

Ulrich Pfisterer

INGENIUM UND INVENTION BEI FILARETE

Unter den 214 Illustrationen, wie sie die beste Abschrift von Filaretos Architekturtraktat am Manuskripttrand überliefert, haben nur zwei nichts mit der Baukunst und ihrer geschichtlichen Entwicklung im weitesten Sinne, mit der Ausstattung oder Nutzung von Gebäuden, mit Bau- bzw. Vermessungstechniken oder aber mit Perspektivlehren zu tun¹. Die eine dieser beiden Abbildungen zeigt einen Griffel und die zugehörige Zeichentafel, auf der ein antiker Caesarenkopf im Profil dem Fürsten als Muster seiner ersten Zeichenübungen dienen soll – so erläutert es der nebenstehende Text². Die zweite Darstellung gibt ein dickes, von mehreren Schließen zusammengehaltenes Buch mit verziertem Deckel wieder (Abb. 1): Auf diesem Einband, den ein schmaler, vegetabiler Rahmen einfaßt, erhebt sich aus einer Vase eine weibliche Halbfigur, die ihre Hände auf die Köpfe zweier flankierender Putti legt. Begleitet wird sie von den Beischriften ‚MEMORIA • I[N]GENGNO • I[N]TELLETO‘. Die ganze Anordnung balanciert auf Ranken, die ihrerseits einen weiteren Kopf umschließen. Es handelt sich dabei um das ‚goldene Buch‘, von dessen angeblicher Auffindung der *Trattato* ausführlich berichtet³. Dieses für Filaretos Erzählfiktion zentrale *libro d'oro* überliefert in Wort und Bild die Anlage der (erfundenen) antiken Idealstadt *Plusiapolis*, die im weiteren als rechtfertigendes Vorbild für den von Filarete ebenfalls großenteils utopisch projektierten Bau von *Sforzinda* dient. Erstaunlicherweise erhält der Leser jedoch in der ne-

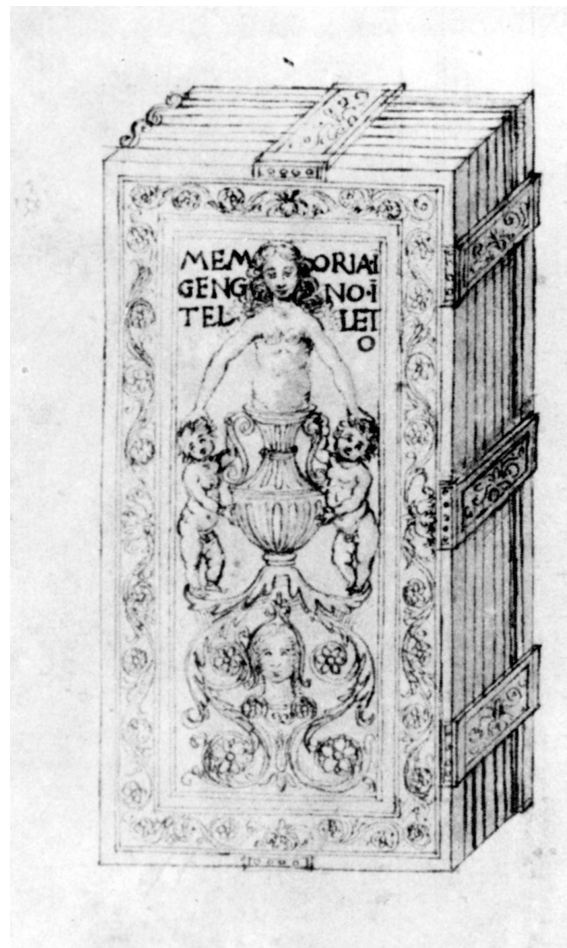


Abb. 1: Filarete, *Trattato di architettura*, Florenz, *Biblioteca Nazionale Centrale*, II, I, 140 (ehem. Cod. Magliab. XVII, 30), f. 108v

benstehenden Beschreibung eine von der Randillustration gänzlich abweichende Angabe zum Buchdeckel. Laut Text nämlich seien darauf die Personifikationen von *Ragione* und *Voluntà* zu sehen gewesen, wie sie an anderer Stelle nochmals erwähnt und in der dortigen Illustration korrekt dargestellt werden: zwei nackte Frauen, die eine auf einem Herzen sitzend, Waage und Zügel haltend, mit bleiernen Sandalen und drei Gesichtern, die andere stehend, den Kopf voller Augen, mit Flügeln, Rad, Erdscheibe und nochmals zwei Waagen⁴. Zwar lassen sich auch sonst in den Abschriften des Architekturtraktats Diskrepanzen zwischen Text und Bild beobachten. Aber gerade im Falle des *libro d'oro* kann es sich nicht um die ungenaue oder mißverständene Wiedergabe einer ursprünglich textgetreuen Abbildung handeln, zu grundlegend sind die Abweichungen. Vielmehr muß diese aus den Erläuterungen des *Trattato* nicht herleitbare Bilderfindung in ihren Grundzügen bereits auf ein Vorbild im verlorenen Autorenexemplar Filaretos zurückgehen.

Wie kam es zu dem Bild der Frau in der Vase und den beiden Putti? Die Antwort darauf wird eine Entwicklung in Filaretos kunsttheoretischem Denken vom Bildhauer zum Architekten unter den Leitbegriffen *Ingenium* und *Invention* nachzeichnen: Wogegen nach bisheriger Forschungslage seine Tätigkeit mehr oder weniger zusammenhanglos in eine weitgehend ‚theoriefreie‘ Früh- und eine intensiv theoretisierende Spätphase zerfiel, d. h. in den römischen Aufenthalt mit der praktischen Arbeit als Bildner und Gießer Eugens IV. an der Bronzetür von St. Peter (ca. 1432-1445/48) und in die Mailänder Zeit (ca. 1451-1464), die neben seinen Aufträgen als Architekt und Ingenieur Francesco Sforzas die Niederschrift des *Trattato di architettura* in den Jahren 1461-1464 umfaßte⁵.

Die Begriffs-Trias des ‚goldenen Buches‘ von *memoria*, *intellectus* und *ingenium* findet sich in dieser Kombination weder in den älteren Architekturtraktaten Vitruvs und Albertis, noch bei Platon, d. h. den drei Hauptquellen Filaretos⁶. Sie rekuriert vielmehr auf die Theorie der drei *sensus interiores*, wie sie Aristoteles entwickelte und insbesondere durch Galen der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fakultätenpsychologie vermittelt wurde⁷. Auch wenn sich dann vor allem im Gefolge der Schriften arabischer Ärzte und Philosophen die Unterteilung der geistigen Vermögen des Menschen verkomplizierte, blieb doch die ursprüngliche Dreiteilung immer präsent: Durch das *ingenium* (auch *phantastikon*, *phantasia* oder *vis imaginativa*) konnten Sinneseindrücke oder Erinnerungsbilder zu Vorstel-

lungsbildern zusammengesetzt und so Neues erfunden werden, der *intellectus* (auch *dianoetikon*, *ratio*, *vis estimativa* oder *cogitatione*) verarbeitete und beurteilte das Resultat nach rationalen Gesichtspunkten, mittels der *memoria* (auch *mnemoneutikon*) wurden die Vorstellungsbilder und Denkinhalte dann abgespeichert und standen für den weiteren Abruf bereit. Anatomisch lokalisierte man diese *sensus* in den drei größten Gehirnventrikeln⁸. Filaretes Humanistenfreund Filelfo, der sich über Jahrzehnte mit der Seele und den Tugenden beschäftigte, könnte das Interesse des Künstlers auf diesen Vorstellungskreis gelenkt haben⁹. Für die bildliche Umsetzung Filaretes – denn offensichtlich personifizieren die Frau und die beiden Putti diese drei durch die Inschriften bezeichneten Seelenvermögen – finden sich dagegen keine so präzisen Ausgangspunkte. Die naheliegende Vorstellung vom Gedächtnis als Gebäude, Schatzkammer, Vorratsraum oder -behältnis und selbst der Vasen-Vergleich sind seit der Antike geläufig; Buchillustrationen scheinen diese sogar ansatzweise visuell umzusetzen¹⁰. Den Bezug zu den bildenden Künsten stellte etwa Guarino da Verona her, wenn er 1446 den Vorgang des Entwerfens und Ausarbeitens eines Werkes bei Literaten und Bildhauern parallelisiert, wobei es zunächst die Ideen aus den ‚Gefängniszellen des Gedächtnisses‘ hervorzuholen gelte¹¹. Daß bei Filarete aber entgegen der Tradition nicht der Intellekt, sondern das Gedächtnis im Mittelpunkt steht, und daß es sich bei dessen ‚Verwalter‘ und ‚Hüter‘ um eine Frau handelt, die sich mütterlich den zwei Kindern zuzuwenden scheint, dürfte (neben dem grammatikalischen Geschlecht des Begriffs) seinen Ausgangspunkt von der Überlieferung nehmen, daß eben die *memoria* die Mutter der Musen sei, die von ihr genährt würden. Die inspirierenden Musen wiederum waren ihrem Wesen nach nicht weit von *ingenium* und *intellectus* entfernt¹². Da zudem die Tätigkeit dieser beiden Vermögen auf dem Wirken innerer Geisteskräfte (*spiritus*) beruht, die spätestens seit dem ausgehenden 13. Jh. als personifizierte *spiritelli* erscheinen, worunter man sich Putti vorstellte, lag das Bild zweier Knäblein nahe¹³. Für Filarete vermischte sich jedoch das Bild vom ‚mütterlichen Gedächtnis‘ zudem mit der tradierten Vorstellung vom Wirken einer ‚mütterlichen Einbildungskraft‘ und speziell mit der Idee vom Architekten als der ‚Mutter‘ eines Bauwerks: Nach der ‚Zeugung‘ durch den in männlicher Rolle agierenden Auftraggeber ging der *architetto* in der Regel neun Monate mit dem Entwurf schwanger und bewegte ihn phantasierend im Gedächtnis (!) hin und her (‚fantasticare e pensare e

rivoltarselo per la memoria in più modi") – für Filarete übernimmt so die Memoria traditionelle Aufgaben der Imagination. Nachdem der Architekt sein Produkt geboren hatte, sollte er es wie eine gute Mutter liebevoll aufziehen und pflegen¹⁴. Filaretos originelles Sinnbild von den Geistesvermögen des Menschen scheint demnach auf das am Anfang des Architekturtraktats entwickelte und ebenfalls exzeptionelle Gleichnis vom mütterlich den Entwurf im Geiste empfangenden und im Gedächtnis austragenden Architekten zugeschnitten. Bei dieser verschiedene ältere Gedankentraditionen neu kombinierenden Bilderfindung Filaretos handelt es sich freilich um keinen Einzelfall, Entsprechendes gilt für eine ganze Reihe anderer Allegorien des *Trattato*. Und Filarete läßt auch keine Gelegenheit aus, diese im Text als Produkte seiner eigenen *fantasia* zu rühmen¹⁵. Jedenfalls macht ihn sein Interesse an den intellektuellen Zentren des Menschen und insbesondere des Künstlers zum wichtigsten Vorläufer Francesco di Giorgio Martinis und Leonardo da Vincis, wengleich das Universalgenie auf der Suche danach auch anatomische Studien betreiben sollte¹⁶.

Auf dem ‚goldenen Buch‘ angebracht, das die Pläne und Bauanweisungen für *Plusiapolis* enthält, konkretisieren sich die Bedeutungen des Sinnbildes aber noch: Zunächst hätte die personifizierte *memoria* auf dem Buchdeckel automatisch die Metapher vom ‚Buch des Gedächtnisses‘ evoziert, und als solches war das *libro d'oro* – Erinnerungsgarant für *Plusiapolis* – ja konzipiert worden¹⁷. Bei einem zumindest teilweise auf den Prinzipien der Gedächtniskunst mit ihren *imagines agentes* basierenden Werk kam aber den Abbildungen nicht nur illustrierender Wert zu, sondern eine eigene Qualität der Wissensvermittlung und –speicherung. Es scheint also kein Zufall, daß Filaretos *Trattato* der erste neuzeitliche Architekturtraktat mit Illustrationen ist, gerade beim ‚goldenen Buch‘ aber Text und Abbildung nicht übereinstimmen, die Zeichnung vielmehr eine eigene Botschaft übermittelt¹⁸. Bei den auf dem Deckel personifizierten geistigen Vermögen handelt es sich nun vorrangig um diejenigen, die dem fiktiven antiken Architekten Onitoo Nolivera – und damit übertragen (und das Anagramm auflösend) Antonio Averlino selbst – zu seinen Werkentwürfen verholfen hatten: Filarete scheint sein Ideal eines vollkommenen Architekten also nicht wie Alberti vorrangig über die Parallele zum Rhetor, sondern im Rekurs auf die Fakultätenpsychologie zu konstruieren¹⁹. Im übrigen bewies Filarete gerade durch die *inventio* dieses Sinnbildes noch-

mals anschaulich seine eigenen inventiven Fähigkeiten. Der Einbanddeckel des *libro d'oro* gewinnt so eigentlich den Charakter einer Titelillustration für Filaretos *Trattatto di architettura*.

Der nach 1945 in Mailand verschollene Codex Trivulzianus 863 belegt die Richtigkeit der bisherigen Überlegungen. Im Gegensatz zur bis dato besprochenen Abschrift des Architekturtraktates (Magliabechianus, Florenz), die Filarete dem Piero de' Medici gewidmet hatte, war der Trivulzianus noch dem Francesco Sforza dediziert und also die etwas ältere Fassung²⁰. Das Manuskript zeigte auf der ersten Seite in die Initiale E integriert ein doppeltes Autorenporträt Filaretos (Abb. 2)²¹: Im oberen Feld des Buchstabens erscheint sein Profilbildnis, unten ist er bei der Niederschrift des Traktates - genauer: seiner Signatur ‚ANTONIOV AVEPLINOV‘ - zu sehen. Das ganze wird von Ranken umrahmt und dem nun schon bekannten Bild der von den beiden Putti begleiteten Frau in der Vase bekrönt. Es fungiert hier also tatsächlich als eine Art ‚Titelbild‘. Auf der Vase läßt sich zudem ‚MEMORI..‘ entziffern, womit deren Deutung als Vorratsbehältnis der Erinnerung bestätigt wird. Im Unterschied zur Illustration des Magliabechianus aber legt *memoria* hier nicht ihre Hände auf den Kopf der Putti, sondern gießt ihnen aus Schalen eine Flüssigkeit in den Mund, während die nun geflügelten Knäblein ihrerseits je eine Kanne ausleeren. Da zwei Bienen am Boden den vergossenen Inhalt aufsaugen, läßt sich dieser als Nektar oder Honig bestimmen. Filarete beschreibt im Architekturtraktat zwei ähnliche Szenen: Einmal laben sich Bienen am Honig, der von einer Figur



Abb. 2: Filarete, *Trattatto di architettura*, Mailand, *Biblioteca Trivulziana*, Cod. 863, f. 1r (zerstört)

der Tugend ausgeht, im anderen Fall beschreibt er eine Vase gefüllt mit dem Honig der tugendhaften Bienen als Sinnbild des guten Fürsten²². Auch sonst sind Bienen auf der Initialminiatur des Trivulzianus omnipräsent: Sie bevölkern gemeinsam mit einigen Vögeln die Ranken, zwei umschwirren das Profilbildnis Filarettes, eine krabbelt unter dem Stuhl des Schreibenden.

Die Bedeutung der tugendhaften Biene als ‚Tier-Imprese‘ Filarettes hat insbesondere Martin Warnke am Beispiel der späten, nicht sicher datierbaren Selbstbildnis-Medaille mit ihrem Motto ‚VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS‘ untersucht (Abb. 3)²³. Über die Informationen der Inschrift hinaus wird durch eine Äußerung Filarettes im *Trattato* deutlich, daß der Lorbeer als Zeichen für *sapientia*, die blütensaugenden Bienen als das für *ingenium* zu verstehen sind²⁴. "Nichts spricht – so Warnkes Folgerung – dagegen, diese beiden Fähigkeiten in dieser Selbstbildnismedaille im Sinne einer Tugendförderung angesprochen zu sehen: Wie die Sonne die Bienen belebt, so fördert der Fürst durch seine Zuwendungen Ingenium und Weisheit der Künstler." Indem schließlich auf der Medaille Filarete mit Hammer und Meißel den Baumstamm öffnet,



Abb. 3: Filarete, Medaille mit dem Selbstbildnis, London, Victoria & Albert - Museum

damit sich der Honig ergießen kann, wird die Honigproduktion der Bienen mit der künstlerischen Leistung parallelisiert. Das antike ‚Bienen-gleichnis‘, wonach die literarische *imitatio* zu einem synthetisierenden eigenen Produkt führen müsse wie die Blütenlese der Bienen zum Honig, wird auf den bildenden Künstler Filarete übertragen. Der möglicherweise zwischen 1413-17 in einer ersten Version niedergeschriebene Traktat *De imitatione* des Paduaner Humanisten Gasparino Barzizza faßt diese Nachahmungs-Theorie und die anschaulichen Vergleiche dafür unter Angabe der antiken Quellen am besten zusammen - im übrigen auch mit Hinweis auf das Vorgehen der Maler²⁵. Nicht reflektiert scheint dagegen bei Filarete das seit Petrarca wieder virulente und besonders auch für Künstler diskutierte Problem, ob diese Nachahmung nur auf das eine beste Vorbild zielen müsse, oder das jeweils Beste verschiedener Vorbilder zusammenbringen dürfe²⁶. Abschließend sei noch ergänzt, daß das friedliche Zusammensein von Filarete und den Bienen antike Prodigien-Schilderungen evoziert, wonach sich Bienenschwärme auf den Mund der Knaben Pindar und Vergil niedergelassen hätten, um so deren ‚honigsüße‘ dichterische Produktion anzukünden²⁷. Filarete reklamiert also auch in dieser Hinsicht für sich den Status des Literaten und der *ars liberalis*. Jedenfalls scheinen auf der Medaille Biene, Künstler-Architekt und die fürstliche Gnade der Sforza so untrennbar verwoben, daß angesichts dieser umfassenden Synthese die Frage nach der ursprünglichen Bedeutung von Filaretetes ‚Tier-Imprese‘ bislang in den Hintergrund rückte²⁸. Sucht man in Filaretetes Œuvre nach der Verbreitung und dem ersten Auftreten der Biene, wird man bei fünf anderen Werken fündig: am Ende des zweiten, 1465 datierten Teils der Inschrift auf der Sockelplatte der ‚Commodus‘-Reiterstatuette²⁹, auf der jedenfalls vor 1459 entstandenen Medaille für den Humanistenfreund Filelfo³⁰, auf zwei stilkritisch in die 1450er Jahre datierbaren Marien-Plaketten³¹ und offenbar erstmals auf einer um 1450 entstandenen und kaum beachteten Bronzeplakette in der Eremitage (Abb. 4). Diese wird sich im folgenden als frühestes Schlüsselwerk für Filaretetes Denken über Ingenium und Invention erweisen.

Auf dem kleinen, nur 13,5 x 8,55 cm großen und durchschnittlich 1,2 cm starken Objekt stehen sich ein Stier und ein Löwe wohl in Angriffshaltung gegenüber. Zwischen beiden - und andeutungsweise räumlich etwas nach vorne versetzt vorzustellen - erhebt sich ein Baum, in dessen Krone sich eine große Biene niedergelassen hat. Darunter sind auf einem breiten

Sockelstreifen in merkwürdig ungleicher Verteilung die Worte zu lesen: ‚L ANTONI AVER ROMULEAS PORTAS AEREAS / FABRI INVENTIO‘, womit unbenommen der falschen grammatikalischen Konstruktion gemeint sein muß: ‚Die Erfindung des L. Antonius Aver[linus], des Herstellers der Bronzetüren in der Stadt des Romulus‘³². Der bislang einzige Deutungsversuch identifiziert Stier, Löwe und Baum mit den Wappen-Tieren und dem (allerdings nicht als Eiche spezifizierten) Baum der in Rom ansässigen Familien Borgia, Barbo und Della Rovere³³. Die beiden Tiere würden sich nicht kämpfend gegenüberstehen, sondern vor dem Rovere-Baum verneigen, womit nur auf die Ehrerbietung der Kardinäle Rodrigo Borgia und Marco Barbo vor dem 1471 neu gewählten Papst Sixtus IV. alludiert sein könne. Filarete wäre also, wie bereits Vasari berichtete, kurz vor seinem Tod nach Rom zurückgekehrt und hätte dort als letztes Werk und Zeichen seiner tugendhaften Treue zum Oberhaupt der Kirche die Plakette gefertigt. Aber abgesehen von der Frage, ob Filarete sein Leben tatsächlich in Rom beschloß, wofür außer Vasaris Bericht kein weiteres Zeugnis existiert, oder ob er nicht viel eher eine Reise nach Konstantinopel plante, hat der unvoreingenommene Blick auf den Stil des Reliefs und seine Inschrift gezeigt, daß die Entstehungszeit schon



Abb. 4: Filarete, Plakette, St. Petersburg, Eremitage

um 1450 anzusetzen ist, womit der ‚heraldischen‘ Deutung aller Boden entzogen wird: Insbesondere das ungewöhnliche Adjektiv *aereas* statt des geläufigen *aeneas* findet sich auch auf Filaretes Signatur des Prozessionskreuzes für Bassano del Grappa von 1449³⁴.

Die Inschrift verrät aber noch wesentlich mehr: Bei der an sich sorglosen Verteilung der Worte auf dem Sockelstreifen scheint einzig der Gesichtspunkt wichtig gewesen zu sein, daß *inventio* mittig und in axialem Bezug unter dem Baum mit der Biene plaziert wird. Schon die Wahl gerade dieses, in der zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskussion noch seltenen Begriffs, der mir so prominent in keiner anderen Künstlersignatur der Frührenaissance bekannt ist, mußte Aufmerksamkeit erregen. Allein Alberti hatte in *De pictura* ausführlichst die *Calumnia* des Apelles als muster-gültige, die Nähe der Malkunst zur Literatur beweisende Bilderfindung gelobt³⁵. Filaretes Signaturformel scheint darauf zu rekurrieren, zumal er dann im *Trattato* zweimal die *bella invenzione* des Apelles erwähnt³⁶. Jedenfalls wird die Plakette durch die Apostrophierung als *inventio* zur eigenständigen Leistung Filaretes erhoben, die aus den Voraussetzungen des *ingenium*, der *imitatio* und *sapientia*, wie sie die Biene und der Lorbeer verkörpern, resultiert.

Umso größeren Anstoß mußten die gelehrten Kunstkenner jedoch an der Verbindung von *inventio* und *faber* nehmen. Zwar sollte noch 1452 Ghiberti seine Paradiestür mit *mira arte fabrefactum* signieren. Aber um die gleiche Zeit unterschied Alberti in *De re aedificatoria* nicht nur zwischen dem *fictor* als dem eigentlichen Bildner und dem *faber* als ausführendem Helfer und Bronzegießer, sondern beschrieb das Tun des Handwerkers (*faber*) überhaupt als das genaue Gegenteil zum *ingenium inventoris*³⁷. Auch Filaretes Humanistenfreund Filelfo titulierte diesen 1447 in klassischem Latein als *fictor et excussor egregius*, den abwertenden Terminus *faber* wohlweislich vermeidend³⁸. Aus diesem und dem bereits oben erwähnten grammatikalischen Lapsus wird eines ganz deutlich: Bei Abfassung der Plaketten-Inschrift kann Filarete auf keinen Fall von einem ihm bekannten, versierten Humanisten sei es in Rom, Florenz oder Mailand geholfen worden sein. Damit ergeben sich für die Datierung ein präzisierender *terminus ante* und *post quem*. Denn im Dezember 1448 flieht Filarete aufgrund des Vorwurfs eines Reliquiendiebstahls aus Rom nach Florenz. Obwohl am 7. Februar des folgenden Jahres die Florentiner Signoria anscheinend erfolgreich für ihren *carissimo cittadino* interveniert, übersiedelt Filarete nach

Venedig³⁹. Ab September 1451 arbeitet er dann nachweislich in Mailand, möglicherweise bezieht sich bereits ein Brief vom April dieses Jahres, in dem Cosimo de' Medici verspricht, Francesco Sforza einen *ingegniero* für das Ospedale zu schicken, auf Filarete⁴⁰. Als wahrscheinlichstes Entstehungsdatum der Plakette ergibt sich so der Zeitraum von März 1449 bis höchstens Mitte des Jahres 1451, als Filarete in Norditalien umherreiste bzw. möglicherweise in Venedig keinen engeren Kontakt zu Humanisten hatte.

Schließlich lenkt der Name *Aver[ulinus]* die Aufmerksamkeit auf seine Namensform und damit verbunden nochmals seine Berufsbezeichnungen. Bekannt ist, daß sich Antonio di Pietro Averlino erst gegen Ende seines Lebens ‚Filarete‘ (Tugendfreund) zu nennen begann. Ein Gedicht Filelfo von 1465 ist nicht nur der früheste Beleg dafür, sondern deutet auch auf die Rolle hin, die der Humanist wohl bei dieser gräzisierungswahl spielte⁴¹. Weniger beachtet wurden dagegen die früheren Bezeichnungen, aus denen sich jedoch eine klare Entwicklung ablesen läßt: Auf der römischen Bronzetür erscheint der Vorname allein bzw. mit Patronym und Herkunftsangabe (*Opus Antonii* und *Antonius de Petri Florentinus*). Filelfo titulierte 1447 *Antonius Florentinus factor et excussor egregius*, die Florentiner Signoria 1449 wieder mit korrektem Verweis auf den Vater *Antonio di Pietro, maestro d'intaglio*⁴². Das Bassaner Vortragekreuz von 1449 ist knapp *Opus Antonii* bezeichnet, wie es sich auch noch 1456 am Hector findet - die klassisch-kurze und damit wenig aussagefähige Signaturformel in Anlehnung an die Rossebändiger in Rom. Offenbar noch aus Unkenntnis spricht am 26. September 1451, d. h. kurz nach Filaretas Ankunft in Mailand, der herzogliche Sekretär von *Antonio da Fiorenza pinctore*, und Filarete selbst unterschreibt am 20. Dezember 1451 den Brief, mit dem er sich bei Piero de' Medici für die Vermittlung an den Sforza-Hof bedankt, als *Antonius ischultor*⁴³. Noch 1456 erscheint Filarete zweimal in offiziellen Dokumenten als *Antonio della Porta*, womit das Fortwirken seines auf der Bronzetür begründeten Ruhms belegt wird. 1459 schließlich figuriert ein Antonio da Firenze als Wasserbau-Ingenieur⁴⁴. Dagegen bedient sich Filarete selbst ab dem 4. Oktober 1452, und dann auch Filelfo, stets der Namensform *Antonius architectus (architetto)* bzw. *Antonius Averlinus architectus* - nur einmal nennt er sich selbst 1452 auch *ingegnerius*⁴⁵. Der Herzog scheint auf diesen neuen Anspruch zumindest teilweise zu reagieren, wenn er als Antwort auf Filaretas Klagebrief vom 4. Oktober äußerst wohlwollend mit der hybriden Formel vom *Inginiario nostro dilecto M^o Ant^o*

sculptori de Florentia antwortet, in der Folge sollte sich *ingegnieri* als offizielle Anrede durchsetzen⁴⁶. Erst mit dem Eintritt in den Dienst der Sforza agiert Filarete demnach als ‚Ingenieur‘ und vor allem ‚Architekt‘ und beansprucht diesen Titel, zuvor ist er Bildhauer und Bronzegießer. Dieser klaren Aufgabenscheidung scheint zunächst zweierlei zu widersprechen. Auf dem rückseitigen Signatur-Relief der Bronzetür, das Filarete im Tanz mit seinen Gehilfen zeigt, trägt der Meister einen großen Zirkel in der Hand, der als Hinweis auf seine bereits in die römischen Jahre zurückreichende Architektentätigkeit gedeutet wird⁴⁷. Während aber in Italien vor dem späten 15. Jh. kein einziges Architektenbild mit Zirkel bekannt ist, gibt es eine Vielzahl von Bild- und Text-Belege für die Darstellung von Bildhauern und Goldschmieden mit diesem Meßinstrument⁴⁸. Vielleicht am deutlichsten formuliert Michele Savonarola um 1440, daß im Vergleich zu den Malern für die Bildhauer Abmessungen eine viel wichtigere Rolle spielen und also Zirkel und Maßstab zu ihren ständigen Arbeitsgeräten gehören – eine Tatsache, die erst die Verbreitung zentralperspektivischer Bildkonstruktionen ändern wird⁴⁹. Es bleibt als einziges Argument für Filaretes Architektentätigkeit vor 1451 die Signatur der ‚Commodus‘-Reiterstatuette. Deren zweiter Teil mit der Widmung an Piero de’ Medici wurde, wie seit einigen Jahren bekannt ist, mehr schlecht als recht nachträglich 1465 eingeritzt⁵⁰. Der erste, mit der Standplatte mitgegossene Abschnitt aber beginnt mit ‚ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS ...‘, und liefert zudem eine unumstößliche Datierung für die Anfertigung der Reproduktion des Marc Aurel, nämlich die Entstehungszeit der Bronzetüren von St. Peter⁵¹. Allerdings ist die Standplatte separat vom Reiterstandbild gefertigt und kann also jederzeit zugefügt worden sein. Dafür scheint mir abgesehen davon, daß neben der Titulierung als Architekt auch die Namensform Averlinus in den Jahren 1440–1445 singulär wäre, der einfache Umstand zu sprechen, daß sich Filarete kaum der Fertigung der Bronzetüren gerühmt hätte, bevor deren Guß nicht erfolgreich abgeschlossen und insbesondere das Werk eine erste positive Resonanz bei den Zeitgenossen gefunden hätte. Vermutungsweise ließe sich die Inschrift mit dem Statuenprojekt für Francesco Sforza und seine Frau in Cremona 1454 in Zusammenhang bringen, wofür die Statuette als Empfehlung hätte dienen können⁵².

Für die Plakette der Eremitage folgt aus diesen Überlegungen zweierlei: Filarete hat die Biene als persönliches ‚Impresen-Tier‘ und ‚visuelle Signa-

tur‘ gewählt, bevor er sich als Architekt zu profilieren begann. Die primäre Bedeutung der Biene muß also im gedanklichen Kontext von Ingenium und Invention verankert werden. Da alle Erzeugnisse des Bronzegusses zunächst in Wachs modelliert wurden, hätte sich zudem über das Material der engste Bezug zur Tätigkeit des Bildners Filarete ergeben. Dagegen bot sich der Rekurs auf Baukunst und fürstliche Gnade offenbar erst später als willkommene Erweiterungsmöglichkeit der ursprünglichen Intentionen an.

Schließlich bediente sich nach Ausweis der Quellen Filarete auf der Plakette erstmals des Namens ‚Averlinus‘. Zumal in abgekürzter Form ‚Aver.‘ erinnert dies an den norditalienischen Dialektbegriff für Biene, ‚ava‘ bzw. ‚ave‘. Der Vorschlag V. Rakints, Filaretos Biene rekurreiere so auch auf seinen Nachnamen, gewinnt durch die Tatsache, daß Biene und Averlinus zusammen erstmals an der mit großer Wahrscheinlichkeit in Norditalien entstandenen Plakette der Eremitage nachzuweisen sind, an Überzeugungskraft. Für eine derartige ‚sprechende‘ Künstlersignatur in Tiergestalt läßt sich in Italien zumindest ein früheres Beispiel nachweisen: Agnolo Gaddi versah um 1380 ein Zeichnungsblatt unter seinem Vornamen (*agnius p[ictor / inxit?*]) zusätzlich mit dem Kopf eines Schäfchens⁵³. Sehr naheliegend scheint zudem, daß sich Filarete mit der Biene ein Pendant zu Albertis berühmter Imprese des Flügelauges zulegen und so eine dem bewunderten Humanist entsprechende Bildung beweisen wollte⁵⁴. Dieses Nachahmen des Albertischen Vorbildes könnte auch das rätselhafteste Element der Plakette erklären helfen, das ‚L‘ vor dem Namen Antonios: Sollte Filarete bei diesem sich jeder logischen Erklärung widersetzenden Buchstaben einfach das Kürzel von Albertis adoptiertem Vornamen ‚Leo‘ übernommen haben, ohne daß ihm dessen Sinn bewußt gewesen wäre - sozusagen ein fehlgeleiteter Versuch, so klassisch gebildet aufzutreten wie Alberti? Zumindest als schwaches Indiz in diese Richtung ließe sich noch anführen, daß entsprechend dem ‚Bap.‘ auf Albertis Plakette Filarete seinen Nachnamen nur hier mit ‚Aver.‘ abkürzte.

Wie ist nun die Darstellung der Plakette mit Stier, Löwe und Biene, deren Erfindung Filarete so demonstrativ reklamiert, zu verstehen? Zwar existiert eine Verbindung zwischen diesen drei Tieren: Nach geläufiger antiker Theorie entwickelten sich Bienen nämlich auf wundersame Weise aus den Kadavern entweder von Löwen oder aber Stieren. Aufgrund dieser vermeintlichen *creatio ex nihilo* der Insekten glaubte man in ihnen sogar

eine ‚göttlichen Gabe‘ wirksam (*a divino spiritu ingenium*)⁵⁵. Nun zeigt die Plakette Stier und Löwe freilich nicht tot, sondern sehr lebendig in Angriffshaltung. Anders wird man die leicht gesenkten Köpfe und das charakteristische Staub-Aufwirbeln des Stieres mit dem Vorderhuf kaum deuten können. Den (unentschiedenen) Kampf von Löwe und Stier aber kannte der auch nur einigermaßen mit antiker Literatur vertraute Betrachter aus einem einzigen Kontext: In den antiken Epen etwa des Homer, Vergil, Statius und Silius Italicus wurde der finale (und zumindest vordergründig unentschiedene) Zweikampf von Helden, der Moment der *aristeia*, an dem sich die persönliche Tugend in ihrer höchsten Verdichtung erwies, häufig mit dem Aufeinandertreffen dieser beiden Tiere verglichen⁵⁶. Beide verkörpern Kraft, Kampfesmut und eine Reihe anderer (Herrscher-) Tugenden *par excellence*⁵⁷. Alle diese Epen, voran Vergils *Aeneis*, wurden als Lehrstücke epideiktischer Rhetorik gelesen, als lobende und tadelnde Exempla für Tugend und Laster des Menschen und insbesondere des Fürsten. Dabei galten den Humanisten die in die Epen eingebauten Gleichnisse als eine ihrer poetischen Hauptleistungen⁵⁸. Nicht umsonst eröffnete auch Maffeo Vegio sein 1428 vollendetes, sehr erfolgreiches 13. Buch der *Aeneis*, mit dem er deren vermeintlich unfertige Handlung zum Abschluß brachte, nicht nur durch den an *Aeneis* XII, 715-724 anschließenden Vergleich der kämpfenden Helden mit zwei Stieren, sondern erfand zudem vier neue Tiergleichnisse⁵⁹. Sollte Filaretes Plakette den Betrachter aber an ein episches Gleichnis für tugendhafte *aristeia* erinnern, kann zwischen und vor den Kontrahenten nur eine Art Tugendbaum, mit großer Wahrscheinlichkeit Lorbeer, aufwachsen. Zwar handelt es sich dabei um ein mittelalterliches Sinnbild, aber Petrarcas ausführliche Beschreibung und Empfehlung des *arbor virtutis* versah diesen nicht nur mit quasi-antiken Weihen, mit Petrarca war auch der Lorbeer als echt antikes Zeichen für die *virtus* und *sapientia* des Kriegers und Dichters gleichermaßen wieder in aller Munde⁶⁰. Da sich die Biene Filaretes in der Baumkrone niedergelassen hat, dürfte auch der Künstler irgend einen Anteil an diesen Tugenden haben⁶¹. Welche Gesamtdeutung eröffnet sich nun vor diesem Hintergrund und unter Berücksichtigung der *inventio*-Inscription? Für welche Funktion und welchen Rezipientenkreis könnte die Plakette gedacht gewesen sein?

Um das Jahr 1450 war Filarete unter den norditalienischen Fürstentümern und Stadtstaaten auf der Suche nach einem neuen Auftraggeber.

Die Plakette als kleines Beweisstück seines Könnens hätte nicht nur allgemein sein Künstlertum und seine Erfindungskraft unter Beweis gestellt sowie auf sein bis dato berühmtestes Werk, die römischen Bronzetüren, verwiesen. Sie hätte dem potentiellen Auftraggeber signalisiert, daß Filarete dessen Tugenden – in Anlehnung an die Schilderung idealer Krieger und Fürsten in den antiken Epen – bildlich hätte verherrlichen und sozusagen die Früchte von dessen Tugendbaum für die Ewigkeit in Bronze hätte einsammeln können. Mit diesem Rückgriff auf die antiken *carmina heroica* hätte sich der Künstler einer ‚Werbestrategie‘ bedient, wie sie zur gleichen Zeit auch die Literaten erprobten: Um die Jahrhundertmitte begann Filelfo mit der Arbeit an seinen *Sphortias*, die nach dem Modell Vergils und anderer Klassiker die Taten des Hauses Sforza und insbesondere Francescos besangen⁶². Auch dort finden sich entsprechende Tiervergleiche, so wenn das Verhältnis des jungen Francesco Sforza zu seinem Erzrivalen Niccolò Piccinino mit dem eines Löwen zum erschreckten Stierkalb gleichgesetzt wird⁶³. Der mit Filelfo befreundete Antonio Cornazzano lieferte wenig später eine *Sforziade* (oder *Sforzeide*) in *terza rima* und gespickt mit mythologischem Versatzmaterial nach – beide Schriften sollten im übrigen in ganz Italien eine reiche Nachfolge von *carmina heroica* provozieren⁶⁴. Aber auch in der höfischen Realität waren solche Tierkämpfe als Sinnbilder für Herrschertugenden zu sehen: So ließ Borso d’Este 1458 einen afrikanischen Löwen, der sich friedlich gegenüber kleineren Tieren zeigte, u. a. erfolgreich gegen Stiere kämpfen – von den Hofhumanisten wurde dieses Verhalten prompt gedeutet als Zeichen von *saevitias* gepaart mit *clementia*⁶⁵. Schließlich unterstützte die Tradition fürstlicher Tier-Impresen, wie sie etwa auf Medaillen zu sehen waren, die Rezeption dieser Bilder. Filarete selbst beschreibt in seinem *Trattato* eine solche auf den Fürsten zugeschnittene Erfindung: Ein Putto führt einen Stier am Nasenring⁶⁶.

Indem also Filarete das Angebot seiner Plakette unter dem Schleier des poetischen Gleichnisses präsentierte, hätte er für sein Bildwerk eine der charakteristischen und hochgerühmten Darstellungsformen der Dichtkunst übernommen. In der Theorie hatte Alberti den Künstlern geraten, sich für die ‚Bilderfindung‘ des Rates von Dichtern und Rednern zu versichern, da diese viele *ornamenta* mit den Künstlern gemeinsam hätten⁶⁷. Filarete setzte mit seiner *inventio*, die mit dem Tiervergleich eine der wichtigsten dichterischen Schmuckformen in die Anschauung transformierte,

diese Anweisung in die Praxis um. Da die Plakette nicht auf eine bestimmte Person hin konzipiert werden konnte, blieb ihre Aussage bewußt ‚offen‘: Der unentschiedene Kampf von Stier und Löwe erscheint ganz allgemein als Sinnbild antikischer ‚Tugend‘. Filarete hatte schon einmal (um 1445) ein antikes Epos, die *Odyssee*, zur Grundlage einer Plakette gemacht, aber die daraus gewählte Episode von Odysseus und Iro sehr getreu der Textvorlage illustriert⁶⁸. Nun sollte er für die *inventio* der Eremitage-Plakette - wie von den Zeitgenossen für anspruchsvolle künstlerische Nachahmung und Erfindungen gefordert - verschiedene literarische Anregungen zu etwas Neuem verarbeiten. Herangezogen wurden dabei nur die allerbekanntesten Vorstellungen und Autoren: Das in den Tieren kodierte *aristeia*-Motiv der klassischen Epen, Petrarcas Tugendbaum und das ‚Bienengleichnis‘. Folgt man dieser Argumentation, dann wären der Künstler Filarete und der Literat Filelfo um 1450 gleichermaßen auf der Suche nach einem Geldgeber gewesen, dem sie als Gegenleistung je nach Medium ein ‚arma virumque cano‘ bzw. ‚arma virumque fingo‘ offerierten. Auf ganz andere Art und Weise wäre es Filarete im übrigen später tatsächlich gelungen, ein Gegenstück zu den antikisierenden Schilderungen in Filelfos *Sphortias* und Cornazzanos *Sforziade* zu schaffen, indem er die antikische Idealstadt *Sforzinda* zum Ruhme der idealen Sforza-Herrscher entwarf.

Zumindest für das engere und mit seiner Biographie vertraute Umfeld Filaretos hätte die Plakette aber noch einen zusätzlichen, wohl sehr willkommenen Bedeutungsaspekt eröffnet: Die *inventio*-Signatur mußte, wie gezeigt, das berühmte Vorbild der ‚Verleumdung des Apelles‘ (*Calumnia*) evozieren, bei der es sich um die paradigmatische Erfindung des antiken, unschuldigen (*innocens*) Malerfürsten handelte. Auch Filarete war zu unrecht verleumdet worden: Des Reliquiendiebstahls verdächtigt, mußte er im Dezember 1448 aus Rom fliehen. Nicht nur die wenig spätere Intervention der Florentiner Signoria zu seinen Gunsten spricht vom *ingiustamente fu costì tormentato per certe calunnie*, sondern Filarete selbst verwendet noch über ein Jahrzehnt später an zwei Stellen seines *Trattato* alle Energie darauf, seine Unschuld zu beteuern - hier fallen ganz ähnliche Formulierungen von den *insidie che a torto furono fatte*, und dem *inocente di tal cosa*⁶⁹. Filaretos Biene auf dem Tugendbaum wäre demnach nicht nur als Hinweis auf die *virtutes* der Herrscher zu verstehen gewesen, deren andauernden Ruhm der Künstler sichern wollte. Filarete hätte sich auch gegenüber

seinen potentiellen Auftraggebern unmittelbar nach dem Vorwurf des Reliquiendiebstahls durch die Identifikation mit dem tugendhaften Tier der Biene, die hier zudem auf dem *arbor virtutis* sitzt, selbst zu rechtfertigen versucht⁷⁰. Daß dies ähnlich dem Vorgehen des Apelles durch eine Bilderfindung geschah, die zugleich als künstlerisches Demonstrationsstück fungierte, sollte ein letztes Mal Filaretes Ingenium und Inventionskraft bezeugen. Die Plakette der Eremitage, Schlüsselwerk für das weitere kunsttheoretische Denken des Bildhauers und Architekten, erweist sich somit auch als Ausgangspunkt⁷¹ für seine obsessive Auseinandersetzung mit der Vorstellung von Tugend und Laster, die schließlich in der Adoption des Kunstnamens ‚Filarete‘ gipfelte.

¹ Florenz, Biblioteca Nazionale, II, I, 140 (ehem. Cod. Magliab. XVII, 30), der Rankenfries mit Wappen auf der Titelseite wurde nicht mitgezählt; s. die gedruckte Ausgabe: Antonio Averlino detto il FILARETE, *Trattato di Architettura*, hg. von Anna M. FINOLI und Liliana GRASSI, Mailand 1972, hier Bd. 1, S. CVII-CXXIX die Manuskripte und Stemma Codicum; immer noch wichtig die erste Beschreibung der Handschriften bei Antonio Averlino Filarete, *Tractat über die Baukunst*, hg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1896, S. 7-35; ergänzend zur Überlieferung der lateinischen Übersetzung von 1488-89 s. Antonio Bonfini, *La latinizzazione del Trattato d'architettura di Filarete (1488-1489)*, hg. von Maria BELTRAMINI, Pisa 2000, S. XXXIX-LXII. - Die beste Gesamtanalyse bei Peter TIGLER, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963; jüngst Luisa GIORDANO, "On Filarete's *Libro architetonico*" - *Paper palaces*, hg. von Vaughan HART, New Haven / London 1998, S. 51-65.

² FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 1, S. 189 und Bd. 2, Tf. 25 (f. 48v); die entsprechende Illustration des Manuskripts der Biblioteca Marciana, Lat. VIII. 2 (=2796), Venedig, publiziert von Luisa COGLIATI ARANO, "Due codici corvini. Il Filarete marciano e l'epitalamio di Volterra" - *Arte Lombarda* 52 (1979), S. 53-62, hier 54f. - Vgl. Alessandro GAMBUTI, "I 'libri del disegno': Filarete e l'educazione artistica di Galeazzo Maria Sforza" - *Arte Lombarda* 38/39 (1973), S. 133-143.

³ FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 1, S. 385-394 und Bd. 2, Tf. 83 (f. 108v); vgl. die lateinische Übersetzung von BONFINI, *Latinizzazione* (siehe oben Anm. 1), S. 130. - Kurze Deutungsversuche des Buchdeckels bislang offenbar nur bei TIGLER, *Architekturtheorie* (siehe oben Anm. 1.), S. 25f. und 39f. und Mirella LEVI D'ANCONA, "Il ‚S. Sebastiano‘ di Vienna: Mantegna e Filarete" - *Arte Lombarda* 38/39 (1973), S. 70-74, hier 72. - In den erhaltenen Abschriften des *Trattato* aus dem 15. Jh. findet sich die hier interessierende Darstellung des goldenen Buches noch jeweils auf fol. [116v] im Marcianus; Reginensis; Petroburgensis; wahrscheinlich auch in den jüngst verschollenen Valencianus und Trivulzianus. In den

drei lateinischen Manuskripten weicht die Beschriftung in der Aufteilung etwas ab: MEM – MORIA / INGE – NO I[N] / TEL – LETO.

- ⁴ FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 1, S. 266f. und Bd. 2, Tf. 44 (f. 69v). - Die Parallelität von Antike und Moderne erweist sich auch daran, daß Filarete dem Fürsten noch vor Auffindung des ‚goldenen Buches‘ ein *libro di bronzo* als Erinnerungsträger für die Stadtgründung anzulegen empfiehlt, auf dem ebenfalls *virtù* und *vizio* nach Filaretos Erfindung dargestellt werden sollten, FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 1, S. 103f. – Vgl. auch Paolo COEN, "Il problema della ragione e della volontà: il contributo di un' allegoria nel *Trattato* di Filarete" - *Arte Lombarda* 128 (2000), S. 17-26.
- ⁵ Die letzte Zusammenfassung von A. Elisabeth WERDEHAUSEN, "Filarete" - *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, London / New York 1996, S. 71-74. - Vgl. jetzt zur kunsttheoretischen Dimension der Bronzetür Ulrich PFISTERER, "Filaretos *historia* und *commentarius*. Über die Anfänge humanistischer Geschichtsdarstellung im Bild" - *Der stumme Diskurs der Bilder*, hg. von Klaus KRÜGER, Rudolf PREIMESBERGER und Valeska VON ROSEN, München / Berlin 2002 [im Druck].
- ⁶ VITRUV, 1, 2, 2 kommt den Begriffen am nächsten, im Zusammenhang erscheinen alle drei aber nicht; in Albertis Vokabular fehlt *intellectus* ganz, *memoria* wird nicht als geistige Qualität des Architekten genannt. – Zu den Quellen Filaretos s. TIGLER, *Architekturtheorie* (siehe oben Anm. 1) und John ONIANS, "Alberti and Φίλαραετη. A study in their sources" - *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 96-114.
- ⁷ E. Ruth HARVEY, *The inward wits. Psychological theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1975; David SUMMERS, *The judgement of sense. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics*, Cambridge 1987.
- ⁸ Präzise zusammengefaßt etwa bei Bernardus SILVESTRIS, *Commentum super sex libros Eneidos Virgiliti*, hg. von Wilhelm RIEDEL, Greifswald 1924, S. 46f.: *Sapientia in medio cerebri sedem habet, tria namque sunt quae sapientiam perfectam reddunt, ingenium instrumentum inveniendi, ratio instrumentum discernendi inventa, memoria instrumentum conservandi. In cerebro autem tres sunt cellulae quas alii ventriculas vocant (...)*.
- ⁹ Vito R. GIUSTINIANI, "Il Filelfo, l'interpretazione allegorica di Virgilio e la tripartizione platonica dell'anima" – *Umanesimo e Rinascimento. Studi offerti a Paul Oskar Kristeller*, hg. von Vittore BRANCA u. a., Florenz 1980, S. 33-44; Jill KRAYE, "Francesco Filelfo on emotions, virtues and vices: a re-examination of his sources" - *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 43 (1981), S. 129-140; Diana ROBIN, *Filelfo in Milan. Writings 1451-1477*, Princeton 1991.
- ¹⁰ Etwa DANTE, *Paradiso*, I, 14; insgesamt Mary CARRUTHERS, *The book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge 1990, v. a. S. 247. – Zur Metapher vom Körper als Gefäß der ganzen Seele FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), S. 104f., allgemein Ute DAVITT ASMUS, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977, v. a. S. 7-40.

- ¹¹ Guarino DA VERONA, *Epistolario*, hg. von Remigio SABBADINI, 3 Bde., Venedig 1915-1919, Bd. 2, S. 460.
- ¹² Zur *memoria* als Mutter der Musen s. PLATON, *Theaetetus*, 191C-D; ISIDOR, *Etymologiae*, III, 15, 1-2; Giovanni BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, hg. von Giorgio PADOAN, Verona 1965, S. 97f.; als Mutter der Weisheit bei GELLIUS, *Nocte Atticae*, 13, 8, 1.- DANTE, *Inferno*, II, 7: *O muse, o alto ingegno, or m'aiutate!* - Zur Vorstellung vom ‚Wächter‘ s. neben den Arbeiten von Harvey und Carruthers auch Carroll CAMDEN, "Memory, the warden of the brain" - *Philological Quarterly* 18 (1939), S. 52-72 und Francis YATES, *The art of memory*, London 1966.
- ¹³ Martin KEMP, "From mimesis to ‚fantasia‘: The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts" - *Viator* 8 (1977), S. 347-398; ergänzend mit weiterer Literatur Jürgen KLEIN, "Genius, ingenium, imagination: aesthetic theories of production from the Renaissance to the Romanticism" - *The Romantic Imagination*, hg. von Frederick BURWICK und Jürgen KLEIN, Amsterdam / Atlanta 1996, 19-62; Jochen SCHULTE-SASSE, "Einbildungskraft/Imagination" - *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz BARCK u. a., Bd. 2, Stuttgart / Weimar 2001, S. 88-120; Eberhard ORTLAND, "Genie" - *ebd.*, S. 661-709. - Zur Vorstellung von *spiritelli* ausführlich Ulrich PFISTERER, *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430-1445*, München 2001, Kap. 3, S. 111ff.
- ¹⁴ FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 1, S. 39-41; dazu KEMP 1977 (siehe oben Anm. 13), S. 360 und 370; SCHULTE-SASSE (siehe oben Anm. 13), S. 95-98. - Allgemein zum Topos vom ‚Gebären des Werkes‘ s. Ernst R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, zit. Ausg. Basel 1967, S. 141-144; Robert J. BAUER, "A phenomenon of epistemology in the Renaissance" - *Journal of the History of Ideas* 31 (1970), S. 281-288; Frederika H. JACOBS, *Defining the Renaissance virtuosa. Women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge 1997, S. 27-63.
- ¹⁵ FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 1, S. 266f., Bd. 2, S. 431, 561f.
- ¹⁶ KEMP, *Mimesis* (siehe oben Anm. 13); Alina A. PAYNE, *The architectural treatise in the Italian Renaissance*, Cambridge 1999, S. 89-110; Martin KEMP, "Il concetto dell'anima in Leonardo's early skull studies" - *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 115-134; Mary PARDO, "Memory, imagination, figuration: Leonardo da Vinci and the painter's mind" - *Images of memory. On remembering and representation*, hg. von Susanne KÜCHLER und Walter MELION, Washington / London 1991, S. 47-73 und 212-224; Frank FEHRENBACH, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, S. 181-192 (Frank Fehrenbach danke ich für die Lektüre des Manuskripts).
- ¹⁷ Überlegungen in diese Richtung bereits bei Silvana SINISI, "Il palazzo della memoria" - *Arte Lombarda* 38/39 (1973), S. 150-160. - Die Bedeutung der *memoria artificialis* im frühen 15. Jh. belegt die große Zahl an Traktaten dazu von Giovanni

Fontana, Giovanni Michele Alberto Carrara, Lodovico da Pirano, Michele del Gogante, Leonardo Giustiniano etc.

- ¹⁸ Die neue Bedeutung der Zeichnung dürfte auch für Filaretos Interesse an der Perspektive mitverantwortlich sein, s. Jane ANDREWS AIKEN, "Truth in images: from the technical drawings of Ibn Al-Razzaz Al-Jazari, Campanus of Novara, and Giovanni de'Dondi to the perspective projection of Leon Battista Alberti" - *Viator* 25 (1994), S. 325-359. - Vgl. dann Francesco di Giorgio MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, hg. von Corrado MALTESE, Mailand 1967, Bd. 2, S. 489f.
- ¹⁹ Vgl. Veronica BIERMANN, *Ornamentum. Studien zum Traktat ‚De re aedificatoria‘ des Leon Battista Alberti*, Hildesheim u. a. 1997, S. 17-61; Liisa KANERVA, *Defining the architect in fifteenth-century Italy*, Helsinki 1998, v. a. S. 127-137.
- ²⁰ FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), S. CIXf.: Daß die Bilder der anderen Initialen des Trivulzianus offenbar auf Motive der Bronzetür zurückgingen, verweist nicht nur darauf, daß die Abbildungen tatsächlich Entwürfe Filaretos überliefern, sondern unterstreicht nochmals die Bedeutung der originellen Titelillustration.
- ²¹ Michele LAZZARONI und Antonio MUÑOZ, *Filarete. Scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, Abb. 113; vgl. die Beschreibung von Oettingens in FILARETE, *Tractat* (wie Anm. 1), S. 16f. - Damit ließe sich auch der von Ranken umschlossene Kopf auf der Magliabechianus-Abbildung des *libro d'oro* als reduzierte, mißverständene Form eines Autorenporträts verstehen.
- ²² FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 2, S. 533-537 und Tf. 106 (f. 143r) sowie Bd. 1, S. 104-106. - Zur Tugendfigur (mit älterer Bibl.) Paolo COEN, "L'Allegoria della Virtù nel Trattato di Architettura di Antonio Averlino, detto il Filarete" - *Le due Rome del Quattrocento*, hg. von Sergio ROSSI und Stefano VALERI, Rom 1997, S. 283-295.
- ²³ Martin WARNKE, "Filaretos Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst" - *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von Matthias WINNER, Weinheim 1992, S. 101-112; ergänzend zur dortigen Bibl.: Luigi FIRPO, "La città ideale del Filarete" - *Studi in memoria di Gioele Solari*, Turin 1954, Bd. 1, S. 11-59 und Enrico PARLATO in Ausstellungskat. Rom 1988: *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, hg. von Anna CAVALLARO und Enrico PARLATO, Rom 1988, S. 133f. - Zusammenfassend zu Filaretos Selbstporträts seitdem Stefanie MARSCHKE, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998, S. 114f.; Joanna WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture*, New Haven / London 1998, S. 54-57 und 79-84; Francis AMES-LEWIS, *The intellectual life of the early Renaissance artist*, New Haven / London 2000, S. 234-238.
- ²⁴ FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 2, S. 493, 500, 509f.
- ²⁵ Die Edition des Textes bei G. W. PIGMANN, "Barzizza's treatise on imitation" - *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 44 (1982), S. 341-352, hier S. 350f. - Zu literarischen Nachahmungstheorien der Frührenaissance insgesamt Martin L. MC-

- LAUGHLIN, *Literary imitation in the Italian Renaissance. The theory and practice of literary imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford 1995, S. 23-166; ergänzend Juliusz Domanski, "Bienenmetapher und Mythologiekritik in der Renaissance" - *Renaissancekultur und antike Mythologie*, hg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühnmann, Tübingen 1999, S. 1-14.
- ²⁶ Zusammenfassend Andrea BOLLAND, "Art and Humanism in Early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch" - *Renaissance Quarterly* 49 (1996), S. 469-487.
- ²⁷ Zu Pindar PAUSANIAS, 9, 23, 2; zu Vergil die Focas-Vita, Z. 30. – Vgl. auch Jan H. WASZINK, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike* (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften 196), Opladen 1974.
- ²⁸ Enrico PARLATO in: Ausstellungskat. Rom 1988: *Da Pisanello* (siehe oben Anm. 23), S. 134: "Risulta chiaramente che il tema dell'ape nella simbologia filaretiana sembra indissolubilmente legato agli Sforza."
- ²⁹ Ausstellungskat. Rom 1988: *Da Pisanello* (siehe oben Anm. 23), S. 235f.; Lucilla DE LACHENAL, "Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano – Parte II" - *Bollettino d'Arte* 62-63 (1990), S. 1-56, hier 4-8; Gunter SCHWEIKART, "Piero de' Medici, Alberti und Filarete" - *Piero de' Medici, il Gottoso*, hg. von Andreas BEYER und Bruce BOUCHER, Berlin 1993, S. 369-385, hier 372-375; Martin RAUMSCHÜSSEL in Ausstellungskat. Berlin 1995: *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*, hg. von Volker KRAHN, Berlin 1995, S. 132f.
- ³⁰ George F. HILL, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Bd. 1, S. 235f., Nr. 906; Ulrich PFISTERER, "Soweit die Flügel meines Auges tragen" – Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis" - *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42 (1998), S. 205-251; die Datierung ‚vor 1459‘ ergibt sich mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Erwähnung einer Medaille Filefos in einem Brief Ulrich Gussenbrots (ebd., Anm. 13); erst nach Abschluß des Aufsatzes zu Alberti wurde mir bekannt Joanna WOODS-MARSDEN, "In la Persia e nella India il mio ritratto si pregia": Pietro Aretino e la costruzione visuale dell'intellettuale nel Rinascimento" - *Pietro Aretino nel Cinquecento della nascita*, Rom 1995, Bd. 2, S. 1099-1125, die 1105 auf Filaretos Medaille statt einer Lyra in der Hand Merkurs fälschlich einen Geldbeutel vermutet.
- ³¹ Ausstellungskat. Rom 1988: *Da Pisanello* (siehe oben Anm. 23), S. 129f.
- ³² V. RAKINT, "Une plaquette du Filarete au Musée de l'Ermitage" - *Gazette des Beaux-Arts* 66 (1924), S. 157-166; Ausstellungskat. Rom 1988: *Da Pisanello* (siehe oben Anm. 23), S. 127f. – Laut Rakints Übersetzung wäre zum Substantiv *inventio* ein *effinxit, sculpsit* etc. zu ergänzen mit *romuleas portas aereas* als Objekt; damit würde sich die Inschrift inhaltlich auf die Erfindung der Bronzetüren, nicht auf die Plakette beziehen. Dem widerspricht, daß für Filarete die aktive Erfindungskraft des Künstlers nie *inventio*, sondern immer *ingenium* (oder *phantasia*) ist; zudem deutet der Hyperbaton von Name und Berufsbezeichnung darauf hin, das umschlossene

romuleas portas aereas – wenn auch grammatikalisch falsch – auf *fabri* zu beziehen. Schließlich erinnert die ähnliche Signatur des Bassaner Kreuzes daran, daß das Substantiv von Werkinschriften der Frührenaissance stets entweder den Künstler oder aber das vorliegende Objekt benennt.

- ³³ RAKINT, *Plaquette* (siehe oben Anm. 32). – Daß eine solche ‚heraldische‘ Deutung der Tiere prinzipiell vorstellbar ist, zeigt im übrigen eine Altichiero zugeschriebene Miniatur von 1380, die den siegreichen Kampf der Paduaner Carrara gegen Venedig unter dem Bild des Stieres faßt, der den venezianischen Löwen ins Wasser zurück treibt; zuletzt Daniele BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1993, S. 108f. – Pietro CANNATA, "Le placchette del Filarete" – *Italian Plaquettes*, hg. Alison LUCHS (Studies in the History of Art 22), Hanover und London 1989, S. 35-52, hier S. 47, verweist kursorisch auf die Fabeln des Äsop, gesteht allerdings selbst ein, daß die einzige Episode mit Stier und Löwe hier nicht gemeint sein kann; bezeichnend auch seine Rakints Übersetzung stützende Umstellung der Plaketten-Inschrift.
- ³⁴ Ausstellungskat. Rom 1988: *Da Pisanello* (siehe oben Anm. 23), S. 127f. und 130f. – Zur geplanten Konstantinopelreise Marcell RESTLE, "Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmet II. Fâtih" – *Pantheon* 39 (1981), S. 361-367.
- ³⁵ Leon Battista ALBERTI, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar BÄTSCHMANN, Darmstadt 2000, S. 294-296, Kommentar S. 82-87. – Zur Bedeutung von *inventio* im 15. Jh. zusammenfassend Martin KEMP, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997, S. 303-308.
- ³⁶ FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 2, S. 584f. und 677.
- ³⁷ Leon Battista ALBERTI, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, hg. von Giovanni ORLANDI und Paolo PORTOGHESI, Mailand 1966, Bd. 1, S. 99 und Bd. 2, S. 529; vgl. Marco COLLARETA, "Considerazioni in margine al ‚De statua‘ ed alla sua fortuna" – *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III, 12 (1982), S. 171-187. – Daß auch Francesco Scalamonti in seiner in den 1440er/50er Jahren entstandenen Lebensbeschreibung des Cyriacus d'Ancona mehrfach von *faber* und *fabrefactum* spricht, könnte ebenfalls auf eine Trennung von humanistischem und umgangssprachlichem Gebrauch deuten (Francesco SCALAMONTI, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, hg. von Charles MITCHELL und Edward W. BODNAR, Philadelphia 1996, S. 68f.).
- ³⁸ LAZZARONI / MUÑOZ, *Filarete* (siehe oben Anm. 21), S. 111.
- ³⁹ Das Schreiben der Florentiner Signoria zuerst veröffentlicht von Eugène MÜNTZ, "Les arts à la court des papes. Nouvelles recherches ..." – *Mélanges d'Architecture et d'Histoire* 9 (1889), S. 136; am leichtesten greifbar bei Michael KÜHLENTHAL, "Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV." – *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1976), S. 17-56, hier 35. Die Datumsangabe erfolgt *stile fiorentino*, was immer noch häufig übersehen wird. – Daß die Intervention erfolgreich war, scheint FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 2, S. 690f. anzudeuten, wo er davon berich-

- tet, daß er der Verkündigungsmadonna der SS. Annunziata, Florenz, ein Wachsexvoto für seine Rettung geweiht habe.
- ⁴⁰ John R. SPENCER, "Two new documents on the Ospedale Maggiore, Milan and on Filarete" - *Arte Lombarda* 16 (1971), S. 114-116; LAZZARONI / MUÑOZ, *Filarete* (siehe oben Anm. 21), S. 186.
- ⁴¹ In adjektivischer Verwendung (etwa als *filareto architetto*) findet sich der Begriff bereits etwas früher in der Widmung an Piero de' Medici bzw. als griechische Beischrift zu einem Autorenporträt im Codex Trivulzianus, s. TIGLER, *Architekturtheorie* (siehe oben Anm. 1), S. 2. Zu Filelfos Gedicht Maria BELTRAMINI, "Francesco Filelfo ed il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto della Milano sforzesca" - *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz ... (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni, 1996, 1-2)*, Pisa 1996, S. 119-125. - Zum Herold der Florentiner Signoria, Francesco di Lorenzo detto Filarete, der ebenfalls dilettierend "in architettura perito" war, s. Richard C. TREXLER, *Il Libro Cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi*, Genf 1978, v. a. S. 47-50.
- ⁴² Siehe oben Anm. 38 und 39.
- ⁴³ LAZZARONI / MUÑOZ, *Filarete* (siehe oben Anm. 21), S. 164.
- ⁴⁴ Marinella PIGOZZI, "La presenza dell'Averlino a Mantova e a Bergamo" - *Arte Lombarda* 38/39 (1973), S. 85-90, hier 85 (Brief vom 13. August 1459): *Antonio da Firenze, maestro de trovar acqua*.
- ⁴⁵ LAZZARONI / MUÑOZ, *Filarete* (siehe oben Anm. 21), S. 169, dort bereits der Vermerk in der Anmerkung, daß dies die erste Nennung Filaretas als Architekt sei, und S. 173f.
- ⁴⁶ LAZZARONI / MUÑOZ, *Filarete* (siehe oben Anm. 21), S. 170; vgl. weiter S. 180f., 186, 196-201. - Zur umstrittenen Stellung Filaretas unter den Mailänder Architekten und Künstlern jetzt Evelyn S. WELCH, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven / London 1995, S. 115-202.
- ⁴⁷ Catherine KING, "Filarete's portrait signature on the Bronze Doors of St. Peter" - *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 296-299; WOODS-MARSDEN, *Self-portraiture* (siehe oben Anm. 23), S. 83.
- ⁴⁸ Vgl. Ende des 14. Jhs das Selbstbildnis des Matteo di ser Cambio di Bettolo auf der Peruginer Matrikel der Geldwechsler (MARSCHKE, *Studien* [siehe oben Anm. 23], S. 77 und Abb. 21); ca. 1505 der Grabstein des Andrea Bregno in S. Maria del Popolo, Rom (WOODS-MARSDEN, *Self-portraiture* [siehe oben Anm. 23], S. 95-97). - Zum Bild des Architekten Ingrid SEVERIN, *Baumeister und Architekt*, Berlin 1992, S. 27f., 84-91, 177f.
- ⁴⁹ Michele SAVONAROLA, *Speculum physiognomiae* (Venedig, Ms. San Marco, lat. VI, 156, coll. 2672, f. 41r-112v, Zitat 100r): *sculptores autem, quibus cura de omnibus dimensionibus maior fuit, semperque cum circulo sive cesto operantur, (...) magisque mediocritate hi-*

isque mensuris adherentes sunt, unde Pollicleti imagines ita hiis mensuris ornatus conspiciunt ut ex illius mediocritate metrum de mensuris ipsis agnitionem non parvam capiamus. - Vgl. Graziella FEDERICI VESCOVINI, "La simmetria del corpo umano nella Physiognomica di Pietro d'Abano: Un canone estetico" - *Concordia Discors. Studi su Niccolò Cusano e l'umanesimo europeo offerti à Giovanni Santinello*, hg. von Gregorio PIARRIA, Padua 1993, S. 347-360, hier 353. Man könnte auch an die Meßinstrumente in Albertis *De statua* erinnern. - In Filaretes *Trattato* erscheint der Zirkel dann mehrfach in Verbindung mit der Perspektivkonstruktion Albertischer Derivanz, s. Eiko M. L. WAKAYAMA, "Filarete e il compasso" - *Arte Lombarda* 38/39 (1973), S. 161-171.

⁵⁰ Siehe oben Anm. 29.

⁵¹ ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS HANC VT VULGO FERTUR COMMODI ANTONINI AVGVSTI AENEAM STATVAM SIMVLQVE EQVM IPSVM EFFINXIT EX EADEM EIVS STATVA QVAE NVNC SERVATVR APVD •S• IOHANNEM LATERANVM QVO TENPORE IVSSV EVGENII QVARTI FABRICATVS EST ROMAE AENEAS TEMPLI S• PETRI• – Teilweise falsch übersetzt in Ausstellungskat. Berlin 1995: ‚Von allen Seiten schön‘ (siehe oben Anm. 29), S. 132.

⁵² Eine spätere Zufügung des ersten Inschriftenteils schon vermutet in Ausstellungskat. Rom 1988: *Da Pisanello* (siehe oben Anm. 23), S. 235; zu Filarete und den Cremoneser Statuen John SPENCER, "Il progetto per il cavallo di bronzo per Francesco Sforza" - *Arte Lombarda* 38/39 (1973), S. 23-35.

⁵³ Bernhard DEGENHART und Annegrit SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. Teil I: Süd- und Mittelitalien*, Berlin 1968, Bd. 1, S. 180-182 (Kat. 93).

⁵⁴ S. etwa Ausstellungskat. Rom 1988: *Da Pisanello* (siehe oben Anm. 23), S. 134. – Zu Albertis Imprese PFISTERER, *Flügel des Auges* (siehe oben Anm. 30).

⁵⁵ Zusammenfassend VARRO, *De re rustica*, 3, 16, 4; zur *pars divinitatis* der Bienen SERVIUS, *ad Georg.*, 4, 219-27; vgl. ARISTOTELES, *De generatione animalium*, 3, 10; PETRONIUS, *Satyricon*, 56. – Zur Entstehung von Bienen aus Stieren und dem Aristeion-Mythos äußert sich FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 2, S. 568-571 selbst.

⁵⁶ Vgl. HOMER, *Ilias*, 12, 293ff.; 16, 487ff.; VERGIL, *Aeneis*, 10, 454f.; bei STATIUS, *Thebais*, 8, 593ff. sucht der Löwe bewußt den Stier als einzig würdigen Gegner; SILIUS ITALICUS, *Punica*, 5, 11f. und XIII, 221-224. – H. V. HARTIGAN, "He rose like a lion ...': animal similes in Homer and Virgil" - *Acta Antiqua Accademiae Scientiarum Hungaricae* 21 (1973), S. 223-244. – Vgl. den Kampf von Stier und Löwin als Sinnbild der *Constantia* auf einer norditalienischen Plakette (um 1500), dazu Leo PLANISCIG, *Die estensische Kunstsammlung*, Wien 1919, Bd. 1, Nr. 376; und die ungedeutete Konfrontation von Stier und Hund auf einer venezianischen Medaille,

- dazu George F. HILL, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Bd. 1, Nr. 465.
- ⁵⁷ VERGIL, *Aeneis*, 9, 629; 12, 103ff. und 715ff.; *Georgica*, 3, 229ff.; *Eclogae*, 3, 87; OVID, *Metamorphosen*, 9, 46; LUKREZ, *De natura rerum*, 3, 303-307. – Vgl. auch die Zusammenstellung bei Guy DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*, Genf 1958, Bd. 2, Sp. 242-248, s. v. ‚lion‘, Sp. 369f., s. v. ‚tau-reau‘.
- ⁵⁸ Dazu insgesamt Craig KALLENDORF, *In praise of Aeneas. Virgil and epideictic rhetoric in the Early Italian Renaissance*, Hanover / London 1989, v. a. S. 9, 16 und 92; vgl. auch James MCGREGOR, *The Shades of Aeneas - The imitaion of Vergil and the history of paganism in Boccaccio's Filostrato, Filocolo and Teseida*, Athens / London 1991.
- ⁵⁹ *Das Aeneissupplement des Maffeo Vegio*, hg. und übersetzt von Bernd SCHNEIDER, Weinheim 1985, S. 56f., 72, 82, 90f.; zu Julius Caesar Scaligers Lob der Gleichnisse des Vegio s. die Einleitung S. 20.
- ⁶⁰ Francesco PETRARCA, *Variae*, 50; dazu Maurizio BETTINI, "Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative" - *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore SETTIS, Bd. 1, Turin 1984, S. 219-267, hier 239; zu Petrarcas Lorbeer auch John FRECCERO, "The fig tree and the laurel: Petrarch's poetics" - *Diacritics* 5 (1975), S. 34-40. Jetzt ausführlich zur Pflanzenmetaphorik der Tugenden und Laster insgesamt Maryanne CLINE HOROWITH, *Seeds of virtue and knowledge*, Princeton 1998, zum 15. Jh. v. a. S. 73-133. – Bildliche Umsetzungen des Tugendbaums besonders explizit von Riccio, vgl. John POPE-HENNESSY, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, S. 66-68 (cat. 222-226).
- ⁶¹ Die ambivalente Deutungsmöglichkeit des Sinnbildes auf Fürsten- und zugleich Künstlertugend findet sich ähnlich auch bei FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 1, S. 266 und Bd. 2, S. 557-562, wo entsprechende Tugend-Personifikationen die Häuser von Fürst und Künstler schmücken.
- ⁶² Guglielmo BOTTARI, "La ‚Sphortias‘" - *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte (Medioevo e Umanesimo 58)*, Padua 1986, S. 459-493; ROBIN (siehe oben Anm. 9), v. a. S. 56-81; Paolo VITI, "Francesco Filelfo" - *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 47, Rom 1997, 13-626. – Bereits für die Jahre 1433 und 1443 ist etwa überliefert, daß die Humanisten Giovanni Marrasio und Tito Strozzi panegyrische Epen auf das Haus Este verfassen wollten, wie es Strozzi dann gegen Ende des Jahrhunderts realisierte, s. Walter LUDWIG, *Die Borsias des Tito Strozzi*, München 1977, S. 17f.
- ⁶³ Francesco FILELFO, *Sphortias*, I, 685-688 (Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Laur. 33, 33, fol. [20r]): *At quotiens Francisce manum idem Sphortia tecum / Conseruit, vitulus stupet ut veniente leone / Sublata cervice fero, sic territus omnem / Nicoleos icito ponebat corde furorem.* - Weitere Vergleiche mit einem Löwen: fol. [37r], Tiger: fol. [34r] und [36r], Wolf: fol. [20r] und [34v]. - Vgl. BOTTARI, *Sphortias* (siehe oben

- Anm. 61), S. 471 zu Mailand, Biblioteca Ambrosiana, ms. Ambro. H 97 sup., f. 14v. - Weitere Tiervergleiche *in bono* (Francesco Sforza als Löwe) und *in malo* etwa bei Francesco Filelfo, *Odae*, Brescia 1497, fol. dii v - diii r und diiii v. - Eine detaillierte Darstellung der Kämpfe in Norditalien um 1450 aus venezianischer Sicht und ebenfalls Verweise auf panegyrische Tiervergleiche bei Margaret L. KING, *The death of the child Valerio Marcello*, Chicago 1994, v. a. S. 69-73.
- ⁶⁴ Dante BIANCHI, "Antonio Cornazano e le sue biografie" - *La Bibliofilia* 67 (1965), S. 17-124; Roberto L. BRUNI und Diego ZANCANI, *Antonio Cornazano. La tradizione testuale*, Florenz 1992; Francesco CAGLIOTI, "Francesco Sforzas e il Filelfo, Bonifacio Bembo e ‚compagni‘: Nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella corte ducale dell'Arengo a Milano (1451-61 circa)" - *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38 (1994), S. 183-217.
- ⁶⁵ So die Deutung bei Tito STROZZI, *Erotica*, IV, 12: ‚De leone Borsii Ducis‘ in Anlehnung an Martial, *Epigrammata*, 1, 6; s. dazu LUDWIG, *Borsias* (siehe oben Anm. 62), S. 26. - Zum prinzipiellen Interesse für Tierdarstellungen an norditalienischen Höfen s. Norberto GRAMACCINI, "Das genaue Abbild der Natur - Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennini" - Ausstellungskat. Frankfurt a. M. 1985: *Natur und Antike in der Renaissance*, hg. Herbert BECK und Dieter BLUME, Frankfurt a. M. 1985, S. 198-225.
- ⁶⁶ FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 1, S. 170. - Ein kurzer Überblick zur Tierdeutung mit weiterer Literatur bei José J. GARCÍA ARRANZ, "Image and moral teaching through emblematic animals" - *Aspects of Renaissance and Baroque symbol theory 1500-1700*, hg. von Peter M. DALY und John MANNING, New York 1999, S. 93-108.
- ⁶⁷ ALBERTI, *Malkunst* (siehe oben Anm. 35), S. 294-296.
- ⁶⁸ Ausstellungskat. Rom 1988: *Da Pisanello* (siehe oben Anm. 23), S. 125f.
- ⁶⁹ S. Anm. 39 und FILARETE, *Trattato* (siehe oben Anm. 1), Bd. 1, S. 103f. und Bd. 2, S. 690f.
- ⁷⁰ Mantegna erfand wenig später mit seinem Stich der ‚Seemonster‘ ebenfalls eine neue Bildform der *Calumnia*, s. Ulrich PFISTERER, "Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento - Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni" - *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107-148, hier 134-136.
- ⁷¹ Allerdings vermutet Charles SEYMOUR, *Sculpture in Italy 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, S. 16 bereits im Tanz des Meisters mit seinen Gehilfen auf der Bronzetür eine Darstellung des ‚Tugendweges‘ weg vom negativ konnotierten Esel und seinem betrunkenen Reiter hin zum Dromedar; zum größeren Tugendkontext Catherine KING, "Italian self-portraits and the rewards of virtue" - *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance (Atlas 1)*, hg. von Gunter SCHWEIKHART, Köln 1998, S. 69-91.