Cecil Grayson wiedergibt, und ich griff, darüber hinaus, auf die venezianische Druckausgabe von 1547 zurück (digital über die Bayerische Staatsbibliothek München).

Für die gefundenen Textstellen mit Relevanz für den Begriff 'Figur' ergeben sich demnach Zitatgruppen:

a) Toskanisch-Vulgare (Edition Bätschmann und Gianfreda 2002/2014, und b) deutsche Übersetzung davon (Ed. Bätschmann und Gianfreda 2002/2014); c) Vulgare-Druckedition Venedig 1547 (wenn relevant); und d) der lateinische Quellentext der Edition Schefer 1992/1993 (rechtsbündig im Layout), der Edition Grayson (1973) folgend.

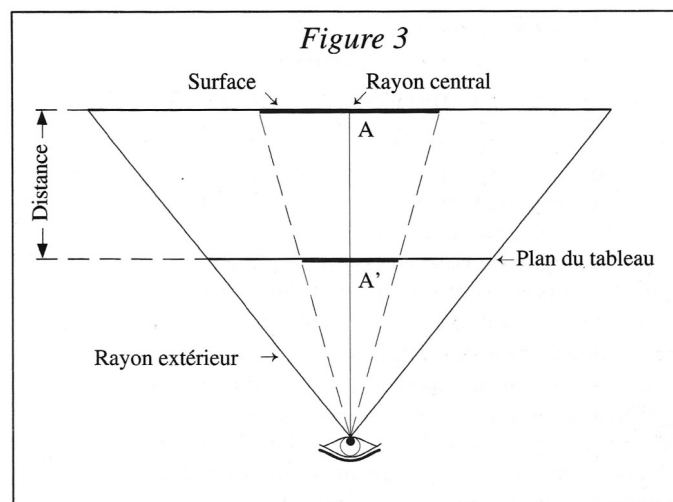
Vor dem Zitat steht (in Fettdruck) die Nummer des Abschnitts/Paragraphen (nicht im Druck von 1547); der je relevante Begriff wurde in Grau hinterlegt (Zusätzliches unterstrichen).

In Buch 1:

### Zitatgruppe 1

Das erste Beispiel ist im ersten Buch die geometrische 'Figur' der (Seh-) Pyramide.

- a) 7. „La pirramide sarà figura d'uno corpo dalla cui base tutte le linee diritte tirate su terminano ad uno solo punto.“
- b) 7. „Die Pyramide hat die Gestalt desjenigen Körpers, von dessen Grundfläche alle gerade hochgezogenen Linien in einem einzigen Punkt enden.“
- d) 7. „Pyramis est figura corporis oblongi ab cuius basi omnes lineae rectae sursum protractae ad unicam cuspidem conterminent.“



„La Section de la pyramide visuelle“. Illustration aus: L.B. Alberti, *De la Peinture / De Pictura*, hrsg. u. übers. v. Jean Louis Schefer, Paris 1993, S. 243 Fig. 3.

## In Buch 2:

### Zitatgruppe 2

In Kapitel 36 führt Alberti als das Ziel einer guten Komposition aus, die Schönheit hat, dass „alle Glieder gut zusammen passen. Sie werden dann zusammenpassen, wenn sie sowohl nach der Größe wie nach der Aufgabe, dem Aussehen, den Farben und nach weiteren ähnlichen Dingen mit einer Schönheitsvorstellung übereinstimmen.“ Es folgt:

- a) **36.** „ché se fusse in una dipintura il capo grandissimo e il petto piccolo, la mano ampia, ..., questa compositione certo sarebbe brutta a vederla.“
- b) **36.** „Denn wäre in einem Gemälde der Kopf übergroß, die Brust klein, die Hand breit, ..., wäre eine solche Komposition hässlich anzusehen.“
- c) (Fol. 26r) „Che se in alcuna imagine vi sarà una grandissima testa, un petto picciolo, una mano molto larga, un pie rilevato, e un corpo gonfio, veramente questa compositione sarà brutta a vedere.“
- d) **36.** Quod si in simulacro aliquo caput amplissimum, pectus pusillum, manus perampla, ..., haec sane compositio erit aspectu deformis.“

Als ein verdecktes Phänomen darf man hier benennen, dass in der Textpassage, in der sich die konkreten Beispiele eindeutig auf die Darstellung eines/von Menschen beziehen, wo es also der Inhalt geradezu herausfordert, der Begriff ‚Figur‘ nicht verwendet wird (weder ‚Person‘, noch ‚Mensch‘, noch ‚Figur‘).

### Zitatgruppe 3

Im nächsten Beispiel beinhaltet, in einem Textzusammenhang mit Beispielen für die Wiedergabe von Kentauren und Tieren, als einziger der lateinische Text noch einen expliziten Bezug auf Menschen (!), so als ob eine nachträgliche Präzisierung stattgefunden hätte.

- a) **39.** „Seguita la compositione de’ corpi, nella quale ogni lode e ingegno del pittore consiste. (...) E sarebbe vizio se in pari distanza l’uno fusse più che l’altro maggiore, o se ivi fussero e’ cani equali ai cavalli, (...)“ – *ähnlich lautend c)* –
- b) **39.** „Es folgt die Komposition von Körpern, die alles Ansehen und alle Begabung des Malers ausmacht. (...) Ferner wäre es ein Fehler, wenn bei gleichem Abstand einer größer wäre als der andere, oder wenn die Hunde gleich groß wären wie die Pferde, (...)“.
- d) **39.** „Sequitur corporum compositio, in qua omne pictoris ingenium et laus versatur. (...) Tum etiam vitium esset, si homines pari distantia alii aliis multo maiores, aut si canes equis pares in pictura adessent.“

## In Buch 3:

Alberti schreibt im Abschnitt 56 über die Schönheit. Er warnt davor, Vorbilder nicht aus der Natur zu entnehmen. Denn die Maler sollten doch selbst „mit Augen und Verstand“ („con occhi o mente“) Vorbildern der Natur folgen. Mit dem Exempel über das Vorgehen des antik-griechischen Malers Zeuxis wird der alleinigen ‚Nachahmung‘ jedoch die ‚Idee‘ der Schönheit beigelegt. Indem aus der Natur das Schönste genommen und in eine neue Zusammenfügung gebracht würde, ließe sich ein

ideales Kunstwerk erreichen. Ausschließlich aber die imitatio naturae würde, so Alberti, die Hand des Malers so eingeübt machen, dass alles, was er dann macht, „parrà tratta dal naturale“.<sup>36</sup>

#### Zitatgruppe 4

a) 56. Qual cosa quanto sia dal pittore a ricercarla si può intendere, ove poi che in una storia sarà uno viso di qualche conosciuto e degno uomo, bene che ivi sieno altre figure di arte molto più che questa perfette e grate, pure quel viso conosciuto a sé imprima trarrà tutti gli occhi di chi la storia riguardi: tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura.“

b) 56. Wie sehr der Maler danach streben muss, kann man aus Folgendem erkennen: wenn sich in einem Vorgang ein Gesicht eines bekannten oder würdigen Mannes befindet, zieht dieses bekannte Gesicht sofort alle Blicke der Betrachter auf sich, selbst wenn darin andere Figuren zu sehen sind, die jenes an künstlerischer Vollendung und Liebreiz übertreffen. Daraus ersieht man, welche Wirkung das enthält, was nach der Natur dargestellt ist.“

c) (Fol. 40r/v) Laqual cosa veggiamo quanto desiderare si debba ne le pitture. Perchioche se ne l'istoria vi sarà il volto d'alcuno huomo conosciuto, benche vi si ne veggano de l'altre di piu eccellente artificio, nondimeno la faccia conosciuta tira a se gli occhi di tutti / i risguardanti. Cotanta forza et gratia ha ella in se, per esser tolta dal naturale.“

d) 56. „Quae res in picturis quam sit optanda videmus, nam in historia si adsit facies cogniti alicuius hominis, tametsi aliae nonnullae praestantioris artificii emineant, cognitus tamen vultus omnium spectantium oculos ad se rapit, tantam in se, quod sit a natura sumptum, et gratiam et vim habet.“

Während hier in der frühen Vulgare-Version Menschendarstellung mit „figure“ bezeichnet wurden, welche trotz kunstvoller Ausführung aber nicht die Wirkung eines portraithaft gebildeten Gesichtes hätten, entfällt „figure“ im lateinischen Text (gleich der Druckausgabe Venedig 1547 in Vulgare).<sup>37</sup> Bei der Gegenüberstellung von erkanntem Gesicht und in ganzer Gestalt gemalter Menschenfigur hebt der Autor die kraftvolle Wirkung des in „la storia“ naturnah portraitierten Menschen heraus. Dass die Kraft der positiv notierten Natur inhaltlich einmal zu „forza“ tendiert, dann zu *vis*, hängt mit der eleganteren Denkweise im Lateinischen zusammen, wo dem (der Natur ähnlich gestalteten) Gesicht dann auch Anmut (*gratia*) zugeteilt ist. Denkt man an Personifikationen der *Fortitudo*, scheint „forza“ sich mehr auf körperliche Kraft zu beziehen – ganz im Unterschied etwa zu *vis verbi*.

#### Zitatgruppe 5

Alberti empfiehlt das Zeichnen im (lebens-) großen Format von Beginn der Malpraxis an, da daraufhin das Große zu verkleinern leicht falle, während eine Gewohnheit zur Ausführung im Kleinen nicht zur Vergrößerung führen könnte. Bei dieser praxisbezogenen Anweisung verwendet er den Begriff ‚Figur‘ für die Darstellung von Menschen, ob in Skulptur oder Malerei (*fingere, dipingere*).

---

36 Jean-Louis Schefer übersetzt lat. „naturam ipsam sapiat“ mit „on sentira la nature elle-même“. Vgl. Druckausgabe von 1547: „somigliarà a la natura istessa“.

37 Rudolf Preimesberger führt den Sachverhalt sehr detailliert aus und stellt die Textpassage unter Anderem in den literarischen Kontext der *Ars poetica* des Aristoteles. Vgl. R. Preimesberger, >Dennoch reißt es die Augen aller Betrachter an sich.< Leon Battista Alberti zur Wirkung des Gesichts im Gemälde, in: *Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, Berlin 2011, S.77-84. Die Übersetzung mit ‚Gewalt‘ für „forza“ ist einseitig.

- a) 57. „Chi saprà ben dipignere una gran figura, molto facile in uno solo colpo potrà quest’altre cose minute ben formare.“
- b) 57. „Wer eine große Figur richtig zeichnen kann, wird mit Leichtigkeit auf Anhieb derartige kleine Dinge gestalten können.“
- c) (Fol. 40v, Mitte) „Percioche colui, che saprà fingere o dipingere le figure grandi, costui et benissimo con un tratto solo potrà fare ancho le minute.“
- d) 57. „Nam qui magnas figuras fingere aut pingere noverit, is perfacile atque optime unico tractu eiusmodi minuta poterit.“

### Zitatgruppe 6

Im Abschnitt 58 spricht Alberti von der Anmut der malenden Natur, wenn der Maler durch das „velo“ (oder „rete“) – jenes technische Hilfsmittel eines in den Rahmen gespannten durchsichtigen ‚Schleiers‘, der ein regelmäßiges Linienraster aufweist (vgl. *Della Pittura*, S. 160/161) – hindurch seinen Bildausschnitt wahrnimmt. Auffällig erscheint mir hier, dass der Begriff ‚Figur‘ auf die Bilder anderer Maler angewandt wird, und es zeigt sich verblümt, dass der Autor eben nicht meint, dass von der Natur her ‚Figuren‘ zu malen wären.

- a) 58. Alcuni ritranno figure d’altri pittori, (...) Ma certo i nostri pittori saranno in grandi errori se non intenderanno che chi dipinse si sforzò ripresentarti cosa, quale puoi vedere nel nostro quale di sopra dicemmo velo, dolce e bene da essa natura dipinto.
- b) 58. „Einige werden Figuren anderer Maler nachahmen, (...) Doch unsere Maler würden sich gewiss in großem Irrtum befinden, wenn sie nicht begreifen sollten, dass derjenige, der etwas malte, sich das wiederzugeben bemühte, was du durch unser oben genanntes Velum wie von der Natur selbst anmutig und richtig gemalt betrachten kannst.“
- c) (Fol. 40v) „Vi sono di queglili, ch’imitano l’opre de gli altri pittori (...). Ma i pittori sono in grandissimo errore, se non conoscono, che quei, che dipingono, si sono sforzati rappresentare tale imagine, si come noi veggiamo nel velo dipinta de la natura istessa.“
- d) 58. „Sunt in aliorum pictorum opera aemulentur, (...) At pictores maximo in errore versantur, si non intelligunt eos qui pinxerint conatos fuisse tale simulacrum repraesentare, quale nos ab ipsa natura depictum in velo intuemur.“

Wenige Belegstellen von ‚Figur‘, und nur einmal (im thematisch weiteren Feld) damit gemeint die Wiedergabe eines Menschen: Man dürfte bis hierher festhalten können, dass es Alberti *vermied*, in diesem einen Aspekt lexikalisch an alte Rezeptbücher<sup>38</sup> anzuknüpfen.

Eine weitere interessante, nicht tiefer zu behandelnde Beobachtung ist diese: In seinem Traktat über die Skulptur geht der Theoretiker Alberti mit der Vokabel ‚Figur‘ selbstverständlich um! Und er lässt die Begriffsverwendung von Statue mit Figur gleichwertig erscheinen, wo er vom Bleilot spricht, das senkrecht zum Boden herabhängen solle, „sopra il quale posa la statua ovvéro figura“. Es scheint durch, dass der Realitätsgrad eines skulpturalen Kunstwerks einer Menschendarstellung, mit Kunst von Hand gemacht, größer ist als in der ‚fingierenden‘ Malerei, die doch mit dem von Alberti

38 Zu solchen, vgl. bibliographische Hinweise bei Lohr / Weppelmann, 2008, S. 13-55, hier S. 41, Anm 93.

gefundenen Kunstgriff, als Hilfsmittel ein Sehraster zu verwenden, über Sehen und Verstand des Malers hinaus die kräftige Natur an ihrer Seite hat. Mit seiner ablehnenden Aufmerksamkeit gegenüber dem Begriff ‚Figur‘ rückte der Schriftsteller und Architekt – der in jüngeren Jahren nach Vasari auch Malerei praktiziert hat (siehe dazu am Ende von Kap. III.2.3.) – das perfekte, ideale ‚Geschichtsbild‘ (*historia*), und darin inbegriffen und vorrangig die Darstellung von Menschen, vom wiewohl kunstfertig künstlerischen Machen einer Figur, implizit und konsequent ab.<sup>39</sup>

Zu den neuen Vorstellungen für die Kunst der Malerei gehörten nach Alberti, besonders bei der thematischen Ausrichtung als ‚Geschichtsbild‘, die Komposition, Bewegung und Affekte, sowie Farbe und Licht. Diesen Punkten soll erläuternd in Kapitel III.2.2. und III.2.3., und mit Bildbeispielen besonders in Kapitel IV nachgegangen werden.

### III.2.2. Die *Historia* nach Alberti

Alberti formulierte keine Bildthemen, die ikonographischen Traditionen zugeschrieben werden könnten und bleibt allgemein. Vor allem führte er mit Rückgriff auf antike Autoren Namen und Geschichten an, die ihm für seine Kunsttheorie Vorbild waren; er wollte mit *Della Pittura* auch gelehrsam unterhalten. Aber im Zusammenhang mit Gemütsbewegungen erwähnte er das berühmte Mosaik der „Navicella“ in Rom, am Vorhof-Portal von Alt-St. Peter, zu deren Darstellung Giotto di Bondone die Vorlage gemalt hatte.<sup>40</sup> Alberti hat es selbst in Rom sehen können.

Im 35. Abschnitt erwähnt Alberti in Abgrenzung zur *Historia* den Bildgegenstand „colosso“. Der Begriff scheint vor ein Rätsel gestellt zu haben, denn er wurde nicht übersetzt.<sup>41</sup> Grundsätzlich erscheint es denkbar, dass hier mit Ellipsen dem monumentalen Hauptwerk in der Skulptur, dem Koloss<sup>42</sup>, die neue Hauptaufgabe der *Historia* in der Malerei gegenüber gestellt wurde, mit der Hauptaussage, dass ein (solches) Kunstwerk nicht als Vorbild empfohlen wird. Ein ‚geschichtliches Bild‘ hatte bei Cennino Cennini vor allem einen biblischen oder hagiographischen Zusammenhang, wie seine Einleitung aufzeigen dürfte. Die Stadt Rom aber, mit ihren aus der Antike überkommenen Bauten und Schriften, veranlasste Alberti sicher zu einer revidierten Geschichtsauffassung.

Das zweite Buch von *Della Pittura/De Pictura* (Abschnitte 25-50) lege die Kunst in die Hand des Künstlers, „indem es ihre Teile unterscheidet und alles begründet“ – so Alberti (siehe unter III.2.). Nachdem die Perspektivlehre und ihre Anwendung zur Konstruktion des Bildraums abgehandelt waren, widmet sich Alberti der Malerei selbst. Für die Kernaussagen zu einem *Historia*-Gemälde, möchte ich seine Gedanken strukturiert zusammenfassen, ohne auf das Lob auf die Malerei und

---

39 Dies hätte in der Übersetzung Oskar Bätschmanns besser beachtet werden müssen, wo ohne wörtlichen Anlass mit der Vokabel ‚Figur‘ übersetzt wurde, z.B. in Abschnitt 42 über Bewegung (Textvergleich im obigen Muster): a) „Parmi in prima tutti e' corpi a quello si debbano muovere a che sia ordinata la storia. (...) E così qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia“; b) „Mir scheint als erstes, dass alle Körper sich so bewegen müssen, dass der Vorgang eine Ordnung hat. (...) Und so soll alles, was auch immer die gemalten Figuren unter sich oder mit dir zusammen machen, darauf bezogen sein, den Vorgang zu schmücken und ihn dir zu erläutern.“ (Ed. Bätschmann / Gianfredi, 2002/2014, S. 132f-134f). Albertis Rat an dieser Stelle ist, „die Bewegungen von der Natur zu lernen“, und gerade hier scheint diese Übersetzung doch unangebracht.

40 Bätschmann / Gianfredi, 2002/2014, S.134f.

41 Nach dem Muster wie in III.2.1. wiedergegeben: a) „Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria.“; b) „Die bedeutendste Leistung des Malers [ist] nicht das kolossale [Gemälde], sondern der Vorgang.“; c) (Fol. 25r) „La maggiore opra del pittore non è il coloffo, ma l'istoria.“; d) Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia.“.

42 Der ‚Koloss von Rhodos‘ z.B., die Monumentalskulptur des Apoll, zählte zu den Sieben Weltwundern.

ihren Ursprung einzugehen, oder auf seine gelehrten Exempla und Bezüge (auf Cicero, Plutarch, Quintillian, Ovid und Plinius d.Ä. u. a.).<sup>43</sup>

Zunächst findet eine Dreiteilung der Malerei statt (30-31), die aus der Natur entliehen wäre, wobei es sich um ‚gesehene‘ Dinge handeln würde, die die Malerei repräsentiert: 1) *Circonscrizione* meint den Umriss („uno orlo con linea“), nämlich die zeichnerische Umgrenzung einer Sache, die Raum einnimmt. 2.) Von der Wahrnehmung der einen Oberfläche („superficie“) den Blick auf die anderen Dinge am Körper gerichtet, wird mit *com-posizione* die ‚Zusammenfügung‘ des Gesamtkörpers vollzogen („segnalandole in suoi luoghi“). 3.) *Recezioni di lumi* (Lichtrezeption) wird genannt, was die visuelle Wahrnehmung der Farben und die Qualität der Oberflächen angeht.

Damit ist ausgesagt, dass „das Licht bei Alberti nur in Zusammenhang mit anderen Elementen der Malerei wie der Farbe oder der Körperlichkeit der Dinge auf[tritt].“<sup>44</sup> In der Abhandlung über die *circonscrizione* (31-32) stellt der Autor den Nutzen und Gebrauch des Velums vor, und geht dabei auch zur Erläuterung von *composizione* über, die er nun aber für das ganze Gemälde angewandt wissen will (33-39).

Das Velum nennt Alberti auch „intersegazione“ und rühmt sich (nur in der lateinischen Fassung) seiner Erfindung; er beginnt seine Erläuterung des Gebrauchs mit der Beschreibung. „Egli è uno velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paraleli, qual velo pongo tra l’occhio e la cosa veduta, tale che la pirramide visiva penetra per la rarità del velo.“ Mit Komposition von Flächen (35) verbindet Alberti Anderes als mit Komposition von Körpern (36-39). Es gibt also die Komposition im Kleinen, des eines Körpers nämlich, und die Komposition im Großen, die der Anordnung aller Körper im Gemälde.

“Dico composizione essere quella ragione di dipignere, per la quale le parti si compongono nella opera dipinta. Grandissima opera del pittore sarà l’istoria: parte della istoria sono i corpi: parte de’ corpi sono i membri: parte de’ membri sono le superficie.“ (33); „Composizione è quella ragione di dipignere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. (...) Parte della istoria sono i corpi, parte de’ corpi i membri, parte de’ membri la superficie.“ (35). Die Komposition ist also jene Ratio des Malens, wodurch alle Teile sich zu einem gemalten Werk zusammensetzten. Diese Theoreme waren damals sehr neu.

Im ersten Bezug wird die Natur als „maravigliosa artefice delle cose“ zur Nachahmung empfohlen, um dabei Anmut und Schönheit anzustreben. Im zweiten Bezug geht es um die Maßverhältnisse der Teile des Körpers (ein zugehöriges Zitat findet sich in Kapitel III.2.1.), die beitragen würden zur Schönheit, wie auch die Aufgabe („offizio“), die Art/das Aussehen („spezie“), die Farbe („colore“) und Weiteres (ein zugehöriges Zitat findet sich in Kapitel IV.2.1. über die Hässlichkeit falscher Proportionen des menschlichen Körpers [36]). Bewegung und Empfindung wären die ‚Aufgaben des Lebens‘ (gegenüber einem toten Körper), welche die Glieder erfüllen müssten, was durch richtige Farbgebung zu unterstützen wäre (37).

Die *historia* verlange dem Maler alle Begabung ab, in ihr wären die Körper „con grandezza e con adoperarsi“ darzustellen, eben dass sie „nach ihrer Größe und ihrer Handlung zueinander passen“. Ein Negativ-Beispiel lautet: „Tum etiam vitium esset, si homines pari distantia alii aliis multo

---

43 Siehe Anmerkungen in der Ed. Bätschmann / Gianfredi, 2002/2014; auch bei McLaughlin, 2024.

44 B. Mussbacher, 2013, S. 36-42, hier S. 38.

maiores“(39). Nur in der lateinischen Fassung ist das Wort „homines“ gegeben (in Vulgare das unbestimmte Pronomen „uno“) – das Ablassen vom Malen mit Anwendung der Perspektiv-Instruktionen wird hier als Laster eingestuft. Entgegen den Tier-Beispielen im Vulgare-Text hierzu, wird mit der Textüberarbeitung Albertis bei seiner Übertragung in die lateinische Sprache der Mensch als Beispiel bevorzugt. Auch das richtige Verhältnis von Körper und Architektur spricht Alberti im Anschluss an.

Sodann geht es (40) um „Fülle und Mannigfaltigkeit“ („copia e varietà“), wozu eine Aufzählung von Motiven erfolgt: alte und junge Menschen, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögelchen, Pferde, Schafe, Gebäude, Landschaft („province“), und Ähnliches. Die Komposition habe hierbei die tugendhafte Aufgabe, eine würdige Handlung zu veranschaulichen. Dabei sollten auch seelische Vorgänge der Menschen deutlich gezeigt werden (41)<sup>45</sup>, was aber zu zeichnen und malen viel Übung bräuchte (42). Das Lob dafür habe der Maler Timanthes aus Cythnus (di Cipri) mit seinem Bild „Opferung der Iphigenie“ errungen. Giotto's „Navicella“ dient Alberti als Exempel für die „diversi momenti e stati“ („unterschiedlichen Bewegungen und Zustände“) der elf Jünger dabei, ihren Gefährten (Petrus) über das Wasser gehen zu sehen (nach Mat 14,29). Einige Arten möglicher, bewegter Stellungen eines Körpers durchgespielt, verweist der Autor auf die Pflicht, ruhige Bewegungen zu zeigen, doch passend zum Alter und Geschlecht (43-44). Daraufhin sind die Bewegungen der unbelebten Natur das Thema (45).

Alberti geht zum dritten Teil der Malerei über, zur Lichtreflektion, und handelt alsdann von Licht und Schatten (46) und der Verwendung von Farben: vier Grundfarben, und zur Aufhellung oder Verdunkelung Weiß und Schwarz, welche letztere sehr sparsam einzusetzen seien, rein aber nur für das blitzende Schwert oder die dunkelste Nacht (47). Die Natur, jeder Tag – siehe dazu III.2.3. – lehre, „grausige und dunkle Dinge zu verabscheuen“ („le cose orride e oscure“), und er tut kund: „Certo da natura amiamo le cose aperte e chiare.“ Dass auch Farben eine Würde haben, lernt man bei Alberti (48). Als letztes wird die Verwendung von Gold abgelehnt, mit Ausnahme der kunsthandwerklichen Ornamentik am Bild, und Alberti schließt ab, die drei Teile der Malerei wiederholend (49-50).

Im dritten Buch werden ethische Themen rund um Person und Beruf des Malers ausgeführt, auf die ja schon manche Wertungen als Tugend oder Laster vorher hinwiesen. Denn die geistigen (und geistlichen) Zusammenhänge eines *historia*-Gemäldes kämen ja aus den Überlegungen des Urhebers.

Abschließend seien zwei Aspekte noch einmal heraus gegriffen. Zuerst die Wichtigkeit der ästhetischen Harmonie in der Gestaltung und die inhaltliche Stimmigkeit in allen Teilen des Gemäldes, wodurch dieses seine Güte, bzw. Perfektion, hätte. Erst mit Abfassen der lateinischen Fassung hat Alberti die Bedeutung der *concinnitas* für die *Historia* näher behandelt. (Vgl. Anhang VI.3) Der vor Augen gestellte geschichtliche Vorgang berührt durch die Bildwirkung auf unterschiedliche Weisen die geistig-sinnliche Wahrnehmung der Betrachter. Dann sei noch einmal auf die Bedeutung des ‘bekanntes Gesichtes’ eingegangen (*Della Pittura/De Pictura*, II, 56). Denn die besondere Aufmerksamkeit für ein ‘Portrait’ in der gemalten Historie spielt

---

45 Bezug auf Horaz, *Ars poetica* 99-102 (siehe Ed. Bätschmann / Gianfredi, 2002/2014, S. 131); gemeint ist z.B. die nachahmende natürliche Anlage im Menschen, zu „weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und leiden mit dem Leidenden“.

bereits auf eine zeitgenössische Praxis an (siehe Kap. IV.), welche wiederum von der wachsenden Bedeutung der Malgattung Portrait zeugt. Die Natur, der nachgestaltend ein Gesicht gemalt wurde, gewährleistet nach Alberti Anmutigkeit und Kraft, so dass es den Betrachterblick stärker anzieht als Gesichter anderer – wenn auch kunstvoller gemalter – Leute: “quod sit a natura sumptum, et gratiam et vim habet”.

So darf hier an die Gesichter erinnert werden, die Masaccio, innerhalb des Freskenzyklus’ zum Leben des heiligen Petrus (von 1424-1428, in der Brancacci-Kapelle von S. Maria del Carmine in Florenz) nach damals in Florenz lebenden Personen konterfeite.<sup>46</sup> (Abb. 10) Aus diesem damals für Alberti real erlebbaren Vorbild erklärt sich vielleicht die Tatsache, dass er sich in seinem Traktat auf eine bestimmte Maltechnik oder Malgattung nicht einließ. So konnte auch ein Fresko eine *Historia* zeigen.

Der Nachweis antiker literarischer Quellen für *De Pictura*, den Martin McLaughlin erbrachte, erschließt für uns Albertis, in humanistischer Auffassung selbst gestellte Aufgabe, ad fontes zu gehen (zu den geschichtlichen Ursprüngen). Angehende Maler sollten studieren und von Dichtern, Rednern und anderen gelehrten Schriftstellern lernen.<sup>47</sup> Dieses impliziert eine Loslösung von Themen der Malerei von religiöser Thematik.

Alberti wählte als Emblem für ein (Selbst-?) Bildnis in Bronze: ein geflügeltes Auge.<sup>48</sup> Die herausragende Bedeutung des Sehens geht aus seinem theoretisch-literarischen Werk mehrfach hervor. Aber lässt sich bei einem Bild mit zentralperspektivisch konstruiertem Bildraum, und dem Aufzeigen einer Geschichte durch maßstäblich wiedergegebene Menschen in diesem Raum, auf deren “Festlegung” in Raum und Zeit schließen?<sup>49</sup> Das wäre tatsächlich ein Ausschlusskriterium für simultan im Bild sichtbare Handlungen, die nacheinander stattgefunden haben. In der Malpraxis zeugen besonders Darstellungen von Wundern (aus der Hagiographie, besonders oft aus der *Legenda Aurea*) davon, vor und nach Alberti. (Vgl. Abb. 7, 8) Dass sich aber Alberti konkret gegen simultan vorhandene Handlungssequenzen (Szenen) im Bild ausdrückte, das müsste nachgewiesen werden. Auch über Zeitverhältnisse im dargestellten Geschehen sagt der Traktat nichts aus; ebensowenig gehen solche aus der Anweisung hervor, mit mathematischer Konstruktion und geeigneten Hilfsmitteln das in Wirklichkeit, in der Natur Gesehene maßstäblich zu zeichnen und zu malen.

Das ‘Historienbild’, wie es die Kunstgeschichte versteht, war erst ab dem 16. Jh. etabliert. (Anhang VI.2.)

---

46 Den Malereizyklus malte Masaccio zusammen mit Masolino da Panicale; vgl. Ornella Casazzia, Masaccio und die Brancacci-Kapelle, Siena 1991, S. 12-59, hier S. 46.

47 Mc Laughlin, 2024, S. 202.

48 „Angebliches Selbstbildnis Leon Battista Alberti mit seinem Emblem des geflügelten Auges, um 1435, Bronzeplakette, Washington, National Gallery“. Online: <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-iii-die-geistigen-und-kunsttheoretischen-grundlagen-der-renaissance/3-leon-battista-alberti> (Abruf 2.3.2026).

49 So veranschlagt in: <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-iii-die-geistigen-und-kunsttheoretischen-grundlagen-der-renaissance/3-leon-battista-alberti> (Abruf am 2.3.2026). Dort heißt es: „Auch Jan van Eyck beherrschte die Zentralperspektive, aber seine Figuren passen sich nicht den Proportionen der Architektur an, sie bilden keine *historia* in Raum- und Zeiteinheit.“

# BILDTEIL

## Abbildungen: Tafel-Nr. / Abb.-Nr. / Information zum Bild

- |      |    |  |
|------|----|--|
| I    | 01 | Marie Enfant à l'écritoire. Österreich, Anf. 15. Jh. – Louvre Paris  |
|      | 02 | Desco da parto, Masaccio, um 1423, Tempera/Pappel, d 66 cm –<br>Gemäldegalerie Berlin  |
| II   | 03 | „Pfingsten“. Flügel des Wurzacher Altars. Hans Multscher, 1437,<br>Leinwand auf Tannenholz, 150x140 cm – Gemäldegalerie Berlin               |
|      | 04 | „Die Königin von Saba vor Salomo“. Konrad Witz, um 1435,<br>Eichenholz, 84.5x79 cm – Gemäldegalerie Berlin                                   |
| III  | 05 | Handschriftenseite Folium 213 der Historienbibel von Diebold Lauber –<br>Univ.- u. Landesbibl. Darmstadt, Hs. 1, 42,5x28 cm                  |
|      | 06 | „Hl. Bischof“ (Augustinus). Cennino Cennini, um 1400, 99,8x44,6 cm –<br>Gemäldegalerie Berlin  |
|      | 07 | Vitenbild zu Nicola da Bari. Beato Angelico, Tempera/Holz, 35x61.5 cm –<br>Vatikanische Pinakothek   |
|      | 08 | „Wunderbare Wiedererweckung des hl. Franziskus.“<br>Domenico Ghirlandaio, 1483-1485 – Florenz, S. Trinità, Cappella Sassetti                 |
| IV   | 09 | „Szenen zum Leben des hl. Petrus“. Masaccio, ab 1424 –<br>Florenz, S. Maria del Carmine, Cappella Brancacci, linke Wand                      |
| V    | 10 | Detail aus Abb. 09: „Kathedra Petri“   |
|      | 11 | Ospedale degli Innocenti an der Piazza SS. Annunziata in Florenz, Fassade  |
|      | 12 | „Auferweckung der Drusiana“, Szene zum ‚Leben des Evangelisten Johannes‘.<br>Donatello, 1429   |
| VI   | 13 | Tafelbild „Verkündigung an Maria“. Fra Angelico, ca. 1428, Tempera/Holz, 154x194 cm<br>Madrid, Museo del Prado                               |
|      | 14 | Wandbild „Verkündigung an Maria“. Fra Angelico, 1440-1445 –<br>Florenz, Kloster-Museum San Marco   |
| VII  | 15 | „Kreuzabnahme“ (vor der Restaurierung 2025). Fra Angelico/Lorenzo Monaco,<br>um 1434, Tempera/Holz, 176x185 cm – Florenz, Museo di San Marco |
| VIII | 16 | Kreuzinschrift in drei Sprachen und Schrifttypen. Detail aus Abb. 15   |
|      | 17 | „Auferstehung Christi“ – Giebelfeld des Altaraufsatzes „Kreuzabnahme“,<br>siehe Abb. 15. Lorenzo Monaco, vor 1425                            |

Tafel I



## Tafel II





Tafel IV



# Tafel V



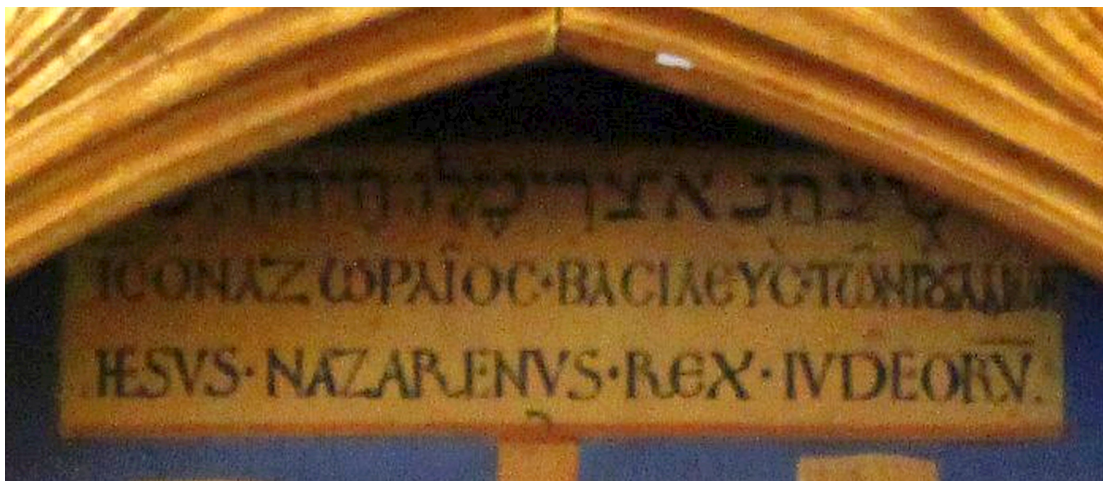
Tafel VI



Tafel VII



Tafel VIII



### III.2.3. Mensch und Licht

Es wurde schon aufgezeigt, dass der Autor Alberti es in *Della Pittura/De Pictura* vermied, die Menschendarstellung in einem Gemälde nur als ‚Figur‘ zu bezeichnen, was letztlich auf seine methodischen und technischen Anweisungen zurück geführt werden kann, nach welchen ja für ein Bild nach der Natur, wie sie vor Augen steht, zu zeichnen sei. In der Natur aber gibt es keine ‚Figuren‘ im Sinne von künstlich Gemachtem, also im Sinne der Wortverwendung bei Cennino Cennini (siehe Kap. III.1.). „Da aber der „Vorgang (ist) das höchste Werk des Malers [ist], das die gesamte Fülle und Erlesenheit aller Dinge enthalten muss, empfiehlt es sich, dafür zu sorgen, dass wir nicht nur Menschen malen können, sondern auch Pferde, ...“. (Beginn von III,60) Diese Aussage situiert die geschichtliche Begebenheit in irdischer Umgebung. Die Malerei hat unter den Künsten das Primat, sie sei „eine höchst erhabene und hervorragende Kunst“. (III,63)

Wenn Alberti einige Male ausdrücklich von ‚Menschen‘ im Gemälde spricht, ist dies gut zu bedenken (siehe auch schon Kap. III.2.1.). Er veranschlagt in seiner Erklärung zur Schnittfläche („intersegazione“) in der Sehpyramide, dass man ein beliebig großes Rechteck auf die Malfläche zeichne, und „von diesem nehme man an, es sei ein offenstehendes Fenster“. Dann lege man fest, „von welcher Größe ich die Menschen in meinem Gemälde haben möchte“. (I,19) Bei der Erklärung der Zentrallinie („linea centrica“) ergänzt er: „Daher kommt es, dass die gemalten Menschen, die in das letzte Ellengeviert [„l’ultimo braccio quadro della dipintura“] des Gemäldes gestellt werden, kleiner als die anderen sind. Dass dem so ist, beweist uns die Natur selbst.“ – „la natura medesima a noi dimostra“ (I,20).

Für den imaginativen Anteil der Textstellen lässt sich, etwa für die Ikonographie eines Gemäldes, auf Ausblicke aus einem Haus in die Umgebung schließen, und auf den Innenraum einer Kirche. Nebenbei angemerkt: Für das Fenster als Bildmotiv (!) steht paradigmatisch die altniederländische Malerei.<sup>50</sup> Beim Wechsel zum zweiten Buch – vom Verstand zur Hand, wie Alberti meinte (I,24) – wird der Jugend gegenüber („i giovani“) die Mühe der Anstrengung für die Malerei gerechtfertigt. Hier kommt mit Didaxe ein humaner Aspekt in anderer Weise herein, durch die Adressaten (literarische Bezüge folgen). Nicht nur den Menschen, auch das Licht denkt der Autor eng in Zusammenhang mit der geschaffenen Welt.

Das bloße Auge nimmt, nach Alberti, Lichtflecken („macole“) auf den Oberflächen der Gegenstände wahr, die als Sichtbarkeitswerte des Lichts eingeordnet werden.<sup>51</sup> Von den Lichtquellen selbst gingen aber Lichtstrahlen („lumi“) aus, durch welche die Lichtflecken entstünden. An anderer Stelle schreibt er vor, diese Lichtquellen dürften nur natürliche sein: Vom ‚Eigenlicht‘ der dargestellten Elemente abrückend, nennt Alberti die Gestirne, Lampen und Feuer, wobei die Lichtquelle eine einzige sein solle (die Licht und Schatten bestimmt). Öllampen und Feuer können als ebenso natürliche Lichtquellen wie die Gestirne bezeichnet werden, nach dem im Mittelalter weit verbreiteten Konzept der vier Elemente (Erde, Wasser, Feuer, Luft) als Bestandteile der Welt.

Doch „[D]ie Nachahmung ohne Leitung durch das geschulte Ingenium würde sich auf die Natur in ihrer Fülle beziehen und unterschiedslos Schönes wie Hässliches wiederholen. Deshalb reicht die Forderung nach der Nachahmung der Natur nicht aus.“ (O. Bätschmann, S. 42) Man darf dem

---

50 Vgl. Hans Belting, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010, bes. Kapitel 11, *Das Gemälde als Fenster und Spiegel*, S. 149-165. Ein unmittelbarer Vergleich mit L. B. Albertis Traktat verbietet sich.

51 Dieser Absatz nach B. Mussbacher, 2013, S. 37f.

hinzufügen, dass auch diese Zusammensicht von *natura* und *ingenium*, in der von Alberti dargelegten Wichtigkeit für ein Kunstwerk, vielleicht noch nicht ausreicht. Wenn beispielsweise die seelischen Regungen der Dargestellten im Bild (II,41) – nach der Natur – zu dem (angenommen erreichten) Ziel eines exzellenten, erzählenden Bildes – nämlich mit Naturbeobachtung und Einfallsreichtum – in Beziehung gesetzt würden, so ergreift doch das ganze Bild den Betrachter umfassender, als das ‚Mitfühlen‘ mit den Personen aus der Geschichte. Schönheit und Würde (nach II,36), die Schönheit des Gemäldes (II,56), haben im Tageslicht ihre *conditio sine qua non*.

Es stellt sich die Vermutung ein, dass dem Licht, welches dem Gemälde aufgrund dessen Palette die Pracht gibt, noch eine andere Bedeutungsdimension zugedacht wurde. Nur in Farben erscheint ja nach Alberti das Licht. Wie könnte nicht besonders das Licht des Tages die hellen Farben begründen, in denen das Gemälde entstehen sollte (nach II.47/48)? Und ist nicht die Anwendung der von ihm beschriebenen Hilfsmittel besonders auf das Tageslicht angewiesen? Das Gesicht eines Menschen sollte, besonders sorgfältig gemalt, Schönheit ausdrücken („*formosa et venusta facies*“), mit angenehmer Farbgebung und von sanfter Schattierung („*amena lumina in umbras suaves*“).<sup>52</sup>

Der Tag und das Licht aber haben in Abgrenzung zur Nacht und Finsternis gewiss eine biblische Fundierung.

*Altes Testament* – Erschaffen wurde erst nur das Licht (und dann von Finsternis getrennt): „Und Gott sah das Licht, dass es gut war; und Gott schied das Licht von der Finsternis.“ (1 Mo 1,4). Bei Gott wohnt das Licht: „er offenbart das Tiefe und das Verborgene; er weiß, was in der Finsternis ist, und bei ihm wohnt das Licht. (Dan 2,22). Sicherlich wären hier und in den nächsten Zitaten aus dem Neuen Testament auch exegetisch vertretene Bedeutungsdimensionen mitzudenken. *Neues Testament* – Besonders das Johannes-Evangelium macht viele Aussagen zum Licht in Verbindung mit Gott, zum Beispiel „Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht erfasst.“ (Joh 1,5); und dazu: „Und dies ist die Botschaft, die wir von ihm gehört haben und euch verkündigen: dass Gott Licht ist, und gar keine Finsternis in ihm ist.“ (1 Joh 1,5). Besondere Acht sei gegeben, dass das Licht, das man habe, nicht zur Finsternis würde: „Sieh nun zu, dass das Licht, welches in dir ist, nicht Finsternis ist.“ (Lk 11,35) Die Finsternis ist Ausdruck für das Böse: „wenn aber dein Auge böse ist, so wird dein ganzer Leib finster sein. Wenn nun das Licht, das in dir ist, Finsternis ist, wie groß die Finsternis! (Mt 6,23) Mit dem ‚bösen Auge‘ (bei Matthäus) wird besonders intensiv Seelisches angesprochen. Das *Lumen Christi* ist Teil der Oster-Liturgie, und schon an Laetare sprechen die Lesungen davon, nach Joh 9 und auch nach Eph 5,8-14. In diesem Paulusbrief steht, dass das Licht „lauter Güte, Gerechtigkeit und Wahrheit“ hervorbringe.

Es liegt nicht in meiner Absicht, eines der Zitate dem Traktat konkret zugrunde legen. Doch ist es kein weiter Schritt zu resümieren, dass die Güte des Tages in mancherlei Aspekt, auch biblisch, für Albertis Maltraktat seine Wichtigkeit hat. Der Autor war lange als geistlicher Mitarbeiter der Kirche tätig.

Es ist ein Ergebnis sowohl meiner sprachlichen Betrachtung, als auch meines Nachvollzugs von Hauptaussagen der Ausführungen zur Malerei in *Della Pittura / De Pictura*, dass erstmals der unleugbare und kohärente Zusammenhang herausgestellt wurde, der zwischen der Bevorzugung des Begriffs ‚*homines*‘ in dem Traktat, in Bezug auf ihre Handlung in einer Geschichte – und genau in Abkehr von *figure / figurae*, wie gesehen – und der besonderen Bedeutung der Rolle der Natur und ihrem Licht besteht.

---

52 „In qua vero facie ita iunctae aderunt superficies ut amena lumina in umbras suaves defluant, nullaeque angulorum asperitates extent, hanc merito formosam et venustam faciem dicemus.“ (II,35)

Alberti war selbst Maler in frühen Jahren. Vasari schrieb in Albertis *Vita*, dass in Florenz in einer kleinen Marienkapelle „su la coscia del ponte a la Carraia“ ein „scabello di altare“, eine Predella, von ihm vorhanden sei – die es nicht mehr gibt - , auf welcher gewesen wären „tre storiette con prospettive, assai meglio descritte da lui con la penna che dipinte co’l pennello“.<sup>53</sup> Im Hause der Palla Rucellai würde sich ein mit Rundspiegel gemaltes Selbstportrait von ihm befinden: “Nella medesima città, in casa Palla Rucellai, è un ritratto di se medesimo fatto a la spera“. Zusätzlich dort auch „una tavola di figure assai grande di chiaro e scuro“. Auch einen Venedig-Prospekt mit San Marco habe er gemalt, eines der besseren Bilder von ihm („et è questa una de le miglior cose che si vegga di suo di pittura“), von welchem die Figuren aber andere Meister gemalt hätten.

Vasaris Urteil über Albertis Malkunst fiel demnach insgesamt mäßig aus, bei dem Zugeständnis, dass überhaupt sehr wenige Werke der Malerei von ihm zu sehen wären. (Ebd.) Besonders die Darstellung von ‘Figuren’ (!) soll, nach Vasari, in Albertis praktischer Ausübung der Malerei nicht zur Perfektion gekommen sein. (Darin dürften wir die gewollte Zuspitzung Vasaris auf das Talent des Alberti als Autor und Architekt sehen.)

---

53 Giorgio Vasari, *Le vite ...*, hrsg. u. kommentiert v. Luciano Bellosi / Aldo Rossi, Bd. 1, Turin 1991, S. 356 mit Anm. 12.

## IV. Bibelgeschichte in der Tafelmalerei der Frührenaissance

Unbestritten war die Kirche Roms der wichtigste Auftraggeber für Maler in Italien und Europa, wenigstens bis Ende des 15. Jh. Im Kirchenstaat Mittelitaliens wurde mittels vieler Aufträge, von kirchlich geistlicher Seite her und von privat frommer Seite, die Kunstentwicklung sehr gefördert. Aber profane Bildthematik (wie zuvor in Handschriften-Illustration schon) im Umfeld höfischer Prachtentfaltung und aus privatem Interesse nahm zu.

Masaccio gilt als der erste Erneuerer der Malerei in Abgrenzung zu gotischen Maltraditionen. Er hat bekanntlich mit Masolino zusammen 1424 den Auftrag zur Ausmalung der Brancacci-Kapelle erhalten, der Familienkapelle des Kaufmanns Felice Brancacci. Doch musste 50 Jahre später diese Freskenfolge zum „Leben Petri“ vervollständigt werden, was Filippino Lippi vornahm. Ungeachtet der Umgestaltungen in der Kapelle bis heute, sind die Darstellungen in zwei Registern an den zwei Seitenwänden und einer Rückwand zum Abschreiten der Begebenheiten angeordnet.<sup>54</sup> (Abb. 09) Wenn Masaccio zusammen mit drei weiteren Männern in einer Gruppe dargestellt wurde (aus welcher der Maler aus dem Bild heraus schaut, der die Gruppe wohl auch gemalt hat), möchte dieses ihre nahe Bekanntschaft und Freundschaft bedeuten. (Abb. 10: von rechts nach links: Brunelleschi, Alberti, Masaccio und Masolino). Geschichtlich argumentiert, hat die Zusammenstellung der Persönlichkeiten besonders für das Jahr 1428 eine Relevanz, da Alberti sich von 1428 bis 1432 in Florenz aufhielt und Masaccio in diesem Jahr nach Rom ging (wo er im selben Jahr starb).

Zur „Tempelsteuer“ (oder „Zinsgroschen“) fasst ein Kunstkennner die neue Qualität der Malerei Masaccios so zusammen (Abb. 09, oberes Register):

Il momento culminante di questa ricerca di definizione di un ambiente reale ed espressivo è il riquadro con il Pagamento del tributo., la scena più complessa e conosciuta, lunga quasi sei metri. Il cerchio degli apostoli intorno a Cristo è stato definito un “Colosseo umano”, a sottolineare l'imponenza e la solennità dei personaggi, piantati solidamente in terra come pilastri di colore e animati di un'intensa individualità. Masaccio ha saputo combinare tre diversi momenti: al centro, Cristo indica a San Pietro e agli apostoli il modo di procurarsi la moneta per pagare il tributo; a sinistra, San Pietro è piegato nell'atto di estrarre dal pesce la moneta; a destra, sempre San Pietro paga il gabelliere. I tre momenti si svolgono all'interno di un'unità spaziale perfettamente gestita, con l'alternanza del paesaggio lacustre, della campagna con gli alberi spogli, degli edifici di un villaggio.<sup>55</sup>

In einer einheitlich aufgefassten Landschaft, doch verschieden charakterisiert mit Bergen, See und (perspektivisch gemaltem) Haus mit Portikus, sind drei Begebenheiten nach Mt 17,24-27 simultan dargestellt. (Für viele Bilder dieses Zyklus' wurden zeitgenössische latente Bezüge angenommen, wie hier die Durchführung einer Steuerreform in Florenz.) Ergänzend sei angemerkt: Besonders oft für Wunderwirkungen von Heiligen, seien sie auf Predellen angebracht oder monumental an Wänden, hat ein Bildraum als einheitlicher Handlungsrahmen mehrere Szenen. Das ist auch noch bei Domenico Ghirlandaio der Fall, wie in der Franziskus-Kapelle der Familie Sassetti in S. Trinità in Florenz, in dem Bild „Auferweckung eines Kindes“ (1483; vgl. Abb. 08): im Bildmittelgrund ist das

---

54 Vgl. Ornella Casazza, Masaccio und die Brancacci-Kapelle, Siena 1991, sowie Stefano Zuffi, La Capella Brancacci, Mailand 1993.

55 S. Zuffi, La Cappella Brancacci, 1993, Einleitung o. S.

Kind im Fall zu sehen, das im Vordergrund auferweckt auf dem Bett sitzt, über welchem der heilige Franziskus aus einer Wolke heraus mit seiner Geste das Wunder wirkt.

Von Brunelleschi ging das Studium der Linearperspektive aus. Sein berühmtes Bauwerk der Frühzeit ist der Portikus für die Hauptfassade des *Ospedale degli Innocenti*, mit Baubeginn 1419. (Abb. 11) Die praktische Anwendung der Linearperspektive in der Malerei begann quasi sofort (vgl. Masaccio, Abb. 02)

“Es ist überliefert, dass sich Brunelleschi lange Zeit mit Fragen der Perspektive befasst hat, insbesondere mit dem Problem, wie dreidimensionale Körper auf einer flachen Ebene darzustellen seien. Wir wissen auch, dass er als erster mit gewisser Genauigkeit die Prinzipien der Perspektive in der Architektur zur Anwendung brachte. Als Mathematiker und Mechaniker erkannte er die Notwendigkeit, die Werke der Kunst, insbesondere der Baukunst, auf wissenschaftliche Grundlagen zu stellen. Er war auch der erste, welcher, wahrscheinlich unter Mithilfe des Mathematikers Evangelista Torricelli, durch Erfindung und Verwendung der *Camera obscura* die Prinzipien der Linearperspektive erfasste. Auf zahlreichen Gemälden und Fresken der Renaissance sieht man architektonische Kulissen, die auf Bauwerke Brunelleschis verweisen: Man denke etwa an die immer wieder zur Darstellung kommenden großzügigen Bogengänge, die erstmals von Brunelleschi entworfen worden waren, und zwar für den Portikus, welcher der Fassade des Ospedale degli Innocenti (Findelhaus) vorgelagert ist, und für die Kreuzgänge dieses Klosters.”<sup>56</sup>

Die im Durchmesser 215 cm großen Tondi an den Pendentivs der Alten Sakristei von San Lorenzo (eingewölbt 1428/1429), die Donatello unter Modellierung von Gips in 12 m Höhe freskiert hat, sind ebenfalls ein sehr früher künstlerischer Beleg für den Eingang der neuen Perspektivkonstruktionen des Brunelleschi in die Kunst der Malerei (für die in jenem Jahrhundert erst allmählich Malgattungen unterschieden wurden). Sie führen Begebenheiten aus dem Leben des Evangelisten Johannes (nach der *Legenda Aurea*) vor Augen (vgl. Abb. 12): „La scena con la Resurrezione di Drusiana è ambientata in un magnifico atrio ad archi con una volta a botte simile ad una caverna, aperta verso il fondo, che ricorda come Donatello avesse passato molto tempo studiando l'architettura classica con Brunelleschi a Roma.“ Die zahlreichen Relieffiguren in Weiß, in unterschiedlicher Verteilung, Bewegung und Gemütsregung beim Ereignis des Wunders einer Auferweckung, waren einst in Farbe. Hier könnten die Handlung und der Raum als eine Einheit wahrgenommen werden.<sup>57</sup>

Den Portikus des Findelhauses rezipierte Beato Angelico, ebenfalls gegen Ende der 1420er Jahre, in der „Verkündigung des Herrn an Maria“ (*Annunciazione*), sowohl in dem Tafelbild im Museo del Prado (Abb. 13), als auch in dem viel späteren Wandbild in der ehemaligen Klausur von San Marco in Florenz (von 1440-1445, im Obergeschoss; Abb. 14) Seine linienbetonte feine Malerei lässt die Architektur raumbildend und dekorativ zugleich erscheinen. Im Tafelbild nehmen die zwei Gestalten des Engels und der Maria eine bildparallele Position ein, und sie wurden in die zwei vorderen Rundbögen eingepasst. Das erinnert an die additive Einzelbildkomposition in Polyptychen; doch das Tafelbild hat im linken Drittel noch die „Vertreibung aus dem Paradies“, in typologischer Gegenüberstellung zur „Verkündigung“. Die ‚bewegte Stellung‘ der zwei figuralen Akteure im Wandbild resultiert aus der leichten Schrägansichtigkeit, die mittels leichter Drehung innerhalb des

---

56 A. Macadam, Florenz. Auf den Spuren von ..., 2001, S. 18.

57 Die Aristotelische *Poetik* zur literarischen Gattung des Dramas kommt zwar in den Sinn, mit ihrer Forderung der Einheit von Raum, Zeit und Handlung- vgl. Horst Fuhrmann, Hrsg., [Peri Poietikes] / Die Poetik, Nachwort S. 176. Sie kann Albertis Maltraktat aber nicht zugrunde gelegt werden, wegen der erst späteren Rezeption ab dem 16. Jh.

perspektivisch orthogonalen Raumgevierts erreicht wurde. Nur in dem Wandbild wird der Effekt der architektonischen Illusion für die Wahrung der Einheitlichkeit des Geschehens genutzt. Ob Fra Angelico Alberti und/oder seinen Traktat kannte, ist ungewiss; sein Studieneifer tritt aus der erfolgten Gegenüberstellung zweier Bilder zutage, die im Abstand von gut zehn Jahren entstanden waren.

Wir sehen also - Jan Bialostocki wies darauf hin – Maler in Florenz, die ähnliche Vorstellungen von der Malerei, die Alberti niederschrieb, vorher schon ins Bild gesetzt haben. „Die nahen Beziehungen des Traktats zur künstlerischen Praxis sind evident, und zwar sowohl zu damals schon existierenden Werken, deren Neuartigkeit der Autor reflektierend aufnimmt, als auch zu später entstandenen, die sich nicht selten als Resultate einer indirekten theoretischen Einflussnahme Albertis deuten lassen.“<sup>58</sup> Der Kunsthistoriker hebt dafür das bedeutende Tafelgemälde der „Kreuzabnahme“ (um 1434) aus dem Oeuvre des Fra Angelico heraus, ein Auftragswerk für Signore Palla Strozzi, der es für die zu seiner Privatkapelle umgenutzten Sakristei von S. Trinità in Florenz malen ließ (wo es im Jahr 1434 auch vorhanden war).<sup>59</sup> Der an allen Seiten mit Bildtafeln aufwartende, vergoldete Holzrahmen war noch als Triptychon konzipiert. Das Hauptbild sollte auf die Dreiteilung nur noch wenig Rücksicht nehmen. (Abb.15, 16)

Beato Angelico, der als Buchmaler angefangen hatte, war wegen seiner einzigartigen Synthese der malerischen Qualitäten mit religiösen Inhalten über Jahrhunderte sehr verehrt, und gilt (neben dem Evangelisten Lukas) als Patron der Maler; von Papst Johannes Paul II wurde er selig gesprochen. Er hatte großen Einfluss auf die nachfolgende Generation: auf Fra Filippo Lippi, Domenico Veneziano und Piero della Francesca. „Anfangs noch der Gotik verhaftet, wird seine Malerei immer sicherer in der Zeichnung u. reicher in der Farbe. In Rom, mit dem neuen Geist konfrontiert, verliert er viel von seiner Innigkeit u. wird prächtiger und monumentaler in seinen Fresken.“<sup>60</sup> Wenn auch in der „Kreuzabnahme“ verkappte Portraits erkannt wurden, so möchte ich mittels der zitierten Bildkommentierung unten auf andere Inhalte hinweisen, zur Personendarstellung und Komposition. Einleitend: Der Maler entwickelte die Handlung im Bildvordergrund, auf einer großen durchgehenden Bildfläche, wo sich der Bildraum weit in die Landschaft öffnet. Oben jedoch ragen drei Bogenstellungen des reich geschnitzten und vergoldeten Rahmens, die noch die Tradition des Triptychons vertreten, in diese Landschaft herein. (Der lichtdurchflutete Raum bis zum Horizont beschäftigte die Maler durch das ganze Jahrhundert. Leon Battista Alberti hatte dafür Grundlagen geliefert.)

Anfangs hatte Lorenzo Monaco den Auftrag erhalten, und die je drei Bilder in den Spitzgiebeln und auf der Predella gemalt, als er 1425 plötzlich starb. Sein Bild der „Auferstehung Christi“ im mittleren Giebelfeld gehört zu den frühesten Zeugnissen in der Tafelmalerei Italiens mit dieser Ikonographie des Christus, der über dem geschlossenen Sarkophag schwebt.<sup>61</sup> (Abb. 17).

Fra Angelico was one of the first painters of the Italian Renaissance to depict figures in a receding landscape.[1] Previous painters placed all figures in the foreground, as in a theatrical presentation. At the center of the composition, Christ is being lowered from the Cross by Joseph of Arimathea and Nicodemus, who according to the Gospel of John were responsible for the

---

58 Jan Bialostocki, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7, S. 84.

59 „Mit ihrem realistisch konstruierten Raum und den geometrisch vereinfachten Architekturformen erweist sich die „Kreuzabnahme“ als ein Schlüsselwerk für die frühe Phase der erzählenden Renaissancemalerei.“ (J. Bialostocki, PKG 7, S.219).

60 Handbuch der italienischen Renaissancemaler, 1998, S. 79f.

61 Vgl. Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. III, Gütersloh 1971, S. 80-82.

burial of Christ.[2] They are being assisted by three other men, two of them in wooden stairs placed against the Cross. At the bottom of the Cross, Christ's blood flows into a trapezoidal rock base which according to medieval iconography, represents man's redemption from sin through Christ's sacrifice.

Mary is praying and can be identified by her traditional lapis lazuli blue mantle. In front of her, Mary Magdalene is shown kissing Christ's feet. To the left, a group of women are preparing to receive Christ's the body in the shroud. A group of men on the right are depicted as scholars with Florentine dress, are discussing the symbols of the Passion. The man with the red chaperon holding the crown of thorns and the three nails of the cross is believed to be the donor, Palla Strozzi.[note] The figure with the black hood behind Christ is the sculptor and architect Michelozzo, while the young man kneeling in the foreground is believed to be his son Alessio Strozzi. (...)

The ground is covered with a dense mantle of small plants depicted in detail, which may allude to spring as a symbol of rebirth.

Fra Angelico's mastery of tempera is evident in the luminosity and transparency of the colours, qualities recently recovered in a major restoration completed in 2024. The restoration revealed the brilliance of the landscape, which depicts the Tuscan hills and a turreted city representing both Jerusalem and Florence. The use of light is not merely decorative but theological, enveloping the scene in a divine clarity that enhances the monumentality of the figures. The representation successfully combines the gravity appropriate to the sacred scene with the picturesque liveliness of the environmental recreation. The attention to detail in the character's faces and the background landscapes increases the realism of the scene. Their sharply outlined features are precisely traced, which suggests they are portraits.[note] <sup>62</sup>

Die Altartafel wurde jüngst restauriert (Lucia Biondi) und 2025 in Florenz an zwei Orten neu präsentiert (Kloster San Marco, Palazzo Strozzi). Das Hauptziel der Reinigung sei die Wiederherstellung der transparent-luziden und leuchtenden Farbigkeit gewesen.<sup>63</sup> Das Licht kommt von links in das Bildgeschehen. Eine Orientierung an den Himmelsrichtungen ist weder im Sinne einer topografisch stimmigen Wiedergabe<sup>64</sup>, noch mit der Darstellungsintention von Abendlicht erkennbar; dies war nicht das Ziel, noch die Möglichkeit (bezüglich der Erreichbarkeit diesbezüglicher Kartographie). Es fällt auf: Die Personengruppe links hat als Hintergrund die Stadtansicht, während im rechten Bilddrittel, hinter der Männergruppe, eine zeitgenössische toskanische Landschaft zum Horizont führt : ein Kunstgriff! Denn die zwei Zeitbezüge sorgen für eine gelenkte Aktualisierung des biblischen Berichts, in diesem kunstvoll komponierten Gemälde.

Wie gesehen, vollzog sich die Ausbreitung der neuen Erfindungen zur mathematischen Konstruktion des Bildraums, zusammen mit neuer Bildästhetik, rasch. Das bestimmte nicht einseitig alle kommenden, vielfältigen Entwicklungen der Malkunst in Italien. Und ab der Jahrhundertmitte

---

62 [https://en.wikipedia.org/wiki/Deposition\\_of\\_Christ\\_\(Fra\\_Angelico\)#Pilasters](https://en.wikipedia.org/wiki/Deposition_of_Christ_(Fra_Angelico)#Pilasters) (Abruf am 6.3.2026).

63 <https://museitoscana.cultura.gov.it/news/torna-al-museo-di-san-marco-la-deposizione-di-santa-trinita-del-beato-angelico-restaurata-grazie-al-sostegno-de-friends-of-florence/> (Abruf am 13.3.2026). Hier wird auch die Theatralität der Figuren und ihrer Disposition angemerkt: "L'opera presenta i toni di una vera e propria scena teatrale, dove i ventotto personaggi si affollano in primo piano. La critica ha cercato di comprendere se tra i personaggi raffigurati dall'Angelico sono riconoscibili i ritratti di personaggi del tempo, in particolare dei committenti della famiglia Strozzi."

64 Vgl. etwa den schematischen Stadtplan des antiken Jerusalem in: Die Bibel, Edition Hamp / Stenzel / Kürzinger, München 2007, S. 1440, Karte 11.

überschlugen sich die Ereignisse, wie man zu sagen pflegt. Nicht nur die eingangs erwähnte politische Lage veränderte die kulturelle Welt; mit Druckerpressen und dem Buchdruck öffneten sich Möglichkeiten der schnellen Verbreitung von Bildern und Literatur. Die neuen Techniken der Vervielfältigung bewirkten bald auch eine zunehmend kritische Tätigkeit hinsichtlich der Authentizität von Schriftquellen, was wiederum zu einer neuen, kritischeren Auffassung von Geschichte beitrug (zum Historienbild vgl. Anhang VI.2.). Für das langfristige Ziel der *Renovatio Romae* wurde 1475 unter Anderem auch die *Biblioteca Apostolica Vaticana* gegründet.

Für gegenseitige Inspiration sorgte nicht nur der Wettstreit bildender Künste untereinander, die Erfindungen innerhalb je einer einzelnen Kunstgattung ist ebenso spannend zu verfolgen; zum Beispiel auch bei der neuen Bildgattung *Portrait*.

## V. Schluss

Eine Arbeit über die Frührenaissance in der Malerei könnte im zweiten Viertel des 21. Jahrhundert überflüssig erscheinen. Und doch hält die Bewunderung für Gemälde besonders aus der Renaissance an. Das sind die Empfänglichkeit für Schönheit im Menschen, die besonders kunstvolle Art der Objekte, und auch die Achtsamkeit gegenüber den Inhaltswerten. Eine wenn auch latente Rationalität erscheint fast zeitlos. Bis heute halten Künstler und Kirche am Dialog miteinander fest, was seine Dynamik hat.<sup>65</sup>

Zuvor undenkbbare Entwicklungen in den Malweisen und für Bildthemen sind passiert und werden erforscht. Die größte Veränderung für die Geschichte der Malerei dürfte die Erfindung der Fotografie hervorgerufen haben; sie hat auch das Studium der Kunst erheblich beeinflusst. Gegenüber anderen neuen Kunstzweigen der kreativen Bilderzeugung im Digitalen, erweist sich seit wenigen Jahren die 'KI' – künstliche Intelligenz – als ein hohes Risikopotential für die gesamte Kultur.

Für die Malerei im 15. Jh. hätten weite Themenfelder abgesteckt werden müssen, um ihr diesbezügliches Spektrum zu erfassen – was in Enzyklopädien oder Online-Portalen möglich ist. Für kulturelle Aspekte, die das Denken und Tun mitbestimmten, gibt es kaum Denkverbote. Sobald zum Beispiel der Zugang zu Datenspeichern verwehrt würde, oder ein Zeitzwang das individuelle Nachdenken verhindert, werden uns Qualitäten von Freiheit genommen. Wenn die Authentizität von Kunsterzeugnissen, oder denken wir an die Geschichtsdokumente als Quellen zur Erkundung von Wahrheit in der wirklichen Geschichte, verloren geht, ist vorheriges Erkenntnis-Denken den Zweifeln oder der Verständnislosigkeit der nachfolgenden Generationen ausgesetzt. Die Kriterien für Pflege und Erhalt des Wertvollen können sich wandeln. Obwohl man versucht ist, zwischen Damals und Heute auf verschiedenen Feldern des Lebens Parallelen zu ziehen, meine ich, dass wir im 21. Jahrhundert, mit allen Neuerungen, die über Jahrhunderte erfolgten, das Leben im 15. Jahrhundert nur annähernd erfassen können. Daher sollte die geschichtliche Distanz bewusst bleiben, und auf breiter Basis ein Denken in kausalen Abläufen versucht werden.

Was sagt zum Beispiel meine Darlegung in diesem Heft Wichtiges aus, was verbindet die Menschen mit Interesse an alter Kunst – wenn in der Gegenwart Umbrüche großen Ausmaßes stattfinden, sei es in beruflichen Umfeldern, beim politischen Frieden oder in Bezug auf den Klimawandel? Zum einen ist es die Kommunikation unter Menschen, die gefördert wird, und zwar zu nicht-alltäglichen Themen, zu solchen, deren Zugang erst zu bilden ist: mit Bildern. Die gewidmete Zeit, die jene Bilder entstehen ließ, erzeugt mit diesen weiter 'Zeit des Betrachtens', Betens, Staunens ... und Forschens.

Ist das Wertvolle vielleicht das ‚Mensch-Sein‘ gewesen, das ich ansatzweise für jene wenigen Jahrzehnte nahezu unbemerkt ins Zentrum rücken konnte, indem nicht die akademische Trennung zwischen Bildkunst- und Literaturgattungen, oder die analytische Systematik für lückenlose Darstellung gefragt war? Und damit auch auf damalige Interessen hinwies, wodurch überhaupt der ideelle, philosophische Wert einer Handzeichnung, zum Beispiel, neu erfahrbar wurde? Eine Begeisterung war der Suche jener Künstler nach Verlorenem aus alter Kultur und für eigene Erfindungen gegeben, ebenso auch eine Demut in der Sorgfalt für die eigene Produktion. Die Hilfen aus jenem Geist der Renaissance brauchen wir sicher auch weiterhin.

---

65 Vgl. Monika Leisch-Kiesl, Der Kunstbegriff des II. Vatikanums, 2014, S. 279-302.

# VI. Anhang

## VI.1. Cennino Cennini, *Libro dell'Arte* – Exzerpte

Die Neuauflage von Veronica Ricotta, basierend auf den Handschriften der Bibl. Medicea-Laurenziana und Bibl. Riccardiana in Florenz (vgl. Kapitel III.1, Fn. 7), weist 239 Kapitel auf, die jeweiligen Abschnitte in eckigen Klammern, mit den Rubriken des Autors.

### A) *In Kapitel I*

Edition V. Ricotta, 2019, S.153f, [4] bis [7].

Hier in deutscher Übersetzung bei: Löhr / Weppelmann, 2008, S. 10:

„... und es war und ist eine von größerem Wissensgehalt als die andere denn alle konnten nicht gleich [darin] sein, denn die eine Wissenschaft (14) ist die würdigste. Neben dieser folgte eine, welche von ihr abstammt, und ihrer als Grundlage bedarf, sowie der Tätigkeit der Hand; und das ist eine Kunst, die man Malerei nennt, für die es der Fantasie bedarf und des Hand-Werks, um ungesehene Dinge zu finden, die sich im Schatten der natürlichen verbergen, (15) und sie mit der Hand zu befestigen, damit das zur Anschauung gebracht wird, was nicht ist. (16) Und zu Recht verdient sie, auf der zweiten Stufe nach der Wissenschaft (17) zu sitzen und von der Poesie gekrönt zu werden. Der Grund ist dieser: Dass der Dichter, mit der Wissenschaft – denn er hat eine – würdig und frei ist, ja und nein, wie es ihm gefällt, zusammzusetzen und zu verbinden, gemäß seinem Willen. Auf ähnliche Weise ist dem Maler Freiheit gegeben, eine Figur aufrecht, sitzend, halb Mensch, halb Pferd, zusammzusetzen, so wie es ihm gefällt, gemäß seiner Fantasie. (18) Ich halte es also für eine große Gefälligkeit gegenüber all denjenigen, die in sich den Antrieb zum Wissen, oder die Mittel diese vorrangigen Wissensgebiete mit einem Juwel zu schmücken, verspüren, wenn man sich ans Werk macht, und unmittelbar und ohne Zögern den besagten Wissensgebieten die geringen Kenntnisse, die einem Gott gegeben hat, darreicht. (19)“

### B) *In Kapitel XXX*

Ed. V. Ricotta, 2019, S.167, [1] bis [5]:

“Capitolo XXX: *In che modo prima dèi incominciare a disegnare in carta con carbone e tor la misura della figura e ffermare con stil d'argento.*

Togli prima il carbone sottile e temperato come è una penna o lo stile. [2] E lla prima misura che pigli a disegnare piglia l'una delle tre che ha il viso che nn'ha in tutto tre, cioè la testa, il viso e'l mento colla bocca. [3] E piglando una di queste t'è guida di tutta la figura, de' casamenti dall'una figura all'altra ed è perfetta tuo guida aoperando il tuo intelletto di saper guidar le predette *figure e misure*. [4] E questo si fa perché la storia o ffigura sarà alta che co' mano non potrai agiungere. [5] Per misuralla conviene che con intelletto ti guidi e troverai la verità guidandoti per questo modo.“

## VI.2. Erläuterungen zur Historienmalerei

Wörterbucheintrag, aus: Wetzel, Christoph, Wörterbuch der Malerei, 2011, S. 66-68 :

„**Historienbild** (griech. *Historia* ‚Geschichte‘ als Erzählung und als Vergangenheit), allg. das Ereignisbild mit Themen aus der antiken und bibl. Mythologie (religiöses H.) sowie der in Sagen und Historiographie überlieferten, in der Literatur (z.B. Historiendrama) gestalteten Geschichte einschließlich der Zeitgeschichte (profanes H.). (...) Einen Vorrang gegenüber allen anderen Sujets gewann das H. In der → Historienmalerei. Zu den zeitkrit. H. im 20. Jh. zählt Pablo Picassos *Guernica* (1937; Madrid, Prado).“

„**Historienmalerei**, Geschichtsmalerei; im 17./18. Jh. die am höchsten eingestufte (akadem.) Gattung der Malerei mit dem breiten Spektrum der als Gemälde ausgeführten → Historienbilder. Ein Beispiel für den Gleichrang der religiösen und der profanen H. Ist ein im Auftrag des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobaea von Baden um 1528-40 entstandener, wohl für die Münchner Residenz bestimmter Zyklus mit Themen aus der antiken Geschichte und der Bibel. (...) Das Medium Film adaptiert im Genre Historienfilm mitunter bestimmte Werke der H. als *Tableau vivant*.“

Wörterbucheintrag, aus: Wörterbuch der Kunst, begr. v. Johannes Jahn, 1983, S. 336f :

„**Historienmalerei**, Geschichtsmalerei, Gattung der Malerei, die geschichtl. Ereignisse zu Bildgegenstand hat, im weiteren Sinn auch sagenhafte und dichterische Inhalte. Das ein zeitgenössisches Ereignis darstellende Bild pflegt man auch als Ereignisbild zu bezeichnen. Historienbilder hat es zu allen Zeiten gegeben (→ Alexandermosaik in Pompej; Wandgemälde in der karoling. Pfalz zu Ingelheim, Teppich von → Bayeux): aber erst seit Beginn des 14. Jh. werden Ereignisbilder, zunächst in Italien, häufiger, und in der Renaissance ist das Historienbild auch im N selbstverständliche Aufgabe des Malers geworden. Der Gesichtspunkt der histor. Treue bei der Schilderung geschichtlich ferner Ereignisse fehlt zunächst (wie er auch in den histor. Dramen des 17. Jh. fehlt), und erst das 19. Jh. hat ihn voll zur Geltung gebracht. (...)“

Weiterer Literaturhinweis:

Gaehdgens, Thomas W. und Fleckner, Uwe (Hrsg.):

Historienmalerei, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.445.659>

## VI.3. Bedeutung der *concinnitas* in *De pictura* von Alberti

Exzerpt aus: Martin McLaughlin, Leon Battista Alberti. Writer and Humanist, 2024, S. 198:

„One key new concept that is introduced in the Latin redaction is that of *concinnitas* or harmonious beauty, an ideal that will be of fundamental significance for Alberti's aesthetic theories in the later architectural treatise. (note 60) It appears already in *De pictura*, though only in the Latin redaction, in three separate additions. In a technical passage on the centric ray in book I, Alberti inserts a whole sentence which points out that the surface will seem smaller or greater or changed according to the harmonious relation (*pro concinnitate*) between the lines and angles. (note 61) In a later passage he states that it is the arrangement of surfaces that gives rise to that grace in bodies which we call beauty, but the „*grazia ne' corpi*“ of the *volgare* becomes „that elegant harmony and grace in bodies“. (note 62) The final mention of the term comes in book II, when he is discussing the use of black and white to make objects stand out in a painting. In the *volgare* he simply says that black and white make painted things appear in relief, a praiseworthy technique that was associated with the Athenian painter Nicias; (note 63) but in Latin he says it is the harmonious use of black and white („*albi et nigri concinnitas*“) that creates the effect for which Nicias was praised. (note 64).“

## VII. Verzeichnisse und Abbildungsnachweise

### *Bibelausgaben*

(Die) Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift – Gesamtausgabe, hg. v. Katholisches Bibelwerk GmbH Stuttgart (2016), 1. Aufl., Stuttgart 2016

(Die) Bibel – Mit Fotos aus dem Heiligen Land, ausgewählt und kommentiert von Alexander Schick, hrsg. von Vinzenz Hamp / Meinrad Stenzel / Josef Kürzinger, Druckerlaubnis Würzburg 1962, München 2007

### *Quellen, Fachliteratur und Kataloge*

#### zu Alberti

Leon Battista Alberti De pictura (lat.) Kunsttheorie – Rhetorik – Narrative / Teoria dell'arte – retorica – narrative, hrsg. von Hartmut Wulfram und Gregor Schöffberger, unter redaktioneller Mitarbeit von Matthias Baltas und Katharina Gerhold, <Studia Albertiana Vindobonensia. Neulateinische Studien zu Leon Battista Alberti>, 2021, Wien;

Leon Battista Alberti, De la peinture. De Pictura (1435), Préface, traduction et notes par Jean Louis Schefer, Introduction par Sylvie Deswarte-Rosa, 1992, 2. Aufl., Paris 1993

Bätschmann, Oskar / Gianfreda, Sandra, Hrsg., Leon Battista Alberti, Über die Malkunst / Della pittura, 2002, 4. unveränd. Aufl., Darmstadt 2014

Gorka-Reimus, Gudrun, Leon Battista Alberti, S.78-83, in: Thomas W. Gaehtgens / Uwe Fleckner, Hrsg., Historienmalerei, veröffentlicht 17.01.2019, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019.

<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.445.659>

McLaughlin, Martin, Leon Battista Alberti. Writer and Humanist, Princeton University Press (NJ) und Oxford, Croydon (UK), 2024

Stowell, Steven F. H., Leon Battista Alberti's 'De pictura' and the Christian Tradition of the Liberal Arts in: The Spiritual Language of Art: Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance, Cambridge (U.S.A.), 2011

<http://www.fondazioneleonbattistaalberti.it/MANOSCRITTI.pdf>

Belting, Hans, Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, mit Ko-Autorin Christiane Kruse zuerst 1994, München 2010

Braun-Niehr, Beate, „myt den figuren gemolet“. Die Federzeichnungen der elsässischen Historienbibel aus der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, unter Mitarbeit von B.-J. Kruse, Darmstadt 2012

Casazza, Ornella, Masaccio und die Brancacci-Kapelle (1990), Siena 1991

#### zu Cennini

Ricotta, Veronica, Hrsg., Il Libro dell'arte di Cennino Cennini, Edizione critica e commento linguistico, Dissertation, Mailand 2019

Fantasie und Handwerk : Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco. Katalog der Ausstellung Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, 10.01.2008 – 13.04.2008, hrsg. von Wolf-Dietrich Löhr und Stefan Weppelmann, Berlin 2008

- Dossier de l'art, Nr. 152: Le musée national du Moyen Âge, Saint-Étienne, 2007
- Fuhrmann, Horst, Hrsg., Aristoteles: [Peri Poietikes] / Die Poetik, in Griechisch und Deutsch, Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7828, Ditzingen 1982
- Gemäldegalerie. 200 Meisterwerke der Europäischen Malerei, für die Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. von Michael Eissenhauer, Berlin, 2019
- Leisch-Kiesl, Monika, Der Kunstbegriff des II. Vatikanums. Eine Relecture vor dem Hintergrund gegenwärtiger Kunstdiskurse, in: Kreuzer, Ansgar / Wassilowsky, Günther, Hrsg., Das II. Vatikanische Konzil und die Wissenschaft der Theologie, <Linzer Philosophisch-Theologische Beiträge; 28>, Frankfurt a.M., 2014, S. 279-302
- Löhr, Wolf-Dietrich / Weppelmann, Stefan, >Glieder in der Kunst der Malerei< – Cennino Cenninis Genealogie ..., in: Fantasie und Handwerk : Cennino Cennini ..., Berlin, 2008, S. 13-55
- Macadam, Alta, Florenz. Auf den Spuren von Giotto, Brunelleschi, Masaccio, Donatello, Die Familie della Robbia, Fra Angelico, Botticelli, Ghirlandaio, Michelangelo, Verona 2001
- Mussbacher, Bernadette, Theorien zum Licht in Traktaten der frühen Neuzeit und die Darstellung von Licht im Impressionismus, dt./engl., Magisterarbeit, Graz, 2013.  
<https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/232062>
- (La) Pinacoteca Vaticana, Ausst.-Kat., hrsg. v. Card. Giovanni Lajolo, Città del Vaticano, 2008
- Preimesberger, Rudolf, >Dennoch reißt es die Augen aller Betrachter an sich.< Leon Battista Alberti zur Wirkung des Gesichts im Gemälde, in: Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, München 2011, S. 77-84
- Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. III: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, Gütersloh 1971
- Schweikhart, Gunter, Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften, hrsg. v. Ulrich Rehm / Andreas Tönnemann, und andere Mitarbeiter\*innen, Köln, 2001
- Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, hrsg. u. kommentiert v. Luciano Bellosi / Aldo Rossi, Zugrundeliegend der Druck von Lorenzo Torrentino, Florenz 1550, Bd. 1, Turin 1991
- Weppelmann, Stefan, >Storia o ffighura<. Objektstatus und Kontext der Berliner Tafeln Cenninis und Überlegungen zur Werkstatt des Agnolo Gaddi, in: Fantasie und Handwerk : Cennino Cennini ..., S. 57-79
- Wetzel, Christoph, Wörterbuch der Malerei, 2011, 8. Aufl., Ditzingen 2024
- Zuffi, Stefano, La Cappella Brancacci, Mailand 1993

### *Nachschlagewerke*

- Georges, Karl-Ernst, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, 2 Bände, Nachdruck Hannover 1995
- Handbuch Historische Authentizität, hrsg. v. Martin Sabrow / Achim Saupe, Göttingen 2022
- Handbuch der italienischen Renaissancemaler, bearb. von Karl Ludwig Gallwitz, München – New York 1998
- Illustriertes Wörterbuch der deutschen Sprache (2000), beruhend auf dem „Deutschen Wörterbuch“ von Gerhard Wahrig, neu hrsg. und bearb. von Renate Wahrig-Burfeind, ADAC-Sonderausgabe München, gedruckt in Spanien 2004
- Propyläen Kunstgeschichte in zwölf Bänden, Bd. 7: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, von Jan Bialostocki, mit Beiträgen anderer Autoren, Frankfurt a.M. – Berlin – Wien, 1984
- Wörterbuch der Kunst, begr. v. Johannes Jahn, fortgef. v. Wolfgang Haubenreißer, 10. Aufl., Stuttgart 1983

## *Früher Buchdruck*

La pittura di Leo Baptista Alberti, Venedig 1547

Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. A.lat.b. 1487 [GND-ID: (DE-588)11850147X]

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10996179?page=,1>

## *Online-Ressourcen*

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

<https://www.unibo.it>

arthistoricum – Kunsthistorisches Netzwerk

[www.arthistoricum.net](http://www.arthistoricum.net)

Erika Weigele – private Homepage

<https://www.erikaweigele.de>

The Art Story. Your Guide to Visual Art

<https://www.theartstory.org>

Wikiart – Enzyklopädie der Bildenden Künste

<https://www.wikiart.org>

Wikimedia Commons: Wikimedia Foundation

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Hauptseite>

Wikipedia. Die freie Enzyklopädie

<https://www.wikipedia.de/>

## *Abbildungsnachweis*

Titelbild: [https://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007126/ICCD5249140\\_002941.jpg](https://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007126/ICCD5249140_002941.jpg)  
(20.2.2026)

Abb. 01, 11, 12, 14: Elke Reichert

Abb. 02 Gemäldegalerie Berlin, Katalog S. 297

Abb. 03 Gemäldegalerie Berlin, Katalog S. 55

Abb. 04 Gemäldegalerie Berlin, Katalog S. 59

Abb. 05 Braun-Niebuhr, S.147, Taf 107

Abb. 06 (Upload 16.2.2015) Cennino\_Cennini,\_Saint\_Augustine,\_ca.\_1400,\_Berlin,\_Staatliche\_Museen.jpg  
(15.3.2026)

Abb. 07 Ausst.-Katalog der Pinacoteca Apostolica Vaticana, 2008, S. 94

Abb. 08 Macadam, Alta, Auf den Spuren von ..., 2001, S. 138

Abb. 09 Zuffi, Stefano, 1993, o. S.

Abb. 10 Casazza, Ornella, 1991, S. 48 (Detail)

Abb. 13 (Upload 5.11.2022) [https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione\\_\(Angelico\\_Prado\)#/media/  
File:La\\_Anunciaci%C3%B3n\\_de\\_Fra\\_Angelico.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_(Angelico_Prado)#/media/File:La_Anunciaci%C3%B3n_de_Fra_Angelico.jpg) (14.3.2026)

Abb. 15 [https://en.wikipedia.org/wiki/Deposition\\_of\\_Christ\\_\(Fra\\_Angelico\)#Pilasters](https://en.wikipedia.org/wiki/Deposition_of_Christ_(Fra_Angelico)#Pilasters) (Abruf am 6.3.2026)

Abb. 16 wie Abb. 15

Abb. 17 <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=43277499> (13.3.2026)

Illustration auf Seite 16: Jean Louis Schefer, 1993, S. 243

## *Impressum / Urheberrecht*

© Dr. Elke K. Reichert, Privatdruck (17.03.2026), Neudruck geringfügig korrigiert (13.04.2026). Alle Rechte vorbehalten; urheberrechtlich geschützt. Eine Weiterverwendung für akademische Zwecke ist ausdrücklich erlaubt, unter Beachtung von § 16 und § 62 UrhG.





