

“SOWEIT DIE FLÜGEL MEINES AUGES TRAGEN.” LEON BATTISTA ALBERTIS IMPRESE UND SELBSTBILDNIS

von Ulrich Pfisterer

für Antje Middeldorf Kosegarten

Honorandi hominis gratia. Medaillen von Humanisten

Um die Mitte der 1450er Jahre hätte eine in idealer Vollständigkeit zusammengetragene Kollektion von Münzen und Medaillen — beide Gattungen wurden offenbar unterschiedslos als *numismata*, *nummi*, *monetae* oder *medaglie* bezeichnet — neben den hochgeschätzten antiken Stücken auch eine Reihe erst jüngst gefertigter Porträtmedaillen umfaßt.¹ Vor allem die zeitgenössischen Potentaten hatten diese erst seit knapp zwei Jahrzehnten gebräuchliche Auszeichnungsförm für sich entdeckt, um ihre eigenen Gesichtszüge wie die ihrer engsten Familienangehörigen in Bronze verewigen zu lassen. Auch einigen Kirchenmännern und Heiligen, sowie zwei oder drei Künstlern wurde diese Ehrung zuteil — selbst an eine Medaille für Christus scheint gedacht worden zu sein.² Gleich die zweitgrößte Gruppe zusammengehöriger Bildnisse aber bildeten die Medaillen von (mindestens) acht Humanisten.³ Dem Betrachter unserer fiktiven Sammlung verriet spätestens die Inschriften⁴, um wen es sich bei diesen Gelehrten handelte: Pier Candido Decembrio, Vittorino da Feltre, Guarino da Verona, Belloto Cumano, Francesco Filelfo, Giovanni Pietro d’Avenza, Benedetto de’ Pasti und Leon Battista Alberti.

Die persönliche ‘Imprese’⁵ auf dem Revers der Medaillen sollte weiteren Aufschluß über das Selbstverständnis eines jeden geben — den zeitgenössischen ‘Interpretationshorizont’ dieser Impresen kann der folgende kurze Überblick zu rekonstruieren helfen: Die für einen Humanisten nächstliegende, in ihrer Allgemeinheit freilich auf den ersten Blick wenig spezifische Bildchiffre, ein offenes Buch, findet sich als Ergänzung zum Porträt des vor allem am Mailänder Hof tätigen Pier Candido Decembrio (Abb. 1a-b). Allerdings sind bei den besten Exemplaren auf der rechten Buchseite die Worte LIBER SVM eingraviert. Man hat diese mit ‘Ich bin das Buch’ übersetzt und in dem Werk das ‘Buch der Bücher’, d.h. die Bibel, zu erkennen geglaubt. Ergänzend vermuten die neuesten Interpretationen aufgrund der Doppeldeutigkeit der Inschrift, die sich alternativ als ‘Ich bin frei’ lesen läßt, eine weitere Sinnschicht: Decembrio habe zudem signalisieren wollen, daß erst das Wissen den Menschen innerlich frei mache.⁶ Sucht man jedoch nach konkreten literarischen Quellen, so legen die *loci classici* für ‘offenes Buch’ und ‘Liber sum’ eine andere Deutung nahe. Vom *liber apertus* ist explizit in Apc 20, 12-15 die Rede, wo anläßlich des Jüngsten Gerichts im aufgeschlagenen ‘Buch des Lebens’ die Taten eines jeden Menschen verzeichnet stehen. Auf eine Seite dieses Buches geschrieben, muß das LIBER SVM daher als Motto oder ‘Leitidee’ für Decembrios Lebenshaltung erscheinen. Tatsächlich verweist der Ausspruch ‘Ich bin frei’, der sich sinngemäß u.a. in mehreren zentralen Passagen der Paulus-Briefe findet, auf den christlichen Grundsatz, nach der ‘wirklichen Freiheit’, d.h. der Freiheit von Sünde zu streben, aber auch auf die Heilsgewißheit, durch die Erlösungstat Christi zur ‘Freiheit der Auferstehung’ berufen zu sein. Insgesamt bemißt sich die ‘Würde des Menschen’ an der von Gott konzipierten freien Willensentscheidung. Decembrio scheint mit der Medaille also nicht allein um seinen irdischen Nachruhm bemüht. Vielmehr hofft er auf ein tatsächlich ‘ewiges Leben’ auf der Grundlage seines christlichen Glaubens — eine Hoffnung, die er ähnlich auch in einem eigenen, um 1460 entstandenen Traktat über die Unsterblichkeit der Seele verfechten sollte.⁷ Die Rückseite der Medaille



1a-b Pisanello, Medaille des Pier Candido Decembrio. Mailand, Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche.

des Vittorino da Feltre (Abb. 2a-b) zeigt das Bild eines Pelikans oder Phönix. Beide Tiere sollen laut Legende den Nachwuchs mit ihrem eigenen Blut wiedererwecken und nähren. Stand dieses Ereignis in der mittelalterlichen Tierallegorese für den Opfertod und die Auferstehung Christi, so verweist es bei Vittorino auf dessen aufopferungsvollen Einsatz für seine Schüler in Mantua, der ihn in den Augen seiner Zeitgenossen zum OMNIS HVMANITATIS PATER nobilitierte.⁸ Auf der Medaille des Guarino da Verona (Abb. 3a-b) ist — umgeben von einem Lorbeerkranz — ein Brunnen zu sehen, der eine blühende Wiese bewässert. Den Brunnen bekront die Statue eines nackten Heroen mit Keule und (vermutlich) dem Medusen-Schild der Athena-Minerva. Die zentrale Botschaft dürfte lauten, daß Guarino, Quelle griechischer und lateinischer Gelehrsamkeit, nach der seine Schüler dürsteten, durch seine heldenhafte Wiedererweckung des antiken Wissens und durch seine *virtus* den antiken Heroen mit ihren Waffentaten zu vergleichen sei — voran dem Tugendhelden *par excellence* Herkules.⁹ Auch diese Darstellung evoziert, trotz ihrer antikischen Formgebung und weniger offensichtlich als der Pelikan Vittorinos oder das Buch Decembrios, christliche Untertöne: Die beiden biblischen Metaphern von der 'Quelle der Weisheit' und dem 'Gartenbrunnen', der die Pflanzen bewässert wie ein tugendhafter Mann seine Mitmenschen, scheinen hier ebenfalls anzuklingen.¹⁰ Bei dem jungen Belloto aus der Paduaner Adelsfamilie Cumano bezeugt ein Hermelin auf dem Revers die moralische 'Reinheit' und tugendhafte Integrität des angehenden Gelehrten (Abb. 4a-b): Ausgehend vom Bericht in der *Naturalis Historia* des Plinius hatte sich die Legende von der um jeden Preis gewährten 'Reinheit' des Tieres entwickelt.¹¹ Francesco Filelfo (Abb. 5a-b) benutzte als Imprese einen jugendlichen Merkur mit Caduceus und Lyra in den Händen. Die Kombination der Attribute verweist auf die mythische Erfindung dieser Gegenstände, wie sie etwa Horaz schildert und Filelfo selbst in einem Brief referiert: Merkur hatte von Apoll den Botenstab erhalten und diesem dafür als Gegengabe die Lyra geschenkt. Merkur galt somit nicht nur als Erfinder der Redekunst, sondern stand auch in engem Bezug zur Poesie. Der omnipräsente Bote und Sprecher der Götter erwies sich durch diese Verbindung als hervorragender Schutzpatron für den Humanisten, der allein schon durch die parallelen griechi-



2a-b Pisanello, Medaille des Vittorino da Feltre. Santa Barbara, California, Morgenroth Coll.

schen und lateinischen Inschriften seiner Medaille stolz eine umfassende Sprachbeherrschung bekundete.¹² Von der Medaille des Giovanni Pietro d'Avenza, erst 1977 von Ulrich Middeldorf wiederentdeckt, hat sich offenbar nur ein Exemplar mit glatter Rückseite erhalten (Abb. 6).¹³ Daß schließlich der an der Kurie tätige Veroneser Domkanoniker Benedetto de' Pasti eine Medaille erhielt (Abb. 7a-b), dürfte weniger auf seine überragende Bedeutung für die *studia humanitatis* zurückzuführen sein als darauf, daß er der Bruder des Künstlers Matteo de' Pasti war. Das Revers gab bisher Rätsel auf: Ein junger Mann, auf einem unebenen, grasbewachsenen Untergrund stehend und in eine Art antike Tunika gekleidet, zielt mit Pfeil und Bogen höchst angespannt auf einen Felsen, an dem bereits zwei andere Pfeile zerbrochen sind.¹⁴ Das Bild des Bogenschützen — so mein Deutungsvorschlag — steht für die Kirchenmänner und Prediger, deren Worte wie Pfeile die Sünder bestrafen und auf den rechten Weg zurückführen sollen ("Praelatus enim in manu tenere debet arcum iudicariae potestatis"). Allerdings scheinen manche Widersacher hart und durch solche Geschosse unverwundbar, erst durch unbeirrbares Ausdauer und höchste Anstrengung sind sie zu überwinden. Für diese 'verstockten Sünder' wurde auf der Medaille das geläufige Bild der Steine gewählt, von denen die ersten Pfeile bereits wirkungslos abgeprallt sind.¹⁵ Diese (konventionelle) christliche Metaphorik wird allerdings in eine 'antikische' Form eingekleidet. Gerade diese Verbindung aber scheint bezeichnend für die Bestrebungen des humanistisch versierten und für seine Tugendlehre hochgelobten Kirchenmannes Benedetto de' Pasti, der etwa den Augustinerabt Hieronymus Aliotti dazu aufgefordert hatte, in einem Traktat die 'klassische Bildung' von Mönchen zu verteidigen: Nur vermittels solcher Studien ließe sich der Schatz des antiken Wissens nutzbar machen bzw. der pagane Irrglaube — sozusagen mit dessen eigenen Waffen — besiegen.¹⁶ Festzuhalten bleibt, daß erstaunlich viele Humanisten, auch wenn sie nicht wie Benedetto Kleriker waren, für ihre Medaillen offenbar eine mehr oder weniger deutliche christliche Symbolik bemühten. Darin scheint sich der allenthalben nachzuweisende und unter den Zeitgenossen heftig diskutierte Versuch zu spiegeln, kirchliche und antike Lehre unter dem Mantel eines christlichen Humanismus zu vereinen.¹⁷



3a-b Matteo de' Pasti, Medaille des Guarino da Verona. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett.



4a-b Pisanello, Medaille des Belloto Cumano. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett.

Da es — von Albertis wohl unwiderbringlich verlorenem Traktat zur 'Münzkunst', *De arte aeraria*, einmal abgesehen¹⁸ — im 15. Jahrhundert keine schriftlich fixierte Theorie der Medaille oder auch der *impresa* gegeben zu haben scheint, kann man nur, von den analysierten Beispielen ausgehend, vermuten, daß die 'Bildsprache' der Medaillen-Rückseiten mit einem bestimmten Grad an Bildung und *ingenium* zu entschlüsseln sein sollten.¹⁹ Denn trotz der teils nachweisbaren Vorliebe für gesuchte Bildinventionen²⁰, hätten allzu hermetische oder mit entlegenen biographischen Ereignissen verwobene Darstellungen einer der wichtigsten Funktionen solcher Medaillen — Bekanntheit und Ruhm des Dargestellten in alle Welt zu tragen²¹ — gerade entgegengewirkt. So nennt etwa Alberti als Zweck seiner Selbstporträts, "ut ex picta fictaque effigie ignotis ad se appellantibus fieret notior."²² Wieso hätten dann aber Empfänger und Sammler von Medaillen über der enigmatischen



5a-b Filarete (?), Medaille des Francesco Filelfo. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Bedeutung der rückseitigen Impresen verzweifeln sollen? Auf Verständlichkeit scheint auch einer der äußerst seltenen Fälle aus der ersten Hälfte des 15. Jhs. abzielen, bei dem der *conchetto* für eine vergleichbare Bildchiffre literarisch überliefert ist: Cencio dei Rustici, Humanist im Dienste der Kurie und späterer Kollege Albertis, berichtet in einem Brief von dem Vorhaben, seinen Kindern Überkleider anzuziehen, auf denen das Bild der Wölfin mit Romulus und Remus umgeben von dem Motto 'però si vuol sperare' eingestickt wäre. Eine solche 'Bildpropaganda' auf den Straßen macht freilich nur Sinn, wenn die Betrachter die zentrale Botschaft auch erfassen konnten: Wie die beiden mythischen Zwillinge aus scheinbar auswegloser Situation gerettet wurden, so sollte auch die Einwohner der durch die Umstände — Großes Schisma, innerstädtische Machtkämpfe und Naturkatastrophen — schwer angeschlagenen Stadt Rom getrost auf die göttliche *providentia* hoffen. Daß das Motto in Volgare statt Latein abgefaßt war, deutet ebenfalls auf eine breitere Rezipientenschicht.²³ Wenn schließlich, wie häufig vermutet wird²⁴, die Zeitgenossen diese neuartigen Impresen tatsächlich als moderne Gegenstücke zu den ägyptischen Hieroglyphen verstanden, beides eine Art 'Bilderschrift', dann hätte sich die Botschaft zwar entsprechend der Entweihung durch Unwürdige entziehen lassen, wäre aber für den Gelehrten doch auf jeden Fall dechiffrierbar geblieben, wie wiederum Alberti feststellt: "suum autem adnotandi genus, quo istic Aegyptii uterentur, toto orbe terrarum a peritis viris, quibus solis dignissimae res communicandae sint, perfacile posse interpretari."²⁵

Bild- und Schriftüberlieferung von Albertis Imprese

Nun scheint sich aber ausgerechnet Albertis eigene Imprese, wie sie sich auf der berühmten, wahrscheinlich zwischen 1453 und 1455 von Matteo de' Pasti gefertigten Medaille des Humanisten findet (Abb. 8a-b), allen (modernen) Deutungen zu widersetzen.²⁶ Gehorcht das letzte Beispiel der um die Mitte des 15. Jahrhunderts bekannten Gelehrten-Impresen doch eigenen Gesetzen? Albertis Porträt wird auf dem Medaillen-Revers durch ein geflügeltes Auge ergänzt, aus dem für die meisten Betrachter feurige Strahlen bzw. 'Flammenzungen' hervorbrechen.²⁷ Bildchiffre und Beischrift QVID TVM werden von einem Lorbeerkranz umrahmt.



6 Pisanello, Medaille des Giovanni Pietro d'Avenza. Florenz, Privatslg.

Eine entsprechende Imprese schmückt die Schlußseite einer Abschrift von Albertis *Della famiglia* (Abb. 9). Da die Zeichnung in der gleichen Tinte ausgeführt ist, mit der Alberti eigenhändig Korrekturen im Manuskript vornahm, aber auch aufgrund der schön konzipierten *litterae quadratae* des QUID TVM wird man sie Alberti selbst zuschreiben dürfen. Die wahrscheinliche Endredaktion von *Della famiglia* ca. 1438 liefert daher auch den wahrscheinlichen *terminus ad quem* für Manuskript und Zeichnung.²⁸

In einer reduzierten Form ohne Kranz und Beischrift ist die Imprese noch viermal nachweisbar.²⁹ Sie erscheint zweimal im Widmungsexemplar der *Fabula Philodoxeos*, das Alberti 1436/37 an den noch nicht zur Herrschaft gelangten Leonello d'Este nach Ferrara übersandte (Abb. 10a-b).³⁰ Schließlich begleitet sie auf der berühmten Plakette mit dem vermutlichen Selbstporträt Albertis dessen Profilbildnis: Die Zuschreibung an den Humanisten selbst läßt sich zwar bislang nicht durch externe Belege endgültig absichern, wird aber allgemein als die überzeugendste Alternative akzeptiert. Zwei Abgüsse sind bekannt, der eine in der National Gallery, Washington (Abb. 11), der andere, ein erst jüngst publizierter, diesen reproduzierenden Nachguß bislang unbekanntem Datums in der Bibliothèque Nationale, Paris (Abb. 12).³¹ Auf beiden läßt sich zweifelsfrei erkennen, daß auch die beiden Punkte, die den Schriftzug ·L·BAP· rahmen, als Augen gestaltet sind. Nicht mehr zu entscheiden ist dagegen, was das Trennzeichen zwischen L und B darstellen soll. Die Überlegungen zur Entstehungszeit der Plakette schwanken zwischen ca. 1432 und ca. 1438. Mit den verschiedenen Datierungsvorschlägen ändern sich auch der jeweilige Kontext und die entwicklungsgeschichtliche Stellung von Albertis Werk v.a. im Verhältnis zu den Arbeiten Pisanellos, dem zweiten Protagonisten in der frühen Entwicklungsgeschichte der Renaissance-medaille. Die einzelnen Argumente seien kurz resümiert: Für Florenz und die Jahre zwischen ca. 1434-36 sprechen u.a. Albertis Interesse am Porträt, wie es *De Pictura* dokumentiert, und der Bericht Vasaris über ein in Florenz aufbewahrtes, heute nurmehr in einer Kopie des späten 16. Jhs.



7a-b Matteo de' Pasti, Medaille des Benedetto de' Pasti. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett.

überliefertes Selbstporträt. Allerdings erwähnt Alberti in seiner wohl 1437/38 entstandenen Autobiographie erst für das Jahr 1437, daß er in Venedig mehrere Freunde wie auch sich selbst porträtiert habe. In Ferrara wäre 1438 der Kontakt mit Pisanello besonders eng gewesen, dessen Medaille für Johannes VIII. Palaeologus auf 1438/39 zu datieren ist. Allerdings wird jüngst mit guten Argumenten in Frage gestellt, ob dieses Stück tatsächlich den Anspruch erheben kann, die erste Medaille Pisanellos zu sein, oder diesen in der Forschung lang gehegten Ruhm nicht an die möglicherweise schon 1431/32 entstandene Medaille Filippo Maria Viscontis abtreten muß. Eine solche frühe Entstehungszeit würde zugleich eine entsprechende Frühdatierung von Albertis Plakette unterstützen — eine Frühdatierung, für die vor allem auch spricht, daß Albertis Selbstporträt einen Mann höchstens um die Dreißig zu zeigen scheint, womit die Jahre bereits um 1434 und das römische Ambiente mit Donatello und wiederum Pisanello in Frage kämen.³²

Wenn nun die Datierung dieser Bildquellen eine 'Entwicklung' der Imprese ausgehend von einem einfachen geflügelten Auge hin zu einer um Kranz und Inschrift bereicherten Form suggeriert³³, so widerspricht dem doch Albertis Beschreibung eines geflügelten Auges mit Kranz, die sich bereits auf ca. 1432/34 datieren läßt: In den 1430er Jahren stellte Alberti eine Reihe kurzer Erzählungen zusammen, deren Obertitel *Intercoenales* sie als Stücke ausweist, welche nach antikem Vorbild die Zeit zwischen den Gängen einer Mahlzeit überbrücken oder ein Trinkgespräch anregen sollten.³⁴ In einer der Episoden, den *Anuli*, beklagt sich der junge Humanist Philoponus bei Minerva, seinem Genius, dem personifizierten 'Guten Rat' (*Consilium*) und einigen Tugenden über die Mühen und Widrigkeiten des angehenden Gelehrtenlebens. U.a. habe er, um Geld zu verdienen, zwölf goldene Ringe mit 'skulptierten Bildern' verfertigt, aber angesichts der Ignoranz seiner Mitmenschen keinen einzigen verkaufen können. Nach einigem Zögern präsentiert er seine Werke, worauf *Consilium* deren Sinn erläutert. Gleich der erste Ring zeigt das geflügelte Auge im Kranz: "Auf diesem Ring ist ein Kranz eingeschrieben, den in der Mitte ein Auge ausfüllt, das seinerseits Adlerflügel auszeichnet. [...] Der Kranz steht als Zeichen für Freude und Ruhm. Und nichts mächtigeres, schnelleres, würdigeres gibt es als das Auge; kurz: Es ist das bedeutendste der Körperglieder, herausragend, sozusagen ein König und fast Gott. Haben nicht deshalb die Alten Gott, der alles sieht und jedes einzelne Ding erfaßt, mit dem Auge verglichen? So werden wir einerseits ermahnt, daß der Ruhm für alle Dinge Gott gebührt; daß wir uns in ihm zu freuen haben, daß wir ihn mit der ganzen, frischen und blühenden Tugend im Geiste umfassen sollen und daß wir ihn als immer präsenten Zeugen aller unserer Taten und Gedanken verstehen müssen. Andererseits werden wir ermahnt, so wachsam und umsichtig zu sein, wie es unser geistiges Vermögen erlaubt. Wir sollen nach all' den Dingen streben, die den Ruhm der Tugend fördern und uns immer dann freuen, wenn wir durch Arbeit und Fleiß etwas von den tugendhaften und göttlichen Dingen erreicht haben."³⁵

Im weiteren Verlauf wird Philoponus in einer Art Hochzeitszeremonie dieser Ring von 'Hoffnung' an den Finger gesteckt und ein in Zukunft günstiges Schicksal versprochen (genauer: nicht nur versprochen, sondern durch die magische Kraft des Steines und seines Bildes gleichsam herabbeschworen).³⁶ Die Moral der *Anuli* dürfte in aller Kürze lauten, daß unbeirrbar Tugend und Gottvertrauen des Gelehrten letztendlich belohnt werden. Spätestens an diesem Punkt wird deutlich, daß Philoponus, der 'Liebhaber der Mühen', der noch in zwei weiteren Stücken der *Intercoenales* auftritt, als Pseudonym für den jungen Alberti selbst steht, dessen Studienzeit nach dem Tod des Vaters (1421) und dessen erste Jahre des Arbeitslebens von ähnlichen Entbehrungen und Rückschlägen gekennzeichnet waren. Der Dialog *Anuli* beschreibt nun eine Schicksalswende des jungen Gelehrten hin zum Guten. In Albertis Biographie kann dem eigentlich nur die Aufnahme unter die päpstlichen Abbriviatoren in Rom zu Beginn des Jahres 1432 entsprechen, die Alberti u.a. von allen materiellen Sorgen befreite.³⁷ Eine Reihe kaum beachteter Indizien bezeugt, daß der Dialog in unmittelbarem Zusammenhang mit diesem Ereignis entstand: Philoponus will sich zunächst enttäuscht von den 'Türmen Roms' verabschieden, Alberti hält sich spätestens ab 1431 und bis 1434 in der *urbs* auf.³⁸ Philoponus überlegt dann, 'in die *basilica*'³⁹ zu gehen, wo die Gesprächsrunde zum Schluß des

Dialogs auch ankommt und wo den jungen Gelehrten zur allgemeinen Überraschung wohlgesinnte *studiosi* und *docti* empfangen — er ist gerettet. Mir scheint dies nur als weitere Allusion auf die Aufnahme unter die Humanistenschar der *abbreviatori apostolici* im Jahre 1432 verständlich. Schließlich schildert Philoponus, daß er ‘vor dem dreißigsten Tag’ über ‘dreißig seltene Steine’ aus der Musenquelle gezogen habe. Die ‘Steine’ stehen für die literarischen Werke des Philoponus-Alberti, die Zeitangabe ließe sich am leichtesten als Verweis auf den ‘dreißigsten Geburtstag’ begreifen, der für Alberti wie gesagt in das Jahr 1434 fällt. Damit übereinstimmend vermerkt Alberti in seiner Autobiographie, daß er die meisten *Intercoenales* vor seinem dreißigsten Geburtstag geschrieben habe.⁴⁰

Aus diesen Überlegungen resultiert nicht allein, daß sich Alberti bereits in den Jahren zwischen 1432 und 1434 in Rom mit ‘Impresen’ beschäftigte, sondern der Humanist scheint in den *Anuli* vor allem den Anlaß mitzuteilen, zu dem er für sich das Bild des geflügelten Auges erwählte: An der entscheidenden Schicksalswende seines Lebens vom Schlechten zum Guten steckt ‘Hoffung’ dem Philoponus den Ring an. Entsprechend dürfte sich Alberti in der sicheren Hoffnung auf oder unmittelbar mit Erlangen einer Stelle als päpstlicher Abbreviator, die sein weiteres Gelehrtenleben absicherte und ihm als ‘Belohnung’ für seine unbeirrbarbare Tugend erschien, für seine Imprese entschieden haben.⁴¹ Die im folgenden entwickelte Deutung des ‘geflügelten Flammenauges’ wird diese Vermutung bestätigen.

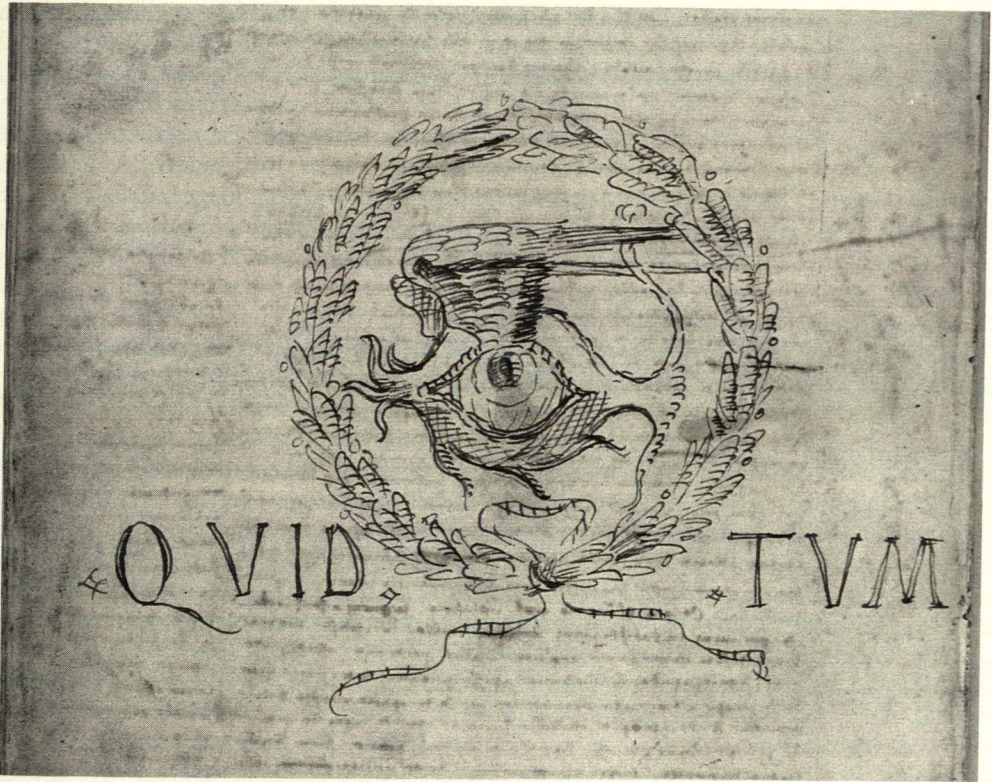
Obwohl Alberti im Verlaufe des Dialogs den personifizierten ‘Guten Rat’ mehrfach fragen läßt, ob die Zuhörer seine Erklärungen zu den Impresen auch verstanden hätten, und obwohl der Text auf den ersten Blick wie die Lösung aller Deutungsschwierigkeiten erscheinen mag, klärt er in Wirklichkeit nur wenig. Alberti will auch überhaupt nicht bis ins letzte Detail ausdeuten. Wie die Bildchiffren für den Betrachter, so sollen die *Anuli* für den Leser eine Herausforderung an das eigene *ingenium* darstellen: Meint Alberti mit der Imprese nun das alles überblickende Auge Gottes oder sein eigenes, immer wachsame, das durch und in der Betrachtung der Welt nach Glück, Ruhm, Tugend und Erkenntnis strebt. Bedeutet es ein Unterwerfen unter die Allmacht Gottes, ein *memento* für die Begrenztheit menschlichen Strebens oder ist es nicht gerade stolzer Ausdruck des eigenen Höhenfluges. Wie soll beides zusammengehen?⁴² Besteht eine Verbindung mit Albertis optischen und künstlerischen Interessen?⁴³ Postuliert er mit der Bildchiffre nicht geradezu eine epistemologische Vorrangstellung der unverfälschten Beobachtung gegenüber aller philosophischen Spekulation und Tradition, wie man sie auch in seinen Schriften zu finden glaubt, wenn es heißt: “Referam quae non a philosopho (nam vestra omnis ratio nisi in argutiis et verborum captiunculis versatur) sed a pictore quodam memini audivisse. Is quidem lineamentis contemplandis plus vidit solus quam vos omnes philosophi caelo commensurando et disquirendo.”⁴⁴ Oder muß diese scheinbar unauflösbare Ambivalenz der Interpretation nicht vielmehr als signifikant für die innere Zerrissenheit des Humanisten gelten — eine Zerrissenheit, die, nachdem sie Eugenio Garin 1972 erstmals analysierte, das Bild des *uomo universale* in den letzten Jahrzehnten grundlegend um den Aspekt eines teils zynischen Skeptikers und Satirikers ergänzt und korrigiert hat.⁴⁵ Läßt sich schließlich Albertis Wahl einer Augen-Imprese nicht auch aus den Stationen seiner Biographie — etwa in Verbindung mit der Adoption des zusätzlichen Vornamens ‘Leo’, der ‘wachsamer Löwe’, oder auch seiner illegitimen Geburt — verstehen?⁴⁶

Das geflügelte Flammenauge

Woher stammt die Idee für das geflügelte Flammenauge? Auf den römischen Obelisken sucht man ebenso vergeblich nach einer entsprechenden Hieroglyphe wie in den der Frührenaissance bekannten literarischen Quellen zu den ägyptischen Bildzeichen, voran dem 1419 nach Florenz gelangten Horapoll und dem schon zwei Jahre zuvor entdeckten Ammianus Marcellinus.⁴⁷ Kurt Giehlow hat zwar schon 1914 einen gnostischen Siegelstein mit Flügelaugen ausfindig gemacht.⁴⁸ Aber es scheint weder wahrscheinlich, daß ein vergleichbares, offenbar äußerst seltenes Bildzeichen



8a-b Matteo de' Pasti, Medaille des Leon Battista Alberti. Paris, Bibl. Nationale, Cabinet des Médailles.



9 Leon Battista Alberti, Della famiglia. Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, cod. II.IV.38, fol. 119v.



10a-b Leon Battista Alberti, Fabula Philodoxeos. Modena, Biblioteca Estense, a.0.7.9 (= Lat. 52), fol. 6v und 35r.

im Florenz des frühen 15. Jahrhunderts bekannt war, noch würde es erklären, welche Bedeutung Alberti ihm zugemessen hätte. Auf einen bildhaften Sprachgebrauch bei antiken Autoren haben dagegen David Marsh und jüngst Christine Smith verwiesen: (Adler)Flügel können für die Beweglichkeit, Schnelligkeit, Schärfe und enorme Reichweite des Sinnesorgans stehen. So stellt Lukian in seinem *Icaromenippus* — dem Bericht über einen phantastischen Flug zum Mond — den Bezug zwischen Adlerflügel und Auge zwar her, aber der Protagonist hat den (einen!) Adlerflügel am Rücken angeschnallt.⁴⁹ Tatsächlich von den 'Flügeln der Pupillen' spricht dagegen der im späten 4. Jahrhundert lebende Philosoph Eunapius in seinen griechischen *Vitae sophistarum*. Aber im Gegensatz zu Lukian, einem der Lieblingsautoren Albertis, handelt es sich bei Eunapius um eine ganz entlegene Quelle.⁵⁰ Darüberhinaus wird aus dem Kontext beider Stellen nicht deutlich, was Alberti überhaupt am Bild des geflügelten Auges interessiert haben könnte.

Die Metapher von den 'Flügeln der Augen' findet sich jedoch auch in einigen der zentralen Texte patristischer Exegese, die Gottes Schöpfung der Welt in sechs Tagen, d.h. die Ereignisse von Genesis I, kommentieren oder auch nur Gottes Erschaffung des Menschen behandeln. Die Ausführungen gipfeln regelmäßig in Überlegungen zur 'Würde des Menschen', die sich doppelt begründet: Zum einen erscheint die gesamte Schöpfung auf den Menschen als Nutznießer hin ausgerichtet, zum anderen ist der Mensch nach dem 'Bild Gottes' geschaffen — "ad imaginem et similitudinem Dei" (Gen I, 26). Die Bedeutung dieses Themas der *dignitas hominis* und die damit verbundene intensive Rezeption der Kirchenväter durch die Humanisten seit Petrarca, die ab den 1440er Jahren mit Antonio da Barga, Bartolomeo Fazio, Poggio Bracciolini und dann Giannozzo Manetti und Giovanni Pico della Mirandola eine eigene literarische Gattung hervorbringen sollte, hat v.a. Charles Trinkaus ausführlichst dargestellt.⁵¹

Zwar war die Formulierung 'nach dem Bild Gottes' eigentlich nur auf die vernunftbegabte Seele des Menschen zu beziehen. (Wobei nach Meinung einiger Kirchenväter dieses ursprünglich Adams Seele eingezeichnete 'Bild Gottes' nicht immer gleich blieb, sondern sich in der Folge des Sündenfalls mit jeder Menschengeneration abschwächte, wie sich auch bei Künstlern die immer weiter vom Original entfernten Kopien zunehmend verschlechtern.⁵²) Doch bezeugt auch der menschliche Körper seine ausgezeichnete Stellung im Plan der Schöpfung: Insbesondere der aufrechte Gang, wodurch der Kopf über den restlichen Körper dominiert, ermögliche dem Menschen den Blick zum Himmel und zu Gott.⁵³ In diesem Kontext beschreibt etwa Laktanz in seiner 1416 wiederentdeckten Schrift *De opificio Dei vel de formatione hominis*, wie der menschliche Intellekt die Welt überfliege und so alles vor seinem Blick versammle. Zwar spricht Laktanz noch nicht explizit von den 'Flügeln des Auges', aber die einzelnen Elemente — 'Flug' und 'Blick' — sind bereits eng verbunden: "Der Intellekt, der den Körper regiert, erscheint — ähnlich wie Gott im Himmel — an die höchste Stelle des Körpers gesetzt. [...] Wer würde nicht bewundern, wie diese lebendige und göttliche Sinneskraft, die auch Intellekt oder Geist genannt wird, [...] den gesamten Himmel umfaßt, über die Meere fliegt, Länder und Städte durchquert und, um es kurz zu machen, sich nach Belieben alle Dinge vor Augen führt, egal wie weit entfernt und groß [...]?"⁵⁴ Und Philo Judaeus, von dem Laktanz die Vorstellung vom 'Flug des Geistes und des Blicks' übernommen zu haben scheint, nennt als letztendliches Ziel des Aufstiegs die strahlende Lichterscheinung Gottes.⁵⁵ Im *Hexaemeron* des Ambrosius strebt dann das beweglichste der Sinnesorgane 'wie auf dem Ruderpaar der Flügel' zu Gott: "Sinnigerweise hat der Mensch nicht viele, sondern nur zwei Beine; vier besitzen nämlich die wilden Tiere, zwei dagegen die Vögel. Und so läßt sich der Mensch sozusagen als eine Art Vogel bezeichnen, da er mit seinem Blick in die Höhe strebt und wie mit Flügeln [*quodam remigio*] durch die Schärfe seiner feinen Sinne fliegt. Und ebenso wird von ihm gesagt: 'Es wird wie bei einem Adler deine Jugend erneuert' [*Ps 102, 5*]; daher ist er dem Himmel näher und höher als die Adler [...]."⁵⁶ Das Streben des Menschen zu Gott, sein *itinerarium mentis in Deum*, wird also durch den Höhenflug seines Blickes und die 'Flügel des Auges' bildlich umschrieben, ein Höhenflug, der selbst die Adler hinter sich läßt. Zumindest zwei

Elemente aus Albertis Imprese — Auge und Adlerflügel — finden sich in den patristischen Überlegungen zur *dignitas hominis* vereint.

Die übrigen Bestandteile der Imprese, wie sie Alberti in den *Anuli* andeutet: die Vorstellungen vom göttlichen Sonnenauge⁵⁷, dem sonnenhaften Auge des Menschen, das je nach Theorie des Sehvorgangs vermeintlich mehr oder weniger aktiv 'Strahlen' aussendet bzw. empfängt⁵⁸, den Flügeln als Zeichen der tugendhaften Seele⁵⁹, dem besonders scharfen Sinnesorgan des Adlers⁶⁰ und dem Kranz als Zeichen für Freude und Ruhm⁶¹ zählen zum vielzitierten Grundwissen der Zeit. Dazu gehörte auch der Gedanke, daß gerade für einen Gelehrten der 'Höhenflug' des Auges bzw. Geistes direktes Resultat seiner geistigen 'Reinheit' und körperlichen Abstinenz sind.⁶² Die entscheidende Frage bleibt aber, wie sich alle diese Deutungsansätze zu einer Aussage verbinden lassen. Einen Schlüssel zum Verständnis scheint mir Dantes *Göttliche Komödie* zu bieten.⁶³ Dessen Jenseitswanderung läßt sich bekanntlich ebenfalls als eine Art *itinerarium mentis in Deum* verstehen. Nach dem Durchqueren der Hölle gewinnen mit dem Eintritt ins Purgatorium die Sinnesorgane Dantes — und insbesondere das Auge — neue, unbekannte Kräfte, die mit jeder Stufe noch an Schärfe und Einsichtsvermögen zu wachsen scheinen. Nicht umsonst hilft Dante auch gerade an dieser Stelle die hl. Lucia, Schutzpatronin des Augenlichtes, nicht umsonst sind die 'Augen' (*occhi*) das meist verwendete Substantiv der *Commedia*. Insgesamt folgt die Sinneswahrnehmung in der *Commedia* dem an der Vision des Paulus entwickelten Modell des Augustinus, welches drei sukzessive Stufen des 'Sehens' unterscheidet, *visio corporalis, intellectualis* und *spiritualis*.⁶⁴ Ich kann die umfangreichen Theorien Dantes zu Licht, Auge und Gottesschau nicht ausführlicher verfolgen und nenne nur die entscheidenden Passagen. Auf der ersten Stufe des Läuterungsberges (Purg. X, 25) — am Wendepunkt des Geschehens von den Qualen der Hölle zum freudigen Streben nach Gott — rekurriert Dante für sein Emporblicken auf die gesuchte Metapher von den 'Flügeln des Auges': "[...] soweit die Flügel meines Auges tragen" — "È quanto l'occhio mio potea trar d'ale".⁶⁵ Diese 'Flügel des Auges' scheinen Dante bis kurz vor sein Ziel zu transportieren (vgl. Par. XXXII, 145 ff.; XXXIII, 13 ff.). Erst unmittelbar vor der finalen *visio Dei*, der Schau Gottes von Angesicht zu Angesicht, in den letzten Zeilen der *Commedia*, versagen dann die "Federn" bei dem "neuen Anblick" (Par. XXXIII, 136 ff.). Da trifft Dantes Geist der Blitz Gottes und erleuchtet ihn über menschlichen Verstand und Einsicht hinaus — allerdings mit der Einschränkung, daß sich diese Erfahrung nicht mehr schildern läßt, da sie die *alta fantasia* übersteigt. Die Dichtung muß abbrechen. Selbstverständlich weist Dante auch mehrfach und ausführlich auf die besonderen Fähigkeiten des Adlerauges (Par. I, 46 ff. und XX, 31 ff.) hin.⁶⁶ Und mit Dante klärt sich schließlich die Ambivalenz: Auge Gottes oder Auge Albertis ganz einfach. Es geht gar nicht mehr um die Entscheidung entweder — oder, sondern beide fallen im zunehmenden Aufstieg des Menschen zu Gott in eins zusammen. Mit den Worten Dantes: "Gott sieht alles, und dein Sehn wird seines" — "Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia" (Par. IX, 73). Die vor Gottesliebe flammenden Augen des Aufsteigenden (Par. XXXIII, 97 ff.; vgl. XXXIII, 40 ff.) verschmelzen mit dem Blick des Allmächtigen, der sich seinerseits in den Augen dessen spiegelt, der wie ein Adler nach der göttlichen Sonne strebt (Purg. XV, 67 ff.; Par. I, 49 ff.; Par. XXIII, 91 f.; Par. XXXIII, 128 f.). Man darf diese etwa auch bei Augustinus, Bonaventura und den spätmittelalterlichen Mystikern zu findenden Überlegungen so zusammenfassen, daß sich unter dem Blick der göttlichen Flammenaugen — "oculi eius tanquam flamma ignis" (Apc 1, 14) — auch der Gerechte in eine Sonne verwandelt, "iusti fulgebunt sicut sol" (Mt. 13, 43). Der Strahlenkranz von Albertis Imprese verweist auf dieses Widerspiegeln.⁶⁷ Schließlich scheint es Dante durch seine intensive Versenkung in das Wesen Gottes sogar, als sei dieser nach seinem eigenen Bild geformt, Gott wird so zum 'lebenden Spiegel': "er schien mir gemalt nach meinem Abbild" — "mi parve pinta de la nostra effige" (Par. XXXIII, 130 f.).⁶⁸ In dieser Koinzidenz der Blicke und Gesichter erfüllt sich alles menschliche Streben: "es liegt begründet / die Seligkeit im Akte selbst des Schauens" — "si fonda / l'esser beato ne l'atto che vede" (Par. XXVIII, 109 f.).⁶⁹

Bereits der Apostel Paulus hatte das Wesen dieser Erleuchtung mit seinem berühmten Dictum zusammengefaßt, daß die Menschheit auf Erden die Wahrheit nur "in Rätseln und wie in einem Spiegel", dann aber Gott "von Angesicht zu Angesicht" sehen würde (I Cor 13, 12): "videmus nunc per speculum in enigmatate, tunc autem facie ad faciem." Um die Mitte des 15. Jhs. wird Nikolaus Cusanus just diese Problematik der Gottesschau in *De visione Dei* ausführlich diskutieren.⁷⁰ Und Bartolomeo Fazio resümiert um dieselbe Zeit in seinem Traktat zur 'Würde des Menschen': Wenn wir, wie Paulus sagte, durch die Gnade Gottes diesen von 'Angesicht zu Angesicht' sehen mit unseren körperlichen Augen, dann werden wir Gott am ähnlichsten sein. Allein darin verwirkliche sich das höchste Glück des Menschen.⁷¹

So rekurriert Albertis Imprese auf eine Metapher, die sich in der patristischen Exegese zur Schöpfung des Menschen "ad imaginem et similitudinem Dei" findet. Das 'geflügelte Auge' symbolisiert den lebenslangen Aufstieg des tugendhaften Menschen zu Gott bis hin zur (erhofften, freilich allein durch göttlichen Gnadenakt erreichbaren) *visio Dei*. In diesem Ziel verwirklicht sich die 'Gottähnlichkeit', das Zusammenfallen beider Blicke und das *summum bonum* des Menschen — eine weit verbreitete Vorstellung, die Dante am konzisesten schildert. Genau dieser Gedanke scheint auch der Interpretation der Imprese in den *Anuli* zugrunde zu liegen, wenn es dort abschließend heißt: "Wir sollen nach all' den Dingen streben, die den Ruhm der Tugend fördern und uns immer dann freuen, wenn wir durch Arbeit und Fleiß etwas von den tugendhaften und göttlichen Dingen erreicht haben." Wenig später (ca. 1433/34) bekennt sich Alberti in den *Libri della famiglia* vermittelt der Person von Lionardo degli Alberti noch expliziter zu diesem Ideal — hier begegnet auch erstmals in diesem Zusammenhang die für meine weitere Argumentation zentrale Idee vom 'Menschen als sterblichem Gott': "[...] solo l'uomo veggiamo ritto colla fronte e col viso elevato, quasi come da essa natura sia così fabricato solo a rimirare e riconoscere e' luoghi e cose celeste. [...] troppo mi piace la sentenza d'Aristotile, el quale costituì l'uomo essere quasi come un mortale iddio felice, intendendo e faccendo con ragione e virtù. Ma sopra tutte lodo quella verissima e probatissima sentenza di coloro, e' quali dicono l'uomo essere creato per piacere a Dio, per riconoscere un primo e vero principio alle cose [...]. Sia adunque persuaso che l'uomo nacque, non per atristarsi in ozio, ma per adoperarsi in cose magnifice e ample, colle quali e' possa piacere e onorare Iddio in prima, e per avere in sé stessi come uso di perfetta virtù, così frutto di felicità."⁷²

Für das offenbar zuletzt angefügte, jedenfalls erst 1438 nachweisbare Element der Imprese schließlich — das Motto QVID TVM — werden zumeist nur die fünf antiken Referenzstellen angeführt, die schon 1958 Edgar Wind nachgewiesen hatte.⁷³ Wind wollte dann aber den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis im eschatologischen 'Quid tunc' der 'Dies irae'-Litanei sehen. Seitdem lieferte allein Horst Bredekamp mit dem Hinweis auf eine Passage aus Albertis *Somnium*, einem weiteren Stück der *Intercoenales*, einen alternativen Interpretationsvorschlag: Das QVID TVM markiere dort die 'Schizophrenie', daß die 'guten Künste' und 'Schriften der Alten' in völlige Vergessenheit geraten seien, wogegen das gegenwärtige (Schein)Wissen allein zu Hybris, Egoismus und Zerstörung führe. Winds Deutung leidet daran, daß QVID TVM und 'Quid tunc' doch nicht ganz dasselbe sind. Bredekamps Vorschlag würde seiner Sicht Albertis als eines hoffnungslosen Zynikers gewichtigen Vorschub leisten. Man müßte dann aber in Kauf nehmen, daß auch im 15. Jahrhundert nur ein skrupulöser Leser der (anscheinend nur eingeschränkt verbreiteten) *Intercoenales* Albertis Motto verstanden hätte, was zumindest dem Usus der anfangs analysierten Medaillen widerspräche.⁷⁴

Ohne endgültige Beweise präsentieren zu können, hat meine neue Ableitung den Vorzug, auf einen der Schlüsseltexte für die humanistische Diskussion über 'Tugend' zu rekurrieren: auf das fünfte Buch von Ciceros *Tusculanae Disputationes*.⁷⁵ Dort führt Cicero aus, daß allein und ausschließlich *virtus* ein glückliches und vollkommenes Leben garantieren könne. Nachdem Vergnügen, Reichtum und Ehre als vergängliche Täuschungen des Glücks abgetan sind, wird andererseits bestritten, daß Verbannung, Armut und körperliche Gebrechen der Zufriedenheit des Tugend-

haften wirklich Abbruch zu leisten vermögen. In diesem Zusammenhang, zu Beginn der Erwiderung auf die befürchteten Schicksalsschläge, fällt das 'Quid tum': "Was dann? Würde nicht schon viel über das Ertragen von Armut gesagt? Und was unterscheidet das Exil — wenn man es der Sache und nicht dem abschreckenden Namen nach erwägt — wirklich von einem dauernden Wanderleben? Und haben nicht so die bedeutendsten Philosophen ihr Dasein verbracht [...]?"⁷⁶ Das Überwinden von Exil und Armut durch Tugend beschreibt exakt Albertis Lebensweg, noch zu Beginn der 1440er Jahre beschäftigt er sich in den *Profugiorum ab aerumna libri* mit diesem Thema. Aber ganz abgesehen davon, hätte auch ein Betrachter der Imprese, der mit der Biographie des Protagonisten nicht vertraut gewesen wäre, spätestens über das Motto erkannt, daß sich dieser durch eine den antiken Philosophen vergleichbare Tugend auszeichnete oder sie zumindest erstrebte. Auch diese Überlegungen bezeugen das seit Petrarca virulente Vorhaben, antike und christliche Lehre, genauer: einen antiken *virtus*-Begriff, wie er sich in Albertis Motto und etwa auch seiner Gewandung *all'antica* (s.u.) manifestiert, und christliches Tugendideal zu vereinen.⁷⁷ Zumindest noch ein weiterer Gedanke der *Tusculanae disputationes* mußte das besondere Interesse Albertis wecken: Die Gespräche, die im fünften Buch mit dem Thema 'Tugend' ihren Höhepunkt erreichen, gehen ursprünglich von der Frage nach der Unsterblichkeit der Seele aus. In diesem Zusammenhang wird auch auf das allgemein zu beobachtende menschliche Ruhmesstreben hingewiesen, das als letztendliches Movers großer Kriegstaten, aber auch herausragender literarischer und künstlerischer Werke verstanden wird. Warum sonst hätte etwa Phidias, nachdem ihm verboten worden war, seine Athena Parthenos zu signieren, auf deren Schild ein Selbstbildnis eingearbeitet?⁷⁸ Das prominente Beispiel des antiken Bildhauers dürfte Alberti darin bestätigt haben, auch seinen Nachruhm nicht nur durch neuartige literarische Werke⁷⁹, sondern eben auch durch eine Reihe von Selbstporträts zu sichern.

Trotz dieser Übereinstimmungen zwischen dem Kontext des Mottos und Albertis Biographie und Denken läßt sich eine Alternative nicht ausschließen — mehr noch, Alberti dürfte mit dem QUID TVM seine Imprese ganz bewußt um ein zugleich verunsicherndes, doppeldeutiges Element erweitert haben. Denn trotz aller Verweise auf antike Vergleichstexte scheint das Motto 'Was dann' immer auch einem Rest tiefer Ratlosigkeit und Irritation Ausdruck zu geben: sei es der Einsicht in die Defizienz des menschlichen Intellekts bei der nie endenden, teils selbstzerstörerischen Erforschung neuer Wissensbereiche, sei es der Verunsicherung des Menschen, wie er mit seiner Gott-gegebenen und grenzenlosen Freiheit umzugehen habe, sei es dem Nichtwissen (der etwa von Petrarca und Cusanus beschworenen *ignorantia*) und der Sprachlosigkeit des Menschen angesichts des überwältigenden Anblicks Gottes. Dem steht freilich als anderes Extrem eine menschliche Hybris gegenüber, die selbst Gott verstehen will: "Agiugni la somma stoltizia quale continuo abita in le menti degli uomini, poiché di cosa niuna contento né sazio sempre sé stessi molesta e stimola" — heißt es im Theogenius — "l'omo solo sempre investigando cose nuove sé stessi infesta. [...] Oh animale irrequieto e impazientissimo di suo alcuno stato e condizione! [...] Che stoltizia de' mortali che vogliamo sapere e quando e come e per qual consiglio e a che fine sia ogni istituto e opera di Dio, [...]".⁸⁰ Alberti hätte am Ende der 1430er Jahre seine zu Beginn des Jahrzehnts entworfene Imprese und ihre auf die 'Würde des Menschen' und 'Gottähnlichkeit' zielende Botschaft um den Hinweis auf die damit verbundenen Unzulänglichkeiten, (Selbst-)Zweifel und Möglichkeiten des Versagens ergänzt. In diesem Sinne scheinen mir die von Garin erstmals aufgezeigten *contrast*i im Denken Albertis — "la visione disincantata di un'umanità infelice e malvagia", die wohl um 1440 ihren Höhepunkt erreicht — und Bredekamps Beobachtung, daß sich "Albertis zwiespältige Sicht der eigenen Person und des Zustandes seiner Zeit [...] in seinem persönlichen Emblem [verdichtete]", tatsächlich in Albertis Imprese präsent.

Festzuhalten bleibt jedenfalls, daß Albertis Bildchiffre des geflügelten Auges im Gegensatz zu den im späteren 16. Jahrhundert formulierten Definitionen einer *impresa* auch ohne Motto ihren Sinn entfalten kann. Das 'Quid tum' liefert weder den 'Schlüssel' zum Verständnis noch legt es die

Interpretation in einem Sinne fest, sondern scheint — treffen meine Überlegungen das Richtige — neben einem persönlich-biographischen Aspekt und neben dem Tugendappell ein mit der ‘gottähnlichen Freiheit’ des Menschen unauflöslich verbundenes Moment der Verunsicherung und des möglichen Scheiterns einzuführen.

Auf den Plaketten mit dem Selbstporträt in Washington und Paris läßt Alberti das ‘geflügelte Flammenauge’ nun demonstrativ unter seinem Profil schweben. Welcher Bezug zwischen Imprese und Bildnis wird dabei intendiert?

Porträt, Paragone und Theorie der *similitudo*

Porträts des 15. Jahrhunderts leben aus einer neuartigen Spannung zwischen Naturnähe und bewußter Stilisierung, zwischen Individuum und Ideal, wie sie sich auch an Albertis Plakette (Abb. 11, 12), wohl dem frühesten autonomen Selbstporträt der Renaissance, exemplarisch nachweisen läßt.⁸¹ Das markante Gesichtsprofil, die leicht geschwungene Form der Nase, die etwas hängende Unterlippe über dem energischen Kinn und die krausen Haare finden sich um zwei Jahrzehnte gealtert auf Matteo de’ Pastis Medaille (Abb. 8a) wieder und scheinen nach der Natur beobachtet. Die nach ca. 1442 entstandene, vermutlich eigenhändige Porträt-Zeichnung Albertis in einer Handschrift der *Profugiorum ab aerumna libri* widerspricht zumindest nicht der beschriebenen Physiognomie (Abb. 13).⁸² Dagegen scheint eine weitere Plakette (Abb. 14), die bis vor kurzem als Selbstporträt Albertis aus den frühen 1440er Jahre galt, angesichts jüngster Zweifel an ihrer Authentizität kein unbedingt verlässlicher Zeuge mehr.⁸³ Jedenfalls entspricht diese individuelle Kennzeichnung der Forderung nach einer Wiedergabe des Modells *al naturale*, wie sie sich häufig in den Dokumenten zu Porträt-Aufträgen findet.

Andererseits lassen alle diese physiognomischen Elemente zugleich Albertis Bestreben nach Selbst-Stilisierung erkennen. Das scharf geschnittene Profil, dessen Umriß auf dem Wachsmo- dell mit einem feinen Spatel leicht eingedrückt und dann nach dem Guß kalt nachgearbeitet worden war, um sich so noch schärfer gegen den Hintergrund abzusetzen, mußte beim Betrachter die Erzählung des Plinius von den mythischen Anfängen der Kunst evozieren: Um den Abschieds- schmerz von ihrem Geliebten zu lindern, hatte die Tochter des Töpfers Butades in letzter Ver- zweiflung dessen Schatten an der Wand mit Kohle umzeichnet und dieses erste Porträt vom Vater mit Ton ausmodellieren lassen. Wie dieses Reliefbildnis den Beginn aller künstlerischen Entwick- lung überhaupt markiert, so steht wohl Albertis Selbstporträt am Beginn seiner ‘dilettantischen’ Betätigung als Plastiker — eines *dilettantismo* im übrigen, den auch der auffällige Gußfehler an Halsansatz und Wange bezeugt.⁸⁴ Einschränkend anzumerken bleibt, daß Alberti in *De Pictura* nicht Butades, sondern bekanntlich Narcissus zum mythischen Urvater der Malerei kürt (im Anschluß daran erwähnt er jedoch kurz die ‘Schatten’-Theorien). Aber auch bei dem verhängnis- vollen Spiegelbild des Jünglings in der Quelle handelte es sich ja um dessen ‘Selbstbildnis’, so daß auch hier die Anfänge der Kunst mit dem Erkunden der Gesichtszüge des Künstlers zusammen- fallen.⁸⁵ Zurück zur Frage nach der Selbst-Stilisierung: Daß Albertis leicht geschwungene Nase und seine so betont lockige Haarfülle auf den in der zeitgenössischen Physiognomik gängigen Vergleich mit Adler und Löwe verweisen und gut mit Albertis Adoption eines zweiten Vornamens ‘Leo’ koinzidieren, wurde längst erkannt: Der hierin manifeste Wunsch, als stets wachsam und tugendhaft zu gelten, ergänzt die Aussage der Imprese.⁸⁶ Aber auch die Proportionierung und Gesamtform des Kopfes scheinen nach weit verbreiteten Idealvorstellungen gestaltet: Durch die auffällig hohe Stirn läßt sich das Gesicht in drei gleich lange Teilstücke — vom Haaransatz zur Nasenwurzel bzw. den Augenbrauen, von diesen zur Nasenspitze, und schließlich von dieser zum Kinn — untergliedern, wie es Vitruv bei seinem Kanon des menschlichen Körpers beschrie- ben hatte.⁸⁷ Und die einer perfekten Kreis- bzw. Kugelform angenäherte Schädelkalotte Albertis stimmt bestens mit den Lobeshymnen auf die vollkommene ‘sphaera’ des menschlichen Kopfes

überein, wie sie — in Anlehnung an ein Dictum Platons — seit Laktanz in Texten zur *dignitas hominis* zu finden sind.⁸⁸

Selbst die prominent hervortretende Halsmuskulatur und die Ader an der Schläfe lassen sich nicht nur als besonders genau beobachtete ‘Inseln des Realismus’ verstehen, die *pars pro toto* die Naturtreue des (äußerlichen) Gesamtbildes demonstrieren. Man hat sie als Zeichen für den ‘sanguinischen Charakter’ Albertis zu deuten versucht. Vor allem bezeugen die gespannten Muskeln und das scheinbar pulsierende Blut aber auch die (innere) ‘Lebendigkeit’ des Dargestellten und der Darstellung: Diese — im Gegensatz zum Mittelalter nun wieder uneingeschränkt positiv bewertete — Qualität der ‘Lebendigkeit’, die vermeintlich atmenden Bildwerke (*spirantia signa*) mit ihren ‘lebendigen Gesichtszügen’ (*vultus vivi*)⁸⁹, denen nur mehr der tatsächliche ‘Lebensgeist’ (*spiritus vitae*) zu fehlen schien, gehören zu den zentralen, aus der Antike übernommenen Topoi der humanistischen Kunsttheorie. Daher stellen auch gleich die frühesten Paragone-Diskussionen über die jeweiligen Vorzüge von Dichtung und Malerei die Frage in den Mittelpunkt, ob Bild oder Schrift den ‘lebendigeren Gesamteindruck’ einer Person zu vermitteln vermögen. Ausgehend von einer Bemerkung im Vorwort zu Sallusts *Bellum Iugurthinum* und dann insbesondere von der 1333 von Petrarca wiederentdeckten Rede Ciceros *Pro Archia Poeta* gestand man normalerweise dem Bildnis nur zu, die Gesichtszüge festzuhalten, wogegen allein das Medium der Schrift ein ‘Bild der Seele, Tugenden, Gemütsbewegungen und Taten’ des einzelnen zeichnen könne.⁹⁰ Noch schärfer hatte Seneca zwischen den ‘lebendigen, literarischen Bildern’ und den ‘toten Bildnissen der Maler’ unterschieden: In seiner seit Petrarca wieder omnipräsenten Theorie der Nachahmung fordert er, ein Autor solle seine literarischen Vorbilder zu einer ‘lebendigen, nurmehr schattenhaft an die Vorlagen erinnernden Nachbildung’ umarbeiten — ähnlich etwa, wie ein Sohn nur noch entfernt seinem Vater gleicht — und nicht wie die Maler exakte, aber leblose Abbilder ihrer Modelle produzieren.⁹¹ So mußte für die frühen Humanisten die Rangfolge der Künste feststehen: Die Schönheit der Helena etwa — ihre “letizia degli occhi, la piacevolezza di tutto il viso, e l’affabilità, e il celeste riso, e i movimenti vari della faccia” — habe, so Boccaccio, nicht das berühmte Gemälde des Zeuxis, sondern einzig die Beschreibung Homers adäquat zu schildern vermocht.⁹² Und Petrarcas Freund Giovanni Dondi verweist zwar 1366 in Anlehnung an eine Passage aus Ciceros *De amicitia* auf die später so populäre Gattung des ‘Freundschaftsbildnisses’, schränkt dessen Nutzen jedoch sofort wieder ein: “Wenn uns Bildnisse unserer abwesenden Freunde angenehm sind, da sie das Gedächtnis wach halten und den Wunsch nach dem Abwesenden durch falschen, fiktiven Trost lindern, um wieviel lieber sind uns dann Briefe, die uns wirkliche Spuren des Abwesenden, wirkliche Nachrichten bringen. Denn für das Auge gibt es doch nichts Süßeres, als die Handschrift des Freundes auf einem Brief zu erkennen.”⁹³

Dagegen zeigte Bartolomeo Fazio um die Mitte des 15. Jahrhunderts — und offenbar angeregt durch die Lektüre der *Imagines* Philostrats d. J. — mehr Zuversicht in die Bildkünste: Die Malerei “nämlich ist eine Kunst von großem Geistesvermögen [*ingenium*] und großer Kunstfertigkeit [*solertia*], und kaum eine andere Beschäftigung erfordert größere Klugheit, da sie nicht allein die Darstellung des Antlitzes, des Kopfes und der Umrisse des gesamten Körpers, sondern vielmehr auch der inneren Sinnes- und Gefühlsregungen verlangt, damit [dadurch] jenes Bild zu leben und zu empfinden und sich geradezu zu bewegen und gestikulieren scheint.”⁹⁴ Daher eignen sich auch nur die besten Künstler als Porträtmaler: Der berühmte Erlaß Alexanders d. Gr., nur von Apelles gemalt, von Lysipp in Skulptur und von Pyrgoteles auf geschnittenen Steinen porträtiert zu werden, wurde im 15. Jahrhundert häufig mit der überragenden ‘Lebendigkeit’ der Bildnisse gerade dieser Künstler begründet.⁹⁵ Auch bei Selbstporträts von Malern unterschied etwa Nikolaus von Kues zwischen zwei Arten, den präzise das Vorbild reproduzierenden, aber ‘toten’, und den weniger getreuen, dafür aber ‘lebendigen’.⁹⁶ (Der komplexe Argumentationskontext bei Cusanus — ein Vergleich zwischen Gott und Künstler — ist natürlich primär christologisch-mystisch, nicht kunsttheoretisch ausgerichtet.) Und wenn schon 1435 Alberti der Porträtmalerei eine ‘bei-



11 Leon Battista Alberti, Plakette mit Selbstporträt. Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Coll.



12 Leon Battista Alberti, Plakette mit Selbstporträt. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.

nahe göttliche Kraft' der 'Verlebendigung' zugesteht (s.u.), so ist dies ebenfalls vor diesem Diskussionshintergrund zu sehen. Die Halsmuskulatur und Adern auf seinem Selbstporträt scheinen daher mit einiger Wahrscheinlichkeit als eine Art 'visueller Topos', eine Veranschaulichung der Vergilschen Worte von den *vultus vivi*, verstanden worden zu sein.

Noch wurde diese 'Lebendigkeit' nicht durch eine Wendung des Porträtierten zum Betrachter hin gesteigert.⁹⁷ Wichtiger war offenbar, daß man über Albertis strenges Profil den Bezug zu antiken Porträts auf Münzen und geschnittenen Steinen erkannte. Albertis Stilisierung nach antikem Vorbild zeigt sich darüber hinaus unmißverständlich in seiner Kleidung *all'antica*. Bei Griechen und Römern wurden besonders tugendhafte Männer durch ein öffentliches Monument geehrt, ihr Bildnis sollte der Gemeinschaft als *exemplum virtutis* dienen. Indem Alberti für sich antikisierende Bildformeln übernimmt, scheint er entsprechend diese vorbildhafte *virtus* zu reklamieren.⁹⁸ Damit geht auch die Idealisierung seines Körpers gut zusammen, denn Tugend — ein Gemeinplatz unter den Zeitgenossen Albertis — spiegle sich in äußerer Schönheit, oder mit den treffenden Worten Ciceros: Das Auge des Betrachters vermag hier nicht nur (äußerliche) *venustas*, *ordo* und *decentia*, sondern auch (innere) *virtus* zu erkennen.⁹⁹

Albertis Selbstbildnis in Bronze sollte seinen Ruhm für ewig der Nachwelt überliefern. Und dieser 'Ewigkeitsanspruch', wie er in der zeitgenössischen Paragone-Diskussion über die jeweiligen Vorzüge von Schrift, Malerei und Skulptur als ein zweites wichtiges Argument neben der 'Lebendigkeit' diskurtiert wurde, wäre durch das neue Medium der Medaille bzw. Plakette auch hervorragend garantiert gewesen: Durch die Verbindung von Porträt, Imprese und Motto, d.h. durch die Verbindung von Bild und Schrift, sowie durch die Reproduzierbarkeit und leichte Transportierbarkeit der Objekte mußte diese Art von 'Erinnerungsträger' tatsächlich gegen alle eventuellen Zerstörungskräfte der Zeit abgesichert erscheinen.¹⁰⁰

Alberti selbst reflektierte in seinen Schriften die Ambivalenz des Porträts, das Schwanken zwischen Individuum und Ideal. In *De Pictura* sieht er die Hauptfunktion eines Bildnisses in Anlehnung an die eben erwähnte Passage aus Ciceros *De amicitia* darin, abwesende Personen und selbst längst Verstorbene überzeugend vergegenwärtigen zu können.¹⁰¹ Diesem Bedürfnis nach 'Vergegenwärtigung' entspricht eigentlich eine möglichst naturgetreue Wiedergabe der Gesichtszüge. In letzter Konsequenz mußte dies zum Abnehmen von (Toten)Masken und deren Einarbeiten in Büsten führen — die bislang noch nicht bekannte Schilderung eines solchen Vorgangs nach dem Tod des Sieneser Humanisten Agostino Dati 1478 belegt dies auf's Anschaulichste.¹⁰²

Andererseits plädiert Alberti für (gemäßigte) 'Idealisierung'. Er schließt sich dem Lob des Plinius und Plutarch an, die anhand mehrerer Beispiele berichten, daß die antiken Maler und Bildhauer in Bildnissen die körperlichen Defekte ihrer Auftraggeber dem Dekorum entsprechend beschönigt hätten: "unter Wahrung der allgemeinen Ähnlichkeit [*similitudo*] korrigierten sie so gut wie möglich."¹⁰³ Daß jedoch *in praxi* die Auffassung darüber, wie zwischen Individuum und Ideal zu vermitteln sei, zu ganz verschiedenen Lösungen führen konnte, zeigen die Äußerungen zu dem berühmten Wettstreit Pisanellos und Jacopo Bellinis um das Porträt des Leonello d'Este, dem schließlich offenbar keines der beiden Bilder wirklich gefiel.¹⁰⁴ Nicolaus Cusanus konstatierte daher auch in aller Deutlichkeit, daß es nicht nur die eine 'richtige' Version eines Porträts geben könne: "Alle in Malerei realisierbaren Formen deines Gesichtes sind insofern zutreffend, richtig und wahr, als sie an der lebenden Form deines Gesichtes teilhaben und sie nachahmen."¹⁰⁵

Zu Beginn von *De Statua* kommt Alberti nochmals ausführlicher auf die Frage nach dem Wesen der Ähnlichkeit (*similitudo*) zu sprechen: Wie kommt es, daß sich die Menschen — als Gattung (*genus*) verstanden — zwar ähnlich sehen und gegenüber allen anderen Lebewesen klar definierte Eigenarten aufweisen, daß aber innerhalb dieser so zahlreichen Gattung dann doch kein Mensch dem anderen völlig gleicht? Und weshalb erkennen wir eine Person trotz ihrer teils einschneidenden Veränderungen im Laufe des Alterungsprozesses immer wieder? Auch hier deuten sich zwei Komponenten, 'Norm' bzw. 'Typus' und 'individuelle Abweichung', an, worin für Alberti

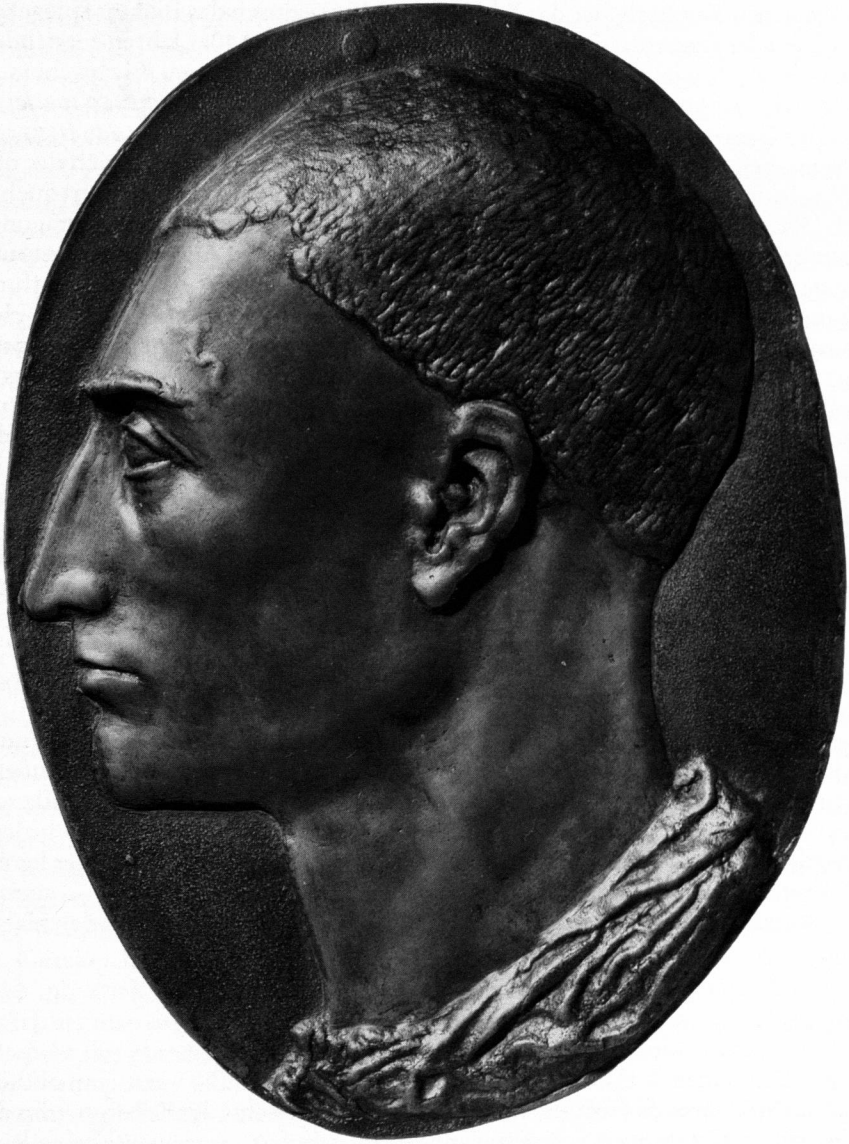
offenbar zugleich ein Unterschied von Tier und Mensch begründet liegt. Denn — so scheinen die Formulierungen des Textes zu implizieren — während eine ‘Gattungszähllichkeit’ allen Lebewesen (*animantes/animalia*) zukommt, zeichnet sich insbesondere das *genus* der (zivilisierten) Menschen (*cives/homines*) durch individuelle Unterschiede innerhalb der eigenen Gattung aus.¹⁰⁶ Die philosophische Erörterung und Begründung seiner Beobachtungen aber überläßt Alberti an dieser Stelle anderen. Ähnlich wie im Malereitratat, wo Alberti auch nur “grassiore Minerva” schreiben will, wird in *De Statua* allein das ausgeführt, was für seine praxisorientierte Darstellung von unmittelbarem Nutzen ist.

Diese nur kurz skizzierten Überlegungen lassen neben der aristotelischen Kategorienlehre mit ihrer Differenzierung in *genera* und *species* an die bewundernde Beschreibung der individuellen Vielfalt der menschlichen Rasse in der *Naturalis Historia* des Plinius denken.¹⁰⁷ Alberti scheint aber auch — und offenbar über alle mittelalterlichen Begriffsdefinitionen und Diskussionen zu ‘Ähnlichkeit’, ‘individueller Unterscheidbarkeit’ etc. hinweg — einen berühmten Gedanken des Augustinus aufzugreifen. Im 21. Buch des *Gottesstaates* hatte dieser als Beispiel für die unbegrenzte Allmacht des Schöpfergottes eben das ‘Wunder’ angeführt, daß alle Menschen trotz ihrer “Ähnlichkeit im Hinblick auf ihre Natur” (*naturae similitudo*), die sie von den Tieren unterschied, doch alle untereinander ganz individuelle Gesichter hätten. Der zentrale Gedanke Albertis wird hier größtenteils vorweggenommen. Wie präsent gerade diese Passage des Kirchenvaters im Quattrocento war, zeigt sich etwa daran, daß Giannozzo Manetti sie um die Mitte der 1450er Jahre fast wörtlich als Beleg dafür zitiert, mit welcher Kunst, Fürsorge und Würde Gott die Menschen geschaffen habe: “Wer nämlich würde — recht bedacht — nicht erkennen, daß bei der unzählbaren Anzahl der Menschen und ihrer überaus großen Ähnlichkeit im Hinblick auf ihre Natur dennoch ein jeder auf ganz wunderbare Weise sein je eigenes Gesicht hat? Denn wenn die Menschen nicht untereinander unähnlich wären, würde sich ihre Spezies nicht von den übrigen Tieren unterscheiden und andererseits könnte man auch, wenn sie untereinander nicht individuell differenziert wären, den einen überhaupt nicht von allen anderen Menschen unterscheiden.”¹⁰⁸ Und Filarete sollte wenige Jahre später in seinem Architekturtraktat u.a. von diesem Gedanken ausgehend — d.h. dem sich nie wiederholenden Variationsreichtum des Menschengeschlechts, worin sich die Allmacht und Schönheit der göttlichen Schöpfung manifestiere — das Phänomen künstlerischer Individualstile zu erklären versuchen: Da jeder Mensch andere Voraussetzungen mitbekommen habe, andererseits aber auch der menschliche Intellekt nach dem Vorbild des göttlichen zu unendlichen Variationen befähigt sei, entstünden zwingend unterschiedliche, je individuelle Artefakte.¹⁰⁹ Albertis Rekurs auf den augustiniischen *similitudo*-Begriff wäre jedenfalls naheliegend. Der Kirchenvater galt nicht nur als eine der führenden Autoritäten zu dieser Frage, die neue, grundlegende Bedeutung seiner Schriften insgesamt für die Humanisten seit Petrarca ist vielfach belegt.¹¹⁰

Für das Verständnis von Albertis Plakette — um zur einleitenden Frage zurückzukehren — scheint nun eine weitere Überlegung des Augustinus über ‘Bildnisse’ und deren ‘Ähnlichkeit’ eine entscheidende Verbindung zwischen Porträt und Imprese herzustellen. Um die schwierige Exegese der Erschaffung des Menschen *ad imaginem et similitudinem Dei* und den Unterschied des Menschen zu Christus, der ebenfalls ‘Bild Gottes’ ist, anschaulich zu erläutern, bedient sich der Kirchenvater mehrfach eines Vergleichs: Das ‘Abbild’ eines Herrschers findet sich sowohl im Gesicht seines Sohnes wieder als auch auf den Münzen, welche der Herrscher prägen läßt. Ähnlich wie Seneca wertet auch Augustinus das ‘lebende Bild’ im Sohn, das von der gleichen Substanz wie der Vater ist, höher als das Münzbild. Entsprechend läßt sich von Christus behaupten, er sei als Sohn das lebende ‘Bild Gottes’ (*imago*), wogegen die Menschen — wie die Münzen von anderer Substanz als ihr ‘Archetyp’ — nur ‘nach dem Bild Gottes’ (*ad imaginem et similitudinem*) geformt sind.¹¹¹ Die weitere, komplexe und kontroverse begriffliche Differenzierung zwischen *imago* und *similitudo* kann nur angedeutet werden: Während man in der Regel das “ad imaginem” auf die (unveränderliche) Vernunftbegabtheit des Menschen bezog, glaubte man, das “ad



13 Leon Battista Alberti, *Profugiorum ab aerumna libri*. Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. V.E. 738, fol. Iv.



14 L.B. Alberti (?), Plakette mit Selbstporträt. Paris, Bibl. Nat., Cabinet des Médailles.

similitudinem” bezeichne die potentiellen menschlichen Tugenden, die zur ‘Gottähnlichkeit’ hin entwickelt, aber auch völlig verloren werden könnten. Augustins Münz-Vergleich avancierte jedenfalls zum theologischen Standardrepertoire, sollte das ‘Abbild’- bzw. ‘Ähnlichkeits’-Verhältnis Christi oder der Menschen zu Gott dargestellt werden. Thomas von Aquin bemüht ihn in seiner *Summa theologiae*.¹¹² Im 14. und 15. Jahrhundert findet er sich etwa in einer populären Schrift, die Themen für Predigten zum Sechs-Tage-Werk zusammenstellt¹¹³, und — zusammen

mit einem ähnlichen Vergleich, der das Bild auf der Münze durch das Bild im Spiegel ersetzt — in der *Pantheologia* des Rainerius da Pisa, einem in den 1330er und 40er Jahren entstandenen theologischen Wörterbuch¹¹⁴, wie dann auch in der *Summa* des Florentiner Erzbischofs Antoninus. Antoninus scheint schließlich die Begriffe der ‘Wesensähnlichkeit’ (*similitudo speciei*) des Sohnes bzw. Christi im Gegensatz zur nur äußerlichen ‘Gestaltähnlichkeit’ (*similitudo figurae*) von Münzen bzw. Menschen geprägt zu haben.¹¹⁵ Nur am Rande vermerkt sei, daß sich der offenbar sehr geläufige Vergleich zwischen Mensch und Münzbild im frühen 15. Jahrhundert auch *in negativo* nachweisen läßt: Eine moralisch verwerfliche Person gleicht einer schlechten Prägung.¹¹⁶

Die Schlußfolgerung liegt nahe: Albertis Imprese des ‘geflügelten Auges’ rekurriert auf ein Sprachbild, das in der patristischen Literatur zur Auslegung von Gen I, 26 — der Erschaffung des Menschen “ad imaginem et similitudinem Dei” — seinen Ursprung hat. Es gibt der Hoffnung des Gelehrten nach der ‘Schau Gottes von Angesicht zu Angesicht’ Ausdruck, in der das Wesen des Menschseins seine höchste Erfüllung findet. In diesem finalen Moment der *visio Dei* wird das ‘Bild Gottes’ im Menschen den höchsten Grad an ‘Ähnlichkeit’ erlangen. Wenn nun Alberti die Imprese so dezidiert mit seinem Porträt verbindet, dann deshalb, weil auch dieses die ‘Ähnlichkeit’ und die ‘Annäherung’ des Menschen zu Gott thematisiert: In diese Richtung weisen etwa die idealen Proportionen und die ‘vollkommene’ Kopfform (Die Ambivalenz des Porträts zwischen Individuum und Ideal ließe sich daher zumindest ansatzweise auch als Spannung zwischen Gottferne und Gottähnlichkeit verstehen). Schließlich mußte die Tatsache, daß es sich — wie auf Münzen und Medaillen — um ein Profilbildnis in Bronze handelte, an den berühmten Vergleich des Augustinus erinnern, der die *similitudo* des Menschen zu Gott eben durch das Ähnlichkeitsverhältnis von Münzbildnis und Modell beschrieben hatte. Dabei gilt es zu bedenken, daß Albertis Plakette wenn nicht das erste, so doch eines der ersten solcher bronzenen ‘Bildnisse’ war, und das neue Medium noch keineswegs für selbstverständlich genommen wurde.

Insgesamt hätte man durch die Kombination von Bildnis und Imprese den Wunsch Albertis erkannt, sich immer weiter hin zum ‘*vir perfectus*’ zu vervollkommen: Seinem Äußeren sollte ein Geist entsprechen, der aus den Augen gleichsam als ‘Licht der Wahrheit’ hervorzuflammen scheint. Die Tugenden ‘adlerhafte’ Weitsicht und einer ‘löwenhaften’ Selbstgewißheit würden dann seine ‘Gottähnlichkeit’ auszeichnen.¹¹⁷ Freilich bedarf es für dieses Unternehmen einer heroischen, rastlosen und keineswegs von Zweifeln und Rückschlägen freien Anstrengung — auch dies scheint mir in dem Porträt, seinem ‘gespannten Ausdruck’ und etwa der hervortretenden Halsmuskulatur, angedeutet.

Quasi altro iddio

Hätte der Betrachter — Albertis Bronzeplakette in der Hand — erst einmal die Imprese als Chiffre für das Streben nach Gott verstanden und wäre angesichts des Selbstporträts an die Schöpfung *ad imaginem Dei* erinnert worden, dann dürfte dies fast zwangsläufig eine Reihe weiterer, überaus geläufiger Gedanken und Assoziationen provoziert haben, die alle um den Vergleich zwischen göttlicher Schöpfung einerseits sowie menschlicher Erfindungskraft und ihren Artefakten andererseits kreisten.

Zum spätmittelalterlichen Allgemeinwissen gehörte die Einsicht, daß Erfindungskraft und Kunstfertigkeit auf allen Gebieten es der Menschheit ermöglicht hatten (und weiterhin ermöglichen würden), sich nach dem Sündenfall langsam aus dem Stand der Ungnade wieder emporzuarbeiten. Anders formuliert: Es herrschte die allgemeine Überzeugung, daß *ars* und *ingenium* den Menschen Gott wieder näher bringen könnten, beides müsse daher als Ausweis seiner immer größeren *similitudo Dei* gelten.¹¹⁸ Besonders in Florenz hätten darüber hinaus die Reliefs mit den *artes liberales* und *mechanicae* am Dom-Campanile denselben Gedanken jedem Vorbeigehenden stets aufs Neue ins Gedächtnis gerufen.¹¹⁹ Wenn sich nun Alberti spätestens seit den 1430er Jahren

darum bemühte, in möglichst vielen Disziplinen und Fähigkeiten zu brillieren, so geht dies sicher auch auf das antike Ideal einer *enkyklikos paideia* zurück, wie sie die griechischen Klassiker propagierten (und wodurch laut Quintilian der Mensch zum "mortalis quidam deus" würde).¹²⁰ Im Entwickeln aller seiner Fähigkeiten verwirklichte ein Mensch nach dieser Vorstellung seine eigentliche Tugend (*virtus*). Matteo Palmieri faßte dieses Konzept, in das nun neben den klassischen *artes liberales* auch zunehmend Malerei, Skulptur und Architektur Eingang fanden, um 1435 präzise zusammen: "farsi universale di più arti eccellenti" führe zur "rotundità delle virtù [wörtliche Übersetzung von 'enkyklikos paideia'] che è detta da' Greci".¹²¹ Alberti war jedenfalls kein absoluter Ausnahmefall, so scheint neben seinem berühmten Zeitgenossen Ciriaco d'Ancona um 1460 etwa auch ein Kammerherr der Este — Galeotto dall'Assassino — in den bildenden Künsten dilettiert zu haben.¹²² Allerdings ist sofort einzuschränken, daß das Gros der Humanisten zumindest die aktive Beherrschung von Malerei und Skulptur ihrer als höherstehend bewerteten Beschäftigung mit Texten für unwürdig erachtete und dafür ebenfalls exzellente antike Autoritäten anführen konnte.¹²³ Aber die antike Idee von der Verwirklichung der menschlichen *virtus* durch die Künste ging ausgezeichnet mit der christlichen zusammen, welche die Künste als Weg zu Gott verstand. In Manettis Schrift zur 'Würde des Menschen' scheinen denn auch beide Traditionen zusammenzuzießen. Dort wird auch nochmals als Ausweis der *dignitas hominis* betont, daß überhaupt nur das menschliche Auge und die menschliche Hand zu künstlerischer Betätigung fähig seien.¹²⁴ Für Alberti bedeutet dies, daß er sich nicht nur 'nach dem Bild Gottes' dargestellt hat. Indem der sich selbst als Plastiker betätigt und seine Kunstfertigkeit unter Beweis stellt, entwickelt er zugleich aktiv seine Gottebenbildlichkeit weiter: Die Plakette demonstriert daher in doppelter Hinsicht, sowohl für den Dargestellten als auch für den Hersteller, die *similitudo Dei*.

Außer Frage stand bei diesen Überlegungen, daß alle menschliche Erfindungskraft und Kunstfertigkeit letztlich der göttlichen Gnade zu verdanken sei. So erläuterte 1396 Coluccio Salutati am Paradigma eines 'antiken Meisterwerkes', dem 'Helena'-Gemälde des Zeuxis: "Es heißt: 'Wir tun etwas', wenn [eigentlich] Gott etwas durch uns bewirkt. [...] Es ist doch wohl nicht den Händen des Künstlers [*artifex*], sondern vielmehr seinem Intellekt und seiner Kunstfertigkeit zuzuschreiben, daß [etwa] ein Maler herausragend malt, und nicht irgendeinem Körperglied des Handwerkers, sondern seinem Fleiß, wenn er etwas gut ausführt, bzw. seiner Unwissenheit, wenn etwas mißlingt. [...] Unsere Hand würde von sich aus nicht die geringste Bewegung vollführen, wenn es ihr nicht unser Wille befehlen würde; entsprechend würde der Mensch nichts tun, wenn die erste Ursache [d.h. Gott] nichts täte und uns nicht zum Handeln veranlassen würde. Wenn dem so ist, dann darf man mit noch weniger Recht behaupten, irgendetwas stamme vom Menschen [und nicht von Gott], als man sagen kann, ein Werk sei den Händen des Künstlers entsprungen und nicht dem Intellekt des Handelnden. Denn unser Intellekt hat die Hände nicht gemacht, mag er auch durch sie wirken. Aber Gott hat die Hände und die gesamte natürliche Ordnung des Körpers geschaffen sowie Intellekt und Willen hinzugegeben und uns während des Schöpfungsakts eine Seele eingehaucht. So ist dem Zeuxis aus Herakleia, dem [...] seinerzeit besten Maler, der das Bild der Helena im Tempel der Juno zu Kroton malte, jenes Bild in dem Sinne zuzuschreiben, daß es sein Geist und die Erfahrung beim Malen eines solchen Werkes vermochten, nicht seine Hände, mit denen er es [tatsächlich] gemalt hat. So ist alles, was Gott durch uns als seine Hände gewirkt hat, eigentlich als Werk Gottes zu bezeichnen, nicht als das unsere. Sie [die Werke] können aber [dennoch] als die unseren bezeichnet werden, nicht weil sie uns von Natur aus gehören, sondern als Zeichen unserer Teilhabe an der göttlichen Gnade. Wie dem Intellekt und der Erfahrung des Malers und nicht seinen Händen das Lob gebührt, so ist das Herausragende unserer Taten nicht uns, sondern Gott zuzusprechen."¹²⁵ In diesem Sinne sollte sich etwa auch Brunelleschi für die Zuverlässigkeit seiner Urteilskraft auf göttliche Eingebung berufen: "Quando dall'alto ci è dato speranza, / o tu c'hai efigia d'animale resibile, / perviensi all'uomo lasciando il corruttibile, / e ha da giudicare somma potenza."¹²⁶

Obwohl also die menschliche Schaffenskraft immer noch unter dem unerreichbaren Parameter göttlicher *creatio* gesehen wurde, fand doch eine signifikante Aufwertung statt: Bediente sich der mittelalterliche Topos vom *Deus artifex* des Vergleichs Gott — Mensch, dann deshalb, um der unzulänglichen menschlichen Vorstellungskraft an einem anschaulichen Beispiel aus ihrem eigenen Bereich die unsichtbare göttliche Allmacht vorzuführen.¹²⁷ Mit einigen antiken Künstlernamen verbrämt, findet sich dieses Vorgehen auch noch im 15. Jahrhundert. Man solle nicht nur die Schönheit der Schöpfung bestaunen, schreibt etwa Maffeo Vegio, sondern vor allem dem dafür Verantwortlichen Lob zollen, denn: “Wer ein formschönes [*elegans*] Bildwerk von der Hand des Polyklet oder Phidias betrachtet, der bewundert doch auch nicht die Schönheit [*elegantia*] des Werkes an sich mehr als das *ingenium* und den Fleiß seines Verfertigers.”¹²⁸ In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wandelte sich aber zumindest in einigen Fällen die Intention der Parallelisierung ins Gegenteil. Nun wurde, um die menschliche Erfindungskraft zu beschreiben, der Künstler zum ‘zweiten Gott’ erhoben.¹²⁹ So näherte um 1450-54 der venezianische Arzt und Naturforscher Giovanni Fontana, der bereits um die Mitte der 1430er Jahre Jacopo Bellini einen (heute verlorenen) Traktat über Farb- und Luftperspektive gewidmet hatte, die menschliche der göttlichen Potenz zur *creatio ex nihilo* an, wenn er etwa der Malerei zugesteht, selbst in der Natur unbekannte Dinge zu erzeugen: “Von dieser selbst nämlich [d.h. der ‘Malkunst’] wird behauptet, daß sie dem Schöpfergott gleiche, da sie alle Dinge — Himmel, Sterne und alle Elemente unter dem Himmelszelt — hervorzubringen scheint, und [darüber hinaus] formt sie Bilder, wie es sie [in der Natur tatsächlich] noch nie gegeben hat, und es gibt nichts in der Natur, das diese Kunst nicht im Abbild zeigte.”¹³⁰ Die Passage läßt nicht nur an Cenninis rund ein halbes Jahrhundert ältere Definition denken, die Malerei vermöge, das Nicht-Existierende zu evozieren (“*dimostrare quello che non è, sia*”), sondern Fontanas Formulierung vom “*creatori assimilari*” scheint auch entsprechende Äußerungen zur ‘dichterischen Schöpferkraft’ — die man bislang als früheste Zeugnisse dafür ansah, daß der Begriff der *creatio* für menschliches Tun verwendet wurde — um über zwei Jahrzehnte vorwegzunehmen.¹³¹

Für diesen Wandel scheint u.a. die neuerlich durchgehend positive Rezeption der Schrift *Asclepius* des sagenumwobenen antiken Magiers Hermes Trismegistus von zentraler Bedeutung. Dessen Relevanz gerade in dieser Frage bezeugt etwa Nikolaus Cusanus, wenn er schreibt: “Hermes Trismegistus sagt, der Mensch sei ein zweiter Gott. Denn wie Gott der Schöpfer der tatsächlich existierenden Dinge und ihrer natürlichen Formen ist, so ist der Mensch Schöpfer der rationalen Dinge und künstlichen Formen, die nichts anderes sind als ‘Abbilder’ [*similitudines*] des menschlichen Geistes, wie auch die Schöpfung Gottes nichts anderes ist als das ‘Abbild’ des göttlichen Intellekts.”¹³² Petrarca, *Salutati* und noch um 1400 Giovanni Dominici hatten unter Verweis auf eben die Behauptungen des *Asclepius* den antiken ‘Irrglauben’ verdammt, zumindest einige Künstler gottgleich als ‘Menschenbildner’ zu verehren.¹³³ Bekanntlich sollte dann als einer der ersten Alberti gerade dies’ zu einem der höchsten Ziele von Kunst erklären. In *De Pictura* erwähnt er nicht nur Trismegistus, sondern rühmt auch die beinahe göttliche Kraft der Malerei — und insbesondere der Porträtmalerei: “Diese Vorzüge also birgt die Malerei, daß ihre Meister, wenn sie ihre Werke bewundert sehen, sich selbst dann als beinahe gottgleich verstehen”. In der Volgare-Übersetzung wird daraus dann die berühmte Formulierung vom Künstler als “*quasi altro iddio*” — eine Formulierung, die über die ähnliche Wortwahl beim Leser offenbar auch Dantes einschränkendes Urteil von der menschlichen Schaffenskraft als “*a deo quasi nepote*” (Inf. XI, 105) evozieren und nun bewußt außer Kraft setzen soll.¹³⁴ Auch diese Überlegungen zur neu errungenen Stellung des Künstlers führen so zur *similitudo Dei*.

Schließlich wurde auch die letzte Konsequenz dieser Parallelisierung von einigen Autoren gezogen: So wie Gott den Menschen ‘nach seinem Bilde’ erschaffen bzw. in die menschliche Seele sein ‘Bild’ eingezeichnet habe, so verfährt auch ein Künstler, wenn er auf einer Tafel oder in Stein ein Bildnis und insbesondere sein Selbstbildnis produziert. Bereits (Pseudo)Aristoteles hatte, um die ordnende Stellung Gottes im Zentrum seiner Schöpfung anschaulich zu machen, auf das Selbst-

bildnis des Phidias im Schild der Athena Parthenos verwiesen: Der Künstler, dem es versagt worden war, sein Werk zu signieren, hatte das Porträt so kunstreich angebracht, daß jeder Versuch, es wieder zu entfernen, zum Einsturz des ganzen Standbildes geführt hätte. Entsprechend diesem Selbstbildnis des Phidias — so Aristoteles — hält Gott im Zentrum die Maschinerie des Kosmos zusammen.¹³⁵ Auf eine ähnliche Ordnungsfunktion anspielend, vergleicht noch Giovanni Pico della Mirandola in seinem 1489 erschienenen Kommentar zur Genesis den Herrscher, der sein Standbild im Zentrum seiner Stadtgründung plazierte, mit Gott, der den Menschen 'nach seinem Bilde' ins Zentrum der Schöpfung gestellt hat.¹³⁶ Plotin beschrieb dann in Anlehnung an eine Bemerkung Platons den Aufstieg der menschlichen Seele und ihre letztendliche Gottesschau mit dem Beispiel eines Bildhauers, der an einer Bildnisstatue seiner selbst alle Unebenheiten glättet — allerdings dürften die Schriften Plotins vor dem späten 15. Jahrhundert nicht verfügbar gewesen sein.¹³⁷ Der Gedanke scheint aber dennoch — wohl über Gregor von Nyssa vermittelt — bekannt gewesen zu sein, denn bereits im späteren 14. Jahrhundert bemühte Giovanni da San Gimignano eine ganz ähnliche Metapher: Die Annäherung des menschlichen Wesens an Gott ließe sich auf dreierlei Art vorstellen: das Schlechte wegnehmend, wie es ein Bildhauer mit dem überschüssigen Marmor praktiziert, die Tugend hinzufügend wie die Farbe in der Malerei oder aber die Gnade einprägend wie ein Siegel in Wachs.¹³⁸ Und in einer anderen Schrift verglich er umgekehrt die Sünden des Menschen, durch die seine 'Gottebenbildlichkeit' entstellt würde, mit verdorbenen Kunstwerken.¹³⁹ Weit verbreitet waren dagegen lateinische Übersetzungen griechischer Kirchenväter, bei denen sich die Parallelisierung in leicht abgewandelter Form fand. So schreibt wiederum Gregor von Nyssa: "Ebenso wie die Maler durch einige Farben die Gestalten der Menschen auf Tafeln übertragen, indem sie die richtigen und angemessenen Farbschattierungen zusammemischen, so daß die Schönheit einer jugendlichen Gestalt durch überaus sorgfältige Umwandlung in das Abbild übergeht: so verstehe ich es auch, daß der Bildner unseres Wesens — sozusagen wie mit einigen Farben der Tugenden — die wunderbare Schönheit seines Bildes zusammengefügt hat, wobei er in uns den eigenen Ursprung ausdrückte."¹⁴⁰ In diesem Sinne erläutert etwa Hieronymus Scoticus anlässlich einer Allerheiligenpredigt 1489, daß Christus die 'Gottebenbildlichkeit' der Menschen, welche diese durch den Sündenfall verunstaltet haben, wieder herstelle und zwar vergleichbar einem Maler, der ein Bildnis aus den einzelnen Teilen des Gesichtes — Haaren, Augen und Augenbrauen, Wangen etc. — schön zusammenkomponiere bzw. restauriere.¹⁴¹ Im 15. Jahrhundert ließ sich mit eben dem Vergleich Gott — Maler zudem verdeutlichen, warum man zurecht den gesamten Menschen, dem das 'Bild Gottes' doch eigentlich nur als *ratio* in die Seele eingepreßt worden war, als *imago Dei* bezeichnen dürfe: Auch in der Malerei wird ja nicht nur streng das Dargestellte, sondern in übertragener Bedeutung die gesamte Bildtafel, der 'Bildträger' also, als *imago* bezeichnet.¹⁴² Für Nikolaus Cusanus schließlich — möglicherweise in Anlehnung an einen Gedanken Tertullians — veräußerlicht Gott sich in seiner Schöpfung, um sich in ihr ebenso betrachten zu können, wie es entsprechend ein Künstler mit seinem Selbstporträt intendiert: "Du, Herr, der du alles um deiner Selbst willen tust: diese gesamte Welt hast du wegen ihrer vernunfthaften Natur geschaffen. [Darin bist du] einem Maler vergleichbar, der verschiedene Farben mischt, um sich schließlich selbst malen zu können, und zwar mit der Motivation, ein Selbstbildnis zu besitzen, in dem sich seine Kunst erfreut und befriedigt."¹⁴³

Angesichts der weiten Verbreitung dieser Gedanken ist kaum zu bezweifeln, daß sie Alberti bei seinem Tun stets bewußt waren.¹⁴⁴ Seine Plakette mit dem Selbstbildnis im Profil dürfte daher nicht nur auf die Anfänge der Kunst und den 'Butades'-Topos verweisen, sondern überhaupt auf den ersten Akt von 'Menschenbildneri', d.h. auf Gottes uranfängliche 'Formung' des Menschen 'nach seinem Bilde', welche dann in der ebenfalls Gott-gegebenen Freiheit des Menschen zu eigenverantwortlicher 'Selbstformung' ihre Komplement finden muß. Alberti scheint so in der Anschauung die berühmte Sentenz von Pico della Mirandola vorzubereiten, der Mensch sei "sui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et factor."¹⁴⁵

In den letzten drei Kapiteln habe ich zu zeigen versucht, wie sich Alberti gleichermaßen in seiner Imprese, seinem Bildnis und durch die Tatsache, daß er sich selbst als Künstler versucht und die Plakette modelliert hat, als Geschöpf "ad imaginem et similitudinem Dei" ausweist. Der Grundgedanke — der erhoffte geistige Aufstieg mittels Tugend (*virtus*) und Wissen (*sapientia*) zu Gott bis zur finalen *visio Dei* und Angleichung an dessen Bild — wäre jedem Gelehrten, wenn nicht unmittelbar, so doch mit geringer Mühe einsichtig gewesen. Und allein den Gelehrten habe man nach Albertis eigener Aussage ja Wichtiges mitzuteilen. Versucht wurde offenbar, antikeidnische und christliche Lehren in einer neuen Synthese zur Deckung zu bringen und in einer adäquaten Kunstform zu veranschaulichen. Man muß sich auch nochmals bewußt machen, daß alle von mir zitierten Texte auf weiten Strecken fast schon (theologische und humanistische) Gemeinplätze referieren. Für die zentralen Gedanken reicht die Kenntnis der Bibel, der Schriften des Augustinus und Cicero, der Genesis-Kommentare des Laktanz und Ambrosius sowie der *Commedia* Dantes aus. Insofern reiht sich auch Albertis Medaille aus den frühen 1450er Jahren in die Reihe der zu Beginn analysierten sieben Medaillen von Humanisten: Die Botschaft der Imprese sollte für die gebildeten Zirkel der potentiellen Empfänger entschlüsselbar sein.

Andererseits ist in der früheren Plakette mit dem Selbstporträt eine ganz einzigartige Einheit der Aussage von Selbstporträt, Imprese und Medium erzielt — eine so überzeugende Einheit, daß dies für eine gleichzeitige Konzeption aller drei Elemente sprechen könnte: Die Plakette mußte dann in den Jahren 1432-34 und in Zusammenhang mit der Aufnahme unter die päpstlichen Abbreviatoren und der in diese Zeit datierbaren Niederschrift der *Anuli* entstanden sein.

In jedem Falle aber entwirft Alberti ein zumindest im Ansatz hoffnungsvolles Bild seiner selbst. Weder zeigt sich ein Mensch, der stets mit dem drohenden Gedanken an das Jüngste Gericht und unter den unerbittlichen Richteraugen Gottes lebt, wie es Wind postulierte, noch der säkularisierte 'uomo universale' Burckhardtscher Prägung, dessen Selbstporträt die Geburtsstunde des 'autonomen Individuums' einläute, noch der (postmoderne) Skeptiker Jarzombeks und Bredekamps.¹⁴⁶ Albertis Imprese und Bildnis bezeugen vielmehr bei aller neu gewonnenen Zuversicht in Würde, Tugend und Erkenntnisfähigkeit des Menschen — aber auch bei aller damit einhergehenden Verunsicherung durch das unabdingbar defizitäre menschliche Wissen, die stets unvollkommene 'Selbstformung' des Menschen und sein mögliches Scheitern — zugleich den Glauben in die alles überrückende Allmacht und erleuchtende Gnade Gottes. Alberti hätte auf die Worte des Apostels Paulus verweisen können (2 Cor. 3, 18): "Nos autem revelata facie gloriam Dei speculantes in eandem imaginem transformamur" — "Dann, wenn wir mit enthültem Gesicht Gott ins Angesicht sehen, werden wir in sein Bild verwandelt werden."

ANMERKUNGEN

Sylvie de Turckheim-Pey (Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale Paris) danke ich für ihre unbürokratische Hilfe, *Wolfger A. Bulst*, *Michael Cole*, *Frank Fehrenbach*, *Ulrike Müller-Hofstede* und *Josef Schmid* für kritische Lektüre und Diskussion.

¹ Die ausführlichsten Zusammenstellungen der relevanten Quellen bei *Eugène Müntz*, *Essai sur l'histoire des collections italiennes d'art et d'archéologie depuis les débuts de la Renaissance jusqu'à la mort de Paul II*, in: *ders.*, *Les arts à la cour des Papes*, Bd. II, Paris 1879, S. 160-180 und *Roberto Weiss*, *The Renaissance rediscovery of classical antiquity*, Oxford 1969, S. 167-179. — Zur Bedeutung und Funktion von Münzen und Medaillen im 15. Jh. zuletzt *Joanna Woods-Marsden*, *Art and political identity in fifteenth-century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia, and King Alfonso's imperial fantasies*, in: *Art and politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, *Charles M. Rosenberg* Hrsg., Notre Dame/London 1990, S. 11-37; *Maria G. Trenti Antonelli*, *Il ruolo della medaglia nella cultura umanistica*, in: *Kat. der Mailänder Ausst. Le Muse e il Principe*, *Alessandra Mottola Molfinio/Mauro Natale* Hrsg., Bd. II, Saggi, Modena 1991, S. 25-35; *Elena*

- Corradini*, Medallion portraits of the Este. *Effigies ad vivum expressae*, in: The image of the individual. Portraits in the Renaissance, *Nicholas Mann/Luke Syson* Hrsg., London 1998, S. 22-39.
- ² S. die Zusammenstellung bei *Hill*. — Zu Pisanellos (?) Entwurf einer Medaille Christi vgl. Kat. Ausst. Pisanello, Paris 1996, S. 413 f. — Zu den Künstlermedaillen Pisanellos und Filaretos zuletzt *Dominique Cordellier*, Le peintre aux sept vertus, in: ebd., S. 15-18 und 34; *Martin Warnke*, Filaretos Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst, in: Der Künstler über sich in seinem Werk, *Matthias Winner* Hrsg., Weinheim 1992, S. 101-112; ob es sich auch bei einer mit dem Namen 'Antonio Marescoto' beschrifteten und 1448 datierten Medaille (vgl. *Hill*, S. 23, Nr. 80) um ein Selbstporträt des gleichnamigen Künstlers handelt, ist fraglich.
- ³ Zum intellektuellen Klima, in dem sich die meisten dieser Humanisten bewegten, zusammenfassend *Gian Paolo Marchi*, Tra Verona, Mantova e Ferrara: letteratura e scuola ai tempi di Pisanello, in: Kat. der Veroneser Ausst. Pisanello, *Paola Marini* Hrsg., Mailand 1996, S. 45-58. — Bei einigen weiteren, nur durch Quellen überlieferten Humanisten-Bildnissen von der Hand Pisanellos läßt sich nicht mehr entscheiden, ob es sich um Medaillen oder nicht doch eher um Tafelbilder bzw. Plaketten gehandelt hat, s. die Zeugnisse von Tito Vespasiano Strozzi (vor 1443), Basinio da Parma (1447/48) und Giannantonio Porcellio dei Pandoni (1448) in *Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 circa)*, *Dominique Cordellier* Hrsg., in: Verona Illustrata, VIII, 1995, S. 112-116 (doc. 48), S. 134-140 (doc. 61), S. 145-147 (doc. 64); auch *Béatrice Mesdjian*, Tito Vespasiano Strozzi et la peinture: un éloge humaniste de Pisanello, illustration de l'art du portrait, in: Studi umanistici piceni, XV, 1995, S. 145-157. — Einen Sonderfall stellt die Medaille des Veroneser Regularkanonikers Timoteo Maffei (*Hill*, S. 38 f., Nr. 159) dar, auf der mit der erleuchtenden Taube des Hl. Geistes nicht nur auf die Inspirationsquelle seiner humanistischen, sondern v.a. auch seiner theologischen Studien Bezug genommen wird.
- ⁴ Zur Bedeutung solcher Inschriften zuletzt *Evelyn Welch*, Naming names: the transience of individual identity in fifteenth-century Italian portraiture, in: The image of the individual (Anm. 1), S. 91-104.
- ⁵ Der Begriff *impresa*, der auf ein persönliches Vorhaben, eine Verpflichtung der Lebensführung oder einen Wunsch des Trägers verweist, scheint mir für diese frühen und noch wandelbaren (erst im späteren 16. Jh. durch theoretische Schriften festgelegten) Bildchiffren, teils kombiniert mit einem kurzen Motto, am treffendsten, s. *Kristen Lippincott*, The genesis and significance of the fifteenth-century Italian *impresa*, in: Chivalry in the Renaissance, *Sydney Anglo* Hrsg., Woodbridge 1990, S. 49-76, zu Alberti S. 66-76. Zur Diskussion um den Einfluß der in den 1420er Jahren wiederentdeckten ägyptischer Hieroglyphen s. Anm. 24; eine frühe Verwendung des Begriffs *emblema* aus der Zeit des Konstanzer Konzils in Anm. 23. — Eine andere Terminologie vertritt etwa *D'A.J.D. Boulton*, Insignia of power: the use of heraldic and paraheraldic devices by Italian princes, c. 1350-1500, in: Art and politics (Anm. 1), S. 103-127.
- ⁶ Medaille von Pisanello; der Auftrag dazu erging offenbar von Leonello d'Este, vgl. dessen Brief an Decembrio, 19. Aug. 1448: "Tandem evellimus a manibus Pisani pictoris numisma vultus tui et illud his annexum ad te mittimus, retento exemplari ab eo: ut intelligas quanti te tuaque faciamus." (nach *Documenti e fonti su Pisanello* [Anm. 3], S. 147 f. [doc. 65]). — Die Deutung als Bibel (ohne Belege) zuerst bei *Julius Friedländer*, Die italienischen Schraumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530), Berlin 1882, S. 40 (Nr. 26); vgl. jüngst *Annarita Mandrioli* in: Le Muse e il Principe (Anm. 1), S. 174 f.; *Ruggero Rugolo* in: Pisanello. Una poetica dell'inatteso, *Lionello Puppi* Hrsg., Mailand 1996, S. 176 f.; Pisanello (Anm. 3), S. 406 (cat. 282). — Für die 'Freiheit' der Studien hat sich Decembrio tatsächlich einmal in seinem — allerdings schon kurz nach 1428 entstandenen — Werk *De vitae ignorantia* ausgesprochen. Ein fiktiver Gesprächspartner legt ihm den Eintritt in einen Orden nahe und schildert die Vorzüge des Lebens als Mönch, worauf Decembrio entgegnet: "Candido: Bene ais, si res ita se haberet, sed ipse pluris facio libertatem. — Saninus: Libertas non deerit. — Cd.: Que libertas esse poterit? [...] nullos libros seculares tuto legere, [...]" (nach *Ernst Ditt*, Pier Candido Decembrio. Contributo alla storia dell'umanesimo italiano, in: Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche, XXIV [XV der 3. Ser.], Mailand 1931, hier S. 100).
- ⁷ Etwa Gal 5, 13; Rm 6, 20; 1 Cor 7, 22; 9, 1 und 19; vgl. auch Mt 17, 25; Joh 8, 36. — Besonders explizit die Ausdeutung von Augustinus und Hrabanus Maurus: "Non ergo dicat christianus: Liber sum, in libertatem vocatus sum; servus eram, sed redemptus sum, et ipsa redemptione liber effectus sum; faciam quod volo, nemo me prohibeat a voluntate mea si liber sum." (nach PL, Bd. XXXV, Sp. 1696 f. und Bd. CXII, Sp. 345). Vgl. (mit Zitaten aus Horaz und Cicero) *Rupertus Tuitiensis*, *Comm. in Joan.* (PL, Bd. CLXXXIX, Sp. 557); *Petrus Lombardus*, *Collectanea* in epist. D. Pauli (PL, Bd. CXCI, Sp. 1607 f.) etc. Der Gedanke findet sich etwa auch bei *Leon Battista Alberti*, *I libri della famiglia* (ders., *Opere volgari*, Bd. I, *Cecil Grayson* Hrsg., Bari 1960, S. 148): "Adunque non sia vizioso l'animo, e non servirà; ornisi di virtù, e arà libertà." — *Thomas von Aquin*, *Summa Theologiae* I, q. 59, a. 3: "Libertas arbitrii ad dignitatem hominis pertinet." — Decembrios Traktat *De immortalitate* veröffentlicht bei *Paul O. Kristeller*, *Studies in Renaissance thought and letters II*, Rom 1985, S. 567-584, Analyse S. 281-300.
- ⁸ Medaille von Pisanello. — Daß es sich nicht um einen Pelikan, sondern einen Phönix handeln könnte, legt eine zeitgenössische Vita Guarinos nahe, s. *Franciscus Prendilacqua*, *Dialogus*: "Cuius viri bonitate, ut opinor,

- motus Pisanellus, nostra aetate pictor insignis, cum inter veteres philosophos Victorinum pingeret, aut in aere effingeret, quod saepe honorandi hominis gratia facere gaudebat, phoenicem ante eius pedes collocare solitus erat, quae se rostro percutiens novam ex suo sanguine prolem excitare conabatur; atque illi similem hunc virum dicebat, qui cum tanta in discipulos caritate ac munificentia usus esset, ut nullis aut laboribus aut impensis parceret, proprium quodammodo sanguinem effundisse videretur, ad suscitanda optimarum artium studia.” (nach Il pensiero pedagogico dell’Umanesimo, *Eugenio Garin* Hrsg., Florenz 1958, S. 640; vgl. Documenti e fonti su Pisanello [Anm. 3], S. 174-176 [doc. 81]). — Dazu *Stephen K. Scher* in: Kat. Ausst. The currency of fame, *Stephen K. Scher* Hrsg., New York/London 1994, S. 53 f.; Pisanello (Anm. 2), S. 404 f. (cat. 279 f.; s. auch cat. 281 zu Vittorinos Porträt für das Studiolo des Federigo da Montefeltro in Urbino).
- ⁹ Medaille von Matteo de’ Pasti. — Zu Guarino als ‘Quelle beredter Gelehrtheit’ s. Alberto da Sarzeano (1422): “ego ad Guarinum nostrum, Graecae et Latinae eruditionis fontem pro illius mira doctrinarum copia ebibenda [...] Veronam proficisci constituissim” (nach *Scipione Maffei, Verona Illustrata*, Verona 1731, Bd. II, S. 137 und 144); ein anonymes Lobgedicht bittet: “mitte tuis unum de fontibus haustum” (nach Epistolario di *Guarino Veronese, Remigio Sabbadini* Hrsg., Bd. II, Venedig 1916, S. 676 f.; Guarino selbst benutzt in einem Brief von 1429 [ebd., S. 19] das Bild des “bonarum artium et optimae institutionis fons uberrimus”, allerdings nicht auf sich selbst bezogen). Der Bild-Metaphorik der Medaille am nächsten kommt das 1454 verfaßte Lobgedicht des *Ianus Pannonius, Ad Guarinum Veronensem panegyricus*, Venedig 1553, in dem auf S. 10 und 28 (Z. 6 und 506 f.) von Guarino als ‘Quelle’ und auf S. 41 ff. (Z. 880 ff.) vom Vergleich mit den antiken Göttern und Helden wie auch den “dona Minervae” die Rede ist. Darüber hinaus beschreibt Pannonius S. 39 (Z. 822 ff.) nicht nur die (idealisierten) Gesichtszüge Guarinos (“Sed semper facies hilaris tibi: mixta lepori / Semper inest gravitas: ac mistis ruga severae / Frontis: & in laeto non dura modestia vultu.”), sondern auch eine fiktive Sitzstatue des Humanisten (S. 33, Z. 654 ff.). Daß die Vorstellung, der nackte Heros auf dem Brunnen halte stellvertretend den Schild der Athena, zeitgenössischem Denken entspricht, belegt ein Gedicht von Guarinos Sohn Battista, in dem ein Humanist als ‘Waffenträger’ bzw. ‘Schildknappe’ (armiferus) von Pallas, Phoebus und den Musen bezeichnet wird (ebd., S. 133). — Vgl. *Elena Corradini* in: *Le Muse e il Principe* (Anm. 1), S. 157; *Alison Luchs* in: *The currency of fame* (Anm. 8), S. 59-62; auch *Ian Thomson*, *The scholar as hero in Ianus Pannonius’ panegyric on Guarino Veronensis*, in: *Renaissance Quarterly*, XLIV, 1991, S. 197-212.
- ¹⁰ Zum *fons sapientiae* vgl. Sir 1, 5; Prv 18, 4; Bar 3, 12. — Zur Deutung des *fons hortorum* zusammenfassend *Petrus Berchorius, Reductorium, vulgo Dictionarium morale*, s.v. ‘Fons’ (zit. nach: *ders., Opera omnia*, Köln 1631-1641, Bd. III, S. 252-255): “per fontem potest intellegi vir perfectus, ut de hoc exponans illud Cant. 4 [, 15] *Fons hortorum* [...]. [...] vir iustus & perfectus solet in alijs herbas, id est, virtutes multiplicare per scientiam & sic dicitur fons hortorum. [...] vir perfectus dicitur fons, quia facit alios per bona opera fructificare, quia dicitur fons hortorum.”
- ¹¹ Medaille von Pisanello. — *Ruggero Rugolo* in: Pisanello. Una poetica (Anm. 6), S. 174 f. — Zur Legende um den Hermelin s. *Otto Lehmann-Brockhaus*, Tierdarstellungen der Fior di Virtù, in: *Flor. Mitt.*, VI, 1940, S. 1-32, hier S. 25 f. und das vor Ende 1460 verfaßte Werk *De natura animalium* des Pier Candido Decembrio (Das Tierbuch des Petrus Candidus. Codex Urbinas Latinus 276, Einführung von *Cynthia M. Pyle*, Zürich 1984, hier fol. [28v]).
- ¹² Die Medaille wird Filarete zugeschrieben und teils bis in die frühen 1460er Jahre datiert. — *Franciscus Philelphus, Epistolarum familiarum libri XXXVII*, Venedig 1502, fol. 3rv (Brief vom 31. Dez. 1427): “caduceum quidem ipsum Apolinem invenisse et eo donasse Mercurium, a quo ipse lyra donatus sit, de qua quidem re apud Horatium mentio est in eo carmine quod incipit: ‘Mercuri, facunde nepos Athlantis’ [Ode I, 10], ubi etiam patet Mercurium auctorem extitisse non lyrae solum, sed et eloquentiae et palestra et praestigiorum.” — Zu Filelfos freundschaftlicher Beziehung zu Filarete s. den bekannten Brief von 1447 ebd., fol. 39rv; zu einem Epigramm Filelfos ‘Ad Antonium Averlinum philaretum architectum’ s. *Maria Beltramini*, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell’amicizia fra il letterato e l’architetto nella Milano sforzesca, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, Quaderni 1-2, 1996, S. 119-125; *Hill*, S. 235 f., Nr. 906. — Filelfos Merkur-Imprese zu Beginn der *Carmina* (Paris, BN, Ms. Latin 8127) und *Sphortias* abgebildet bei Francesco Filelfo educatore e il ‘Codice Sforza’ della Biblioteca Reale di Torino, *Luigi Firpo* Hrsg., Turin 1967, S. 75-77 und 84 f.
- ¹³ Die Medaille wird Pisanello zugeschrieben; *Ulrich Middeldorf*, Zu einigen Medaillen der italienischen Renaissance, in: Fs. Wolfgang Braunfels, *Friedrich Piel/Jörg Traeger* Hrsg., Tübingen 1977, S. 263-265; zuletzt *Ruggero Rugolo* in: Pisanello. Una poetica (Anm. 6), S. 191. — Dazu ein Brief des Ulrich Gussenbrot vom 30. Nov. 1459 an seinen Vater in Augsburg: “Mitto tibi nunc cum per mercatores ymages naturales et in plumbo elaboratas, principio Guarini Veronensis, Francisci Philelphi, Iohannis Petri, preceptorum meorum, deinde Iuly Cesaris ut fertur, preterea ducis Venetorum; superiori tempore miseram eciam ymages omnium ferme principum Ytalie ad te, ut cum pictore Mang eciam eas communicares, sed opinor te nichil accepisse.” (nach Documenti e fonti su Pisanello [Anm. 3], S. 169 f. [doc. 77]).

- ¹⁴ Hill, S. 38, Nr. 160; bei Pier G. Pasini, Matteo de' Pasti: Problems of style and chronology, in: Italian medals (Studies in the history of art 21), Washington 1987, S. 143-159, hier S. 159, Anm. 36 der einzige mir bekannte Deutungsvorschlag (ohne Belege): "If the medal was produced by Matteo after the death of his brother, the reverse could be read as an allegory of fraternal love that could do nothing against death."
- ¹⁵ Am besten zusammengefaßt finden sich diese Vergleiche bei Berchorius (Anm. 10), Bd. III, S. 1094-96, s.v. 'Sagitta' (vgl. auch S. 234-6, s.v. 'Arcus'): "Secundo dico, quod sagitta correctionis pro delinquentibus puniendis. Sagittae enim rigorem iudicarium designant, quo sc. Praelati debent pungere & corrigere delinquentes. Praelatus enim in manu tenere debet arcum iudicariae potestatis [...]. Ista enim sagitta debet remitti contra contritos & humiliatos [...]; es folgt ein Vergleich mit Achill nach Ovid, Met., 12, 72 ff.). Quia ergo pro certo charissimi aliquando inveniuntur aliqui duri & obstinati, quod ipsi ferro & sagitta correctionis sunt impenetrabiles, ita quod possit de talibus dici illud Iob 41 [1, 19]. Non fugabit eum vir sagittarius [...], contra tales ergo non est mitius procedendum, sed cum conatu & impetu est ab Achille, id est, à bono praelato talibus obviandum [...]. — Daß die als "duri & obstinati" bezeichneten Sünder mit Steinen zu vergleichen seien, ebd., S. 853 f., s.v. 'Petra' und S. 508 f., s.v. 'Lapis'; vgl. auch die geläufigen Bibelkommentare zu der von Berchorius zitierten Passage aus Hiob 41, 19. — Zur enormen Verbreitung der Schriften des Berchorius s. Charles Samaran, Pierre Bersuire Prieur de Saint-Elois de Paris (1290?-1362), in: Histoire littéraire de la France, Bd. XXXIX, Paris 1962, S. 259-450 und Joseph Engels, Berchoriana I, in: Vivarium, II, 1964, S. 62-148. — Der Vgl. von Bogenschütze und Prediger im 14. Jh. etwa auch bei Ugo di San Caro, Opera omnia in universonum vetus et novum testamentum, Venedig 1600, Bd. I, S. 14. — Da auf Benedettos Medaille der Bogenschütze und nicht der Fels im Mittelpunkt steht, zudem im unmittelbaren Umfeld de' Pastis die Metapher des sagittarius für die Kirchenmänner verwendet wird (s. nächste Anm.), scheint mir eine von Seneca, De const. sap. 3, 5 ausgehende Deutung nicht zutreffend: Laut Seneca läßt sich der Weise durch die 'Geschosse' der Ungerechtigkeiten und Beleidigungen nicht verwenden, wie etwa auch gewisse Steinsorten nicht durch Metall zu bearbeiten sind.
- ¹⁶ Vgl. dazu Hieronymus Aliotti, Epistolae et opuscula, Gabriele M. Scaramalli Hrsg., 2 Bde., Arezzo 1769, Bd. I, S. 52 f. (epist. 29), wo es in einem Brief des Jahres 1441 u.a. heißt: "Benedictus de Pastis per universonum tempus, quod apud hanc Romanam Curiam vixit, incredibilem fere omnium, quibus agnitus sit, ad se benevolentiam comparavit, excitavit aliorum in se adfectum virtus illius, cuius mira de illo omnium mentibus inhaesit opinio." — In diesem Brief berichtet Aliotti auch von der Aufforderung de' Pastis, das Werk De monachis erudiendis zu schreiben (abgedruckt ebd., Bd. II, S. 176-292; dazu auch die Briefe, Bd. I, S. 55-58; 70-73); zwei Briefe Aliottis an de' Pastis selbst in Bd. I, S. 68-70. — Aliotti benutzt ebenfalls das Bild des Bogenschützen für die Kirchenmänner, die trotz der Unruhen des Jahrhunderts unbeirrt ihr Ziel — iustitia gepaart mit misericordia — verfolgen (ebd., Bd. I, S. 388; epist. 76 an Philippo de Medicis Episcopo Arretino, 1458): "Inter has difficultatibus fortiter ac strenue dimicantibus, non minora nobis speranda & expectanda sunt praemia, quae Sanctorum Martyribus, quae antiquis Patris credimus esse repensa. Itaque ut boni sagittarii solent, inter tot turbines, inter tot strepitus & clamores ad praefixum nobis, & constitutum signum directam aciem, & firmum, atque immobilem teneamus obtutum; [...]"
- ¹⁷ Aus der umfangreichen Literatur dazu seien genannt: Charles Trinkaus, In our image and likeness. Humanity and divinity in Italian humanist thought, 2 Bde., London 1970, Bd. II, S. 553-721; David Robey, Humanist views on the study of poetry in the Early Renaissance, in: History of education, XIII, 1984, S. 7-25; Reinhart Herzog, Veritas Fucata. Hermeneutik und Poetik in der Frührenaissance, in: Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania, Wolf-Dieter Stempel/Karlheinz Stierle Hrsg., München 1987, S. 107-136; Craig Kallendorf, From Virgil to Vida: The Poeta Theologus in Italian Renaissance commentary, in: Journal of the History of Ideas, LVI, 1995, S. 41-62; Walter A. Euler, "Pia philosophia" et "docta religio". Theologie und Religion bei Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola, München 1998. — Zur wichtigsten patristischen Autorität für die Lektüre heidnischer Autoren s. zuletzt Richard Klein, Die Bedeutung von Basilius' Schrift 'ad adolescentes' für die Erhaltung der heidnisch-griechischen Literatur, in: Römische Quartalsschrift, XCII, 1997, S. 162-176 (Hinweis W. A. Bulst).
- ¹⁸ Vgl. Alberti-Orlandi/Portoghesi, Bd. I, S. 16 f., Prologus: "Additi: Navis, aeraria, historia numeri et linearum". — Daß es sich bei Albertis Schrift wohl tatsächlich eher um einen Traktat über die 'Münzkunst' handelte als über "Economics" (so die Übersetzung bei Leon Battista Alberti, On the art of building in ten books, Joseph Rykwert/Neil Leach/Robert Tavenor Hrsg., Cambridge [Mass.]/London 1988, S. 6) legt der Kontext zweier Briefe des Augustinerabtes Hieronimo Aliotti aus Arezzo nahe, s. Aliotti (Anm. 16), Bd. I, Epistolarum liber V, viii und x, S. 406 und v.a. 408 (Brief an Nicolò Corbizi, ohne Datum, aber nach Januar 1460); der Text publiziert bei Heinrich Brockhaus, De sculptura von Pomponius Gauricus, Leipzig 1886, S. 62 f.; dazu auch Girolamo Mancini, Vita di Leon Battista Alberti, 2. Aufl., Florenz 1911, S. 133. — Die ausführlichsten bekannten Äußerungen zu Medaillen im 15. Jh. bei Angelo Decembrio, De politia litteraria (s. Michael Baxandall, A dialogue of art from the court of Leonello d'Este, in: Warburg Journal, XXVI, 1963, S. 304-326) und in einem Brief des Sigismondo Malatesta an Mehmet II. von 1461 (abgedruckt bei J. Raby, Pride and prejudice: Mehmed the Conquerer and the Italian portrait medal, in: Italian medals [Anm. 14], S. 187).

- ¹⁹ Vgl. zuletzt die Literatur in Anm. 5) sowie *Claudia Cieri Via*, *Cultura antiquaria e linguaggio simbolico in alcune medaglie del Pisanello*, in: *Kat. Ausst. Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, *Anna Cavallaro/ Enrico Parlato* Hrsg., Rom/Mailand 1988, S. 109-113; *Sylvio de Turkheim-Pey*, *L'écrit, l'image et le revers de la médaille* (im Druck).
- ²⁰ Vgl. etwa zum Bildprogramm des Tempio Malatestiano in Rimini die Bemerkungen bei *Roberto Valturio*, *De re militari*, Verona 1472, fol. [259r]: "[...] permultarum rerum imagines: quae nec dum praeclaro lapidicae ac sculptoris artificio: Sed etiam cognitione formarum lineamentis abste acutissimo: & sine ulla dubitatione clarissimo huius saeculi principe ex abditiis philosophiae penetralibus sumptis intuentes litterarum peritos: Et a vulgi fece penitus alienos: maxime possint alicere: [...]" — Zu den Grenzen künstlerischer Freiheit beim Entwerfen solcher Inventionen vgl. die Passage aus Decembrios *De politia litteraria* bei *Baxandall* (Anm. 18).
- ²¹ Vgl. dazu den Brief des Timoteo Maffei an Sigismondo Malatesta von 1453: "Ad quamdam tui nominis immortalitatem Matthaei Pasti Veronensis opera, industri quidem Viri, vidi aere, auro et argento innumeras, quasi caelatas imagines, quae vel in defossis locis dispersae, vel muris intus locatae, vel ad extras nationes transmissae sunt." (Nach *Corrado Ricci*, *Il Tempio Malatestiano*, Rom 1925, S. 57.) — Flavio Biondo in einem Brief von 1446 an Leonello d'Este zum Gerücht, dieser habe nach antikem Vorbild 10 000 Bronzemünzen mit seinem Bildnis und Namen prägen lassen: "Laudavit [der Informant, ...] ingenium, laudavit vetusti moris imitationem, quae videatur te impulsura, ut, quorum aemularis gloriae et famae amorem, vestigia quoque in ceteris, quae veram ac solidam afferunt gloriam, sequaris." (nach *Bartolomeo Nogara*, *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, Rom 1927, S. 159 f.) — Dem gleichen Zweck diene die Übersendung von Medaillen nach Augsburg 1459 (Anm. 13). — Allgemein *Stephan K. Scher*, *Immortalitas in nummis. The origins of the Italian Renaissance medal*, in: *Médailles et antiques I (Trésors monétaires, Suppl. 2)*, Paris 1989, S. 9-19; *Luke Syson*, *The circulation of drawings for medals in fifteenth century Italy*, in: *Designs on posterity. Drawings for medals*, *Mark Jones* Hrsg., Ringwood 1994, S. 10-26.
- ²² *Riccardo Fubini/Anna Nenci Gallorini*, *L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione*, in: *Rinascimento*, ser. 2, XII, 1972, S. 21-78, hier S. 73, Z. 5 f.; zur Deutung auch *Renée Watkins*, *L.B. Alberti in the mirror: an interpretation of the Vita and a new translation*, in: *Italian Quarterly*, XXX, 1989, S. 5-30. — Dieselbe Motivation für das Verfertigen von Porträts (auch Münzporträts) nennt bereits um 1310 *Pietro d'Abano*, s. *J. Thomann*, *Pietro d'Abano on Giotto*, in: *Warburg Journal*, LIV, 1991, S. 238-244.
- ²³ "Egi his proximis diebus filioliis meis pretextas idest uestes pictas, in quibus emblemate per acum insuto apparet infantulos idest Romulum et Remum lupa lactans iuxta Tiberis ripam, quemadmodum historici tradunt, quos littere serico elaborate circuunt, que in hunc modum loquuntur: 'però si uol sperare'. Quid igitur, forsam quispiam diceret, huiusmodi lanea pictura significat quidue portendit? [...; es folgt eine ausführliche Erklärung]." (nach *Ludwig Bertalot*, *Cincius Romanus und seine Briefe*, in: *ders.*, *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, *Paul O. Kristeller* Hrsg., Rom 1975, Bd. II, S. 157 f. [erstmalig veröffentlicht 1929-30]). Der Brief ist nicht datiert, der Kontext scheint mir aber eine Abfassung unmittelbar vor oder nach Einzug des neu gewählten Papstes Martins V. in Rom im Jahr 1420 wahrscheinlich zu machen. — Zur Tradition christlicher Ausdeutungen der *Lupa nutrix* vgl. *Philip Jacks*, *The antiquarian and the myth of antiquity. The origins of Rome in Renaissance thought*, Cambridge 1993, v.a. S. 18-20 und 26 f.
- ²⁴ Allerdings dürften sich die Humanisten des 15. Jhs. auch der Unterschiede zwischen ihren Impresen und den Hieroglyphen bewußt gewesen, wie v.a. gegen die Vermutung von *Karl Giehlow* und *Charles Dempsey*, *Alberti habe sein 'Flügelauge' dezidiert als 'Hieroglyphe' konzipiert*, zu betonen ist: Handelt es sich bei diesen um eine 'universale Bildsprache', so bei den Impresen um individuell entworfene Bildchiffren, die zudem häufig mit einem Motto — d.h. gerade keiner Hieroglyphenschrift — kombiniert wurden. Dazu *Karl Giehlow*, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, in: *Jb. Kaiserhaus*, XXXII, 1915, S. 1-232, zu Alberti S. 29-37; *Rudolf Wittkower*, *Hieroglyphen in der Frührenaissance* (1972), in: *ders.*, *Allegorie und Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1983, S. 218-245, v.a. S. 231 f.; *Claudia Cieri Via*, *Il silenzio e la parola: immagini geroglifiche nel Tempio Malatestiano di Rimini*, in: *Sulle tracce della scrittura. Oggetti, testi, superfici dai musei dell'Emilia-Romagna*, *G.R. Cardona* Hrsg., Casalecchio di Reno 1986, S. 47-64; *Charles Dempsey*, *Renaissance hieroglyphic studies and Gentile Bellini's Saint Mark preaching in Alexandria*, in: *Hermeticism and the Renaissance*, *Ingrid Merkel/Allen G. Debus* Hrsg., Washington u.a. 1988, S. 342-365; *Claudio Finzio*, *Leon Battista Alberti: geroglifici e gloria*, in: *L'Egitto fuori dell'Egitto: Dalla riscoperta all'egittologia*, *Cristina Morigi Govi/Silvio Curto/Sergio Pernigotti* Hrsg., Bologna 1991, S. 205-208; *Brian A. Curran*, *The Hypnerotomachia Poliphili and Renaissance egyptology*, in: *Word and image*, XIV, 1998, S. 156-185, v.a. S. 158-161.
- ²⁵ *Alberti-Orlandi/Portoghesi*, Bd. II, S. 696 f.
- ²⁶ Zu den stilistischen und historisch-biographischen Argumenten für diese späte Datierung *Pasini* (Anm. 14); *Christine Smith* in: *Kat. Ausst. The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo*, *Henry A. Millon/Vittorio Magnago Lampugnani* Hrsg., London/Mailand 1994, S. 455; *Eleonora Luciano*, *Diva Isotta and the Medals of Matteo de' Pasti. A success story*, in: *The Medal*, XXIX, 1996, S. 3-17, hier S. 10. — Die von der früheren

- Forschung favorisierte, alternative Entstehungszeit zwischen 1446 und 1450 vertreten jüngst noch *Elena Corradini* in: *Le Muse e il Principe* (Anm. 1), S. 166 f.; *Giannino Giovannoni* in: *Kat. Ausst. Leon Battista Alberti, Joseph Rykwert/Anne Engel* Hrsg., Mailand 1994, S. 487.
- ²⁷ Allerdings entwickeln einige der 'Flammenzungen' ein ungewöhnliches, arabisches Eigenleben, ohne daß die dafür vorgeschlagenen alternativen Deutungen m.E. den visuellen Befund überzeugender erfassen: *Douglas Lewis*, in: *The currency of fame* (Anm. 8), S. 41-43 vermutet eine Anspielung auf das Blitzbündel des Jupiter. *Horst Bredekamp*, *Albertis Flug- und Flammenauge*, in: *Kat. Ausst. Die Beschwörung des Kosmos, Duisburg 1994*, S. 297-302 will unter Verweis auf die *Anuli* aus Albertis *Intercoenales* (s.u.) 'Haken der Leidenschaften' erkennen.
- ²⁸ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II.IV.38, fol. 119v. — Dazu *Silvia Danesi Squarzina* in: *Da Pisanello* (Anm. 19), S. 46 f.; *Christine Smith* in: *The Renaissance* (Anm. 26), S. 454 f. — Die zuletzt von *Lippincott* (Anm. 5), Anm. 91 wiederholte Behauptung, in diesem Manuskript sei das QUID TVM mit dem Bild eines Adlers verbunden, beruht auf der falschen Angabe in: *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, Hubert Janitschek* Hrsg., Wien 1877, S. V.
- ²⁹ Keine Zustimmung gefunden hat der Vorschlag von *Alessandro Parronchi*, *Leon Battista Alberti as a painter*, in: *Burl. Mag., CIV, 1962*, S. 280-286, die Imprese auch in einer Wolkenkonstellation der *Tavola Barberini* in New York als 'versteckte Signatur' zu erkennen; wenig überzeugend *Alberto G. Cassani*, *Un possibile avvistamento di un Occhio alato albertiano*, in: *Albertiana*, I, 1998, S. 81-85.
- ³⁰ Modena, Biblioteca Estense, α.0.7.9. (= Lat. 52), fol. 6v und 35r; dazu *Caterina Badini* in: *Le Muse e il principe* (Anm. 1), S. 172 f. — Zuletzt erwähnt bei *Roberta Iotti*, *Ammaestramenti albertiani. I consigli di un umanista ad un principe nel 'Theogenio' della Biblioteca Estense*, in: *Civiltà Mantovana*, XXIX, 1994, n. 12/13, S. 69-83.
- ³¹ Zur Zuschreibung an Alberti v.a. *Kurt Badt*, *Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti*, in: *Flor. Mitt., VIII, 1958*, S. 78-87 und *Ulrich Middeldorf*, *On the dilettante sculptor*, in: *Apollo*, 107, 1978, S. 310-322; zum Washingtoner zuletzt Exemplar *Lewis* (Anm. 27) und *Joanna Woods-Marsden*, *Renaissance self-portraiture*, New Haven/London 1998, S. 71-77; die Pariser Plakette erstmals publ. von *Christine Smith* in: *The Renaissance* (Anm. 26), S. 453 f.; in *Alberti* (Anm. 26), S. 474 fälschlich zu der Beschreibung Nr. 73 abgebildet. — *Wolfgang Bult* verdanke ich den Hinweis auf den hier möglicherweise relevanten Aufsatz von *Wolfgang Steguweit*, *Nachgüsse italienischer Renaissance-medailen der Pariser Gießerei Liard*, in: *The Medal*, 34, 1999, S. 11-19.
- ³² Zu Florenz: *Vasari-Barocchi*, Bd. III, S. 289: "un ritratto di se medesimo fatto alla spera" (bereits in der Ausg. 1550); zu der Kopie des Selbstporträts von *Cristofano dell'Altissimo* s. *Wolfram Prinz*, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen* (Beiheft zu den *Flor. Mitt., XII*), Florenz 1966, S. 24 f. und 82. — Zu *Venedig Fubini/Nenci Gallorini* (Anm. 22), S. 72 f. — Zur Datierung von *Pisanellos Visconti-Medaille* s. *Luke Syson*, *Alberti e la ritrattistica*, in: *Alberti* (Anm. 26), S. 46-53, hier S. 53, Anm. 36; *Ruggero Rugolo* in: *Pisanello. Una poetica* (Anm. 6), S. 138-143.
- ³³ So *Brekamp* (Anm. 27), S. 298, der die Zeichnungen im oben vorgestellten Ms. der *Fabula Philodoxeos* allerdings nicht auf 1436/37, sondern auf die Niederschrift der ersten Version dieses Stückes 1424 zu datieren scheint.
- ³⁴ *Leo Baptista Albertus*, *Opera inedita, Hieronymus Mancini* Hrsg., Florenz 1890, S. 122: "Cepi nostras Intercoenales redigere in parvos libellos, quo inter coenas et pocula commodius possent perlegi." — Vgl. eine Erzählung "inter coenandos" in *Leon Battista Alberti, Momus seu de principe, Michaela Boenke* Hrsg., München 1993, S. 138 f. — Dazu insgesamt die Einleitung zur engl. Übersetzung *Leon Battista Alberti, Dinner pieces, David Marsh* Hrsg., Binghamton (N.Y.) 1987; *Lorenzo Bartoli*, *Appunti sulla dimensione letteraria delle 'Intercoenales' di Leon Battista Alberti*, in: *Quaderni d'italianistica*, XIV, 1993, S. 127-134; *Giovanni Ponte*, *La visione morale di Leon Battista Alberti e i chiaroscuri delle sue Intercoenali*, in: *Interpres*, XV, 1995-1996 [1997], S. 37-55.
- ³⁵ *Albertus*, *Opera inedita* (Anm. 34), S. 224-235: „Hoc in anulo corona inscripta est quam mediam complet oculus alis aquilae insignis. [...] Corona et laetitiae et gloriae insigne est: oculo potentius nihil, velocius nihil, dignius nihil; quid multa? Eiusmodi est ut inter membra primus, praecipuus, et rex, et quasi deus sit. Quid quod deum veteres interpretantur esse quidpiam oculi simile, universa spectantem, singulaeque dinumerantem? Hinc igitur admonemur, rerum omnium gloriam a nobis esse reddendam Deo; in eo laetandum, totoque animo virtute florido et virenti amplectandum praesentemque, videntemque nostra omnia et gesta et cogitata existimandum. Tum et alia ex parte admonemur pervigiles, circumspetosque esse oportere, quantum nostra ferat animi vis, indagando res omnes quae ad virtutis gloriam pertineant, in eoque laetandum si quid labore et industria bonarum divinarumque rerum simus assecuti.“ — Auf diesen Text verwies zuerst *Renée Watkins*, *Leon Battista Alberti's emblem: the winged eye and his name Leo*, in: *Flor. Mitt., IX, 1959-60*, S. 256-258.
- ³⁶ *Albertus*, *Opera inedita* (Anm. 34), S. 231: "Cede hunc anulum primum. Da tu manum, Philopone, porrigere digitum, quem in nuptiis solent; ego tibi hoc anulo spondeo secundis te usurum fatis." — Zu den magischen

- und schicksalsbestimmenden Kräften von Steinen s. etwa zu Beginn des 14. Jhs. *Francesco Stabili* (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, Achille Crespi Hrsg., Ascoli Piceno 1927, S. 306-315; *Dino Compagni* (?), *L'Intelligenza*, Vittorio Mistruzzi Hrsg., Bologna 1928; am Ende des 15. Jhs. *Camillo Leonardi*, *Speculum lapidum*, Venedig 1502 (die Passage zu den Künstlern hrsg. von *Eugenio Garin* in: *Rinascimento*, II, 1951, S. 191 f.); zur Tradition etwa *Carla De Bellis*, Lo 'Speculum Lapidum' di Camillo Leonardi, in: *La Città dei Segreti*, *Fabio Troncarelli* Hrsg., Mailand 1985, S. 223-238. — Vgl. auch die Deutung bei *P. Laurens*, *Fiunt singula connexa quodam choro*. La fabrique de la morale dans les 'Anuli', Alberti-Kongress Paris 1995 (im Druck); nur eingeschränkt nachzuvollziehen sind die Interpretationen zu Philoponus von *Mark Jarzombek*, *On Leon Battista Alberti*, Cambridge (Mass.)/London 1989, S. 38-59.
- ³⁷ *Mancini* (Anm. 18), S. 88-91; *Susannah Foster Baxandale*, *Exile in practice: the Alberti family in and out of Florence, 1401-1428*, in: *Renaissance Quarterly*, XLIV, 1991, S. 720-756.
- ³⁸ Allein dieses Argument führen *Mancini* (in: *Albertus*, *Opera inedita* [Anm. 34], S. 225 f., Anm. 8) und *Marsh* (Anm. 34), S. 260, Anm. 1 für die Datierung an.
- ³⁹ Zur Bedeutung von 'basilica' vgl. Albertis Formulierung "basilica Petri Romae" in *De re aedificatoria* (*Alberti Orlandi/Portoghesi*, Bd. I, S. 75 und 123; Bd. II, S. 511, 709 und 999). — *Jarzombek* (Anm. 36), S. 50 übersetzt mit 'Gerichtsgebäude'.
- ⁴⁰ *Fubini/Nenci Gallorini* (Anm. 22), S. 70, Z. 23 ff.: "Scripsit et praeter hos annum ante trigesimum plerasque Intercoenales, [...]"
- ⁴¹ Vgl. die Motivationen für Namenswahl und Imprese bei dem Künstler und 'Tugendfreund' Filarete, dazu *John Onians*, *Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: a study in their sources*, in: *Warburg Journal*, XXIV, 1971, S. 96-114; *Warnke* (Anm. 2); *Paolo Coen*, *L'Allegoria della virtù* di Antonio Averlino, detto il Filarete, in: *Le due Rome del Quattrocento*, *Sergio Rossi/Stefano Valeri* Hrsg., Rom 1997, S. 283-295; *Catherine King*, *Italian self-portraits and the rewards of virtue*, in: *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance* (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 2), Köln 1998, S. 69-91.
- ⁴² Als 'Auge Gottes' gedeutet bei *Edgar Wind*, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London 1958, S. 231-235; *Gudrun Schleusener-Eichholz*, *Die Bedeutung des Auges bei Jacob Böhme*, in: *Frühmittelalter-Studien*, VI, 1972, S. 461-492, v.a. S. 490; *Gosbert Schüßler*, *Das göttliche Sonnenaue über den Sündern*. Zur Bedeutung der 'Mesa de los pecados mortales' des Hieronymus Bosch, in: *Münchener Jb.*, XLIV, 1993, S. 119-150, v.a. S. 125.
- ⁴³ *Hill*, S. 17 f., *Joan Gadol*, *Leon Battista Alberti, universal man of the Early Renaissance*, Chicago/London 1969, S. 69; *Lewis* (Anm. 27), S. 43 und v.a. *Woods-Marsden* (Anm. 31), bei deren synkretistischer Zusammenstellung von Bedeutungsmöglichkeiten der einigende Grundgedanke allerdings nicht wirklich deutlich wird.
- ⁴⁴ *Alberti, Momus* (Anm. 34), S. 355. — In diese Richtung deuten die Interpretationen des Flügelauges bei *David Summers*, *The judgement of sense. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics*, Cambridge 1987, v.a. S. 37-39.
- ⁴⁵ So *Jarzombek* (Anm. 36), S. 63-65; *ders.*, *The victim and the hangman: the tragedy of the humanist eye*, in: *Architecture California*, XIV, 1992, S. 43-49; *Bredenkamp* (Anm. 27); *Marco Dezzi Bardeschi*, *L'occhio profondo: il dettaglio e l'intreccio*. Cosmologia ed ermetismo nella cultura di Leon Battista Alberti: il *Canis*, in: *Arte lombarda*, 110/111, 1994, S. 24-29, hier S. 26 f. — Ausgangspunkt dieser Überlegungen ist *Eugenio Garin*, *Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*, in: *Rinascimento*, XII, 1972, S. 3-20; s. etwa auch *Paolo Marolda*, *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Rom 1988.
- ⁴⁶ *James Beck*, *Leon Battista Alberti and the 'night sky' at San Lorenzo*, in: *Artibus et historiae*, 19, 1989, S. 9-35 verweist auf Albertis kurzzeitigen Verlust der Sehkraft während des Studiums, wie er ihn in seiner *Vita* (*Fubini/Nenci Gallorini* [Anm. 22], S. 69) schildert. — Vom psychoanalytischen Standpunkt *Laurie Schneider*, *Leon Battista Alberti: some biographical implications of the winged eye*, in: *Art Bull.*, LXXIII, 1990, S. 261-270.
- ⁴⁷ Zur Hieroglyphenkunde vgl. die Lit. in Anm. 24. — Zur Rezeption Horapolls s. *Sandra Sider* in: *Catalogus translationum et commentariorum*, Bd. VI, *Edward Kranz* Hrsg., Washington (D.C.) 1986, S. 15-29 (Addenda in Bd. VII, 1992, S. 325).
- ⁴⁸ *Giehlow* (Anm. 24), S. 36.
- ⁴⁹ *Lukian*, *Icaromenippus*, 14; dazu *David Marsh*, *Poggio and Alberti. Three notes*, in: *Rinascimento*, ser. 2, XXIII, 1983, S. 189-215, hier S. 202, Anm. 3. — Zu allgemein bleibt der als Ergänzung gedachte Hinweis auf die alttestamentlichen Bücher der Psalmen und Hiobs bei *Alberto G. Cassani*, *Explicanda sunt mysteria: L'enigma albertiano dell'occhio alato*, in: *Alberti-Kongress Paris 1995* (im Druck).
- ⁵⁰ Im 6. Buch (Leben des Maximos) bei *Eunapius*, *Vitae sophistarum*, *Iosephus Giangrande* Hrsg., Rom 1956, S. 34-36; dazu *Smith* (Anm. 31), S. 454 f. — In der Literatur des Hochmittelalters nördlich der Alpen scheint dagegen das Bild von den 'Flügeln des Auges' geläufig gewesen zu sein, *Gudrun Schleusener-Eichholz*, *Das Auge im Mittelalter* (Münsteraner Mittelalter-Schriften 35), München 1985, hier Bd. II, S. 850-853.
- ⁵¹ *Trinkeaus* (Anm. 17), *passim*; *ders.*, *Renaissance ideas of man's dignity* (1973), in: *ders.*, *The scope of Renais-*

- sance humanism, Ann Arbor 1983, S. 343-363; zuletzt *Oliver Glaap*, Untersuchungen zu Giannozzo Manettis *De dignitate et excellentia hominis*, Stuttgart/Leipzig 1994; *Remo L. Guidi*, Il dibattito sull'uomo nel Quattrocento, Rom 1998. — Überlegungen zum Einfluß auf das künstlerische Schaffen zwischen Alberti und Michelangelo bei *Giancarlo Maiorino*, Adam, 'new born and perfect'. The Renaissance promise of eternity, Bloomington/Indianapolis 1987. — Zur Bedeutung der Kirchenväter (mit Bibl.) *Charles Stinger*, Italian Renaissance learning and the Church Fathers, in: the reception of the Church Fathers in the West, *Irena Backus* Hrsg., Leiden/New York/Köln 1997, Bd. II, S. 473-510.
- ⁵² Diesen bei *Philo Judaeus*, *De opificio mundi*, 49, §§ 140 f. formulierten Vergleich paraphrasiert im 3. Viertel des 15. Jhs. etwa *Lilius Tifernates*, *Explanaciones in librum Philonis de mosaico mundi opificio*, BAVR, Cod. Vat. Lat. 181, fol. 25v-26r (zu 52r): "Posterius autem nequaquam visi sunt similiter vigere his qui generantur oscuriores formas ac languidiores potentias assidue recipientibus quod et in figulorum artificio pictorumque factum vidimus: Repugnant enim primis imitamenta exemplaribus: quae sunt ex imitamentis picta vel ficta ab illa recesserunt pulchritudine ut pote a principio procul recedentia."
- ⁵³ Zum 'aufrechten Gang', den schon die antiken Philosophen als Auszeichnung des Menschengeschlechts beschrieben, s. *Michele Pellegrino*, Il 'Topos' dello 'Status rectus' nel contesto filosofico biblico, in: Mullus. Fs. Theodor Klauser, Jb. für Antike und Christentum, Ergänzungsband I, 1964, S. 273-281; *C.A. Patrides*, Premises and motifs in Renaissance thought and literature, Princeton 1982, S. 83-89; *Marjorie O'Rourke Boyle*, Senses of touch. Human dignity and deformity from Michelangelo to Calvin, Leiden u.a. 1998, S. 33-49. — Auch *Beate Henschel*, Zur Genese einer optimistischen Anthropologie in der Renaissance, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, *Klaus Schreiner/Norbert Miller* Hrsg., München 1992, S. 85-105.
- ⁵⁴ *Laktanz*, *De opificio Dei, vel de formatione hominis* (nach PL, Bd. VII, Sp. 65 f.): "Videtur enim mens, quae dominatum corporis tenet, in summo capite constituta, tamquam in coelo Deus [...]. An potest aliquis non admirari, quod sensus ille vivus atque coelestis, qui mens, vel animus nuncupatur, [...] tantae celeritatis [est], ut uno temporis puncto coelum omnes collustret, et si velit, maria pervolat, terras, ac urbes peragret, omnia denique quae libuerit, quamvis longe lateque summota sint, in conspectu sibi ipse constituat."
- ⁵⁵ *Philo Judaeus*, *De mosaico opificio mundi* (23, §§ 68-71), zit. nach der lat. Übersetzung der *Opera* von *Lilius Tifernates*, BAVR, Cod. Vat. Lat. 181, fol. [39v-40r]: "[animus] volucris elevatus et aerem atque huius passionnes considerans superior fertur ad aethera [...] Cupienti autem videre, divini luminis meri ac immixti splendores, more torrentis effunduntur. Addeo fulgoribus mentis oculus tenebris involvatur." — Zum griechischen Originaltext aus der Bibliothek Giannozzo Manettis s. BAVR, Cod. Pal. Graec. 183.
- ⁵⁶ *Ambrosius*, *Hexaameron*, VI, 9 'De corporis humani praestantia ...' (nach PL, Bd. XIV, Sp. 288): "Recte autem non plures, sed duo sunt homini pedes; quaterni enim pedes feris ac belluis sunt, bini avibus. Et ideo unus quasi de volatilibus est homo, quia alta visu petat, et quodam remigio volitet sublimium sagacitate sensuum. Et ideo de eo dictum est, *Renovabitur sicut aquilae juvenus tua* [Ps. CII, 5]; eo quod propior sit coelestibus, et sublimior aquilis, qui possit dicere: Nostra autem conversatio in coelis est."
- ⁵⁷ Darstellung Gottes durch eine Sonnenhieroglyphe bei *Macrobius*, *Saturnalia*, I, 2 und I, 21, 12; *Alberti-Orlandi/Portoghesi*, Bd. II, S. 696; vgl. auch Psalm 83, 12; *Dante*, *Convivio*, III, xii, 7. — Gott als *oculus mundi* bei *Ambrosius*, *Hexaameron*, IV, 1, 2. — Besonders explizit zu Gott als 'Sonnenauge' *Antonio Filarete*, *Trattato dell'Architettura*, *Anna M. Finoli/Liliana Grassi* Hrsg., Mailand 1972, Bd. I, S. 248 f. — Das Titelblatt eines Sieneser Dante-Manuskriptes von ca. 1420 zeigt u.a. in einer Ranke drei um einen Zirkel angeordnete Augen als 'Symbol der göttlichen Schöpfung' (*Degenhart/Schmitt*, Teil I/1, S. 185 f., cat. 95; korrigierte Zuschreibung bei *Cristina De Benedictis*, La fortuna della Divina Commedia nella miniatura senese, in: Studi di storia dell'arte, VIII, 1997, S. 49-68). — S. auch *Schleusener-Eichholz* (Anm. 50), Bd. II, S. 1076-1110; *Cesare Vasoli*, La Lalde del Sole di L. da Vinci (XII Lettura Vinciana), Florenz 1973 (Hinweis F. Fehrenbach). — Zum gängigen Vergleich der Trinität mit dem Wesen der Sonne etwa *Charles Trinkaus*, Lorenzo Valla on the problem of speaking about the Trinity, in: Journal of the history of ideas, LVII, 1996, S. 27-53.
- ⁵⁸ *Schleusener-Eichholz* (Anm. 50), Bd. II, S. 853-863. — Zu den verschiedenen 'Intro-' und 'Extromissionstheorien' des Sehvorgangs s. *David C. Lindberg*, Auge und Licht im Mittelalter, Frankfurt a. M. 1987 (engl. Originalausgabe 1976); Alberti vertritt allerdings eine 'Intromission' der Strahlen, s. etwa *Graziella Federici Vescovini*, Premesse a Leonardo: il vocabolario scientifico del *De pictura* dell'Alberti e la bellezza 'naturale', in: *Achademia Leonardi Vinci*, X, 1997, S. 23-34.
- ⁵⁹ Ausgehend von *Platon*, *Phaidr.*, 246B bzw. *Theat.*, 176A-B; *Berchorius* (Anm. 10), S. 147-149, s.v. 'Ala': "In bono signant alas animae, scilicet bonos affectiones, desideria, & voluntates, virtutes & perfectiones, quae animam portant, & elevant per terrenorum abominationem"; vgl. dazu in Albertis *Intercoenales* die Erzählung 'Fatum et Fortuna' (Albertis Opera inedita [Anm. 34], S. 136-143). — Von den 'Flügeln des Willens' sprechen etwa *Dante*, *Par.* XV, 54, 72 und 81 und *Petrarca*, *Rerum familiarum libri*, 13, 5.
- ⁶⁰ *Schleusener-Eichholz* (Anm. 50), Bd. I, S. 282-316.
- ⁶¹ Vgl. etwa die ausführliche Zusammenstellung verschiedener Formen und Funktionen antiker Kränze und ihr

- vielfältiger Bezug zu einem Humanisten bei *Gianozzo Manetti, Oratio funebris in solemni Leonardi [Bruni] ... laureatione* (nach *Leonardi Bruni Aretini Epistolarum Libri VIII, Laurentius Mehus* Hrsg., Florenz 1741, Bd. I, S. CV-CX); auch *Berchorius* (Anm. 10), Bd. I, S. 427-430, s.v. 'Corona'.
- ⁶² *Johannes Pūhsanus* [eigentl. Pierre de Limoges], *Tractatus de oculo morali*, Augsburg 1475, lib. III, cap. 'De castitate et abstinentia studentium': "Tercium quod impedit debitam oculi dispositionem est humor carnalis concupiscencie. Unde philosophus dicit: xii de animalibus. Quia aves habentes in oculis humorem purum et temperatum sunt alti volatus et acuti visus ut patet de aquila. Que propter puritatem oculorum volat altius ceteris avibus. Et solem cernit irreverberatis obtutibus / modo consimili habentes puritatem mentis et carnis pennis virtutum volant sublimius et celestia contemplantur limpidius." — Allgemein zu Autor und Traktat, der in der 2. Hälfte des 13. Jhs. entstand, *Gudrun Schleusener-Eichholz*, Naturwissenschaft und Allegorese: Der "Tractatus de oculo morali" des Petrus von Limoges, in: Frühmittelalterliche Studien, XII, 1978, S. 258-309.
- ⁶³ Überlegungen zur Bedeutung Dantes für Alberti bei *Paul-Henri Michel*, *La pensée de L.B. Alberti*, Paris 1930, s. Index; *Lise Bek*, *Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pittore. Cennino Cennini sub specie albertiana*, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, VI, 1971, S. 63-106, v.a. S. 94-100; *Jarzombek* (Anm. 36), S. 118 f.
- ⁶⁴ Zusammenfassend *Enciclopedia Dantesca*, Bd. IV, Rom 1973, S. 117-121 (s.v. 'Occhio') und Bd. V, Rom 1976, S. 894-896 (s.v. 'Vedere'); *Giuseppe Mazotta*, *Dante's vision and the circle of knowledge*, Princeton 1993. — Wichtige neuere Einzelstudien von *Edward Hagan*, *Dante's vision of God: the end of the itinerarium mentis*, in: *Dante Studies*, CVI, 1988, S. 1-20; *Anthony K. Cassell*, *Santa Lucia as patroness of sight: hagiography, iconography, and Dante*, in: *Dante Studies*, CIX, 1991, S. 71-88; *Burt Kimmelman*, *Visionary science in Purgatorio XVII and Paradiso XXX*, in: *Comitatus. Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XXVI, 1995, S. 53-74.
- ⁶⁵ Von den Dante-Kommentatoren vor Alberti scheint nur Benvenuto da Imola die bis ans Ende der *Commedia* vorausgreifende Bedeutung dieses Bildes zu erkennen: *Benvenuto de Rambaldi de Imola, Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, *Guiliemus Warren Vernon/Jacobus Ph. Lacaita* Hrsg., Florenz 1887, Bd. III, S. 279: "idest, quantum visus meus poterat volare sursum, quia ista via protenditur usque ad speram ignis, ut patebit in fine." — Vgl. etwa *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia*, *Crescentino Giannini* Hrsg., Pisa 1860, Bd. II, S. 228: "*E quanto l'occhio mio*; parla Dante de la vista sua, *potea trar d'ale*; cioè potea stendersi la virtù visiva di Dante"; *Comedia di Dante degli Allagherii con commento di Jacopo della Lana Bolognese*, *Luciano Scarabelli* Hrsg., Bologna 1866, Bd. II, S. 113: "Chiara appar che vuol mostrare esser grande tal cerconferencia coè quella della planizie preditta che cerchiava 'l monte." — Zu Dantes Flügel-Metaphern allgemein *Peter S. Hawkins*, *Virtuosity and virtue: poetic self-reflection in the Commedia*, in: *Dante Studies*, XCVIII, 1980, S. 1-18.
- ⁶⁶ Zu Dante als führender Autorität in diesen Fragen vgl. etwa *Leonardo Bruni, L'Aquila volante*, Venedig 1497, lib. I, cap. i, fol. Iv.
- ⁶⁷ Vgl. die um die Mitte des 15. Jhs. niedergeschriebenen Bemerkungen des Antonio da Barga, *Paul O. Kristeller*, *Frater Antonius Bargensis and his treatise on the dignity of Man*, in: *ders.*, *Studies in Renaissance thought and letters*, Rom 1985, S. 531-560, hier S. 546 f. und S. 550. — Auf Apc 1, 14 verweist schon *Bredenkamp* (Anm. 27), S. 299. — Der verwandte Gedanke der Selbsterkenntnis durch gegenseitiges Anblicken bereits in dem (pseudo)platonischen Dialog *Alkibiades I*, 132C ff. — Allgemein *Hans Leisegang*, *Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur*, in: *Zs. für philosophische Forschung*, IV, 1949, S. 161-183.
- ⁶⁸ Dazu *Susan Noakes*, *Dante's vista nova: Paradiso XXXIII*, 136, in: *Quaderni d'italianistica*, V, 1984, S. 151-170; *Giovanni Farris*, *Dante e 'imago Dei'*, Savona 1985, v.a. S. 26 f.; *Hagan* (Anm. 64), v.a. S. 14 f. — S. auch *Franz Körner*, *Deus in homine videt. Das Subjekt des menschlichen Erkennens nach der Lehre Augustins*, in: *Philosophisches Jb. der Görres-Gesellschaft*, LXIV, 1956, S. 166-217; *Gerhard B. Ladner*, *St. Augustine's conception of the reformation of Man to the image of God*, in: *ders.*, *Images and ideas in the Middle Ages*, Rom 1983, Bd. II, S. 595-608 (zuerst 1957). — Ausführlich aufgegriffen bei *Nikolaus Cusanus, De visione Dei*, Kap. 15: "in quod speculum [d.h. Gott] dum quis respicit, videt formam suam in forma formarum, quae est speculum. [...]" (nach *Jasper Hopkins*, *Nicholas of Cusa's dialectical mysticism: text, translation, and interpretive study of De visione dei*, Minneapolis 1985, zit. 2. Aufl. 1988, S. 194 f., auch S. 38 f.); dazu *Günter Wohlfart*, *Mutmaßungen über das Sehen Gottes. Zu Cusanus' 'De visione Dei'*, in: *Philosophisches Jb.*, XCIII, 1986, S. 151-164.
- ⁶⁹ Eine ähnliche Bildsprache benutzt etwa auch Dantes Zeitgenosse *Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli)* (Anm. 36), S. 256 f.:
 "III, 3 *Dell'intelletto attivo, e dell'aquila suo simbolo*
 Spandendo l'ali della sua virtute,
 Allora cresce l'intelletto agente
 Mirando di bellezza la salute.

E chi con lo sguardo non rimira
Al suo Fattore e deprime lo viso,
Costei disdegna, onde il suo cuor sospira.

[...]

Misericordia avendo e caritate,
Alla viltà del mondo contraddice
Facendo degna nostra umanitate,
Dagli occhi suoi nascendo tal piacere
Che fa beato l'uomo nel vedere."

⁷⁰ Dazu Werner Beierwaltes, Visio Facialis. Sehen ins Angesicht, München 1988; Michel De Cherteau, Nikolaus von Cues. Das Geheimnis eines Blicks, in: Bildlichkeit, Volker Bohn Hrsg., Frankfurt a. M. 1990, S. 325-356; Markus L. Führer, The consolation of contemplation in Cusanus' *De visione Dei*, in: Medioevo. Rivista di storia della filosofia medievale, XX, 1994, S. 205-231. — Ein Überblick bei K.E. Kirk, The vision of God: the Christian doctrine of the Summum Bonum, New York 1967.

⁷¹ Bartholomaeus Facius, *De excellentia ac praestantia hominis*, in: Felinus M. Sandeus, *De regibus Siciliae*, Hannau 1611, S. 149-168, hier S. 160: "inquit Apostolus [I Cor 13, 12]: [...] nunc videmus per speculum in aenigmate, tunc autem à facie ad faciem. de hoc quoque loquens Iohannes Apostolus ita ait [Jo 3, 2]: Cum apparuerit, similes ei erimus, quoniam videbimus eum sicuti est. Utrum autem per mentis, an per corporis oculos Deum spectaturi simus, quaeri solet. Dubitandum non est, quin oculi nostri officio functuri sint, & per eos glorificatos." — Vgl. ders., *De humanae vitae felicitate*, in: ebd., S. 138 f.: "Quapropter si nec in sola voluptate, nec in dolorum privatione, nec in indolentia, nec in virtute cum voluptate coniuncta, nec in sola honestate, nec in scientia, summum est, [...] sed in Deo & ipsius Dei fruitione ac contemplatione."

⁷² Alberti, *Della famiglia* [Anm. 7], S. 132-4; das Aristoteles-Zitat nach Cicero, fin. 2, 13, 40, wo vom Menschen als "quasi mortalem deum" die Rede ist; diskutiert bereits von Francesco Petrarca, *Invective contra Medicum*, Pier G. Ricci/Bortolo Martinelli Hrsg., Rom 1978, S. 90 f. — Zu dieser Stelle Albertis v.a. Garin [Anm. 45], S. 16 f., der dessen gewandelte Auffassung im *Theogenia* kontrastiert; ein Überblick zum gesamten Inhalt und der Forschung bei Luigi Trenti, *Libri de familia* di Leon Battista Alberti, in: Letteratura italiana. Le opere, Bd. 1, Alberto Asor Rosa Hrsg., Turin 1992, S. 635-646.

⁷³ Cicero, *Tusc.*, 2, 11, 26; Vergil, *Aen.*, 4, 543; Vergil, *Ecl.*, 10, 38; Horaz, *Sat.*, 2, 3, 230; Terenz, *Eun.*, 339 (Eine CD-Rom Recherche bei den gängigen römischen Autoren ergibt über 50 weitere Belegstellen). — Zuletzt verwies auf diese fünf Stellen Smith (Anm. 31), S. 455. — Guglielmo Gorni, Storia del Certame Coronario, in: Rinascimento, ser. 2, XII, 1972, S. 135-181 (zu Alberti S. 139 f., Anm. 2) leitet das 'Quid tum' von Vergil, *Ecl.*, 10, 38 f. ab, woraus sich ein Verweis auf die Illegitimität Albertis ergäbe.

⁷⁴ Wind (Anm. 42), S. 187; Bredekamp (Anm. 27), S. 299 f. — Ein weiteres 'Quid tum' findet sich in Alberti, *Momus* (Anm. 34), S. 31; vgl. Gerhard Wolf, Le rire des dieux-statues: concepts albertiens de puissance ou d'impuissance de l'image, in: Alberti-Kongress Paris 1995 (im Druck). — Die geringe Verbreitung der *Intercoenales* bezeugt die Bemerkung des Bartolomeo de' Libri im Vorwort zu Leon Battista Alberti, *Opera ...*, Florenz s.a. [1499?], fol. a2v: "Quam multiplici philosophia redundet morali presertim indicant decem intercenalium libri quos totam non modo urbem hanc: sed omnem pene italiam rimantes (uti sagacissimus canis investigando) maximo cum labore in unum tandem volumen redegimus." — S. neben Marsh (Anm. 34) auch Francesco Furlan/Sylvain Matton, Baptistae Alberti 'Simiae' et de nonnullis ejusdem Baptistae apologis qui nondum in vulgus prodire. Autour des 'intercenales' inconnues de Leon Battista Alberti, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, LV, 1993, S. 125-135.

⁷⁵ Vgl. bereits 1392 das lapidare Resümee Pier Paolo Vergerios: "imo, ut Cicero probat in libro V de Questionibus Tusculanis, virtus per se sufficit ad bene beateque vivendum." (nach L'Epistolario di Pier Paolo Vergerio, Leonardo Smith Hrsg., Rom 1934, S. 88); im Kontext der *dignitas hominis* auch bei Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, Elizabeth Riley Leonard Hrsg., Padua 1975, Vorwort 2. Buch. — Insgesamt zur Bedeutung der *Tusculanae Disputationes* s. Jerold E. Seigel, Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism, Princeton 1968; David Marsh, The Quattrocento dialogue, Cambridge (Mass.)/London 1980.

⁷⁶ Cicero, *Tusc.*, 5, 37, 106 f.: "Quid tum? Parumne multa de toleranda paupertate dicuntur? Iam vero exsilium, si rerum naturam, non ignominiam nominis quaerimus, quantum tandem a perpetua peregrinatione differt? In qua aetates suas philosophi nobilissimi consumpserunt, [...]?"

⁷⁷ Etwa Klaus Heitmann, Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit, Köln/Graz 1958; Charles Trinkaus, The poet as philosopher. Petrarch and the formation of Renaissance consciousness, New Haven/London 1979, v.a. S. 36-51; William J. Bouwsma, The two faces of Humanism. Stoicism and Augustinianism in Renaissance thought, in: Itinerarium Italicum [...] Dedicated to Paul Oskar Kristeller on the occasion of his 70th birthday, Heiko A. Oberman/Thomas A. Brady, Jr. Hrsg., Leiden 1975, S. 3-60.

⁷⁸ Cicero, *Tusc.* 1, 15, 34. — Die antiken Quellen bei Felix Preishofen, Phidias - Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos, in: Jb. des Deutschen Archäologischen Instituts, LXXXIX, 1974, S. 50-69; zur Rezeption

- dieses Selbstbildnisses s. *Andreas Thielemann*, Phidias im Quattrocento, Diss. Köln 1992, Köln 1996, v.a. S. 60-66 und S. 172-177, der allerdings für das 14. Jh. und die ersten Jahrzehnte des 15. Jhs. die Bedeutung des Phidias insgesamt überbewertet.
- ⁷⁹ Zu Albertis intensivem Bemühen um literarische "res novas, inauditas" (Vorwort *Momus*) s. *Alan F. Nagel*, Rhetoric, value, and action in Alberti, in: *Modern language notes*, 95, 1980, S. 39-65; *Luigi Trenti*, 'Nihil dictum quin prius dictum'. La fenomenologia sentenziosa di Leon Battista Alberti, in: *Quaderni di retorica e poetica*, II, 1986, S. 51-62.
- ⁸⁰ *Leon Battista Alberti, Theogenius*, lib. II (*ders.*, Opere volgari, Bd. II, *Cecil Grayson* Hrsg., Bari 1966, S. 92 f.); vgl. entsprechend *De fatum et fortuna* (*Albertus*, Opera inedita [Anm. 34], S. 137) und *Apologus* LIV (nach *Paola Testi Massetani*, Ricerche sugli 'Apologi' di Leon Battista Alberti, in: *Rinascimento*, 2. ser., XII, 1972, S. 79-133, hier S. 126).
- ⁸¹ Allgemein *Joanna Woods-Marsden*, "Ritratto al naturale": Questions of realism and idealism in Early Renaissance portraits, in: *Art Journal*, XLVI, 1987, S. 209-216; *Luba Freedman*, The counter-portrait: the quest for the ideal in Italian Renaissance portraiture, in: *Il ritratto e la memoria*, Bd. III, *Augusto Gentili/Philippe Morel/Claudia Cieri Via* Hrsg., Rom 1993, S. 63-81, zu Alberti S. 67 f.; *Maria Fabricius Hansen*, Selvfremstilling i teori og praksis: om Alberti, Mantegna, retorik og billedkunst, in: *Periskop*, IV, 1995, S. 65-71; *Édouard Pommier*, Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières, Paris 1998, zu Alberti S. 40-43; auch *Patricia Simons*, Portraiture, portrayal, and idealization: ambiguous individualism in representations of Renaissance women, in: *Language and images of Renaissance Italy*, *Alison Brown* Hrsg., Oxford 1995, S. 263-311. — Zu den Anfängen des autonomen Selbstporträts *Gunter Schweikart*, Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert, in: *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, *Joachim Poeschke* Hrsg., München 1993, S. 11-39; *Woods-Marsden* (Anm. 31), S. 19-69; *Justus Müller-Hofstede*, Florentiner Maler der Frührenaissance im Zeichen von Devotion, Humilitas und Künstlerstolz. Zur Entstehung des Selbstporträts im Kontext der sakralen Historie, in: *Florenz in der Frührenaissance. Kunst und Literatur in der Sphäre des Humanismus*. Fs. für Paul Oskar Kristeller zum 90. Geburtstag, *ders.* Hrsg., Bonn 1998 (im Druck); zu mittelalterlichen Vorläufern *Peter C. Claussen*, Autoritratto, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Bd. II, Rom 1991, S. 734-738; *Bruno Reudenbach*, Individuum ohne Bildnis? Zum Problem künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter* (*Miscellanea Medievale* 24), *Jan A. Aertsen/Andreas Speer* Hrsg., Berlin/New York 1996, S. 807-818.
- ⁸² Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, ms. V.E. 738, fol. Iv; entdeckt von *Cecil Grayson*, A portrait of Leon Battista Alberti, in: *Burl. Mag.*, XCIV, 1954, S. 177 f.; zuletzt *Lucia Bertolini* in: *Alberti* (Anm. 26), S. 437.
- ⁸³ *Anthony F. Radcliff* in: *Kat. Ausst. Italian Renaissance sculpture in the age of Donatello*, *Alan Ph. Darr* Hrsg., Detroit 1985, S. 165; *Luke Syson* in: *Alberti* (Anm. 26), S. 474. — Alle übrigen Vorschläge, Porträts von Alberti in Werken anderer Künstler zu identifizieren, gehen immer von der Physiognomie der Plaketten und Medaille aus, am überzeugendsten *Roberto Varese*, Un ritratto di Leon Battista Alberti, in: *Flor. Mitt.*, XXIX, 1985, S. 183-189 und *Cieri Via* (Anm. 24); vgl. ferner *Eiko M.L. Wakayama*, 'Novità' di Masolino a Castiglione Olona, in: *Arte lombarda*, 16, 1971, S. 1-16, hier S. 8 f.; *Francis Ames-Lewis*, A portrait of Leon Battista Alberti by Uccello, in: *Burl. Mag.*, CXVI, 1974, S. 103 f.; *Colin Eisler*, A portrait of Leon Battista Alberti, in: *Burl. Mag.*, CXVI, 1974, S. 529 f.; *Eugene J. Johnson*, A portrait of Leon Battista Alberti in the Camera degli Sposi, in: *Arte lombarda*, 42-43, 1975, S. 67-69; *Eiko M.L. Wakayama*, Per la datazione delle storie di Noè di Paolo Uccello: un'ipotesi di lettura, in: *Arte lombarda*, 61, 1982, S. 93-106, hier S. 103; *Luigi Trenti*, Roma entro Firenze. Una lettera del Poliziano e un probabile ritratto dell'Alberti, in: *Roma nel Rinascimento*, 1991, S. 62-73; *Jan Pieper*, Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici nel duomo di Pienza (1462), in: *Alberti* (Anm. 26), S. 54-63; *Robert Tavenor*, La ritrattistica e l'interesse dell'Alberti per il futuro, in: ebd., S. 64-69.
- ⁸⁴ Zu Butades s. *Plinius*, *Nat. hist.*, 35, 151; vgl. *Ghiberti-Schlosser*, Bd. I, S. 10. — Ähnliche Legenden zur Entstehung von Kunst aus dem Schmerz eines Vaters über den toten Sohn im Alten Testament, Sap 14, 15; beim *Mythographus Vat. III* (*Scriptores rerum mythicarum latini libri tres*, *Georg H. Bode* Hrsg., Celle 1834, S. 132) und bei *Fabius Planciadis Fulgentius*, *Mythologiae*, Kap. 1 'Unde idolum' (nach *ders.*, *Opera*, *Rudolf Helm* Hrsg., Stuttgart 1970); allgemein dazu bereits *Isidor*, *Etymologiae*, 8, 11, 4 ff.; zur verbreiteten Theorie einer Begründung der *imagines* durch den Assyrenkönig Ninus s. *Michael Camille*, *The Gothic idol. Ideology and image-making in Medieval art*, Cambridge 1989, S. 50-57; zu den 'Anfängen der Kunst' auch *Victor I. Stoichita*, *A short history of the shadow*, London 1997, S. 11-41. — Zu Albertis Porträts *Middeldorf* (Anm. 31); *Syson* (Anm. 32), S. 46-53.
- ⁸⁵ Ein mithilfe eines Spiegels verfertigtes Selbstporträt Albertis überliefert *Vasari* (vgl. Anm. 32); Entsprechendes berichtet *Plinius*, *Nat. Hist.*, 35, 148 für die Malerin Iaia und *Filippo Villani*, *De famosis civibus* für Giotto (s. *Michael Baxandall*, *Giotto and the orators*, Oxford 1971, S. 147); dazu auch *Jennifer Fletcher*, 'Fatto al Specchio': Venetian Renaissance attitudes in self-portraiture, in: *Imaging the self in Renaissance Italy*, Cam-

- bridge (Mass.) 1992, S. 44-60. — Zu Albertis Narcissus-Mythos v.a. *Daniel Arasse*, Les miroirs de la peinture, in: L'imitation: aliénation ou source de liberté?, Paris 1985, S. 62-88 und *Gerhard Wolf*, "Arte superficium illam fontis amplecti". Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei, in: Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, *Christine Göttler u.a.* Hrsg., Emsdetten 1998, S. 11-39; wenig Neues bei *Norman E. Land*, *Narcissus Pictor*, in: Source, XVI, 1997, S. 10-15.
- ⁸⁶ Insgesamt zum Vergleich mit Tierphysiognomien *Peter Meller*, Physiognomical theory in Renaissance heroic portraits, in: The Renaissance and Mannerism (Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Bd. II), Princeton 1963, S. 53-69; *Jole Agrimi*, Fisiognomica: Nature allo specchio ovvero luce e ombra, in: Il teatro della natura (Micrologus IV), 1996, S. 129-178; *Ulrich Reißen*, Physiognomik und Ausdrucks-theorie der Renaissance, München 1997.
- ⁸⁷ *Vitruv*, *De architectura*, 3, 1, 2. — Albertis Anfang der 1440er Jahre in *De statua* entwickelter, eigenständiger Proportionskanon gibt für einen Vergleich zu wenig Informationen über die Feineinteilung des Kopfes. — Ein Überblick bei *Giacomo Berra*, La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento, in: Raccolta vinciana, XXV, 1993, S. 159-310, v.a. S. 186-192; zu ergänzen: *Jane Andrews Aiken*, Leon Battista Alberti's system of human proportion, in: Warburg Journal, XLIII, 1980, S. 68-96; *Frank Balers/Peter Gerlach*, Zur Natur von Albertis 'De Statua', in: Kunsthistorisches Jb. der Universität Graz, XXIII, 1987, S. 38-54.
- ⁸⁸ Nach *Platon*, *Tim.*, 44D bei *Laktanz* (Anm. 54), Sp. 34: "Hanc ejus [i.e. capitis] aulam, non obductam porrectamque formavit, ut in mutis animalibus, sed orbi et globo similem, quod omnis rotunditas perfectae rationis est, ac figurae." Aufgegriffen etwa bei *Manetti* (Anm. 75), S. 12 f. — Eine sehr feine Unterscheidung der Kopfformen bei *Albertus Magnus*, *De animalibus libri XXVI*, *Hermann Stadler* Hrsg., Münster 1916-21, S. 65 (lib. I, tract. 2, cap. 5).
- ⁸⁹ So *Vergil*, *Aen.*, VI, 848 f. — Dazu vielleicht am deutlichsten die Erläuterung bei *Poggio Bracciolini*, *Lettere*, *Helene Harth* Hrsg., Bd. II, Florenz 1984, S. 105 f. (an Magistro Francisco de Pistorio Ordinis Minorum, 1430?): "Movet me ingenium artificis, cum videam nature ipsius vires representari in marmore. Nunc vero scribis te habere caput Phebi et addis ad eius excellentiam Virgilii versum: ... vivos ducent de marmore vultus. [...] hic precipue me tenet, ut nimium forsan, et ultra quam sit docto viro satis admirer hec marmora ab egregiis artificibus sculpta. Licet enim natura ipsa excellentior sit iis que instar eius fiunt, tamen cogor admirari artem eius qui in re muta ipsum exprimit animantem, ita ut nil preter spiritum persepe abesse videatur." — Insgesamt *Reinhard Steiner*, Prometheus, München 1991, S. 19-83; *John Shearman*, Only connect ... art and the spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1988, S. 108-148; *Chrysa Damianaki Romano*, "Come se fussi viva e pura". Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, LX, 1998, S. 349-394.
- ⁹⁰ *Sallust*, *Ing.*, 4, 5 f.; *Cicero*, *Arch.*, 12, 30; ähnlich *fam.*, 5, 12, 7; vgl. auch *Aristoteles*, *Pol.*, 1340a; *Horaz*, *Epist.* 2, 1, 248 ff.; *Martial*, 10, 32, 5; *Tacitus*, *Agr.* 46 (erst in der 2. Hälfte 15. Jh. bekannt). — Aufgegriffen etwa bei *Petrarca*, *Rerum familiarum libri*, 6, 4, 10 f.; *Antonio Beccaria*, *Orationes defensoriae ...*, BAVR, Cod. Capp. 3, fol. 78v unterscheidet zwischen Darstellungen der äußeren *effigies hominis* einerseits und 'literarischen Bildnissen', die *natura*, *mores* und *animi affectus* wiedergeben können. — S. auch *John McManamon*, Funeral oratory and the cultural ideals of Italian Humanism, Chapel Hills 1989, S. 30-35 mit weiteren Belegen.
- ⁹¹ *Seneca*, *Epist.*, 84, 8; aufgegriffen bei *Petrarca*, *Rerum familiarum libri*, 23, 19 und ausführlichst bei *Gasparino Barzizza*, *De imitatione* (nach G. W. Pigman, Barzizza's treatise on imitation, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XLIV, 1982, S. 341-352). — Dazu *David Summers*, Aria II: The union of image and artist as an aesthetic ideal in Renaissance art, in: *Artibus et historiae*, 20, 1989, S. 15-31; *Nicholas Mann*, Petrarch and portraits, in: the image of the individual (Anm. 1), S. 15-21; zur kontroversen Diskussion um Senecas *imitatio*-Begriff im frühen Humanismus s. jüngst *Andrea Bolland*, Art and humanism in Early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch, in: *Renaissance Quarterly*, XLIX (1996), S. 469-487; für spätere Diskussionen *Marc Bizer*, The reflection of the other in one's own mirror: the idea of the portrait in Renaissance *imitatio*, in: *Romance-Notes*, XXXVI, 1996, S. 191-200.
- ⁹² *Giovanni Boccaccio*, *Commento alla Divina Commedia*, *Domenico Guerri* Hrsg., Bari 1918, Bd. II, S. 128 f. — Zu Homer als "primo pintor delle memorie antiche" bereits *Petrarca*, *Trionfo della Fama*, III, 15. — Überlegungen in diese Richtung auch bei *François Leclerc*, *La Chimère de Zeuxis*. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance, Tübingen 1987, v.a. S. 9-50.
- ⁹³ *Giovanni Dondi* in einem Brief an Magister Guidoni, 1366: "si ymages nobis amicorum absentium iocunde sunt, que memoriam renovant et desiderium absentium falso atque inani solatio levant, quanto iocundiores sunt litere que vera amici absentis vestigia, veras notas afferunt. Nam quod in conspectu dulcissimum est, id amici manus epistole impressa prestat agnoscere." (nach *Paul O. Kristeller*, *Il Petrarca*, l'umanesimo e la scolastica a Venezia, in: *ders.*, *Studies in Renaissance thought and letters*, Bd. II, Rom 1985, S. 217-238, hier S. 233). Dazu *Cicero*, *Lael.*, 7, 23; *Dondis* Formulierung "inani solatio" spielt auf *Vergil*, *Aen.*, 1, 464 an. — Vgl. zum Topos des Briefes als 'Bildnis' oder 'Spiegel' (der Seele) des Schreibers *Francesco Petrarca*, *Epistole*, U.

- Dotti* Hrsg., Mailand 1978, S. 59 f. (Brief von 1350); *Cincius Romanus*, der die 'Erfindung' dieses Topos allerdings dem Manuel Chrysoloras zuschreibt (nach *Bertalot* [Anm. 23], S. 144, 150, 168 und 180, der früheste Brief 1416); *Guarino da Verona* (Epistolario [Anm. 9], Bd. I, S. 397, Brief von 1424): "Iacobus Tertius [...] tuas mihi litteras reddidit, [...] quas perinde ac dulcissimum ingenii tui simulacrum et expressam clarissimae indolis effigiem veneratus amplector"; *Aliotti* (Anm. 16), Bd. I, S. 469 (Brief von 1464): "Contemplor amicos meos eorum in litteris seu quodam in speculo."
- ⁹⁴ *Bartolomeo Fazio, De pictoribus*: "Est enim ars magna ingenii ac solertiae, nec temere alia inter operosas maiorem prudentiam desiderat, ut pote quae non solum ut os ut faciem ac totius corporis liniamenta, sed multo etiam magis interiores sensus ac motus exprimat postulat, ita ut vivere ac sentire pictura illa et quodammodo moveri ac gestire videatur." (nach *Michael Baxandall*, *Bartolomeus Facius on Painting*, in: *Warburg Journal*, XXVII [1964], S. 90-107, hier S. 99; Baxandall analysiert auch ausführlich den Rekurs auf Philostrat).
- ⁹⁵ *Plinius, nat.*, 7, 125; *Cicero, fam.*, 5, 12, 7. — Vgl. *Francesco Petrarca, De remedis utriusque fortunae* (nach *Baxandall* [Anm. 85], 141 f.) und *Canzoniere* 232, 2 f.; um 1400 die Einträge zu Apelles und Lysippus bei *Domenico di Bandino, Fons memorabilium universi*, BMLF, Cod. Edili 172, fol. 40r, 235v; ausführlich *Guarino da Verona* (Epistolario [Anm. 9], Bd. I, S. 398, Brief von 1424) und Bd. II, S. 589 (Brief von 1430); *Aliotti* (Anm. 16), Bd. I, S. 203 f. (Brief von 1446): "Praeclare quidem magnus ille Alexander vetuit edicto publico in gemma se ab alio sculpi, quam a Pyrgotele"; Briefwechsel 1451 zwischen Bartolomeo Fazio und Francesco Barbaro (in: *Antonius Bononia Beccatellus, Epistolarum libri V*, Venedig 1553, fol. 104v-108r). — Auf die Porträts von Pisanello bzw. Giovanni Bellinis bezogen bei *Pier Candido Decembrio, Vita Philippi Mariae* [Visconti] [nach Documenti e fonti su Pisanello [Anm. 3], S. 132-134 [doc. 60]): "cuius effigiem, quamquam a nullo depingi vellet, Pisanus ille insignis artifex miro ingenio spiranti parilem effinxit"; *Raphael Zovenzonius, Istrias* (nach *Baccio Ziliotto, Raffaele Zovenzoni, la vita, i carmi*, Triest 1950, S. 78): "Qui facis ora tua spirantia, Belle, tabellis / dignus Alexandro principe pictor eras."
- ⁹⁶ *Nicolaus Cusanus, Idiota, de mente (ders.)*, Opera Omnia, Bd. V, *Ludovicus Baur/Renata Steiger* Hrsg., Hamburg 1983, S. 203 f.): "[...] quasi si pictor duas imagines faceret, quarum una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, [...]". — Zum Kontext *Pauline Moffitt Watts, Nicolaus Cusanus. A fifteenth-century vision of man*, Leiden 1982, v.a. S. 148 f.; *Wilhelm Dupré, Das Bild und die Wahrheit*, in: *Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues* (Mitteilungen und Forschungen der Cusanus-Gesellschaft 18), Trier 1989, S. 125-158, v.a. S. 152 ff.
- ⁹⁷ Zu dieser 'Verlebendigung' s. *Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, v.a. S. 51-70 und 209-218; *Wendy Steadman Sheard, Giorgione's portrait inventions c. 1500: Transfixing the viewer, in: Reconsidering the Renaissance, M.A. Di Cesare* Hrsg., Binghamton, N.Y. 1992, S. 141-176; *Harry Berger, Jr., Fictions of the pose: facing the gaze of Early Modern portraiture*, in: *Representations*, 46, 1994, S. 87-120. — Stimmt die jüngste Hypothese von *Miklós Boskovits, Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco*, in: *Arte cristiana*, 85, 1997, S. 255-263 und S. 335-342, dann hätte Andrea del Castagno um 1440 in Italien die ersten beiden eigenständigen Porträts in Dreiviertel-Ansicht gemalt.
- ⁹⁸ Zu Albertis antiken Vorbildern *Lewis* (Anm. 27). — Zur Bedeutung des 'antikischen' Profilporträts *Enrico Castelnovo, Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft*, Berlin 1988, S. 27-33 (ital. Orig. 1973); *Klaus Fittschen, Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in: *Memoria dell'Antico nell'arte italiana, Salvatore Settis* Hrsg., Bd. II, Turin 1985, S. 381-412. — Insgesamt zur Rezeption antiker Monumente als *exempla virtutis* s. *Maria M. Donato, Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in: ebd., S. 95-152; auch *Wolfgang Liebenwein, Die Statue des Markgrafen Alberto d'Este (1393). Ein Denkmal des frühen Humanismus*, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Hartmut Boockmann u.a.* Hrsg., Göttingen 1995, S. 262-300.
- ⁹⁹ Etwa *Guarino da Verona, De vocabulorum observatione*: "virtus enim et pulchritudo in vicem ponuntur, sicuti etiam e contra malitia et vitium pro deformitate." (nach *Baxandall* [Anm. 85], S. 14); *Cicero, nat. deor.*, 2, 145: "colorum etiam et figurarum [...] tum venustatem atque ordinem et, ut ita dicam, decentiam oculi iudicant, atque etiam alia maiora: nam et virtutes et vitia cognoscunt [...]." Besonders deutlich im Zusammenhang mit der Porträtmalerei auch *Basilius Magnus, Ad nepotes*, § VI.
- ¹⁰⁰ Dazu v.a. *Michael Baxandall, Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, in: *Warburg Journal*, XXVIII, 1965, S. 183-204, hier S. 185-189. — Ergänzende Textquellen zu diesen Paragone-Argumenten: *Pier Paolo Vergerio, De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae libellus in partes duas, Attilio Gnesotto* Hrsg., in: *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, n.s. XXXIV, 1917-18, S. 120; *Francesco da Fiano, Contra ridiculos oblocutores et fellitos detractores poetarum, Maria L. Plaisant* Hrsg., in: *Rinascimento*, 2. ser., I, 1961, S. 159-161; besonders explizit eine von Sigismondo dei Conti verfaßte Denkschrift zugunsten der päpstlichen Sekretäre an Sixtus IV. aus den Jahren 1472/73: "Iacerent quippe alia quae gessit quamvis praeclara in tenebris omnia nisi litterarum lumen accederet, templa quidem atque palatia quae

maximis sumptibus vel instauravit vel erexit, multum ad eius laudem pertinere non negaverim. Sed sunt illa angustis circumscripta locis et sine litteris muta ut possint ad cuiusvis nomen laudemque converti et certe ut nihil aliud obsit temporibus diuturnitate carpentur. Nil est enim opere et manu factum quod non aliquando corrumpat et absumat vetustas excellentis vero ingenii monumenta toto orbe propagantur, et omnium sunt temporum atque locorum, nec corporis modo sed animi ingeniiue effigiem expriment. [...] Habeantur in pretio viri qui tuum nomen ab interitu vindicare, qui tuas res gestas immortalitati mandare possunt. [...] Pictores et fictores quod mutas imagines corporisque similitudinem expriment cari sunt, qui mentem et animum tuum exornant, qui immortalitati laudum tuarum consulunt, non honorabuntur?" (nach *John F. D'Amico*, *De dignitate et excellentia curiae romanae: Humanism and the papal curia*, in: *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, *Paolo Brezzi/Maristella de Panizza Lorcb* Hrsg., Rom/New York 1984, S. 83-111, hier S. 110 f.)

¹⁰¹ *Alberti, De pictura*, § 25 (nach *Leon Battista Alberti*, *Opere volgari*, Bd. III, *Cecil Grayson* Hrsg., Bari 1973, S. 44 f.) folgt *Cicero, Lael.*, 7, 23; eine entsprechende Definition bei *Laktanz, Div. Inst.*, 2, 2 (nach PL, Bd. VI, Sp. 259). — Vgl. *Albertis* 1437/38 in seiner Autobiographie dargelegte Kriterien für Porträts, *Fubini/Nenci Gallorini* (Anm. 22), S. 73.

¹⁰² *Nicolai Senensis in Librum Augustini Dathi ... sui ipsius patris ... praefatio* (in: *Agostino Dati, Opera*, Siena 1503, vor fol. Ir):

Dulcissimo patre defuncto / docta atque amica manus artificis / nobis iubentibus / facie iacentis cadaveris gypso compresso / spirantes pene Augustini formavit imagines: & vivum (ut ita loquar) patris duxit de facili materia vultum. Sic frequenter inani statua / & ficta atque icona parentis effigie mentem pasco animum / & mecum repentinum patris interitum indignatus / ac una saepius contemplatione me me ipse consolor: & ita factus nempe forticulus tantum dolorem reddidi minorem. [...].

[A] Nicolao Datho compositum Elogium: & insculptum: atque incisum sub imagine patris illius:

Non licet ex auro: quanquam mihi dignus habetur

Ora dicare patri pro pietate mea.

Parva domi res nostra vetat: tenuisque facultas.

Odi aurum: causa est que pretiosa mali.

Materiam sceleris suadam detestor honoro

Conantem finxi marmore verba patrem.

Dimidiata patet solum genitoris imago.

Nam potuit: viguit: floruit ore magis.

Sculptoris merito studium miraris & artem:

Qui scalpit docta molliter aera manu.

Esse locuturam quam reris: imaginem pendes.

Nititur in vocem trunca figura patris.

[...].

Zu Herstellung und Gebrauch von Totenmasken, wie sie etwa Plinius für die Antike und dann Cennino Cennini schildern, s. zusammenfassend *Jane Schuler*, *Death masks in Quattrocento Florence*, in: *Source*, V, 1986, S. 1-6; zum ähnlichen Fall von Wachfiguren *Evelyn Samuels Welch*, *Sforza portraiture and SS. Annunziata in Florence*, in: *Florence and Italy. Renaissance studies in honour of Nicolai Rubinstein*, *Peter Denley/Caroline Elam* Hrsg., London 1988, S. 235-240.

¹⁰³ *Alberti, De pictura*, § 40, S. 78-81 (Anm. 101): "Tum antiquos pictores refert Plutarchus solitos in pingendis regibus, si quid vitii aderat formae, non id praetermissum videri velle, sed quam maxime possent, servata similitudine, emendabant." — Unter Verweis auf Sap. 14, 18-21, wo ein idealisiertes Herrscherbild aufgrund seiner übermenschlichen Schönheit als Götze verehrt wurde, warnen noch *Francesco Petrarca, De otio religioso* (ders., *Opere latine, Antonietta Bufano* Hrsg., Turin 1975, Bd. I, S. 762) und am Ende des 14. Jhs. Coluccio Salutati vor den Auswüchsen dieser künstlerischen Praxis: "[...] captis etiam mentibus hominum simulachrorum pulcritudine, quam peritissimorum artificum manus naturam vincentes ultra decorem humane speciei ipsis idolis affundebant." (*De laboribus Herculis*, *Bertold L. Ullman* Hrsg., Zürich 1951, Bd. I, S. 77). — Vgl. zu Petrarca jetzt *Peter Seiler*, *Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit*, in: *Pratum Romanum*. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, *Renate Colella u.a.* Hrsg., Wiesbaden 1997, S. 299-324.

¹⁰⁴ Eine gute Zusammenfassung dazu in *Pisanello* (Anm. 2), S. 393-395. — Vgl. auch den Wettbewerb 1443 um das bronzene Reiterstandbild des Nicolò d'Este: "Facte sunt due imagines [...] Utraque ipsarum assimilatur dicto principi, per pulchre ambe sunt, [...]" (s. *Charles M. Rosenberg*, *The Este monuments and urban development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997, S. 54 und Anm. 209).

¹⁰⁵ *Nicolaus Cusanus, Idiota, de sapientia*, lib. II (*Nikolaus von Kues*, Philosophisch-theologische Schriften, Bd. III, *Leo Gabriel/Dietlinde/Wilhelm Dupré* Hrsg., Wien 1967, S. 466 f.): "Omnes enim depingibiles figurae faciei tuae in tantum sunt praecisae, rectae et verae, in quantum sunt figuram vivae faciei participantis et imitantes."

- ¹⁰⁶ *Alberti, De statua*, § 4 f. (nach *Leon Battista Alberti, On painting and On sculpture*, Cecil Grayson Hrsg., London 1972, S. 122 f.); vgl. jetzt auch die neue Ausgabe *Leon Battista Alberti, De statua*, Marco Collareta Hrsg., Livorno 1998, S. 6 f. — Zur bisherigen Deutung ebd., S. 37 und v.a. *Alessandro Parronchi, Sul 'Della Statua' albertiano*, in: *ders.*, Studi su la dolce Prospettiva, Mailand 1964, S. 380-414, hier S. 395-397 (erstmal publ. 1959).
- ¹⁰⁷ *Aristoteles, cat.*, I-IV; *Plinius, nat.*, 7, 1, 1-8.
- ¹⁰⁸ *Manetti* (Anm. 75), S. 32, allerdings mit gedanklicher Variation („dissimiles“ statt „similes“ in der dritten Zeile), nach *Augustinus, De civitate Dei*, 21, 8: “Quis enim consulta ratione non viderit in hominum innumerabili numerositate et tanta nature similitudine, tam valde mirabiliter sic habere singulas singulas facies, ut nisi inter se dissimiles essent, nequaquam species eorum ab animalibus ceteris discerneret? Et rursus, nisi inter se dissimiles essent, nempe singuli a ceteris hominibus haud quamquam discernentur.”
- ¹⁰⁹ *Antonio Averlino detto il Filarete, Trattato di architettura*, Anna M. Finoli/Liliana Grassi Hrsg., Mailand 1972, Bd. I, S. 13 f. und S. 25-28: “Non si può negare che sono molte e varie generazioni di persone e qualità [...] Una similitudine c'è molto evidente e nota a ogni uomo, ma non si considera per molti e non se ne fa stima, perché è sì nota a ogni uomo. Donde questo sia proceduto è uno de' segreti che non si sa, ma credo che Idio lo facesse per più bellezza, cioè che tante generazioni d'uomini che sono e sono stati e saranno non si somigliano l'uno l'altro totalmente in ogni particolarità. [...] Sì che essendo ne l'uomo questa varietà e dissimilitudine, abbi questa per vera ragione. Così ti do lo edificio sotto forma e similitudine umana essere fatto; e che così sia tu vedi nelli edifici questo medesimo effetto. [...] Volse adunque Idio che l'uomo, come che in forma la immagine sua fece a sua similitudine, così [e] partecipasse in fare qualche cosa a sua similitudine mediante lo 'ntelletto che gli concesse. [...] Qui ci sarebbe da dire alcune cose le quali lascerò a li speculativi. Che se uno tutte le [case] fabbricasse, come colui che scrive o uno che dipinge fa che le sue lettere si conoscono, e così colui che dipigne la sua maniera delle figure si cognosce, e così d'ogni facultà si cognosce lo stile di ciascheduno; [...]” — Zur Genese der Vorstellung von 'Individualstil' ausführlich meine demnächst gedruckte Göttinger Diss. Donatello und die 'Entdeckung der Stile', 1430-1445.
- ¹¹⁰ *R.A. Markus, 'Imago' and 'similitudo' in Augustine*, in: *Revue des études augustiniennes*, X, 1964, S. 125-143. — Insgesamt zur Rezeption *Paul O. Kristeller, Augustine and the Early Renaissance*, in: *ders.*, Studies in Renaissance thought and letters, Bd. I, Rom 1956, S. 355-372; *Albert Rabil, Petrarch, Augustin, and the classical Christian tradition*, in: *Renaissance Humanism. Foundations, form, and legacy*, *Albert Rabil* Hrsg., Philadelphia 1988, Bd. I, S. 95-114; *Eric Leland Saak, The reception of Augustine in the Later Middle Ages*, in: *Reception of the Church Fathers* (Anm. 51), Bd. I, S. 367-404.
- ¹¹¹ Am ausführlichsten *Augustinus, Sermones de Scripturis* (nach PL, Bd. XXXVIII, Sp. 82 und 566); *Enarrationes in Psalmos* (nach PL, Bd. XXXVI, Sp. 806). — Vgl. die Unterscheidung dieser 'Abbilder' *κατὰ φύσιν* und *κατὰ μῦθον* bzw. *τεχνην* bei den griechisch schreibenden Kirchenvätern, dazu *Gerhart B. Ladner, The concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine iconoclastic controversy*, in: *Ladner* (Anm. 68), Bd. I, S. 73-111 (zuerst 1953).
- ¹¹² *Thomas von Aquin, Summa theologiae*, I, q. 35, a. 2; auch I, q. 93, a. 6 ad 1.; *Thomas von Aquin, Opera Omnia*, Bd. VI: *Commentum in Quatuor Libros Sententiarum*, Parma 1856, I, dist. 3, q. 1, a. 1 (S. 31); dist. 3, q. 3, a. 1 (S. 39); dagegen II, dist. 16, q. 1, a. 1 (S. 524) ein entsprechender Vergleich mit einer "statua lapidea". — Vgl. auch *Ludwig Hödl, Die Würde des Menschen in der scholastischen Theologie des späten Mittelalters*, in: *De dignitate hominis. Fs. für C.-J. Pinto de Oliveira, Adrian Holderegger u.a.* Hrsg., Freiburg/Wien 1987, S. 107-132.
- ¹¹³ *Johannes de Sancto Geminiano, Opusculum de quibusdam materijs predicabilibus de operibus sex dierum*, Paris 1512, 'Sermo .xv. de productione hominis' (fol. 45r und 46v): "Sed requiritur ad rationem imaginis quod sit similitudo secundum speciem: sicut imago regis est in filio suo: vel adminus secundum aliquod accidens proprium speciei: et precipue secundum figuram sicut imago hominis dicitur esse in cupro. [...] Filius autem dei est imago dei perfecta. [...] In homine autem est imago dei in aliena natura: sicut imago regis in nummo argenteo ut dicit augustinus in libro de .x. cordis."
- ¹¹⁴ *Rainerius de Pisis, Pantheologia sive totius theologiae summa*, Nürnberg 1473, Bd. II, s.v. "Trinitas": "Trinitas personarum et unitas divine essentie ostenditur per similitudinem in creaturis. Et quomodo per vestigium. Ca. xxiii. [...] Est autem similitudo effectus ad suam causam duplex. Quedam indistincte et confuse representans causam vel rem cuius est similitudo. ut similitudo pedis qui representat species animalis. sed non individuum. [...] Quedam autem similitudo effectus ad suam causam est distincte et clare representans rem seu causam cuius est similitudo. ut similitudo faciei que representat individuum. et talis est similitudo imaginis. Ita quod vestigium representat rem confuse. sed imago clare. ut patet. His premissis redeundo ad propositum dico quod in omnibus creaturis irrationalibus invenitur representatio trinitatis per modum vestigii. sed in creaturis rationalibus invenitur representatio trinitatis per modum imaginis. [...] Utrum imago dei sit in omnibus hominibus. Ca. xxviii.

[...] in quo notatur differentia inter christum dei filium qui est imago patris. et hominem qui est ad imaginem dei: Et ponit aug[ustin]us de hoc duplex exemplum. Primum exemplum est. quod sicut imago imperatoris vel regis aliter est impressa in nummo vel denario. Et aliter in filio. Nam imago regis perfectius est in filio quam in denario argenteo. Cuius ratio est. quod imago regis est in filio sicut in natura propria. puta in eo qui perfecte representat naturam regis. In denario autem est impressa sicut in natura aliena. sic de filio dei et de homine. secundum exemplum quasi idem quod ponit est. quod imago regis perfectius est in filio quam in speculo. cuius ratio est. quod imago regis est in filio secundum equalitatem substantie. non autem in speculo."

¹¹⁵ Antoninus [Pierozzi], *Summa theologica*, Venedig 1582, Bd. I, tit. I, cap. I, ad §3: "[...] Pro maiori autem declaratione eius quod est supra de imagine. Nota quod quinque sunt quae Deum diversimode repraesentant, scilicet vestigium, imago, ad imaginem esse: Similitudo & aequalitas. [...] Secondo imago repraesentat illud a quo est producta clare & expressse. Et hoc duobus modis: quia vel in speciei similitudine, sicut imago regis in filio. vel in figurae similitudine, ut patet de imagine regis expressa in nummo. Ponit August. in lib. de decem cordis exemplum dicens, quod sicut imago Imperatoris aliter est in nummo, aliter in filio, quia in filio est impraesata secundum convenientiam naturae, in nummo autem non, sic & tu nummus Dei es. Ex hoc melior quia cum quadam vita & intellectu es, ut scias cuius geris imaginem, nummus autem nescit se habere imaginem Imperatoris. Ponit etiam exemplum de imagine quae est in filio & in speculo. [...] Homo vero dicitur imago Dei propter identitatem similitudinis, & dicitur etiam esse ad imaginem propter imperfectionem similitudinis. Unde dicitur Gen. i. Faciamus hominem ad imaginem & similitudinem nostram."

¹¹⁶ Vgl. im unmittelbaren Umfeld Albertis etwa Francesco d'Altobianco degli Alberti: "Il mondo è pien di vesciche gonfiate, / [...] / strane monete e pessime derate; / [...]" — Dazu mit weiteren Beispielen Stefano Grazzini, Un sonetto *De contemptu mundi* di Francesco d'Altobianco degli Alberti, in: *Interpres*, XV, 1995-96, S. 368-377.

¹¹⁷ Vgl. *Berchorius* (Anm. 10), S. 1277-1280, s.v. 'Vir': "[...] ad virum perfectum pertinet, quod habeat vultum & faciem fulguream, nitidam, & splendentem, iucundam, urbanam [...]. Item dico, quod virtuosus debet habere in intellectu splendorem claritatis seu veritatis, cum dicitur. Oculi eius sicut lampadas ardens. Oculi enim animae sunt virtus intellectiva, & discretiva [...]. Apoc. I.: *Oculi eius sicut flamma ignis.*" — Daß der Gerechte wie Löwe und Adler sein sollte, wird aus der Negativbeschreibung der Sünder deutlich, ebd., S. 1140, s.v. 'Similitudo': "Isti enim non habent more aquilae visus claritatem, sed potius more nocturnae oculorum cordium caecitatem. Isti etiam more leonis non sunt audaces, sed more leporum sunt fugaces."

¹¹⁸ Etwa im späteren 14. Jh. *Johannes de Sancto Gemignano, Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, Venedig 1499, fol. 337r-339r, lib. IX, prol.: "Humanum genus post lapsum peccati a sua decedens integritate nature caligat ignorantie tenebris, concupiscentiae caloribus aestuat, crebraque infirmitate dissolvitur. Sed depellit ignorantie tenebras utcunque sapientie studium cohibet concupiscentiae impetus et cuiuslibet passionis insultus moralis virtutis dominum labentique infirmitati succurrit multiformis artis ingenium." — Dazu Franco Alessio, La riflessione sulle 'artes mechanicae' (XII-XIV sec.), in: *Lavorare nel Medio Evo* (Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale XXI), Todi 1983, S. 257-293; George Ovitt, Jr., *The Restoration of perfection: labor and technology in Medieval culture*, New Brunswick/London 1987.

¹¹⁹ Vgl. jüngst *Johannes Zahltzen, Humana inventa. Zur künstlerischen Darstellung der artes mechanicae, in: Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter*, Ingrid Craemer-Ruegenberg/Albrecht Speer Hrsg., Berlin/New York 1994, Bd. II, S. 1008-1022.

¹²⁰ Zu Albertis 'Universalität' s. neben seiner Autobiographie (Anm. 22) bereits 1438 *Lapo da Castiglionchio, De curiae commodis*: "Est enim eiusmodi, ut ad quamcumque se conferat facultatem, in ea facile ac perbrevis ceteris antecellat." (nach Prosatori latini del Quattrocento, Eugenio Garin Hrsg., Mailand/Neapel 1952, S. 208). — *Quintilian, Inst.* 1, 10, 5.

¹²¹ *Matteo Palmieri, Della vita civile*, Gino Belloni Hrsg., Florenz 1982, S. 39-42; zu den Tätigkeiten einer umfassenden Bildung zählt Palmieri u.a. auch die Beschäftigung mit Skulptur und Architektur. Ebenso treten in Albertis Dialog *Virtus* neben Philosophen und Rednern auch Künstler auf (Alberti Opera inedita [Anm. 34], S. 133). — Vgl. auch *David Cast, Liberty, virtue, honor: comment on the position of the visual arts in the Renaissance*, in: *Yale Italian Studies*, I, 1977, S. 371-397; *Wolfgang A. Bulst, Der 'Italienische Saal' der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm*, in: *Münchener Jb.*, 3. F., XXVI, 1975, S. 123-176, hier S. 148 f.

¹²² S. für Cyriacus die *laudatio* des Jacopo Zeno von ca. 1442: "Quam ob rem soleo quidem mecum ipse sepe numero admirari de te non mediocriter, Kiriace, cum quamcumque in partem oculos verto, nihil ex his que ad virtutem attribui solent in te non integrum atque perfectum esse conspiciam. [...] Tu Grecus, Tu Latinus, Tu astrologus, Tu philosophus, Tu theologus, Tu cosmographus, Tu musicus, Tu scriptor, Tu pictor, Tu factor, Tu denique vatum poetarumque decus. Quid tandem? Omnis virtus es, Kiriace." (nach *Lodovico Bertalotti/Augusto Campana, Gli scritti di Iacopo Zeno e il suo elogio di Ciriaco d'Ancona*, in: *La Bibliofilia*, XLI, 1939, S. 356-376, hier S. 374). — *Lodovico Carbone, Oratio pro nepote Galeotti Assassini*: "Extant innumerabilia et praeclarissima Galeotti opera; sed prae omnibus divi Nicolai marchionis nostri, tui dive Borsi genitoris, effigies, quam tanto artificio formavit ut vivere credi possit. Nihil ei praeter animam deest." (nach *Giuseppe Zippel, Artisti alla corte degli Estensi nel Quattrocento*, in: *Arte*, V, 1902, S. 405-7). — Bei der *effigies* dürfte es sich

wohl am ehesten um eine Medaille gehandelt haben und nicht — wie Zippel glaubt — um einen der Konkurrenzentwürfe für das Standbild Nicolos von 1443.

- ¹²³ Etwa *Lukian, Somnium sive Vita Luciani*, 8 f.; *Plutarch, Vita des Perikles*, cap. 2. — Deren Gedanke aufgegriffen bei *Valerius* (Anm. 20), fol. [28v]: “Quom nec ullus unquam ingenuus adolescens quom ipse Iovem sit intuitus: phidiam se fieri concupiverit neque polycletum: et si vehementer eorum opera sit admiratus.” — Zur antiken Einschätzung *Thomas Pekáry, Welcher vernünftige Mensch möchte schon Phidias werden? Das Ansehen des Künstlers im antiken Rom*, in: *Boreas*, XVIII, 1995, S. 13-18.
- ¹²⁴ *Manetti* (Anm. 75), S. 11 f.: “Omnibus sensus hominum multo antecellit sensibus bestiarum. Primum enim oculi in his artibus quarum iudicium est oculorum, in pictis fictis celatissime formis [...] multa cernunt subtilius. [...] ad pingendum, ad fingendum, ad sculpendum [...] apta manus est admonitione digitorum.” — Offenbar auch gegen die daraus abgeleiteten Ansprüche der Künstler wendet sich um 1475 *Francesco Filelfo, De morali disciplina*, Venedig 1552, S. 27: “[...] DEVM tandem aliquando coram videamus, fruamurque praesentes. Nec illud tamen praeterire nos debet, solere quandoque scientiam usurpari pro sapientia. Cum idem enim Paulus ait; nunc scio ex parte, tunc autem cognoscam, sicut & cognitus sum, huiusmodi scientiam atque cognitionem, non in agendo, sed in contemplando versari manifestum est; quemadmodum est contra illustres quosdam artifices, ut Praxitelem, Scopam, Phidiam, Apellem, Apollodorum, Parrhasium, Euphranora, Polycletum [...].”
- ¹²⁵ *Coluccio Salutati, Epistolario, Francesco Novati* Hrsg., 4 Bde., Rom 1891-1911, Bd. III, S. 114 f.: “facere quidem aliquod dicimur, cum Deus per nos aliquid operatur; [...] nisi forte tribuendum sit artificis manibus, non potius intellectui et arti, quod pictor optime pinxerit vel cuiusvis artificis membris, non industrie, si quid bene fecerit et ignorantie, si defecit. [...] non faciet per se manus nostra vel minimum motum, nisi iubeat voluntatis imperium. nec faciet homo quicquam, si prima causa non illud fecerit et nos ut id agamus opportune moverit. quod cum factum fuerit, longe minus hominis esse dici debet, quam opus aliquid esse manuum artificis, non intellectus hominis operantis. quoniam intellectus noster non fecit manus, licet per ipsas operetur, sed Deus manus et totum corpus ordine nature composuit et intellectum atque voluntatem addidit, simul creans et infundens animam, cum nos fecit. sicut igitur Heracleoti Zeusi, qui [...] temporibus suis arte pingendi floruisse traditur, quique Helene simulacrum in Crotoniensi Iunonis templo pinxit, sic attribui debet illa pictura, quod intellectus peritiae pingendi totum illud opus iure dici valeat, non manuum, quibus ipse depinxit; sic omnia que Deus per nos quasi manibus operatur, proprie dici debent Dei opera et non nostra; dici possunt et nostra non proprietate nature, sed participatione gratie; sicut intellectui peritiae pictoris; non manibus laus debetur, sic Deo, non nobis commendatio de cunctis que facimus tribuatur.” — Vgl. dagegen noch (wohl ausgehend von *Thomas von Aquin, Summa theologiae*, I-II, q. 57, a. 5 ad 1.) *Johannes a Sancto Geminiano* (Anm. 118), lib. IX, prolog., fol. 337r: “Nam laus artificibus laus eorum manibus necnon etiam eorum operibus frequenter exhibetur. sed idcirco in laudem operum manus primo commemoratur artificium quia non ex interiore consilio sed ex exteriori artificio quod manu fecit artifex commendatur. [...] laus consideratur non in ipso artifice sed magis in artificio quod manu operatur.”
- ¹²⁶ Dazu *Alessandro Parronchi, Brunelleschi: “Un nuovo san Paolo”*, in: *Parronchi* (Anm. 106), S. 415-428, hier S. 425 f. (erstmalig publ. 1961).
- ¹²⁷ Zum mittelalterlichen Topos vom *Deus artifex* s. *R. W. Hanning, ‘Ut enim faber ... sic creator’: Divine creation an context for human creativity in the twelfth century*, in: *Word, picture, and spectacle, Clifford Davidson* Hrsg., Kalamazoo 1984, S. 95-149; *Andreas Kablitz, Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes Purgatorio (Purg. X-XII)*, in: *Mimesis und Simulation, Andreas Kablitz/Gerhard Neumann* Hrsg., Freiburg 1998, S. 309-356. — Zur gesamten Entwicklung dieses Vergleichs *Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler*, Wien 1934, v.a. S. 47-65; *André Chastel, Marsile Ficin et l’art*, Genf/Lille 1954, v.a. S. 57-63; *Kurt Badt, Der Gott und der Künstler*, in: *Philosophisches Jb. der Görres-Gesellschaft*, LXIV, 1956, S. 372-392; *Catherine M. Soussloff, The absolut artist. The historiography of a concept*, Minneapolis/London 1997, v.a. S. 43-72.
- ¹²⁸ *Mapheus Vegius, Inter inferiora corpora ... et superiora ... disputatio*, Paris 1511, s.p.: “Non aliter ac si elegans quis polycleti vel phidie manibus fabrefactum simulacrum intueatur: non operis magis ipsius elegantiam quam opificis ingenium et solertiam admiretur.” — Zur Vorstellung, daß die Werke den eigentlich zu bewundernden Geist ihres Schöpfers spiegeln, vgl. *Platon, Tim.*, 29-31; *Augustinus, De catechizandis rudibus*, cap. 12 (nach PL, Bd. XL, Sp. 323 f.); *Athanasius, Oratio contra gentes*, cap. 35 (nach PG, Bd. XXV, Sp. 69); *Hugo von S. Victor, Didascalicon*, I, cap. 9 f. (nach PL, Bd. CLXXVI, Sp. 748): “Haec eadem pingendi, textendi, sculpendi, fundendi, infinita genera exorta sunt, ut jam cum natura ipsum miremur artificem.”; *Thomas von Aquin, Summa contra Gentiles*, 2, 2; *Manuel Chrysoloras* (vgl. *Baxandall* [Anm. 85], S. 82).
- ¹²⁹ Zur antiken Vorgeschichte des Topos s. *Vincenz Ruffner, Homo secundus Deus: Eine geistesgeschichtliche Untersuchung zum menschlichen Schöpfertum*, in: *Philosophisches Jb. der Görres-Gesellschaft*, LXIII, 1955, S. 248-291. — Zum Epitheton ‘divinus’ für Künstler s. die Zusammenstellung bei *Ulrich Pfisterer, Künstlerische potestas audendi und licentia im Quattrocento*, in: *Röm. Jb.*, XXXI, 1996, S. 110, Anm. 8 (dort wird durch einen Druckfehler die Äußerung des Cencio dei Rustici auf 1461 statt 1416 datiert).
- ¹³⁰ Fontanas Traktat (*Liber de omnibus rebus naturalibus*) wurde im 16. Jh. unter falschem Namen veröffentlicht:

- Pompilius Azalus Placentinus, Liber de Omnibus Rebus Naturalibus ...*, Venedig 1544, fol. 110v-111v (lib. V, cap. ix: 'De variis artibus & operationibus hominum.'): "Et ideo artem pictoriam tamen non extollimus, quae apud veteres atque principes in tanta reverentia tenebatur ut Vitruvius memorat, quod non nisi a dignis & insignibus viris tractabatur, quoties Alexander Rex depinxerit artis claritate delectatus genera nescit numerare. Ipsa quidem in hoc dicitur creatori assimilari ut omnia facere videatur & caelum & stellae & elementa cunctorum que sub caelo sunt, imagines format & quae numquam fuere, nec quidquam est in natura, quod ars ipsa effigiem non demonstrat: [...]" — Zu Fontanas Schrift *Eugenio Battisti/Giuseppa Saccaro Battisti*, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Mailand 1984, S. 9-24 und S. 42-52.
- ¹³¹ *Cennino Cennini, Il libro dell'arte*, *Fernando Tempesti* Hrsg., Mailand 1984, cap. I, S. 29 f. — Zur Dichtungstheorie *Eugene N. Tigerstedt*, *The poet as creator: origins of a metaphor*, in: *Comparative literature studies*, V, 1968, S. 455-488; *Maren-Sofie Rostvig*, *Ars aeterna: Renaissance poetics and theories of divine creation*, in: *Mosaic*, III, 1970, S. 40-61; für die Künste *Martin Kemp*, *From 'Mimesis' to 'Fantasia': The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts*, in: *Viator*, VIII, 1977, S. 347-398, v.a. 381 ff. zu Leonardo; *Steiner* (Anm. 89), S. 23-83. — Die Bedeutung der christlichen Lehre über *creatio ex nihilo* für die Vorstellung von der menschlichen Erfindungskraft betont *William Bouwsma*, *The Renaissance discovery of human creativity*, in: *Humanity and divinity in Renaissance and Reformation. Essays in honor of Charles Trinkaus*, *John W. O'Malley u.a.* Hrsg., Leiden 1993, S. 17-34 (dort auch Diskussion des hier ebenfalls wichtigen Beispiels eines 'ohne Naturvorbild' arbeitenden Löffelschnitzers bei Cusanus).
- ¹³² *Cusanus, De beryllo* (nach *ders.*, *Opera Omnia*, Bd. 11/1, *Johannes G. Senger/Carolus Bormann* Hrsg., Hamburg 1988, S. 9): "advertet: Hermetem Trismegistum dicere hominem esse secundum deum. Nam sicut deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et formarum artificialium, quae non sunt nisi intellectus similitudines sicut creaturae dei divini intellectus similitudines." — Die von Cusanus paraphrasierte Stelle im *Asclepius*, cap. xiii (*Corpus Hermeticum*, Bd. II, *A.D. Noack/A.J. Festugière* Hrsg., Paris 1960, S. 347-349), aber auch zitiert bei *Augustinus, De civitate dei*, 8, 23. Vgl. auch *Asclepius*, cap. vi: "[...] magnum miraculum est homo, animal adoperandum atque honorandum. Hoc enim in naturam dei transit, quasi ipse sit deus." — Eine andere Passage war noch nicht durch den erst von Ficino publizierten Originaltext (*Poimandres*, cap. 12) bekannt, sondern allein durch das Zitat bei *Laktanz, Div. inst.*, 7, 4, 3: "At Hermes non ignoravit hominem et a Deo et ad Dei similitudinem fictum [...]" — Zur Überlieferung und Bedeutung der Hermetischen Schriften s. *Eugenio Garin*, *Ermetismo del Rinascimento*, Rom 1988, v.a. S. 33-40; *Miguel A. Granada*, *Giordano Bruno et la dignitas hominis: Présence et modification d'un motif du platonisme de la Renaissance*, in: *Nouvelles de la République des Lettres*, 1993, S. 35-89.
- ¹³³ *Petrarca* (Anm. 103), Bd. I, S. 768. — *Salutati* (Anm. 103), S. 78: "Tanta tamen fuit talis artificii admiratio quod etiam ab sapientibus (si qua tamen sapientia sine vera pietate, qua verus deus colit, esse potest), humanis facti manibus et artibus, quasi plasmatores hominum putarentur illi dii, et adorandi divinisque colendi sacrificiis crederentur." — *Iohannes Dominici, Lucula Noctis, Edmund Hunt* Hrsg., *Notre Dame* (Ind.) 1940, S. 182 f. (cap. 22).
- ¹³⁴ *Alberti, De pictura*, § 26 (Anm. 101): "Has ergo laudes habet pictura, ut ea instructi cum opera sua admirari videant, tum deo se paene simillimos esse intelligent." bzw. "Adunque in se tiene queste lode la pictura che qual sia pictore maestro vedra le sue opere essere adorate et sentira sè quasi giudicato un altro iddio." — Der Bezug der *Volgare-Übersetzung* zu Dante, der seinerseits auf Aristoteles rekurriert, wurde m.W. noch nicht bemerkt; vgl. zum Kontext *David Summers*, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981, S. 298 f. — Entsprechend ist zu Beginn der 1437 entstandenen *Apologi* vom Mensch als "veluti deus" die Rede (s. *Testi Massetani* [Anm. 80], S. 119).
- ¹³⁵ (*Pseudo*)*Aristoteles, De Mundo*, 399b-400a. — Zum Athena-Schild s. Anm. 78.
- ¹³⁶ *Giovanni Pico della Mirandola, Heptaplus*, V, 6 (nach *Giovanni Pico della Mirandola, De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*, *Eugenio Garin* Hrsg., Florenz 1942, S. 300-302): "Est autem plerumque consuetudo a regibus usurpata et principibus terrae, ut si forte magnificam et nobilem civitatem considerint, iam urbe absoluta, imaginem suam in medio illius visendam omnibus spectandamque constituant. Haud aliter principem omnium Deum fecisse videmus, qui tota mundi machina constructa postremum omnium hominem in medio illius statuit ad imaginem suam et similitudinem formatum." — Zu dieser Schrift insgesamt *Charles Trinkaus*, *L'Heptaplus di Pico della Mirandola: Compendio tematico e concordanza del suo pensiero*, in: *Giovanni Pico della Mirandola*, *Gian Carlo Garfagnini* Hrsg., Florenz 1997, Bd. I, S. 105-125.
- ¹³⁷ *Plotin, Enneaden*, 1, 6, 9 in Anlehnung an *Platon, Phaedr.* 252D; zur Rezeption *Plotins* im 15. Jh. *Dominic J. O'Meara* in: *Catalogus translationum et commentariorum*, Bd. VII, *Virginia Brown* Hrsg., Washington (D.C.) 1992, S. 55-73; *Henri D. Saffrey*, *Florence, 1492: The reappearance of Plotinus*, in: *Renaissance Quarterly*, II, 1996, S. 488-508.
- ¹³⁸ *Johannes a Sancto Geminiano* (Anm. 118), lib. IX, cap. lxxvii 'Hominem per subtractionem, appositionem, ac impressionem similem Deo posse fieri, naturalibus commonstratur exemplis': "Similis deo fit homo tripliciter. Nam secundum artem similitudo alicuius rei in aliquas materias inducitur. Uno modo per subtractionem; sicut

- in sculptura. & sic anima efficitur similis deo per ablationem culpa, vel per subtractionem conceptus materialis substantiae. [...] Secundo per appositionem, sicut in pictura ubi apponuntur lineamenta, & colores. Et sic anima efficitur deo similis per appositionem gratiae, & virtutum. [...] Tertio per impressionem, sive adhaesionem, sicut in figura sigilli, quando inhaeret cerae. Et sic anima efficitur similis deo per inhaesionem gloriae.” — Vgl. *Gregor von Nyssa, De hominis opificio* (PG 44, Sp. 253C) und *In psalmos*, cap. 11 (PG 44, Sp. 541D-544); zur Bekanntheit Gregors und den mittelalterlichen lateinischen Übersetzungen s. ausführlich Anm. 140.
- ¹³⁹ *Johannes a Sancto Gemignano* (Anm. 113), Sermo .xvi. adhuc de homine (fol. li r): “Sed notandum [...] Quod imago dei in quibusdam est abolita sive obumbrata [...] In quibusdam vero est deformata & fedata ut in pictoribus magnam iniuriam faceret pictori qui pulcherrimam imaginem suam adulterinis coloribus superiectis deturparet et deformaret. Sic magnam iniuriam facit creatori qui imaginem mentis sue peccatis deturparet. Theodosius imperator dicitur occidisse multos propter imaginem sive statuam uxoris sue sedatam vel destructam: quid ergo facit deus hijs qui imaginem spouse sue. Id est anime sedat: certe imaginem ipsorum ad nichilum rediget [...]” — Sermo .xvii. adhuc de homine & de complemento operis .vi. diei (fol. liiii r): “Artifex qui incipit facere opus: & cognoscit se errare: & non bonum facere: destruit illud non benefactum: & incipit aliud novum ut sibi recipiat praemium. Sic peccator debet destruere malam vitam & incipere novam [...]” — Zu den patristischen Vorbildern für diese Gedanken vgl. *Ladner* (Anm. 111), v.a. S. 88 f.
- ¹⁴⁰ *Gregor von Nyssa, De hominis opificio* (zit. nach der weit verbreiteten lat. Übersetzung unter dem Titel *De creatione hominis des Dionysius Exiguus* in: PL, Bd. LXVII, Sp. 352 f.; griech. Original in: PG, Bd. XLIV, Sp. 138): “Sicut enim formas hominum per colores quosdam pictores in tabulis transferunt, tincturas proprias congruasque miscentes, ita ut primaevae formae decor in similitudinem diligentissima mutatione transmigret: sic intelligo nostrae substantiae formatorem, velut quibusdam virtutum coloribus, miram pulchritudinem suae imaginis contulisse, in nobis exprimentem proprium principatum.” — Vgl. für weitere Beispielen *Ladner* (Anm. 111), v.a. S. 85-90; zur Bekanntheit und den Übersetzungen Gregors im 15. Jh. s. *Helen Brown Wicher* in: *Catalogus translationum et commentariorum*, Bd. V, *F. Edward Kranz/Paul O. Kristeller* Hrsg., Washington (D.C.) 1984, S. 120-134. — Kommentierend dazu *Johannes Damascenus, De imaginibus oratio*, III (nach PG, Bd. XCIV, Sp. 1269); letztere Stelle verfälscht zitiert bei *Claudia Cieri Via*, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in: *Il ritratto e la memoria*, Bd. I, *Augusto Gentili* Hrsg., Rom 1989, S. 45-91, hier S. 51 f. — Für *Origines, Contra Celsum*, VIII, 17 f. sind alle tugendhaften Christen als Bild bzw. Statue Gottes zu bezeichnen; *Genes. Homil. XIII*, 4 erscheint Christus als ‘Maler’ der menschlichen Seele.
- ¹⁴¹ *Hieronymus Scoptius, Oratio in die festo omnium sanctorum*, Rom s.a. [nach 1. Nov. 1489], fol. [4r-v]: “Verum postquam pulchritudo illa quae in imagine consistebat peccati sordibus obsolevit et inquinata est, venit qui nos ea turpitudine liberaret [...] ut [...] rursus in nobis beata renovaretur et restitueretur forma. Atque, ut in picturae arte dixerit peritus ad rudes illam pulchram esse effigiem quae ex talibus sit partibus constituta cuius et coma talis et oculorum orbis et superciliorum lineamenta et generum status ceteraque omnia quibus omni ex parte expletur et perficitur pulchritudo, sic et modo Christus Iesus ad illius quod solum beatum est imitationem animam nostram rursus tamquam pictura nova restituens per singula omnia quae perducant ad beatitudinem illint orationem atque describit [...]” — Dazu *John W. O'Malley*, *Praise and blame in Renaissance Rome*, Durham 1979, S. 65.
- ¹⁴² Etwa *Coluccio Salutati, De fato et fortuna*, I, 1, *Concetta Bianca* Hrsg., Florenz 1985, S. 11: “*Plasmavit ergo Deus hominem* — ut sacre Littere profitentur — *ad similitudinem et imaginem suam*, hoc est recepturum, et ut reciperet per infusionem anime rationalis trinitatis imaginem, memoriam scilicet, intelligentiam et dilectionem; et hanc impressam habens imaginem, etiam Dei diceretur imago, sicut tabulam pictam non incongrue vocamus imaginem.” — *Antonio da Barga* (s. *Kristeller* [Anm. 67], 542 f.): “ita et secundum animam dicitur homo esse imago dei, quia imago dei in eo est. Sicut imago dicitur, non tabula et pictura que in ea est, sed propter picturam que in ea est simul et tabula imago appellatur.” — In anderem Kontext *Lorenzo Valla, Repristinatio dialecticae et philosophiae*, *Gianni Zippel* Hrsg., Padua 1982, Bd. II, S. 418 f.: “Neque vero concesserim animam hominis velut tabulam rasam esse, in qua nihil pictum sit, sed pingi possit: nam potius picta est et picta ad imaginem Dei.”
- ¹⁴³ *Cusanus, De visione Dei* (nach *Hopkins* [Anm. 68], S. 264 f.): “Tu domine qui omnia propter temetipsam operaris: universum hunc mundum creasti propter intellectualem naturam. Quasi pictor qui diversos temperat colores: ut demum seipsam depingere possit: ad finem ut habeat suiipsius imaginem in qua delicietur ac quiescat ars eius.” — Die Ähnlichkeit zu *Tertullian*, *Adversus Hermogenem* (nach PL, Bd. II, Sp. 219-264, v.a. 224) scheint noch nicht bemerkt: “documentum artis suae dum ostendit, ipse se pinxit.” — Allgemein zu *Cusanus* Vergleich von Gott und Mensch: *Moffitt Watts* (Anm. 96); *Agnès Minazzoli*, *L'art sans l'artiste*, in: *Symboles de la Renaissance*, Bd. 3, *Daniel Arasse u.a.* Hrsg., Paris 1990, S. 137-151.
- ¹⁴⁴ In satirischer Travestie spielen sie etwa zu Beginn des *Momus* eine Rolle (vgl. *Alberti, Momus* [Anm. 34], S. 20 f.): “At hominem quidem affirmabat quippiam esse prope divinum; sed, si qua in eo spectaretur formae dignitas, id non auctoris inventum, sed ab deorum esse ductum facie.” — Vgl. auch *Alberto Tenenti*, *Leon Battista Alberti e le statue degli dei*, in: *Intersezioni*, XVII, 1997, S. 117-122.

- ¹⁴⁵ *Giovanni Pico della Mirandola, Oratio de dignitate hominis* (nach: *Pico della Mirandola* [Anm. 136], S. 106). — Dazu *Heinrich Reinhardt, Freiheit zu Gott. Der Grundgedanke des Systematikers Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494)*, Berlin 1989, v.a. S. 119-144.
- ¹⁴⁶ Ansätze einer neuen Sicht Albertis bei *Anthony Grafton, Panofsky, Alberti, and the ancient world*, in: *Meaning in the visual arts: views from the outside*, *Irving Lavin* Hrsg., Princeton 1995, S. 123-130. — Zur Diskussion um die 'Geburt des Individuums' in der Renaissance zuletzt mit umfassendem Resümee der Forschung *John Martin, Inventing sincerity, refashioning prudence: the discovery of the individual in Renaissance Europe*, in: *The American Historical Review*, CII, 1997, S. 1309-1342.

RIASSUNTO

Il presente studio prende avvio da una visione d'insieme sulla iconografia delle medaglie umanistiche fino alla metà degli anni cinquanta del Quattrocento; nel primo capitolo si delinea l'orizzonte interpretativo coevo a tali medaglie, sullo sfondo del quale vanno considerati impresa e ritratti dell'Alberti. Viene mostrato innanzitutto, sulla base di nuove interpretazioni (per Pier Candido Decembrio e Benedetto de' Pasti) o letture più precise (per Guarino da Verona), un ben largo impegno degli intellettuali per offrire di sé sulle medaglie, e per diffondere, un'immagine confacente all'ideale di un 'umanesimo cristiano'. Per quanto riguarda l'impresa dell'Alberti l'analisi di fonti iconografiche e documentarie chiarisce soprattutto che egli, nel suo dialogo *Anuli* — qui datato 1432-34 — coglie occasione, in tale punto cronologico, per la scelta, in enigma, dell'"occhio alato": in questo anno avvenne infatti la cooptazione di lui tra gli Abbreviatori papali, i quali, come ricompensa per una condotta di vita virtuosa e non sviata dalle contrarietà, hanno diritto a vederla rappresentata. La cifra iconografica dell'"occhio fiammeggiante alato" può venir tratta (cap. 3) dalla metafora con cui si allude, nella discussione patristica sulla creazione e dignità dell'uomo (Filone Giudeo, Lattanzio, Ambrogio), alla tensione dell'uomo verso Dio. Del resto nella *Commedia* dantesca, che descrive come meta del suo *itinerarium mentis in Deum*, con metafore di specchio, fiamma e sole, il divenire identici dello sguardo umano con quello divino, si trovano già tutti gli elementi dell'impresa albertiana. Il motto QUID TVM, aggiunto certo solo verso il 1438, va probabilmente ricondotto, nel senso di questa lettura, alla discussione ciceroniana sulla virtù che troviamo nel V libro delle *Tusculanae disputationes*, ma può allo stesso tempo, più in generale, venir considerato nel suo carattere di ricerca, come espressione quindi del non-sapere umano, del dubitare e del possibile fallire (e qui si rivelano i "contrastanti" evidenziati da Eugenio Garin nel pensiero dell'Alberti). Il vistoso collegamento della sua impresa con l'autoritratto che osserviamo sulle placchette conservate a Washington e a Parigi (cap. 4) indica significati complementari tra di loro: la tensione umana verso Dio che l'"occhio alato" rappresenta visivamente risulta derivare, in ultima analisi, dalla creazione dell'uomo *ad imaginem et similitudinem Dei*. In riferimento ad una serie di fonti fino adesso poco notate il significato centrale di questa formulazione viene seguito a partire da *Genesi*, I,26 per quanto riguarda l'autoritratto dell'Alberti e la teoria del ritratto nel primo Rinascimento. La *dignitas* dell'uomo e il suo tendere a Dio si manifestano infine (cap. 5) nella creatività manuale da lui dimostrata; è quindi l'artista che, portando a termine il proprio ritratto, si rispecchia (si 'ritrae', appunto) in ciò che viene creato, scoprendosi, in analogia con Dio, creatore. Anche in tal modo l'Alberti rivendica per la propria attività nelle arti figurative, inconsueta per un umanista, lo status di un *quasi altro iddio*.

Bildnachweis:

Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche, Mailand: Abb. 1a-b. — KIF: Abb. 2a-b, 6. — Staatl. Museen zu Berlin, Münzkabinett: Abb. 3a-b, 4a-b, 7a-b. — Kunsthistorisches Museum, Wien: Abb. 5a-b. — Bibl. Nationale, Paris: Abb. 8a-b, 12, 14. — BNCF: Abb. 9. — Biblioteca Estense, Modena: Abb. 10a-b. — National Gallery, Washington: Abb. 11. — Biblioteca Nazionale Centrale, Rom: Abb. 13.