

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

You have downloaded following article/
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): Ut rhetorica architectura. Leon Battista Alberti's
Technique of Architectural Collage
Titel (deutsch): Ut rhetorica architectura. Leon Battista Alberti's
architektonische Collagetechnik

Author(s)/Autor(en): Anke Naujokat

Translator(s)/Übersetzer: Ian Pepper

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 02 (July 2010), pp. 73–
100.

Published by: Transcript Verlag, Bielefeld, on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see www.candidejournal.net.

Anke Naujokat
Ut rhetorica architectura
Leon Battista Alberti's Technique
of Architectural Collage

Anke Naujokat
Ut rhetorica architectura
Leon Battista Albertis
architektonische Collagetechnik

Anke Naujokat, born in 1972, studied architecture and history of architecture in Aachen and Florence. After working as a research assistant with the Department of History of Architecture at RWTH Aachen University (chair: Prof. Jan Pieper), she received a research grant from the DAAD (German Academic Exchange Service) that spanned 2002 to 2005, and a postgraduate grant from RWTH Aachen University at the Kunsthistorisches Institut Florenz (Max Planck Institute). At the same time, she worked as a freelance author and architecture critic. In 2008 she was awarded a doctorate from RWTH Aachen University for her dissertation *Ad instar iherosolimitani sepulchri. Gestalt und Bedeutung des Florentiner Heiliggrabtempietto von L. B. Alberti*. Since 2006, she has been a professor of history of architecture, architectural theory, and preservation at Aachen University of Applied Sciences. As a trained architect, she foregrounds the precise study of buildings as historical source material as a prelude to opening up larger contexts of meaning.

Unless noted otherwise, all drawings and photographs in this article were generated by the author as part of her PhD dissertation between 2004 and 2007. A dimensioned survey of all details of the Tempietto and Chapel is made available for the first time. The author would like to thank Gerald Barkowski, Birte Jungnitsch, Ralf Laufenberg, Arno Löbbecke, Vincent Nowak, and Nils Thamm for their dedicated work in surveying the Cappella Rucellai.

Anke Naujokat, geb. 1972, studierte Architektur und Baugeschichte in Aachen und Florenz. Nach einer Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Baugeschichte der RWTH Aachen (Prof. Jan Pieper) war sie von 2002 bis 2005 Stipendiatin des DAAD und der Graduiertenförderung der RWTH Aachen am Kunsthistorischen Institut Florenz (Max-Planck-Institut). Nebenher arbeitete sie als freie Autorin und Architekturkritikerin. 2008 promovierte sie an der RWTH Aachen mit der Arbeit *Ad instar iherosolimitani sepulchri. Gestalt und Bedeutung des Florentiner Heiliggrabtempietto von L. B. Alberti*. Seit 2006 unterrichtet sie als Professorin an der FH Aachen die Fächer Baugeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege. Als studierte Architektin stellt sie bei ihren Forschungen das genaue Studium des Bauwerks selbst als historische Quelle in den Vordergrund, um von hier aus weitergehende Bedeutungszusammenhänge zu erschließen.

Falls nicht anders vermerkt, wurden alle Zeichnungen und Fotografien in diesem Beitrag von der Verfasserin im Rahmen ihrer Dissertation in den Jahren 2004 bis 2007 angefertigt. Zum ersten Mal ist hier eine vermaßte Bauaufnahme aller Details von Tempietto und Kapelle verfügbar. Für ihr Engagement bei der Vermessung der Cappella Rucellai dankt die Autorin Gerald Barkowski, Birte Jungnitsch, Ralf Laufenberg, Arno Löbbecke, Vincent Nowak und Nils Thamm.

English Translation:
Ian Pepper

Ut rhetorica architectura

Leon Battista Alberti's Technique of Architectural Collage

Leon Battista Alberti, probably the most innovative architect of early Renaissance Italy, has always fascinated scholars by virtue of the striking interpenetration of theory and practice manifest in his work. As an architect, Alberti was an autodidact. Without the benefit of the formative influence of a master or design education, the roots of his conception of architecture lie in his intellectual formation through humanistic rhetoric. The present study demonstrates with reference to a specific project—the Tempietto of the Holy Sepulchre in Florence—how Alberti's humanist approach conditioned his method of architectural design.

The smallest and at the same time most exclusive architectural creation of the humanist and architect Leon Battista Alberti rises above the tomb of Florentine banker Giovanni Rucellai in the crypt room of his family chapel in San Pancrazio in Florence (figs. 1–3). This precious, freestanding marble tempietto, set at the chapel's center, is identified by its inscription, which reads “ad instar iherosolimitani sepulchri,” as a copy of the Holy Sepulchre in Jerusalem.¹ The Rucellai Tempietto is an object of special interest—and not only as an architectural copy that simultaneously imitates and interprets its venerated model in the Holy Land. It also provides an exemplary opportunity to explore Alberti's collage-style approach to design, one traceable to his formation as a humanist and rhetorician.²

Alberti's work of miniature architecture in Florence is a synopsis of the most diverse formal and stylistic elements, and one that conveys an impression of harmonious unity

only at first glance. Upon closer inspection, the viewer becomes aware of the heterogeneous character of the elements assembled here so consummately by Alberti. Identifiable in close proximity are highly disparate motifs, for example the explicitly classical pilaster articulation; the black-and-white marble incrustations, which cite the medieval Florentine building tradition of the proto-Renaissance; and the exotic-looking wooden roof lantern, which terminates in an onion-shaped, oriental-style pleated cupola (figs. 4 and 5). The most obvious discrepancy, however, is found in the concluding entablature, which is crowned by a crest of lilies. With

1
On the Cappella Rucellai with the Tempietto of the Holy Sepulchre, cf. *inter alia* Heydenreich 1961; Dezzi Bardeschi 1963; Dezzi Bardeschi 1966: 19–37; Borsi 1973: 105–125; Braun 1983–1985; Tavernor 1998: 106–18; Mele 2002; Naujokat 2008. On Alberti's imitation of the Holy Sepulchre, see in particular (besides numerous monographs) Dalman 1922;

Neri 1971; Bresc-Bautier 1974; Cardini 1987; Kötzsche 1995; Kroesen 2000; Pieper/Naujokat/Kappler 2003.

2
The present essay is a reworked version of a chapter from the author's PhD dissertation, cf. Naujokat 2008, Chapter. III.3.

Ut rhetorica architectura

Leon Battista Albertis
architektonische Collagetechnik

76

Leon Battista Alberti, der wohl innovativste Architekt der italienischen Frührenaissance, hat die Forschung von jeher deshalb fasziniert, weil in seinem Werk Theorie und Praxis eindrucksvoll ineinandergreifen. Als Architekt war Alberti Autodidakt. Ohne Vorprägung durch einen Meister oder eine Entwurfslehre liegen die Wurzeln seiner Architekturauffassung in seiner humanistisch-rhetorischen Formation. Die vorliegende Studie zeigt an einem konkreten Projekt – dem Heiliggrabtempietto in Florenz – auf, wie sich Albertis humanistische Denkweise auf seine architektonische Entwurfsmethodik auswirkt.

Die kleinste, aber exklusivste Bauschöpfung des Humanisten und Architekten Leon Battista Alberti erhebt sich über dem Grab des Florentiner Bankiers Giovanni Rucellai im Kryptenraum seiner Familienkapelle in San Pancrazio in Florenz (Abb. 1–3). Der im Kapellenzentrum frei aufgestellte präziöse Marmortempietto wird durch die Inschrift „ad instar iherosolimitani sepulchri“ als architektonische Kopie des Heiligen Grabes in Jerusalem ausgewiesen.¹ Nicht nur als Architekturkopie, die das hochverehrte Vorbild im Heiligen Land zugleich imitiert und interpretiert, ist der Rucellai-Tempietto ein hochinteressantes Studienobjekt. Er ist auch ein ideales Schaustück für Albertis collage-hafte Art des Entwerfens, wie sie sich aus seiner Formation als Humanist und Rhetoriker herleiten lässt.²

Die Florentiner Kleinarchitektur ist eine Zusammenschau verschiedenartiger Form- und Stilelemente, die nur auf den

ersten Blick den Eindruck einer harmonischen Einheit vermitteln. Bei näherer Betrachtung wird man der Heterogenität der Elemente gewahr, die Alberti hier mit großer Perfektion zusammengefügt hat: So identifiziert man in unmittelbarer Nachbarschaft höchst unterschiedliche Motive wie die explizit antikisierende Pilastergliederung, die auf die mittelalterliche Florentiner Bautradition der Proto-renaissance Bezug nehmende schwarzweiße Marmorinkrustation und den exotisch anmutenden hölzernen Dachaufsatz mit abschließender orientalisierender

¹ Zur Cappella Rucellai mit dem Heiliggrabtempietto vgl. u.a. Heydenreich 1961; Dezzi Bardeschi 1963; Dezzi Bardeschi 1966: 19–37; Borsi 1973: 105–125.; Braun 1983–1985; Tavernor 1998: 106–118; Mele 2002; Naujokat 2008. – Zu äden architektonischen Heiliggrabimitationen siehe neben zahlreichen Einzeldarstellungen vor allem Dalman 1922; Neri

1971; Bresc-Bautier 1974; Cardini 1987; Kötzsche 1995; Kroesen 2000; Pieper / Naujokat / Kappler 2003.

² Der hier vorliegende Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines Kapitels der Dissertation der Autorin, vgl. Naujokat 2008, Kap. III.3.

the lily crest, Alberti transfers an ornamental form type from the medieval arts of goldsmithing and reliquary production onto stone, thereby reducing the Tempietto to a microarchitectonic object. Yet at the same time, the classical inscription elevates it to the rank of a monumental edifice (figs. 6 and 7). The evident leap of scale and the formal opposition between the lily corona and the antique-style frieze of the inscription constitute the most deliberate of the numerous architectonic discrepancies that have been combined in this small structure. The architectural language of the aedicula suggests at once a monumental building and a miniature shrine, and miniaturization and monumentalization are pursued here concurrently with comparable emphasis (fig. 8). In the literature on Alberti, this remarkable interplay of markedly heterogeneous elements in terms of form, style, and derivation has been the source of considerable irritation. Characterizations of the Tempietto as “idiosyncratic”³ or “enigmatic”⁴ indicate the degree to which this building constitutes an extraordinary exception against the background of early Renaissance architecture in Florence.

Alberti’s Formation through Classical Rhetoric

As an architect, Alberti was an autodidact. He did not benefit from the formative influence of a master, or even a design education. Instead, his conception of architecture was rooted in his academic career, in his humanistic education and activities, which had shaped his thinking and his designs for more than thirty years by the time of his initial activities as an architect in the 1440s. As a humanist, he had spent years internalizing a methodology that was regarded as valid for the production of literary and rhetorical texts. And these assumptions were necessarily transferred to his approach to architectural and artistic design.

Alberti received his basic philological and rhetorical training between 1415/16 and 1418 in Padua at the celebrated Latin school of Gasparino Barzizza, a scholar of ancient

languages and of the literature of antiquity who was regarded as an outstanding researcher and teacher of Ciceronian rhetoric.⁵ A key aspect of such an education alongside instruction in the Latin classics was the production of the student’s own Latin texts. Students were not trained to engage in free literary invention (an emphasis that would have been atypical for a humanistic education of the times), but were instead taught to imitate classical literary models. Barzizza showed Alberti and his fellow students how quality literature and rhetoric emerged from the imitation of the classics, and taught them with his own pedagogical texts *De imitatione* and *De compositione* to incorporate anecdotes from the classics into their own efforts.⁶ Students learned to shape their writing in conformity with the canons of classical rhetoric that were used to compose orations.

The first step was *inventio*, which places emphasis not on independent invention, but instead on discovery, that is, on the compilation and assembly of the arguments and materials required for the effective treatment of a given topic. Students were enjoined to maintain so-called commonplace books ordered by *loci* (places or keywords) by means of which they could internalize the stylistic models and *topoi* (themes or motifs) of the classical texts, inventories that would be constantly available to them as funds of turns of phrase and arguments.⁷ From Barzizza, Alberti learned to categorize that which he had read and to compile this material into an ordered catalog of succinct phrases, detached now from their original contexts, memorized for subsequent use.

3 Cf. Heydenreich 1961: 228.

4 Braun 1983–1985: 9 refers to the Tempietto as an “architectural enigma.”

5 On Gasparino Barzizza and the teaching of rhetoric at his *collegio*, see Mercer 1979. On the influence of his teaching of Cicero on Alberti’s ideas and production, cf. *inter alia* Grafton 2000: 41–51; Spencer 1957: 30; Gadol 1969: 4f.; Wright 1984: 68f.

6 Cf. *inter alia* Grafton 2000: 42. On Barzizza’s treatise *De imitatione*, see Pigman 1982. In this period, rhetoric is no longer solely a theory of public speaking, but instead functions generally as a theory of language and hence of poetry as well, cf. Locher 2003: 365.

7 Cf. Grafton 2002: 43f. and the literature listed there. See also Scholz 2007. The method is dependent on Cicero, *De oratore* II, 28, cf. Spencer 1957: 37.

Riffelkuppel (Abb. 4, 5). Der deutlichste Widerspruch manifestiert sich jedoch am abschließenden Gebälk mit dem bekrönenden Lilienkranz: Während Alberti mit der Lilienbekrönung eine Schmuckform der mittelalterlichen Goldschmiede- und Reliquienkunst in Stein überträgt und auf diese Weise den Tempietto zu einem mikroarchitektonischen Objekt verkleinert, erhebt er ihn zugleich mit dem klassischen Inschriftenfries in den Rang eines monumentalen Bauwerks (Abb. 6, 7). Der offensichtliche Maßstabssprung und der formale Gegensatz zwischen der Lilienbekrönung und dem antikisierenden Inschriftenfries bilden den wohl inszeniertesten der zahlreichen architektonischen Widersprüche, die in der Kleinarchitektur versammelt sind. Die Architektursprache der Ädikula suggeriert einen Monumentalbau und einen miniaturhaften Schrein zugleich. Miniaturisierung und Monumentalisierung werden simultan und mit gleichem Nachdruck betrieben (Abb. 8). Dieses merkwürdige Zusammenspiel in Form, Stil und Herkunft höchst heterogener Elemente hat in der Forschung vielfach Irritation ausgelöst. Charakterisierungen des Tempietto als „eigenartig“³ oder „enigmatisch“⁴ machen deutlich, wie außergewöhnlich sich dieses Bauwerk vor dem Hintergrund der Florentiner Frührenaissance-Architektur ausnimmt.

Albertis klassisch-rhetorische Formation

Als Architekt war Alberti Autodidakt. Er hatte keine Vorprägung durch einen Meister oder gar eine Entwurfslehre genossen. Vielmehr wurzelt seine Architekturauffassung in seinem akademischen Werdegang, seiner humanistischen Ausbildung und Betätigung, die zum Zeitpunkt seiner ersten Tätigkeit als Architekt in den 1440er Jahren sein Denken und Gestalten bereits seit über dreißig Jahren geprägt hatte. Die Methodik, die für den Schöpfungsprozess literarischer oder rhetorischer Werke galt, hatte der Humanist über lange Jahre hinweg verinnerlicht. Sie muss sich

notwendigerweise auch auf sein bildkünstlerisches Entwurfsverfahren übertragen haben.

Seine philologisch-rhetorische Grundbildung erhielt Alberti in den Jahren 1415/16 bis 1418 an der berühmten Lateinschule des Gasparino Barzizza in Padua, einem herausragenden Kenner der alten Sprachen und antiken Literatur, der als führender Erforscher und Lehrer der ciceronianischen Rhetorik galt.⁵ Einen wichtigen Teil der Ausbildung nahm neben der Einweisung in die lateinischen Klassiker die Produktion eigener lateinischer Texte ein. Dabei wurden die Studenten, wie für die humanistische Ausbildung der Zeit üblich, nicht etwa in freier literarischer Erfindung unterwiesen, sondern in der Nachahmung klassischer literarischer Modelle geschult. Barzizza vermittelte Alberti und seinen Mitschülern, dass gute Literatur und Rhetorik aus der Imitation der klassischen Autoren entstehe, und leitete sie mit seinen rhetorischen Lehrschriften *De imitatione* und *De compositione* dazu an, Anekdoten der Klassiker in ihre eigenen Schreibversuche einfließen zu lassen.⁶ Die Schüler lernten, rhetorische oder literarische Werke gemäß der Arbeitsstadien einer klassischen Rede zu gestalten.

Erster Schritt war die Phase der *inventio*. Bei diesem kreativen Akt stand nicht das freie Erfinden im Vordergrund, sondern das schöpferische Auffinden und Sammeln geeigneter, zur wirkungsvollen Behandlung eines Themas nötiger Argumente und Materialien. Die Studenten wurden angehalten, nach *loci* (Stellen oder

³ Vgl. Heydenreich 1961: 228.

⁴ Braum 1983–1985: 9 bezeichnet den Tempietto als „architectural enigma“.

⁵ Zu Gasparino Barzizza und der Rhetoriklehre an seinem *collegio* siehe Mercer 1979. Zum Einfluss seiner Cicero-Lehre auf Albertis Denken und Schaffen vgl. u.a. Grafton 2002 [2000]: 61–71; Spencer 1957: 30; Gadol 1969: 4f.; Wright 1984: 68f.

⁶ gl. u.a. Grafton 2002 [2000]: 64. Zu Barzizzas Traktat *De imitatione* siehe Pigman 1982. – Rhetorik ist zu dieser Zeit nicht mehr allein eine Theorie der öffentlichen Rede, sondern fungiert generell als Theorie der Sprache und damit auch der Dichtung, vgl. Locher 2003: 365.

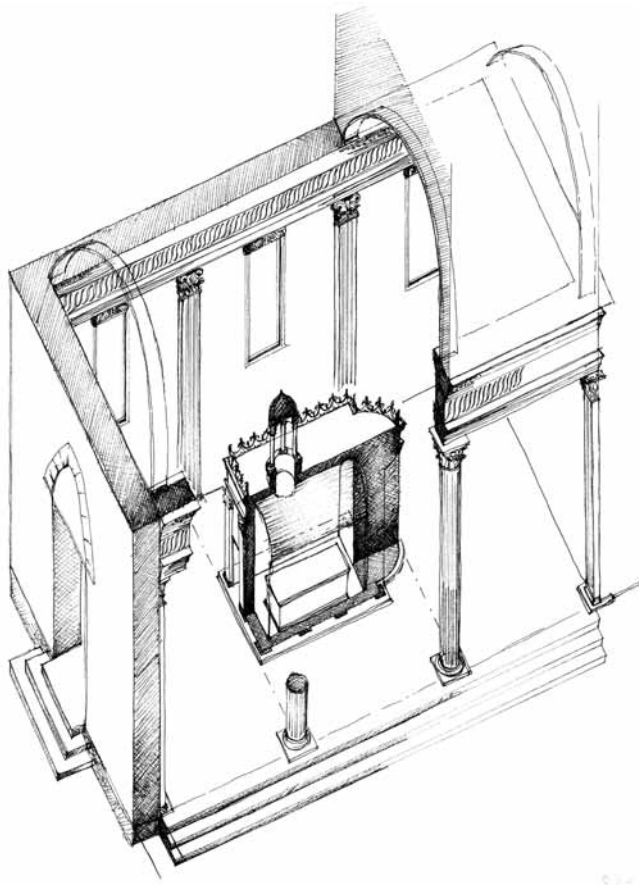


Fig. 1, 2
The miniature architecture of the Tempietto of the Holy Sepulchre at the center of the Cappella Rucellai. Plan and axonometric section.

Abb. 1, 2
Die Kleinarchitektur des Heiliggrabtempietto im Zentrum der Cappella Rucellai. Grundriss und Schnittaxonometrie.

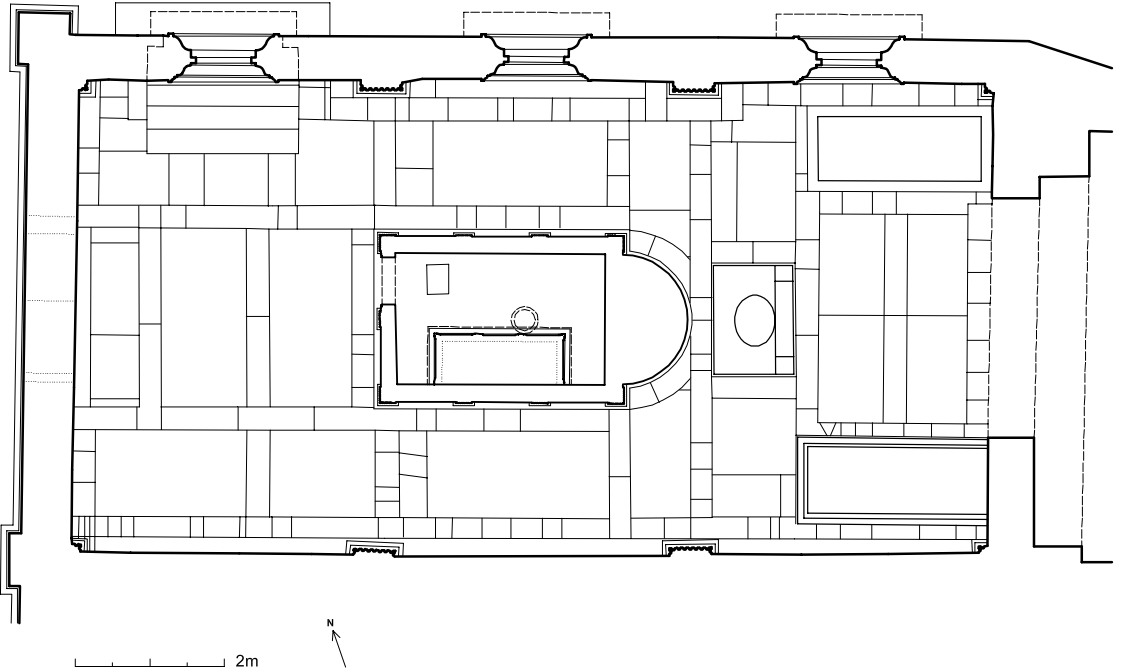


Fig. 4
West elevation of the
Tempietto of the
Holy Sepulcher with a
reconstruction of the
original position of the
roof baldachin.

Abb. 4
Westansicht des
Heiliggrabtempietto
mit rekonstruierter
originaler Position
des Dachbaldachins.

Fig. 3
View of the Tempietto
of the Holy Sepulcher
from the south-west.

Abb. 3
Ansicht des
Heiliggrabtempietto
von Südwesten.



YHESVM QVERITIS NAZARENVM

NON POTES FACILITER
PALLI VIDERI HUIUSMODI
SACRILEGII VBI CONCORDIA
EXCELLEN. VENT.
SACRILEGII VBI CONCORDIA
EXCELLEN. VENT.
IN OCCIDENTE





RIT NON EST HIC

In a second step, students concentrated on *dispositio*, referring to the selection and arrangement of individual arguments, with an eye directed in equal measure toward the subject matter, the purpose of the discussion, and the anticipated audience. In illustrating the importance of a calculated arrangement of materials and ideas for the effectiveness of an oration, Barzizza may well have cited a parable from the Roman teacher of rhetoric, Quintilian: "For the fact that all the limbs of a statue have been cast does not make it a statue: they must be put together; and if you were to interchange some one portion of our bodies or of those of other animals with another, although the body would be in possession of all the same members as before, you would nonetheless have produced a monster."⁸

The conclusion of the creative process of classical oration as studied and practiced by Barzizza's Latin students was *elocutio*, the actual production of the speech through stylistically ingenious verbalizations and the formulation of ideas.⁹ Essentially, the iron law of the teaching of imitation in antiquity was to avoid plagiarism, that is to say, to avoid copying a given model directly, and to strive instead to create an original work by transforming its premises. In order to illustrate this method of the transformative imitation of a literary model, Barzizza probably exploited tried-and-true metaphors such as Seneca's analogy of the bee, in which good imitation is compared to the conversion of the gathered pollen into honey by bees.¹⁰

Alberti's studies of the eclectic and varied imitation of classical authors, then, corresponded entirely to current humanistic practice, which was concerned less with absolute originality than with the production of "a mosaic with a novel form of its own ... from existing ingredients of high quality." (Grafton). The presence of such elements in a new work allowed the author to invoke the authority of exemplary ancient models. The genuinely new was expected to emerge

from the ingenious concatenation of older formulae.

Gasparino Barzizza's school of rhetoric represented the initial and most decisive shaping of Alberti's thought. His formation in rhetoric and philology—which constituted a self-evident orienting framework and methodical toolkit for all of his literary and design production—was extended via studies in canon and civil law in Bologna and his activities in the papal service.¹¹

The degree to which Alberti had internalized and mastered the classical rhetorical techniques of imitation is revealed by the small handbook on rhetoric, written in later years, in which he summarizes the practical guidelines he learned from Barzizza, but also by the interactive, eclectic treatment of classical texts found in his numerous literary works.¹² In his *Vita*, in the *Intercoenales*, in *De pictura*, and even in the architectural treatise *De re aedificatoria*, Alberti continually resorts to the arguments he had compiled earlier in the reservoir of his written or mental notebooks.¹³ He exploited these often

8
The *Institutio Oratoria* of Quintilian, trans. H. E. Butler, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. and London 1921, Book 7, Preface.

9
Following thereafter were the less relevant canons of *memoria* (the skill of memorizing a text) and *pronuntiatio* (the arts of verbal delivery and gesture). On the canons of Roman oration, cf. for example Eisenhut 1974: 82; Ueding 1995: 55–72.

10
Seneca's *Epistula moralis* 84 is the most important source for Barzizza's *De imitatione*. cf. Pigman 1982: 342; Scholz 2007. On the honeybee analogy, see Stackelberg 1956.

11
On Alberti's studies in Bologna and their influence, cf. inter alia Spencer 1957: 29f.

12
Grafton 2000: 43f. On Alberti's handbook for young orators, cf. *ibid.*, 39f. This text recommends to its readers the gathering of high-quality material into a fund of formulae that can be rendered usable in appropriate contexts in their own literary production.

13
On Alberti's *Vita* as a "prime example for his specific dealings with antique topoi and sources," see

Alberti ed. Tauber 2004: 17f. On the mosaic character of the *Intercoenales* with reference to the *Intercoenale Hostis*, cf. Cardini 1990. On the eclectic use of decontextualized sources such as Cicero, Plinius, Plutarch in *De pictura*, see Spencer 1957. On the whole, the treatise on painting follows the form of a Ciceronian speech; cf. *ibid.*: 30–32. On Alberti's use in *De re aedificatoria* of arguments and methods from the Ciceronian doctrine of rhetoric, see Lücke 1994: 90–95. In the Preface to Book VI, Alberti refers explicitly to the various sources he reworks in *De re aedificatoria*: "No building of the ancients that had attracted praise, wherever it might be, but I immediately examined it carefully, to see what I could learn from it. Therefore I never stopped exploring, considering, and measuring everything, and comparing the information through line drawings, until I had grasped and understood fully what each had to contribute in terms of ingenuity or skill. (...) Yet to collate material from sources so varied, heterogeneous, and dispersed, material from outside the normal range and skill of any writer, to review it in a dignified manner, to arrange in a proper order, to articulate precise and explain rationally, surely all this required an ability and learning greater than I would profess to have." Alberti, ed. Rykwert et al: 154–155.

Fig. 5
View of the Tempietto
of the Holy Sepulcher
from the east.

Abb. 5
Ansicht des Heilig-
grabtempietto von
Osten.

Stichworten) geordnete Notizbücher zu führen, anhand derer sie die Stilvorbilder und *topoi* (Themen oder Motive) der klassischen Texte verinnerlichen konnten und in denen ihnen jederzeit ein Fundus von Wendungen und Argumenten zur Verfügung stand.⁷ Alberti lernte bei Barzizza, Gelesenes zu kategorisieren und es in Form knapper, aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöster Versatzstücke in einem geordneten Katalog zu sammeln und zur Weiterverwendung bereitzuhalten.

In einem zweiten Schritt hatten sich die Schüler auf den Prozess der *dispositio* zu konzentrieren: Dieser bezeichnete die überzeugungsgerichtete, Sache, Zweck und Publikum gleichermaßen berücksichtigende Auswahl und Anordnung der einzelnen Argumente. Um zu illustrieren, wie wichtig die kalkulierte Anordnung des Stoffes und der Gedanken für die Wirkung der Rede ist, mag Barzizza ein Gleichnis des römischen Rhetoriklehrers Quintilian zitiert haben: „Denn auch, wenn alle Glieder gegossen sind, kann daraus erst ein Standbild durch die sachgerechte Errichtung werden, und wenn man an unseren oder anderer Lebewesen Körpern einen Körperteil vertauscht und verlagert, so würde daraus, mag sie auch die gleichen Körperteile haben, dennoch eine unheil kündende Missgestalt“.⁸

Den Abschluss des kreativen Schaffensprozesses eines klassischen Redners bildete, so erfuhren und übten Barzizzas Lateinschüler, die *elocutio*, die eigentliche sprachliche Produktion der Rede durch die stilistisch-kunstreiche Verbalisierung und Formulierung der Gedanken.⁹ Grundsätzlich galt das eherne Prinzip der antiken Nachahmungslehre, demzufolge das Plagiat zu vermeiden, also ein Vorbild niemals unmittelbar zu kopieren, sondern stets durch Veränderungen dem eigenen Werk anzuverwandeln war. Um die Methodik der transformierenden Nachahmung eines literarischen Modells zu veranschaulichen, bemühte Barzizza vermutlich altbewährte Metaphern wie etwa Senecas Bienen-

gleichnis, das gute Nachahmung mit der Verarbeitung des gesammelten Pollens zu Honig durch die Bienen vergleicht.¹⁰

Albertis Studium der eklektischen und variierenden Nachahmung klassischer Autoren entsprach somit ganz der humanistischen Praxis, in der es weniger galt, etwas originär Neues zu kreieren, als sich durch kreative literarische Wiederverwertung „aus vorhandenen Ingredienzen von hoher Qualität ein Mosaik von eigenständiger neuer Form“ (Grafton) zu schaffen, mit dem man sich innerhalb der eigenen Werke auf die Autorität der vorbildlichen Alten berufen konnte. Das genuin Neue entstand dabei aus der ausgeklügelten Kombinatorik älterer Versatzstücke.

Die Rhetorikschule des Gasparino Barzizza war die erste und entscheidende Prägung Albertis. Seine philologisch-rhetorische Formation setzte sich durch sein Studium beider Rechte in Bologna und seine Tätigkeit im päpstlichen Dienst fort und bildete somit den selbstverständlichen Orientierungsrahmen und das methodische Rüstzeug seiner literarischen und gestalterischen Produktion.¹¹

Wie sehr der Humanist die klassisch-rhetorische Technik der Nachahmung verinnerlicht hatte und beherrschte, offenbart nicht nur das kleine Handbuch der Rhetorik, in welchem er in späteren Jahren eigenhändig die bei Barzizza erlernten Verfahrensregeln zusammenfasste, sondern auch der interaktive, eklektische Umgang

⁷
Vgl. Grafton 2002 [2000]: 65 und die dort aufgeführte Literatur. Siehe auch Scholz 2007. Die Methode ist angelehnt an Cicero, *De oratore* II, 28, vgl. Spencer 1957: 37.

⁸
Quintilian, *Ausbildung des Redners*, 7, Vorrede, 2, zit. nach Ueding 1995: 65f.

⁹
Es folgten die in diesem Zusammenhang weniger relevanten Stadien der *memoria* (Auswendiglernen) und *præsentatio* (Aussprache und Gestik). Zu den Produktionsstadien der römischen Rede vgl. z.B. Eisenhut 1974: 82; Ueding 1995: 55–72.

¹⁰
Senecas *Epistula moralis* 84 ist die wichtigste Quelle für Barzizzas *De imitatione*, vgl. Pigman 1982: 342; Scholz 2007. Zum Bienengleichnis: Stackelberg 1956.

¹¹
Zu Albertis Studium in Bologna und dessen Einflüssen vgl. u.a. Spencer 1957: 29f.

inhomogeneous verbal formulae, wrested now from their original settings, never in the form of direct citations, like a skillful orator. Instead, these fragments were completely recontextualized, and as a consequence often radically altered in relation to their original meaning. Their function, however, was always to support an argument, to illustrate a point, or to win greater acceptance for new and revolutionary ideas by means of such simulated patina.¹⁴

The Aesthetic of Assembly: Zeuxis and the Parable of the Temple of Ephesus

From Barzizza, Alberti had learned to conceptualize the process of literary and rhetorical production as an art of compilation and recombination. When he became preoccupied in the 1430s with the theory of painting, it seemed to him only natural to transpose familiar compositional techniques from rhetoric to the realm of the fine arts. As a consequence, Alberti's treatise on painting, entitled *De pictura*, is interwoven at many points by rhetorical categories.¹⁵ The exploitation of compositional procedures drawn from rhetoric in the visual arts finds its perhaps most prominent expression in the celebrated Zeuxis episode found in *De pictura* 56, which Alberti borrows from Cicero's treatise on rhetoric, *De inventione*. The account of the ancient painter Zeuxis—who strove to create a likeness of the goddess Helena not by relying on his own powers of invention, but instead by selecting the most beautiful parts from various young women and assembling a consummate image of feminine beauty from them—was famous during the Renaissance as a central episode in the theory of selective imitation. It is also an important key to the artistic definition of the term *inventio*, as derived by Alberti from classical rhetoric. Like the orator, the fine artist must assemble his parts from the most diverse sources in order to create the most beautiful possible unity.¹⁶ According to this theory, the creative achievement involved in producing a beautiful work of art depends not on arbitrary fantasy, but

instead on the skillful selection of models, one guided by rational powers of judgment.¹⁷

Another passage central to an understanding of Alberti's conception of *inventio* is the parable of the Temple of Ephesus, found in Book III of his *Profugiorum ab aerumna libri*.¹⁸ In order to illustrate how the humanist man of letters works with the fragments of the works of the ancients, he cites a metaphor from architecture—seeming to suggest for the first time the possibility of transposing rhetorical procedures into the realm of architectural design. In the parable, the architect marvels at the sumptuous and splendid furnishings of the ancient Temple of Ephesus, decorated with marble columns, gilding, and precious stone incrustations. Only the floor of the temple remains bare and undecorated. He resolves to ornament the floor as well, and to this purpose, he gathers together the left-over fragments of marble, porphyry, and other precious materials in order to assemble them suitably according to color and form. According to Alberti, the mosaic produced in this way—which he refers to as a *pittura*—is no less estimable than the other parts of the temple.

In the second part of the parable, Alberti relies again on the metaphor of the temple to illustrate his conception of literary and artistic *inventio*, one inspired by classical rhetoric. The great minds of Asia, and of Greece in particular, he says, were

14

Cf. Spencer 1957 with reference to *De pictura*. Mario Carpo distinguishes this type of "invenzione retorica" from the often ostentatious manifestations of "citazionismo" found in the Cinquecento: compared with the sixteenth-century compilations, he argues, Alberti's collage art, inspired by models, is a thoroughly creative act through which the imitator generates an original synthesis, cf. Carpo 1992: 284.

15

Spencer 1957 characterizes *De pictura* as a treatise on rhetoric as applied to the art of seeing. Cf. also Panza 1994: 115–126.

16

Spencer 1957: 35f. The origin of this passage is Cicero's *De inventione* II, 1–3. Alberti takes up the Zeuxis episode again in *De statua*. There, it serves him as an inspiration

for the *Tabulae dimensionum hominis*, cf. *De statua* 17 (Alberti ed. Bächtzmann 2000: 169–177). On the significance of the Zeuxis episode for theories of imitation in the Renaissance, cf. inter alia Rosen 2003: 242.

17

Cf. Alberti ed. Bächtzmann 2000: 77. On *inventio* in Alberti, see also Spencer 1957: 36f.; Bächtzmann 2003: 88. The analogy between *compositio* as taught in the Latin school and the construction of a painting as characterized by Alberti in *De pictura* 35 is discussed by Baxandall, cf. Baxandall 1971: 130–135; cf. also Alberti ed. Bächtzmann 2000: 82.

18

Alberti ed. Grayson 1960–1973, vol. 2: 160–162.

mit klassischen Texten in seinen zahlreichen literarischen Werken.¹² In seiner *Vita*, den *Intercoenales*, in *De pictura*, ja selbst im Architekturtraktat *De re aedificatoria* greift Alberti immer wieder auf Argumente zurück, die er im Reservoir seiner schriftlichen oder mentalen Notizbücher gesammelt hatte.¹³ Die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst, oft inhomogenen Versatzstücke verwendet er wie ein geschickter Redner nicht in direkten Zitaten. Vielmehr werden die Fragmente völlig neu kontextualisiert und dadurch bisweilen in ihrer originären Bedeutung radikal verändert. Ihre Funktion besteht jedoch stets darin, ein Argument zu stützen, einen bestimmten Punkt zu illustrieren, oder seinen ansonsten neuen und revolutionären Ideen mittels einer künstlichen Patina größere Akzeptanz zu verleihen.¹⁴

Ästhetik des Zusammenfügens: Zeuxis und die Parabel des Tempels von Ephesus

Bei Barzizza hat Alberti gelernt, den literarisch-rhetorischen Schöpfungsprozess als Kunst des Sammelns und Wiederzusammenfügens zu begreifen. Als der Humanist Anfang der 1430er Jahre beginnt, sich mit der Theorie der Malerei auseinanderzusetzen, liegt es für ihn nahe, die aus der Rhetorik vertraute Entwurfsmethodik auch auf die bildenden Künste zu übertragen. So ist Albertis Maleritratat *De pictura* an vielen Stellen von rhetorischen Kategorien durchwirkt.¹⁵ Die Indienstnahme des rhetorischen Kompositionsverfahrens für die bildende Kunst findet ihren vielleicht prominentesten Ausdruck in der berühmten Zeuxis-Episode in *De pictura* 56, die Alberti Ciceros Rhetoriktraktat *De inventione* entnimmt. Die Schilderung des antiken Malers Zeuxis, der, als er ein Bildnis der Göttin Helena schaffen wollte, nicht auf die eigene Erfindungskraft vertraute, sondern von verschiedenen Jungfrauen die jeweils schönsten Teile auswählte, um daraus ein vollendetes Bild weiblicher

Schönheit zusammensetzen, ist als Schlüssepisode für die selektive Nachahmungstheorie der Renaissance berühmt. Sie ist auch ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Definition künstlerischer *inventio*, wie sie Alberti aus der klassischen Rhetorik ableitet. Wie der Redner so soll auch der bildende Künstler mit dem Ziel, ein möglichst schönes Ganzes zu schaffen, seine Teile aus unterschiedlichen Quellen beziehen.¹⁶ Die schöpferische Eigenleistung bei der Erschaffung eines schönen Kunstwerks beruht danach nicht auf willkürlicher Phantasie, sondern auf

12
Grafton 2002 [2000]: 66–68.
Zu Albertis Handbuch für junge Redner vgl. ebd.: 43f. Die Schrift empfiehlt ihren Adressaten, qualitativ gutes Material in einem Fundus von Versatzstücken zu sammeln, um diese in angemessenem Zusammenhang für die eigene literarische Produktion nutzbar zu machen.

13
Zu Albertis *Vita* als „Paradebeispiel für seinen spezifischen Umgang mit antiken Topoi und Quellen“ siehe Alberti ed. Tauber 2004: 17f. Zum Mosaikcharakter der *Intercoenales* am Beispiel der *Intercoenale Hostis* vgl. Cardini 1990. – Zum eklektischen Gebrauch dekontextualisierter Quellen wie Cicero, Plinius, Plutarch in *De pictura* siehe Spencer 1957. Der Maleritratat folgt im Ganzen der Form einer ciceronianischen Rede, vgl. ebd.: 30–32. – Zu Albertis Verwendung von Argumenten und Methoden der ciceronianischen Rhetoriklehre in *De re aedificatoria* siehe Lücke 1994: 90–95. – Auf die unterschiedlichen Quellen, die er in *De re aedificatoria* verarbeitet, weist Alberti explizit in der Vorrede zum sechsten Buch hin: „Es gab nicht ein halbwegs bekanntes Werk der Antike, wo immer, das ich nicht untersucht hätte um etwas davon zu lernen. Also unterließ ich es nirgends, alles zu durchwühlen, anzusehen, auszumessen, in zeichnerischen Aufnahmen zu sammeln, um alles, was man Geist- und Kunstvolles geleistet hatte, von Grund auf zu erfassen und kennen zu lernen. Und in der Tat, so vielerlei Sachen, so ungleiche und so zerstreute, so von Gebrauch und Kenntnis der Schriftsteller verschiedene in eins zu sammeln und auf würdige Weise zu prüfen, in richtiger Folge zu ordnen, in wohlgesetzter Rede zu behan-

deln und in bestimmter Absicht zu erläutern, das ist wohl Sache einer größeren Bildung und Erziehung als ich sie besitze“, Alberti ed. Theuer 1912: 290f.

14
So Spencer 1957 in Bezug auf *De pictura*. Mario Carpo grenzt diese Art von „invenzione retorica“ vom oftmals ostentativ zur Schau gestellten „citazionismo“ des Cinquecento ab: verglichen mit den Kompilationen des 16. Jahrhunderts sei Albertis am Modell inspirierte Collagekunst durchaus ein kreativer Akt, da er als Nachahmer eine originelle Synthese schaffe, vgl. Carpo 1992: 284.

15
Spencer 1957 charakterisiert *De pictura* als einen Rhetoriktraktat, der auf die Kunst des Sehens angewandt wird. Vgl. auch Panza 1994: 115–126.

16
Spencer 1957: 35f. Ursprung dieser Passage ist Cicero, *De inventione* II, 1–3. Alberti greift die Zeuxis-Episode auch in *De statua* wieder auf. Dort dient sie ihm als Inspiration für die *Tabulae dimensionum hominis*, vgl. *De statua* 17 (Alberti ed. Bächtmann 2000: 169–177). Zur Bedeutung der Zeuxis-Episode für die Nachahmungstheorie der Renaissance vgl. u.a. Rosen 2003: 242.

the sole true *inventori* in the literal sense, for through their knowledge they erected the walls, columns, and roof of the Temple of Wisdom (a metaphor for classical culture) from which their successors were able to draw freely as though from an inventory, assembling preexisting elements collage-style in new contexts. *Nihil dictum quin prius dictum*: nothing can be said which has not been said already. But this does not suggest that he excludes originality from the outset, that every imitation is condemned a priori to the status of a mere copy. Instead, the followers of the *inventori* are said to enjoy the opportunity to classify the *dictum prius* by selection, to remix and recombine them in appropriate and fitting ways—not unlike the architect creating the floor of the temple. To the extent that they are composed without breaks or empty spaces, such *compositissima opera* are said to merit praise and recognition.¹⁹

In *Profugiorum ab aerumna libri*, Alberti formulates an aesthetic according to which the assembly of individual elements is a compositional principle that results in a whole. Analogous to the execution of a mosaic, the various fragments must be combined and bound together through their ordered conjunction into a whole—a process guided by *consilium* and *ratio*. To be sure, *inventio* thus conceptualized no longer pertains to the elements in and of themselves, but instead to the continual redefinition of their interrelationships, which are necessarily multifarious and limitless. Both the “meaning” of a given work and the creativity and originality of its author may consist, then, in the selection and ordering of such fragments. Alberti’s understanding of *inventio*, then, mirrors his conception of classical rhetoric: *inventio* is less *invention* in a sense of the *creatio* of romanticism, and instead *discovery*, which is to say the selection, appropriation, manipulation, and recycling of pre-existing materials, and their assembly and reformulation in conformity with the principles of classical rhetoric, including *dispositio* and *elocutio*.²⁰

Ut rhetorica architectura

The fact that Alberti chose to illustrate his method of deconstruction and recombination—one dependent upon the art of rhetoric—with the metaphor of an ancient building demonstrates that the definition of *inventio* in rhetoric also played a fundamental role for his understanding of architecture. In Alberti’s writings, in fact, not just the composition of a painting, but the design of a building as well—that is, the art of architectonic *inventio*—obey the principle of selection and appropriate joining together.²¹

In *De re aedificatoria*, following the model of the rhetorical commonplace books, Alberti recommends that the architect assemble a compilation of examples consisting of suitable, painstakingly sought-out architectural prototypes. Wherever possible, the architect is to study, sketch, and take measurements of “excellent” works of architecture in order to generate a fund of models. Everything that elicits his approval should be considered for imitation: “If there is a work that has received general approval, he should inspect it with great care, record it in drawing, note its numbers, and construct models and examples of it; he should examine and study the order, position, type, and number of the individual parts, especially those employed by the architects of the biggest and most important buildings, who, it might be conjectured, were exceptional men; [...] and should he find anything anywhere of which he approves, he should adopt and copy it.”²²

In a way analogous to the commonplace books of the rhetoricians, the architect’s sketch and pattern books constitute a reper-

¹⁹ Cf. Cardini 1990: 4–7. See also Carpo’s 1992 review on this article. Cf. also Grafton 2000: 43f. A different interpretive emphasis regarding this parable is found in Smith 1994: 197f. (as a critique of the methods of the *moderni*, who are satisfied with secondhand sources instead of having recourse to original ones) and Marsh 1980: 92f. (as a critique of the custom of the *moderni* of using fragments of ancient ruins).

²⁰ Cardini 1990: 4–7, 11. On the influence of the rhetorical canons on Alberti’s theory of art, cf. also Alberti ed. Bättschmann 2000: 75.

²¹ Carpo 1992: 284 asserts that for the architects of the Renaissance, the practice of reassembling spolia represents not just a theoretical metaphor, but above all a concrete building practice.

²² *De re aedificatoria* Book IX, 10 (Alberti, ed. Rykwert et al: 315–316).

geschickter, von rationalem Urteil geleiteter Auswahl von Vorbildern.¹⁷

Eine weitere zentrale Stelle zum Verständnis der albertianischen Auffassung von *inventio* ist die Parabel des Tempels von Ephesus im dritten Buch seiner Schrift *Profugiorum ab aerumna libri*.¹⁸ Um zu veranschaulichen, wie ein humanistischer Literat mit den Fragmenten aus dem Werk der Alten umgeht, zitiert er eine Metapher aus der Baukunst – und scheint folglich erstmals auch die Übertragbarkeit des rhetorischen Verfahrens auf die architektonische Entwurfsmethodik in den Blick zu nehmen: In der Parabel bestaunt ein Architekt die kostbare und prachtvolle Ausstattung des uralten Tempels von Ephesus, der mit Marmorsäulen, Vergoldungen und Inkrustationen aus wertvollen Steinmaterialien geschmückt ist. Allein den Fußboden des Tempels findet er nackt und undekoriert vor. Er beschließt daraufhin, den Boden gleichfalls zu schmücken und sammelt hierfür die übrig gebliebenen Bruchstücke aus Marmor, Porphyrt und anderen wertvollen Materialien auf, um sie nach Farbe und Form passend zuzufügen. Das auf diese Weise entstandene Mosaik – Alberti nennt es *pittura* – sei, so der Humanist, nicht geringer zu schätzen als die anderen Teile des Tempels.

Im zweiten Teil der Parabel illustriert Alberti mithilfe der Tempel-Metapher seine von der klassischen Rhetorik inspirierte Auffassung von der literarischen (und künstlerischen!) *inventio*. Die großen Geister Asiens, vor allem die Griechen, seien die einzigen wahren „inventori“ im Wortsinne gewesen, denn sie hätten mit ihrer Wissenschaft Wände, Säulen und Dach des Tempels der Weisheit errichtet – Metapher für die klassische Kultur, aus der ihre Nachkommen wie aus einem Fundus frei schöpfen könnten, um die hier vorgefundenen Einzelteile in neuem Kontext collageartig zusammenzustellen.

„Nihil dictum quin prius dictum“ – nichts könne gesagt werden, was nicht schon gesagt worden sei. Dies impliziere jedoch nicht, dass Originalität von vornherein

ausgeschlossen und jede Nachahmung a priori dazu verdammt sei, eine bloße Kopie zu sein. Den Nachfolgern der „inventori“ stehe vielmehr die Möglichkeit offen, das *dictum prius* durch Auswahl zu klassifizieren, es wie der Architekt des Tempelfußbodens neu zu mischen und in angemessener und passender Weise zusammenzusetzen. Auch solch *compostissima opera* verdiene, sofern sie ohne Brüche oder Leerstellen komponiert sei, Lob und Anerkennung.¹⁹

Alberti formuliert in *Profugiorum ab aerumna libri* eine Ästhetik des Zusammenfügens von Einzelteilen als Kompositionsprinzip für ein Ganzes. Vergleichbar einem Mosaik müssen verschiedene Fragmente kombiniert und durch geordnete Zusammenfügung – überwacht von *consilium* und *ratio* – zu einer Einheit verbunden werden. Zwar kann jegliche *inventio* nicht mehr die Dinge an sich betreffen, sie kann dafür jedoch ihre Beziehungen untereinander, die vielfältig und unendlich sind, stets neu bestimmen. Allein in der Auswahl und Anordnung der Bruchstücke kann somit die Kreativität und Originalität eines jeden Autors und der Sinn seines Werkes bestehen. Albertis Begriff der *inventio* spiegelt damit den der klassischen Rhetorik: *inventio* ist weniger *Erfindung* im Sinne der romantischen *creatio* als vielmehr *Auffindung*, also Auswahl, Aneignung, Manipulation und Recycling älterer Materialien, welcher sodann die geordnete neue Zusammenfügung und Ausformulierung nach den

17

Vgl. Alberti ed. Bächtzmann 2000: 77. Zur *inventio* bei Alberti siehe auch Spencer 1957: 36f.; Bächtzmann 2003: 88. – Eine Analogie zwischen der *compositio*, wie sie in der Lateinschule gelehrt wird, und dem von Alberti in *De pictura* 35 geschilderten Aufbau eines Gemäldes zeigt Baxandall auf, vgl. Baxandall 1971: 130–135; vgl. auch Alberti ed. Bächtzmann 2000: 82.

18

Alberti ed. Grayson 1960–1973, Bd. 2: 160–162.

19

Vgl. Cardini 1990: 4–7. Siehe auch die zu diesem Aufsatz erschienene Rezension von Carpo 1992. Vgl. ferner Grafton 2002 [2000]: 64–67. – Abweichende Interpretationsschwerpunkte der Parabel finden sich bei Smith 1994: 197f. (Kritik an der Methode der *moderni*, die sich mit Quellen aus zweiter Hand begnügen, statt auf Originalquellen zurückzugreifen) und Marsh 1980: 92f. (Kritik an der Gewohnheit der *moderni*, Fragmente antiker Ruinen zu verwenden).

Fig. 6
The antique-style
lettering of the frieze
inscription.

Abb. 6
Die antikisierenden
Lettern der
Friesinschrift.

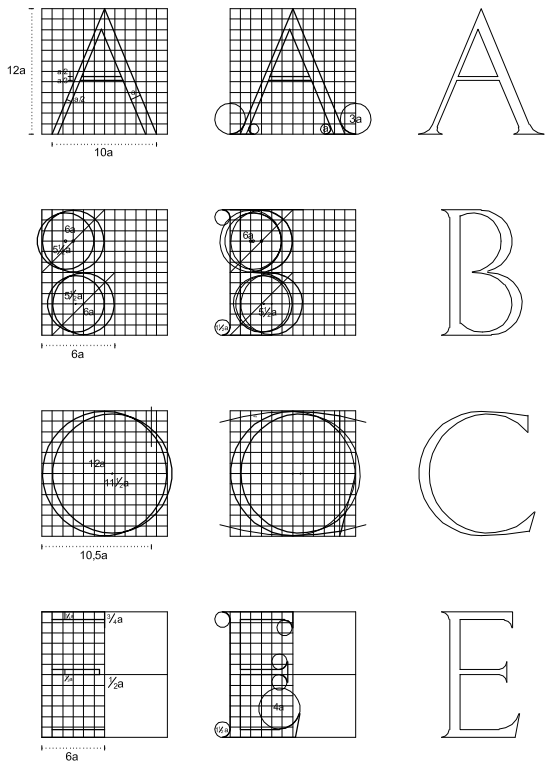


Fig. 8
Reliquary for the foot
of St. Lawrence, late
14th century, Padua,
Cathedral treasury.
Photo: Spiazzi 2004.

Abb. 8
Reliquiar für den
Fuß des Hl. Lorenzo,
Ende 14. Jh., Padua,
Schatzkammer der
Kathedrale.
Foto: Spiazzi 2004.



Fig. 7
Entablature of the
Tempietto of the Holy
Sepulcher. Detail
of the frieze, including
lilies and inscription.

Abb. 7
Gebälk des Florentiner
Heiliggrabtempietto.
Detail des Lilien- und des
Inschriftenfrieses.

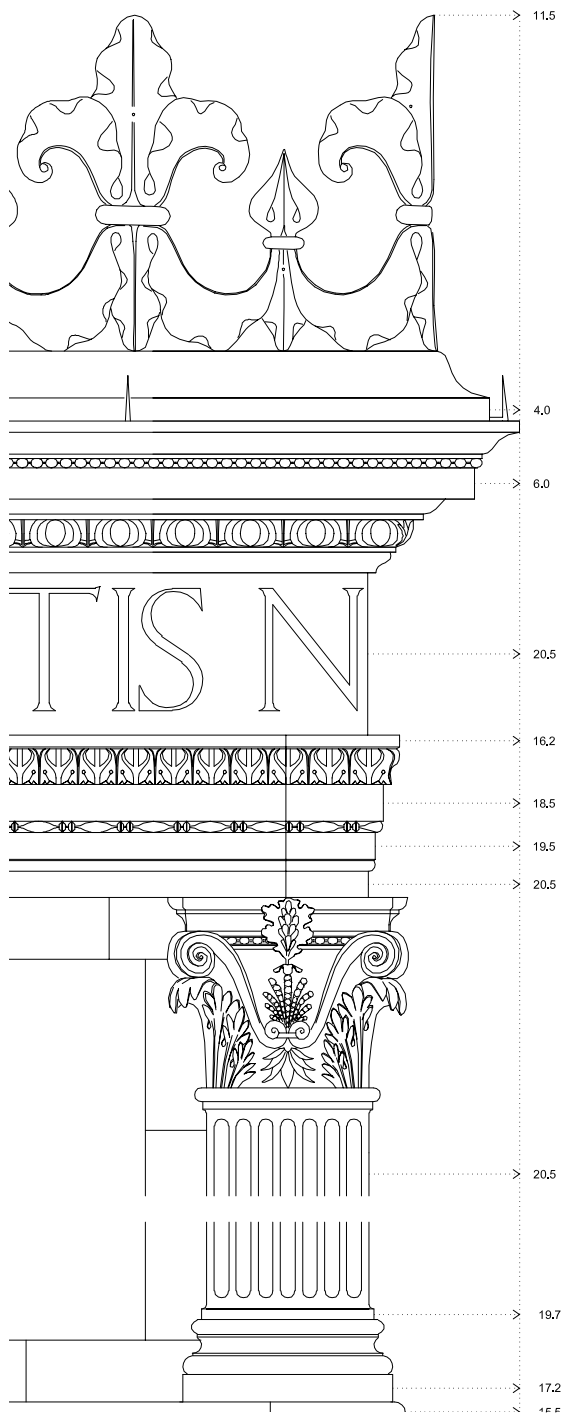


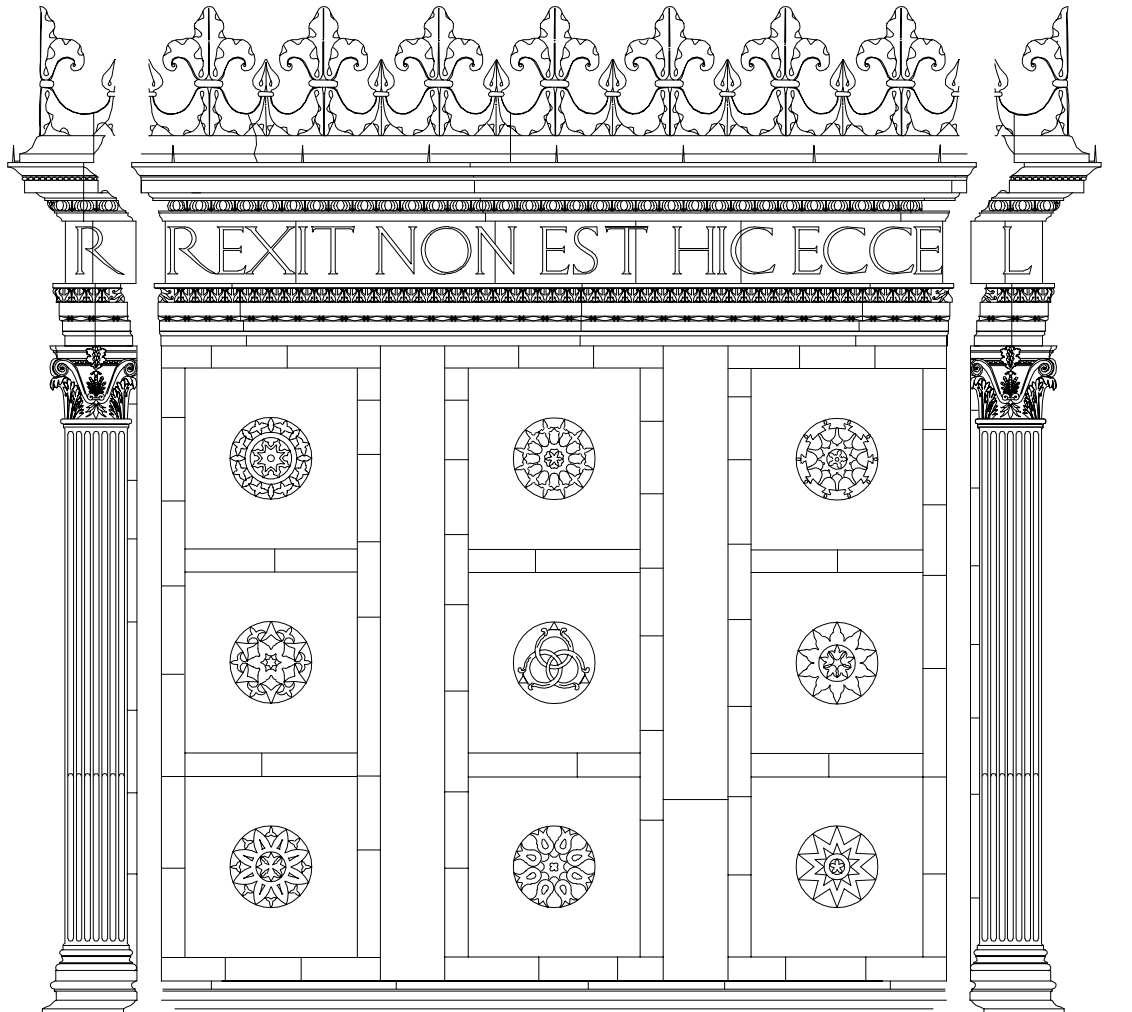
Fig. 9
North side of the
Tempietto of the Holy
Sepulcher.

Abb. 9
Nordseite des
Heiliggrabtempietto.

Fig. 10
East elevation of the
Tempietto of the Holy
Sepulcher. Developed
elevation of the apse.

Abb. 10
Ostansicht des
Heiliggrabtempietto.
Abwicklung der
Apsis.

90





ECCE

LOCUS VBI POSVERUNT

klassisch-rhetorischen Prinzipien von *dispositio* und *elocutio* folgen muss.²⁰

Ut rhetorica architectura

Die Tatsache, dass Alberti zur Verbilligung seiner an die Rhetorik angelehnten Methodik von Dekonstruktion und Neumontage die Metapher eines antiken Bauwerks wählte, verdeutlicht, dass die rhetorische *inventio*-Definition auch für das Architekturverständnis des Humanisten eine fundamentale Rolle spielte. Tatsächlich folgt bei Alberti nicht nur die Komposition einer Malerei, sondern auch der Entwurf eines Bauwerks – die architektonische *inventio* – dem Prinzip von Auswahl und rechtem Zusammenfügen.²¹

Nach dem Vorbild der rhetorischen Notizbücher empfiehlt Alberti in *De re aedificatoria* auch dem Architekten die Anlage einer Mustersammlung geeigneter, sorgfältig ausgesuchter Architekturvorlagen. Er solle allorts Beispiele guter Architektur studieren, abzeichnen und vermessen und eine Sammlung von Modellen anlegen. Alles, was seinen Beifall erzeuge, solle er zur Nachahmung in Betracht ziehen: „Was es alles an Bauwerken gibt, an allen Orten, welche nach der Meinung und dem übereinstimmenden Urteil der Leute sich bewähren, wird er auf das eingehendste betrachten, abzeichnen, ausmessen und wird deren Modelle und Kopien besitzen; er wird diese studieren, ihre Anordnung durchgehen, die einzelnen Orte, die verschiedenen Arten und die Zahlen der einzelnen Teile, deren sich jene bedient haben, besonders jene, welche das Größte und Würdigste geschaffen haben und die man für ausgezeichnete Männer hält [...]. Und alles und überall, was ihm beifallswert erscheint, wird er in sich aufnehmen, um es nachzuahmen.“²²

Die Skizzen- oder Musterbücher des Architekten bilden damit analog zu den Notizbüchern der Rhetoriker ein Repertoire gleichsam ‚autorisierter‘ Vorlagen, die jederzeit zur Schaffung eines guten

Bauwerks herangezogen werden können. Im Architekturtraktat weist noch ein weiterer Passus darauf hin, dass Alberti die ihm aus der Rhetorik vertraute Collagetechnik auch als Methodik für den architektonischen Kompositions- oder Entwurfsprozess adaptiert. So rät er dem Architekten beim Entwurf von Grabkapellen ausdrücklich, sich unterschiedlicher Vorlagen aus seiner Mustersammlung zu bedienen, solange ihm diese für die Bauaufgabe geeignet erscheinen: „Auch will ich es nicht tadeln, wenn Du die Zeichnungen von verschiedenerlei beliebigen Gebäuden herübernimmst und sie hier beifügst, nur müssen sie zur Gefälligkeit und auch zur Unvergänglichkeit beitragen.“²³

Wie jede literarische Schöpfung ist für Alberti folglich auch jeder architektonische Entwurf durch einen bewussten Bezug zu bewährten älteren Vorbildern charakterisiert und bezieht – so paradox es klingen mag – gerade aus dieser Intertextualität seine Originalität. Humanistische Literaten und bildende Künstler wie Maler und Architekten gehen damit letztlich nach der gleichen Methode vor: Sie wählen aus verschiedenen Quellen, die sie zuvor auf ihre künstlerische Qualität und Autorität überprüft haben, Passagen und Argumente aus, um sie in ihr neu zu schaffendes Werk zu übernehmen.²⁴ Deutlich manifestiert sich hier das Denken vom Teil zum Ganzen, das Albertis Schönheitslehre, wie er sie in *De pictura*, *De statua* und *De re aedificatoria* formuliert, bestimmt. Der Prozess des Zusammenfügens der Einzelteile zu

20

Cardini 1990: 4–7, 11. – Zum Einfluss der rhetorischen Arbeitsstadien auf Albertis Kunsttheorie vgl. auch Alberti ed. Bächtmann 2000: 75.

21

Carpo 1992: 284 weist darauf hin, dass für die Architekten der Renaissance die Methode der Neumontage von Spolienmaterial nicht nur eine theoretische Metapher, sondern vor allem eine Baustellenpraxis darstellte.

22

De re aedificatoria IX, 10 (Alberti ed. Theuer 1912: 516f.).

23

De re aedificatoria VIII, 3 (Alberti ed. Theuer 1912: 420).

24

Nach Hans-Karl Lücke sieht Alberti in der Rhetorikkunst gleichsam ein „principio naturale“, das für alle schöpferischen Werke gleichermaßen gilt, sei es Literatur, Malerei oder Architektur, vgl. Lücke 1994: 90.

toire of authorized prototypes that can be drawn upon at will to create excellent buildings. Another passage in Alberti's architectural treatise indicates that he adapted the collage technique familiar from the art of rhetoric as a methodology for architectural composition and design. He expressly advises the architect who is engaged in designing a funerary chapel, for example, to exploit various prototypes from his collection of models, provided that these seem suitable to the task at hand: "Nor will I object if lineaments are incorporated from any other building type, provided they contribute to both grace and permanence."²³

For Alberti, accordingly, every architectural design is—like every literary creation—characterized by a conscious connectedness to proven prototypes, and as paradoxical as this might sound, each derives its originality precisely from this intertextuality. In the final analysis, then, humanist scholars and fine artists such as painters and architects follow the same method: they select passages and arguments from a variety of sources, each of which has been previously examined for its artistic quality and authority, and incorporate these as elements of newly created works.²⁴ Manifested clearly here are Alberti's ideas about the relationship between part and whole, which conditioned his doctrine of beauty as formulated in *De pictura*, *De statua*, and *De re aedificatoria*. The process of conjoining individual elements into a harmonious whole is a central concern of Alberti's theory of art. Like the orator, the painter and architect must strive for a measured harmony between the different parts as well as between part and whole.²⁵ His theory of art and architecture was influenced noticeably by Quintilian's rhetorical analogy of the statue, according to which a well-formed body presupposes the proper joining together of its various limbs.²⁶ This notion surfaces many times in *De re aedificatoria*, where it takes the form of the metaphor of the building as a body: "Just as with animals members relate to members, so too in buildings part ought to relate to part."²⁷

The Florentine Tempietto of the Holy Sepulcher as a Literary Architectural Collage

The Florentine Tempietto of the Holy Sepulcher is an outstanding object for exploring the practical implementation of Alberti's conception of design as derived from his knowledge of rhetoric. The visual language of this work of miniature architecture betrays an astonishing affinity for the forms of literary expression favored by the humanist. When engaging in architectural design, and in ways analogous to the procedures of rhetorical and literary production, Alberti handles a repertoire of knowledge and anecdotes of the most various provenance confidently, and without shying away from joining the contradictory and the incongruous. In selecting his elements, he always ensures that a highly diverse vocabulary supports and reinforces a unified rhetorical intention, the architectonic statement toward which he is striving. Both the shrine-style miniaturization of the Tempietto by means of the crowning lily element and its monumentalization by means of the classical frieze inscription are intended to present the building as a venerated, reliquary-style triumphal monument to the Risen Christ.

Alberti's architectural eclecticism even involves the adoption of non-classical details. The rhetoric of the Tempietto of the Holy Sepulcher is not restricted to an architectural vocabulary of ancient Roman provenance,

23

De re aedificatoria Book VIII, 3 (Alberti, ed. Rykwert et al: 249).

24

According to Hans-Karl Lücke, Alberti perceived in the art of rhetoric a *principio naturale* that was valid in equal measure for all creative activities, whether involving literature, painting, or architecture; cf. Lücke 1994: 90.

25

The definition of *compositio*, for example, in *De pictura* reads as follows: "Composition is the procedure in painting whereby the parts are composed together in the picture"; cf. *De pictura* 33 and 35 (Alberti, ed. Kemp: 71). See also the celebrated definition of beauty in Book IX of his architectural treatise: "Beauty is a form of sympathy and consonance of the parts within a

body, according to definite number, outline, and position, as dictated by *concininitas*, the absolute and fundamental rule in Nature," *De re aedificatoria*, Book IX, 5 (Alberti, ed. Rykwert et al: 303).

26

The Institutio Oratoria of Quintilian. H. E. Butler, trans. Loeb Classical Library. Cambridge, MA/London 1921: 7, Preface, 2.

27

Book I, 9 (Alberti, ed. Rykwert et al: 23); cf. also Book IX, 7 (ibid.: 309f.) and Book IX, 5 (ibid.: 301f.).

einem harmonischen Ganzen ist eines der zentralen Anliegen der albertianischen Kunsttheorie. Wie die Redner müssen Maler und Architekt sich um die angemessene Harmonie zwischen den Teilen sowie zwischen dem Teil und dem Ganzen bemühen.²⁵ Seine Kunst- und Architekturtheorie ist dabei merklich durch Quintilians Rhetorikgleichnis vom Standbild inspiriert, demzufolge ein wohlgestaltiger Körper die sachgerechte Zusammenfügung seiner Glieder voraussetze.²⁶ Mehrfach klingt diese Vorstellung in der Metapher eines Gebäudes als Körper in *De re aedificatoria* an: „[...] wie beim Lebewesen Glied zu Glied, so soll auch beim Bauwerk Teil zu Teil passen“.²⁷

Der Florentiner Heiliggrabtempietto als literarische Architekturcollage

Der Florentiner Heiliggrabtempietto bildet ein hervorragendes Studienobjekt für die Umsetzung der aus der rhetorischen Arbeitsweise hergeleiteten Entwurfsauffassung Albertis in die Praxis. Die visuelle Sprache der Kleinarchitektur weist eine verblüffende Affinität zum literarischen Ausdruck des Humanisten auf. Analog zum Verfahren der rhetorisch-literarischen Produktion handhabt Alberti auch beim architektonischen Entwurf ein Repertoire von Kenntnissen und Anekdoten unterschiedlichster Herkunft souverän und ohne vor der Vereinigung von Widersprüchlichem und Spannungsvollem zurückzuschrecken. Dabei trifft er die Auswahl der Bestandteile stets derart, dass die unterschiedlichen Vokabeln die gemeinsame rhetorische Intention, die angestrebte architektonische Aussage unterstützen und verstärken. So stehen die schreinhafte Miniaturisierung des Tempietto mittels der Lilienbekrönung und seine Monumentalisierung durch die antikisierende Friesinschrift gleichermaßen im Dienste seiner Inszenierung als reliquienhaft verehrtes Triumphmonument der Auferstehung Christi.

Albertis architektonischer Eklektizismus macht auch vor der Übernahme

nicht-antiker Details keinen Halt. Die ‚Rhetorik‘ des Heiliggrabtempietto beschränkt sich nicht auf das architektonische Vokabular antik-römischer Provenienz, sondern bereichert sich sowohl am lokalen ‚Idiom‘ als auch an bewährten und geeigneten Redewendungen aus anderem Kontext, etwa der mittelalterlichen oder orientalischen Tradition, sofern sie sich in seine architektonische Intention einfügen. In seinem Architekturtraktat wie in seinen realisierten Bauten offenbart Alberti eine exzellente Kenntnis mittelalterlicher Baukunst. Er war nicht nur ein ‚Archäologe‘ der antiken, sondern offenbar auch ein aufmerksamer und kenntnisreicher Beobachter der mittelalterlichen Architektur, der – möglicherweise durch seine Reisen nach Nordeuropa geschult – selbst Vorbilder aus der gotischen Baukunst in sein Reservoir von Ausdrucksmöglichkeiten aufgenommen hatte.²⁸ Albertis undogmatischer Umgang mit der antiken Architektur zeigt sich daran, dass er die antiken Versatzstücke keineswegs kanonisch verwendet, sondern sie vielmehr frei und vorurteilslos mit Elementen

25

So lautet etwa die Definition der *compositio* in *De pictura* wie folgt: „Komposition“ heißt beim Malen das kunstgerechte Verfahren, wodurch die Teile zu einem Werk der Malerei zusammengefügt werden“, vgl. *De pictura* 33 und 35 (Alberti ed. Bätschmann 2000: 253, 257). Siehe auch die berühmte Definition der Schönheit im neunten Buch des Architekturtraktats: „Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß, das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert“, *De re aedificatoria* IX, 5 (Alberti ed. Theuer 1912: 492).

26

Quintilian, *Ausbildung des Redners*, 7, Vorrede, 2.

27

De re aedificatoria I, 9 (Alberti ed. Theuer 1912: 48). Vgl. auch ebd., Kap. IX, 7 (Alberti ed. Theuer 1912: 505f.) sowie Kap. IX, 5 (Alberti ed. Theuer 1912: 489–491).

28

Prominentestes Beispiel hierfür ist die aus heterogenen Elementen komponierte Collage architektonischer Typologien und Baustile im Kirchenbau von Pienza, an dessen Konzeption Alberti mit hoher Wahrscheinlichkeit als Berater des Bauherren Papst Pius II. beteiligt war. Die gebaute Collage aus klassischer Triumphbogenfassade und gotischer Hallenkirche zeugt von einer gelehrten Virtuosität im Umgang mit architektonischen Sprachmitteln, wie sie sonst keinem Architekten um die Mitte des 15. Jahrhunderts zuzutrauen ist. Zur gotischen Halle und zum gotischen Chor von Pienza vgl. Pieper 1997: 182–187. Zum collagehaften Charakter des Kirchenbaus vgl. ebd.: 20.

but is also enriched by local idioms as well as by tried-and-true and appropriate locutions drawn from other contexts, for example medieval or Oriental traditions, to the extent that these can be integrated with his architectural intentions. In his architectural treatise as in his realized buildings, Alberti displays an excellent knowledge of the medieval building arts. He was not just an archaeologist of antiquity, but also an attentive and informed student of medieval architecture (schooled perhaps during his travels through northern Europe), who did not hesitate to take up even prototypes from Gothic building into his reservoir of expressive possibilities.²⁸ Alberti's undogmatic approach to classical architecture is characterized by the fact that he never used classical formulae canonically, but instead united elements having various origins into unconventional architectural neologisms in a free and unprejudiced way²⁹—as we saw earlier in the curious combination of the frieze inscription and crest of lilies on the Tempietto of the Holy Sepulcher.

Nonetheless, the heterogeneous vocabulary of the Tempietto comes together to form an architectural syntax which in every respect fulfills Alberti's demand for the artful assembly of various elements. The individual elements are balanced and related to one another intelligently: the filigree quality and liveliness of the intarsia rosettes are echoed in the fine, vegetal-organic handling of the lilies and the delicately proportioned letters of the frieze inscription. The unified choice of material and consistently bichromatic scheme also contribute to the harmony among the individual elements, as do the painstakingly calculated numerical relationships, for example that between the thirty rosettes and thirty lilies, or between the three-times-three square fields visible on side views of the Tempietto, the three-times-three scheme of the lettering of the NON EST HIC on the crown of the blind apse, and finally the motif of the three interlocking rings set just below (figs. 9, 10).³⁰

An additional artifice that makes possible the juxtaposition of elements having

highly diverse provenances is the skillful interlocking of scales: while the filigree lily motif, associated with small-scale, precious objects, is subjected to augmentation, the monumental inscription experiences a deliberate diminution in size. In this way, these two heterogeneous elements are brought closer together and rendered compatible. Moreover, all of the components of this miniature building are linked together through a precise proportional system, as demanded by Alberti in Book IX, Chapter 5 of *De re aedificatoria*.³¹

More important for Alberti than the uniform classicism of the various parts of the building is its conformity as an architectural ensemble to classical rules—which the humanistically educated architect derives from the system of composition found in classical rhetoric. Accordingly, Alberti's other buildings too are conditioned less by the rigorous or canonical classicism than an eclectic combination of classical, medieval, and local architectural reminiscences. None of his buildings is free from ambiguity. A striking example of this mixture of various styles and typologies is the marble façade of the Church of S. Maria Novella, erected just a few years later (fig. 11). Here as well, the building as a whole cannot be regarded as classical. Its classical quality is to be found primarily in its balanced proportional and compositional system, one based on the

28

The most prominent example is the church of Pienza, a heterogeneous collage of architectural typologies and building styles in whose conception Alberti was very probably involved as an adviser to the client, Pope Pius II. This built collage, consisting of the façade of a classical triumphal arch and a Gothic hall church, testifies to a learned virtuosity in dealing with architectural idioms that cannot be attributed to any other mid-fifteenth-century architect. On the Gothic hall and the Gothic choir of Pienza cf. Pieper 1997: 182–187. On the collage character of the church building, cf. *ibid.*: 20.

29

We still need a study of Alberti's reception of medieval architecture as well as the systematic analysis of the medieval elements in his architecture. Cf. the basic considerations on this topic in Toker 1985

and Burns 1999: 151–155: "Just as Alberti was prepared to write in Italian, his architectural and philosophical formation was deeply influenced by contemporary ideas whose roots are found not in Vitruvius, Aristotle, and Cicero, but instead in the ideas of the Gothic building masters."

30

On the significance of number (*numerus*) for the attainment of *concinntas*, cf. *De re aedificatoria* Book IX, 5.

31

For an analysis of the proportional system of the Tempietto of the Holy Sepulcher, cf. Naujokat 2008, Chapter IV.3.

anderer Herkunft zu unkonventionellen architektonischen Neologismen vereinigt²⁹ – man denke erneut an die kuriose Kombination aus Inschriftenfries und Lilienkranz am Heiliggrabtempietto.

Trotz allem fügt sich am Ende das heterogene architektonische Vokabular des Tempietto zu einer architektonischen Syntax, welche die Forderung Albertis nach einer kunstvollen Zusammenfügung der Glieder in jeder Hinsicht erfüllt. So sind die einzelnen architektonischen Elemente der Heiliggrabarchitektur intelligent aufeinander abgestimmt und zueinander in Beziehung gesetzt: Die Filigranität und Lebendigkeit der intarsierten Rosetten findet einen Widerhall in der feinen, vegetabil-organischen Bearbeitung der Lilienblüten und in den zart proportionierten Lettern der Friesinschrift. Die einheitliche Materialwahl und durchgängige Bichromie tragen ebenso zum Zusammenklang der unterschiedlichen Elemente bei wie die sorgfältig arrangierten zahlenmäßigen Bezüge, etwa zwischen den dreißig Rosetten und den dreißig Lilienblüten oder zwischen den drei mal drei Quadratfeldern der Tempiettoansichten, den drei mal drei Buchstaben des NON EST HIC im Scheitel der Scheinapsis und dem direkt darunter angeordneten Motiv der drei ineinander verschlungenen Ringe (Abb. 9, 10).³⁰

Die kunstvolle Verschränkung der Maßstabebenen ist ein weiterer Kunstgriff, der das Nebeneinander von Elementen höchst unterschiedlicher Herkunft ermöglicht: Während das filigrane, der Schatzkunst entlehnte Lilienmotiv einer Vergrößerung unterzogen ist, erfährt die monumentale Bauinschrift eine gezielte Verkleinerung. Die beiden heterogenen Bauteile werden auf diese Weise einander angenähert und kombinierbar gemacht. Darüber hinaus sind alle Bestandteile der Kleinarchitektur in einem proportionalen System sorgfältig miteinander verknüpft, wie es Alberti im fünften Kapitel des neunten Buches von *De re aedificatoria* fordert.³¹

Wichtiger als der konsequente Klassizismus aller Teile eines Bauwerks ist für Alberti die Tatsache, dass das architektonische Ensemble insgesamt den klassischen Regeln gehorcht, die der humanistisch gebildete Architekt aus dem Kompositionssystem der antiken Rhetorik ableitet. Auch die anderen Bauten Albertis sind demnach weniger durch kanonisch-strenge Klassizität als durch die eklektizistische Kombination antikisierender, mittelalterlicher und lokaler Reminiszenzen bestimmt. Keiner seiner Bauten ist frei von Mehrdeutigkeiten. Als eindrucksvolles Beispiel für die Mischung unterschiedlicher Stile und Typologien sei hier nur auf die wenige Jahre später errichtete Marmorfassade von S. Maria Novella verwiesen (Abb. 11). Auch hier ist nicht die Architektur als Ganzes, sondern in erster Linie das ausgewogene Proportions- und Kompositionssystem klassisch zu nennen, das auf der Einbindung der heterogenen Bestandteile in ein rigoroses geometrisches Schema mit der Grundfigur des Quadrates als Basis beruht.³²

Albertis Architekturen richten sich wie seine Schriften an humanistisch gebildete ‚Leser‘, die gewohnt und fähig sind, ein Werk in seine Einzelteile zu

²⁹ Eine Untersuchung der Rezeption mittelalterlicher Architektur durch Alberti sowie die systematische Analyse mittelalterlicher Elemente in seiner Architektur ist bis heute ein desiderat. Vgl. grundlegende Gedanken hierzu bei Tokar 1985 sowie Burns 1999: 151–155: „Wie Alberti bereit war, Italienisch zu schreiben, so ist seine architektonische und philosophische Bildung tief von zeitgenössischen Vorstellungen beeinflusst, deren Wurzeln nicht nur bei Vitruv, Aristoteles und Cicero gründen, sondern ebenso in den Ideen der gotischen Baumeister“.

³⁰ Zur Bedeutung der Zahl (*numerus*) für das Erreichen der *concininitas* vgl. *De re aedificatoria* IX,5.

³¹ Für eine Analyse des Proportionsystems des Heiliggrabtempietto vgl. Naujokat 2008, Kap. IV.3.

³² Grayson charakterisiert die von Alberti entworfene Fassade als einen „interesting amalgam of diverse styles“, vgl. Grayson 1998: 354. Die Mehrdeutigkeit der albertianischen Architekturen erregte bereits bei dessen Zeitgenossen Erstaunen, vgl. etwa die berühmten Briefzeilen des Kardinals Francesco Gonzaga über die Kirche San Sebastiano in Mantua: „per essere fatto quell edificio sul garbo antiquo non molto dissimile da quello viso fantastico di Messer Baptista de Alberti, io per ancho non intendeva se l'haveva a reussire in chiesa o moschea o sinagoga“, zit. bei Heydenreich 1961: 225, Anm. 26. – Zur Interpretation des Florentiner Heiliggrabtempietto als synkretistisches Architekturkonzept vgl. Naujokat 2008, Kap. VI.3.

interlinking of heterogeneous components in a rigorous geometrical schema based on the square.³²

Like his writings, Alberti's architecture is addressed to the humanistically educated "reader" who is accustomed to and capable of breaking down a whole into its individual elements. For individuals well schooled in dissecting texts, his text compilations, studded with allusions, represent a challenge, that of identifying the origins of these ingenious citations. But while the reader is expected to recognize the underlying sources, it is even more important that he admire the virtuosity of the author's reinterpretations.³³ Just as Alberti enjoins the reader in his *Profugiorum ab aerumna libri* to dismantle his texts, he also expects the viewer to break down his architecture: only by identifying the materials that Alberti has assembled from the *pubblico e nobilissimo edificio* from the total corpus of literature (or of architecture) and comparing these with the *pittura* he has composed from them does the reader (or viewer) arrive at the *concetto* of the work.³⁴

These considerations place in a new light the relationship between the Florentine Tempietto of the Holy Sepulcher and its medieval original in Jerusalem. The replica

does of course refer to the prototype in Jerusalem, but has at the same time been purged of direct references to its evident structural mediocrity. The informed beholder is expected to recognize the inventive and composite character of this architectural collage as a creative recreation, one that subjects the universally familiar Jerusalem model to a rhetorical-humanistic reinterpretation and elaboration. In the third quarter of the fifteenth century, only the humanist Alberti was capable of conceiving and designing such an idiosyncratic work of architecture.³⁵ To cite a formulation from Alberti's *Profugiorum ab aerumna libri*, nowhere else among contemporary buildings did one find "various things joined together into one, and in such a way that all are aligned with one another, unified with one another, so that all produce the same tone, correspond to a plan, extend along a single line, conform to a design."³⁶

32

Grayson characterizes the Alberti's façade as an "interesting amalgam of diverse styles"; cf. Grayson 1998: 354. The ambiguity of Alberti's architecture elicited astonishment among his contemporaries; see for example the celebrated lines in a letter by Cardinal Francesco Gonzaga concerning the Church of San Sebastiano in Mantua: "per essere fatto quell edificio sul garbo antiquo non molto dissimile da quello viso fantastico di Messer Baptista de Alberti, io per ancho non intendeva se l'haveva a reussire in chiesa o moschea o sinagoga," cited from Heydenreich 1961: 225, n. 26. On interpretations of the Florentine Tempietto of the Holy Sepulcher as a syncretic architectural conception, cf. Naujokat 2008, Chapter VI.3.

33

Cf. Cardini 1990: 5–7 regarding Alberti's literary work: "Sono tessere di un 'mosaico' che occorre smontare e rimontare sì da scoprire, del nuovo 'edificio,' che ha determinato la scelta, la distribuzione e il montaggio di quei 'rottami' invece di altri, i rapporti fra le singole parti, che ha imposto un 'genere,' un linguaggio, uno stile e un 'tuono' piuttosto che altri, e nel quale soltanto sta l'originalità dell'autore, e il 'senso' stesso dell'intera sua pagina."

34

Alberti ed. Grayson 1960–1973, vol. II: 161.

35

See Heydenreich 1961: 228.

36

"... tante cose tante varie poste in uno e coattate e insite e ammar ginate insieme, tutte corrispondere a un tuono, tutte aguagliarsi a un piano, tutte estendersi a una linea, tutte conformarsi a un disegno." Alberti ed. Grayson 1960–1973, vol. II: 162 [Engl. trans. Ian Pepper.]

Fig. 11
Façade of the church
of S. Maria Novella,
Florence, 1456-70.

Abb. 11
Fassade der Kirche
S. Maria Novella,
Florenz, 1456-70.



zerlegen. Seine mit Anspielungen gespickten Text-Kompilationen stellten für ihre humanistisch gebildeten und in der sezierenden Demontage geschulten Adressaten eine Herausforderung zur geistreichen Wiedererkennung dar. Zwar sollte der Leser die zugrundeliegenden Quellen erkennen, vor allem jedoch sollte er die Virtuosität ihrer Neuinterpretation durch den Autor bewundern.³³ Wie Alberti mit seiner Schrift *Profugiorum ab aerumna libri* zur Demontage seiner Texte anregt, so möchte er auch seine Architekturen auf-geschlüsselt wissen: Nur indem man die Materialien ermittelt, die Alberti aus dem „pubblico e nobilissimo edificio“ der gesamten vorausgehenden Literatur respektive Architektur gesammelt hat und diese mit der *pittura*, die er daraus komponiert hat, konfrontiert, gelangt man zum *conchetto* seiner Werke.³⁴

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erscheint auch das Verhältnis der Florentiner Heiliggrabkopie zum mittelalterlichen Jerusalemer Original in neuem Licht. Die Nachbildung verweist zwar auf das Jerusalemer Vorbild, ist jedoch gleichzeitig von einem zu direkten Bezug zu dessen mediokreren baulicher Realität gereinigt. Der gebildete Betrachter sollte in der findig zusammengefühten Collagearchitektur eine kreative Neuschöpfung erkennen, die das allseits

bekannte Jerusalemer Vorbild einer rhetorisch-humanistischen Neuinterpretation und Erweiterung unterzieht. Einzig der Humanist Alberti war im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts fähig, solch eigenartige Architekturen zu erdenken und zu entwerfen.³⁵ Nirgendwo sonst sah man – um eine Formulierung Albertis aus *Profugiorum ab aerumna libri* zu zitieren – bei zeitgenössischen Bauwerken „so viele derart unterschiedliche Dinge zu einem Einzigem gefügt, einander angeglichen, miteinander vereint, so dass alle einen Ton ergeben, alle einem Plan entsprechen, sich alle entlang einer Linie erstrecken, sich alle einem Entwurf anpassen.“³⁶

33

Vgl. Cardini 1990: 5–7 in Bezug auf Albertis literarische Werke: „Sono tessere di un ‚mosaico‘ che occorre smontare e rimontare sì da scoprire, del nuovo ‚edificio‘, che ha determinato la scelta, la distribuzione e il montaggio di quei ‚rottami‘ invece di altri, i rapporti fra le singole parti, che ha imposto un ‚genere‘, un linguaggio, uno stile e un ‚tuono‘ piuttosto che altri, e nel quale soltanto sta l’originalità dell’autore, e il ‚senso‘ stesso dell’intera sua pagina“.

34

Alberti ed. Grayson 1960–1973, Bd. II: 161.

35

So Heydenreich 1961: 228.

36

„...tante cose tante varie poste in uno e coattate e insite e ammarginate insieme, tutte corrispondere a un tuono, tutte aguagliarsi a un piano, tutte estendersi a una linea, tutte conformarsi a un disegno“. Alberti ed. Grayson 1960–1973, Bd. II: 162. [Dt. Übers.: Anke Naujokat.]

References

- Alberti, L. B.** 1435. *De pictura*.
DEUTSCH: 2000. *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Oskar Bätschmann / Christoph Schüpbli, Hg. Darmstadt.
ENGLISH: 1991. *On Painting*. Martin Kemp, ed. Cecil Grayson, trans. London.
- . 1452. *De re aedificatoria*.
DEUTSCH: Alberti, L. B. 1912. *Zehn Bücher über die Baukunst*. Max Theuer, ed. Wien/Leipzig.
ENGLISH: 1988. *On the art of building in ten books*. Joseph Rykwert with Neil Leach and Robert Tavernor, trans. and ed. Cambridge, Mass.
- . [anonym und ohne Titel erschienen / published anonymously and without title]. *Vita*
DEUTSCHE-LATEINISCHE AUSGABE: 2004. *Vita*. Christine Tauber / Robert Cramer, Übers. Christine Tauber, Hg. Frankfurt am Main/Basel.
- . 1960–1973. *Opere volgari*. Cecil Grayson, ed. 3 Bde., Bari.
- Bätschmann, O.** 2003. "Erfindung und Entdeckung". In: Ulrich Pfisterer, Hg. *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart/Weimar: 87–90.
- Baxandall, M.** 1971. *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*. Oxford.
- Borsi, F.** 1973. *Leon Battista Alberti. L'Opera completa*. Milano.
- Braun, E.** 1983–1985. "The Politics of Immortality. Alberti, Florence, and the Rucellai Chapel." *Marsyas* 22: 9–17.
- Bresc-Bautier, G.** 1974. "Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem (IXe–XVe siècles)." *Archéologie d'une dévotion*. *Revue d'Histoire de la Spiritualité* 50: 319–342.
- Burns, H.** 1999. "Antike Monumente als Muster und als Lehrstücke. Zur Bedeutung von Antikenzitat und Antikenstudium für Alberti architektonische Entwurfspraxis." In: Kurt W. Forster/Hubert Locher, Hg. *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*. Berlin: 129–155.
- Cardini, F.** 1987. "La devozione al Santo Sepolcro, le sue riproduzioni occidentali e il complesso stefaniano, Alcuni casi italiani." In: 7 *Colonne e 7 Chiese. La vicenda ultramillennaria del complesso di Santo Stefano in Bologna*. Bologna: 19–49.
- Cardini, R.** 1990. *Mosaici. Il »nemico« dell'Alberti*. Roma.
- Carpo, M.** 1992. [Rezension zu/review of] Roberto Cardini: *Mosaici. Il »nemico« dell'Alberti. Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 54: 283–286.
- Dalman, G.** 1922. *Das Grab Christi in Deutschland*. Leipzig.
- Dezzi Bardeschi, M.** 1963. "Nuove ricerche sul S. Sepolcro nella Cappella Rucellai a Firenze." *Marmo* 2: 134–161.
- . 1966. "Il complesso monumentale di S. Pancrazio a Firenze ed il suo restauro." *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 13 (73–78), Roma: 19–37.
- Eisenhut, W.** 1974. *Einführung in die antike Rhetorik und ihre Geschichte*. Darmstadt.
- Gadol, J.** 1969. *Leon Battista Alberti. Universal man of the early Renaissance*. Chicago/London.
- Graffon, A.** 2000. *Leon Battista Alberti: master builder of the Italian Renaissance*. New York.
DEUTSCH: 2002. *Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance*. Berlin.
- Grayson, C.** 1998. "Leon Battista Alberti Architect." In: Paola Claut, ed. *Cecil Grayson: Studi su Leon Battista Alberti*. Firenze: 343–358.
- Heydenreich, L. H.** 1961. "Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz." In: Millard Meiss, ed. *De Artibus opuscula XL. Essays in honour of Erwin Panofsky*. New York: 219–229.
- Kötzsche, L.** 1995. "Das Heilige Grab in Jerusalem und seine Nachfolge." In: Ernst Dassmann, Hg. *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 20)*: 272–290.
- Kroesen, J. E. A.** 2000. *The sepulchrum domini through the ages. Its form and function*. Leuven.
- Locher, H.** 2003. "Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung." In: Ulrich Pfisterer, Hg. *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart/Weimar: 364–368.
- Lücke, H.-K.** 1994. "Alberti, Vitruvio e Cicerone." In: Joseph Rykwert, Anne Engel, eds. *Leon Battista Alberti*. Milano: 70–95.
- Marsh, D.** 1980. *The Quattrocento Dialogue: Classical Tradition and Humanist Innovation*. London/Cambridge.
- Mele, C.** 2002. "Il Sacello del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai." In: Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, ed. *Postgotico e Rinascimento*. Firenze: 209–231.
- Mercer, R.G.G.** 1979. *The teaching of Gasparino Barzizza, with special reference to his place in Paduan humanism*. London.
- Naujokat, A.** 2008. *Ad instar iherosolimitani sepulchri. Gestalt und Bedeutung des Florentiner Heiliggrabtempio von L. B. Alberti*. Dissertation. Aachen.
- Neri, D.** 1971. *Il S. Sepolcro riprodotto in occidente*. Jerusalem.
- Panza, P.** 1994. *Leon Battista Alberti, filosofia e teoria dell'arte*. Milano.
- Pieper, J. / Naujokat, A. / Kappler, A.** 2003. *Jerusalemiskirchen – Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes*. Aachen.
- Pieper, J.** 1997. *Pienza. Entwurf einer humanistischen Weltanschauung*. Stuttgart/London.
- Pigman, G. W.** 1982. "Barzizza's treatise on imitation." *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 44: 341–352.
- Rosen, V. v.** 2003. "Nachahmung." In: Ulrich Pfisterer, ed. *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart/Weimar: 240–244.
- Scholz, O.** 2007. "Die 'fettere Minerva': Rhetorik, Mathematik und ihre Anwendung bei Leon Battista Alberti." In: Joachim Poeschke, Candida Syndikus, Hg. *Leon Battista Alberti – Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt*. Münster: 11–22.
- Spencer, J. R.** 1957. "Ut rhetorica pictura. A study in quattrocento theory of painting." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20: 26–44.
- Smith, C.** 1994. "Leon Battista Alberti e l'ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni." In: Joseph Rykwert / Anne Engel, eds. *Leon Battista Alberti*. Milano: 196–215.
- Spiazzi, A. M., ed.** 2004. *Oreficeria sacra in Veneto*. Citadella.
- Stackelberg, J. v.** 1956. "Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio." *Romanische Forschungen* 68: 271–293.
- Tavernor, R.** 1998. *On Alberti and the art of building*. New Haven/London.
- Toker, F.** 1985. "Alberti's ideal architect: Renaissance – or gothic?" In: Andrew Morrigh et al., eds. *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*. Florence: 667–674.
- Ueding, G.** 1995. *Klassische Rhetorik*. München.
- Wright, D. R. E.** 1984. "Alberti's 'De pictura': its literary structure and purpose." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47: 52–71.

