

RÖMISCHE STUDIEN  
DER BIBLIOTHECA HERTZIANA  
Band 17





22 22-4983

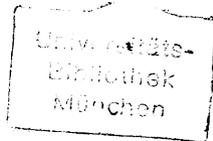
ULRICH PFISTERER

Donatello  
und die Entdeckung  
der Stile 1430–1445

HIRMER VERLAG MÜNCHEN

Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana  
(Max-Planck-Institut) in Rom

*Herausgegeben von Sybille Ebert-Schifferer  
und Elisabeth Klieven  
Redaktion Julian Kliemann*



132913252

D 7 Göttinger philosophische Dissertation

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme  
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei  
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

© 2002 Hirmer Verlag GmbH, München  
Lektorat: Ulrike Bauer-Eberhardt  
Herstellung: Saskia Helena Kruse, München  
Lithos: Repro 70, München  
Satz: Vornehm GmbH, München  
Druck: Hofmann Medien Druck und Verlag GmbH, Augsburg  
Bindung: Thomas Buchbinderei GmbH, Augsburg

Printed in Germany

ISBN 3-7774-8130-0

02 P 7774

PARENTIBVS  
OPTIMIS  
M O  
❧



# Inhalt

Vorwort 11

Abbildungsnachweis 12

## I. Einleitung 13

1. An den Grenzen der Stilkritik 13

2. Das Stilproblem in der Forschung:

Donatello und die Frührenaissance 22

*Gotik in der Renaissance* 23

*Kunst des Bürgertums – Kunst der freien Republik* 30

*Florentiner Eigenstil oder Ende des Stils?* 34

3. Als Bildner bewundert, als Denker vergessen:

Überblick zu Thesen und Argumentation der Arbeit 37

## II. Stilbewußtsein I: Literarische Zeugnisse 1350–1480 40

1. Prolegomena: Stil Kategorien in Antike und Mittelalter? 40

2. Individualstil 55

*Anfänge: Petrarca* 58

»*Ars et ingenium*« 68

3. Epochenstil 79

*Petrarca und die Vorstellung von Renaissance* 80

*Periodisierungsversuche und Entwicklungsmodelle* 84

4. *All'antica* oder der Beginn von Philologie und Archäologie 92

»*Puritas*«: *Stilistische Reinheit* 92

»*Veritas historiae*«: *Historisches Decorum* 97

»*Politia*«: *Einheit von Form und Inhalt?* 101

5. Rhetorik und Anschauung 104

## III. Donatellos Putten, der sog. Amor-Atys und die Rekonstruktion der Antike 111

1. Die ikonographische Unbestimmtheit der Putten 118

2. *Cognitio formarum*: Identifikationsversuche für den Amor-Atys 123

3. *Putto* oder *spiritello*? 133

*Begriffsgeschichte* 134

*Lebenskraft und Geisterlehre* 137

4. *Genius loci* und verwandte Bedeutungen des Putto 146
    - Wesen und Funktion der Genien* 147
    - Rekonstruktion des »Genius loci«* 152
    - Amor als Dämon und die »Genien der Vier Elemente«* 162
  5. Villenkultur und Goldenes Zeitalter 171
- IV. »Maximus artifex statuarum«: Im Wettstreit mit Polyklet 184
1. Polyklet in der Vorstellung des Tre- und Quattrocento 184
  2. Die Cantoria des Florentiner Doms 201
    - Die Aufträge an Donatello und Luca della Robbia* 201
    - »Infantium imagines«* 207
  3. Das Relief mit dem Gastmahl des Herodes in Lille 217
    - »Figurae« – künstliche Pathosfiguren* 220
    - Das »Bett des Polyklet«* 230
  4. Die Cavalcanti-Verkündigung in S. Croce 232
    - Auftrag, Funktion und Vorbilder des Tabernakels* 232
    - »Ave« und »Ecce«: Vasari zur Erzählweise* 242
    - Dantes Verkündigungsrelief* 247
    - Polyklets Venus* 235
    - Exkurs: »Visibile parlare« – Zum frühen Paragone zwischen Literatur und Kunst* 259
  5. *Imitatio, aemulatio, superatio* 268
    - Nachahmung der Natur* 268
    - Nachahmung vorbildlicher Künstler und Kunstwerke* 273
- V. Leon Battista Albertis *De Pictura*: »Arti mai vedute« 281
1. Donatello und Alberti »amicissimi« 281
  2. Form und Inhalt von *De Pictura* 287
    - Datierung der lateinischen und der Volgare-Version* 287
    - Die »Widersprüche« der Argumentation* 290
  3. Kritik der bisherigen Deutungen 298
  4. Alberti in Florenz, ca. 1428–1443: Latein versus Volgare 308
  5. »Moderne« Kunst und Patriotismus: Der Kontext für *De Pictura* 315
    - »Luci della fiorentina gloria«: Dante und Giotto* 318
    - Albertis Motivationen* 323
- VI. Donatellos Bronze-David als neuer Kanon der Kunst 328
1. Grundlagen 336
    - Inschrift* 336
    - Aufstellung* 339
    - Datierung* 344
    - Vorbilder* 355

2. <i>Exemplum virtutis – exemplum artis</i>	357
<i>Kritik der bisherigen Deutungen</i>	357
<i>Erneute Lektüre: David in den Schriftquellen</i>	364
<i>Erneutes Betrachten: Künstlerische Probleme der 1430er Jahre</i>	374
3. David als Thema künstlerischer Selbstreflexion	393
<i>Michelangelo</i>	394
<i>Andrea del Castagno</i>	398
4. »Die Kunst durch ein Kunstwerk offenbaren«	403
<i>Kontrapost: »Varietas« und »gratia«</i>	405
<i>Weiche Lebendigkeit: »Spirantia mollius aera«</i>	409
<i>Der Akt als Meisterwerk oder: Polyklets Kanon</i>	412
<i>»Das Schwert des Feindes«:</i>	
<i>Anschauliche Überwindung der Antike?</i>	419
<i>Ausblick</i>	425
VII. Die »Wahrheit« der christlichen Kunst:	
Donatellos Johannes der Täufer in Venedig	430
1. Donatellos Johannes und die <i>Scuola dei Fiorentini</i>	430
<i>»Felices sunt qui imitantur Iohannem«</i>	430
<i>Die vermutlichen Hintergründe des Auftrags</i>	437
<i>Zu Aufstellungskontext und Funktion</i>	439
<i>Donatellos »Verismus«</i>	442
2. Zur Materialikonographie von Holz im <i>primo Quattrocento</i>	445
3. Funktion und Legitimität einer christlichen Kunst	454
<i>»Movere« – Die Synthese der mittelalterlichen und</i>	
<i>klassischen Tradition</i>	454
<i>Augustinus und die »veritas artis«</i>	469
VIII. Stilbewußtsein II: Donatello als <i>sculptor perfectus</i>	476
Appendices	
A. Der literarische Ruhm Donatellos vor Vasaris erster Vitenausgabe	488
B. Definitionen von »Genius« und verwandten Geistern ( <i>spiritus</i> )	530
C. Polyklet in der italienischen Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts	561
D. Antiken Künstlern im 14. und 15. Jahrhundert zugeschriebene	
Werke	598
E. Antonio Agli, <i>De Racionibus Fidei Liber . . . ad Paulum Pontificum</i>	
<i>Maximum</i>	606
Literaturverzeichnis	613
Register	653



## Vorwort

Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Winter 1997 von der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen angenommen wurde. Obwohl der Protagonist des Buches, Donatello, angeblich seinen Adepten zu dauerndem Feilen an den eigenen Werken geraten hatte – »facere saepius atque reficere in arte proficere est« –, war es mir nach Abgabe der Arbeit doch nur möglich, kleinere Änderungen vorzunehmen und für die zentralen Argumentationslinien die wichtigste seitdem erschienene Literatur einzuarbeiten.

Der erste Anstoß zum Thema ging von Antje Middeldorf Kosegarten aus, die mein Interesse auf den ›Gotiker‹ Donatello lenkte. Ihre Kenntnis, ihr Zuspruch und kritisches Nachfragen zur rechten Zeit haben den Verlauf meiner weiteren Nachforschungen entscheidend gelenkt. Sie hat das Unternehmen als Doktormutter auch bis zum glücklichen Abschluß begleitet.

Daß die Arbeit dabei unter idealen Bedingungen in Rom und Florenz entstehen konnte, ermöglichten großzügige Stipendien der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Max-Planck-Gesellschaft für die Bibliotheca Hertziana – beiden Institutionen gilt mein besonderer Dank. Nicht weniger verbunden bin ich dem Kunsthistorischen Institut in Florenz für seine Gastfreundschaft und ein anschließendes Postdoktoranden-Stipendium, das mir u. a. die Überarbeitung ermöglichte.

Für Ermutigung, Diskussion, Hilfe und Lektüre einzelner Kapitel oder des ganzen Manuskriptes weiß ich mich Rainer Donandt, Frank Fehrenbach, Christoph L. Frommel, Volker Herzner, Eva M. Krems, Gernot Lorenz, Rebecca Müller, Michael Pfisterer, Valeska von Rosen, Eike D. Schmidt, Christof Thoenes, Eva-Maria Waldmann und Matthias Winner zu Dank verpflichtet. Die wichtigste Person in diesen Jahren war jedoch Gabriele M. Wimböck.

Christoph L. Frommel und Matthias Winner befürworteten die Aufnahme in die Studienreihe der Bibliotheca Hertziana. Das Endprodukt hätte freilich ohne den helfenden Rat von Julian Kliemann und ohne die editorische Betreuung des Hirmer Verlages anders ausgesehen.

März 2001

Ulrich Pfisterer

## Abbildungsnachweis

- Bayerische Staatsbibliothek, München: 41, 42, 43  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 101  
Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz: 36, 87  
Bibliotheca Hertziana, Rom: 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 29, 33, 37, 40, 45, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 75, 76, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 124, 125, 128, 130, 132, 133, 134, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 147, 148, 149, 150  
Hirmer Verlag Bildarchiv, München: 46, 53, 77, 86, 100, 102, 104, 136  
Kress Collection, National Gallery, Washington: 34  
Kunstgeschichtliches Seminar der Universität, Hamburg: 1, 5, 6, 8, 22, 25, 26, 27, 30, 35, 38, 39, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 62, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 81, 88, 89, 90, 91, 98, 105, 112, 119, 121, 123, 126, 127, 129, 131, 135, 139, 144, 145, 146  
Kunsthistorisches Institut in Florenz: 31, 36, 37, 65, 80  
Kunsthistorisches Museum, Wien: 28  
Metropolitan Museum of Art, New York: 23, 24, 103  
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin: 32, 52

# I. Einleitung



Abb. 1  
Pompeio Sarnelli,  
*Guida de' Forestieri*, Neapel 1688,  
nach S. 45

## 1. An den Grenzen der Stilkritik

Zu den Hauptattraktionen Neapels zählte bis ins frühe 19. Jahrhundert die Antikensammlung der Familie Carafa di Maddaloni, welche zum größten Teil bereits im späteren Quattrocento von Graf Diomede im Hof seines damals neu erbauten Palastes zusammengetragen worden war.<sup>1</sup> Unter den dort aufgestellten Stücken – wie sie erstmals eine zwischen 1685 und 1688 entstandene

<sup>1</sup> So vermerkt etwa Goethe in seiner *Italienischen Reise Zweiter Teil* unter dem 7. März 1787: »Und so hat mir diese Woche Tischbein redlich einen großen Teil der Kunstschätze Neapels gezeigt, und ausgelegt. Er, ein trefflicher Tierkenner und Zeichner, machte mich schon früh aufmerksam auf einen Pferdekopf von Erz im Palast Colombrano. Wir gingen heute dahin. Dieser Kunstrest steht gerade der Torfahrt gegenüber, im Hofe in einer Nische, über einem Brunnen, und setzt in Erstaunen; was muß das Haupt, erst mit den übrigen Gliedern zu einem Ganzen verbunden, für Wirkung getan haben! Das Pferd, im Ganzen, war viel größer als die auf der Markus-Kirche, auch läßt hier das Haupt, näher und einzeln beschaut, Charakter und Kraft nur umso deutlicher erkennen und bewundern. Der prächtige Stirnknochen, die schnaubende Nase, die aufmerkenden Ohren, die starre Mähne! ein mächtig aufgeregtes, kräftiges Geschöpf.« (Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, hg. Norbert Miller und Andreas Beyer, München 1992, 240 mit Kommentar von Beyer 983f.). – Vgl. zuvor etwa Samuel Zwicker, *De Arte Peregrinandi Libri II*, Nürnberg 1591, II, fol. 104r: »Mirum vero quanta copia antiquissimarum statuarum conspicitur in urbe Neapolitana, etiam in privatis aedibus, [...] maximum equi caput aeneum, magna arte conflatum, cui simile videtur Romae in palatio Cardinalis de Valle.« – Lorenz Schrader, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo & à Christianis posita sunt, libri quatuor*, Helmstedt 1592, 248 »In Domo Principis Magdaloni«, unter den 21 Eintragungen erscheint an vierter Stelle: »Caput aenei aequi ex colosso.« – Johannes H. von Pflaumern, *Mercurius Italicus*, Augsburg 1625, 354: »Nec minus spectabile est Caraffae [Palatium] ob copiam veterum e marmore statuarum, & colosseum ex aere caput.« – Am ausführlichsten Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* (1692), hg. Giovanni B. Chiarini, 5 Bde., Neapel 1856–1860, Bd. 3, 679–695. – 1808/9 ging der Pferdekopf als Geschenk an den König, von dort gelangte er ins Museum (PANNUTI 1988, 148f.). – Zu Carafa, seinem Palast und der Antikensammlung BEYER 2000, v. a. 102–109 und 130–134, der allerdings entgegen den von ihm zitierten, neuesten Autoren (FORMIGLI 1992; VLAD BORRELLI 1996, s. auch meine Anm. 13) den Bronzekopf für antik erklärt.

Ansicht *in situ* zeigt<sup>2</sup> (Abb. 1) – stach ein mehrfach überlebensgroßer Pferdekopf aus Bronze hervor, dem die neapolitanische Lokallhistorie eine illustre Vorgeschichte attestierte (Abb. 2). 1566 veröffentlichte Giovanni Tarcagnota da Gaeta eine Theorie über dessen Herkunft, die zwar falsch, bei den nachfolgenden Autoren aber umso beliebter war<sup>3</sup>: Es



Abb. 2  
Testa Carafa.  
Neapel, Museo  
Archeologico  
Nazionale

<sup>2</sup> Der Stich diente als Illustration zu dem vielfach aufgelegten Stadtführer von Pompeo Sarnelli, *Guida de' Forestieri*, allerdings noch nicht in der ersten Ausgabe, Neapel 1685 (dort wird der Pferdekopf nur S. 71 f. anlässlich der Geschichte des Doms erwähnt). Erst die erweiterte Neuauflage Neapel 1688, 45 f. u. 92, geht ausführlich auf den Palazzo Carafa und den Bronze-Kopf ein und zeigt nach S. 45 den Stich mit Widmung (entsprechend die Ausg. 1692, 45 f. und 74 f.; nicht zugänglich war mir die Ausg. mit frz. Übersetzung Neapel 1697). Ab den Ausgaben von 1708 und 1713 erscheint der Stich dann ohne Unterschrift vor S. 27. – Ohne Angabe der Herkunft publiziert in der Goethe-Ausgabe von Miller und Beyer (s. Anm. 1), freilich handelt es sich weder um einen Holzschnitt, noch wurde er von Antonio Bulfon, lediglich dem Herausgeber des Führers (DBI, Bd. 15, 1972, 57–61; auch *Enciclopedia Italiana*, hg. Giovanni Gentile, Bd. 30, Rom 1936, 874, »Sarnelli«), angefertigt. – Vgl. zur Aufstellung Francesco De Magistris, *Status rerum memorabilium tam ecclesiasticarum quam politicarum, ac etiam aedificiorum fidelissimae civitatis Neapolitanae*, Neapel 1678, 230 f.: »[...] caput, favente Rege Ferdin. sive Alph. fuit donatum Dom. Diomedii Carafae primo Comiti Magdalunae, iam privato ipsius Regis, qui Comes dum construebat eius Palatium in via Sedilis Nidi, dic. caput reposuit in inferiori parte parietis cortilis dic. Palatij, modo, quod ab omnibus transeuntibus per illam viam conspicitur.« – Das kleine Reiterstandbild auf der hohen Säule im Hof identifizierte Sarnelli mit Alfonso d'Aragon, nach Carlo Celano (1692, wie Anm. 1) und Domenico-Antonio Parrino, *Nuovo Guida de' Forastieri*, Neapel 1712, 170 f., handelt es sich um Ferdinando I., wobei angeblich Donatello dieses kleine Reitermonument und nicht den großen Pferdekopf fertigte.

<sup>3</sup> Giovanni Tarcagnota da Gaeta, *Del sito e lodi della città di Napoli*, Neapel 1566, Bd. 2, fol. 64r–v, neben dem Hinweis auf Vergil und Konrad: »Et quella gran testa di bronzo, che si vede hora in casa del signor Duca di Madaloni, potrebbe agevolmente essere reliqua di quel cavallo.« – Ihm folgen etwa Giovan Antonio Summonte, *Historia della città e regno di Napoli, Parte II*, Neapel 1601, 116 f.; Giulio Cesare Capaccio, *Il Forastiero – Dialogi*, Neapel 1630, 173; Francesco Capecelatro, *Historia della città, e regno di Napoli*, Neapel 1640, Bd. 2, 3, lib. 1, S. 9; De Magistris 1678 (wie Anm. 2), 230 f. – Gaetano Filangieri, »La testa di cavallo in bronzo già di casa Maddaloni in via Sedile di Nido«, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 7 (1882), 407–420, und Anhang bei PANNUTI 1988.

handele sich bei dem Kopf um den einzigen Überrest des sog. ›Cavallo di Virgilio‹, eines antiken Bronzeferdes, das nachweislich seit dem 12. Jahrhundert vor dem Dom gestanden hatte. Die mittelalterliche Legende hielt es für ein Wunderwerk des Zauberers Vergil.<sup>4</sup> Durch seine magischen, thaumaturgischen Kräfte seien angeblich kranke Pferde geheilt worden. Nachdem die solchermassen um ihren Gewinn betrogenen Ärzte erbost ein Loch in den Bauch des Bronzeferdes gestoßen hatten, ließ 1322 der Erzbischof das dadurch seiner Wirkung beraubte Götzenbild für den Glockenguß einschmelzen – mit Ausnahme eben des erhaltenen Kopfes.

Angesichts solcher Mirakel mußte die zweite, weniger wunderbare Erklärung für die Herkunft der Pferdeprotome lange Zeit zurückstehen, obgleich sie schon 1524 von einem so gut unterrichteten Kenner der Kunstwerke Neapels wie Pietro Summonte, aber auch von Antonio Billi, Giovan Battista Gelli und Vasari vertreten wurde.<sup>5</sup> Alle vier schrieben das Werk dem Florentiner Bildhauer Donatello zu, wenn auch Vasari eine gewisse Unsicherheit zeigte. 1550 erwähnte er die Bronze noch nicht unter den Werken des Florentiners, 1568 ergänzte er seine neu aufgenommene Attribution mit dem – seine ursprüngliche Auslassung offenbar entschuldigenden – Vermerk, daß sie viele aufgrund ihrer Schönheit »für antik hielten.« Der Verwendungszweck des seltsam erratischen Kopfes blieb unklar. Billi und Gelli hielten ihn für den Überrest des geplanten Reiterdenkmals für König Alfonso von Aragon, fanden aber nur wenig Zustimmung.<sup>6</sup>

Das Erscheinen der ersten modernen Donatello-Monographie von Hans Semper im Jahr 1875 lieferte dann die gesuchte Begründung. Semper publizierte einen Brief des Carafa-Grafen an Lorenzo de' Medici von 1471, in

<sup>4</sup> Vgl. am ausführlichsten die *Cronica di Partenope*, hg. Antonio Altamura, Neapel 1974, 72f., aus den späten 1320er Jahren (?): »Anche fe' [Virgilio] forgiare uno cavallo de metallo sub certa constellatione de stelle, che per la visione sola dil quale cavallo le infirmitate si aviano remedio di sanità; il quale cavallo gli minischalchi de la città de Napoli, avendo di ciò grande dolore che non aviano guadagno a le cure delli cavalli infermi, si andaro una nocte et perforarolo in ventre; da po dil quale percussione et roctura il dicto cavallo perdi la virtù. Et fo convertuto a la costruzione de le campane de la maiore ecclesia di Napoli in de lo anno MCCCXXII. Il quale cavallo si stava guardato a la corte de la predicta ecclesia di Napoli.« – Vgl. Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, 1937, zit. 3. Aufl. Florenz 1967, Bd. 2, 217f., hier auch die anderen frühen Quellen der Legende.

<sup>5</sup> Siehe App. A, 52, 57, 75; VASARI, *Vite* 1550, Bd. 3, 213; VASARI, *Vite*, Bd. 2, 409: »Ed in casa del conte di Matalone, nella città medesima, è una testa di cavallo di mano di Donato tanto bella, che molti la credono antica.« – Vgl. auch ein Inventar von 1582 (nach Filangieri 1882 [wie Anm. 3], 419). – Singulär die Zuschreibung an Leonardo da Vinci bei Francisco da Hollanda, *De la pintura antiqua (1548)*, Madrid 1921, 69.

<sup>6</sup> Siehe für das geplante Denkmal die beiden Briefe König Alfons' von 1452 in App. A, 11 und George L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples*, New Haven und London 1973, v. a. 53–55.

dem dieser sich für das Geschenk eines Pferdekopfes für seine Sammlung bedankte.<sup>7</sup> Allerdings fiel in dem Schreiben nicht der Name Donatellos. So stand zwar nun zweifelsfrei die Herkunft des Stückes fest, die Diskussion brach aber keineswegs ab, sondern verlagerte sich darauf, ob es sich tatsächlich um ein Werk des Florentiners oder nicht doch viel eher um einen antiken Bronzeguß handle.

In die Überlegungen mit einzubeziehen war ein sehr ähnlicher, ungefähr halb so großer Pferdekopf – heute im Florentiner Museo Archeologico und unzweifelhaft antik –, der 1495 im Garten des Palazzo Medici unter den dort aufgestellten Antiken belegt ist (Abb. 3).<sup>8</sup> Handelte es sich auch bei der ›Testa Carafa‹ um eine antike Bronze, dann hätten also zwei beinahe identische Pferdeprotomen

zufällig nach Jahrhunderten ihren Weg in die Medici-Sammlung gefunden! Zudem weist der Pferdekopf von Donatellos Gattamelata-Monument in Padua (Abb. 4) so enge Parallelen zu diesen beiden Protomen auf, daß dem Künstler mindestens eine bekannt gewesen sein muß.<sup>9</sup> Als einfachste Lösung hätte sich angeboten, in der ›Testa Carafa‹ eine Kopie Donatellos oder seiner Werkstatt nach dem antiken Kopf der Medici-Sammlung zu ver-

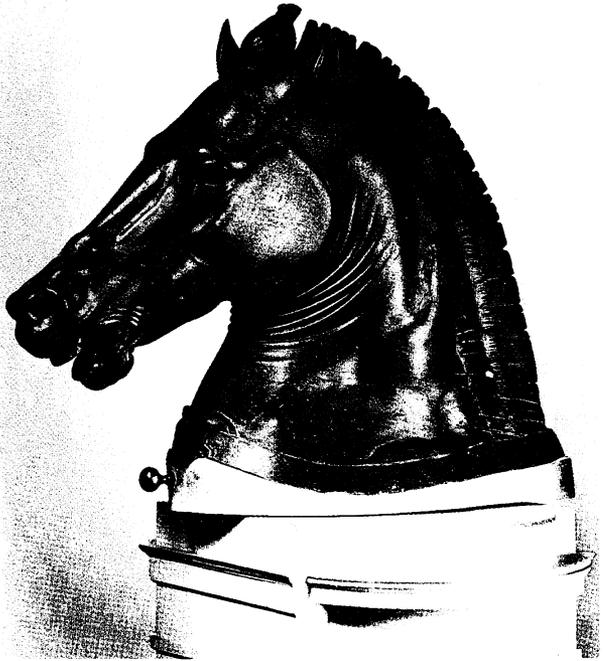


Abb. 3  
Pferdeprotome.  
Florenz, Museo  
Archeologico

<sup>7</sup> ASF, MAP, Filza 27, 395, unter dem 12. Juli 1471: »[...] Ho ricevuto la testa del cavallo la S. V. sè digniata mandarme de che ne resto tanto contento quanto da cosa havesse desiderato et ringratione V. S. infinite volte si per essere stato dono digno come per haverlo da la S. V. avisandola ho ben locato in la mia casa che se vede da omne canto [...]« (nach SEMPER 1875, 309).

<sup>8</sup> In der Liste der 1495 nach der Vertreibung der Medici beschlagnahmten Güter erscheint »una testa di bronzo di cavallo che era nell'orto« (nach MÜNTZ 1888, 102); mit der Protome des Museo Archeologico in Verbindung gebracht von Aldo de Rinaldis, »Di un'antica testa di cavallo in bronzo attribuita a Donatello«, in: *Bollettino d'Arte*, 5 (1911), 241–260. – Dieser Kopf wurde wohl erst im 16. Jahrhundert nochmals in kleinem Format für die Medici-Sammlung kopiert, s. VLAD 1992, 70f.; zur Antikensammlung des Lorenzo de' Medici insgesamt BESCHI 1994.

<sup>9</sup> Für den Vergleich am besten BENNETT/WILKINS 1984, 92–95 u. 176–180; auch GREENHALGH 1982, 132–147.



Abb. 4  
Donatello,  
Gattamelata  
(Detail).  
Padua, Santo

muten, der in freierer Abwandlung auch als Vorlage für den Gattamelata diente. Aber trotz dieser Indizien glaubten die Stilkritiker weiterhin, nur ihren Augen vertrauen zu dürfen: »Unter diesen Umständen« – so Wilhelm Rolfs 1908<sup>10</sup> – »erscheint es notwendig, den Kopf losgelöst von antiken wie donatellesken Überlieferungen rein nach seinen eigenen Verdiensten zu beurteilen.« Aufgrund dieser eigenen Verdienste plädierte er und sämtliche späteren Kenner für antik. Der Fall schien so eindeutig entschieden, daß Horst W. Janson in seinem grundlegenden *Catalogue Raisonné* zu Donatello (1957) das Stück nicht einmal mehr unter den »rejected works« auflistete.<sup>11</sup>

Wie läßt sich aber nun bei solch einstimmig konstatiertem stilistischem Befund erklären, daß die jüngste herstellungstechnische Untersuchung erstaunlicherweise zum entgegengesetzten Ergebnis kommt?<sup>12</sup> Stärke der Bronze, Gußverfahren mit innen liegenden Kanälen (die nicht abgearbeitet wurden) und insbesondere die Technik der Anstückung und Ausbesserung weisen in die Renaissance, wenn auch beim derzeitigen Kenntnisstand zur Bronzetechnik solche Ergebnisse noch nicht hundertprozentig sein können. Mit aller Vorsicht vermutet Licia Vlad Borelli doch wieder Donatello und seine Werkstatt hinter der Ausführung. Sie sieht in dem technisch alles andere als perfekt ausgeführten Kopf eine Vorstufe (eine Art Probeguß?) zum Pferd des Gattamelata-Monuments, datiert ihn also in die Mitte der 1440er Jahre.<sup>13</sup> Als Alternative wäre

<sup>10</sup> Wilhelm Rolfs, »Der Neapler Pferdekopf und das Reiterdenkmal für König Alfons«, in: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 29 (1908), 123–136.

<sup>11</sup> Nachdrücklich für Donatello oder seine Schule plädierte in der Folge nurmehr Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Bd. 1, Mailand 1975, 78, 168f. u. 197f.

<sup>12</sup> Edilberto Formigli, »La grande testa di cavallo in bronzo detta »Carafa«: un'indagine tecnologica«, in: *Bollettino d'Arte*, ser. 6, 77 (1992), 83–90.

<sup>13</sup> VLAD 1992, v. a. 78; entsprechend Licia Vlad Borelli, »Un dono di Lorenzo de' Medici a Diomedede Carafa«, in: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Pisa 1996,

freilich auch denkbar, daß von der Donatello-Werkstatt zu einem späteren Zeitpunkt für den Carafa-Grafen, der bei jeder Gelegenheit die florentinisch-mediceische Kultur nachahmte,<sup>14</sup> eine vergrößerte Kopie nach dem antiken Pferdeköpfe des Medici-Palastes angefertigt wurde, um so dessen Antikensammlung mehr oder weniger auf den Stand des bewunderten Vorbildes zu bringen.

Selbst ohne definitive Entscheidung darüber, ob nun das Œuvre Donatellos um eine Nummer zu erweitern ist, wird hier die erstaunliche Hilflosigkeit traditioneller Stilkritik und Kennerschaft angesichts seiner Werke deutlich. Handelt es sich doch um keinen Einzelfall. Eine Holzstatue in der venezianischen Frari-Kirche, Johannes den Täufer darstellend, wurde von Janson um 1455 datiert und als Paradigma für den expressiven Altersstil des Meisters angeführt, zu dem auch die hölzerne Magdalena in Florenz, die Kanzeln in San Lorenzo und der Bronze-Johannes in Siena zu rechnen wären. 1972 förderte eine Restaurierung ganz überraschend die originale Signatur und Datierung 1438 zutage, wodurch das Werk um knapp zwanzig Jahre in der Chronologie nach vorne verschoben wurde und nun – allen bislang geläufigen Vorstellungen von Donatellos Stilentwicklung widersprechend – neben einem so dezidiert antikischen Stück wie dem sog. Amor-Atys zu stehen kommt (s. Kap. III und VII). Andere Werke Donatellos, voran sein Bronze-David, scheinen derart exceptionell, daß sie selbst in einem künstlerischen Œuvre, das weitgehend vollständig erhalten und zur Hälfte durch Dokumente fest datiert ist, nicht eindeutig zu plazieren sind (s. Kap. VI). Die bislang vorgeschlagenen zeitlichen Ansätze für den Bronze-David differieren um rund dreißig Jahre. Und selbst bei gesichert gleichzeitigen Stücken wie den vier großen Reliefs des Paduaner Santo-Altars blieb Connoisseurs wie Janson – und Ähnliches gilt für John Pope-Hennessy – nur zu konstataren übrig: »Each is a work of such individuality, each contains so many elements not present in the other, that one hesitates to regard them as a continuous series, conceived and executed within the brief span of a few months.«<sup>15</sup>

Bd. 1, 235–252; *Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel*, Ausstellungskatalog, Köln 1995, 110f. (dort 103 auch der Stich aus Sarnellis Führer mit der Datierung 1679 [?]).

<sup>14</sup> In den frühen 1470er Jahren wurde für Carafa etwa das *scrittoio* des Piero de' Medici kopiert; dazu BORSOOK 1981, 91–96.

<sup>15</sup> JANSON 1957, Bd. 2, 185. – POPE-HENNESSY 1984, 126: »The gap between his rapid, impulsive, highly individual creative procedures and the thought processes of the knowledge encumbered scholars who have shuffled along after him is greater than with

Die Forschung hat das Problem von Donatellos proteushaft wandelbarer, stets innovativer künstlerischer Formensprache erkannt und ansatzweise thematisiert – Artur Rosenauer belegt das Phänomen jüngst sogar mit dem Begriff des Stilpluralismus.<sup>16</sup> Nun finden sich zwar schon vor Donatello Antikenkopien, welche die moderne Stilkritik verunsichern – man denke etwa an die traditionelle Einschätzung der Madonnenstatuette am Grabmal De Braye von Arnolfo di Cambio und die jüngsten Entdeckungen dazu.<sup>17</sup> Und auch bei anderen Quattrocento-Künstlern wird man sich zunehmend deren stilistischer Variationsbreite bewußt.<sup>18</sup> Dennoch scheint der Stilpluralismus bei Donatello ein ganz neues Ausmaß und neue Bedeutung zu gewinnen, sein Werk bietet sich daher für eine exemplarische Untersuchung des Phänomens an.

Im Gegensatz zur bisherigen Forschung wird im Folgenden aber weder vorrangig der Versuch unternommen, die traditionelle Stilkritik zu verfeinern, um den Werken doch mit den altbewährten Mitteln der Kunstgeschichte Herr zu werden, noch diese Stilkritik methodisch zu erweitern,

almost any other artist.« – Ähnlich Howard Collins, »Pictorial space in Donatello's relief panels on the high altar in the Santo at Padua«, in: *Arte Veneta*, 42 (1988), 25–33.

<sup>16</sup> ROSENAUER 1989. – Der Begriff Stilpluralismus wurde von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, »Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte«, in: *Argo. Festschrift für Kurt Badt*, hg. Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, 77–95, eingeführt. Allerdings verwendet ihn Schmoll für zeitgleich an einem Ort existierende Stilformen verschiedener Künstler. Wenig ergiebig die jüngste Zusammenfassung von BRUCHER 1985. – Vgl. jüngst den Erklärungsversuch von Francis Ames-Lewis, »Donatello and the decorum of place«, in: *Decorum* 1992, 52–60, der die verschiedenen formalen Lösungen Donatellos aus den Bedingungen und Traditionen des Anbringungsortes erklären möchte; zur Bedeutung Sienas auch DUNKELMAN 1993. – »Pluralismus« dient auch in anderen Disziplinen der Renaissanceforschung zunehmend als Epochencharakteristikum, s. HEMPFER 1993.

<sup>17</sup> Allerdings liegt der Fall hier umgekehrt: Die Statuette galt bislang als antikisierendes Werk Arnolfos, die jüngste Restaurierung legt jedoch nahe, sie als überarbeitetes antikes Original zu sehen, vgl. Angiola M. Romanini, »Une statue romaine dans la Vierge De Braye«, in: *Revue de l'Art*, 105 (1994), 9–18. Die Frage: »antik« oder »Arnolfo« etwa auch bei der bronzenen Petrusstatue in S. Peter, s. Angiola M. Romanini, »Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano«, in: *Arte Medievale*, ser. II, 4 (1990), 1–46 (Duecento?). – Zur teils sehr überzeugenden mittelalterlichen Antikenrezeption in Italien weiterhin die Beispiele bei WENZEL 1955, SEIDEL 1975 und SETTIS 1988.

<sup>18</sup> Das prominenteste Beispiel ist Masaccios Fresko des Zinsgroschen, in dem sich Roberto Longhi das Gesicht Christi Masolino zugeschrieben wird. Die jüngste Restaurierung hat dies widerlegt (Umberto Baldini und Ornella Casazza, *La Cappella Brancacci*, Mailand 1990, 43). Offenbar wurde hier von Masaccio selbst den Gesichtern der Apostel dasjenige Christi durch den Stilmodus kontrastiert. – Überdeutlich auch das Gegenüberstellen verschiedener Vorbilder und Stillagen an Filaretos Bronzetür für S. Peter, s. PFISTERER 2001 b, und bei einigen Gemälden Filippo Lippis, s. RUDA 1984.

indem andere Möglichkeiten der Datierung herangezogen werden (wenn auch Kap. VI.1 erstmals eine gesicherte Datierung für den Bronze-David liefern soll).<sup>19</sup> Der entscheidende Erkenntnisgewinn liegt m. E. nicht in neuen Bausteinen einer Werk-Chronologie. Die Frage muß vielmehr darauf zielen, warum das prinzipiell bewährte Verfahren moderner Stilkritik bei Donatello Werken nicht ausreicht. Es geht nicht primär darum, schwierige Datierungs- und Zuschreibungsprobleme doch noch zu lösen, sondern zu begründen, warum es gerade bei Donatello gehäuft zu solchen kommt, warum gerade in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Künstler eine solche Spannweite des Formenvokabulars entwickeln konnte. Gefragt wird also nach Donatellos bewußtem Umgang mit und Verständnis von Formen und Stil. Anders formuliert: Um die Entstehungsbedingungen von Donatellos so unterschiedlichen Werken wenigstens in Annäherung zu verstehen, gilt es, sein historisches Form- oder Stilbewußtsein und allgemeiner: den Seh- und Beurteilungshorizont von Kunstwerken im frühen 15. Jahrhundert zu rekonstruieren.

Man möchte meinen, dies sei für die kunstgeschichtliche Forschung zur Renaissancekunst im allgemeinen und zu Donatello im besonderen eine Selbstverständlichkeit. Nichts anderes hatte ja bereits 1960 Hans-Georg Gadamer für das hermeneutische Vorgehen der Geisteswissenschaften insgesamt gefordert, wenn er vom historischen Bewußtsein und Verstehenshorizont sprach. Gadamer schränkte sofort ein: Beides sei nicht objektiv zu rekonstruieren, da man von der eigenen historischen Bedingtheit nie ganz absehen könne. Der Interpret müsse sich daher mit dem vergangenen Horizont zugleich des eigenen bewußt werden, Verstehen eines Werkes beruhe auf einer Verschmelzung der Horizonte.<sup>20</sup> Diese Selbstverständlichkeit: Be-

<sup>19</sup> Für ersteres plädierte ROSENAUER 1989, letzteres versuchte etwa AMES-LEWIS 1979.

<sup>20</sup> Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, 250–290, Exkurs IV zu »Stil« (zit. nach: ders., *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode* [Gesammelte Werke Bd. 1], Tübingen 1990, 270–312; Exkurs IV in: ders., *Hermeneutik II*, Tübingen 1986, 375–378). Den Spezialfall der Kunst, deren »Sinnüberschuß« sich natürlich nicht im Historischen erschöpft, präzisierten »Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins« (1958) und »Ästhetik und Hermeneutik« (1964) (zit. nach Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik I* [Gesammelte Werke Bd. 8], Tübingen 1993, 9–17 u. 1–8). – Eine Auseinandersetzung mit Kritiken und Fortentwicklungen von Gadamers Hermeneutik kann hier nicht geleistet werden, s. etwa Hans R. Jaufß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982; Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, und Beiträge in *Ästhetische Erfahrung heute*, hg. Jürgen Stöhr, Köln 1996; Klaus Krüger, »Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung«, in: *Der Blick auf die Bilder*, hg. Otto G. Oexle, Göttingen 1997, 53–86. – Offenbar ohne Gadamers Arbeiten zu kennen, stellte James S. Ackerman (»On judging art without absolutes«, in: *Critical Inquiry*,

wußtwerdung des eigenen und annähernde Rekonstruktion des historischen (Seh-)Horizontes, wurde jedoch zumindest im Hinblick auf Donatellos Werke und deren Stilpluralismus nicht umgesetzt. Und bezeichnenderweise fehlt gerade für die in der modernen Kunstgeschichtsschreibung zentrale Kategorie des Stils und deren Genese – ein Begriff, der in modernem Sinne überhaupt erst im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert entdeckt und orientiert am Vorbild der antiken Literaturtheorie begründet wird – eine detaillierte historische Untersuchung (s. Kap. II).<sup>21</sup>

Der folgende Forschungsüberblick soll daher auch keine Zusammenfassung der Donatello-Literatur liefern, für deren Auflistung eine Bibliographie der Jahre 1957 bis 1989 immerhin zwanzig dreispaltig eng bedruckte Seiten benötigte, ganz abgesehen davon, daß seitdem allein nochmals drei Monographien, ein zweibändiges Werk ausschließlich zum Bronze-David und der Judith sowie zwei gewichtige Gesamtdarstellungen zur Quattrocento-Skulptur erschienen sind.<sup>22</sup> In aller Kürze werden die wichtigsten Modelle vorgestellt, mit denen bisher die Kunstgeschichtsschreibung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts das Phänomen von Donatellos Stil(en) – und allgemeiner den Stilen der Frührenaissance überhaupt – in den Griff zu bekommen und zu begründen versuchte. Drei Phasen lassen sich dabei unterscheiden, welche der von Gadamer geschilderten idealtypischen Entwicklung geisteswissenschaftlicher Hermeneutik weitgehend entsprechen: Am Anfang (s. Kap. *Gotik in der Renaissance*) steht eine Zeit des »historischen Objektivismus«, während der in »naivem Vertrauen« auf die Wissenschaftlichkeit der neuen kunstgeschichtlichen Methode der Stilkritik<sup>23</sup> das

5 [1978/79], 441–469) für die Kunstgeschichte in sehr verkürzter Form eine ähnliche Forderung der »Horizontverschmelzung« auf.

<sup>21</sup> Die entscheidende Phase des frühen Humanismus übergehen etwa die Überblicke von MÜLLER 1981; SAUERLÄNDER 1983; GUMBRECHT 1986; lapidar Lorenz Dittmann, »Zur Entwicklung des Stilbegriffs bis Winckelmann«, in: *Kunst und Kunsttheorie* 1991, 189–218, hier 192: »Im Quattrocento gab es noch kein System von Stilbegriffen«. – Eine ausführliche Diskussion in Kap. II.

<sup>22</sup> Dagmar Stiebral, »Chronologische Bibliographie«, in: *Donatello-Studien* 1989, 293–312. – Seitdem erschienen Monographien und Gesamtdarstellungen von POESCHKE 1990; AVERY 1991; ROSENAUER 1993; POPE-HENNESSY 1993; Francesco Negri Arnoldi, *La Scultura del Quattrocento*, Turin 1994, und CAGLIOTI 2000.

<sup>23</sup> Zur Vorgeschichte wissenschaftlich begründeter Stilkritik s. Carol Gibson-Wood, »Jonathan Richardson and the rationalization of connoisseurship«, in: *Art History*, 7 (1984), 38–56; Gabriele Bickendorf, »Die Tradition der Kennerschaft: Von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli«, in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, hg. Giacomo Agosti u. a., Bergamo 1993, Bd. 1, 25–47 (mit weiterer Lit.); Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998; auch Hayden B. J. Maginnis, »The role of perceptual learning in connoisseurship: Morelli, Berenson and beyond«, in: *Art History*, 13 (1990), 104–117.

Material nach vermeintlich objektiven Kategorien sortiert und die Stile auf ihre innere Entwicklungslogik und Gesetzmäßigkeit untersucht wurden. Aus den so gewonnenen Individual- und Epochen-Stilen ließen sich dann die Weltanschauung oder der Zeitgeist – wie immer man solche diffusen, quasi-metaphysischen Vorstellungen benannte – deduzieren. Es folgt (siehe Kap. *Kunst des Bürgertums – Kunst der freien Republik*) der Versuch, einen präziseren »historischen Horizont« zu gewinnen. Ohne die Gültigkeit der eigenen Stil Kategorien in Frage zu stellen, wurden für die postulierten Stilabfolgen und Stilumschwünge Verbindungen und Motivationen aus dem konkreten historisch-politischen, sozialen und geistesgeschichtlichen Kontext gesucht. Drittens (s. Kap. *Florentiner Eigenstil oder Ende des Stils?*): In den Jahren um das Erscheinen von Gadammers *Wahrheit und Methode* setzte zwar auch in der Kunstgeschichte eine Diskussion über den Stilbegriff ein, welche nun ebenfalls die historische Bedingtheit der modernen Seh- und Klassifikationskategorien problematisierte – bis hin zum alles relativierenden Schlagwort vom »style is what you make it«. Allerdings zeitigte diese theoretische Einsicht kaum – im Falle Donatellos keine – Folgen für die angewandte Interpretation der Frührenaissance-Kunst.

## 2. Das Stilproblem in der Forschung: Donatello und die Frührenaissance

Das für die Kunstgeschichtsschreibung fundamentale Prinzip, ihre Objekte vorrangig und konsequent unter Stilbegriffen (»Styl der Völker, Zeiten und Künstler«) zu erfassen, geht bekanntlich auf Johann Joachim Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 zurück.<sup>24</sup> Wenn auch am Beispiel der griechischen und römischen Kunst entwickelt, zieht Winkelmann mehrfach die Parallele zur Renaissance und deutet damit die prinzipielle Anwendbarkeit des Verfahrens für die gesamte Kunstentwicklung an.<sup>25</sup> Seine Arbeiten glichen freilich dem trojanischen Pferd: Enthusiastisch in die geistigen Mauern aufgenommen, bestätigten sie nicht nur die

<sup>24</sup> Dazu SAUERLÄNDER 1983; Daniel Aebli, *Winkelmanns Entwicklungslogik der Kunst*, Frankfurt a. M. u. a. 1991; Alex Potts, *Flesh and the ideal: Winkelmann and the origins of art history*, New Haven und London 1994, v. a. 67–112, und die Beiträge in: *Winkelmann. Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*, Stendal 1994. – Der jüngste Überblick zur Geschichte des Stilbegriffs bei James Elkins, »Style«, in: *The Dictionary of Art*, hg. Jane Turner, London und New York 1995, Bd. 29, 878–883.

<sup>25</sup> Johann J. Winkelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, 10 u. 144 (zu Michelangelo und dem künstlerischen Verfall mit Bernini), 225 (zu Raffael), v. a. aber 248.

unheilvolle Vorstellung einer linearen Stilentwicklung mit der Sequenz: Ursprung, Wachstum, Veränderung, Fall, sondern erhoben auch die antike Kunst und das Klassische (als der nach ruhiger Ausgeglichenheit strebenden ideal-schönen Form) zur bewußten oder unbewußten Norm aller weiteren Kunstbetrachtung.

Winckelmanns Stilbegriff erhielt seine philosophische Legitimation und Tragweite, als er in Hegels Ästhetik eine geschichtsphilosophische Einbindung in den Ablauf der gesamten menschlichen Kultur erfuhr – wie vor allem Ernst H. Gombrich gezeigt hat.<sup>26</sup> Zum einen sah man im Gefolge Hegels nun sämtliche kulturellen Produkte einer Epoche, und damit auch den Stil von Kunstwerken, als unverwechselbaren und folgerichtigen Ausdruck des je herrschenden Zeitgeistes, als Visualisierung der jeweiligen Weltanschauung. Da dieser Zeitgeist aber in dialektischem Fortschritt begriffen war, lag es nahe, auch die Entwicklung von Stilen auf die treibende Kraft paarweise antagonistischer Formen oder Stilelemente zurückzuführen.

Bei der wissenschaftlichen Einordnung Donatellos stößt man allenthalben auf diese kurz umrissenen Prämissen.

### *Gotik in der Renaissance*

Knapp 25 Jahre hatte Jacob Burckhardts Urteil über Donatello, wie er es 1855 in seinem *Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* einem breiten Publikum vorlegte, Bestand: »Es kömmt in der Kunstgeschichte häufig vor, dass eine neue Richtung ihre schärfsten Seiten, durch welche sie das Frühere am Unerbittlichsten verneint, in einem Künstler concentrirt. So ganz nur das Neue, nur das dem Bisherigen Widersprechende, ist aber selten bei einem Stylumschwung mit derjenigen Einseitigkeit vertreten worden, wie der Formgeist des XV. Jahrh. vertreten ist in Donatello. [...] Donatello übte eine ungeheure und zum Theil gefährliche Wirkung auf die ganze italienische Sculptur aus; er wurde in viel weitern Kreisen bekannt als Ghiberti, schon durch seinen wechselnden Aufenthalt. Ohne den starken innern Zug nach dem Schönen, welcher die Kunst immer von Neuem über

<sup>26</sup> Ernst H. Gombrich, *Die Krise der Kulturgeschichte* (ursprünglich 1969/1979), Stuttgart 1983, 27–64; ders., »The Father of art history: A reading of the *Lectures on Aesthetics* of G. W. F. Hegel (1770–1831)«, in: ders., *Tributes: interpreters of our cultural tradition*, Oxford 1984, 51–69; BELTING 1995, v. a. 132–139. – Zu Hegels Stilbegriff auch Paul S. Mikolwitz, »The ontological status of style in Hegel's *Phenomenology*«, in: *Idealistic Studies*, 13 (1983), 61–73. – Ein Überblick über die verschiedenen Deutungen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert bei Richard Heinz, *Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie. Problemgeschichtliche Untersuchungen zum Stilbegriff im 19. und 20. Jahrhundert*, Würzburg 1986.

den blossen Realismus und auch über das oberflächliche Antikisieren emporhob, d. h. ohne den starken Geist des XV. Jahrh. wäre Donatello's Princip eine tödtliche Mode geworden.«<sup>27</sup>

Zwar gestand Burckhardt ein: »Der Schönheitssinn fehlt ihm nicht«, jedoch »musste sich [dieser] beständig zurückdrängen lassen, sobald es sich um den Charakter handelte. Man mußte damals die Stylgesetze neu erathen, und dies geschah überhaupt nur partiell und zaghaft; wer sich aber einer solchen Einseitigkeit überliess, dem musste Manches verborgen bleiben, was andere vielleicht ungleich weniger begabte Zeitgenossen glücklich zu Tage förderten. Als Gegengewicht legte Donatello beständig seine Charakteristik in die Wagschale.«

Ghiberti dagegen – einem »der größten Bildhauer aller Zeiten« – sei neben Jacopo della Quercia »die zeitliche Priorität in Betreff des neuen Styles« zuzubilligen.<sup>28</sup> Noch war es der Disziplin Kunstgeschichte darum zu tun, in großen Kategorien das Neue der italienischen Frührenaissance und ihrer führenden Künstlerindividuen zu erfassen. Unter dieser Vorgabe ließen sich die Werke der beiden Protagonisten Donatello und Ghiberti noch klar von der Gotik des Trecento sondern und je unter einem zentralen Begriff – bloßer Realismus versus Schönheitssinn – subsumieren.

1879 schrieb der Bearbeiter der fünften Auflage des *Cicerone*, Wilhelm von Bode, »im Einverständnis mit dem Verfasser« »einzelne Theile des Buches [...] nämlich [u. a.] die ganze Sculptur des Mittelalters und der Frührenaissance« vollständig um.<sup>29</sup> Ghiberti wurde auf den zweiten Platz verwiesen, er »hat in seiner Kunstweise mehr als irgend ein anderer seiner grossen Zeitgenossen aus der Gothik mit hinübergenommen und übte daher auch auf die weitere Entwicklung nicht den Einfluss, wie namentlich Donatello.« Diesen dagegen kennzeichne ein »gesunder Realismus«, seine künstlerischen Anfänge belegten einen »ausgesprochenen Schönheitssinn, der in

<sup>27</sup> Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, zu Donatello 596–601, vgl. die allgemeine Charakterisierung des neuen Stils in der Skulptur 585f.; zum *Cicerone* insgesamt Christine Tauber, *Jacob Burckhardts »Cicerone«: eine Aufgabe zum Genießen*, Tübingen 2000. – Bereits Carl Friedrich v. Rumohr, *Italienische Forschungen*, Bd. 2, Berlin 1829, 235–239, hatte die »wenig noblen Affekte des Geistes und der Seele« an Donatellos Werken verurteilt. – Zum Donatello-Bild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts Giancarlo Gentilini, »Donatello fra Sette e Ottocento«, in: *Ommaggio a Donatello* 1985, 363–389.

<sup>28</sup> Burckhardt 1855 (wie Anm. 27), 586.

<sup>29</sup> Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, 5. Aufl. bearb. v. Wilhelm v. Bode, Leipzig 1879, I. Theil/1, VII. – Zum Verhältnis beider Forscher s. Max Seidel, »Das Renaissance-Museum: Wilhelm Bode als ›Schüler‹ Jacob Burckhardts«, in: *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, hg. Max Seidel, Venedig 1999, 55–109.

der späteren Zeit in dem regen Streben, charakteristisch zu sein, sich verliert oder doch wenigstens sehr zurücktritt.«<sup>30</sup> Bode hatte wohl aus der neuen Erfahrung mit zeitgenössischen Künstlern den »blossen Realismus« des Quattrocento zu schätzen gelernt.<sup>31</sup> Und seine neue Wertung – Donatello als Protagonist der Frührenaissance, Ghiberti als versteckter Gotiker – wurde mit der Flut von Veröffentlichungen zu Donatellos fünfhundertstem Geburtstag 1887 festgeschrieben.<sup>32</sup>

Um 1900 war unter dem Differenzierungsdruck positivistischen Erkenntniszuwachses nicht nur die anfänglich konstatierte Einheit oder gar Einseitigkeit der Frührenaissance einem teilweise hybriden Entwicklungsmodell mit einer Vielfalt von stilistischen Nebenströmungen des Naturalismus, der Gotik, des Barock und Rokoko gewichen.<sup>33</sup> Der Begriff der Renaissance selbst schien durch die neuen Forschungen in Auflösung. Wodurch definierte sich diese Epoche nun vorrangig, durch die Aneignung der Antike, oder den (der Antike vermeintlich entgegengesetzten) Realismus und Individualismus? Wann begann und endete sie? In welchem Verhältnis stand sie zur nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts?<sup>34</sup> Diese Verunsicherung hätte

<sup>30</sup> Ebd. – Siehe auch Wilhelm von Bode, *Die italienische Plastik (Handbücher der königlichen Museen zu Berlin)*, Berlin 1891, 55–68.

<sup>31</sup> SCHUBRING 1919, 32, macht dagegen den Einfluß Rembrandts dafür verantwortlich: »Unsere Zeit wendet oder wandte sich mit Vorliebe dem Impressionistischen und Sensitiven auch in der alten Kunst zu [...] Es ist sicher kein Zufall, daß Bodes Auge, von Rembrandts Helldunkel erfüllt, Donatellos temperamentvollere Reliefs mit liebevollerem Auge angesehen hat als Ghibertis ausgeglichene Schönheit.«

<sup>32</sup> Das Datum 1887 war willkürlich festgelegt, die Dokumente lassen einen Spielraum zwischen 1382 und 1387; etwa Eugène Müntz, *Donatello*, Paris 1885; August Schmarsow, *Donatello... Festgabe zum fünfhundertjährigen Jubiläum der Geburt Donatellos*, Breslau und Leipzig 1886; Hans Semper, *Donatellos Leben und Werke. Eine Festgabe zum fünfhundertjährigen Jubiläum seiner Geburt in Florenz*, Innsbruck 1887; Vincenzo Messeri, *Notizie biografiche popolari di Donatello... per occasione del suo V Centenario*, Florenz 1887; Guido Carocci, *Donatello*, Florenz 1887.

<sup>33</sup> Die m. W. differenzierteste Unterteilung der Epoche bei Richard Hamann, *Die Malerei der Frührenaissance*, Jena 1909. – Vgl. auch die Einschätzung Donatellos bei Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst*, München 1899, 11: Donatello »nimmt die besonderen Aufgaben der Zeit mit einer Energie auf, dass ihm keiner gleichkommt und geht doch niemals unter in der Einseitigkeit eines zügellosen Realismus. Er ist ein Menschenbildner, der der charakteristischen Form nachdrängt bis in alle Tiefen der Hässlichkeit und der dann wieder ganz rein und ruhig das Bild einer stillen grossen zauberischen Schönheit widerspiegelt.«

<sup>34</sup> Einen ersten Höhepunkt der Diskussion markiert die Auseinandersetzung zwischen Georg Dehio, »Über die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik«, in: *Kunstchronik*, N. F. 11 (1900), Sp. 273–277, 305–310, und August Schmarsow, »Über die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik«, in: ebd. Sp. 417–422; auch Heinrich Alfred Schmid, »Über den Gebrauch des Wortes Renaissance«, ebd., Sp. 468–472. – Dazu ausführlich Rudolf Kaufmann, *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Diss. Basel 1934, v. a. 125–136.

in Verbindung mit den Schriften Alois Riegls, den wohl bedeutendsten Beiträgen zum kunsthistorischen Stilbegriff am Fin de siècle, eigentlich eine neue Sicht auf die Renaissance erwarten lassen: Lehrten doch insbesondere dessen *Stilfragen* (1893) und *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) eine wertneutrale, das Diktat des Klassischen überwindende Formbetrachtung.<sup>35</sup>

Aber für die Sicht auf Donatello und die Frührenaissance änderte sich dadurch wenig: Unter dem Schlagwort der »Gotik in der Renaissance« und immer noch explizit gegen die lineare Stilabfolge der ersten *Cicerone*-Ausgaben gerichtet, versuchte 1921 August Schmarsow das in langjähriger Diskussion immer verworrenerer Begriffsgespinnst auf ein leicht operables, eingängiges Gegensatzpaar zu reduzieren: Innerhalb der »Kunstperiode« der Renaissance – Schmarsow behandelte freilich nur das Quattrocento – ließen sich noch »Kunstprinzipien« der Gotik feststellen.<sup>36</sup> Der »Realismus als die treibende Kraft des neuen Geistes« hätte langsam über den »Idealismus« und das »Schönheitsideal« der Gotik gesiegt. Freilich manövrierte sich Schmarsow so in arge begriffliche Schwierigkeiten, mußte er doch nun den Idealismus der Gotik vom Idealismus der Hochrenaissance unterscheiden, der zudem ganz unlogisch die Folge aus dem Realismus des 15. Jahrhunderts sein sollte.

Dagegen sah Friedrich Antal (im Gefolge Riegls) überhaupt in jeder Epoche zwei antagonistische »Auffassungen« oder »Gegenpole« am Wirken, womit ein tragfähiges Modell gefunden schien: Gotik umfaßt – wie man spätestens seit Max Dvorák wußte – nicht nur »schönlinigen Idealismus«, sondern auch naturalistische Tendenzen. Die italienischen Künstler des 15. Jahrhunderts schwankten daher zwischen einer subjektiven, beweglinearen, stark auf Empfindung basierenden Auffassung mit realistischdeskriptiv beobachteten Details – entsprechend der Stilhaltung ihrer nord-europäischen Kollegen – und einem an Giotto und der Antike orientierten Verständnis des Plastischen, Struktiven, Räumlichen: »Bei den meisten Quattrocentokünstlern ist die Grundlinie der Entwicklung die gleiche wie bei Donatello: ein Ausgehen von der Gotik, ein Entleihen statuarischer Motive aus der Antike im Dienste des Naturalismus, eine Weiterentwicklung und Steigerung dieses Naturalismus im wiederum gotischen Sinne.« Und weiter: »Bei keinem äußert sich dieser [spätgotisch-subjektive] Stil in

<sup>35</sup> DITTMANN 1967, 16–49; Willibald Sauerländer, »Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle«, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt 1977, 125–139; Dietrich von Loh, »Alois Riegl und die Hegelsche Geschichtsphilosophie«, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, Anhang (1986); Wolfgang Kemp, »Alois Riegl (1858–1905)«, in: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hg. Heinrich Dilly, Berlin 1990, 37–60.

<sup>36</sup> SCHMARSSOW 1921, v. a. 88–91, mit Hinweis auf Donatello.

einer so großartig-willkürlichen, so übermenschlich-gewaltigen Weise wie bei dem späten Donatello. Die statische Ruhe und die körperliche Vollkommenheit seiner früheren Werke verschwindet entweder ganz oder wird sehr zurückgedrängt. Worauf es ihm jetzt ankommt sind Probleme, die der Antike entgegengesetzt sind: die geistige Individualisierung der Figuren, das Seelisch-Ausdrucksvolle.<sup>37</sup>

Allein bei Aby Warburg, dessen Forschungen seit den Botticelli-Veröffentlichungen von 1893 zwar der umfassenden »Polaritäts-Phänomenologie des Frührenaissance-Menschen« galten, lassen sich über dieses dualistische Modell hinausführende Überlegungen finden. Seine bekannten Beobachtungen etwa, daß aus den antiken Skulpturen insbesondere die bewegungs- und ausdruckssteigernden Elemente (»bewegtes Beiwerk«) übernommen wurden, hätte eigentlich deutlich machen sollen, daß man im 15. Jahrhundert eine von der Winkelmansschen Klassik weit entfernte Vorstellung von Antike hatte.<sup>38</sup> Aber weder entwickelte Warburg selbst diese Ideen unter dem Blickwinkel Stil, noch scheinen seine Mitarbeiter deren Konsequenzen erkannt zu haben. Antal etwa glaubte die Beobachtungen Warburgs mit seiner »gotischen Auffassung« im Quattrocento vereinbaren zu können.<sup>39</sup> Die offensichtliche Ambivalenz, daß dadurch eine nachweislich auf Antikenrezeption fußende Formgebung aufgrund ihres bewegten Linearismus für spätgotisch erklärt wurde, dagegen vermeintlich klassische Werke, bei

<sup>37</sup> Friedrich Antal, »Studien zur Gotik im Quattrocento«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 46 (1925), 3–32, Zitate 7 u. 13, und ders., »Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz«, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2 (1924), 207–239, zu Donatello v. a. 225f.; Antal zitiert hier auch den wichtigen Aufsatz von Max Dvorák, »Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei«, in: *Historische Zeitschrift*, 119 (1918), 1–62 u. 185–246, gleich auf der ersten Seite (S. 207).

<sup>38</sup> Zuerst in Aby Warburg, *Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹*, Hamburg und Leipzig 1893 (auch WARBURG 1932). – Zu Warburg s. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 1981 (engl. Orig.ausg. 1970); zum »bewegten Beiwerk« Martin Warnke, »Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge«, in: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, hg. Werner Hofmann u. a., Frankfurt a. M. 1980, 53–83; Matthew Rampley, »From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art«, in: *Art Bulletin*, 79 (1997), 41–55; Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998.

<sup>39</sup> Etwa Frédéric Antal, »The Mænad under the cross«, in: *JWCI*, 1 (1937/38), 71–73: »The gothicising linear rythm which reproduces so closely the emotional unrest of the late Quattrocento, is not at variance with these borrowings from the classics: late Gothic and Antiquity are supplementary to one another in producing the effect of emotional tension.« – Zu Antals Verständnis von Warburg s. ders., »Remarks on the method of art history«, in: *Burlington Magazine*, 91 (1949), 49–52 u. 73–75; dazu auch Harald Olbrich, »Gotik im Quattrocento oder: Der ausgebliebene Dialog zwischen Frederick Antal und Aby Warburg«, in: *Stil und Gesellschaft*, hg. Friedrich Möbius, Dresden 1984, 199–225.

denen antike Vorbilder keine oder nur eine geringe Rolle spielten, als Beispiele des antiken Idealstils fungierten, zog keine Reflektion über die Bedingtheit moderner Stileinschätzungen nach sich.<sup>40</sup>

Die Forschungsdiskussion um Begriff und Wesen der Renaissance – deren Verlauf so oft beschrieben worden ist, daß ich mich kurz fassen kann<sup>41</sup> – setzte sich auch nach der Zäsur des 1. Weltkrieges fort. Für immer mehr Gebiete wurde deutlich, wie sehr das 15. Jahrhundert zum einen traditionsverhaftet (mittelalterlich-spätgotisch) blieb, und daß sich andererseits auch während des Mittelalters ein *survival* antiker Formen und Inhalte nachweisen läßt. Gegen Burckhardts *Kultur der Renaissance* war man nun zunehmend bereit, dem Quattrocento das prinzipiell Neue einer Epochengrenze abzusprechen. Aus diesen Überlegungen heraus entstand auch Hans Kauffmanns immer noch unverzichtbare Donatello-Monographie von 1935, die zwar die Neuerungen und das Antikenstudium des Bildhauers nicht verschweigt, den Schwerpunkt jedoch auf den mittelalterlich-trecentesken Vorbildern verpflichteten, christlichen Künstler legt.<sup>42</sup>

Erst Erwin Panofskys Abgrenzung der Renaissance des 15. Jahrhunderts von den vorhergehenden *renascences* entschied den Streit – zumindest in den Hauptlinien – zugunsten der Neuerer (1960): Die mittelalterlichen Antikenrezeptionen differierten von denen des 15. Jahrhunderts in dem Aspekt, daß regelmäßig klassische Inhalte in unantiker Form, antikisierende Formen dagegen für nicht-klassische Themen verwendet worden seien (*principle of disjunction*). Die Wiedervereinigung fände erst im Quattrocento statt, dessen Vielfalt Panofsky jedoch wohlweislich nicht in einfach dualistische oder deterministische Entwicklungsmodelle zu pressen versuchte: »Zurückblickend können wir sagen, daß die Reichhaltigkeit, mit der das

<sup>40</sup> Man vgl. die Einschätzung des Piero della Francesca, der für Antal als Nachfolger Masaccios den ›antiken Idealstil‹ vertritt. – Ähnlich ambivalent Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst*, München 1899, 234: »Das frühe Quattrocento war diesem Ideal [der Antike] noch viel näher gestanden, aber die ernsthaften Versuche eines Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco oder selbst eines Donatello sind nicht erneuert worden. Jetzt [zur Zeit Botticellis] suchte man das Bewegte, man schätzte das Reiche und Schmuckvolle, das Formgefühl hatte sich wesentlich verändert, aber man glaubte darum nicht, von der Antike abgekommen zu sein. Bot doch gerade sie die höchsten Vorbilder der Bewegung und der flatternden Gewänder und waren doch die alten Denkmäler die unerschöpflichen Schatzkammern der Zierarten [...].«

<sup>41</sup> Den Verlauf der Forschungsdiskussion schildern etwa FERGUSON 1948; PANOFSKY 1960/79; *Begriff und Problem der Renaissance* 1969. – Eine interdisziplinäre Perspektive bei HEMPFER 1993.

<sup>42</sup> KAUFFMANN 1935. – Dazu die Rezension von Ulrich Middeldorf in: *Art Bulletin*, 18 (1936), 570–585.

italienische 15. Jahrhundert den Einfluß des klassischen Altertums aufnahm, es nahezu unmöglich macht, diesen Einfluß in allgemeinen Begriffen zu charakterisieren.«<sup>43</sup> Im Hinblick auf Donatellos Vorreiter-Rolle in diesem Prozeß scheint zweierlei bemerkenswert: Allem Anschein nach folgte die Malerei erst mit rund fünfzehnjähriger Verspätung den antikisierenden Stil-Innovationen der Skulptur.<sup>44</sup> Darüber hinaus konnte Panofsky für sein entscheidendes Merkmal der Renaissancekunst, die Wiedervereinigung von antiker Form und klassischem Inhalt, erst sehr spät – nämlich in den 1430er Jahren – mit Donatellos sog. Amor-Atys ein Beispiel anführen.<sup>45</sup> Allerdings hat jüngst Salvatore Settis die Geltung dieser ungemein einflußreichen Definition in Frage zu stellen versucht, indem er mittelalterliche Beispiele nachweisen konnte, die antike Vorbilder sowohl inhaltlich als auch formal rezipierten – für die das *principle of disjunction* also nicht galt.<sup>46</sup>

All dieser Differenzierungsversuche ungeachtet beherrschten aber weiterhin das ›Klassische‹ und ›Spätgotische‹ als die zwei antithetischen Formprinzipien des Quattrocento – wenn auch zum Teil unter anderer Bezeichnung – einen Großteil der Frührenaissance- und speziell der Donatello-Forschung.<sup>47</sup> John Pope-Hennessy nobilitierte die Vereinfachung zum Handbuchwissen, indem er Ghiberti und Nanni di Banco in seinem Band zur *Italian Gothic*

<sup>43</sup> PANOFSKY 1960/1979, 204. – Das *principle of disjunction* war erstmals gemeinsam mit Fritz Saxl formuliert worden in: »Classical mythology in medieval art«, in: *Metropolitan Museum Studies*, 4 (1932–33), 228–280; vgl. jedoch bereits Saxls Vorüberlegungen in: *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi (Studien der Bibl. Warburg VIII)*, Leipzig und Berlin 1927. – Die Gegenüberstellung von Renaissance und mittelalterlichen *renascences* zuerst explizit in Panofskys Aufsatz »Renaissance and renascences«, in: *The Kenyon Review*, 6 (1944), 201–236. – Wissenschaftsgeschichtlich zu Panofskys Renaissance-Begriff Konrad Hoffmann, »Panofskys ›Renaissance‹«, in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, hg. Bruno Reudenbach, Berlin 1994, 139–144, und Carl Landauer, »Erwin Panofsky and the renaissance of the Renaissance«, in: *RQ*, 47 (1994), 255–281.

<sup>44</sup> Vgl. noch POPE-HENNESSY 1993: »There is one central anomaly in the story of Early Renaissance art in Florence, that at a time when sculpture, in the hands of Donatello, moved forward steadily on predetermined realistic lines, painters were faithful to the conventions of late Gothic style. [...]«

<sup>45</sup> PANOFSKY 1960/1979, 213.

<sup>46</sup> Etwa SETTIS 1988. – Von anderer Seite aus findet sich Skepsis an der Tauglichkeit des Renaissance-Begriffs für mittelalterliche Erscheinungsformen von Antikenrezeption insgesamt, s. Bernhard Schimmelpfennig, »Renaissance/Proto-Renaissance, Renovatio/Renewal. Bericht über eine Begriffs-Diskussion«, in: *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, hg. Willi Erzgräber, Sigmaringen 1989, 383–390.

<sup>47</sup> Siehe etwa die zahlreichen Arbeiten von Georg Weise (und seinen Schülern), z. B. »Donatello und das Problem der Spätgotik«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 17 (1954), 79–88; »Donatello e la corrente tardo-gotica degli ultimi decenni del Quattrocento«, in: *Donatello* 1968, 107–113.

*Sculpture*, den gleichzeitigen Donatello aber als den Auftakt der *Italian Renaissance Sculpture* (1958) besprach.<sup>48</sup> Noch 1983 konstatierte Federico Zeri simpel die »dicotomia che caratterizza l'arte del Quattrocento Italiano«, nämlich den »contrasto fra stile ragionato e stile fantastico, tra prospettiva scientifica e prospettiva intuita, tra Rinascimento e Pseudo-Rinascimento«. Seine Wortschöpfung »Pseudo-Rinascimento« – »un innesto di aspetti rinascimentali su di un tronco gotico« – dient freilich nur der sprachlichen Variation des Altbekannten. So kommt der Stilkritiker, von allen neueren Überlegungen unbeschwert und auf eine Handvoll willkürlich gewählter Beispiele gestützt, zum Ergebnis, daß »nessuna connessione tra stile e committenza, tra stato sociale e linguaggio figurativo« bestehe.<sup>49</sup> Aber warum hätte Donatello als der Wegbereiter des *rinascimento* – Zeris These einmal ernst genommen – in seiner Entwicklung mehrfach vom geraden Weg abkommen und sich zu einem extremen Vertreter des *pseudo-rinascimento* wandeln sollen?

### *Kunst des Bürgertums – Kunst der freien Republik*

Die unmittelbar an das formale Klassifizieren und Ordnen anschließende Frage mußte darauf zielen, wie man die Genese, die Wandlungen und Vielfalt des Frührenaissance-Stils begründen könne. Dabei seien für unser Vorhaben die Theorien vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts übergegangen, die mit abstrakt-überpersönlichen Kategorien wie dem Zeitgeist, einem immanenten Kunstwillen, der Generationsfolge etc. operierten.<sup>50</sup> Immer noch von Bedeutung sind dagegen zwei historische Ansätze,

<sup>48</sup> Siehe POPE-HENNESSY 1955; POPE-HENNESSY 1958, 1: »The History of Renaissance sculpture is the story of a journey made by artists in the fifteenth century towards a common goal. It opens in Florence, when Brunelleschi and Donatello set out from the confines of the Middle Ages, and it closes in the serene climate of Venetian humanism with the sculptures of Tullio Lombardo. As on all expeditions, detours were made and false trails were explored, but the objective remained unchanged and the course from first to last was guided by the pole star of the antique. The unity of Renaissance sculpture is to be sought not in the diverse forms that it assumed, but in the scale of values and sense of conspicuous purpose by which it was inspired.«

<sup>49</sup> Federico Zeri, »Rinascimento e Pseudo-Rinascimento«, in: *Storia dell'arte italiana*, Bd. V, 1983, 543–572; Zitate 562, 565 u. 572 (auch in: *Italienische Kunst* 1987, Bd. 2, 371–417).

<sup>50</sup> Eine gute Zusammenfassung bei Meyer Schapiro, »Style«, in: *Anthropology Today*, hg. A. L. Kroeber, Chicago und London 1953, 287–312; vgl. auch James Ackerman, »Style«, in: *Art and Archaeology*, hg. J. Ackerman und R. Carpenter, Englewood Cliffs 1963, 164–186; Ernst H. Gombrich, »Style«, in: *The International Encyclopedia of the Social Sciences*, hg. David L. Sills, New York 1968–1979, Bd. 15, 352–361; Götz Pochat, »Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte«, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, hg. Lorenz Dittmann, Stuttgart 1985, 129–167; GINZ-

welche die künstlerischen Erscheinungsformen des 15. Jahrhunderts entweder aus der sozialgeschichtlichen Situation der Stadt Florenz abzuleiten versuchten oder aber mit politischen Inhalten und Parteiungen in Verbindung setzten.

Die vermeintliche Regotisierung, wie sie sich nach der ›heroischen Anfangsphase‹ der Antikenrezeption in der zweiten Hälfte des Quattrocento allenthalben beobachten ließ, war schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts als Rückkehr zur höfischen Weltanschauung des Mittelalters unter der Pseudo-Monarchie des Lorenzo de' Medici gedeutet worden.<sup>51</sup> Von dieser Beobachtung ausgehend mußte es für den zum Marxismus bekehrten Frederick Antal naheliegen, seine in früheren Aufsätzen (s. o.) entwickelte formalistische Sicht der Florentiner Malerei nun aus der frühkapitalistischen Gesellschafts-Konstellation, den Auftraggebern der Künstler also, herzuleiten (1938/1948).<sup>52</sup> Während die vermeintlich spätgotische, detailrealistische, ornamentale und emotionsgesättigte Stilhaltung entweder »aristocratic« oder aber »popular art« sei (unterste und höchste Bevölkerungsschicht hätten also denselben Kunstgeschmack forciert!), entsprächen der rationalen Weltanschauung einer sich formierenden »progressive upper middle class«, dem »bourgeois«, die neuartigen Malereien Giotto's bzw. dann Masaccio's und die Skulpturen Donatello's. Daß dieser Zuordnung der historische Tatbestand eklatant widerspricht, belegt die ausführliche Rezension von Millard Meiss.<sup>53</sup>

BURG 1999, 168–211. – Zur ›Kunstgeschichte nach Generationen‹, welche die Gleichzeitigkeit verschiedener Stilausformungen mit einer Gegenreaktion der Söhne auf die Väter und damit dem Altersunterschied der ausführenden Meister begründet, s. Erwin Panofsky, »Zum Problem der historischen Zeit« [1927], in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, 77–83; Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin 1926.

<sup>51</sup> Siehe etwa Hamann 1909 (wie Anm. 33). – Regotisierungen wurden auch schon für das frühe 15. Jahrhundert konstatiert, so für Nanni di Banco durch den Einfluß Ghibertis bei Otto Wulff, »Giovanni Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 34 (1913), 151.

<sup>52</sup> Frederick Antal, *Florentine painting and its social background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV century*, London 1947 [erschienen 1948, abgeschlossen war das Manuskript bereits 1938]; zu Donatello v. a. 306f., 340f., 376–378. – Die Genese des Antalschen Denkens in Berlin (Wölfflin), Wien (Dvorák) und insbesondere Budapest sowie spätere Kritiken von radikal-marxistischer Seite verzeichnet Anna Wessely, »Die Aufhebung des Stilbegriffs – Frederick Antals Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen auf marxistischer Grundlage«, in: *Kritische Berichte*, 4, Hft. 2/3 (1976), 16–37; des weiteren Deborah L. Krohn, »Antal and his critics: a forgotten chapter in the historiography of the Italian Renaissance in the twentieth century«, in: *Memory & Oblivion*, hg. Wessel Reinik und Jeroen Stumpel, Dordrecht 1999, 95–109.

<sup>53</sup> Millard Meiss in: *Art Bulletin*, 31 (1949), 143–150. – Vgl. auch die Rezension von Ernst H. Gombrich in: *Art Bulletin*, 35 (1953), 79–84, zu dem viel umfassender angelegten,

Jüngst wurde diese sozialgeschichtliche Theorie dahingehend modifiziert, daß nicht allein die gesellschaftliche Einbindung der Auftraggeber und Käufer, sondern vor allem diejenige der Künstler selbst zu einer der entscheidenden Determinanten für den neuen Frührenaissance-Stil erklärt wurde. Martin Warnke sah mit dem Aufkommen des Hofkünstlers und seiner Freiheit von Zunftzwängen neue Spielräume künstlerischer Innovation gegeben.<sup>54</sup> Für Werner Jacobsen hätten die über Generationen geführten Florentiner Malerbetriebe das überkommene spätgotische Formengut länger tradiert als experimentierfreudige Neueinsteiger der Zunft wie Masaccio, Uccello und Andrea del Castagno oder auf dem Gebiet der Skulptur Donatello.<sup>55</sup>

Den stilistischen Umbruch im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts dagegen aus der ganz konkreten politischen Situation zu erklären, unternahm Frederick Hartt in einem kurzen, freilich sehr wirkmächtigen Aufsatz mit dem programmatischen Titel *Art and Freedom in Quattrocento Florence*.<sup>56</sup> Denn, so ließe sich einer der Hauptkritikpunkte an den früheren sozialgeschichtlich argumentierenden Stiltheorien zusammenfassen, an der Gesellschafts- und Wirtschaftsstruktur änderte sich mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts nichts Grundlegendes, wohl aber entstand eine exzeptionelle politische Lage. Die Florentiner Republik befand sich während des ersten Jahrhundertviertels – von wenigen kurzen Ruhepausen abgesehen – in dauernder existenzieller Bedrohung durch die beiden größten italienischen Feudalherrschaften, Mailand und Neapel. Während dieser Zeit äußerster Anspannung der militärischen Kräfte konnte der Stadt insbesondere die Geschichte des republikanischen Rom anspornendes Exemplum zum Freiheitskampf sein. Der programmatische Rückgriff auf die Antike hätte dem-

freilich Antals differenzierter Argumentation unterlegenen Werk von Arnold Hauser, *A social history of art*, New York und London 1951. – Meiss selbst versuchte, den stilistischen Umschwung der Sieneser und Florentiner Malerei zwischen erster und zweiter Trecentohälfte aus der Krisensituation durch die Pest-Epidemie 1348 zu deuten (*Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951); wie Antal projiziert jedoch auch er seine modernen stilistischen Kategorien als vorgeblich zeitgenössisch auf die geistesgeschichtliche Situation zurück, dazu Henk van Os, »The Black Death and Siense painting: a problem of interpretation«, in: *Art History*, 4 (1981), 237–249.

<sup>54</sup> WARNKE 1985.

<sup>55</sup> JACOBSEN 1992 (für die ausführliche Argumentation sei auf die angekündigte Publikation von Jacobsens Habilitationsschrift verwiesen). – Vgl. ähnlich bereits BURKE 1984.

<sup>56</sup> HARTT 1964; vgl. bereits die Bemerkungen bei POPE-HENNESSY 1958, 4. – Hartts These vom Zusammenhang der kriegerischen Auseinandersetzungen, dem »civic humanism« und dem Stil *all'antica* fand große Zustimmung, vgl. HOLMES 1969; BOSKOVITS 1975; WARNKE 1985.

nach der Selbstfindung und Selbstbestätigung der Bürgerschaft gedient. Hans Baron hat in seinem monumentalen Opus *The Crisis of the Early Italian Renaissance* von 1955 anhand der Schriftquellen diese Zusammenhänge eines »civic humanism« erstmals entwickelt.<sup>57</sup> Entsprechend hätten sich nun laut Hartt Kunstwerke im öffentlichen Raum (d. h. insbesondere Statuen), denen eine Vorbildfunktion zukommen sollte, einer antikischen Stilhaltung bedient, wogegen religiöse oder private Aufträge (zumeist Malerei) weiterhin der konservativen gotischen Formgebung folgten. Daraus erkläre sich die Vorreiterrolle gerade der Statuen Donatellos, des Hl. Markus und Hl. Georg. Antikischer Stil hätte um 1410/1415 so die Konnotation bürgerlicher *virtus* gewonnen. Allerdings erwirbt die Signoria 1416 mit Donatellos Marmor-David als offiziellem Monument städtischer Selbstbehauptung ausgerechnet eine weniger antikische Figur (s. Kap. VI.2). Und an den norditalienischen Fürstenhöfen ließ sich derselbe Stil *all'antica* ebenso gut für die Belange der emporgekommenen Tyrannendynastien dienstbar machen, war in seinem politischen Aussagewert also wohl kaum eindeutig definiert.<sup>58</sup>

Wenig später formulierte Ernst H. Gombrich für die Ideologie der Parte Guelfa und ihren Baumeister Brunelleschi mit aller Vorsicht eine ähnliche These: »Wenn es je möglich sein sollte, nachzuweisen, daß der Palazzo della parte Guelfa das erste Projekt war, an dem der neue [d. h. antikische] Stil [von Brunelleschi] angewandt wurde [und nicht das Findelhaus], ließe sich vielleicht eine Verbindung herstellen zwischen dem Interesse der politischen Humanisten an römischen Denkmälern in Florenz und der Neubelebung des Stiles. Denn obwohl die Parte Guelfa anscheinend sehr viel von ihrem Einfluß im Laufe des 14. Jahrhunderts eingebüßt hatte, stimmt es vielleicht, daß sie [...] weiterhin ein sichtbares Symbol der Tradition der Welfen geblieben war und daß die meisten Florentiner den Anspruch der Parte, das wichtigste Verbindungsglied der Stadt mit der Vergangenheit und der Hüter ihres Geschicks zu sein, anerkannten.«

Noch jüngst versuchte Diane Finiello Zervas, Gombrichs Überlegung nicht nur für Brunelleschis Bau, sondern insbesondere für Donatellos zeitlich vorangehendes Ludwigstabernakel der Parte an Orsanmichele zu bele-

<sup>57</sup> BARON 1955; zur ausführlichen Diskussion dieser These in der Humanismus-Forschung s. etwa Albert Rabil, Jr., »The significance of »civic humanism« in the interpretation of the Italian Renaissance«, in: *Renaissance humanism* 1988, Bd. 1, 141–174; James Hankins, »The »Baron thesis« after forty years and some recent studies of Leonardo Bruni«, in: *Journal of the History of Ideas*, 56 (1995), 309–339; Kay Schiller, »Hans Baron's humanism«, in: *Storia della storiografia*, 34 (1998), 51–99.

<sup>58</sup> SCHMITT 1974.

gen. Wenn der immense Anhang von Archivmaterial auch die gesellschaftliche Stellung der Parte und die Entstehungsdaten der beiden Projekte absichert, in der entscheidenden Frage nach der Bedeutung des Stils fällt Zervas' Argumentation wieder weit hinter Gombrich zurück.<sup>59</sup>

Bemühte sich Hartt um eine Begründung des Stils *all'antica* für die 1410er, Gombrich um dasselbe für die 1420er Jahre, so prägte Martin Warnke – an Warburgs »Mischstil« anknüpfend – den Begriff eines »Kompromißstils« für die Kunst unter Cosimo de' Medici, welche dieser im Sinne von »kunstpolitischen Initiativen nach innen und außen« ganz bewußt gelenkt und instrumentalisiert habe. Die heroische Haltung der ersten Generation erfahre eine »spätgotische Abmilderung«: »Wenn [...] die oberitalienischen Fürsten unter dem Einfluß auch ihrer antiken-gläubigen Hofhumanisten die römischen Elemente jenes [Florentiner] Ausgleichsstils als Ausweis ihrer Modernität ansehen konnten, so konnte Cosimo die spätgotischen Elemente jenes Kompromißstils als Ausweis seiner Weltläufigkeit, die ihn mit den Fürsten auf vertrautem Fuße zeigte, anbieten.«<sup>60</sup>

Donatello jedoch »war für einen kunstpolitischen Einsatz, obwohl er seitens der Höfe immer wieder begehrt wurde, auch persönlich vielleicht zu spröde«. Freilich übersieht auch diese These – von den Widersprüchen der Beurteilung Donatellos ganz abgesehen –, daß etwa der »spätgotische« Pisanello bis mindestens um die Mitte des Quattrocento nicht nur der an den norditalienischen Höfen gefragteste Künstler war, sondern daß ausgerechnet seine Malereien als Wiederbelebung der antiken Kunst galten (dazu Kap. II.4). Auch Warnkes bewußter Kompromiß zwischen »antikischem« und »gotischem« Stil setzt annähernd moderne Unterscheidungskategorien voraus, ohne zu fragen, ob diese in den 1430er und 1440er Jahren bereits existierten.

### *Florentiner Eigenstil oder Ende des Stils?*

Als Ernst H. Gombrich 1963 der kunsthistorischen Forschung ins Bewußtsein rief, daß ihre zentralen Beurteilungskriterien sich erst im Laufe der italienischen Renaissance herausgebildet hatten, schien dies symptomatisch für die zunehmende – von Richard Krautheimer und Erwin Panofsky freilich schon dreißig Jahre früher angedeutete – Einsicht in die historische Bedingtheit moderner Stilanalysen und die nun geäußerten Zweifel an deren

<sup>59</sup> ZERVAS 1987; vgl. die vernichtende Rezension von Bertrand Jestaz in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 52 (1990), 713–716.

<sup>60</sup> WARNKE 1985, v. a. 66f. – Den Begriff des Kompromißstils greift etwa Martina Hansmann, »Die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte«, in: *Piero de' Medici* 1993, 291–316, auf.

hermeneutischer Verlässlichkeit.<sup>61</sup> So kam etwa Martin Gosebruch zur gleichen Zeit in einer umfangreichen Untersuchung zur Entwicklung von Kapitelltypen des Florentiner *primo Quattrocento* – die auch einen Abschnitt zu den Bildhauerarchitekturen Donatellos enthält – zum Schluß, daß archäologisch korrekte Reproduktionen antiker Vorbilder erst gegen 1450 fabriziert wurden, zuvor jedoch ein nur mehr oder weniger eng an der Antike orientierter, auf *copia* und *varietà* zielender Eigenstil zu beobachten sei.<sup>62</sup> Besonders für Brunelleschi bestätigte sich, daß er seine vermeintlich antiken Kapitellformen nicht der direkten Observation antiker Monumente, sondern großenteils der Vermittlung durch Bauten der toskanischen Proto-Renaissance verdankte.<sup>63</sup> Darauf aufbauend versuchte 1977 John Onians zu begründen, daß Brunelleschi bewußt nicht die Wiederbelebung der Antike, sondern die *renovatio* der eigenen toskanischen Vergangenheit angestrebt habe. Seine Bauten sollten einen neuen toskanischen Stil vor Augen führen.<sup>64</sup> Entsprechend ließe sich Masaccios Stil als Rekurs auf Giotto und die Erneuerung der Malerei zu Beginn des Trecento verstehen.<sup>65</sup> In der Formulierung Giovanni Previtalis, die nun auch die Skulptur miteinschließt: »Zu Beginn des Prozesses [d. h. zu Beginn des 15. Jahrhunderts] war die Wiedergeburt bei den Florentinern, an die man gemeinhin denkt, nicht die ziemlich unwahrscheinliche Wiedergeburt einer fünfzehnhundert Jahre zurückliegenden römischen Republik, sondern die einer viel näher liegenden, unmittelbar bekannten, nicht älter als hundertjährigen florentinischen Republik.«<sup>66</sup>

<sup>61</sup> Ernst H. Gombrich, »Norm und Form. Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance« (1963, nach GOMBRICH 1985, 108–129). – Vgl. zuvor bereits Richard Krautheimer in seiner Marburger Antrittsvorlesung, »Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 50 (1929), 49–63; PANOFSKY 1930; auch Hans Sedlmayr in einem bereits 1948 geschriebenen Beitrag »Zur Revision der Renaissance«, in: ders., *Epochen und Werke*, Bd. 1, Wien und München 1959, 202–234.

<sup>62</sup> GOSEBRUCH 1958. – Gleichzeitig Howard Saalman, »Filippo Brunelleschi: Capital studies«, in: *Art Bulletin*, 40 (1958), 113–137.

<sup>63</sup> Die Abhängigkeit Brunelleschis von der Proto-Renaissance wurde zuerst erkannt von Georg Dehio, »Romanische Renaissance«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 7 (1886), 129–140; ausführlich KLOTZ 1970; BURNS 1971; die Beiträge in *Brunelleschi* 1980; Marvin Trachtenberg, »Brunelleschi, 'Giotto' and Rome«, in: *Renaissance studies in honor of Craigh Hugh Smyth*, hg. Andrew Morrogh u. a., Florenz 1985, Bd. 2, 675–697. – Dagegen etwa HORSTER 1973.

<sup>64</sup> ONIANS 1984 (erstmalig vorgestellt bei einem Vortrag 1977).

<sup>65</sup> Miklós Boskovits, »Giotto born again«. Beiträge zu den Quellen Masaccios«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 29 (1966), 51–66.

<sup>66</sup> PREVITALI 1979/1987, 141–145. – Für die zweite Jahrhunderthälfte, insbesondere die Pollaiuolo-Brüder, wird vermutet, daß man sich bewußt der nationalen, d. h. etruskischen Altertümer, bediente, s. etwa CHASTEL 1959, 62–71.

Nicht eine toskanische Vergangenheit, sondern die frühchristliche Antike will schließlich Irving Lavin in Donatellos Bronze-Kanzeln für S. Lorenzo verwirklicht sehen. Cosimo de' Medici habe im Zuge religiöser Erneuerung einen *revival* frühchristlichen Kirchenbaus und dessen Ausstattung intendiert, Florenz insgesamt sei als neues christliches Rom zu verstehen.<sup>67</sup>

Bislang versuchte aber vor allem Michael Baxandall, aus einer umfassenden Zusammenschau von Schriftquellen und Kunstwerken den zeitgenössischen Sehhorizont der Frührenaissance zu rekonstruieren. In *Giotto and the Orators* (1971) verfolgte er die von antiken Vorgaben abhängige Genese moderner Kunsttheorie in den Kreisen der humanistisch gebildeten Gelehrtenschicht seit Petrarca, in *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (1972) die von der neuen Auftraggeberschicht der Florentiner (Groß-)Kaufleute an Kunstwerke herangetragenen Kriterien.<sup>68</sup> Dabei spielen Kategorien wie Vielfalt, Naturnachahmung, Komposition, Wert der Farben und Volumenberechnungen eine zentrale Rolle. Wenn der Stil-Begriff selbst in beiden Arbeiten höchstens am Rande zur Sprache kommt, so erinnert dies zwar zurecht daran, daß ›Stil‹ noch nicht die zentrale Kategorie der Kunstbetrachtung war. Ihn aber so weitgehend außer acht zu lassen, entspricht keineswegs der historischen Bedeutung seines ersten Erscheinens.

Wenig später zog Svetlana Alpers die radikale Konsequenz aus diesen und den lange zurückliegenden Überlegungen Alois Riegls: Das moderne kunsthistorische Beurteilungs- und Begriffssystem könne – wenn überhaupt – nur italienischen Werken seit der Renaissance einigermassen gerecht werden, gehe aber am Wesen etwa der niederländischen Malerei grundsätzlich vorbei. ›Stil‹ verliert hier endgültig den Status einer umfassenden kunstwissenschaftlichen Kategorie, gilt nurmehr als kulturell determinierte Variable – »style is what you make it«.<sup>69</sup> Darauf aufbauend versuchte etwa Christo-

<sup>67</sup> LAVIN 1959; LAVIN 1992 (Lavins Deutung eines einheitlich geplanten Ausstattungsensembles steht und fällt zuvorderst mit der Frage, ob die Reliefplatten der heutigen Kanzeln ursprünglich für diesen Zweck, diese Aufstellung und überhaupt für Florenz gedacht waren, s. ROSENAUER 1993, 289–296). – Einen entsprechenden frühchristlichen *revival* postulierte zuletzt KOCH 1995.

<sup>68</sup> BAXANDALL 1971 (dazu ausführlicher in Kap. V); BAXANDALL 1972/1988. – Siehe weiterhin zu den Bedingungen moderner Kunstgeschichtsschreibung ders., »The language of art history«, in: *New Literary History*, 10 (1979), 453–465, und *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*, New Haven 1985 mit Anwendung u. a. für Piero della Francesca. – Ansätze einer forschungsgeschichtlichen Einordnung Baxandalls bei Allan Langdale, »Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall's concept of the period eye«, in: *Art History*, 21 (1998), 479–497.

<sup>69</sup> Svetlana Alpers, »Describe or narrate?: a problem in realistic representation«, in:

pher Braider jüngst eine nun auch die italienische Renaissance-Kunst einschließende Neudefinition des Bildbegriffs, der sich diesen modernen hermeneutischen Bedingtheiten einer letztlich humanistischen Kunstbetrachtung zu entziehen versucht.<sup>70</sup> Auf der anderen Seite führte die Einsicht, daß sich der moderne Betrachter doch nie völlig seiner Subjektivität und Zeitgebundenheit zu entziehen vermag, dazu, die Möglichkeit umfassender kunsthistorischer (Stil-)Theorien insgesamt in Frage zu stellen und u. a. deshalb ein Ende der Disziplin Kunstgeschichte auszusrufen, die sich damit ihrer genuinen Aufgabe als Wissenschaft beraubt sähe.<sup>71</sup> Vor der Proklamation eines Endes sollte freilich zumindest einmal ein umfassender Versuch unternommen worden sein, die Geschichte der Kunst tatsächlich unter dem Blickwinkel des jeweiligen historischen Sehhorizontes zu schreiben und so zumindest im Ansatz die Forderung Gadamers nach Horizontverschmelzung zu verwirklichen.

### 3. Als Bildner bewundert, als Denker vergessen:

#### Überblick zu Thesen und Argumentation der Arbeit

Die Vorstellung von Stil im modernen Sinne als Beurteilungskriterium von Kunst wurde während der Frührenaissance entdeckt. Es liegt nahe, die gleichzeitig zu beobachtende formale Variationsbreite von Donatellos Werken damit in Verbindung zu bringen. Das neue Stilbewußtsein – so die Vermutung – müßte es dem Künstler zum einen erlauben, verschiedene For-

*New Literary History*, 8 (1976–1977), 15–41, dann dies., »Style is what you make it: the visual arts once again« (1979), in: *Concept of style 1987*, 137–162, und der Versuch einer praktischen Anwendung in *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, Chicago und London 1983.

<sup>70</sup> BRAIDER 1993; dazu die Rezension von Celeste Brusati, in: *Art Bulletin*, 77 (1995), 134–137.

<sup>71</sup> Zur v. a. in den USA geführten Diskussion etwa Svetlana Alpers, »Is art history?«, in: *Explanation and value in the arts*, hg. Salim Kemal und Ivan Gaskell, Cambridge 1993, 109–126, und Gregg M. Horowitz, »Objectivity and valuation in contemporary art history«, in: ebd., 127–145; Stephen Melville, »Judgment and history in recent art history«, in: *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange* (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte), hg. Thomas W. Gaethgens, Berlin 1993, Bd. 2, 665–672. – Zum Ende umfassender kunsttheoretischer Modelle James Elkins, »Art history without theory«, in: *Critical Inquiry*, (1987–88), 354–378, und BELTING 1995 (vgl. bereits die 1. Aufl. von 1983). – Allerdings scheint sich auch eine neue Aktualität des Stilbegriffs abzuzeichnen, s. etwa *The question of style in philosophy and the arts*, hg. Caroline van Eck u. a., Cambridge 1995; C. Ulises Moulines, »Der Stil in der Wissenschaftstheorie«, in: *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*, hg. Jakob Steinbrenner und Ulrich Winko, Paderborn u. a. 1997, 41–59.

mensprachen bewußt nebeneinander zu verwenden. Andererseits würde es zumindest ansatzweise das Versagen moderner Stilkritik erklären, die ihre Zuschreibung und Datierung ja gerade aus den unbewußt eingeflossenen Elementen des Epochen- oder Individualstils ableitet. Es gilt daher zunächst (Kap. II), die bislang ganz unzureichend skizzierte Genese der neuen Vorstellung von Individual-, Epochen- und Lokal-Stil in den Schriftquellen von Petrarca bis ins spätere 15. Jahrhundert zu verfolgen.

In einem zweiten Schritt wird geprüft, ob und wenn ja, welchen Einfluß die neuen Begriffe humanistischer Kunsttheorie auf die konkrete Ausführung von Donatellos Werken hatten (Kap. III–VII). Da die zu Anfang besprochenen, in ihrer Zuschreibung oder Datierung problematischen Werke des *Cœuvres* aus den 1430er oder frühen 1440er Jahren stammen (was im einzelnen noch zu zeigen sein wird), also dem Zeitraum zwischen Donatellos Rom- und Padua-Aufenthalt, schien es legitim, die Untersuchung auf diese für unsere Frage offenbar zentralen Jahre zu konzentrieren. Dadurch wird auch garantiert, daß nur gleichzeitig oder unmittelbar aufeinander folgend entstandene Werke zum Vergleich kommen, es sich also bei stilistischen Unterschieden nicht um Entwicklungen des Künstlers, sondern eine bewußte Formenwahl handelt. Nicht zu vermeiden waren teils lange argumentative Exkurse, da bei den einzelnen Werken in ganz unterschiedlichem Maße Vorbedingungen wie Datierung oder Ikonographie zu klären waren. Immer aber steht die Frage nach dem Stilbewußtsein am Ende der Betrachtung. Als Ausgangspunkt dient der sog. Amor-Atys (Kap. III), an dem Donatellos Aneignung der Antike ihre erste Vollendung erlangte. Aber sein künstlerischer Ehrgeiz zielte letztlich nicht auf Nachahmung, sondern auf ein Übertreffen. Kapitel IV soll zeigen, daß sich Donatello während der 1430er Jahre in einem imaginären Wettstreit mit dem nach damaliger Einschätzung bedeutendsten antiken Künstler, mit Polyklet, befand. An drei Beispielen (Cantoria des Florentiner Doms, Herodes-Gastmahl in Lille, Cavalcanti-Verkündigung in S. Croce) läßt sich sein immer selbstbewußterer Umgang mit diesem Vorbild nachvollziehen. Donatellos Bemühen gipfelte im Bronze-David, der als moderne toskanische Antwort auf den Kanon des Polyklet zu verstehen ist (Kap. VI). Ein Blick auf Albertis gleichzeitig entstandenen Malereitraktat (Kap. V) unterstützt diese Argumentation. Kap. VII untersucht dann am Beispiel der hölzernen Johannes-Statue in Venedig Donatellos Bemühen um eine christliche Kunst. Abschließend (Kap. VIII) wird zweierlei zu fragen sein: Worin besteht nun der Zusammenhang zwischen der Entdeckung der Stile in der Kunsttheorie des frühen Humanismus und Donatellos unterschiedlichen stilistischen Idiomen? Ganz abgesehen davon bleibt zu klären, was Donatello veranlaßte, innerhalb dieser wenigen Jahre so demonstrativ die gesamte Spannweite seines Formen-

repertoires und zudem in ganz unterschiedlichen Materialien vorzuführen. Denn ein neues Bewußtsein von der Möglichkeit verschiedener Gestaltungsweisen bedeutet ja nicht automatisch, daß ein einziger Künstler sich all dieser auch bedient.

Neben der Frage nach dem Entstehen einer neuzeitlichen Stiltheorie bei den Humanisten und derjenigen nach dem möglichen Einfluß auf Donatellos anschaulichen Stilpluralismus versucht die Arbeit jedoch noch ein Drittes, über die Stilproblematik Hinausführendes: Bereits 1935 hatte Hans Kauffmann kritisiert, daß man angesichts der Werke Donatellos zwar stets den Künstler lobe, den Denker aber vergesse.<sup>72</sup> Die folgenden Werkanalysen sollen erstmals konsequent zeigen, in welchem Maße bei Donatello Theorie und Praxis tatsächlich zusammengehen. Die Modernität Donatellos, aufgrund derer ihn Vasari am liebsten neben Michelangelo hatte stellen wollen, beweist sich auch durch diese neuartige, im Werk selbst anschauliche Reflexion über sein Künstlertum.

Der kurze Überblick verdeutlicht neben den Zielen auch die Grenzen der Argumentation. Obwohl die Quellenbasis sehr umfangreich angelegt und eine große Zahl bislang nicht oder nur unzureichend bekannter Schriften herangezogen wurde, handelt es sich doch zumeist nur um kurze Äußerungen. Direkte Aussagen der Zeitgenossen über Donatello sind sehr selten (s. die Zusammenstellung in Appendix A). Donatellos Auffassung von Kunst bzw. vom Stil der Kunstwerke läßt sich daher zumeist allein über die Evidenz seiner Werke rückerschließen. Hierbei wird bei allem Bemühen um einen historischen Sehhorizont wieder das Gewicht der eigenen, zeitbedingten Urteile besonders deutlich. Das *sub specie Donatelli* und für den Zeitraum von ca. 1430 bis 1445 Gesagte wäre schließlich mit gleicher Ausführlichkeit für andere Künstler und das gesamte 15. Jahrhundert zu überprüfen. Erst dann läßt sich die Stellung Donatellos bei der Entdeckung der Stile mit letzter Sicherheit bestimmen. Insgesamt zu fordern wäre eine Darstellung der Kunstgeschichte gemäß dem jeweiligen historischen Sehhorizont, eine Geschichte des historischen Stil- oder neutraler: des Formbewußtseins.

<sup>72</sup> KAUFFMANN 1935, Vorwort: »[...] der Weg zu einem historisch unterbauten Donatellobild [wurde] nicht gesucht und insbesondere der deutschen Forschung, die, mit W. v. Bode und A. Schmarsow an der Spitze, zur Kritik der Werke das allermeiste beigetragen hat, eine Donatello-Monographie unerreichbar gemacht [...] Seine [Donatellos] Zyklen hat man in eine planlose Reihe von Einzellösungen naturalistischen oder antikischen Strebens zerspalten, die sinngebenden Zusammenhänge aus dem Ätze verloren; der Bildner wurde bewundert [...], aber der Denker vergessen.« – Welche marginale Rolle Donatellos ›intellektuellem Leben‹ noch in der jüngsten Forschung zugebilligt wird, zeigt etwa AMES-LEWIS 2000.

## II. Stilbewußtsein I: Literarische Zeugnisse 1350–1480

### 1. Prolegomena: Stilkategorien in Antike und Mittelalter?

In der überlieferten antiken Literatur findet sich die Vorstellung von Stil – normalerweise mit den Begriffen *genus*, (*dicendi*) *modus*, *ars*, *forma*, *elocutio* etc., seltener *stilus*<sup>1</sup> bezeichnet – vor allem in Schriften über Rhetorik thematisiert. Dort wurde dieses Konzept in doppelter Hinsicht benutzt:<sup>2</sup> Normativ verstanden, schrieb die Lehre von den Stillagen oder *genera dicendi* vor, welche sprachlichen Mittel für bestimmte Wirkungsabsichten auf die Zuhörer bzw. Leser, und damit zusammenhängend, welche Stillagen für bestimmte Anlässe und Themen zu wählen seien. Dabei wurden von den römischen Theoretikern die formal-ästhetischen Qualitäten einer Rede zwar in hoch, mittel und niedrig (*sublime / grave*, *medium*, *humile / tenue*) unterschieden, in der Praxis war aber zumeist eine Mischung verlangt, wie es etwa Plinius d. J. am Beispiel der Malerei erläutert: »Nicht immer freilich sollte man nach Gehobenem und Erhabenem suchen; denn wie in einem Gemälde das Licht nichts stärker als der Schatten hervorhebt, so sollte sich der Stil einer Rede bald senken, bald heben.«<sup>3</sup>

In zweiter Verwendung diente die Vorstellung von Stil dazu, eine Reihe von Reden oder Schriften (im nachhinein) aufgrund gemeinsamer formaler Eigenschaften zusammenzufassen. Solche Gemeinsamkeiten fanden sich bei

<sup>1</sup> Der Terminus *stilus* bezeichnete in der Antike ursprünglich allein das Instrument des Schreibens, den Metallstift, bevor die Bedeutung metonymisch auf das damit geschriebene Produkt übertragen wurde; frühe Beispiele für diese Übertragung bei Terenz, *Andria*, prol. V, 12; Cicero, *Brutus*, 96, 100 u. 167. Dies wußte schon das 15. Jh., so etwa ein anonymes Kommentar zur *Rhetorica ad Herennium*: »Stilus autem instrumentum est, quo scribitur. sed nomine instrumenti res quoque ipsa appellata est; ut gravis, humilis, mediocris dicitur stillus« (nach QUADLBAUER 1962, 174).

<sup>2</sup> Aus der Fülle von Literatur seien genannt Ernst R. Curtius, »Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter«, in: *Romanische Forschungen*, 64 (1952), 52–70; Franz Quadlbauer, »Die genera dicendi bis Plinius d. J.«, in: *Wiener Studien*, 71 (1958), 55–111; QUADLBAUER 1962; George A. Kennedy, *Classical rhetoric and its christian and secular tradition from ancient to modern times*, Chapel Hill 1980; MÜLLER, W. 1981; GUMBRECHT 1986, 736–741; VICKERS 1988; Ferdinand Urbanek, »Die drei antik-mittelalterlichen Genera dicendi in weiterer Aufgliederung«, in: *Mittellateinisches Jahrbuch*, 30 (1995), 1–27.

<sup>3</sup> Plinius d. J., *Epistulae*, 3, 13, 4: »Nec vero adfectanda sunt semper elata et excelsa. Nam ut in pictura lumen non alias res magis quam umbra commendat, ita orationem tam summittere quam attollere decet.«

Werken eines Redners oder Autors (Individualstil), eines historischen Zeitabschnitts (Epochenstil) oder einer bestimmten Landschaft (Lokalstil), wie es etwa Quintilian in seiner zwölfbändigen *Institutio Oratoria* am konzisen und dieses Mal unter Verweis auf die Bildhauerkunst resümiert:

Es bleibt mir noch übrig über die Stilgattungen der Rede zu sprechen. Dies hatten wir ja in der Einleitung [des Werkes, II, 14, 5] als dritten Punkt angekündigt. Denn so lautete ja mein Versprechen, ich wollte über die Kunst, über den Künstler und über seine Leistung sprechen. Da aber die Leistung der Rhetorik und des Redners die Rede ist und es von ihr mehrere Formen gibt, wie ich zeigen werde, so gibt es in diesen allen eine Kunst und einen Künstler, jedoch unterscheiden sie sich untereinander aufs stärkste – und zwar nicht nur nach ihrer Erscheinung wie eine Statue von einer Statue und ein Bild von einem Bild und eine Rede vor Gericht von einer anderen, sondern ihrer ganzen Gattung nach wie griechische von etruskischen Statuen, wie ein asiatischer Redemeister von einem attischen. Nun haben aber diese Gattungen von Werken, die ich meine, wie ihre besonderen Meister so auch ihre besonderen Liebhaber, und deshalb gibt es noch keinen vollkommenen Redner und wohl auch noch keine vollkommene Kunst, nicht nur weil bei dem einen dies, bei dem anderen etwas anderes hervorragender ist, sondern weil nicht allen nur eine Form gefallen hat – teils nach den Verhältnissen sei's der Zeiten sei's der Gegenden, teils nach dem Urteil jedes einzelnen und seinem Anspruch.<sup>4</sup>

Ein Gespür und eine Vorstellung für Stil hatte zumindest in Rom der Überlieferung nach als erster der Satiriker Lucilius (um 125 v. Chr.) entwickelt.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, 12, 10, 1f.: »Superest ut dicam de genere orationis. hic erat propositus a nobis in divisione prima locus tertius: nam ita promiseram, me de arte, de artifice, de opere dicturum. cum sit autem rhetorices atque oratoris opus oratio pluresque eius formae, sicut ostendam, in omnibus iis et ars est et artifex, plurimum tamen invicem differunt: nec solum specie, ut signum signo et tabula tabulae et actio actioni, sed genere ipso, ut Graecis Tuscanicae statuae, ut Asianus eloquens Attico. suos autem haec operum genera, quae dico, ut auctores sic etiam amatores habent, atque ideo nondum est perfectus orator ac nescio an ars ulla, non solum quia aliud in alio magis eminet, sed quod non una omnibus forma placuit, partim condicione vel temporum vel locorum, partim iudicio cuiusque atque propositio.« – Schon die Kommentatoren des 15. Jhs. erkannten, daß Quintilian hier Cicero, *Brutus*, 70ff. zusammenfaßt, s. QUINTILIANUS, *Cum commento Laurentii Vallensis etc.*, fol. Kii r–v: »Videtur autem hoc sumptum ex cicerone in libros de claris oratoribus«; entsprechend QUINTILIANUS, *Cum commento Raphaelis Regii*, fol. [...5v]. – Vgl. auch Cicero, *Orator*, 53.

<sup>5</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, praef. 7; dazu Werner Krenkel, »Lucilius qui primus condidit stili nasum«, in: *Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften*, hg. Konrad Zimmermann, Rostock 1991, 61–64. – Zur Rezeption des Dictums im 15. Jh. etwa Jean-Louis Charlet, »La lettre de N. Perotti à Francesco Guarnieri: un commentaire a la Préface de Pline qui annonce le Cornu copiae«, in: *Studi Umanistici Picensi*, 19 (1999), 38–46, hier 40f.

Um den Ausführungen zum sprachlichen Stil Anschaulichkeit zu verleihen, verwiesen die Rhetorikmanuale, das wird bereits aus den beiden zitierten Passagen deutlich, häufig auf parallele Erscheinungen in den Bildkünsten, für die offenbar entsprechende Stilbegriffe anwendbar waren.<sup>6</sup> Obwohl für die Antike also die Vorstellung von Epochen-, Individual- und Regionalstilen von Künstlern und Kunstwerken erschließbar ist, finden sich dennoch explizite Hinweise auf einen vom Betrachter wiedererkennbaren künstlerischen Individualstil und auch nur ansatzweise zusammenhängende Charakterisierungen äußerst selten.<sup>7</sup> Bezeichnenderweise sollte auch die vielleicht ausführlichste Passage der antiken Literatur zu Kunstkenner-schaft – *Silvae* IV, 6 des Statius – dann bei den zahlreichen Kommentatoren der Frührenaissance keinerlei Beachtung finden.<sup>8</sup>

Von diesen antiken Stilbegriffen scheint die mittelalterliche (Literatur-) Theorie fast ausschließlich an dem normativen, d. h. an den *genera dicendi*, interessiert gewesen zu sein. Allerdings vollzog eine Reihe wichtiger Autoren entscheidende Umwandlungen.<sup>9</sup> In der klassischen Rhetorik hatten die *genera* noch die formale Gestaltung der Rede mittels rhetorischem Schmuck (*elocutio*) zum Thema, d. h. es wurden mit ihnen verschiedene ästhetische Qualitäten festgelegt. Nun bestimmte sich die Höhe des Genus nicht mehr aus den verwendeten Stilmitteln, sondern definierte sich ausschließlich über den Inhalt (*stilus materiae*): Hatte der Text die Taten von Kriegerern zum Thema, waren als Gebäudetyp die Burg, als Baum der Lorbeer, als Waffe das Schwert etc. zu wählen. Es handelte sich dann unabhängig von der formalen Präsentation um hohen Stil. Für Bauern (bzw. Bürger) und Hirten, mittlere und niedere Stillage, galt Entsprechendes. Galfried von Vinsauf und Johannes von Garlandia kodifizierten im 13. Jh. dieses unter dem Namen *rota Virgili* überlieferte Prinzip.<sup>10</sup> Die eigentlichen formal-ästhetischen

<sup>6</sup> Die Beispiele aus Cicero und Quintilian werden in Kap. VI, 4 ausführlich erläutert; als Beleg für den griechischsprachigen Bereich s. etwa Dionysios von Halikarnassos, *Isocrates*, 3.

<sup>7</sup> Etwa Dionysios von Halikarnassos, *De Dinarcho*, 7; Philo Judaeus, *De ebrietate*, 22, 89; zu Plinius, *Naturalis Historia* s. Kap. VI, 4. – Vgl. die Zusammenstellung kritischer Termini antiker Kunstbetrachtung bei POLLITT 1974.

<sup>8</sup> Statius, *Silvae*, IV, 6; vgl. zu dieser Stelle Domitio Calderini, *In Sylvas Statii Papinii*, Brescia 1476; Niccolò Perotti, *In P. Papinii Statii Silvarum Expositionem*, BAV, Vat. lat. 6835; POLIZIAN, *Commento*. – Zur Verbreitung Michael D. Reeve, »Statius' ›Silvae‹ in the fifteenth century«, in: *Classical Quarterly*, 71 (1977), 202–225.

<sup>9</sup> Ergänzend zur in Anm. 2 zitierten Literatur s. James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley u. a. 1974; Douglas Kelley, *The arts of poetry and prose*, Brepols 1991, v. a. 71–88.

<sup>10</sup> Ausschlaggebend für diese Bezeichnung war, daß man – bestärkt durch die Kommentare des Servius – in den Schriften Vergils dieses Prinzip vorgebildet sah: Die *Aeneis* handelte von Kriegerern, die *Georgica* von Bauern, die *Bucolica* von Hirten; vgl. neben QUADL-

Qualitäten des Redeschmucks wurden dagegen nach einer der Antike unbekanntem Einteilung in *ornata difficultas* (bzw. *gravitas*) und *ornata facilitas* (bzw. *levitas*) unterschieden. Natürlich standen auch Gewichtigkeit und Leichtigkeit einer Rede in gewissem Zusammenhang mit deren Inhalt und damit dem *stilus materiae*. Andererseits blieb vor allem in der literarischen Praxis, aber auch bei Theoretikern wie Isidor von Sevilla, Rabanus Maurus und Roger Bacon das antike elokutionelle Verständnis der *genera dicendi* weiterhin präsent.<sup>11</sup> Aber diese Theorien, am deutlichsten die Verbindung von dreigeteiltem *stilus materiae* und der Zweiteilung des *ornatus*, gingen insgesamt nicht mehr glatt auf und verkomplizierten sich noch dadurch, daß selbst Prosatexte nicht nur nach dem Inhalt und Redeschmuck, sondern zuweilen auch nach ihrem Rhythmus differenziert wurden.<sup>12</sup> Dies gilt es bei allen kunsthistorischen Arbeitshypothesen zu bedenken, die nicht nur systematisch angewandte Stilmodi in mittelalterlichen Bildwerken festzustellen glauben, sondern ihren Beobachtungen durch Analogieschluß mit der Lehre von den drei *genera dicendi* einen vermeintlich weitverbreiteten und einheitlich definierten theoretischen Rückhalt zu schaffen versuchen.<sup>13</sup> Ganz abgesehen davon, wie überzeugend solche Zuordnungen verschiedener Stillagen oder Modi<sup>14</sup> bei mittelalterlichen Kunstwerken aus der An-

BAUER 1962 auch A. T. Laugesen, »La Roue de Virgile: une page de la théorie littéraire du moyen âge«, in: *Classica et Medievalia*, 23 (1962), 248–273.

<sup>11</sup> Dazu insbesondere Urbanek 1995 (wie Anm. 2).

<sup>12</sup> Dazu Marian Plezia, »Quattor stili modernorum: ein Kapitel mittellateinischer Stillehre«, in: *Orbis mediaevalis. Festschrift für Anton Blaschka*, hg. Horst Gericke u. a., Weimar 1970, 192–210. – Erst im Laufe des 13. Jhs. scheint sich das Interesse an individuellen Unterschieden zwischen Autoren wieder geregt zu haben, dazu grundlegend A. J. Minnis, *Medieval theories of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London 1984. – Zu mittelalterlichem Stil allgemein Peter M. Sprangenberg, »Pragmatische Kontexte als Horizonte von Stilreflexionen im Mittelalter«, in: *Stil* 1986, 68–92; Paul Zumthor, »Mittelalterlicher ›Stil‹. Plädoyer für eine ›anthropologische‹ Konzeption«, in: *Stil* 1986, 483–496.

<sup>13</sup> Es seien nur drei neuere, ganz unterschiedlich argumentierende und überzeugende Beispiele genannt: Wolfgang Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987, v. a. 132–160; Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, v. a. 48–70; Ellen Judith Beer, »Reflexionen zur Frage der Stillagen bei Giotto«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46/47 (1993/94), 55–70. – Vgl. bereits die Kritik bei Hugo Brandenburg, »Ars humilis. Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4. Jahrhunderts nach Christus«, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 24 (1981), 71–84; NIEHR 1989, 12.

<sup>14</sup> Den aus der Musik entliehenen Begriff des *modus*, der zumindest in der Kunstgeschichte mit dem Begriff *genus* aus der Sprachtheorie annähernd gleichgesetzt wurde, führte Meyer Schapiro in einer Besprechung zu Charles Morey, *Early christian art*, in: *The Review of Religion*, 8 (1944), 165–186, ein; ausgebaut dann von BIALOSTOCKI 1961; zuletzt RECHT 1993/94.

schauung heraus sind: Die überlieferten Schriftquellen geben jedenfalls für Malerei und Skulptur keinen konkreten Hinweis auf eine zugehörige Theorie. Zwar wird man eine Art von Austausch über die Werke zwischen den Künstlern untereinander (und dann mit den Auftraggebern, Käufern und selbst Sammlern) und damit sprachliche (Stil-)Kriterien im weitesten Sinne voraussetzen müssen, auch wenn die damaligen Beschreibungsbegriffe für uns selten und nur solche ganz allgemeiner Natur faßbar sind.<sup>15</sup> Aber es gibt keinen Grund zu vermuten, daß im Mittelalter das Prinzip des *ut pictura poesis* so weitgehend gegolten, und es von einzelnen Vergleichen abgesehen eine am Vorbild der Literatur orientierte Kunsttheorie oder auch Kunstpraxis gegeben hätte.<sup>16</sup>

Am deutlichsten glaubt man, auf ein mittelalterliches Stilbewußtsein aus der Antikenrezeption schließen zu dürfen. Das Spektrum der Belege reicht dabei bekanntlich von kruden Machwerken bis zu den erstaunlichsten Nachahmungen und Kopien. Die vielfältigen Gründe für die jeweiligen Übernahmen konnten von reiner Bewunderung für die Natürlichkeit der Darstellung<sup>17</sup> und der künstlerischen Leistung bis hin zu einem demonstrativen Anknüpfen an die antik-römische Tradition als Ausweis von ehrwürdigem Alter oder als politischem Zugehörigkeitsbekenntnis reichen.<sup>18</sup> Aber bei

<sup>15</sup> Zusammenfassend Andrew Martindale, »There is neither speech nor language but their voices are heard among them« (Psalm 19, Verse 3, 16th century translation from the English Book of Common Prayer). The enigma of discourse concerning art and artists in the 12th and 13th centuries«, in: *Europäische Skulptur* 1994, 205–217; EBERLEIN 1995, 139–165, und MIDDELDORF-KOSEGARTEN 2001. – Wichtig auch das Resümee und die Verweise bei Herbert L. Kessler, »On the state of medieval art history«, in: *Art Bulletin*, 70 (1988), 166–187, v. a. 177–179, und DAVIS-WEYER 1994.

<sup>16</sup> Siehe die Versuche von Günther Schweikle, »Versuche wechselseitiger Erhellung mittelalterlicher Dichtung und Kunst«, in: *Festschrift F. H. Halbach*, Göttingen 1972, 35–53; HULSE 1990; Jens T. Wollensen, »Ut poesis pictura?«. Problems of images and texts in the early Trecento«, in: *Petrarch's Triumphs. Allegory and spectacle*, hg. Konrad Eisenbichler und A. A. Iannucci, Toronto 1990, 183–210. – Kritik selbst noch für das 15. Jh. bei KNAPE 1994. – Zum Einfluß antiker auf mittelalterliche Kunstbeschreibungen jetzt MIDDELDORF-KOSEGARTEN 2001.

<sup>17</sup> So scheint sich z. B. die Antikenrezeption der Staufer zum Teil aus dem Streben nach Naturnähe, nicht aus programmatischem Rückbezug in der Geschichte, zu erklären, s. Willibald Sauerländer, »*Intentio vera nostra est manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt*«. Bildtradition und Wirklichkeitserfahrung im Spannungsfeld der staufischen Kunst«, in: *Stauferzeit*, hg. Rüdiger Krohn, Bernd Thum und Peter Wapnewski, Stuttgart 1979, 119–131.

<sup>18</sup> Aus der umfangreichen Literatur zur Antikenrezeption im Mittelalter seien nur die jüngsten Zusammenfassungen genannt: Chiara Frugoni, »L'antichità: dai *Mirabilia* alla propaganda politica«, in: *Memoria dell'antico*, Bd. 1, 1984, 5–72; Salvatore Settis, »Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico«, in: *Memoria dell'antico*, Bd. 3, 1986, 373–486; SETTIS 1988; Michael Greenhalgh, *The survival of Roman antiquities in the Middle Ages*, London 1989; Lucilla De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III*

allem Staunen über die antiken Wunderwerke oder aber Verdammen der dämonischen Produkte: Die zeitgenössischen Beschreibungen geben zumindest für den Aspekt Stil fast nichts her. Sie bleiben meist bei der Pracht des Materials und den Topoi von den lebendig scheinenden Statuen stehen. Selbst wenn Geschichtsschreiber antike Überreste für ihre Argumentation heranziehen, was – wenn auch selten – vorkommt, verraten sie uns kaum etwas über ihre Erkennungskriterien.<sup>19</sup> Das historische Differenzierungsvermögen scheint nach Ausweis der Schriftquellen über heidnisch und christlich, alt und neu, *antiquus* und *modernus*, nicht wesentlich hinausgekommen zu sein.<sup>20</sup> Bei einer zweiten Art bewußter Rückgriffe mittelalterlicher Künstler darf man schon deshalb keine Äußerungen zur künstlerischen Form erwarten, da es darum ging, ein zumeist ›nicht von Menschenhand gestaltetes‹ Werk zu tradieren: Mit dem möglichst exakten Kopieren verehrter Kultbilder sollte deren Wirkmacht übertragen und die

*al XIV secolo*, Mailand 1995; GRAMACCINI 1996 sowie die Beiträge in *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, hg. Joachim Poeschke, München 1996. – Zu Antikenrezeption als Ausweis von Alter und Authentizität s. Bruno Reudenbach, »Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 4 (2000), 1–29, v. a. 24–28.

<sup>19</sup> Eine der ausführlichsten mittelalterlichen Erörterungen über die stilistische Datierung von Kunstwerken dürfte die Unterscheidung zwischen christlichen und antiken Sarkophagen bei Guibert de Nogent (*Autobiographie*, hg. Edmond-René Labande, Paris 1981, 210) sein: »Quam opinionem si nulla literalis iuaret traditio, suppeteret profecto affatim peregrina et non, putaremus, christiani nominis sepulchrorum iuventa contextio. Circa enim ipsam et in ipsa basilica tantam sarcophagorum copiam conjunxit antiquitas [...], es folgen formale Beobachtungen] non possumus aliud credere, nisi quod fuerunt gentilium [sepulcra], aut antiquissima christianorum, sed facta gentili more.« – Weitere Beispiele bei Antonia Gransden, »Realistic observation in twelfth-century England«, in: *Speculum*, 47 (1972), 29–51; E. F. van der Grinten, »Efficacius docebit visio quam dictio«, in: *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, 5–9, und EBERLEIN 1995, 152f. – Ein Reisebericht schildert die Unsicherheit eines Kreuzfahrers angesichts einer goldenen Statue im ehemaligen Tempel Salomonis, ob es sich um das Bild eines antiken Gottes, Christi oder Mohammeds handele. Daß bei den daraus resultierenden Überlegungen nicht nur die Ikonographie, sondern auch der Stil bedacht wird, scheint mir aber zweifelhaft, dagegen Xenia Muratova, »Western chronicles of the first crusade as sources for the history of art in the Holy Land«, in: *Crusader art in the twelfth century*, hg. Jaroslav Folda, Oxford 1982, 47–69.

<sup>20</sup> Siehe für eine differenziertere Darstellung Elisabeth Gössmann, *Antiqui und Moderni im Mittelalter*, München, Paderborn und Wien 1974; COLEMAN 1992, v. a. 274–324; Monika Otter, »New Werke: St. Erkenwald, St. Albans, and the medieval sense of the past«, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 24 (1994), 387–414. – Speziell zu Italien Georg Miczka, »Antike und Gegenwart in der italienischen Geschichtsschreibung des frühen Trecento«, in: *Antiqui und Moderni. Traditionsbewußtsein und Fortschrittsbewußtsein im späten Mittelalter*, hg. Albert Zimmermann, Berlin und New York 1974, 221–235; GILBERT 1977.

religiöse Kontinuität und Legitimation dokumentiert werden. Die Schriftquellen betonen daher höchstens ihr altertümliches Aussehen.<sup>21</sup>

Differenziertere Aussagen sind sehr selten. Abt Suger spricht einmal vom Zusammenstimmen und dem Zusammenhang zwischen den Säulen der alten Kirche und denen seines neuen Anbaus (»convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis«), womit sich ansatzweise ein Empfinden für verschiedene Formensprachen artikuliert. Auch sonst scheinen gerade die Unterschiede zwischen alten und neuen Säulen besonders ins Auge gefallen zu sein.<sup>22</sup> Und wenn die Generalkonstitutionen der Franziskaner zwischen 1260 und 1316 für den Kirchenbau präzisieren, daß man die örtlichen Usanzen berücksichtigen solle, so bezeugt dies indirekt, daß man nun zunehmend lokale Unterschiede der Architektur und Kunst wahrnahm.<sup>23</sup> So klassifizieren auch die einzigen tatsächlichen Stilbezeichnungen des Mittelalters Kunstwerke nach ihrer Herkunft: »opere Graeco«, »opere Limoceno«, »mos romanum« etc. Es sind grobe Kategorien für Produktgruppen mit überdeutlichen Charakteristika wie den Cosmatenarbeiten oder Email aus Limoges, wobei noch nicht einmal gesagt sein muß, daß die Benennung nur oder primär auf eine ästhetische Qualität zielt und nicht auch die herstellungstechnischen Besonderheiten meint.<sup>24</sup> Das Paradebeispiel: der erstmals ca. 1280 bei Burchard von Worms belegte Begriff des *opus francigenum* muß wohl – wie Günther Binding jüngst nochmals argumentiert hat – primär als *terminus technicus* für die neuen (arbeitssparenden), von der Île de France ausgehenden Errungenschaften der Steinbearbeitung gelten und darf nicht in modernem Sinne als ›gotisch‹ verstanden werden.<sup>25</sup> Eine um-

<sup>21</sup> Vgl. die Beispiele bei Ernst Kitzinger, »A Virgin's face: antiquarianism in twelfth-century art«, in: *Art Bulletin*, 62 (1980), 6–19, und – für die Toskana – Bruce Cole, »Old in new in the early Trecento«, in: *Mitt. Florenz*, 17 (1973), 229–248; zusammenfassend BELTING 1990.

<sup>22</sup> Zu Suger: Erwin Panofsky, *Abbot Suger: On the abbey church of St. Denis and its art treasures*, Princeton 1946, 90f. – Für Hirsau im 12. Jh.: »in modum veterum ecclesiarum sine columnarum sustentaculo« (VAN DER GRINTEN 1969, Nr. 49). In der *Vita Notgeri* heißt es zu Säulen: »comparationem prioris et posterioris templi [...] offerre possunt«. – Insgesamt Madeline H. Caviness, »De convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis. Medieval conservation, restoration, pastiche and forgery«, in: *Intuition und Kunstwissenschaft, Festschrift für Hanns Swarzenski*, hg. Peter Bloch u. a., Berlin 1973, 205–221; Bruno Klein, »Convenientia et cohaerentia antiqui et novi opus: ancien et nouveau aux débuts de l'architecture gotique«, in: *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur de Anne Prache*, hg. Fabienne Joubert und Dany Sandron, Paris 1999, 19–32.

<sup>23</sup> Antonio Cadei, »Secundum loci conditionem et morem patriae«, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura (Saggi in onore di Renato Bonelli)*, N. S. 15–20 (1990–1992), 135–142.

<sup>24</sup> VAN DER GRINTEN 1969, 5–17.

fassende Theorie für dieses Schweigen der Quellen hinsichtlich Wahrnehmung und Beurteilung unterschiedlicher künstlerischer Formen wird sich aber erst im Rahmen der umfassenden Frage nach einer mittelalterlichen Ästhetik aufstellen lassen, deren hermeneutische Kriterien Andreas Speer formuliert hat.<sup>26</sup>

Nicht, daß man im Mittelalter keine Veränderungen und Unterschiede in allen Lebensbereichen bemerkt hätte! In Anlehnung an Vergil hatte bereits Augustinus im *Gottesstaat* notiert: »Die auf dem Erdkreis lebenden Völker mit ihren verschiedenen Sitten und Gebräuchen [*mores*] unterscheiden sich durch eine Vielzahl verschiedener Sprachen, Waffen und Kleider.«<sup>27</sup> Noch im 15. Jh. sollten im übrigen das Fortschreiten der Zeit und kulturelle Differenzen mit dem Verweis auf diese Trias – unterschiedliche Sprachen, Waffen und Kleidung – begründet werden. Unter Berufung auf Horaz ließ sich sogar der Wandel der Sitten (*mores*) mit dem Wandel des Schreibstils (*mos scribendi*) und den Veränderungen des musikalischen Stils in Verbindung bringen.<sup>28</sup> Diese Unterschiede und Veränderungen menschlicher Kultur resultierten letztlich – darin waren sich die Autoritäten einig – aus der Bestrafung der Menschheit nach ihren beiden großen Vergehen: der Ursünde und dem Turmbau zu Babel. Damals hatte der Mensch seine gottebenbildliche Vollkommenheit größtenteils verloren. Daher war etwa auch die mittelalter-

<sup>25</sup> Günther Binding, »*Opus Francigenum*. Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung«, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 71 (1989), 45–54; Bezeichnung für die arbeitssparende Bearbeitung der Quader mit Zahneisen.

<sup>26</sup> Andreas Speer, »Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst«, in: *Mittelalterliches Kunst-erleben* 1993, 13–52, der S. 37 die Forderung nach einem historischen Stilverständnis formuliert; SPEER 1994. – Zur Diskussion um Stil in der mittelalterlichen Kunst s. jüngst auch James Trilling, »Medieval art without style? Plato's loophole and a modern detour«, in: *Gesta*, 34 (1995), 57–62, und Martin Büchsel, »Die von Abt Suger verfaßten Inschriften. Gibt es eine ästhetische Theorie der Skulptur im Mittelalter?«, in: *Europäische Skulptur* 1994, 57–73.

<sup>27</sup> Augustinus, *De civitate Dei*, XIV, 1: »Gentes per terrarum orbem diversis ritibus moribusque viventes multiplici linguarum armorum vestium sint varietate distinctae«; vgl. Vergil, *Aeneis*, 8, 722f., zu Sprache, Waffen und Kleidung. – Weitere Beispiele: Hieronymus, *Comm. in epist. ad Galat.*, II, cap. iii (PL 26, Sp. 382f.): »Ipsa Latinitas et regionibus quotidie mutetur et tempore«; Petrarca, *Canzoniere*, XXVIII: »varie di lingue et d'arme, et de le gonne«. – Maria L. Arduini, »Rerum mutabilitas. Mondo, tempo, immagine dell'uomo [...]«, in: *L'homme et son univers au Moyen Age*, hg. Christian Wenin u. a., Louvain-la-Neuve 1986 (Erstveröffentlichung 1984); relativierend Bernd Thum, »Frühformen des Umgangs mit ›Fremdem‹ und ›Fremden‹ in der Literatur des Hochmittelalters: Der ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach als Beispiel«, in: *Das Mittelalter – unsere fremde Vergangenheit*, hg. Joachim Kuolt u. a., Stuttgart 1987, 315–352.

<sup>28</sup> Alcuin: »Mores mutati mutare fecerunt morem scribendi [...] cum etiam fecerunt mutare sonum tibiae et sonum musicae artis« (nach DE BRUYNE 1946, Bd. 1, 212f., mit weiteren Beispielen; EBERLEIN 1995, 151f. und 154–156); nach Horaz, *Ars poetica*, 202ff.

liche Sprachtheorie bestrebt, nicht die Vielfalt der gesprochenen Idiome zu erforschen, sondern die eine perfekte adamitische Ursprache zu rekonstruieren – die negativ konnotierte Vielfalt also wieder auf die göttliche und unveränderliche Einheit zurückzuführen.<sup>29</sup> Nach diesen großen Verfehlungen jedenfalls entwickelte die Menschheit mit Hilfe der ihr gegebenen intellektuellen Fähigkeiten sukzessive die Künste und Wissenschaften, welche es erlaubten, sich langsam aus dem nunmehr unvollkommenen Zustand wieder emporzuarbeiten. Daß in diesem Sinne auch die *artes mechanicae* und insbesondere Architektur, Goldschmiedekunst, Malerei und Skulptur die Würde des Menschen bezeugten und ihn Gott näher brachten, wurde jedoch erst seit dem frühen 12. Jh. verfochten. Durch diese sich in allen Lebensbereichen manifestierende Erfindungskraft glich der Mensch, welcher im Gegensatz zu den Tieren nackt und ohne spezifische Hilfsmittel geboren wird, dem göttlichen Schöpfer. So bezeugen die *artes* insgesamt seine Würde:

Aus diesem Grunde sind die unendlich verschiedenen Arten des Malens, Webens, Meißelns und Metall-Gießens entstanden, so daß wir nicht nur die Natur, sondern auch den Handwerker/Künstler [*artifex*] bewundern.<sup>30</sup>

Die Vielfalt menschlicher Produkte zu loben, bedeutet aber zumindest in der theologischen Argumentation keine Aufwertung individueller, um ihrer selbst willen geschätzter Einfälle und Eigenheiten – wenn auch schon im 12. Jh. die Forderung des Horaz an jeden Künstler nach Wagemut und künstlerischer Freiheit bekannt und in mancher Hinsicht akzeptiert war.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Vgl. etwa Jan Pinborg, *Die Entwicklung der Sprachtheorie im Mittelalter*, Münster 1967; Umberto Eco, *Auf der Suche nach der vollkommenen Sprache*, München 1994.

<sup>30</sup> Hugo von St. Victor, *Didascalion*, I, cap. 9f. (PL 176, 748): »Hac eadem pingendi, textendi, sculpendi, fundendi, infinita genera exorta sunt, ut jam cum natura ipsum miremur artificem.« – Vgl. Theophilus Presbyter, *The various arts – De diversis artibus*, hg. und übers. C. R. Dodwell, 1961 (zit. 2. Aufl. Oxford 1986, 1–3). – Dazu John van Engen, »Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz: The manual arts and benedictine theology in the early twelfth century«, in: *Viator*, 11 (1980), 147–163; R. W. Hanning, »Ut enim faber... sic creator: Divine creation as context for human creativity in the twelfth century«, in: *Word, picture, and spectacle*, hg. Clifford Davidson, Kalamanzoo 1984, 95–149; insgesamt George Ovitt, Jr., *The restoration of perfection: Labor and technology in medieval culture*, New Brunswick und London 1987.

<sup>31</sup> Zum Einfluß des Horaz auf mittelalterliche Kunst und zur Frage nach der künstlerischen Phantasie s. Rudolf Berliner, »The freedom of medieval art«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, 28 (1945), 263–288; Meyer Schapiro, »On the aesthetic attitude in Romanesque art«, in: *Art and thought. Issued in honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy...*, hg. K. Bharatha, London 1947, 130–150; M. R. James, »Pictor in Carmine«, in: *Archaeologia*, 94 (1951), 144–161; John Gage, »Horatian reminiscences in two twelfth-century art critics«, in: *JWCI*, 36 (1973), 359f.; Creighton Gilbert, »A statement on the aesthetic attitude

Denn nicht der originelle Einfallsreichtum zeichnet den Menschen aus, sondern sein auf Ratio gründender Intellekt. Thomas von Aquin erläutert dies ausführlich am Beispiel des Hausbaus – wie es im übrigen bereits Augustinus getan hatte: Während etwa alle Schwalbennester gleich aussehen, da sie aus einem naturgegebenen Instinkt (*per naturam*) heraus entstanden sind, kann der Mensch der jeweiligen Bauaufgabe entsprechend Änderungen vornehmen.<sup>32</sup> Dem *Doctor universalis* geht es dabei um verschiedene, rational begründbare Lösungen, nicht um unterschiedliche Stile oder Einfälle von Baumeistern (dafür sollte erst Filarete das Beispiel heranziehen). Überhaupt wird das jeweilige menschliche Wissen und Können nicht als angeborene und unverwechselbare Eigenheit des Individuums verstanden, sondern resultiert stets erneut aus einem göttlichen Gnadenakt (*gratia – spiritus Dei*). So fällt letztlich das Lob des *artifex* und der künstlerischen *varietas* auf Gott als den eigentlichen Künstler zurück.<sup>33</sup>

Im späten 13. Jahrhunderts scheint jedoch eine folgenreiche und bislang nicht beachtete Umwertung erfolgt zu sein, bei der Italien eine wichtige Rolle gespielt haben dürfte: Bereits Alexander von Hales (gest. 1245) und Roger Bacon (gest. 1248) hatten die Vielfalt und Wandlungen in den Kulturen der Welt nicht mehr weitgehend kommentarlos oder gar unter negativen Vorzeichen konstatiert, sondern nun ausführlich mit dem unterschiedlichen Einfluß der Gestirne zu erklären versucht.<sup>34</sup> Um das Wirken dieser himmlischen Kräfte zu erläutern, verwies dann etwa der in Paris lehrende

around 1230«, in: *Hebrew University Studies in Literature and Art*, 13 (1985), 125–152; Richard Hamann-MacLean, »Künstlerlaunen des Mittelalters«, in: *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, hg. Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1987, 385–452; Claudia Villa, »Ut pictura poesis«. Appunti iconografici sui codici dell’*Ars Poetica*«, in: *Aevum*, 62 (1988), 186–197; NIEHR 1989; Conrad Rudolf, *The Things of Greater Importance. Bernard of Clairveaux’s Apologia and the medieval attitude toward art*, Philadelphia 1990, v. a. 104–124.

<sup>32</sup> Thomas von Aquin, *In Libros Physicorum*, lb2 lc13 n5: »Sed tamen ex hoc fit manifestum quod non operantur ex intellectu, sed per naturam, quia semper eodem modo operantur; omnis enim hirundo similiter facit nidum, et omnis araneus similiter facit telam, quod non esset si ab intellectu et arte operarentur: non enim omnis aedificator similiter facit domum, quia artifex habet iudicare de forma artificiat, et potest eam variari.« – Nach Augustinus, *De ordine*, 2, 49 (PL 32, Sp. 1018).

<sup>33</sup> Siehe etwa Theophilus Presbyter (wie Anm. 22), 1 f. und 62 (und dazu die Einleitung von Dodwell xx–xxxiii): »Quo adepto nemo apud se, quasi ex se et non aliunde accepto, gloriatur, sed in Domino [...]« und »Quapropter [...] non cuncteris, sed plena fide crede spiritum Dei cor tuum implesse, cum eius ornasti domum tanto decore tantaque operum varietate.« – Zur Vorstellung vom *artifex* im Mittelalter s. zusammenfassend Enrico Castelnovo, »Der Künstler«, in: *Der Mensch des Mittelalters*, hg. Jacques Le Goff, Frankfurt a. M. 1989, 232–267.

<sup>34</sup> Alexander von Hales, *Summa theologica*, II, n. 289, 350f.; Roger Bacon, *Opus Maius*, IV: *Geographia*, I, 287, und *Astrologia*, I, 379ff.

Bologneser Franziskanertheologe Bartolomeo um 1280 (?) auf das anschauliche Beispiel des Schmiedes: Wie dieser seine verschiedenen Entwürfe vermittels des Hammers in verschiedenen Metallgegenständen verwirkliche, so werden auch der Welt Gottes Pläne durch die Gestirne eingeprägt. Da sich die Konstellationen aber unentwegt veränderten und sich für jeden Ort dieser Welt anders auswirkten, könnten keine zwei absolut identischen Dinge entstehen.<sup>35</sup> Die letzte Konsequenz für die mechanischen Künste formulierte jedoch Ristoro d'Arezzo in seiner 1284 vollendeten Weltbeschreibung *La composizione del mondo colle sue cascioni*.<sup>36</sup> Nun diene die Vielfalt menschlicher Produkte nicht mehr nur als Vergleichsbeispiel, sondern *varietà* zwischen den Werken eines einzigen Handwerkers oder Künstlers (und damit nun wohl doch eine Art individueller Einfallsreichtum) wurde überhaupt zum Zeichen höchsten Könnens erhoben. Die Argumentation sei kurz nachgezeichnet: Gott als der überragende *artefice del mondo* habe den Kosmos entsprechend einem Haus nach rationalen Kriterien aufgebaut. Da sich Gott wie ein Künstler verhält, wird er – eine überraschende Folgerung – auch von Künstlern am besten verstanden. Vor allem die antiken Bildhauer und Maler hätten, wie die überkommenen Kunstwerke bewiesen, tiefen Einblick (»grandissima suttilità e conoscenza«) in die Strukturen und Abläufe der Natur gewonnen, anders ließe sich ihre täuschende Naturnachahmung nicht erklären. Ristoro will nun, was diese Künstler für die Anschauung vorwegnahmen, in schriftlicher Form nachliefern, eine Welterklärung.<sup>37</sup> Gründen die dem Kosmos zugrundeliegenden Prinzipien letztlich auch in dem einen Gott, so verdeutlicht doch die Vielfalt der Akzidentien in der

<sup>35</sup> BARTHOLOMAEUS DE BONONIA, *Tractatus de luce*, 478f.: »Quoniam autem stellae sunt diversarum virtutum sicut et diversarum specierum, ideo sicut est ibi aggregatio maxima diversorum radiorum, sic etiam est ibi mixtura diversarum virtutum, ac per hoc diversimode moventium formas propinquorum agentium et virtutes formativas seminum et caloris et spirituum, quae omnia, ut dictum est, deserviunt illis quasi instrumenta. Unde sicut dissimilibus formis existentibus in mente fabrorum moventium manum ad differenter educendum malleum, dissimiles figurae imprimuntur in ferrum, sic necesse est in omnia elementa imprimi diversas et dissimiles, in aliquo, complexiones organorum,figurationes tam facierum quam aliorum membrorum, et hoc propter diversissimas virtutes motivas radiorum differenter moventes ad agendum et formandum formas et virtutes formativas agentium propinquorum sibi quasi instrumentaliter deserventium. Quoniam autem non possunt aliqua duo loca in tantum esse propinqua, quin sit in eis harum differentium virtutum mixtura, ideo non possunt generari duo particularia in aliquibus locis vel regionibus ita propinquis, quin, ex dicta causa, dissimilitudo non proveniat in eis.«

<sup>36</sup> Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Maria L. Altieri Biagi, »Forme della comunicazione scientifica«, in: *Letteratura Italiana, Le forme del testo*, Bd. III/2, hg. Alberto Asor Rosa, Turin 1984, 891–947, zu Ristoro 900–909; DONATO 1996 mit weiterer Literatur.

<sup>37</sup> RISTORO, *Composizione*, II, 1, 1.

Welt seine unerschöpfliche *nobiltà* und *scienza*. Durch die stets sich ändernde Konstellation der Gestirne wird diese Vielfalt den irdischen Dingen vermittelt. Je bedeutender ein Geschöpf, desto komplexere Variationen finden sich unter den einzelnen Vertretern. An erster Stelle steht folglich der Mensch, den – man muß ergänzen: als Abbild Gottes – selbst ein Streben nach Neuem auszeichnet.<sup>38</sup> Deshalb trifft man sowohl an verschiedenen Orten wie zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Sitten und Gebräuche an, wie am leichtesten an den verschiedenen Sprachen und Dialekten zu ersehen sei. Und deshalb auch werde insbesondere der Handwerker und Künstler gelobt, der sich nie wiederholt und die größte Abwechslung bei seinen Produkten bietet. Die vielfältigen Einflüsse des Makrokosmos entsprechen also, auf den Mikokosmos Mensch übertragen,

dem klugen/weisen Handwerker/Künstler, der aufgrund seiner Vortrefflichkeit und seines Wissens nie zweimal dasselbe herstellt, ohne [wenigstens] kleine Variationen einzuarbeiten, um gelobt zu werden; und je unterschiedlichere und vielfältigere Dinge er produziert, als desto vortrefflicherer und klügerer Handwerker/Künstler gilt er.<sup>39</sup>

Obwohl Ristoro das Prinzip der *varietà* für alle *artes* aufstellte, zeigen seine enthusiastischen Kapitel über einen antiken Sarkophag und die Funde antiker etruskischer Reliefkeramik doch, daß er den Bildkünsten bereits eine Sonderstellung zumaß.<sup>40</sup> Nun besteht freilich ein Unterschied zwischen den Variationen innerhalb des Werkes eines Künstlers und den Veränderungen, die sich mit einem Orts- oder Zeitenwechsel einstellen. Ristoro argumentiert nicht ganz logisch und seine Begrifflichkeit bleibt noch sehr vage. Dennoch belegt sie erstmals ein positives Wahrnehmen von formalen Unterschieden auch bei Kunstwerken. Als annähernd zeitgenössisches Beispiel für einen herausragenden Künstler im Sinne Ristoros ließe sich auf Giovanni Pisano verweisen. Der Bildhauer gewann etwa der immer gleichen Aufgabe Kanzel stets neue Variationen ab. Die Inschriften in Pistoia und Pisa scheinen zu belegen, daß Giovanni tatsächlich in einem Ristoro ganz ähnlichen

<sup>38</sup> RISTORO, *Composizione*, II, 8, 22, S. 240: »E da che la potenzia e la nobiltà e la scienza de l'artefice non se pò conosciare per altro che per la scienza e per l'operazione variata, fo mestieri che tutta l'operazione che se facesse per la nobiltà de l'artefice fosse variata; e per questa casione ogni omo ha en sé natura de volere novità.«

<sup>39</sup> RISTORO, *Composizione*, II, 7, 4, S. 188f.: »E la casione de questo si è che 'l cielo, secondo lo suo movimento e secondo lo suo stato, adopera la generazione sopra la terra; e lo suo movimento e lo suo stato non s'asemellia maiò una volta ad un'altra ch'elli non abia alcuno svariamento; e secondo lo suo svariamento così adopara la ragione svariate cose: come lo savio artefice, che per la sua nobiltà e per la sua scienza non adopara una volta co' un'altra, ch'elli non li faccia alcuno svariamento, per èssare laudato; e quanto adopara più diverse e svariate cose, tanto è più nobile e più savio artefice.«

<sup>40</sup> RISTORO, *Composizione*, II, 8, 4bis.

Bewußtsein arbeitete: Durch seine *scientia* habe er selbst den Vater übertroufen. Vieles habe er zu lernen versucht, verschiedenste Figuren gebildet und nicht nur einen, sondern gleich drei Werkstoffe – nämlich Stein, Holz und Gold – beherrscht.<sup>41</sup>

Bemerkenswerterweise lassen sich zeitgleich ähnliche Entwicklungen auch bei anderen Disziplinen beobachten, allerdings nicht mit der von Ristoro formulierten radikalen Wertschätzung individueller Produkte: So äußert sich eine Reihe von Musiktheoretikern der Jahrzehnte um 1300 – Johannes de Muris, Jakobus von Lüttich, Johannes Boen, Petrus de Alvernia – erstaunlich detailliert und *grosso modo* ohne abwertende Beurteilung zu den historischen und regionalen Differenzen musikalischer Aufführungspraxis, deren Wahrnehmung und Beurteilung im Unterschied zur *musica theorica* nicht dem Intellekt, sondern den Sinnen unterliege.<sup>42</sup>

Die Relativität der Sinneswahrnehmung nicht des Ohres, sondern des Auges war schon um 1270 von dem Schlesier Witelo analysiert worden, der am päpstlichen Hof in Viterbo ausgehend von der Perspektivlehre des Arabers Alhazen sein Hauptwerk *De Perspectiva* verfaßt hatte. Nicht allein die Vielfalt der Dinge war schön, sondern es gab überhaupt verschiedene Schönheiten. Die Veränderlichkeit und (ethnische bzw. kulturelle) Gewöhnung (*consuetudo*) des Menschen mußte nämlich auch in vieler Hinsicht sein Schönheitsempfinden (*aestimatio pulchritudinis*) zu einem relativen machen:

Dies [25 zuvor aufgezählte Kategorien wie Licht, Farbe, Proportion etc.] sind die Arten, auf welche die Schönheit aller sichtbaren Formen wahrgenommen wird. Bei der Mehrzahl dieser Arten jedoch beruht die Schönheit auf Gewöhnung. Weil ein jeder Menschenschlag die Form, an die er sich gewöhnt hat, akzeptiert als diejenige, welche er für sich selbst mit Blick auf das Kriterium Schönheit als schön definiert hat. Ein Maure heißt nämlich andere Farben und Proportionen in den Teilen des menschlichen Körpers und [folglich auch] in Bildern gut als ein Däne, und zwischen diesen Extremen und beiden [in je einigen Punkten] nahestehend lobt der Germane die mittleren Farbwerte und hohen Wuchs und Cha-

<sup>41</sup> In Pistoia heißt es: »Nicoli natus sensia [scientia] meliore beatus / Quem genuit Pisa, doctum super omnium visa«; in Pisa ist die Rede von »sculpens in petra ligno auro splendida«, von »varias figuras« und »plurima temptando gratis discenda« (nach Harald Keller, *Giovanni Pisano*, Wien 1942, 66 f. und 68 f.) – Zum künstlerischen Selbstbewußtsein Giovanni Pisanos v. a. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1990; s. auch DIETL 1987, 12, 109 und 123–125.

<sup>42</sup> Dazu ausführlich Klaus Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 47), Stuttgart 2000, 75–211; ich danke dem Autor, daß er mir seine Ergebnisse vorab zugänglich gemacht hat.

rakter. Denn wie ein jeder seine eigenen Sitten besitzt, so stellt sich auch bei jedem ein eigenes Schönheitsempfinden ein.<sup>43</sup>

Vor diesem Hintergrund zeichnete sich schließlich in Italien mit Dante und dem *dolce stil nuovo* auch die endgültige Rückbesinnung vom materiellen Verständnis der *genera dicendi* zu einer Einteilung nach ästhetischen Qualitäten ab. Insgesamt gewinnt ›Stil‹ bei Dante eine ganz neue Bedeutung.<sup>44</sup> Der Dichter unterscheidet zwei Dichtungsarten nach ihren sprach- und klanglichen Eigenschaften, die ältere, ungeschliffene und rauhe *dicta municipalia* von der neuen, süßeren und weicheren *curialia*, als deren bedeutendste Exponenten Cino da Pistoia und Dante selbst erscheinen. Aber Dante begnügte sich nicht mit dieser originellen Gegenüberstellung »dall'uno all'altro stilo.«<sup>45</sup> Er lieferte darüber hinaus – nach eigener Aussage erstmals, in Wirklichkeit aber, wie wir gesehen haben, auf langer Tradition fußend – eine Begründung für diesen Wandel. Die Veränderungen der Sprache sind ihm Anlaß, angesichts der menschlichen Unbeständigkeit eine allgemeine Theorie kultureller Veränderung und Vielfalt (*mores et habitus*) im Gegensatz zur göttlichen Permanenz zu skizzieren:

Da nämlich alle unsere Sprachen (mit Ausnahme derjenigen, die dem ersten Menschen von Gott gegeben wurde) nach jener Verwirrung [des Turmbaus zu Babel] (von uns Menschen selbst) nach Gutdünken wieder hergestellt wurden [...], und da der Mensch ein überaus unbeständiges und veränderliches Wesen ist, kann sie [unsere Sprache] nicht beständig und unveränderlich sein, sondern muß sich wie alle übrigen Dinge der Menschen – man denke an Sitten und Erscheinungsbild – mit dem Wechsel des Ortes und der Zeit verändern.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Witelo, *De perspectiva* (nach C. Baeumker, *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts*, Münster 1908, 175): »Et hi sunt modi, penes quos accipitur a visu omnium formarum sensibilibum pulchritudo. In pluribus tamen istorum consuetudo facit pulchritudinem. Unde unaquaque gens hominum approbat suae consuetudinis formam sicut illud, quod per se aestimat pulchrum in fine pulchritudinis. Alios enim colores et proportionem partium corporis humani et picturarum approbat Maurus et alios Danus, et inter haec extrema et ipsis proxima Germanus approbat medios colores et corporis proceritates et mores. Etenim sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique.«

<sup>44</sup> QUADLBAUER 1962, 156f.; GREENE 1982, 7–17 u. 87–90; MAZZOCCO 1993, 108–179; LINDEMANN 2000, 51–53. – Zum Stilbegriff der Dante-Kommentatoren s. auch Franz Quadlbauer, »Satyra est stylus medius et temperatus. Der Begriff des mittleren Stils bei Benvenuto da Imola und sein literaturtheoretischer Hintergrund«, in: *Festschrift für Paul Klopsch*, hg. Udo Kindermann u. a., Göttingen 1985, 398–423.

<sup>45</sup> DANTE, *De vulgari eloquentia*, I, 10, 3 und I, 17, 3; DANTE, *Purg.*, XXIV, 61f. – S. ED, Bd. 5, 1976, ›stili‹ und ›Stil nuovo‹.

<sup>46</sup> Dante, *De vulgari eloquentia*, I, 9: »Cum igitur omnis nostra loquela (preter illam

Daß man sich »per molte maniere di parlare e per molti modi« verständigen könne, sei schon der Bibel zu entnehmen.<sup>47</sup> Und an anderer Stelle bekennt der Dichter schließlich, daß er seine Einsicht in die historische Wandelbarkeit zumindest der Vokabeln einer Sprache der *Dichtkunst* des Horaz verdanke: »come dice Orazio nel principio de la Poetria, quando dice: ›Molti vocaboli rinasceranno che già caddero‹.«<sup>48</sup>

Läßt sich angesichts solcher Überlegungen nun die berühmte Passage im 11. Buch des *Purgatorium*, wo Dante schildert, wie der Ruhm Giotto's den Cimabues überstrahlte, als erstes Zeugnis italienischer Feder für die Abfolge von Stilen in der Malerei heranziehen?<sup>49</sup> Sah Dante den byzantinisierenden Cimabue durch den revolutionären Florentiner Giotto abgelöst? An dieser Stelle wird nochmals ganz deutlich, daß der Dichter der *Commedia* für die bildenden Künste noch nicht mit solchen Kategorien operierte. Erst der Kontext eröffnet den Sinn der Passage: Der Buchmaler Oderisio da Gubbio berichtet von seinem irdischen Streben nach *eccellenza*, wofür er nun unter den Hochmütigen des Fegefeuers zu büßen hat. Das Streben nach Ruhm sei *vana gloria*, ein jeder finde seinen Meister, habe doch auch ihn schließlich Franco Bolognese in der Illuminierkunst überflügelt. Entsprechend sei es Cimabue mit Giotto und dem Dichter Guido Guinizelli mit Guido Cavalcanti ergangen. Die Vermutung, auch Cavalcanti werde von einem noch größeren Dichter in den Schatten gestellt, spielt auf Dantes eigene Hoffnungen und sein Ruhmesstreben an. Hätte jedoch Dante – wie es spätere Kommentatoren tun<sup>50</sup> – den Übergang von Cimabue zu Giotto als den vom griechischen zum italienischen Stil in der Malerei verstanden, müßte er –

homini primo concreatam a Deo) sit a nostro beneplacito reparata post confusionem illam, que nil fuit aliud quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest, sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet.« – Der Hinweis hierfür auf RISTORO, *Composizione*, II, 7, 4, 24–26, S. 188, bereits bei Maria Corti, »*De Vulgari Eloquentia* di Dante Alighieri«, in: *Letteratura Italiana. Le Opere*, hg. Alberto Asor Rosa, Bd. 1, Turin 1992, 187–209, hier 195f.

<sup>47</sup> DANTE, *Convivium*, II, 5, 1 mit Bezug auf Hebr. 1, 1: »Multifariam multisque modis olim Deus loquens patribus in prophetis«; den Unterschied zwischen *maniere* (= *species*) und *modi* übersetzt man wohl am besten mit ›verschiedene Sprachen und innerhalb dieser Sprachen wiederum verschiedene Ausdrucksweisen«.

<sup>48</sup> DANTE, *Convivium*, II, 13, 10; nach Horaz, *Ars Poetica*, 70f.: »Multa renascentur quae iam cecidere cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula.«

<sup>49</sup> DANTE, *Purg.*, XI, 94–96: »Credette Cimabue nella pittura / Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / Sì che la fama di colui è oscura.«

<sup>50</sup> Etwa Luigi Grassi, »Il concetto di ›moderno‹ in rapporto a Giotto nella riflessione del pensiero critico del trecento«, in: *Giotto e il suo tempo*, Rom 1971, 419–427; Martin Gosebruch, »Epochenstile – historische Tatsächlichkeit und Wandel des wissenschaftlichen Begriffs«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44 (1981), 9–14, v. a. 12f.

soll der Vergleich zutreffen – auch zwischen sich, Cavalcanti und Guinizelli einen ähnlichen Stilwandel postulieren. Nun scheint er aber diese beiden gerade nicht unter die Vertreter der alten, sondern zu den unmittelbaren Vorläufern der neuen Dichtkunst, des *dolce stil nuovo* zu rechnen.<sup>51</sup> Wie Dante deren Errungenschaften aufnimmt und perfektioniert, so erscheint auch Giotto's Kunst nur als verbesserte Fortsetzung, nicht radikale Form-Erneuerung gegenüber der Cimabues. Nicht Stilwandel, sondern ausschließlich der ehrgeizige Wettstreit unter Künstlern, die hochmütige Selbstüberschätzung, das Laster der *superbia*, wird also an dieser Stelle thematisiert.<sup>52</sup>

Noch als einige Jahrzehnte später Antonio Pucci in seinem *Centiloquio* anlässlich der Beschreibung des Florentiner Campanile den Begriff *stilo* dann explizit auf die Bildenden Künste anwandte, verstand er ihn nicht als Bezeichnung einer formalen Eigentümlichkeit, sondern im absoluten Sinne von guter, schöner Machart: »Per maestro Giotto, dipintor sottile, / Il qual condusse tanto il lavorio / Ch'e primi intagli fe' con bello stile.«<sup>53</sup>

## 2. Individualstil

Die ›Geburtswehen‹ des Individualstils seien erst – so Martin Warnke – mit der Freskierung der Ovetari-Kapelle in der Paduaner Eremitani-Kirche in die kritische Phase gelangt.<sup>54</sup> Von den ursprünglich involvierten vier Malern war nach neunjähriger Arbeit 1457 nur mehr Andrea Mantegna am Leben. Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna waren noch ganz zu Beginn des Unternehmens verstorben, Niccolo Pizzolo wenig später 1454. Welche der durch die Todesfälle mehrfach weitervergebenen Partien der Ausmalung stammten nun tatsächlich von Mantegna, wieviel Lohn durfte er recht-

<sup>51</sup> Vgl. DANTE, *Purg.*, XXVI, 97–99 und *Inf.*, X, 60 sowie den »gradus constructionis excellentissimus« in *De vulgari eloquentia*, II, 6, 6; insgesamt ED, Bd. 5, 1976, ›Stil nuovo‹.

<sup>52</sup> Noch im späteren 15. Jh. versteht CORELLA, *Theotocon*, III bei einem Vergleich mit Fra Angelico diese Stelle einzig im Hinblick auf den Ruhm: »Angelicus pictor quam finxerat ante Iohannes. / Nomine, non Iotto non Cimaboue minor, / Quorum fama fuit Tyrrenhas clara per urbes, / Ut dulci Dantes ore poeta canit.«

<sup>53</sup> Nach KREYTENBERG 1984, 181.

<sup>54</sup> WARNKE 1982. – SAUERLÄNDER 1983, 257f., findet schriftliche Belege für Individualstil erst im Cinquecento, z. B. bei Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*: »Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vincio, il Mantegna, Raffaello, Michel Angelo, Giorgio da Castel Franco: nientedimeno tutti son tra se nel far dissimili; di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché si conosce ciascun nel suo stile essere perfettissimo.« Der Abschnitt zum ›Stilbegriff in der Kunsttheorie‹ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 10, Darmstadt 1998, 155f., nennt sogar erst Lomazzo als ersten Nachweis.

mäßig reklamieren? Die Auftraggeberin ließ diese komplizierte Frage in einem Gerichtsverfahren klären. Der hinzugezogene sachverständige Maler Pietro da Milano hatte zwar Mantegna nicht bei der Ausführung gesehen, erklärte jedoch, dessen Stil – wie unter Malern üblich – zu erkennen: »weil man unter Malern immer die Hand dessen erkennt, von dem ein Bild herrührt – insbesondere, wenn es sich um einen berühmten Meister handelt.«<sup>55</sup> Da zumindest Mantegna und Pizzolo aus der gleichen *bottega* des Squarcione kamen, ging es nicht allein um die Fähigkeit, größere Werkstattzusammenhänge zu unterscheiden, sondern in der Tat um die ganz individuelle Gestaltungsweise.

Daß es unter Künstlern allerdings schon längst üblich war, von den Stilen einzelner Maler zu reden, läßt sich – darauf hat Martin Kemp hingewiesen<sup>56</sup> – dem gut ein halbes Jahrhundert älteren Werkstatt-Traktat des Cennino Cennini entnehmen. Cennini rät dem Malereleven, sich für nur ein und möglichst das beste Vorbild zu entscheiden:

Den Rat aber gebe ich dir: trachte stets das Beste zu wählen, und was den höchsten Ruhm hat. Folgest du nun Tag für Tag, so wäre es wider die Natur, wenn du in seine Manier und seine *aria* nicht miteinbezogen würdest; während, wenn du dich entschliessest, heute nach diesem, morgen nach jenem Meister zu zeichnen, du weder des einen, noch des anderen Weise dir aneignen wirst. [...] Folgest du einem aber ununterbrochen, so muß dein Sinn schwerfällig sein, wenn er nicht einige Nahrung davon zieht. Dann wird es geschehen, wenn dir die Natur nur ein bißchen Phantasie verliehen hat, daß du eine dir eigene Manier wählst und sie wird nicht anders als gut sein können.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> »Quia inter pictores semper cognoscitur manu cuius sit aliqua pictura, maxime quando est manu alicuius sollemnis magister« (Die erhaltenen Prozeßakten publiziert von Erice Rigoni, »Nuovi documenti sul Mantegna«, in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 87 [1927–28], 1165–1186). – Zur Kapelle zuletzt Alberta de Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padua 1993, 31–86, und Keith Shaw, *The Ovetari Chapel: patronage, attribution, and chronology*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1994.

<sup>56</sup> KEMP 1987, 3: »It is significant that the first direct attempt by a theorist of art in the Renaissance to address the question of individual style should have been made by Cennino Cennini, an author less constrained than Alberti by allegiance to a set of codified theories.« – Kemp gibt die bislang umfangreichsten Ausführungen zum Thema.

<sup>57</sup> CENNINI, *Libro dell'arte*, cap. 27, S. 36f.: »Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il migliore e quello che ha maggior fama; e, seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniere e di suo aria; perocché se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai [...] Se seguiti l'andar a' uno per continovo uxo, ben sarà lo intelletto grosso che non pigli qualche cibo. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura t'arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; [...]«. – Die dt. Übersetzung folgt (mit Korrektur bei *aria*): Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst*,

Aus stetiger Nachahmung eines Meisters erwachse dem Maler eine eigene Manier (*maniera propria per te*). Was mit den Begriffen *maniera*, *aria* und *fantasia* genau gemeint ist, wird noch zu klären sein. Jedenfalls berichtet Cennini stolz, er selbst sei bei Agnolo Gaddi in die Lehre gegangen, dessen Kunst über den Vater Taddeo Gaddi unmittelbar auf Giotto, den größten Maler aller Zeiten, zurückgehe. Die beste *maniera* für Cennini dürfte daher die Malweise Giottos gewesen sein, wie sie von einer bestimmten Gruppe von Meistern das gesamte Trecento hindurch getreu nachgeahmt wurde.<sup>58</sup> Dagegen scheinen die im Tre- und früheren Quattrocento häufigen Vertrags-Klauseln, laut denen ein Werk *propria manu* auszuführen sei, in der Regel kein Bewußtsein von Individualstilen zu indizieren. Sie bekunden wohl nur die stilistische Zugehörigkeit zu einer bestimmten Werkstatt und garantieren insbesondere die Qualität der Ausführung. Eine frühe Ausnahme findet sich bezeichnenderweise im Zusammenhang mit Donatello.<sup>59</sup> Auch Künstlerinschriften, die in den letzten Jahren verstärkt ins Blickfeld der Forschung geraten sind, geben bei allem sich hier manifestierenden Stolz auf die eigene Leistung keinen Hinweis darauf, sie bereits zu diesem frühen

hg. und übers. Albert Ilg (Quellenschriften zur Kunstgeschichte I), Wien 1871, 17f. – Zur Datierung Erling Skang, »Cenniniana: Notes on Cennino Cennini and his treatise«, in: *Arte Cristiana*, 81 (1993), 15–23.

<sup>58</sup> CENNINI, *Libro dell'arte*, cap. 1, S. 18. – Zur Giotto-Rezeption bis um 1400 Carlo Volpe, »Il lungo percorso del ›dipingere dolcissimo e tanto unito‹«, in: *Storia dell'arte italiana*, hg. Federico Zeri, Bd. 5, Turin 1983, 229–304.

<sup>59</sup> Bereits 1418 wird wiederum in einem Gerichtsprozeß zwischen zwei Malern die Eigenhändigkeit einer Terrakotta-Figur Donatellos bestritten: »quod non est manu dicti magistri Donati« (erstmal publ. bei Graziano Concioni, Claudio Ferri und Giuseppe Ghilarducci, *Arte e pittura nel medioevo lucchese*, Lucca 1994, 341). – Ein zwischen Händen genau differenzierendes Bewußtsein zeigt sich auch im Urteil des Bartolomeo Fazio (1456) zu Lorenzo und Vittore Ghibertis Beiträgen für die Bronzetüren: »Ita enim inter se utriusque opera conveniunt, ut unius et eiusdem manu facta esse videantur« (nach BAXANDALL 1971, 167). – Allgemein Charles Seymour, »Fatto di sua mano«: Another look at the Fonte Gaia drawing fragments in London and New York«, in: *Festschrift für Ulrich Middeldorf*, hg. Antje Kosegarten und Peter Tigler, Berlin 1968, 93–105; Hannelore Glasser, *Artists' contracts of the early Renaissance*, Ann Arbor 1968, 73–78; zum 16. Jh. Paul Barolsky, »The artist's hand«, in: *The craft of art. Originality and industry in the Italian Renaissance and Baroque workshop*, hg. Andrew Ladis und Carolyn Wood, Athens und London 1995, 5–24. – Schon in der literarischen Topik des Mittelalters war die ›Hand des Künstlers‹ Gegenstand der Bewunderung – freilich nirgends nachweislich im Sinne individuell-subjektiver Gestaltungsweise (VAN DER GRINTEN 1969, 18–22; Anton Legner, »Illustres manus«, in: *Ornamenta Ecclesiae*, Ausstellungskatalog, hg. Anton Legner, Köln 1985, Bd. 1, 187–230; DIETL 1987, 94–100). – Vgl. wissenschaftsgeschichtlich und -kritisch zum romantischen Postulat der Eigenhändigkeit und des genialen Künstlerindividuums Adam S. Labuda, »Individuum und Kollektiv in den Forschungen zur spätgotischen Kunst«, in: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte – Bd. 3 ›Probleme und Methoden der Klassifizierung‹*, Wien, Köln und Graz 1985, 45–50.

Zeitpunkt im Sinne strikter Eigenhändigkeit der signierten Produkte zu verstehen.<sup>60</sup> Und ebensowenig dürfen Künstleranekdoten wie diejenige von der feinen Linie des Apelles oder dem ›O‹ des Giotto, bei denen der Maler sofort anhand eines einzigen Pinselstriches erkannt wird, als Belege für individuelle Handschriften gedeutet werden. Für das Verständnis des Tre- und frühen Quattrocento zeigte sich in diesen Episoden vielmehr die überragende technische Vollkommenheit der Ausführung: Nur Apelles konnte eine so feine Linie ziehen (Ghiberti deutet die Episode sogar im Sinne von Perspektivkonstruktionen), nur Giotto freihändig einen perfekten Kreis malen. Mit individuellem Stil hat dies nicht eigentlich zu tun.<sup>61</sup> Zwar fallen auch die ersten Zuschreibungen von Kunstwerken ebenfalls in diese Zeit, sie basieren jedoch zunächst primär auf Textquellen und ikonographischen Überlegungen.<sup>62</sup> Dennoch sind Warnke und Kemp die frühesten schriftlichen Zeugnisse zum Problem individueller Stilformen entgangen.

#### *Anfänge: Petrarca*

Petrarca formulierte in einem Brief der 1360er Jahre die Forderung an jeden Autor, vom oft beschrittenen Pfad der Autoritäten abzuweichen und dem bekannten Stoff Neues, Eigenes hinzuzufügen. Auch die berühmtesten Bildhauer der Antike hätten ja aus dem gleichen Ausgangsmaterial Bronze verschiedene Statuen gebildet:

Du übst keine Kunst [*ars*] aus noch betätigst du dein *ingenium*, es sei denn du nimmst (sozusagen mit der Schmiedezange) dasjenige aus deinem Geist, was ungewöhnlich und neu ist, und bringst es in Gebrauch; schmiede es durch Erhitzen in deinen Brennöfen zu etwas Eigenem um,

<sup>60</sup> Zum Status von Signaturen zuletzt (mit der älteren Lit.) M. Vannucci, »La firma dell'artista nel Medioevo: testimonianze significative nei monumenti religiosi toscani dei secoli XI–XIII«, in: *Bollettino storico pisano*, 56 (1987), 119–138; Béatrice Fraenkel, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris 1992; Albert Dietl, »Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern«, in: *Europäische Skulptur 1994*, 175–191; auch Peter C. Claussen, »Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46/47 (1993/1994), 141–160.

<sup>61</sup> Zu Apelles: Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 81; zur Deutung in der Frührenaissance H. van de Waal, »The *linea summae tenuitatis* of Apelles: Pliny's phrase and its interpreters«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12 (1967), 5–32; WARNKE 1982, 59f. interpretiert die Apelles-Anekdote dennoch unter dem Blickwinkel ›individuelle Handschrift‹. – Das Sprichwort »Tu sei più tondo che l'O di Giotto« erläutert VASARI, *Vite*, I, 621; zuerst nachgewiesen um 1477/9 bei POLIZIAN, *Detti piacevoli*, 208f., dazu Hartmut Biermann, »Das ›O‹ Giottos. Anmerkungen zur Fama Giottos«, in: *Festschrift für Hermann Bauer*, hg. Karl Möseneder und Andreas Prater, Hildesheim u. a. 1991, 109–127. – Für das 17. Jh. Anne-Marie Lecoq, »Apelle et Protogène: la signature-ductus«, in: *Revue de l'Art*, 26 (1974), 46f.

<sup>62</sup> Vgl. Kap. IV, 1 und App. C.

Deines wird es so – und es bleibt auch nicht, was es war, sondern wird besser. Oder weißt du etwa nicht, daß aus derselben [Material-]Masse [*ex eadem massa*] Phidias eine andere Statue geformt hat als Praxiteles, wieder eine andere als Lysippus, und wieder eine andere als Polyklet? Habe nur Vertrauen und mische Altes und Neues – wenn du dies gehörig tust, wird es geschätzt werden. Wertlos ist es, sich ausschließlich auf die Alten zu verlassen, welche auch nur Menschen waren, die etwas erfunden haben.<sup>63</sup>

Petrarcas Argumentation gibt den entscheidenden Gedankengang nur sehr verkürzt wieder: Den theoretischen Rahmen gibt die Lehre von der Nachahmung (*imitatio*) vor, die richtig verstanden kein sklavisches Imitieren, sondern freies Anverwandeln der Vorbilder meint; darauf gilt es noch ausführlich zurückzukommen (Kap. IV.5). An der Art dieser Anverwandlung, dem Grad der Innovation, bemißt sich die Kunstfertigkeit und Begabung (*ingenium*) eines Schriftstellers oder Bildhauers. Dies bedeutet, daß die Endprodukte je nach Autor oder Künstler ganz unterschiedlich ausfallen. Aber gerade da sie individuell differierende Lösungen bieten, die im übrigen trotz ihrer Verschiedenheit gleichermaßen vollkommen ausfallen können, werden sie geschätzt. Petrarca konnte es sich erlauben, diese Zusammenhänge nur anzudeuten. Der Adressat des Briefes hätte die Passage mit einem Abschnitt aus Ciceros *De oratore* in Verbindung gebracht, auf den Petrarca Text anspielt. Dort wurde die Theorie von der einen Kunst und ihren vielfältigen Manifestationen ausführlicher entwickelt:

In der Natur gibt es – wie mir scheint – nichts, das nicht unter seinem Gattungsnamen eine Vielzahl verschiedener Dinge vereint, die aber dennoch gleichermaßen Lob verdienen. [...] Und das, was in der Natur gilt, läßt sich auch auf die Künste übertragen. Es gibt nur eine Kunst der Bildhauerei, in der Myron, Polyklet und Lysipp herausragten, die allesamt untereinander ganz verschieden waren, aber so, daß man sich keinen anders wünschte. [...] Und wenn dies bei diesen sozusagen ›stummen Künsten‹ bewundernswert ist, um wieviel wunderbarer ist es dann in der Rede und Sprache!<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Petrarca, *Seniles*, II, 3, für den lateinischen Text s. App. C, 13.

<sup>64</sup> Cicero, *De oratore*, III, 7, 25f.: »Natura nulla est, ut mihi videtur, quae non habeat in suo genere res complures dissimiles inter se, quae tamen consimili laude dignentur [...] Atque hoc idem quod est in naturis rerum transferri potest etiam ad artes. Una fingendi est ars, in qua praestantes fuerunt Myro, Polyclitus, Lysippus, qui omnes inter se dissimiles fuerunt, sed ita tamen ut neminem sui velis esse dissimilem. [...] Et si hoc in his quasi mutis artibus est mirandum et tamen verum, quanto admirabilius in oratione atque in lingua!« – Hinweis darauf bereits bei BAXANDALL 1971, 61f.

Der wichtigste, bislang nicht erkannte Unterschied zu Ciceros Ausführungen besteht darin, daß sich Petrarca anscheinend auch nach einem – über die an anderer Stelle geäußerten Andeutungen Ciceros von der natürlichen Begabung und dem persönlichen Geschmack hinausgehenden – Grund für diese individuellen Unterschiede fragte.<sup>65</sup> Wie kommt es, daß Kunstfertigkeit und Begabung der Menschen zu verschiedenen Ergebnissen führen? Petrarcas Formulierung »ex eadem massa« verrät, daß er sich, bei Cicero hierzu nicht befriedigend fündig geworden, als guter Christ der Heiligen Schriften und genauer: an den Römerbrief des Apostels Paulus erinnert hatte – Petrarca erläutert also nicht nur die Theorie der *imitatio*, sondern führt sie durch dieses konstruktive Zusammenführen zweier Vorbilder gleich in Anwendung vor. Bei Paulus findet sich nicht nur der *locus classicus* christlicher Literatur für *ex eadem massa*, sondern auch eine Antwort auf die Frage nach den verschiedenen menschlichen Begabungen (*ingenia*). Der Römerbrief erläutert – so der Kontext –, daß die Erlösung des einzelnen nicht von den menschlichen Kategorien der Gerechtigkeit und vom Verdienst abhängt, sondern allein von dem unergründlichen Willen und der Gnade Gottes, so wie auch ein Töpfer aus demselben Ausgangsmaterial Ton nach Belieben ein gutes oder ein schlechtes Gefäß produzieren könne:

Ja Mensch, wer bist du denn, daß du mit Gott rechten willst? Spricht auch ein Werk zu seinem Meister: Warum machst du mich also? Hat nicht ein Töpfer Macht, aus demselben Klumpen [*ex eadem massa*] Ton eine Vase zu Ehren und die andere zu Unehren zu formen?<sup>66</sup>

Paulus rekurrierte seinerseits auf Jeremias und dessen Vergleich zwischen dem Willen Gottes und der Arbeit des Töpfers.<sup>67</sup> Beiden Autoren geht es um dieselbe Aussage: Die göttlichen Entscheidungen entziehen sich menschlicher Ratio und übersteigen jede Vernunftseinsicht. In den 1330er Jahren formulierte Rainierus da Pisa in seiner weitverbreiteten *Pantheologia* – dem ersten systematischen theologischen Wörterbuch – unter dem Stichwort ›Vorherbestimmung‹ diese Tatsache nochmals in aller Deutlichkeit:

[...] im Besonderen [fragt man sich doch], warum Petrus gerettet wurde und Judas verdammt. Die menschliche Vernunft vermag darauf keine Begründung zu geben [...] denselben [schwierigen Sachverhalt] verdeutlicht das Beispiel des Töpfers. Wir sehen nämlich, daß ein Töpfer aus der-

<sup>65</sup> Vgl. Cicero, *Orator*, 52f.: »Naturae variae et voluntates multum inter se distantia effecerunt genera dicendi.«

<sup>66</sup> Paulus, Röm. 9, 20f.: »O homo, tu quis es, qui respondeas Deo? Numquid dicit figmentum ei qui se finxit: Quid me fecisti sic? An non habet potestatem figulus luti ex eadem massa facere aliud quidem vas in honorem, aliud vero in contumeliam?«

<sup>67</sup> Jeremias 18.

selben Masse Ton ein schönes und ein häßliches Gefäß formen kann. So sagt es der Apostel im 9. Römerbrief.<sup>68</sup>

Petrarcas Formulierung »ex eadem massa« impliziert also zugleich mit der Frage nach den verschiedenen Begabungen auch eine Antwort: Daß es der menschlichen Ratio verwehrt sei, eine Begründung zu liefern für ebendiese Unterschiede und speziell für die Fähigkeit bestimmter Künstler, Neues zu erfinden. Beides ist von Gott eingegeben. Mit der ersten Äußerung zum Phänomen des Individualstils hängt die Einsicht zusammen, daß das menschliche *ingenium* und damit auch jedes Kunstwerk etwas für die Menschen selbst nicht weiter Begründbares umfaßt.

Noch in einem weiteren Brief kommt Petrarca auf das Unerklärliche des menschlichen Erfindungsvermögens zu sprechen: Bei richtig verstandener, anverwandelter Nachahmung gleiche das Verhältnis von Vorbild und Umsetzung der nurmehr intuitiv erfaßbaren Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn. »Irgendeine verborgene Kraft« – so Petrarca – erzeuge diese nicht präzise definierbare Verbindung, die sich insbesondere im Gesicht und an den Augen niederschlägt. Die Maler würden diese schattenhafte Ähnlichkeit *aer* nennen.<sup>69</sup> Bis auf diese letzte Information sind Petrarcas Ausführungen wiederum nicht originell, sondern geben mit anderen Worten den Inhalt von Senecas berühmter 84. *Epistula moralis* wieder. Dort wird künstlerische Anverwandlung eines Vorbildes ausdrücklich dem Vermögen unserer eingeborenen Begabung zugeschrieben (*facultas nostri ingenii*).<sup>70</sup> Das

<sup>68</sup> RAINERIUS DE PISIS, *Panttheologia*, »predestinatio«, cap. ii »Quod merita non sunt causa predestinationis sed voluntas divina«; in diesem Kapitel werden vier Vergleiche für die unerklärliche göttliche Vorherbestimmung gegeben: das Universum, der menschliche Körper, ein Gebäude und eben der Töpfer: »[...] in particulari quare petrum salvabit & iudam damnabit. ratio humana aliqua non potest dari [...] patet hoc idem per exemplum in figulo. Videmus enim quod figulus ex eadem massa luti facit vas pulcrum & turpe. Ita dicit apostolus ad ro. ix.«; dort auch ein weiterer Verweis auf die Ausdeutung durch Augustinus, der diese Stelle mehrfach zitierte (s. PL 37, 1211; PL 40, 71, und PL 45, 1129, 1135).

<sup>69</sup> PETRARCA, *RFL*, 23, 19: »Curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim.« – Während Petrarca für das Porträt im Gegensatz zum »schattenhaften Abbild« im Sohn größtmögliche Ähnlichkeit fordert, verurteilt Seneca die Malerei als »imago res mortua est«. – Zu dieser Passage die Interpretationen von KEMP 1987, 4f.; SUMMERS 1981, 56–59; SUMMERS 1987, 110–124; SUMMERS 1989. Allerdings paraphrasiert Summers seine Quellen teils falsch und bringt sorglos Passagen des 14. mit solchen des späten 16. Jhs. zusammen. Man kann so seine Schlußfolgerungen nur eingeschränkt nachvollziehen.

<sup>70</sup> Seneca, *Epistula moralis*, 84, 5–8.

menschliche Ingenium ist also nicht allein für die Erfindung zuständig, sondern bewirkt auch, daß auf unerklärliche Weise im verwandelten Neuen das alte Vorbild noch schattenhaft erkennbar bleibt.

Denken wir jetzt an den Begriff der *aria* bei Cennini zurück, so läßt sich dessen Bedeutung im Vergleich zu *maniera* präziser fassen, obgleich Cenninis vage Terminologie keine ganz sicheren Schlüsse erlaubt. Gemeint ist wohl derjenige immergleiche Eindruck, welcher schattenhaft über allen Werken eines Malers liegt und diese für den Betrachter verbindet. *Maniera* dürfte dagegen eher die individuelle Arbeitsweise bezeichnen und neben dem (unerklärlichen) Entwurfsprozeß auch die handwerklich-technischen Verfahren umfassen.<sup>71</sup> Zumindest ein seltenes Dokument der Florentiner Dom-Opera von 1428, das von der Anfertigung »*aliquam figuram cuiuscumque maneriei vel qualitatis*« spricht, scheint ebenfalls in diese Richtung zu deuten.<sup>72</sup> Unter den Begriff *aria* dürften also die rein formalen Eigenheiten fallen, wie sie von den fertigen Produkten abzulesen waren, wogegen *maniera* diese Eigenheiten unter dem Blickwinkel der Herstellung charakterisiert. Der entscheidende Schritt darüber hinaus ist dann bei Ghiberti vollzogen. Während für Cennini *aria* und *maniera* in der Nachahmung eines vorbildlichen Meisters zumindest ihren Ausgangspunkt hatten, muß für Ghiberti das Vermögen, den Werken *gratiosa aria* zu vermitteln, von vorneherein angeboren sein. So heißt es etwa in der Vita des Parrhasios:

Dieser hatte in der Malerei und Skulptur eine große Vollendung erreicht und die Kenner lobten seine anmutigen und leichten Umrisse sehr. Dies sind aber Dinge, die sich nicht lehren lassen, und es muß einem schon von Natur gegeben sein, seinen Werken *gratiosa aria* vermitteln zu können.<sup>73</sup>

Um 1490 wird die individuelle Stilhaltung einzelner Künstler dann ganz selbstverständlich mit Begriffen wie *aria virile*, *aria dolce* oder *aria angelica* charakterisiert.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> In diesem Sinne auch Hessel Miedema, »On Mannerism and *maniera*«, in: *Simiolus*, 10 (1978/79), 19–45. – Wenn daher Pisanello 1442 in einem Lobgedicht (s. VENTURI 1896, 49f.) neben *arte*, *mesura*, *desegno*, *prospectiva*, *naturale*, *manera* auch für *aere* gelobt wird, so scheinen sechs objektive, erlernbare Kriterien mit dem der individuellen Stilhaltung verbunden zu werden. – S. für das 16. Jh. dann R. Scrivano, »Modi et Maniere entre Vasari et Cellini«, in: *Revue de littérature comparée*, 56 (1982), 305–317.

<sup>72</sup> POGGI, *Duomo*, 52, doc. 293, dort auch die Formulierung »*qualitatis forme vel maneriei*«.

<sup>73</sup> Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 22: »Questo nella pictura et nella scultura grande perfectione d'arte auer i dintorni uagli et leggiadri gli periti ne fanno grandissima. Sono cose non si possono insegnare et dare gratiosa aria, conuiene che la natura 'arrechti secho.«

<sup>74</sup> In einem Bericht an den Mailänder Herzog über die besten Florentiner Künstler: Botticelli, Filippino Lippi, Perugino (nach GILBERT, *Testimonianze*, 161 f. [Nr. 73]); *aria* wird

Es ist wohl kein Zufall, daß Ghiberti gerade die Begriffe *aria* und *gratiosa* verbindet. *Gratia* ist ebenfalls aufs engste mit dem *ingenium* verbunden.<sup>75</sup> Es handelt sich um den nicht unter Gesetzmäßigkeiten fallenden Bereich der Schönheit. Um diesen zu fassen, bedarf es eines naturgegebenen Urteilsvermögens (*iudicium/giudizio*), wie es Baldassare Castiglione später definieren wird: »un certo giudicio naturale non per arte o regula alcuna.«<sup>76</sup> Diese Art von *iudicium* scheint nun ein dritter Quellpunkt für die Vorstellung von individuellen Stilen und Schönheiten zu sein. Die Vielfalt der menschlichen Seelen sorgt nämlich nicht nur für verschiedene Begabungen, sondern damit gehen unterschiedliche Geschmacksurteile bei Künstlern wie Betrachtern einher. Dem einen gefällt das eine Bild, dem anderen ein anderes besser.<sup>77</sup> Im späten 13. Jh. hatte Witelo mit der kulturellen Konditionierung des Schönheitsempfindens noch eine Begründung dafür zu geben versucht. Die Kunsttheoretiker und Humanisten des Quattrocento scheinen sich dagegen wieder weitgehend auf das Unerklärliche, das die menschliche Vernunft Übersteigende zurückgezogen zu haben. Gerolamo Aliotti etwa vermerkt 1435 nur ganz allgemein die »unendliche Vielfalt der Körper und Seelen«, in denen sich ganz eigene, unerklärliche Formen der Schönheit fänden, welche je unterschiedlichen Rezipienten gefallen würden.<sup>78</sup> Auch Alberti muß in *De*

hier aber auch absolut verwendet: »Domenico Ghirlandaio [...] le sue cose hano bona aria«. – Zur weiteren Entwicklung im frühen 16. Jh. T. C. Price Zimmermann, »Paolo Giovo and the evolution of Renaissance art criticism«, in: *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. C. H. Clough, Manchester 1976, 406–424.

<sup>75</sup> Etwa Quintilian, *Institutio Oratoria*, 12, 10, 6 über Apelles; Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 19, zu den »infinite grazie«, die sich bei den antiken Bildhauern aufgrund ihrer »egregie astuzie d'ingegni« zeigen. – Das Unerklärliche der *gratia* betont auch Patrizi, *De Regno*, fol. LXIII: »Est & alia occulta virtus, quam in pictura omnium praecipuam dicebat esse Apelles haec Adlaia Graece, gratia a nostris, vel Venus poetico verbo dicitur. Hanc Apelles sibi soli vendicabat. dicebat enim reliqua omnia pictores alios cogitasse, venustatem autem se solum cognovisse.«

<sup>76</sup> Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, I, lxxxv, 75. – Zum Begriff der *gratia* Samuel Holt Monk, »A grace beyond the reach of art«, in: *JHI*, 5 (1944), 131–150; Summers 1981, 186–199; zuletzt ausführlich Patricia Emison, »Gratia«, in: *Renaissance Studies*, 5 (1991), 427–460; zur weiteren Geschichte Édouard Pommier, »Der Begriff der Grazie«, in: *Winckelmann. Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*, Stendal 1994, 31–59.

<sup>77</sup> Siehe bereits Cicero, *Orator*, 36: »Varia enim sunt iudicia [...] in picturis alios horrida inculta opaca, contra alios nitida laeta conlustrata delectant.« – Zur Theorie des *iudicium* s. Robert Klein, »*Giudizio et gusto* dans la théorie de l'art au Cinquecento« (1961; nach der engl. Übersetzung in Klein 1979, 161–169) und zuletzt ausführlich Summers 1987.

<sup>78</sup> Aliotti, *De monachis erudiendis*, fol. 43r–49r: »Infinite sunt differentie varietatesque corporum infinitoresque animorum. [...] Venustas vero non eadem in omnibus [...] inexplicabiles penitus differentias & linearum positionem intelligas, que diverse diversos oblectare solent.«

re aedificatoria eingestehen, daß seine Definition der Schönheit als ebemäßiges Zusammenstimmen der Teile zum Ganzen nicht umfassend ist. Es bleibt ein Rest nur intuitiv zu beurteilender Schönheit. Freilich beharrte Alberti auf dessen letztlich rationaler Grundlage, wenn er auch vorsichtigerweise auf die Erklärung verzichtet:

Sicher ist, daß von denen, die unter die Zahl der schönen [Körper] gezählt werden, nicht alle derart sind, daß sie sich weiter gar nicht von einander unterscheiden. Ja wir merken sogar, daß ihnen wohl gerade hauptsächlich darin, worin sie nicht übereinstimmen, etwas eingeprägt sei oder innewohne, weshalb wir bekennen müssen, daß auch jene, welche ganz unähnlich sind, dennoch eine mindestens gleiche Schönheit besitzen. [...] Daß du aber über die Schönheit urteilst, das bewirkt nicht eine Vermutung, sondern eine gewisse innere angeborene Einsicht. [...] Wodurch aber dieses innere Gefühl erregt wird und sich äußert, will ich auch nicht näher untersuchen.<sup>79</sup>

Die hier beschworene innere Einsicht und Urteilskraft des Menschen ist Teil seiner umfassenderen, angeborenen Seelenvermögen, zu denen neben dem *ingenium* etwa auch die für die Zeugung zuständige Formkraft zählt. Diese Verbindung führte zu zwei hier relevanten und seit der Antike nachweisbaren Gedankentraditionen: Die (geistigen) Werke einer Person können als deren Kinder und damit als deren unverwechselbare Erzeugnisse angesehen werden. Ohne die Geschichte dieses Topos von Plato über Aristoteles und Galen in die Frührenaissance zu verfolgen<sup>80</sup>, sei hier nur an Guarino da Verona erinnert, der 1430 Kinder als die Abbilder ihrer Väter mit Kunstwerken als den künstlichen Abbildern ihrer Schöpfer vergleicht.<sup>81</sup> Guarino formuliert explizit, was möglicherweise auch schon bei Petrarcas Ausführungen zum Begriff *aer* mitschwang: Wie sich das Aussehen des Vaters schattenhaft im Sohn spiegelt, so bleibt der Maler über seinen Individualstil

<sup>79</sup> ALBERTI, *De re aed.*, IX, 5 (Bd. 2, 812f.): »Ut vero de pulchritudine iudices non opinio, verum animis innata quaedam ratio efficit [...] Unde autem is animi sensus excitetur et pendere etiam requiro funditus« (Übersetzung nach ALBERTI-THEUER, 490f.).

<sup>80</sup> Vgl. Ernst R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, zit. Ausg. Basel 1967, 141–144; Robert J. Bauer, »A phenomenon of epistemology in the Renaissance«, in: *Journal of the History of Ideas*, 31 (1970) 281–288; KEMP 1977, 380f.; Frederika H. Jacobs, *Defining the Renaissance virtuousa. Women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge 1997, 27–63.

<sup>81</sup> GUARINO, *Giunte all'Epistolario*, 244: »Nullum maius, verius, excellentius magni et eximii hominis edere signum ac testimonium potes, quam ut tui similes vel predices vel gignas homines: quae tibi res et optimi et integerrimi viri nomen refert, sicut et in pictoribus cernis, quibus adumbratae illae vivis coloribus imagines et spirantes formae pictura vultus artifices illos sempiterna commemoratione donarunt.« – Vgl. für weitere Beispiele PFISTERER 2001a.

in jedem Werk erkennbar. Daß ein Produkt in irgendeiner Weise auf seinen Schöpfer verweist, formuliert auch das ebenfalls von Aristoteles ausgehende scholastische Sprichwort vom *omne agens agit sibi simile* – jedes Wirkende könne überhaupt nur etwas ihm Ähnliches produzieren, das von einigen Autoren bereits am Beispiel von Vätern und Söhnen bzw. Malern und ihren Bildern erläutert wurde.<sup>82</sup> Und wenn Giotto auf die Frage, wie er bei so häßlichen Kindern so schöne Bilder malen könne, antwortete, daß er bei Tag male und im Dunkel der Nacht zeuge, so greift das zwar eine antike Künstlerlegende auf, gewinnt seinen Witz aber vor dem Hintergrund der hier beschriebenen Theorien über den mehr oder weniger zwingenden Zusammenhang von Werk und Schöpfer.<sup>83</sup> Alle diese Gedanken zusammen dürften zu den im späten 15. Jh. kulminierenden Auseinandersetzungen um das Florentiner Sprichwort »Jeder Maler malt sich selbst« (»ogni dipintore dipinge se«) geführt haben. Vor allem Leonardo da Vinci kritisierte die Verbindung von Künstler und individuellem Stil als beschränkte Automimesis aufs heftigste.<sup>84</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß bereits Guglielmo Peraldo (spätes 13. Jahrhundert) in seinem noch im Tre- und Quattrocento weitverbreiteten Tugend- und Lastertraktat diesen zwingenden Konnex von Produzierendem und Produkt ausgerechnet durch das Beispiel des Malers und unter Rekurs auf das oben besprochene Paulus-Zitat vom Töpfer zu widerlegen versuchte: Zum einen könne ein häßlicher Maler schöne Bilder fertigen, zum anderen sei der Mensch durch seinen Willen frei in der Ausführung seiner Werke, wie eben ein Töpfer oder aber Maler, der

<sup>82</sup> B. Mondin, »Il principio ›omne agens agit sibi simile‹ e l' analogia dei nomi divini«, in: *Divus Thomas*, 63 (1960), 336–348; am Beispiel des Malers erläutert bei BARTHOLOMAEUS DE BONONIA, *Tractatus de luce*, 337–339.

<sup>83</sup> Ursprünglich wurde diese Anekdote über den antiken Maler Mallius erzählt, s. Macrobius, *Sat.*, 2, 2, 10; aufgegriffen bei PETRARCA, *RFL*, Bd. 2, 39 (lib. V, 17); auf Giotto übertragen von BENVENUTO, *Comentum*, Bd. 3, 313; dann BERTOLDI DE SERRAVALLE, *Comentum*, Bd. 2, 550; der Gedanke erscheint später abgewandelt in zwei Epigrammen des Pomponius Gauricus (Heinrich Brockhaus, *Über die Schrift des Pomponius Gauricus ›De Sculptura‹*, Leipzig 1885, 88) und mehrfach in Vasaris *Viten*. – Den oben skizzierten Kontext erkennen weder FALASCHI 1972 noch Norman E. Land, »Giotto as an ugly genius: a study in self-portrayal«, in: *Explorations in Renaissance Culture*, 23 (1997), 23–36. – Zu mittelalterlichen Legenden von häßlichen Künstlern s. EBERLEIN 1995, 154f.; zum Gegenbild des schönen Künstlers: Mary Rogers, »The artist as beauty«, in: *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, hg. Francis Ames-Lewis und Mary Rogers, London 1998, 93–106.

<sup>84</sup> Dazu Martin Kemp, »›Ogni dipintore dipinge se: a neoplatonic echo in Leonardo's art theory«, in: *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. C. H. Clough, Manchester 1976, 311–323; SUMMERS 1989 (nicht in allen Punkten überzeugend); Frank Zöllner, »›Ogni pittore dipinge sé. Leonardo da Vinci and ›automimesis‹«, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk* 1992, 137–160; PFISTERER 1996, 137f.

ein Bild nach Belieben weiß oder schwarz, gut oder schlecht machen könne.<sup>85</sup>

Jedoch läßt sich seit der Antike in anderem, jetzt moralischem Kontext auch die positive Forderung des Zusammenhangs von *ingenium* und individuellem Stil nachweisen: Jeder solle seine Werke tatsächlich nur nach dem eigenen Geistesvermögen gestalten und nicht versuchen, über die Grenzen der eingeborenen Begabung hinwegzutäuschen. Allein dann werde der Stil sozusagen zur Einkleidung der Seele, zu ihrem unverwechselbaren Spiegel. Bereits die antiken Koryphäen illustrierten dies am Beispiel von Künstlern. Properz verwies ausführlich auf die berühmten griechischen Maler und Bildhauer – Lysipp, Calamis, Apelles, Parrhasios, Mentor, Phidias, Praxiteles –, um zu illustrieren, daß das individuelle *ingenium* nicht für alle Aufgaben gleichermaßen geeignet sei.<sup>86</sup> Den *locus classicus* – und wieder mit einem Vergleich aus der Bildhauerpraxis – lieferte jedoch Horaz in seiner *Ars Poetica*:

Aemilium circa ludum faber imus et unguis  
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,  
infelix operis summa, quia ponere totum  
nesciet. hunc ego me, siquid componere totum  
non magis esse velim quam naso vivere pravo,  
spectandum nigris oculis nigorque capillo.  
Sumite materiam vestris, qui scribitis, equam,  
viribus, et versate diu quid ferre recusent,  
Quid valeant humeri.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> PERALDUS, *Summa*, Bd. 1, 104: »Non enim necesse est, quod effectus assimiletur causae efficienti voluntarie operanti: imo foedus pictor interdum pingit imaginem pulchram, & pictor pulcher interdum pingit imaginem turpem. [...] Causa enim efficiens voluntarie operans potest esse causa contrariorum. Idem enim pictor potest facere imaginem albam & imaginem nigram, & pulchram & turpem. Ro. 9. An non habet potestatem figulus luti ex eadem massa facere aliud quidem vas in honorem, aliud vero in contumeliam?« – Vgl. auch Xénia Muratova, »Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus. Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age«, in: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, hg. Xavier Barral I Altet, Paris 1986, Bd. 1, 53–72.

<sup>86</sup> Properz, *Elegiae*, III, 9. – Ein Brief des Fronto (*The correspondence of Marcus Cornelius Fronto*, hg. C. R. Haines, London und Cambridge [Mass.] 1957, Bd. 2, 46–52) entwickelt denselben Gedankengang, war jedoch der Renaissance offenbar nicht bekannt (s. T&T, 173f.). – Zur Tragweite der Vorstellung vom Stil als ›Spiegel‹ oder ›Kleid‹ der Seele s. MÜLLER, W. 1981. – Im 15. Jahrhundert aufgegriffen bei Francesco Petrarca, *Epistole*, hg. U. Dotti, Mailand 1978, 59f.; Cincius Romanus, der die Erfindung dieses Topos allerdings dem Manuel Chrysoloras zuschreibt (nach Ludwig Bertalot, »Cincius Romanus und seine Briefe«, in: ders., *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, hg. Paul O. Kristeller, Rom 1975, 144, 150, 168 u. 180); GUARINO, *Epistolario*, Bd. 1, 397; ALIOTTI *Epistulae & opuscula*, Bd. 1, 469.

Petrarca griff dieses Zitat in einem Brief speziell zum Thema *de inventione et ingenio* wörtlich auf und interpretierte es im oben skizzierten Sinn.<sup>88</sup> Seine prägnanteste Definition zu Individualstil findet sich jedoch an anderer Stelle:

Überhaupt ziehe ich es bei weitem vor, daß mein Stil mir eigentümlich sei – mag er auch einfach und schmucklos sein, aber in der Art einer bequemen Gewandung nach dem Maß meines Geistes geschneidert – als daß es sich um einen fremden [übernommenen Stil] handelt, geschmückter durch anspruchsvolle Wendungen aber [eigentlich] einem größeren Geist zugehörig [...]. Einem Schauspieler steht jedes Gewand, aber einem Schriftsteller nicht jeder Schreibstil; ein jeder forme und bediene sich des Seinen, damit [...] wir nicht lachen. Und in der Tat besitzt ja ein jeder natürlicherweise wie im Gesicht und der Gestik so auch in der Stimme und Redeweise etwas Eigenes und Unverwechselbares, was zu pflegen und verbessern einfacher, besser und glücklicher ist als es [gänzlich] umzuändern.<sup>89</sup>

Zusammenfassend: Das neue Bewußtsein von Individualstilen, dem erstmals Petrarca wieder beredten Ausdruck verleiht, steht in engem Konnex mit der Vorstellung von den verschiedenen angeborenen *ingenia* der Menschen. Um 1413–15 führt eine Reihe von Gedichten, die der junge Cyriacus d'Ancona mit einem nicht weiter bekannten Crassus austauscht, das gesamte Bedeutungsspektrum von *stile* und seiner Verbindung zu *ingenium* und *virtù* einer Person nochmals exemplarisch vor: Schreibgriffel, (persönlicher) Sprach- bzw. Schreibstil und individueller Stil der Lebensführung.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> Horaz, *Ars Poetica*, 32–40: »Auch der Handwerksmann am Eck von Ämiliius' Schule arbeitet Nägel und Zehen geschickt und bildet in Bronze fließendes Haar; doch er scheitert am Kunstwerk, das Ganze mißlingt ihm. Schaff ich als Künstler ein Werk, so möchte ich diesem nicht gleichen – möcht ich doch ebensowenig mit schönen dunklen Augen, dunklen Locken, doch krummer und häßlicher Nase einhergehn. Wählt einen Stoff, ihr Schriftsteller, eurem Talent entsprechend; sinnet mit Sorgfalt darauf, was zu schwer auf den Schultern euch lastet, was ihr zu tragen vermögt.«

<sup>88</sup> PETRARCA, *RFL*, 1, 8, (S. 41 zu Horaz, *Ars Poetica*, 38–40); vgl. ebd., 23, 19.

<sup>89</sup> PETRARCA, *RFL*, 22, 2: »Alioquin multo malum meum mihi stilus sit, incultus licet atque horridus, sed in morem toge habilis, ad mensuram ingenii mei factus, quam alienus, cultior ambitioso ornatu sed a maiore ingenio profectus [...]. Omnis vestis histrionem decet, sed non omnis scribentem stilus; suus cuique formandus servandusque est, ne [...] rideamur. Et est sane cuique naturaliter, ut in vultu et gestu, sic in voce et sermone quiddam suum ac proprium, quod colere et castigare quam mutare cum facilius tum melius atque felicius sit.« – Dazu GREENE 1982, 97f.

<sup>90</sup> SCALAMONTI, *Vita Kiriaci*, 33–37: »Siegui il tuo stille e non guardar al folle / Vulgo insensato: [...]« – »non poteria mai mio picolino / Stil [...] tanto exaltarte« – »Quelle ample lode mie che in brieve carte / Conchiude in stille altiero e pellegrino, / In te sol si converte ivi, e il divino / Inzegno tuo traluce in mille parte.«

Wie diese Theorien im Laufe des 15. Jhs. Allgemeingut werden, soll das folgende Kapitel noch detaillierter zeigen.

»*Ars et ingenium*«

Es läßt sich leicht erraten, welche konkreten Werke des Phidias und Praxiteles Petrarca vor seinem inneren Auge erschienen waren, die aus demselben Steinmaterial begonnen (*ex eadem massa*) und dann aufgrund der verschiedenen *ingenia* der Bildhauer zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt hatten. Die beiden Rossebändiger auf dem römischen Quirinal identifizierte Petrarca erstmals wieder aufgrund ihrer prominenten Inschriften »OPVS FIDIAE« und »OPVS PRAXITELIS« als Werke dieser Meister (Abb. 5).<sup>91</sup> An den beiden Monumenten ließ sich laut Petrarca deren Künstlerwettbewerb nachvollziehen: »Dort hat der Wettbewerb des Praxiteles und Phidias hinsichtlich Begabung [*ingenium*] und Kunst [*ars*] in Stein schon so viele Jahrhun-

<sup>91</sup> Vgl. Francis Haskell und Nicolas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven und London 1981, 136–141; BESCHI 1986, 298f.; Arnold Nesselrath, »Simboli di Roma«, in: *Da Pisanello* 1988, 195–205. – Zu den mittelalterlichen Deutungen Andreas Thielemann, »Roma und die Rossebändiger im Mittelalter«, in: *Kölner Jahrbuch*, 26 (1993), 85–131. Zum Kontext von Petrarcas Identifizierung PFISTERER 1999. – Nur vermuten läßt sich, daß Petrarca bei den Kunstwerken in seinem Besitz, einer Madonna Giotto's sowie Simone Martinis Porträt der Laura und dessen Titelmminiatur zu Petrarca's Vergil, ebenfalls deren unterschiedliche Stile goutierte. Zumindest behauptete er, die künstlerischen Qualitäten von Giotto's Tafel würden nur die »Kenner« (»intendenti«) zu schätzen wissen. Schließlich bewahrte Petrarca die Zeichnung nach einem Sterbenden von der Hand eines »praeclarissimus artifex« auf, wie er auf den Rand seiner Plinius-Handschrift zu der Stelle notierte, wo über Apelles zu lesen war, daß er ebensolche Sterbenden gemalt habe (s. BETTINI 1984). Auch ein Zeitgenosse des berühmten Florentiner Humanisten, der Trevisaner Oliviero Forzetta, scheint Zeichnungen gesammelt zu haben. Jedenfalls bemüht er sich 1335 um die »designamenta« verschiedener venezianischer Maler. (»12. Item quaeras exigere omnia designamenta, que condam fuerunt Perenzoli, filii magistri Angeli [...], in quo sunt omnia animalia et omnia pulcra, facta manu dicti Perenzoli et omnes eius taglos [tagli=incisioni] pariter et designamenta [...] 17. [...] [Paulus pictor] habet in carta designatam mortem Sancti Francisci et Virginis gloriose [...].« (nach Luciano Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo di Petrarca*, Padua 1978, 36–39; zu Forzetta auch die Literatur in Kap. IV.2). Möglicherweise deutet dieses Interesse an Zeichnungen bereits auf den im 16. Jh. dann geläufigen Gedanken hin, daß sich in diesem Medium das künstlerische *ingenium* am unmittelbarsten (und ganz eigenhändig) spiegelt, dazu CAMPBELL 1987; sehr weitreichende Hypothesen formuliert Hayden B. J. Maginnis, »The craftsman's genius: painters, patrons, and drawings in Trecento Siena«, in: *The craft of art. Originality and industry in the Italian Renaissance and Baroque workshop*, hg. Andrew Ladis und Carolyn Wood, Athens und London 1995, 25–47, der die Wertschätzung des individuellen Genius mit der Trennung von eigenhändigem *concetto* in der Zeichnung und Ausführung durch die Werkstatt bereits im frühen 14. Jh. vollzogen sieht. Bis ins späte Quattrocento jedoch sind keine weiteren theoretischen Zeugnisse bekannt, die Zeichnungen mit der Frage nach dem Individualstil verbinden. In anderer Funktion, als Musterblatt, kam gerade der Zeichnung auch noch im 15. Jh. eine ganz konträre Funktion zu.

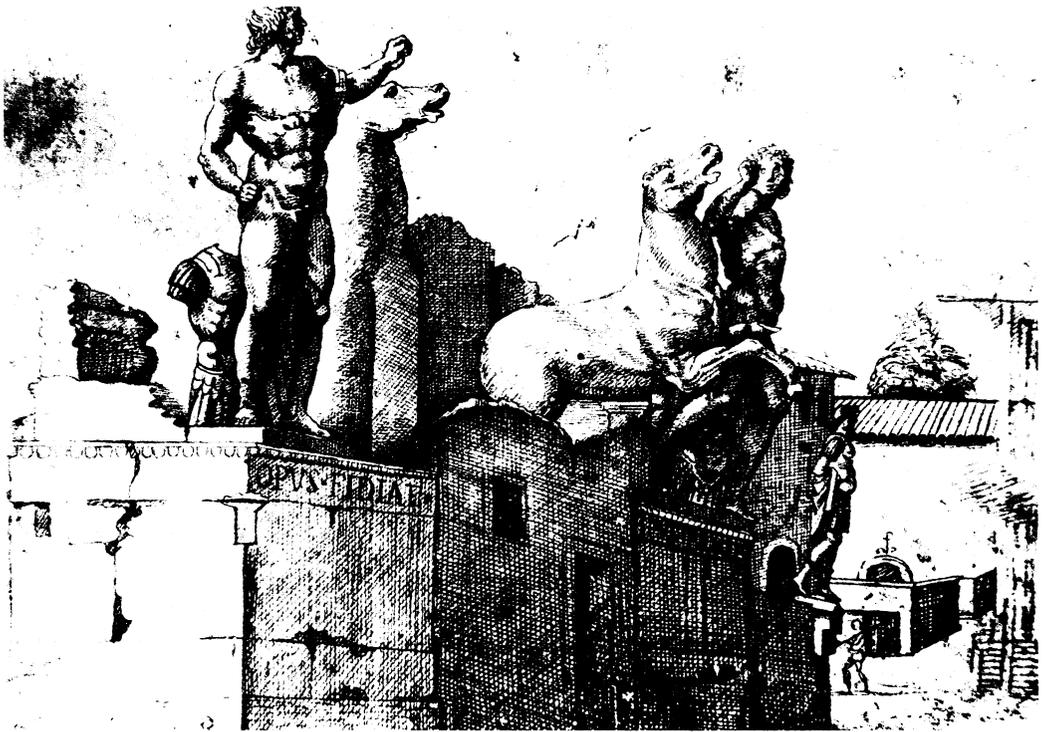


Abb. 5  
 Umkreis des  
 Giuliano da  
 Sangallo,  
 Rossebändiger  
 auf dem  
 Quirinal.  
 Ehem. Dresden,  
 Kupferstichkabinett

derte überdauert.«<sup>92</sup> Mag es auch den modernen Betrachter überraschen, gerade an diesen beiden, zumindest in der Bearbeitung doch weitgehend identischen Monumentalskulpturen stilistische Unterschiede vorgeführt zu bekommen, im Quattrocento avancierten sie aufgrund der Inschriften und der gleichen Themenstellung zum Musterbeispiel dafür. Um 1433 formuliert Lorenzo Valla dies mit wünschenswerter Deutlichkeit in *De voluptate*. Kunstbetrachtung diene dem Lustgewinn, der sich nach intellektueller Fähigkeit des Betrachters und Würde des betrachteten Gegenstandes stufte. An den Rossebändigern etwa ziehe der Kunstkennner Genuß aus der Einsicht in die unterschiedlichen Begabungen (*ingenia*) der Bildhauer:

Dieselben Beweggründe leiten die Philosophen [...] bei der Betrachtung des Himmels, der Erde und des Meeres, wie sie die Jungen und Mädchen leiten, welche die Marktstände betrachten und die Verzierungen auf den Silbergegenständen, die Schönheit der Bilder, die Würde der Statuen bewundern und untereinander vergleichen. Jedoch ziehst du [als Philosoph] größeren Lustgewinn aus dem Entdecken der Gesetzmäßigkeiten des Himmels als ich aus dem Schmuck des Forums. Sicherlich deshalb,

<sup>92</sup> Siehe die Texte in App. D, 10 und 12. – Zu den Voraussetzungen und Anfängen des Künstlerwettstreits allgemein MIDDELDORF-KOSEGARTEN 1980.

weil du mehr verstehst und dich an einer bedeutenderen Sache erfreust. Und ich erfreue mich mehr an den Zwillingstandsfiguren des Phidias und Praxiteles als irgendein Knabe, weil mir die Einsicht in die unterschiedliche Begabung [*ingenia*] der beiden Bildhauer gegeben ist, die dem Knaben fehlt.<sup>93</sup>

Zentraler Begriff Vallas wie bereits Petrarcas ist *ingenium*. Und erst als Petrarca wieder angeborene Begabung im klassischen Sinne zur entscheidenden Voraussetzung nicht nur literarischen, sondern auch künstlerischen Schaffens aufwertete, ließ sich die individuelle Gestaltung von Werken tatsächlich als Wert und Ausdruck der Person begreifen – so werden »ingenium et stilus« bzw. »l'ingegno e lo stile« bei ihm zu stehenden Wendungen.<sup>94</sup> Damit einher ging die oft beschriebene soziale Aufwertung des Künstlers.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> VALLA, *De Voluptate*, II, 28, 8; der Gedanke scheint teils durch Horaz, *Satyrae*, 2, 7 angeregt; s. auch LORCH 1988; vgl. die weiteren Textquellen App. D, 10 und 12.

<sup>94</sup> Petrarca, *RFL*, XXI, 15, 9, 24; *Canzoniere*, 354, 1f., und 366, 127. – Vgl. Petrarca Definition von *ingenium* in den *Rerum memorandarum libri*, I, 2 (PETRARCA, *Opera Omnia*, Bd. 1, 460f.); auch PETRARCA, *Opera Omnia*, Bd. 1, 622, wo er die Fresken Giotto's in der neapolitanischen *capella regis* als »magna manus & ingenii monumenta« beschreibt. – Dazu BAXANDALL 1971, 15–17 u. 74f.; Richard M. Douglas, »Talent and vocation in humanist and protestant thought«, in: *Essays in honor of E. H. Harbison*, hg. Theodore K. Rabb und Jerold E. Seigel, Princeton 1969, 261–298; Walter Haug, »Francesco Petrarca – Nicolaus Cusanus – Thüning von Ringoltingen. Drei Probstücke zu einer Geschichte der Individualität im 14./15. Jahrhundert«, in: *Individualität* (Poetik und Hermeneutik 13), hg. Manfred Frank und Anselm Haverkamp, München 1988, 291–324, v. a. 315. – Im Mittelalter wurde *ingenium* nur sehr selten Künstlern und dann vor allem Architekten zugesprochen. Es handelt sich nicht um die klassische Gegenüberstellung zu *ars*, sondern – wie die Formulierung *artis ingenio* am besten zeigt – können beide Begriffe sogar annähernd synonym verwendet werden (dazu KEMP 1977, 387; DIETL 1987, 86, 91, 115, 117). – Vgl. aber auch die Definition des Hugo von S. Victor, *Didascalion*, III, cap. 7, 8, 12: »Ingenium est vis quaedam naturaliter animo insita, per se valens« (nach DE BRUYNE 1946, Bd. 2, 385, auch 1, 225). – Zum frühen Lob des Umberto Decembrio der *ingenia rarissima* antiker und »moderner« Maler s. Esther Moench, »Stefano da Verona: la quête d'une double paternité«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), 220–228, hier 225. Daß sich freilich noch um die Mitte des 15. Jhs. ein großer Teil der Humanisten weigerte, einem »Handarbeiter«, d. h. Maler oder Bildhauer, eine ihrer literarischen Begabung annähernd gleichgestellte Geisteskraft zuzusprechen, steht auf einem anderen Blatt: »Poetarum ingenia, quae ad mentem plurimum spectant, longe pictorum opera superare inquam, quae sola manus ope declarantur« (nach BAXANDALL 1963, 325).

<sup>95</sup> Siehe dazu Alessandro Conti, »Die Entwicklung des Künstlers«, in: *Italienische Kunst* 1987, Bd. 1, 93–231, v. a. 116–122 (ital. Orig.ausg. 1979); Daniel Russo, »Imaginaire et réalités: peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Age«, in: *Artistes, artisans et productions artistique au Moyen Age*, hg. Xavier Barral I Altet, Paris 1986, Bd. 1, 353–380; André Chastel, »Der Künstler«, in: *Der Mensch der Renaissance*, hg. Eugenio Garin, Frankfurt a. M. 1990, 249–282.

Aber Begabung darf nicht zum Deckmantel für künstlerische Willkür ausarten, stets wird das Regulativ der *ars* beigelegt. Diese umfaßt alle erlernbaren, in Gesetze und Regeln faßbaren Bereiche einer Wissenschaft, Kunst oder eines Handwerks, also Wissen, Gedächtnis und Übung.<sup>96</sup> In dieser Kombination wird *ars et ingenium* seit dem späten Trecento zur festen Wendung des Künstlerlobes.<sup>97</sup> Zwar hatte etwa Quintilian bei der Bewertung des Redners das *ingenium* noch über die *ars* gestellt:

Hinzu kommt, daß das, was beim Redner das Wichtigste ist, nicht nachahmbar ist: Talent, Erfindungsgabe, Kraft des Ausdrucks, Gewandtheit und alles, was sich nicht im Lehrbuch lernen läßt.<sup>98</sup>

Maßgeblich war im Quattrocento jedoch die vielfach zitierte Ausgleichsformel des Vitruv, bei der *ars* durch den gleichbedeutenden Begriff der *disciplina* ersetzt ist: »Denn weder kann Begabung [*ingenium*] ohne (theoretische) Schulung [*disciplina*] noch Schulung ohne Begabung einen vollendeten Meister hervorbringen.«<sup>99</sup> Es galt, die goldene Mitte zwischen inspirierter Begabung und erlernten Regeln zu finden (s. auch Kap. V.5). In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, wenn Alberti diejenige Malpraxis mißbilligt, welche sich ohne ausreichende Schulung und Naturnachahmung allein auf das *ingenium* verläßt.<sup>100</sup> Die versteckte, offenbar keinem antiken

<sup>96</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, 2, 14, 5: »Ars erit quae disciplina percipi debet.«

<sup>97</sup> Neben Petrarca etwa Filippo Villani (nach BAXANDALL 1971, 146). – Vgl. auch Rózsa Feuerné Tóth, »Ars et Ingenium. Korarenezánsz Művészelmélet Janus Pannonius Költészetiében«, in: *Ars Hungarica*, 1974, 9–26 (mit engl. Resümee), und Jan Bialostocki, »Vernunft und Ingenium in Dürers kunsttheoretischem Denken«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 25 (1971), 107–114.

<sup>98</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, 10, 2, 12: »Ea, quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, vis, facilitas et quidquid arte non traditur.« – Vgl. auch Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 74 zu Timanthes. – Für die spätere Bewertung Martin Kemp, »The ›super-artist‹ as genius: the sixteenth-century view«, in: *Genius. The history of an idea*, hg. Penelope Murray, Oxford und New York 1989, 32–53.

<sup>99</sup> Vitruv, *De architectura*, I, 1, 3: »Neque ingenium sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere.« – Dazu KEMP 1977, v. a. 384–395; PFISTERER 1996.

<sup>100</sup> ALBERTI, *De Pictura*, III, § 56, 96f.: »Fugienda est illa consuetudo nonnullorum qui suoapte ingenio ad picturae laudem contendunt, nullam naturalem faciem eius rei oculis aut mente coram sequentes. Hi enim non recte pingendi discunt sed erroribus assuefiunt.« – Vgl. ca. 1442 Antonio da Rho (nach MÜLLNER, *Reden*, 167–173, hier 171): »Meministis, certe scio, quod statim attingi, videlicet doctrinam sine natura nihil omnino posse. [...] sed neque natura neque arte simul id quod quaerimus adipiscemur. deficiente etenim splendido et ornato viro, quem per vestigia in dicendo passim insequamur, neque graves in sententiis neque elegans sermonis in cultu splendoreque verborum esse poterimus, non dissimiles recte pleribusque pictoribus, qui, cum natura et arte sese pollere arbitrentur rerumque omnium formas et imagines quasi Apelles et Aglaophon effingere contendunt, non tamen res ipsas, cum a pueris prave didicerint, expolire poterunt, rudes omnino et ab omni cultu abhorrentes.«

Autor entnommene Äußerung korrigiert den Eindruck, welche die humanistischen Schriftquellen vermitteln: Offensichtlich war es schon um 1435 gängig, daß Maler ihre in den Augen Albertis unvollkommenen Produkte mit dem Verweis auf das *ingenium* und ihren persönlichen Stil zu rechtfertigen versuchten. Auch hier scheint sich wieder zu bestätigen, daß das Bewußtsein von Stilen in der Werkstatt viel weiter ausgeprägt war, als den theoretischen Schriften zu entnehmen ist.

Petrarcas Begriff des *ingenium* als angeborene, individuelle Begabung revidierte die mittelalterliche Vorstellung, nach der alle menschlichen Errungenschaften Gottes Gnade zu verdanken seien – es sich also keineswegs um Eigenschaften handelte, die den einzelnen dauernd und unverwechselbar auszeichneten. Noch 1396 verwandte Coluccio Salutati einige Mühe darauf, diese traditionelle Meinung gegen die neuen Ideen zu stützen. Ausgerechnet am klassischen Musterbeispiel eines künstlerischen Meisterwerkes, der ›Helena‹ des Zeuxis, erläuterte er, daß nicht der Hand des Malers, sondern seinem Geist und damit letztlich Gott das Lob gebühre:

Es heißt: ›Wir tun etwas‹, wenn [eigentlich] Gott etwas durch uns bewirkt. [...] Es ist doch wohl nicht den Händen des Handwerkers [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, irgend etwas 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 Wille hinzugegeben und uns während des Schöpfungsaktes eine Seele eingehaucht. So ist dem Zeuxis aus Herakleotinos, 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 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 [*gratia*]. 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.<sup>101</sup>

Doch bei *Salutati* zeichnet sich bereits ein Wandel ab: Zwar wird betont, daß unsere Taten nicht auf naturgegebener Anlage (d. h. dem *ingenium*) beruhen, sondern aus der göttlichen *gratia* entstammen. Aber die Teilhabe an dieser scheint dennoch den Einzelnen wiederum (dauerhaft) auszuzeichnen. So verwundert es nicht, wenn sich im Laufe des 15. Jhs. die Vorstellung von *gratia* derjenigen von *ingenium* annähert: Unsere jeweilige, unerklärliche Begabung verdanken wir einem genauso unerklärlichen göttlichen Gnadentat (bereits Petrarca hatte ja für die Erklärung individueller Unterschiede Cicero und Paulus, die klassische Vorstellung von *ingenium* mit der christlichen von *gratia*, zusammengebracht). Sichtbares Resultat dieser göttlichen Eingebung aber ist die nicht weiter rationalisierbare Schönheit oder *gratia* des Stils, wie sie Quintilian bei Apelles und Ghiberti als *gratiosa aria* bei Parrhasios konstatiert hatten.<sup>102</sup>

Zurück zu *ingenium*: Volgare-Schriftsteller übersetzten das lateinische Begriffspaar *ars et ingenium* nicht nur mit dem naheliegenden *arte e ingegno*, sondern auch als *operazione di mano e fantasia* – so etwa bereits Cennini. Eigentlich bezeichnete *fantasia* nach mittelalterlicher Erkenntnislehre eines der drei bis fünf inneren Sinnesvermögen, genauer: Sie produziert aus den Bildern, welche die eigentlichen Sinnesorgane aus der Außenwelt liefern oder welche bereits in der *memoria* gespeichert sind, neue Phantasiebilder.<sup>103</sup>

<sup>101</sup> SALUTATI, *Epistolario*, Bd. 3, 114f.: »Facere quidem aliquid 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 peritiaeque 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 peritiaeque pictoris; non manibus laus debetur, sic Deo, non nobis commendatio de cunctis que facimus tribuatur.«

<sup>102</sup> Siehe oben Anm. 61.

<sup>103</sup> Ausführlich Ruth E. Harvard, *The inward wits. Psychological theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1975; SUMMERS 1987; Leen Spruit, *Species intelligibi-*

Auch die Phantasie ist angeboren, sozusagen ein Teilbereich des *ingenium*. Da sich die Begabung des Malers, Bildhauers und Architekten vorrangig im Erzeugen solcher neuen Bilder offenbarte, mußte die Gleichsetzung von *ingenium* und *fantasia* naheliegen. Cennini hatte sie zur Voraussetzung für einen eigenen Stil erklärt:

Dann wird es geschehen, wenn dir die Natur nur ein bißchen Phantasie verliehen hat, daß du eine dir eigene Manier wählst und sie wird nicht anders als gut sein können.<sup>104</sup>

Noch expliziter äußert sich Giovanni Cavalcanti in einer Passage seiner *Nuova Opera* (ca. 1440–47), in der eine Personifikation der Phantasie auftritt, die sich zugleich als Ursprung der verschiedenen menschlichen *ingenia* ausgibt. Die unterschiedlichen Künstler und Kunstprodukte dienen als Musterbeispiel für ihren Einfluß:

Ich bin die allen vernunftbegabten Lebewesen innewohnende Phantasie, und unter meinem Stock halte ich so viele Sklaven und von so unterschiedlichem Wesen, wie es menschliche Kreaturen und Unterschiede zwischen ihren unzähligen verschiedenen Künsten gibt. Gott wollte, daß es so viele Sterne am Himmel gäbe wie menschliche Kreaturen, und so sind die menschlichen Willen zugeteilt wie die Einflüsse der Sternnaturen. Und deshalb war ein anderer Wille in Pippo di ser Brunellesco als in Lorenzo di Bartoluccio [Ghiberti], und eine andere Phantasie in Meister Gientile [da Fabriano] als in Giuliano d'Arrigo [Pesello]; und so wie der Wille zugewiesen ist, so auch die Phantasie und die geistigen Vorgaben in den Menschen. Und aus dieser verschieden verteilten Phantasie resultieren die vielen verschiedenen menschlichen Begabungen [ingegni] und entsprechend die Unterschiede in den Künsten: [Daraus folgt letztlich,] wer seine Kunst gut und wer besser auszuüben vermag, und wer sie schlecht und wer sie noch schlechter beherrscht.<sup>105</sup>

lis. *From perception to knowledge*, Leiden 1996, 2 Bde. – Vgl. auch die Verbindung beider Begriffe in den Panegyrica auf Pisanello (VENTURI 1896, 35) und bei RUCCELLAI, *Zibaldone*, 55 und 61 über Brunelleschi: »Aveva grandissimo ingegno e fantasia« bzw. »ingegno naturale e fantasia«.

<sup>104</sup> Siehe oben Anm. 47.

<sup>105</sup> CAVALCANTI, *Nuova Opera*, 8f.: »Io sono Fantasia, comune a ciaschedune razionali creature, e sotto el mio bacchello tengo tante serve e di tante maniere quante sono l'umane creature e quante sono le diversità delle infinite opere delle loro arti; avegnia Dio che tante sono le stelle del cielo quante sono l'umane creature, e così sono deferenti le volontà humane quante sono deferenti le influentie nelle nature delle stelle. E perché altra volontà fu in Pippo di ser Brunellesco che non fu in Lorenzo di Bartoluccio, e altra fantasia fu nel maestro Gientile che non fu in Giuliano d'Arrigo, e così come sono deferenti le volontà così sono deferenti le fantasie e le lezioni negli huomini. [...] E da queste diversità di fantasie procedono tante diversità d'ingegni negli huomini e simile tante diversità d'arti: chi bene e chi meglio e chi fa male e chi fa peggio la sua arte.« – Den Einfluß der Sterne auf

Im Mittelalter – man denke an den Architektenvergleich des Thomas von Aquin zurück – hatte die Vielfalt der Produkte des Menschen noch als Ausweis seines Intellekts (*intellectum*) gegolten, welcher ihn über die ihrem Instinkt folgenden Tiere erhob. Allein er konnte unter den Geschöpfen je nach Situation für seine Werke verschiedene Lösungen finden – die aber gerade durch die sinnvolle Anpassung gut waren, darin liegt der Sinn der Gegenüberstellung. Im 15. Jh. wird die Vielfalt dagegen zunehmend aus den unterschiedlichen Begabungen (*ingenium / fantasia*) erklärt, die in ihrer Verschiedenheit zu mehr oder weniger überzeugenden Ergebnissen führen (d. h. es geht nicht um den Unterschied zwischen Mensch und Tier, sondern um den zwischen den einzelnen Menschen, bei denen es je nach Begabung bessere oder schlechtere Werke gibt, so daß sich trotz des immer gleichen Beispiels des Häuserbaus die Argumentation gänzlich verschoben hat).<sup>106</sup> Spätestens bei Filarete ist diese Umdeutung endgültig vollzogen. Unter Verzicht auf alles erklärende Theoretisieren des Phänomens konstatiert er schlicht und in dieser Formulierung erstmals den *stile di ciascheduno*, der in jedem Kunstwerk zu erkennen sei:

Du magst einwenden: Der Mensch könnte, wenn er wollte, viele Häuser errichten, die alle in Form und Vorbild vollendet gleich wären. Wie du weißt, hätte zwar Gott alle Menschen einander gleich schaffen können – was er freilich nicht getan hat. Aber der Mensch selbst könnte dies niemals vollbringen, es sei denn, Gott gesteht es ihm zu. Und wenn es einen Menschen gäbe [...], der hundert oder tausend Häuser in ein und

Maler und Kunstwerke konstatierte (neben Bartholomaeus de Bononia und Ristoro d'Arezzo, s. o.) bereits CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, lib. IV, cap. III (ca. 1327; vgl. GILBERT 1991, 33–46: »Cecco d'Ascoli e la pittura di Giotto«, zuerst erschienen 1973); dann das berühmte Sonett Angiolo Gallis von 1442 auf Pisanello (VENTURI 1896, 49f.), in dem *arte* als »mirabil dono del celo« gilt; am Ende des 15. Jhs. Camillo Leonardi, *Speculum Lapidum* (die Passage zu den Malern hg. von Eugenio Battisti in: *Rinascimento*, 2 [1951], 191f.; Carla De Bellis, »Lo ›Speculum Lapidum‹ di Camillo Leonardi«, in: *La Città dei Segreti*, hg. Fabio Troncarelli, Mailand 1985, 223–238); für das 16. Jh. s. KEMP 1987.

<sup>106</sup> Vgl. auch zu Beginn des 15. Jhs. die ausführlichen Erläuterungen zu diesem Problem bei GHERARDI, *Paradiso degli Alberti*, lib. IV, § 114–144, dort wird § 143 Thomas ansonsten fast wörtlich paraphrasiert: »Raguardarsi le rondine, le quali senza maestri fanno i loro nidi, e così di molti uccelli, a una forma e a uno modo seguitando la natura loro senza arte o ingegno. La qual cosa non si vede dove sia arte o ingegno, imperò che, prendendo al presente mille uomini e facendo a ciascuno di quelli fare una casa, e che l'uno non sapesse dell'altro, fatte tutte le case, quelle si vedrebbono tutte isvariate l'una dell'altra; e questo averebbe ché diversa arte e ingeno si vedrebbe in ciascuno di loro.« – Vgl. KEMP 1977, 353–355, und Bernd Roggenkamp, »Vom ›Artifex‹ zum ›Artista‹. Benedetto Varchis Auseinandersetzung mit dem aristotelisch-scholastischen Kunstverständnis 1547«, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia 24)*, hg. Jan A. Aertsen und Andreas Speer, Berlin und New York 1996, 844–860, v. a. 856f.

derselben Art und alle gleich errichten wollte, er würde nie erreichen, daß jedes dem anderen in jedem Teil vollkommen gleich wäre, selbst wenn es möglich wäre, daß sie alle von nur einem einzigen Menschen erbaut würden. Hier wäre einiges zu besprechen, was ich aber der Spekulation der Philosophen überlasse: woher es kommt, daß – entsprechend dem Beispiel des Häuserbaus – ein Schreiber oder Maler es vermag, daß man seine Buchstaben wiedererkennt, und entsprechend ein Maler, daß man die Art seiner Figuren wiedererkennt, und wie man entsprechend bei jedem Tun den individuellen Stil erkennt? Dies ist aber ein etwas anderes Problem, denn ganz abgesehen davon, daß ein jeder [innerhalb seiner Produkte] mehr oder weniger unterschiedlich ist, erkennt man doch, daß sie von einer Hand stammen. Ich habe Maler und Bildhauer Porträts anfertigen sehen – insbesondere Porträts des oben genannten ruhmreichen Herrn Herzog Francesco Sforza, von dem verschiedene Abbilder angefertigt wurden, da er würdig und schön war. Mehr als eines [dieser Porträts] kam seinen Gesichtszügen nahe und schien sehr ähnlich, und nichtsdestotrotz waren sie unterschiedlich. Und entsprechend habe ich Unterschiede zwischen Schriftstücken bemerkt. Woher diese Feinsinnigkeit und Eigenheit und Ähnlichkeit aber herrühren, überlassen wir den oben genannten spekulativen Geistern zur Klärung.<sup>107</sup>

Die eigentliche Aufgabe für die Kunsttheoretiker des Quattrocento bestand jedoch nicht allein im Feststellen dieses Sachverhalts, sondern darin, ein Vokabular und Kriterien zu entwickeln, mit denen die unterschiedlichen Individualstile präzise zu beschreiben waren. Dafür fanden sich in der anti-

<sup>107</sup> FILARETE, *Trattato*, Bd. 1, 27f.: »Tu potresti dire: l'uomo, se volesse, potrebbe fare molte case che si asomigliassero tutte in una forma e in una similitudine, in modo che saria proprio l'una come l'altra. Ben sai che Idio potrebbe fare che tutti gli uomini si somigliassero, pure non lo fa; ma l'uomo non potrebbe già fare questo lui, se già Idio non glie le concedesse; ma se [...] uno uomo [...] volesse fare cento o mille case a modo medesimo e ad una somiglianza, non mai farebbe che totalmente fusse l'una come l'altra in tutte le sue parti, se ben possibile fusse che uno tutte le fabbricasse. Qui ci sarebbe da dire alcune cose le quali lascerò a li speculativi. Che se uno tutte le fabricasse, come colui che scrive o uno che dipinge, fa che le sue lettere si conoscono, e così colui che dipinge, la sua maniera delle figure si cognosce, e così d'ogni facultà si cognosce lo stile di ciascheduno. Ma questa è altra pratica, nonostante: che ognuno pure divaria, o tanto o quanto, benchè si conosca essere fatta per una mano. Ho veduto io dipintore e intagliatore ritrarre teste, e massime dell'antidetto illustrissimo Signore Duca Francesco Sforza, del quale varie teste furono ritratte, perchè era degna e formosa più d'una da ciascheduno, bene l'appropriarono alla sua e assomigliarono, e nientedimeno c'era differenza. E così ho veduto scrittori, nelle loro lettere essere qualche differenza. Donde questa sortilità e proprietà e similitudine si venga, lasceremo alli sopradetti speculativi dichiarare.« – Die Bedeutung der Stelle erkannte bereits Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, 82–85.

ken Literatur nur wenige Vorarbeiten. Der Jargon der Werkstattpraxis dürfte auch in dieser Hinsicht weiter entwickelt gewesen sein. Schon um bei den allenthalben ausgerufenen Wettbewerben die Vorzüge und Schwächen der eingereichten Arbeiten bewerten zu können, bedurfte es einer solchen Begrifflichkeit. So überrascht es nicht, daß wir einen der ersten Versuche, auch mit klassisch-lateinischem Vokabular zwischen zwei Stilen zu differenzieren, anlässlich des Wettstreits von Pisanello und Jacopo Bellini um das Bildnis des Leonello d'Este finden.<sup>108</sup>

Am besten läßt sich die Entwicklung jedoch an den kurzen Viten zeitgenössischer Künstler verfolgen, wie sie im späten Trecento mit Filippo Villani einsetzen. Dessen erstaunlich anschauliche Charakterisierungen von Giotto, Maso di Banco (für Lieblichkeit), Stephanus (für Naturtreue) und Taddeo Gaddi (für Architekturdarstellungen) sollten die nächsten rund hundert Jahre nicht mehr erreicht werden.<sup>109</sup> Bartolomeo Fazio (1456), Alamanno Rinuccini (1473) und noch in den 1490er Jahren Antonio Manetti und Giovanni Santi bleiben im Vergleich zu Villani bei einigen topischen Epitheta und einer mehr oder weniger umfangreichen Liste von prominenten Werken stehen.<sup>110</sup> Erst Cristoforo Landino präsentierte im Vorwort zu seinem 1481 publizierten Dante-Kommentar einen tragfähigen Kriterien-Katalog, mit dem sich die Eigenarten der wichtigsten zeitgenössischen Künstler – Masaccio, Uccello, Castagno, Filippo Lippi, Fra Angelico und Donatello – ermitteln ließen.<sup>111</sup> Während etwa Bartolomeo Fazio über Donatello nur zu vermerken gewußt hatte, daß er »wie lebend scheinende Gesichter« zu formen verstünde und auf den Paduaner Santo-Altar verwies, erfuhr man nun bei Landino immerhin sieben Spezifika seines Stils:

Donato sculptore da essere connumerato fra gli antichi, mirabile in compositione et in varietà, prompto et con grande vivacità o nell'ordine

<sup>108</sup> Vgl. die Beschreibung des Wettbewerbs von 1441 bei DECEMBRIO, *Politia litteraria*, 314: »Cum alter macilentiam candori meo vehementiorem adiecerit. alter pallidiorem tamen licet non graciliorem vultum effingeret.« – Dazu Norberto Gramaccini, »Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegt. Der Ferrareser Wettbewerb von 1441«, in: *Idea*, 1 (1982), 27–53 (mit wenig akzeptiertem Identifizierungsvorschlag der beiden Porträts); Luciano Chelès, »Il ritratto di corte a Ferrara e nelle altre corti centro-settentrionali«, in: *Le Muse e il Principe* 1991, Bd. 2, 13–24.

<sup>109</sup> Text in BAXANDALL 1971, 147f., auch 66–78; KEMP 1987, 7f.

<sup>110</sup> Fazio in BAXANDALL 1971, 163–168; zu Rinuccini s. Ernst H. Gombrich, »Der Fortschrittsgedanke im Kunstleben der Renaissance« (1952; nach GOMBRICH 1985, 11–23); MANETTI, *Huomini*; Giovanni Santi bei Lisa Bek, »Giovanni Santi's ›Disputa della pittura‹ – a polemic treatise«, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 5 (1969), 75–102. – Zur Genese der Vitenschreibung vor Vasari s. TANTURLI 1976.

<sup>111</sup> Ausführlich BAXANDALL 1972/1988, 114–153; WOHL 1993.

o nel situare delle figure, le quali tutte appaiono in moto. Fu grande imitatore degli antichi et di prospettiva intese assai.<sup>112</sup>

Erstaunlich genug bleibt, daß ausgerechnet Landino, der ansonsten keinerlei Ambitionen auf dem Felde der Bildenden Künste entwickelte, eine solche Innovation zuzuschreiben ist. Daher scheint die sorgfältig entwickelte Hypothese von Michael Baxandall sehr bedenkenswert, es handele sich nur um die Niederschrift eines Vokabulars, das eigentlich von Landinos Mentor Leon Battista Alberti geprägt worden wäre.<sup>113</sup> Zu beweisen ist dies freilich nicht mehr.

Die Klage einer Mailänderin gegen Vincenzo Foppa und seine Malerkollegen kaum zwanzig Jahre (1476) nach dem zu Anfang erwähnten Prozeß gegen Mantegna zeigt, wie grundlegend sich das allgemeine Verständnis von künstlerischem Stil und individueller Ausführung im Laufe des 15. Jhs. gewandelt hatte. Mußte die Auftraggeberin damals eine gerichtliche Untersuchung anstrengen, um überhaupt die verschiedenen an der Kapellenausmalung beteiligten Hände unterscheiden zu können, so beklagte sich jetzt die Auftraggeberin darüber, es seien zuviele Maler mit der Freskierung betraut, was das bestellte Werk entstellen würde – vermutlich fehlte Einheitlichkeit, oder man glaubte, es werde an ihr fehlen.<sup>114</sup>

Als Indizien für die neue Wertschätzung individueller Stile erwiesen sich in der vorangegangenen Darlegung die Begriffe *ingenium* und *fantasia*, die beide ein nicht rationalisierbares Vermögen bzw. eine Begabung des Künstlers miteinschließen. Es überrascht nicht, wenn diese Überlegungen auf Seiten der Gelehrten erstmals bei Petrarca nachzuweisen sind, von dem die humanistische Kunsttheorie insgesamt ihren Ausgang nimmt.<sup>115</sup> Aufgründ

<sup>112</sup> LANDINO, *Commento*, 12v. Eine annähernde Übersetzung könnte lauten: »Der Bildhauer Donato ist [seinem Können nach eigentlich] zu den antiken Meistern zu rechnen, bewundernswert in Komposition und Vielfalt, rege und von großer Lebendigkeit sowohl in der Anordnung als auch der Positionierung der Figuren, welche alle in Bewegung scheinen. Er war ein großer Nachahmer der Antike und verstand sich in der Perspektive.«

<sup>113</sup> BAXANDALL 1974; auch Peter Murray, »Cristoforo Landino«, in: *Burlington Magazine*, 95 (1973), 392; dagegen die Einwände von WOHL 1993.

<sup>114</sup> Nach GILBERT, *Testimonianze*, 147f. (Nr. 64): »Madonna Zacharia [...] ne ha sporto l'inclusa supplicazione per la quale se lamenta che per voy et li compagni vostri non gli è stato atteso quanto gli eravate obligati circal dipingere la vita di Cristo in la chiesa de San Jacomo [...]. Il perchè parendo honesto che gli sii observato quanto per voy gli è stato promisso [...] con fare che la depinctura non sii facta per tante mane come pare vorria esser facta, per non fare l'opera disforma: ma uno di voy la fornisca«. – Freilich blieb in der Praxis auch noch im späteren Quattrocento die Zusammenarbeit mehrerer Maler üblich, s. Nicoletta Pons, »Dipinti a più mani«, in: *Maestri e Botteghe* 1992, 35–47.

<sup>115</sup> BAXANDALL 1971.

der schlechten Überlieferung bleibt dagegen der Einfluß und Jargon der Werkstattpraxis, welche ihren Niederschlag wohl nur fragmentarisch in Aufträgen, Gerichtsprozessen etc. fanden, unklar. Die Meister jedenfalls werden die Kunstwerke voneinander zu unterscheiden gewußt haben. Freilich darf man die neue Bedeutung des Individuellen im Werturteil nicht überschätzen. Stets wird die Innovationskraft der Begabung an die Regeln der Kunst rückgebunden. Um in Warnkes Bild zu bleiben, wird man die Geburt des Individualstils schon mit Petrarca ansetzen müssen, mit Landinos Kurzcharakterisierungen der Florentiner Maler und Bildhauer lernte das Kind dann endgültig sprechen.

### 3. Epochenstil

Im Unterschied zur Genese der Vorstellung von Individualstil ist die des Epochenstils besser erforscht. Ein Bewußtsein – samt des zugehörigen Vokabulars – für verschiedene Stilepochen der Literatur bzw. Bildenden Künste setzt ein entsprechend diskontinuierliches, in sukzessiven und in sich abgeschlossenen Zeitabschnitten angelegtes Geschichtsbild voraus. Solange man wie im Mittelalter nur eine einzige, radikale Epochenschwelle, die Inkarnation Christi, akzeptierte und die darauf folgende Heilsgeschichte *sub gratia* als typologische Erfüllung der Zeiten vor Christi Geburt verstand, war zwar ein graduelles Fortschreiten (man denke an das Bild der Zwerge auf den Schultern von Riesen) nicht aber ein qualitativer Sprung der Entwicklung, eine grundlegende Veränderung menschlicher Kultur denkbar.<sup>116</sup> Entsprechend wurden die weltgeschichtlichen Abläufe als Fortsetzung des Römischen Imperiums gesehen, man verstand sich als Träger einer seit der römischen Antike ungebrochenen kulturellen Tradition (*translatio imperii – translatio studii*), in der sich nur relativ Neues von Altem (*antiqui – moderni*) scheiden ließ.<sup>117</sup>

<sup>116</sup> Walter Haug, »Die Zwerge auf den Schultern der Riesen – Epochales und typologisches Geschichtsd Denken und das Problem der Interferenzen«, in: *Epochenschwelle* 1987, 167–194. – Insgesamt SCHLAFFER 1990.

<sup>117</sup> Dazu der Sammelband *Antiqui und Moderni: Traditionsbewußtsein und Fortschrittsbewußtsein im späten Mittelalter*, hg. Alfred Zimmermann, Berlin und New York 1974; Klaus Schreiner, »Diversitas temporum«. Zeiterfahrung und Epochengliederung im späten Mittelalter«, in: *Epochenschwelle* 1987, 381–428; Hans-Werner Goetz, *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im hohen Mittelalter*, Berlin 1999.

## *Petrarca und die Vorstellung von Renaissance*

Seit einem grundlegenden Aufsatz von Theodor Mommsen aus dem Jahre 1942 ist erkannt, daß auch für das Geschichtsdenken Petrarca den entscheidenden Umschwung einläutete.<sup>118</sup> Der Florentiner definierte erstmals die *historia antiqua* präzise als den Zeitabschnitt bis zur offiziellen Christianisierung des Römischen Reiches unter Konstantin. Mit dem Toleranzedikt von Mailand und der Konstantinischen Schenkung, welche die frühe Kirche durch Besitz korrumpierte, begann der Niedergang.<sup>119</sup> Die *historia nova* (oder *moderna*) reicht von diesem Moment an bis in Petrarcas Gegenwart.<sup>120</sup> Sich selbst sah Petrarca jedoch an einem zweiten Wendepunkt der Geschichte stehen, mit dem der Niedergang während der dunklen Jahrhunderte (*tenebrae*) des Mittelalters (*medium tempus*) überwunden würde (*renovata gloria*): »Ich, der ich gleichsam an die Grenze zwischen zwei Völker gestellt bin, sehe zugleich nach vorn und zurück.«<sup>121</sup> Es zeichnet sich die entscheidende Dreiteilung der Geschichte in Antike – Mittelalter – Renaissance ab. Auch auf seine literarische Produktion bezogen konstatiert Petrarca diese Ambiguität explizit: »un mio lavoro sí doppio tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco.«<sup>122</sup> Entsprechend schienen ihm die zeitgenössischen Maler – voran Giotto und Simone Martini – gegenüber den antiken Künstlern aufzuholen. Dagegen fiel Petrarcas Urteil zur Skulptur des Trecento wenig schmeichelhaft aus. Allerdings waren die Maler ihren Bildhauerkollegen gegenüber auch insofern im Vorteil, als Petrarca antike

<sup>118</sup> MOMMSEN 1942; PANOFSKY 1969/76; BURKE 1969; KESSLER 1978; David Galbraith, »Petrarch and the broken city«, in: *Antiquity* 2000, 17–26. – Vgl. aber die Kritik von BLACK 1995, 64–69, an Mommsens Postulat einer »säkularen Renaissance« mit Petrarca, und COLEMAN 1992, 547–567, die die Kontinuität von Petrarcas Geschichtsdenken zu mittelalterlichen Autoren betont. – Zur weiteren Entwicklung der Renaissance-Historiographie (mit der älteren Literatur) Eckhart Kessler, »Die Ausbildung der Theorie der Geschichtsschreibung im Humanismus und in der Renaissance unter dem Einfluß der wiederentdeckten Antike«, in: *Die Antiken-Rezeption in den Wissenschaften während der Renaissance*, hg. August Buck und Klaus Heitmann, Weinheim 1983, 29–49, und Donald Kelley, »Humanism and History«, in: *Renaissance humanism*, Bd. 3, 1988, 236–270. – Vgl. auch die Hinweise auf frühe Änderungen des Geschichtsverständnisses bei Hayden B. J. Maginnis, »Renaissance roots: time, history and painting«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 114 (1989), 229–242.

<sup>119</sup> Grundlegend BLACK 1995.

<sup>120</sup> PETRARCA, *RFL*, VI, 2, 15–18.

<sup>121</sup> Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, I, 2 (PETRARCA, *Opera*, Bd. 1, 448): »Ego [...] velut in confinio duorum populorum constitutus simul ante retroque prospicio.« – Zu weiteren frühen Nachweisen für *medium tempus* s. McLAUGHLIN 1988b; zu ergänzen wäre etwa der Nachruf des Andrea Bussi auf Nikolaus Cusanus (1467): »Vir ipse quod rarum est in Germania supra opinionem eloquens et latinus, historias idem omnes non priscas modo, sed mediae tempestatis tum recentiores usque ad nostra tempora memoria retinebat.«

<sup>122</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, 40.

Malereien nur aus Beschreibungen, antike Skulpturen jedoch aus der Anschauung kannte:

Um von den antiken (Künstlern) auf die modernen, von den ausländischen auf die unseren zu kommen, ich kenne zwei herausragende Maler [...]: den Florentiner Bürger Giotto, der unter den Modernen einen ungeheuren Ruhm genießt, und den Sienesen Simone; ich kenne auch einige Bildhauer, allerdings von bescheidenerem Rufe – denn in dieser Gattung [der Skulptur] liegt unsere Zeit ganz im Rückstand.<sup>123</sup>

Boccaccio griff die Vorstellung seines berühmten Mitbürgers von der Wiederbelebung auf und übertrug sie jetzt explizit auf die Malerei. Für die nunmehr parallelisierte geschichtliche Entwicklung von Literatur und Bildender Kunst bedeutete dies, daß nicht nur Dante die tote Dichtkunst sozusagen wiedererweckt und Petrarca der Literatur vollends den Weg zur antiken Größe geöffnet habe, sondern daß gleichzeitig Giotto das neue Aufleuchten der begrabenen Malerei zu verdanken sei:

Mit Recht kann man ihn als einen der ersten Sterne des Florentiner Ruhms bezeichnen; denn er ist es gewesen, der die Kunst, die jahrhundertlang unter den Irrtümern derer wie begraben lag, die durch ihr Malen mehr die Augen der Unwissenden zu kitzeln, als der Einsicht der Verständigen zu genügen bestrebt waren, wieder zu neuem Licht erhoben hat.<sup>124</sup>

Für Filippo Villani, der in seiner Auflistung der berühmten Florentiner Ende des 14. Jhs. bereits ganz geläufig zwischen Antike, Mittelalter und Moderne – »priscis, mediis modernisque temporibus« – unterschied, erschien dann auch die Wiederbelebung der Malerei als ein differenzierter Prozeß, der nicht einem Künstler allein zuzuschreiben sei. Entsprechend dem litera-

<sup>123</sup> PETRARCA, *RFL*, Bd. 2, 39: »Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar, duos ego novi pictores egregios [...]: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem; novi et sculptores aliquot, sed minoris fame – eo enim in genere impar prorsus est nostra etas [...].«

<sup>124</sup> Boccaccio, *Decamerone*, VI, 5: »Avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo intendevano, era stata sepolta, meritamente una delle luci della florentina gloria dirsi puote.« – In Boccaccios Dante-Vita heißt es: »La morta poesia meritamente si può dire resuscitata« (nach SOLERTI, *Vite*, 13); zu Petrarca und dem durch ihn eröffneten »vetus iter«: Boccaccio, *Le opere latine minori*, hg. A. F. Massera, Bari 1928, 100–105. – Insgesamt Adriano Prandi, »L'attesa dell'arte nuova dal Boccaccio al Cennini«, in: *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del medioevo*, Todi 1962, 338–369; Peter Stewart, »Giotto e la rinascità della pittura: Decameron VI.5«, in: *Yearbook of Italian Studies*, 5 (1983), 22–34; Creighton Gilbert, »La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte«, in: *Boccaccio visualizzato*, hg. Vittore Branca, Turin 1999, Bd. 1, 145–153.

rischen Gespann Dante und Petrarca verteilte Villani die malerische Renaissance auf Cimabue und Giotto. Diese beiden stehen am Anfang seines Kapitels zu den »berühmten Florentiner Maler[n...], welche die entkräftete und beinahe erloschene Kunst wiederbelebten. Unter diesen restituierte als erster Johannes – mit Nachnamen Cimabue – die antike Malerei, welche [durch die Jahrhunderte] zügellos weit vom Naturvorbild abgewichen war. Daß nämlich vor diesem die »griechische« und »lateinische« Malerei über viele Jahrhunderte hinweg wegen der nur groben Ausführung und [unzureichender] Kenntnis darniederlagen, zeigen deutlich die Figuren und Bilder, die wir als Schmuck der Kirchen der Heiligen auf Tafelbildern und an den Wänden sehen. Danach – der Weg zum Neuen lag nun offen – führte Giotto, welcher nicht nur durch die Zierde seines herausragenden Ruhms den antiken Malern an die Seite zu stellen, sondern ihnen in Kunst und Begabung sogar noch vorzuziehen ist, die Malerei zu ihrer ehemaligen Würde und großen Reputation zurück.«<sup>125</sup>

Noch haben Autoren (und Leser) der Jahrzehnte um 1400 mit terminologischen Schwierigkeiten zu kämpfen. Denn während Villani mit der *pictura greca* die griechische Malerei der Antike (*antiquata pictura*) meint, bezeichnet Cennini mit *dipingere di greco* die mittelalterlich-byzantinisierende Malweise im Gegensatz zum modernen Stil Giottos (*latino-moderno*), wogegen der Paduaner Michele Savonarola *antiquus* für die mittelalterliche Kunst verwenden sollte.<sup>126</sup>

Die bis *dato* genaueste Unterscheidung verschiedener Epochenstile provozierte in Florenz jedoch um die Jahrhundertwende der Krieg mit dem Herzogtum Mailand und die von dort verlautende anti-florentinische Propaganda, welche den Florentiner Humanisten eine exzeptionelle »kunst-historische« Anstrengung abverlangte.<sup>127</sup> Gegen die Angriffe des Antonio

<sup>125</sup> Villani, *De Famosis Civibus* (nach BAXANDALL 1971, 146 f.; vgl. VILLANI, *De origine*, 463 ff.): »[...] egregios pictores florentinos [...], qui artem exanguem et pene extinctam suscitaverunt. Inter quos primus Johannes, cui cognomento Cimabue dictus est, antiquatam picturam et a natura similitudine quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit. Siquidem ante istum grecam latinamque picturam per multa secula sub crasso peritio ministerio iacuisset, et plane ostendunt figure et imagines que in tabellis parietibus cernuntur sanctorum ecclesias adornare. Post hunc, strata iam in novis via, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.«

<sup>126</sup> CENNINI, *Libro dell'arte*, cap. I, 18: »Il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino e ridusso al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno.« – SAVONAROLA, *Libellus*, 44 (ca. 1440): »Zotum Florentinum, qui primus ex antiquis et musaicis figuris modernas mirum in modum configuravit.« – Siehe auch HETHERINGTON 1992.

<sup>127</sup> Die Bedeutung dieser Episode für das Stilbewußtsein wurde von GOMBRICH 1967 erkannt, ausgebaut von ONIANS 1982.

Loschi (*Invectiva in Florentinos*, 1397) galt es für den ehemaligen Florentiner Kanzler Coluccio Salutati, seine Heimatstadt als römisch-republikanische Gründung zu erweisen: Ihr wäre demnach römische Bürgertugend und der Wille zur Freiheit gegenüber Tyrannenherrschaft von Anbeginn an eingepflanzt gewesen.<sup>128</sup> Als ein wichtiges Argument dienten Salutati die vermeintlich sichtbaren Überreste aus der Gründungszeit, voran das Baptisterium. Man dachte, bei diesem zentralen Bau der Stadt den christianisierten Marstempel der Kolonie *Florentia* vor sich zu haben: »Daß jedoch diese Stadt eine Gründung der Römer ist, läßt sich aus zwingenden Indizien ableiten [...] es gibt den herrlichen, einst dem Mars geweihten Tempel – einem Gott, den die Aristokratie als den Vater des römischen Volkes ansah; und dieser Tempel ist nicht nach ›griechischer‹, nicht nach tuskischer, sondern vollständig nach römischer Art errichtet.«<sup>129</sup>

Salutati wehrte sich offensichtlich gegen anderslautende Behauptungen, wonach S. Giovanni gar nicht im antiken Stile, sondern *greco* oder *tusco more* errichtet sei. Für einen byzantinischen Bau – denn *greco* ist wie bei Cennini in diesem Sinne zu verstehen – dürften die Kuppelmosaiken gesprochen haben. Schwierigkeiten gibt der Begriff *tusco* auf. Dachte man an eine antik-etruskische oder mittelalterlich-toskanische Architektur? Salutatis Wortgebrauch läßt beide Übersetzungen zu, wie andere Stellen belegen.<sup>130</sup> Die zweite Lösung scheint allerdings wahrscheinlicher. Die auffällige Proto-Renaissance-Inkrustation des Baptisteriums legte eine Verbindung zu S. Miniato, SS. Apostoli, dem Pisaner Dom und der Kollegiatskirche in Empoli nahe, alles durch Stiftungs-Inschriften leicht ins Mittelalter zu datierende Bauten. Tatsächlich schildern auch zwei Chroniken des Trecento, daß nach der Zerstörung der Stadt Florenz durch Attila oder Totila erst Karl d. Große das Baptisterium habe errichten lassen – es sich also um einen solchen mit-

<sup>128</sup> Dazu allgemein BARON 1955, Bd. 1, 3–10, 21–37 u. 79–96; Peter Herde, »Politik und Rhetorik in Florenz am Vorabend der Renaissance. Die ideologische Rechtfertigung der Florentiner Außenpolitik durch Coluccio Salutati«, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 47 (1965), 141–220, v. a. 187f.; Ronald G. Witt, *Hercules at the crossroads. The life, works and thought of Coluccio Salutati*, Durham (N. C.) 1983, 246–252 u. 387–391.

<sup>129</sup> SALUTATI, *Invectiva*, 26: »Quod autem haec urbs romanos habuerit auctores, urgentissimis colligitur coniecturis [...] est et templum olim Martis insigne quem gentilitas romani generis volebat auctorem; et templum non graeco non tusco more factum, sed plane romano.« – Vgl. die Beschreibungen antiker Überreste in Florenz bei GHERARDI, *Paradiso*, V, §§ 8–21 und GHERARDI, *Filomena*, I, 7, S. 341 f.

<sup>130</sup> Für frühe Quellen zur etruskischen Vorgeschichte der Toskana und den Äußerungen Salutatis s. Giovanni Cipriani, *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Florenz 1980, 1–13. Für die Wiederentdeckung der etruskischen Vergangenheit auch Gabriele Morolli, *Vetus Etruria. Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica, nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann*, Florenz 1985.

telalterlichen Bau handele.<sup>131</sup> Aus der unmittelbaren Zwangslage heraus mußte Salutati also kunsthistorisch argumentieren und dafür zwischen antiker, toskanisch-mittelalterlicher und griechisch-byzantinischer Art unterscheiden.

### *Periodisierungsversuche und Entwicklungsmodelle*

Aufgegriffen werden diese Kategorien allerdings erst mit einiger Verspätung und zunächst nicht für Kunstwerke. Denn das Hauptinteresse der Humanisten richtete sich zunächst nicht auf diese Art materieller Relikte der Antike, sondern vorrangig auf alte Manuskripte. Es war für sie viel wichtiger, anhand der Schriftform unterscheiden zu können, ob man nun einen spätantiken, byzantinischen oder mittelalterlichen Kodex vor sich liegen hatte, als etwa das Alter eines Madonnenbildes zu bestimmen. So finden sich bereits im ersten Jahrzehnt Qualifizierungen wie *lettera antiqua* oder *libro antiquissimo di lettera longobarda*.<sup>132</sup> Und den Begriff ›gotisch‹ verwendet erstmals nachweislich 1443 Lorenzo Valla, um die nach dem Einfall der Goten und Vandalen in Italien geschriebenen Bücher zu charakterisieren (*codices Gothice scripti*).<sup>133</sup>

<sup>131</sup> Bei den Chroniken handelt es sich um den *Liber de origine civitatis*, in: Otto Hartwig, *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz*, Bd. 1, Marburg 1875, 59f.; Ricordano Malaspini, *Storia fiorentina*, hg. Vincenzo Follini, Florenz 1830, Bd. I, 82f.; vgl. auch MANETTI, *Vita*, 513–530. – Salutati selbst scheint das Argument der Inkrustation nicht überzeugend, denn obwohl er das Baptisterium für antik hält, erwähnt er in seiner *Invectiva*, 170, daß Karl der Große SS. Apostoli erbaut habe. – Zu den Auseinandersetzungen um das Baptisterium ONIANS 1982; auch Nicolai Rubinstein, »Il Poliziano e la questione delle origini di Firenze«, in: *Il Poliziano e il suo tempo*, Florenz 1957, 101–105; Zygmunt Wazbinski, »Le polemiche intorno al Battistero Fiorentino nel Cinquecento«, in: *Filippo Brunelleschi* 1980, Bd. 2, 933–950.

<sup>132</sup> Siehe für diese Beispiele Philip A. Stadter, »Niccolò Niccoli: winning back the knowledge of the ancients«, in: *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, hg. Rino Avesani u. a., Rom 1984, Bd. 2, 749; auch Emanuele Casamassima, »Litterae Gothicae«, in: *La Bibliofilia*, 62 (1960), 109–143. – Ein dort nicht aufgeführtes frühes, explizites Bsp. (ca. 1407) bei BRUNI, *Epistolae*, lib. II, x (44f.) ›Amicum rogat, ut Tulli codicem adornari curet: ›Cum igitur volumen habeat praeclare scriptum orationum Ciceronis, cupit, ut singulorum capita librorum splendore litterarum illuminetur. Tu ergo in ea re diligentiam tuam adhibebis, dabisque operam, ut non auro, nec murice, sed vetusto more hae litterae fiant.‹ – Zur mittelalterlichen Wahrnehmung von Handschriften und Buchmalereien s. EBERLEIN 1995, 159–162.

<sup>133</sup> VALLA, *Elegantiae*, lib. III, praef.: »Nam postquam hae gentes [Gothi & Vandali] semel, iterumque Italiae influentes Rhomam coeperunt, ut imperium eorum, ita linguam quoque (quemadmodum aliqui putant) accepimus, & plurimi forsan ex illis oriundi sumus. Argumento sunt codices Gothice scripti, quae magna multitudo est, quae gens si scripturam Rhomanam depravare potuit, quid de lingua, praesertim relicta sobole putandum est?« – Auf diese Stelle verweist bereits E. S. de Beer, »Gothic: origin and diffusion of the term; the idea of style in architecture«, in: *JWCI*, 11 (1948), 143–162.

Auf Unterschiede zwischen Kunstwerken kommt dann etwa 1417 Poggio Bracciolini in seiner Grabrede auf Francesco Zabarella zu sprechen: Dieser habe eigentlich ein Grabmal mit eherner Statue nach Art der Antike (*more priscorum*) verdient. Da dies aber außer Gebrauch gekommen sei, genüge auch ein traditionelles Grabmal nach Art der Vorfahren, d. h. in der Anlage des Trecento (*ad modum maiorum nostrorum*).<sup>134</sup> Der dann ab der zweiten Hälfte des Quattrocento geläufige Begriff *all'antica* findet sich allerdings nicht erst, wie bislang behauptet, in den Rechnungsbelegen für Brunelleschis Findelhaus.<sup>135</sup> Dort erscheint er ohne weitere qualifizierende Erklärung, spätestens zu diesem Zeitpunkt muß also ein breiter Konsens darüber bestanden haben, was man sich unter einem Türrahmen, einem Tabernakel oder einer Altartafel im ›Stile der Antike‹ vorzustellen habe. Entsprechendes gilt für Neri di Bicci, der kurz nach der Jahrhundertmitte in seinem Werkstattbuch nur mehr notiert, ein reparaturbedürftiges Bild sei »dipinta alla grecha molto antica« oder aber, er habe eine Restaurierung »a l'uso d'ogidi« bzw. »al'antica« ausgeführt.<sup>136</sup> Der erste Beleg für *all'antica* stammt aus dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, als der Volgare-Autor Ser Giovanni von »certi vasi di rame fatti all'antica« spricht, wobei der Kontext freilich nicht deutlich werden läßt, ob damit tatsächlich antikische und nicht nur sehr altertümliche Vasen gemeint waren.<sup>137</sup>

Eine explizite Benennung und Charakterisierung für den gotischen Stil findet sich dagegen erst in Filaretos Architekturtraktat, niedergeschrieben zu Beginn der 1460er Jahre. Auf die transalpine Bauweise kommt der Theo-

<sup>134</sup> POGGIO, *Opera*, Bd. I, 260f.: »Superimponenda esset sepulchro aurea statua more priscorum [...] Sed quia hic mos venit in desuetudinem, satis erit constitui sepulchrum, ornarique ad modum maiorum nostrorum [...]«

<sup>135</sup> Zu der »uscita all'antica« s. M. C. Mendes Atanásio und G. Dallai, »Nuove indagini sullo Spedale degli Innocenti a Firenze«, in: *Commentari*, 17 (1966), 83–106, hier 101 doc. XIV; in den *Ricordanze* des Marco Parenti findet sich 1451 der Vermerk für einen »tabernacolo di legname all'antica« (BORSOOK 1981, 91–96, hier 94, doc. 1). – Vgl. für den Begriff *all'antica* die kurzen Überlegungen bei BURNS 1971, 283ff., und Christa Gardner von Teuffel, »Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45 (1982), 1–30, hier 27f. und Anm. 73.

<sup>136</sup> NERI DI BICCI, *Libro*, 19 [36]; Nr. 671; Nr. 717; 14 [28], besonders ausführlich noch 17 [34]: »uno tabernacolo di legname fatto al'antica: cholonne da llato, di sopra architrave, freg[i]o, chornic[i]one e frontone e di sotto uno imbasamento«; etc. – Zur ›Restaurierung‹ von Bildern im Tre- und Quattrocento und dem sich darin offenbarenden Stilverständnis s. Cecilia Filippini, »Riquadrature e ›restauri‹ di politici trecenteschi o pale d'altare nella seconda metà del Quattrocento«, in: *Maestri e Botteghe* 1992, 199–211; HOENIGER 1995; zu Neri di Bicci auch Annabel Thomas, *The painter's practise in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995.

<sup>137</sup> SER GIOVANNI, *Pecorone*, 133.

retiker anlässlich einer skizzenhaften Geschichte der Baukunst nach dem Verfall des römischen Reiches zu sprechen: »Dann geschah es, daß von nördlich der Alpen viele Vorgehensweisen und Gebräuche übernommen wurden, denn da man in Italien aufgrund der Armut keine großen Gebäude mehr errichtete, besaßen die Menschen nicht allzu viel Erfahrung in solchen Dinge. Und ohne Übung verfeinerten sich auch die Kenntnisse nicht, und so verlor sich allmählich die Wissenschaft von diesen Dingen. Als dann die Zeit kam, daß man in Italien wieder Gebäude errichten wollte, wurden Goldschmiede und Maler herangezogen, und diese – denn obwohl Architektur[formen] zum Teil zu ihrem Beruf gehören, besteht doch ein großer Unterschied [zu Großbauten] – gaben [den Gebäuden] die Formen, die sie kannten und die ihnen aus ihren Arbeiten als modern erschienen. Die Goldschmiede entwarfen nach dem Vorbild und der Form von Tabernakeln und Weihrauchgefäßen; und nach diesem Vorbild und dieser Form erbauten sie Gebäude [...]; und diesen Brauch und diese Vorgehensweise [*uso e modo*] hatten sie, wie ich gesagt habe, von den Nordalpinen, d. h. den Deutschen und Franzosen.«<sup>138</sup>

An früherer Stelle hatte Filarete bereits die *gente barbara* für den Niedergang der antiken Baukunst verantwortlich gemacht, den Spitzbogen (*arco acuto*) als Hauptmerkmal dieses Stils angeführt und die erneute Rück-

<sup>138</sup> FILARETE, *Trattato*, I, lib. xiii, 382: »Poi è accaduto che pure oltramonti è venuto molti usanze e' loro riti, e perché di questi grandi edifizii non si facevano, per cagione che Italia era povera, gl'uomini ancora non si esercitavano troppo in simili cose. E non essendo gli uomini esercitati, non si assottigliavano di sapere, e così le scienze di queste cose si perdono. E venuto poi quando per Italia s'è venuto fare alcuno edificio, sono ricorsi quegli che hanno voluto far fare a orefici e dipintori, e questi muratori i quali, benché appartenga in parte a loro esercizio pure è molta differenza, e che hanno dato quegli modi che hanno saputo e che è paruto a loro, secondo i loro lavori moderni. Gli orefici fanno loro a quella somilitudine e forma de' tabernacoli e de' turibili da dare incenso; e a quella somilitudine e forma hanno fatti i dificii, perché a queglii lavori paiono begli, e anche più si confanno ne' loro lavori che non fanno ne' dificii; e questo uso e modo hanno avuto, come ho detto, da' tramontani, cioè da Todeschi e da Francesci.« – Siehe dazu etwa PANOFSKY 1930. – Bereits in der Florentiner Stadtchronik des Goro Dati von ca. 1423 werden an Or San Michele »beccategli con archicciuoli« beschrieben (vgl. GILBERT 1969, 45), allerdings läßt sich daraus nicht mit Gilbert schließen, daß die Laien einen spätgotischen Stil förderten im Gegensatz zu den kirchlichen Aufträgen im neuen Stil; um 1423 gab es für Dati in Florenz ganz einfach noch überhaupt kein bedeutendes Renaissancegebäude zu erwähnen. – In der Beschreibung seiner Idealstadt Pienza aus den 1450er Jahren erläutert Pius II., den Typ der Hallenkirche von Beispielen bei den »Germanos in Austria« übernommen zu haben: »Venustius ea res et luminosius templum reddit«. Das Bewußtsein eines gotischen Stils läßt sich daraus freilich nicht ableiten, zumal die Fassade der Kirche antike Architektur zitiert, vgl. zuletzt SMITH 1992 und Hans J. Böcker, »Ita Pius iusserat qui exemplar apud Germanos in Austria vidisset. Der Dom von Pienza und seine spätgotischen Vorbilder in Österreich«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 48 (1995), 57–74.

kehr zur »usanza in migliore uso« – womit er die Anfänge der Renaissance-Architektur meint – »trenta anni a dietro o quaranta«, d. h. um 1420/30, angesetzt.<sup>139</sup> Manetti sollte in seiner *Vita Brunelleschi* (1480er Jahre) ebenfalls den Einfall der »nationj di Vandalj, Gotti, Longhobardi e Hunnj« als Grund für das Verschwinden der antiken Architektur nennen. Mit Karl dem Großen und seinen Nachfolgern hätte sich die Lage der Künste dann etwas erholt: Deren »modi Tedeschj« seien zwar besser gewesen als die barbarische Bauweise, blieben aber immer noch weit hinter der antiken zurück.<sup>140</sup> Manetti scheint nun also vier Zeitabschnitte zu unterscheiden: Antike – Zeit der Barbaren – Zeit Karls des Großen und seiner Nachfolger – Renaissance.

Diese Sicht der kulturellen Entwicklung Italiens und insbesondere von Florenz war nicht originell. Bereits 1435 wurden anlässlich einer Diskussion über die Geschichte der lateinischen Sprache und die Entstehung des Volksgare – auf die wir im 5. Kapitel noch ausführlich zu sprechen kommen – die »Barbaren« und der damit einhergehende Verlust der Freiheit für den Untergang der antiken Kultur verantwortlich gemacht. Leonardo Bruni, als Autor der *Historiae Florentini populi* Kenner der Materie, resümiert in seiner ebenfalls 1435 verfaßten *Vita di Petrarca* die vier wichtigsten Stationen der Geschichte Italiens, nämlich Antike, Besetzung durch die Langobarden, Zeit der Kommunen und Erneuerung seit Petrarca: »Als dann die Volksstämme Italiens durch die Vertreibung der Langobarden, welche Italien 204 Jahre besetzt gehalten hatten, ihre Freiheit wieder erlangt hatten, begannen die Städte der Toskana und auch andere sich zu erholen und den Studien zuzuwenden und allmählich den rauhen Stil zu glätten. Und so gewannen sie langsam wieder an Kraft, wenn auch anfänglich noch sehr wenig [...]«. Denn erst eigentlich Petrarca »rief die Anmut des verlorenen antiken Stils wieder ins Licht«.<sup>141</sup>

<sup>139</sup> FILARETE, *Trattato*, lib. viii, 227–234. – Zur weiteren Geschichte des Begriffs Gotik s. Paul Frankl, *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton 1960.

<sup>140</sup> MANETTI, *Vita*, 421–530.

<sup>141</sup> BRUNI, *Schriften*, 65 (auch SOLERTI, *Vite*, 289f.): »Ricuperata di poi la libertà de' popoli italici per la cacciata de' Longobardi, i quali duecento e quattro anni tenuto aveano Italia occupata, le città di Toscana e altre cominciarono a riuersi e a dare opera agli studi, ed alquanto limare il grosso stile. E così a poco a poco vennero ripigliando vigore, ma molto debilmente [...]«, erst Petrarca »rivotò in luce l'antica leggiadria dello stile perduto [...]«. – Siehe weiter Leonardo Bruni, *Historiarum Florentini populi libri XII* (RIS XIX/3), hg. Emilio Santini und Carmine di Piero, Città di Castello 1914, 14f.; Flavio Biondo, *Historiarum ab inclinato Romano imperio decades*, in: ders., *De Roma triumphante*, Basel 1531, 4. – Zur Bewertung des Mittelalters bei den Humanisten Nicolai Rubinstein, »Il Medio Evo nella storiografia Italiana del Rinascimento«, in: *Lettere Italiane*, 24 (1972), 431–447, und v. a. Robert Black, *Benedetto Accolti & the Florentine Renaissance*, Cambridge u. a. 1985.

Es existierte freilich noch eine alternative Erklärung für den Niedergang der antiken Kultur, die am prominentesten Ghiberti in seinen *Commentarii* verfocht. Nicht die Barbaren und äußere Kräfte, sondern die frühen Christen selbst mit ihrer ikonoklastischen Grundeinstellung hätten dies zu verantworten. Neben der Legende über die Statuenzerstörung Gregors des Großen war dieses Geschichtsmodell insbesondere bei Petrarca vorgeprägt gewesen.<sup>142</sup> Insgesamt unterschied auch Ghiberti vier Kunst-Epochen: Die antiken Bildwerke (I), »egregia et gentile arte«, seien unter Konstantin und Papst Silvester als Idole klassifiziert, großenteils vernichtet und die Kirchen weiß gestrichen worden: »Finita che fu l'arte stettero e templi bianchi circa d'anni 600« (II). Nach diesem sechshundertjährigen Intermezzo sind wir in der Zeit zwischen 900 und 1000 angelangt. Die Malkunst läßt Ghiberti jedoch erst wieder mit der 382. Olympiade beginnen, d. h. frühestens im 12. Jh.: »Cominciorono i Greci debilissimamente l'arte della pictura et con molta roceza produssero in essa« (III). Schließlich hätte mit Giotto (IV) der noch zu Zeiten Ghibertis andauernde Wiederaufstieg begonnen: »Comincio l'arte della pictura a sormontare in Etruria«.<sup>143</sup>

Aber nicht nur über das Ende und die Gründe für den Verfall der antiken Kultur differierten die Meinungen, sondern auch über den Beginn der *rinascità* einer jeden Disziplin. Schon Boccaccio und Filippo Villani hatten ja eine Entwicklung von Dante zu Petrarca, von Cimabue zu Giotto angedeutet. Aus der Sicht (und dem größeren historischen Abstand) des 15. Jhs. stellten sich die Vorgänge noch komplexer dar. Vollzog sich die Wiedergeburt parallel auf allen Gebieten der Kultur und Kunst, und wenn ja, wann genau? Folgten die Disziplinen mit einiger Verzögerung aufeinander, oder wechselten sie sich gar ab, so daß etwa der Niedergang der Skulptur nicht zwingend auch den der Philosophie bedeutete?

Lorenzo Valla und Aeneas Sylvius Piccolomini waren sich einig, daß mit dem Verfall der Sprache auch die Dekadenz aller übrigen Künste zwingend sei. Entsprechend rufe die Wiedergeburt der einen auch alle anderen Disziplinen wieder ins Leben. Und Piccolomini postulierte weiter, daß dieser Neuanfang erst mit Petrarca – nicht Dante – und mit Giotto begonnen habe.<sup>144</sup> Nicht alle Humanistenkollegen gaben sich damit zufrieden. Schon

<sup>142</sup> BUDDENSIEG 1965; Peter Murray, »Ghiberti e il suo secondo *Commentario*«, in: *Ghiberti* 1980b, Bd. 2, 283–292; BLACK 1995, 79f.; Creighton Gilbert, »Ghiberti on the destruction of art«, in: *I Tatti Studies*, 6 (1995), 135–144.

<sup>143</sup> GHIBERTI, *Commentarii*, Bd. 1, 35f. – Zu Ghibertis nicht eindeutig aufzulösender Zeitrechnung nach Olympiaden s. KRAUTHEIMER 1956, 353–356, und HURD 1970, 121–123.

<sup>144</sup> VALLA, *Elegantiae*, lib. VI, i, praef.: »Quasi amisso Romano imperio, non deceat Romane aut loqui, aut sapere, fulgorem illum Latinitatis situ, ac rubigine passi obsolescere.

Petrarca hatte ja angemerkt, daß aus seiner Sicht die Bildhauer nicht so schnell wie die Maler den neuen Stil adaptierten. Flavio Biondo sah daher differenzierter einen rund einhundertjährigen Abstand zwischen der *rinascità* der verschiedenen Künste. Für ihn markierten Giotto und Donatello den Neubeginn.<sup>145</sup> Gianozzo Manetti verwies auf Giotto in der Malerei, Ghiberti in der Skulptur und Brunelleschi in der Architektur.<sup>146</sup> Die extremste, gleichwohl die historische Realität wohl am besten treffende Position vertrat um 1435 Matteo Palmieri. Die Notwendigkeit – so heißt es in *Della Vita Civile* – habe zu unterschiedlichen Zeiten ganz unterschiedliche Künste gefördert:

Es ist nur natürlich, daß niedergegangene Künste nach den Forderungen der Notwendigkeit wiederbelebt werden: So blühten auch im antiken Griechenland und Rom ein Zeitalter der Redner, eines der Dichter, wieder ein anderes der Gesetzgeber, Philosophen, Historiker oder Bildhauer, je nachdem, wer am meisten benötigt, geschätzt und von den Meistern der jeweiligen Zeit unterrichtet wurde.<sup>147</sup>

Aus der Sicht des späteren Quattrocento schließlich (Alberti hatte dies allerdings schon 1435 vorweggenommen) sollte sich die Einschätzung der Renaissance nochmals verschieben. Für Giovanni Rucellai, Filarete und Alamanno Rinuccini war der Neubeginn auf allen Gebieten in die Jahre nach 1400 zu verlegen – nicht mehr Giotto, sondern endgültig Masaccio, Brunelleschi und Donatello hießen nun die Protagonisten.<sup>148</sup>

Et multae quidem sunt prudentium hominum, variaequae sententiae, unde hoc rei acciderit, quarum ipse nullam nec improbo, nec probo, nihil sane pronunciare ausus: non magis quam cur illae artes, quae proxime ad liberales accedunt, pingendi, scalpendi, fingendi, architectandi, aut tandiu tantoque opere degeneraverint, ac pene cum literis ipsis demortuae fuerint, aut hoc tempore excitentur, ac reviviscant: tantusque tum bonorum opificum, tum bene litteratorum proventus efflorescat.« – Aeneas Sylvius Piccolomini, 1452: »Amant enim se artes he [eloquentia et pictura] ad invicem. Ingenium pictura expetit, ingenium eloquentia cupit non vulgare, sed altum, et summum. Mirabile dictu est, dum viguit eloquentia, viguit pictura [...] Postquam cecidit facundia iacuit et pictura. Cum illa revixit, hec quoque caput extullit. [...] Post Petrarca emerserunt litterae; post Jotum surexere pictorum manus; utramque ad summam iam videmus artem pervenisse« (nach Rudolf Wolkan, *Der Briefwechsel des Aeneas Sylvius Piccolomini* [Font. Rer. Austriacarum II/68], Bd. III/1, Wien 1918, 336, Nr. 177).

<sup>145</sup> Der Text in App. A, 10; aufgegriffen von Aurelio Bienato, App. A, 38.

<sup>146</sup> MANETTI, *De dignitate*, 86–88.

<sup>147</sup> PALMIERI, *Vita Civile*, 46: »Naturale è rinascere l'arti perdute quando vuole l'uso: come et in Grecia et a Roma anticamente si vide una età fiorire d'oratori, una di poeti, un'altra di legisti philosophi, storici o scultori, secondo erano più in uso, stimate et insegnate da i maestri di que' tempi.«

<sup>148</sup> RUCELLAÏ, *Zibaldone*, 60f.; FILARETE, *Trattato*, lib. viii, 227–234; zu Rinuccini s. Ernst H. Gombrich, »Der Fortschrittsgedanke im Kunstleben der Renaissance« (1952; nach GOMBRICH 1985, 11–23).

Mit diesem Stand war der Systematisierung der Künste für längere Zeit Genüge getan, innerhalb der vier großen Epochen – Antike, Barbaren, Mittelalter/Trecento, Renaissance – wurde nicht weiter unterteilt. Denn während für die antike Literatur bereits seit Anfang des 15. Jhs. sehr präzise eine vorklassische, Goldene, Silberne und spätantike Latinität unterschieden wurden und Sicco Polentone zwischen 1425 und 1437 die erste Literaturgeschichte der Antike mit Ausblick bis zu den Paduaner Frühhumanisten und toskanischen Trecento-Poeten verfaßte, sollte man für eine entsprechende Feingliederung der Bildkünste bis zu Raffaels Brief an Leo X. warten müssen. Erst dort werden die verschiedenen Stilstufen antiker Skulptur, wie sie nebeneinander am Konstantinsbogen anzutreffen sind, begrifflich auseinander dividiert.<sup>149</sup> Mit Vasari wird Stil dann bekanntlich zum historischen Ordnungskriterium auch der neuzeitlichen künstlerischen Entwicklung.<sup>150</sup>

Im Unterschied zur neuen Vorstellung von Individual- und Epochenstilen lassen sich schließlich nur sehr wenige explizite Äußerungen zum Bewußtsein von Lokalstilen anführen, obwohl solche ja bereits in mittelalterlichen Quellen zur Kunst vermerkt wurden. Vor allem auf Ghibertis Diskussion der Sieneser Malerei des Trecento wäre zu verweisen – wie sich auch in der Kunst des frühen 15. Jhs. in Siena wohl am deutlichsten ein bewußtes Festhalten an lokalen Stiltraditionen (im demonstrativen Gegensatz zu den Florentiner Innovationen) aufzeigen läßt.<sup>151</sup>

<sup>149</sup> POLENTONE, *Scriptores illustres*. Vgl. zu den Anfängen der Literaturgeschichtsschreibung und deren Epocheneinteilung nach dem Vorbild von ISIDOR, *Etymologiae*, IX auch SALUTATI, *Epistolario*, Bd. 3, 83f.; GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 506. – Allgemein dazu McLAUGHLIN 1988a. – Zu Raffaels *Lettera a Leone X* vgl. die Ausgabe von Francesco P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994, §§ VII–XII, 68–72, 118–120 und Kommentar 178–192. Dazu Christof Thoenes, »La ›lettera a Leone X‹ und Arnold Nesselrath, »Raphael's archaeological method«, in: *Raffaello a Roma*, Rom 1986; zuletzt Ingrid D. Rowland, »Raphael, Angelo Colocci, and the genesis of the architectural orders«, in: *Art Bulletin*, 76 (1994), 81–104. – Um die Wende zum 16. Jh. scheint auch die nach sieben Stilarten unterscheidende Schrift des Hermogenes *Über die Stilarten* – »Περὶ Ἰδεῶν« – wieder Wirkung zu zeigen. Zwar war sie bereits von Georgius Trapezuntius benutzt worden, die griech. *editio princeps* erschien dann aber erst 1508, eine lat. Übersetzung 1538; s. MONFASANI 1976, 17f. u. 248–257; Annabel Patterson, *Hermogenes and the Renaissance: seven ideas of style*, Princeton 1970; SUMMERS 1981, 236–238.

<sup>150</sup> Etwa PANOFKY 1930; WILLIAMS 1997; Philip Sohm, »Ordering history with style. Giorgio Vasari on the art of history«, in: *Antiquity* 2000, 40–54.

<sup>151</sup> Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 40–43; dazu Giuliano Ercoli, »Il Trecento senese nei *Commentari* di Lorenzo Ghiberti«, in: *Ghiberti* 1980, 317–341. – Ein bewußtes Festhalten an Sieneser (Stil-)Traditionen vermuten Keith Christiansen, »Painting in Renaissance Siena«, in: *Painting in Renaissance Siena, 1420–1500*, Ausstellungskatalog, hg. Keith Christiansen, Laurence B. Kanter und Carl Brandon Strehlke, New York 1988, 3–32, und aus-

In dem zwischen Mai 1462 und November 1463 entstandenen *Dialogus de praestantia virorum sui aevi* – also ungefähr gleichzeitig zu Filaretos Formulierung vom »stile di ciascheduno« – notierte der Florentiner Benedetto Accolti dann die allgemeine Erkenntnis, daß es bei der Ausübung aller Künste nach Zeit, Ort und Person verschiedene Gesetze und Gewohnheiten – *lex et mos* – gäbe. Es handelt sich um die erste nachantike zusammenfassende und offensichtlich neben Cicero auch auf Quintilian rekurrierende Definition des späteren Konzeptes von Epochen-, Lokal- und Individualstilen: »(Unterschiede in der Art und dem Gebrauch) lassen sich beinahe in allen Künsten feststellen. Z. B. erklären viele Philosophen in ihren Büchern die Philosophie in ihrem je eigenen reich geschmückten Schreibstil. Obwohl sie also dieselbe Sache auf verschiedene Weise angehen, mangelt es ihnen allen nicht an großem Ruhm, daher ist der verschiedene Schreibstil eines jeden gerechtfertigt. Die vielfältig differierenden Arten der Sprache und des Vortrags zwischen den einzelnen Rednern lassen sich kaum aufzählen, kaum die (Unterschiede) zwischen den Malern wie auch den Architekten und den Meistern anderer Künste. Deren Reden und Taten sind – wie Cicero sagt – »allesamt ausgezeichnet, obwohl sie sich doch in so vieler Hinsicht gänzlich unterscheiden«. Wir glauben, aus dem Wesen der Natur selbst und unserer Erfahrung diese (allgemeine) Erkenntnis ziehen zu dürfen, daß dieselben Regeln [*lex*] und dasselbe gewohnheitsmäßige Vorgehen [*mos*] nicht an allen Orten, noch zu jeder Zeit, noch für jeden einzelnen gleichermaßen angemessen ist.«<sup>152</sup>

Nicht zu klären bleibt bei alledem, warum von Petrarca's neuem Blick auf die Geschichte und seinen tastenden Überlegungen zum Stil bis hin zu Accolti's Einsicht in die Notwendigkeit der Unterscheidung von Epochen-, Lokal- und Individualstilen rund einhundert Jahre vergehen mußten.

fürhlich Deborah Lubera Kawsy, *The survival, revival, and reappraisal of artistic tradition: civic art and civic identity in Quattrocento Siena*, Ph.D. diss. Univ. of Princeton 1995.

<sup>152</sup> ACCOLTI, *Dialogus*, 114 (die lat. Fassung wird etwas ausführlicher zitiert): »Nam et tempestatibus illis non omnes eodem more atque usu militabant nationes; aliter nempe in plerisque Romani, aliter Graeci, aliter Poeni utebantur [...] Atque ita fere cunctis in artibus evenisse constat. Plurimi namque Philosophorum suo quisque scribendi genere ornate copioseque Philosophiam libris illustrarunt suis. Eandem ergo rem diversimode aggressi, magna omnes gloria non caruerunt, ita cuiuslibet varius scribendi mos probatus est. Inter Oratores ipsos dicendi agendique varietas vix potest enarrari, vix inter Pictores, Architectos etiam, et aliarum Artium magistros; quorum tamen, ut ait Cicero, dicta, factaque probatissima fuerunt, quamque in multis dissimillima. Illud quoque natura ipsa duce et rerum experientia cogimur agnoscere, quod scilicet, non eadem lex aut mos idem omnibus in locis convenit, nec in omni tempore, neque inter omnes.« – Zum *Dialogus* allgemein BLACK 1982 und Black 1985 (wie Anm. 141).

#### 4. *All'antica* oder der Beginn von Philologie und Archäologie

Wir müssen das bislang zum Epochenstil Gesagte v. a. im Hinblick auf die Vorstellung von *all'antica* präzisieren. Es genügt nicht, die Genese eines entsprechenden Vokabulars zu verfolgen. Der entscheidende Unterschied zwischen einem antikisierenden Stil im Mittelalter und der Vorstellung der Frührenaissance läßt sich pointiert so zusammenfassen, daß es nun möglich wird, einen (annähernd) reinen, historisch korrekten Stil der Antike von einem solchen zu unterscheiden, der sich nur in den Grundzügen oder durch einige oberflächliche Applikationen antikisch gibt. Zwar ist Settis' Kritik an Panofskys *principle of disjunction* zuzustimmen: Es lassen sich mittelalterliche Beispiele nachweisen, bei denen »das antike Modell [...] in seiner Form und seiner Bedeutung rezipiert« wurde. Aber mit leichter Modifikation ist Panofskys Definition doch wieder einzusetzen: Es geht im 15. Jh. nicht allein um das Zusammenführen antiker Form mit klassischem Sujet, sondern erstmals darum, ein nach philologischen Kriterien quellengetreu festgelegtes Sujet in möglichst präzise am antiken Vorbild ausgerichteter und antiquarisch korrekter Formgebung zu realisieren. Zumindest der Intention nach bemüht sich das 15. Jh. um stilistische Reinheit und historische Angemessenheit, was letztlich zur Begründung der Disziplinen der Philologie und Archäologie führte.<sup>153</sup> Hier liegt der wesentliche Unterschied zum Mittelalter, wo nur einzelne Künstler und dann auch nur mit einzelnen Werken teils erstaunliche Antikennachahmungen schufen.

##### »Puritas«: Stilistische Reinheit

Auch im Hinblick auf diese stilistische Reinheit waren die Literatur- und Kunsttheoretikern voraus. Das allgemeine Bestreben aller Humanisten des *primo Quattrocento* richtete sich auf ein semantisch und syntaktisch korrektes Latein im Sinne Ciceros und Quintilians, gereinigt (*emendatus, purgatus*) von allen archaischen, nachklassischen und volkssprachlichen Elementen: »Sermo purus erit et latinus«.<sup>154</sup> *Puritas, purus, pure* – häufig

<sup>153</sup> Zur Genese humanistischer Philologie s. Anthony Grafton, »Quattrocento humanism and classical scholarship«, in: *Renaissance humanism* 1988, Bd. 3, 23–66. – Zur Frühgeschichte der Archäologie s. WEISS 1969 und WREDE 1994 (mit der neueren Lit.). – An erster Stelle steht die Forderung nach *puritas* und *decorum* zu Beginn des 16. Jhs. (1525) bei Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, II, 4 und 19: »Tuttafiata generalissima e universale regola è in ciascuna di queste maniere e stili, le più pure, le più monde, le più chiare sempre, le più belle e più grate voci scegliere e recare alle nostre composizioni, che si possa. [...] Con ciò sia cose che da servare è il decoro degli stili, o convenevolezza che più ci piaccia di monare questa virtù [...].« – Vgl. allgemein SCHLAFFER 1990.

<sup>154</sup> Cicero, *Orator*, 79; auch *De Oratore*, I, 144: »Audieram etiam quae de orationis ipsius ornamentis traderentur, in qua percipitur primum, ut pure et Latine loquamur, deinde

findet sich auch das Adjektiv *incorruptus* – bezeichneten das bislang unbekannte Ideal einer stilistischen Reinheit nach klassischem Vorbild: »Ich glaube freilich, daß man auf die Reinheit der lateinischen Sprache achten muß und sie nicht durch griechische oder barbarische Diktion besudeln darf.«<sup>155</sup> Als unmittelbare Folge dieses neu erworbenen philologisch-stilistischen Unterscheidungsvermögens begann man nun genauer zwischen verschiedenen Stufen und der historischen Abfolge des Lateins zu unterscheiden: einer archaischen, Goldenen, Silbernen, spätantiken und mittelalterlichen Latinität.<sup>156</sup>

Freilich betrieb kaum ein Gelehrter so früh und konsequent die Suche nach dieser *puritas* wie der Florentiner Niccolò Niccoli, der später mit Donatello befreundet sein sollte (s. Kap. V.1). Ernst H. Gombrich hat als erster die Bedeutung Niccolis für die neue Vorstellung von *all'antica* erkannt. Diesen Humanisten kann man als den Begründer der beiden Disziplinen der Philologie und Archäologie bezeichnen.<sup>157</sup> Selbst dem Stolz seiner Vaterstadt, den *tre corone* Dante, Petrarca, Boccaccio, hielt er unerbittlich ihr fehlerhaftes Latein vor, und zog seinerseits entlegenste Inschriften heran, um die korrekte Schreibweise bestimmter Worte zu eruieren. Niccolis Perfektionswahn verhinderte, daß er selbst irgendeinen längeren Text zu Papier brachte, so daß wir auf indirekte Zeugnisse über ihn angewiesen sind. Nach Ausweis dieser Quellen beschäftigte sich Niccoli im Unterschied zu seinen Humanistenkollegen nicht ausschließlich mit Literatur. Er konnte seine Lektüre nur dann wirklich goutieren, wenn auch die Form der Schriftzeichen dem Inhalt entsprach. Philologischer Scharfsinn, der die klassischen Texte von jeder Korruption emendierte, und die Sensibilisierung für anschauliche Formen, für den Stil *all'antica*, gingen Hand

ut plane et dilucide, tum et ornate, post ad rerum dignitatem apte et quasi decore«; gemeint ist stets die »idiomatisch korrekte Ausdrucksweise« (LAUSBERG 1973, § 463). Vgl. die entsprechende Deutung Poggio Bracciolinis der Cicero-Zitate (1449, nach TAVONI 1984, 245 u. 250) mit dem einen Unterschied, daß jetzt die idiomatisch korrekte Ausdrucksweise auf diejenige zur Zeit des klassischen Lateins festgelegt ist. – Insgesamt Jozef Ijsewijn, »Mittelalterliches Latein und Humanistenlatein«, in: *Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance*, hg. August Buck, Hamburg 1981, 71–83.

<sup>155</sup> BRUNI, *Epistolae*, lib. X, 24, 215–217: »Ego autem puritatem latini sermonis observandam censeo, neque coinquinandem grecis aut barbaris dictionibus.«

<sup>156</sup> Siehe oben Anm. 149.

<sup>157</sup> So schon Poggios Leichenrede auf den Freund (POGGIO, *Opera*, Bd. 1, 273): »Tu inprimis viam ad humanitatis studia ostendisti, tu iter ad veram eloquentiam demonstrasti«; dann VESPASIANO, *Vite*, Bd. 2, 225–242. – Zu Niccoli s. zuletzt mit der älteren Literatur Stadter 1984 (wie Anm. 132), 747–764; QUINT 1985; Martin C. Davies, »An emperor without clothes? Niccolò Niccoli under attack«, in: *Italia medioevale e umanistica*, 30 (1987), 95–148.

in Hand.<sup>158</sup> Niccolis Freund Ambrogio Traversari übertrug daher auch den Begriff der Reinheit von der Grammatik auf die anschauliche Form der Lettern und sprach von der »*puritas et suavitas*« der Schriftzeichen.<sup>159</sup> Niccolis Interesse schloß auch die monumentalen Zeugnisse der Antike ein. Für Petrarca waren die Überreste des antiken Rom nur Zeugnisse vergangener Größe gewesen, er wußte ihnen aber keine brauchbaren Informationen zur antiken Kultur abzugewinnen.<sup>160</sup> Noch 1413 konnte Guarino in einer *Invectiva* seinen Gegner Niccoli dadurch lächerlich machen, daß er schilderte, wie dieser Ruinen durchstreife, um so irgendwelche Aufschlüsse über das antike Geistesleben zu erhalten (daran erinnert sei, daß nach Manettis Aussage Brunelleschi und Donatello zu Beginn des 15. Jhs. dasselbe taten):

Wer könnte sich des Lachens enthalten, wenn dieser Mann, um sich den Anschein zu geben, auch die Gesetze [*rationes*] der Architektur zu erklären, seinen Arm entblößt und alte Gebäude untersucht, die Wände prüft, voll Eifer die Ruinen und die halb eingestürzten Gewölbe zerstörter Städte erklärt, wieviele Stufen die Ruine des alten Theaters hatte, wie viele Säulen entweder auf dem Platz herumliegen oder noch aufrecht stehen, wieviele Fuß ihre Basis breit ist, wie hoch die Spitze des Obelisken hinaufreicht.<sup>161</sup>

Bis in die 1430er Jahre wird sich die Einschätzung grundlegend ändern. Bereits anlässlich seines Romaufenthaltes von ca. 1424 soll Cyriacus d'Ancona, freilich in dieser Radikalität noch ein Einzelfall, den antiken Relikten mehr Aussagekraft als den Schriftquellen zugemessen haben: »*maio-rem*

<sup>158</sup> Neben GOMBRICH 1967 v. a. Albinia C. de la Mare, »Humanistic script: the first ten years«, in: *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, hg. Fritz Krafft und Dieter Wuttke, Boppard 1977, 89–108. – Zu Donatellos Lettern s. auch Millard Meiss, »Towards a more comprehensive Renaissance paleography«, in: *Art Bulletin*, 42 (1960), 97–112.

<sup>159</sup> TRAVERSARI, *Epistolarium*, Bd. 2, Lib. XI, 19. – Vgl. dann etwa 1435 GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 210: »*Litterarum facies formosa venustaque, et recta et vetusta scribendi formula, quam orthographiam appellant, legentis oculos alliciebant.*«

<sup>160</sup> Zum Beispiel Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, I, 118: »*Quaere in libris, invenies nomina. Quaere urbem totam, aut nihil invenies, aut perexigua tantorum operum vestigia.*« – Dazu MAZZOCCO 1975 und Angelo Mazzocco, »The antiquarianism of Francesco Petrarca«, in: *JMRS*, 7 (1977), 203–224.

<sup>161</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. 1, 39f.: »*Quis sibi quominus risu dirumpatur absteineat, cum ille ut etiam de architectura rationes explicare credatur, lacertos exerens, antiqua probat aedificia, moenia recenset, iacentium ruinas urbium et »semirutos« fornices, diligenter edisserit quot disiecta gradibus theatra, quot per areas columnae aut stratae iaceant aut stantes exurgant, quot pedibus basis pateat, quot obeliscorum vertex emineat*« (Übersetzung nach GOMBRICH 1987, 127). – Niccolis Verbindung zu Künstlern belegt die Tatsache, daß einer seiner drei erhaltenen Briefe an Michelozzo gerichtet ist. – Insgesamt zur Erforschung des antiken Rom JACKS 1993.

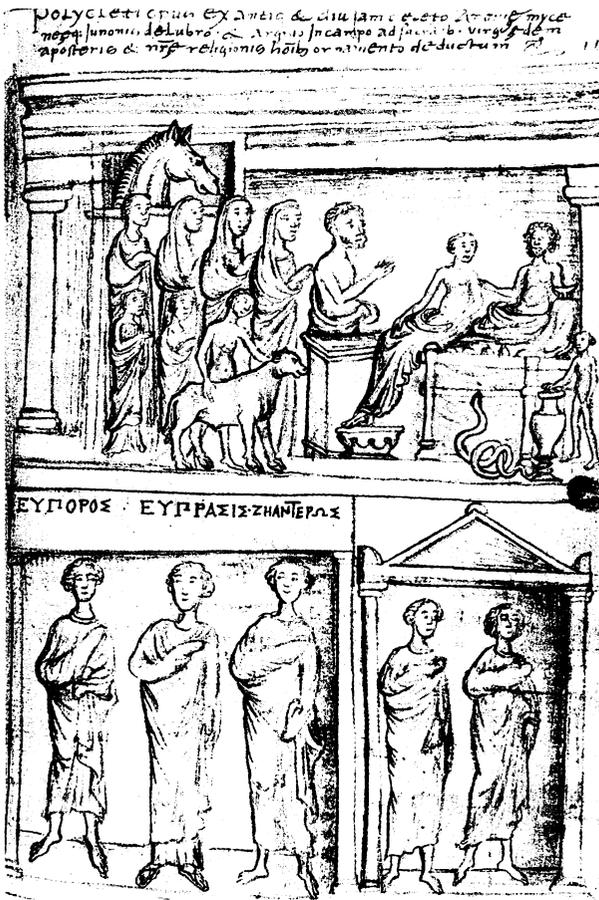


Abb. 6  
Cyriacus d'Ancona,  
Polyklet zugeschriebenes Relief  
aus dem Juno-  
Heiligtum von  
Argos.  
Mailand, Biblioteca  
Ambrosiana,  
Cod. Trotti 373,  
fol. 115r

dine ex lapide Tiburtino«. Im Verlauf der Stadtmauern vermerkt er schließlich modernes, d. h. nach-karolingisches Mauerwerk (»lateritia, nova sunt et post octingentesimum annum«) und insgesamt vielfache Ausbesserungen:

<sup>162</sup> Überliefert bei SCALAMONTI, *Vita Kiriaci*, 48: »At et cum maximas per urbem tam generosissimae gentis reliquias undique solo disiectas aspexisset, lapides et ipsi magnarum rerum gestarum maiorem longe quam ipsi libri fidem et notitiam spectantibus praebere videbantur.« – Dazu auch CHIARLO 1984a, 269–297; allgemein *Ciriaco d'Ancona* 1998. – Möglicherweise beschleunigte diesen Wandel letztlich auch der Einfluss des 1411 nach Rom emigrierten Griechen Manuel Chrysoloras, der im Gegensatz zur Geschichtsschreibung allein den Monumenten direkte Anschauung (*autopsia*) und lebendige Vergegenwärtigung (*parousia*) zugestand (s. *Patrologia Graeca*, Bd. 156, Sp. 27–28D); dazu auch PCHAT 1989 und FORTINI BROWN 1996, 75–92. – Vgl. auch die Überlegungen bei Patricia Fortini Brown, »The antiquarianism of Jacopo Bellini«, in: *Artibus et historiae*, 26 (1992), 65–84, Bellinis Skizzenbücher hätten als Pendants zu humanistischen Inschriftensammlungen gedient.

<sup>163</sup> Dazu Luigi Vagnetti, »Lo studio di Roma negli scritti albertiani (Testo latino della »Descriptio Urbis Romae« e traduzione italiana)«, in: *Alberti* 1974, 73–137; JACKS 1993, 99–110.

longe quam ipsi libri fidem et notitiam.« Bei seinen Reisen notierte er nicht mehr nur die klassischen Inschriften und beschrieb (überaus exakt) das Gesehene, sondern fügte seinen *Commentarii* auch Zeichnungen bei (Abb. 6).<sup>162</sup> Alberti entwickelte das Projekt, anhand der vorhandenen Überreste den Stadtplan des antiken Rom zu rekonstruieren.<sup>163</sup> Poggio Bracciolini verließ sich bei seiner kurz nach 1431 begonnenen Beschreibung der Stadt nicht mehr nur auf die klassischen Historiker, sondern versucht sie mit den eigenen Beobachtungen zu den verschiedenen, aufeinander folgenden Mauertechniken und -materialien der römischen Gebäude in Einklang zu bringen. So entdeckt er die erhaltenen Mauerzüge des ehemaligen Romulus-Tempels in SS. Cosmas e Damiano verbaut: »pars muri vetustissima quadrato lapide«. Und zu Füßen des Tarpeischen Felsens konstatiert er eine »aedes vetustissima unica testudine ex lapide Tiburtino«.

Es ist nicht nur eine Bauweise zu beobachten, sondern an unterschiedlichen Orten viele verschiedene. Daraus folgt eindeutig, daß die Mauern weder zur selben Zeit noch von nur einem Architekten errichtet wurden.<sup>164</sup>

An den Mauern auf Mantegnas Bildern läßt sich dann bei einem Maler ein entsprechendes Bewußtsein der Geschichtlichkeit von Bauwerken ablesen.<sup>165</sup> Ab 1444 arbeitete Flavio Biondo an seiner *Roma instaurata* als einer Geschichte der antiken Hinterlassenschaften insgesamt.<sup>166</sup> Die früheste erhaltene archäologisch weitgehend korrekte Wiedergabe eines antiken Monumentes – des Konstantinsbogens – findet sich dann auf einem Fresko des Benedetto Bonfigli in der *Cappella dei Priori* zu Perugia, entstanden vor 1461 (Abb.7).<sup>167</sup> Eine dokumentarische Bestandsaufnahme der Trajanssäule in sechs Zeichnungen ist auf 1467 datiert.<sup>168</sup> Die Trajanssäule vor Augen wurde um 1480 mit den Reliefs für das Ziborium, welches Sixtus IV. an den Hochaltar von St. Peter stiftete, der im 15. Jh. vielleicht außergewöhnlichste Grad der antikisierenden Nachschöpfung erreicht.<sup>169</sup>

<sup>164</sup> *Codice topografico IV* 1953, 243–245: »Non est insuper unica aedificando ratio, sed multis in locis varia; ut plane constet non uno tempore, neque ab eodem architecto muros factos.«

<sup>165</sup> Arnold Esch, »Mauern bei Mantegna«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), 293–319.

<sup>166</sup> BIONDO, *Roma instaurata*. – Zu Biondos bis ins 17. Jahrhundert wegweisender Synopsis der Kultur des antiken Rom Angelo Mazzocco, »Flavio Biondo and the antiquarian tradition«, in: *Acta Conventus Neolatini Bononiensis. Proceedings of the Fourth International Congress of Neolatin Studies Bologna 1979*, hg. J. Schoeck, New York 1985, 124–136; JACKS 1993, 113–124; Ingo Herklotz, »Das Museo Cartaceo des Cassiano del Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts«, in: *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, hg. Elizabeth Cropper u. a., Bologna 1992, 81–125; auch Catherine J. Castner, »Direct observation and Biondo Flavio's additions to *Italia Illustrata*: the case of Oriculum«, in: *Medievalia & Humanistica*, N. S. 25 (1998), 93–108.

<sup>167</sup> Dazu SETTIS/FARINELLA/AGOSTI 1987, 1080f.; zuletzt Rosaria Mencarelli Jorio, »Gli affreschi della cappella dei Priori«, und Luigi Sensi, »Benedetto Bonfigli e l'antico«, in: *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, Ausstellungskatalog, hg. Vittoria Garibaldi, Mailand 1996, 71–85 u. 90–95.

<sup>168</sup> E. Strong, »Six drawings from the Column of Trajan with the date 1467 and a note on the date of Jacopo Ripanda«, in: *Papers of the British School of Rome*, VI (1913), 174–183; Giovanni Agosti und Vincenzo Farinella, »Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche«, in: *Memoria dell'antico*, Bd. 1, 1984, 373–444, v. a. 393 (s. auch die Fortsetzung »Il fregio della colonna Traiana. Avvio ad un registro della fortuna visiva«, in: *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa*, ser. 3, 15 [1985], 1103–1150); *Da Pisanello* 1988, 187–189. – Zur weiteren Entwicklung solcher Bestandsaufnahmen Maria E. Micheli, »Un taccuino di un ignoto umanista del XV secolo«, in: *Xenia*, 6 (1983), 63–82; Arnold Nesselrath, »Monumenta Antiqua romana. Ein illustrierter Rom-Traktat des Quattrocento«, in: *Antikenzeichnung* 1989, 21–37.



Abb. 7  
Benedetto Bonfigli,  
Wunder des Hl.  
Ludwig (Detail).  
Perugia, Galleria  
Nazionale del-  
l'Umbria, Cappella  
dei Priori

tiertes Problem von größter Tragweite. Wie sind zeitgenössische, der Antike noch nicht bekannte Gegenstände oder Sachverhalte zu benennen? Dürfen dafür neue Vokabeln geprägt werden, oder ist eine Umschreibung mit dem klassischen Wortrepertoire zu versuchen? Allgemeiner formuliert: Mit der Entdeckung eines reinen klassischen Stils wurde zugleich die historische Veränderlichkeit der lateinischen Sprache in ganz neuer Weise zu einem Problem. Eine historisch-philologisch korrekte Sprachform konnte nur in ihrer eigenen Zeit angemessen sein; sollte also die gerade wiedergewonnene Goldene Latinität für die Humanisten in dieser Reinform gar nicht zu verwenden sein? Galt die einmal zur Zeit und von Cicero selbst festgeschriebene Norm, oder galt – wie Quintilian und Horaz behaupteten – der zeitbedingte, wandelbare Sprachgebrauch (*ratio* gegen *consuetudo/usus*)?<sup>171</sup>

<sup>169</sup> Grundlegend Fritz Burger, »Das Konfessionstabernakel Sixtus' IV. und sein Meister«, in: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 28 (1907), 95–116 u. 150–167; Agosti und Farinella 1984 (wie Anm. 168), 393–396; HAUSSHERR 1984, 32f.

<sup>170</sup> Die entscheidenden Formulierungen lauten: »Que sint conformes aliis capellis iam inceptis et in futurum edificandis« bzw. »bene et honorabiliter respondeant hedificio incepto«; publiziert von RUDA 1978; s. auch die anschließende Analyse von Howard Saalman, »San Lorenzo: the 1434 chapel project«, in: *Burlington Magazine*, 120 (1978), 361–364.

<sup>171</sup> Horaz, *Ars Poetica*, 58f.; Quintilian, *Institutio Oratoria*, etwa I, 6, 3. – Vgl. zur gesamten Diskussion STEVER GRAVELLE 1981; Gary Ianziti, »Humanism's new science: the history of the future«, in: *I Tatti Studies*, 4 (1991), 59–88; MAZZOCCO 1993, 43–50; PFISTERER 2002.

Auch mit Blick auf die modernen Kunstwerke markieren die 1430er Jahre einen Wandel in der Vorstellung von *puritas*: Das 1434 festgelegte Bauprogramm von S. Lorenzo jedenfalls sah erstmals nachweislich vor, daß die Kapellenausstattungen einer Kirche einheitlichen Kriterien zu folgen haben, damit alles formal zusammenstimme.<sup>170</sup>

»*Veritas historiae*«:

*Historisches Decorum*

Das Bewußtsein von reinem Stil in syntaktischer und semantischer Hinsicht und das Streben, das eigene Latein möglichst genau an den besten antiken Vorbildern auszurichten, schuf ein neues, jahrzehntelang disku-

Flavio Biondo – er sei als früher Zeuge zitiert – mußte es bei der 1439 begonnenen Niederschrift der *Historiarum ab Inclinatione Romani Imperii Decades*, d. h. einer Darstellung der nachantiken Geschichte, besonders deutlich werden, daß dazu das von den römischen Historikern vorgegebene Vokabular nicht ausreichte:

Denn in diesen jüngst vergangenen Jahren unserer Geschichte haben sich gewaltige Veränderungen in der öffentlichen Verwaltung der Provinzen und Städte Italiens und im Privatleben vollzogen, die größten Veränderungen aber in der Kriegsführung. Daher nützt es uns auch nichts, sich großenteils des Sprachgebrauchs [*modus dicendi*] zu bedienen, welcher für die antiken Autoren adäquat und durch tägliche Anwendung völlig geläufig war.<sup>172</sup>

Die Weiterentwicklung der Waffen, Rüstungen und militärischen Techniken war bei den Humanisten, die für eine zeitgemäße Angleichung des Lateins plädierten, eines der beliebtesten, weil offensichtlichsten Beispiele – auf seine Ursprünge bei Vergil und Augustinus haben wir schon hingewiesen: Die neu erfundenen Feuerwaffen etwa nicht *bombarda* zu nennen, sondern umständlich mit klassischen Vokabeln als *machina saxa torquens* zu paraphrasieren, bzw. als *balista* oder *catapultus* zu bezeichnen, bezeuge sprachliche Armut, sei ungenau und zuweilen gegen die historische Wahrheit, »contra veritatem historiae«.<sup>173</sup> Hier zeigt sich erstmals ein Sinn für den korrekten historischen, philologischen und antiquarischen Kontext. Als direkte Auswirkung dieses neuen Bewußtseins für historisches *decorum* muß gelten, wenn dann Filarete für die Künste – und just am Beispiel der Rüstung von Donatellos Gattamelata – nicht nur Angemessenheit gemäß der Natur und dem Charakter einer Sache, sondern auch gemäß der historischen Zeit verlangt:

Heilige wollen ihrem Wesen/Charakter gemäß dargestellt sein [...], wie z. B. der Hl. Georg Donatellos, der in der Tat eine vollendete Statue ist [...] Das gleiche [d. h. Angemessenheit] gilt für Kleidung und Auftreten.

<sup>172</sup> Flavio Biondo, *Decades*..., in: ders., *Opera*, Basel 1559, 393: »His namque posterioribus historiarum nostrarum annis maxima est facta provinciarum et Italiae urbium publice administrandarum ac privatim vivendi, sed maxime gerendi belli rationis mutatio. Ideoque qui priscis scriptoribus in promptu et tanquam ex quotidiano loquendi usu facillimi erant, modos dicendi a nobis magna ex parte servari non expediat.« – Siehe auch Denys Hay, »Flavio Biondo and the Middle Ages« (1959), in: *Art and Politics* 1993, 59–90.

<sup>173</sup> Das Beispiel der *bombarda* auch bei Lorenzo Valla, *In Barptolemaeum Facium Invektiviarum seu Recriminationum Libri* (in: VALLA, *Opera*, Bd. 1, 504); die Wendung »contra veritatem historiae« fällt dort wenig später bei der sinngemäß entsprechenden Diskussion eines anderen Neologismus (S. 513). – Vgl. auch Paolo Paolini, »L'apologo latino ›Bombarda‹ di Pandolfo Collenuccio e altri riflessioni delle prime armi da fuoco«, in: *Studi umanistici piceni*, 9 (1989), 155–163.



Abb. 8  
Umkreis des  
Pisanello, Zeich-  
nung nach einem  
Relief des  
Konstantinsbogens.  
Chantilly, Musée  
Condé,  
FR I-4 v

liegt schließlich auch der Grund für die ab der Mitte des 15. Jhs. anzutreffenden Ratschläge an die Künstler, möglichst nackte Figuren abzubilden. Die dadurch zeitlosen Bildwerke würden immer gefallen.<sup>176</sup>

<sup>174</sup> FILARETE, *Trattato*, XXIII, 658f. (s. App. A, 20). – HAUSHERR 1984; dazu die Rezension von Robert Suckale in: *Kritische Berichte*, 13 (1985), 72–78; für die Genese der Vorstellung im frühen Humanismus zu allgemein bleiben die Ausführungen von Ursula Mildner-Flesch, *Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetsstils am Beispiel Nicolas Poussins*, St. Augustin 1983; neuerdings Carsten-Peter Warncke, »Rang, Platz, Pose und Kostüm. Politische Kategorien öffentlicher Personaldenkmäler in der Frühen Neuzeit«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 38 (1999), 195–208. – Unter antiquarischem Gesichtspunkt Mathias Pfaffenbichler, »Das Fortleben der antiken Schutzbewaffnung in der Florentiner Kunst der Frührenaissance«, in: *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchardt* . . . , hg. Fritz Blakolmer u. a., Wien 1996, 363–376.

<sup>175</sup> Die illustrierten Beispiele zeigen die Büste des Piero de' Medici, datiert 1453/54, und die wenig später entstandene von Giovanni de' Medici (?), s. zuletzt Shelley Zuraw, »The Medici portraits of Mino da Fiesole«, in: *Piero de' Medici* 1993, 217–239.

<sup>176</sup> Angelo Decembrio, *De Politia litteraria* (nach BAXANDALL 1963, 314f.): »Quippe quod non omnis tegumenti usus. neque omnibus temporibus et gentibus placet. Aliaque idcirco aliis calceamentorum genera vel sagulorum cingulorumue. armorum etiam ipsis picturis irridentur. At quod naturae praecipuum est artificium. nulla temporum nouitate mutatur.« – Dann ausführlich Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei* . . . nach dem Cod.

Und man mache es nicht wie der oben Genannte, der ein bronzenes Reiterstandbild in Erinnerung an Gattamelata anfertigte, das so unangemessen ist, daß es wenig Lob erhielt. Denn wenn du einen Zeitgenossen darstellst, soll man ihn nicht mit antikischer Gewandung einkleiden, sondern so, wie er es gewöhnlich tat.<sup>174</sup>

Freilich scheinen nicht alle Zeitgenossen dieses historische Decorum als verbindlich angesehen zu haben. Bei Mino da Fiesole konnte sich der Auftraggeber einer Porträtbüste offensichtlich aussuchen, ob ihm (und der mit dem Werk intendierten Aussage) eine zeitgenössische Gewandung oder eine antikische Rüstung besser zu Gesicht stünde (Abb. 9, 10).<sup>175</sup> In der Erkenntnis des schnellen Wandels, dem Kleidermoden unterworfen sind,

Wendet man freilich den Blick von den Humanisten auf breitere Bevölkerungsschichten, von der klassischen auf die christliche Bildtheorie, erfährt das skizzierte Bewußtsein vom historischen Decorum eine bedeutsame Einschränkung. Eine der drei Hauptfunktionen christlicher Kunst (s. Kap. VII.3) bestand darin, die Erinnerung an die Ereignisse des Heilsgeschehens wach zu halten und das Gedächtnis zu unterstützen.<sup>177</sup> Insofern entsprachen die realen Bilder den imaginativen Gedächtnisbildern, die jeder Gläubige angehalten war, sich zum Zwecke intensiver Meditation möglichst detailliert vorzustellen. Für diese innere Visualisierung und Memorierung der Ereignisse schrieb zumindest ein Teil der Traktate zur *ars memorativa* – der Gedächtniskunst also – vor, die Orte und Personen der Handlungen mit vertrauten Orten (und manchmal auch Personen) der eigenen Umgebung zu verbinden. Verteilte man die Gedächtnisbilder etwa auf die Räume des eigenen Hauses, so würde man sich zu beliebiger Zeit wieder an sie erinnern können, man stieße sozusagen auf sie, durchschritt man nur im Geiste die bekannten Örtlichkeiten.<sup>178</sup> Das bedeutet, daß



Abb. 9  
Mino da Fiesole,  
Piero de' Medici.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello

Vat. (*Urbinas*) 1270, hg. Heinrich Ludwig, Wien 1882, 374 u. 540f.: »Et fugire il piu che si po gli abiti della sua età«. – S. auch HAUSSHERR 1984, 39–42.

<sup>177</sup> Siehe ausführlich Kap. VII.3.

<sup>178</sup> Vgl. z. B. Michele del Giogante, *Memoria artificiale* (nach Felice Tocco und Orazio Bacci, »Un trattatello mnemonico di Michele del Giogante«, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 32 [1898], 340–354, hier 340f.): »Apresso io Michele di nofri di Michele di Maso del Giogante ragioniere mostrerò il precipio dello nparare l'arte della memoria la quale mi mostro il maestro Niccolo Ciecho da Firenze 1435 di dicembre, quando ci venne. Cominciando a locare luoghi nella casa mia [...]«; zu dieser Schrift auch KENT 2000, 91–93. – Der 1454 niedergeschriebene *Zardino de Oration*, Venedig 1494, fol. x2v–x3r (nach BAXANDALL 1972/1988, 163f. u. 45–48), gibt die eindeutigsten Vorschriften: »La quale historia acio che tu meglio la possi imprimere nella mente, e piu facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti sera utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Come una citade, laquale sia bene praticata. Nella quale citade tu trovi li lochi principali neli quali forono exercitati tutti li acti dela passione [...] Anchora e dibisogno che ti



Abb. 10  
Mino da Fiesole,  
Giovanni de'  
Medici (?).  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello

»Politia«: Einheit von Form und Inhalt?

Nachdem Panofskys Wesensbestimmung der Renaissancekunst als Wiedervereinigung antiker Form mit klassischem Inhalt in modifizierter Form beibehalten werden konnte, bleibt die Frage, ob sich die Theoretiker des 15. Jhs. selbst einer solchen Definition bewußt waren. Zumindest ansatzweise läßt sich dies aus dem um die Mitte des 15. Jhs. verfaßten Dialog *De politia litteraria* des Angelo Decembrio herauslesen. Da es sich bei dem Werk, wie es Michael Baxandall charakterisierte, um »ein sehr langes und schlecht geschriebenes Buch handelt, das die Aufmerksamkeit in mehr-

die bildliche Vorstellung des Heilsgeschehens gerade nicht in historische Distanz rückte, sondern in die Gegenwart geholt und bewußt aktualisiert wurde. Dazu kommt, daß bei den alljährlichen Umzügen und *Sacre Rappresentazioni* in Florenz Zeitgenossen in die Rolle von alt- und neutestamentarischen Gestalten schlüpfen. Es ist daher weder verwunderlich, auf religiösen Bildern des Quattrocento eine Unzahl von Rollenporträts zu finden, noch überrascht es, daß die historische Distanzierung des Heilsgeschehens – die um 1435 mit Donatellos Relief des Herodesgastmahls bereits eine beachtliche Stufe erreicht hatte (s. Kap. IV.3) – nicht konsequent vorangetrieben wurde.

formi nela mente alcune persone, le quale tu habbi pratiche e note, le quale tute rappresentino quelle persone che principalmente intervennero de essa passione [...] Così andunque havendo formate tutte queste cose nela mente, si che quivi sia posta tutta la fantasia, e entrari nel cubiculo tuo e sola e solitaria discaciando ogni altro pensiero exteriore.« – Zu den Voraussetzungen für den *Zardino* s. ANTOINE 1988, 577–587; zur Theorie der *ars memorativa* insgesamt jüngst Mary Carruthers, *The book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge 1990; eine Fallstudie zur Predigt bei Lina Bolzoni, »Predicazione e arte della memoria: un quaresimale di Bernardino da Siena e l'immagine del Serafino«, in: *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz*, hg. Ronald G. Kecks, Berlin 1991, 179–195.

facher Hinsicht ermüdet«,<sup>179</sup> braucht es nicht zu verwundern, wenn dies bislang noch nicht erkannt wurde. Unter Führung von Leonello d'Este – so die Rahmenhandlung – diskutiert ein kleiner Kreis von Humanisten und jungen Adligen des Ferrareser Hofes über die Verfeinerung (*politia*) der Kultur, voran der Sprache und Literatur, dann aber auch über die angemessene Ausstattung von Bibliotheken, über antike Gewichte, Numismatik, Astrologie sowie über die Betrachtung von Gemmen, Bildern und Skulpturen. *Politia* meint nach Decembrios phantasiereicher Etymologie stets das geistige Polieren oder Abschleifen einer Sache entsprechend dem Vorgehen bei Skulpturen, bis der höchste Grad an Glätte, Perfektion und Eleganz erreicht ist.<sup>180</sup> Läßt man nun in dem Kapitel zu den Bildenden Künsten die vielen, den zentralen Gedankengang verunklarenden Nebenargumente beiseite, so ergibt sich auch für Maler und Bildhauer die Forderung, *politia* in inhaltlicher wie formaler Hinsicht zu erstreben. Am Beispiel nordalpiner Maleien und insbesondere der prächtigen, freilich mit ihrem Glanz nur die Augen der Ungebildeten täuschenden Wandteppiche diskutiert die Runde den Mißbrauch und die Grenzen künstlerischer Freiheit. Die Ikonographie selbst fiktiver Sujets müsse strikt den antiken Textquellen folgen und dürfe nicht zum Tummelplatz von Volkssagen und Phantasiegespinsten werden:

Wenn auch Malern und Dichtern stets derselbe Wagemut in jeder Hinsicht zugestanden wurde: So lehrt doch Horaz, daß dieser Wagemut und diese Gestaltungsfreiheit so zu verstehen seien, daß sich dennoch der eine (Teil der Komposition) passend zum anderen fügen muß. Sie dürften nicht den durch die Wirklichkeit oder (die Fiktion der) Fabel gesetzten Rahmen überschreiten. Es wäre also feiner [*politius*] gewesen [als auf die-

<sup>179</sup> BAXANDALL 1963, 304. – Seitdem zu Decembrios Werk: Werner Gundersheimer, *Ferrara. The style of a Renaissance despotism*, Princeton 1973; Jon Pearson Perry, »A fifteenth-century dialogue on literary taste: Angelo Decembrio's account of playwright Ugolino Pisani at the court of Leonello d'Este«, in: *RQ*, 39 (1986), 613–643; Charles Ross, »Poetics at the court of Leonello d'Este«, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo*, hg. M. Pade u. a., Kopenhagen und Modena 1990, 55–69; *Le Muse e il Principe* 1991; Daniela Friggè, »Redazioni e tradizione della ›Politia litteraria‹ di Angelo Decembrio«, in: *Italia Medioevale e Umanistica*, 37 (1994), 27–65.

<sup>180</sup> Decembrio, *De politia litteraria*, V, 2: »Ita ergo politiam hanc litterariam diffinimus, non a civitate seu rei publicae graecorum appellatione, ut initio diximus, quam et ipsi eadem terminatione politiam vocant, neve a forensi vel urbana conversatione, quam a verbis polizo polescove dominant, verum a polio verbi nostri significatione, unde ipsa politia vel expolitio, et enim Virgilius [Aeneis, 8, 426] de Vulcanis armis dixit, iam parte polita, quam et ipsam elegantiam elegantiaeque culturam intellegi volumus« (nach Pearson Perry 1986 [wie Anm. 157], 617f., der die zuverlässigste Version in Bibl. Vaticana, Cod. Lat. 1794, fol. 8 zitiert). – Das Verfeinern von Literatur und Kunstwerk mit *expolitio* zu beschreiben, findet sich schon bei GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 71, und Antonio da Rho (nach MÜLLNER, *Reden*, 167–173).

sen Wandteppichen zu sehen], wenn selbst noch so fiktive Sujets textgetreu [*rectissime*] abgebildet worden wären – und sei es auch nur durch Umrißzeichnung oder einfache Malerei [und nicht mit prächtigen Farben].<sup>181</sup>

Die Ausführungen zur Ikonographie werden umrahmt (so ließe sich Decembrios unsystematische Argumentation beschönigend beschreiben) von Überlegungen zur formalen Ausarbeitung, zur Nachahmung und dem Wettstreit mit der Antike.<sup>182</sup> Zwar spricht Decembrio nicht von einem Stil *all'antica*, sondern fordert möglichst exakte Naturnachahmung. Diese sei jedoch bereits so vorbildlich an den antiken Skulpturen verwirklicht, daß man sich offensichtlich gleich an ihnen orientieren sollte. Die Überlegenheit antiker Kunst resultiere u. a. daraus, daß die Figuren weitgehend nackt dargestellt wurden. So ließe sich das Können der Meister bis ins kleinste Detail nachprüfen, auch hierin bewiese sich *politia*. Bereits an früherer Stelle hatte Decembrio konstatiert, daß jede Art von Kleidung wechselnden Moden ausgesetzt sei und deshalb nur zu bestimmten Zeiten gefalle. Nacktheit garantiere dagegen den dauernden Ruhm eines Bildwerkes. Als kurzer Ratsschlag an Künstler läßt sich nach der Lektüre von *De politia litteraria* nur folgern, sich inhaltlich wie formal möglichst genau an das Vorbild der Antike zu halten. Nichts anderes besagt im Prinzip das Dictum Panofskys.

Nach all den Diskussionen zur Kunst stellt abschließend bei Decembrio einer der Gesprächsteilnehmer die Frage, was dies denn nun mit der eigentlichen Frage nach der Verfeinerung der Literatur zu tun habe. Die Antwort aus dem Munde Guarinos bestätigt unsere Ausführungen über den Zusammenhang von Philologie und Archäologie, der zuerst bei Niccolò Niccoli zu beobachten war: Die *politiae* von Kunst und Literatur erforderten eine ganz ähnliche Begabung und verfolgten dasselbe Ziel, nämlich Bildung und Wissen. Als Humanist ziehe man aus der Beschäftigung mit beiden Disziplinen Nutzen.<sup>183</sup> Es scheint also bereits den Zeitgenossen bewußt gewesen zu sein,

<sup>181</sup> Die Übersetzung versucht relativ frei den Inhalt der komplizierten Formulierungen wiederzugeben: »Quod si pictoribus atque poetis quod libet audendi semper fuit aequa potestas ita tamen audendum effingendumque docet Horatius: ut quam aptissime alia aliis respondentia: non rerum fabularum ordinem excedant. Ergo politius quidem fuerat solo carbonis facillime picturae lineamento rectissime vel fabulosa depingere« (nach BAXANDALL 1963, 317–319).

<sup>182</sup> BAXANDALL 1963, 315–317 u. 319. – Zu dieser Stelle zuletzt Salvatore Settis, »Traiano a Hearst Castle. Due cassoni estensi«, in: *I Tatti Studies*, 6 (1995), 31–82, v. a. 77–82, und PFISTERER 1996.

<sup>183</sup> BAXANDALL 1963, 325, die zentrale Passage lautet: »Ast alii sunt inquit utroque politiae genere freti: cum tamen ad unum intendant: eruditionis et cognoscendi cupiditatis incitamentum pictura scripturaque quam idcirco graeci latinique pariter uno saepe uocabulo scripturam appellauerunt: [...] cum de poetarum et pictorum ingeniis eandem fere rationem demonstraret.«

daß mit fortschreitender Verfeinerung philologischer Kriterien auch die archäologischen zu entwickeln waren, daß dem differenzierten Vokabular für den Stil der Sprache ein Begriffsapparat für den Stil der Kunstwerke entsprechen müsse. In beiden Disziplinen galt es vorrangig, einen reinen Stil nach antikem Vorbild (*all'antica*) zu erreichen.

Zusammenfassend: Die Entdeckung der *puritas*, der stilistischen Reinheit zu Beginn des 15. Jhs. forcierte die möglichst exakte und konsequente Nachahmung der Formensprache eines Vorbildes, sensibilisierte andererseits gegenüber stilistisch Fremdem. Damit verbunden wuchs das Bewußtsein für ein historisch angemessenes Decorum, wodurch das Thema in vieler Hinsicht den Stil festlegte und wodurch nurmehr untereinander übereinstimmende antiquarische Versatzstücke zu kombinieren erlaubt waren. Unter dem Begriff der *politia* ließ sich dieses neue Bemühen um möglichst genaue formale und inhaltliche Antikennachahmung für Literatur wie bildende Künste gleichermaßen subsumieren. Lorenzo Vallas *Elegantiarum linguae latinae libri* (1435–44), Poggios *Ruinarum urbis Romae descriptio* (ca. 1431) und die Aufzeichnungen des Cyriacus d'Ancona markieren einen ersten Höhepunkt dieser Bestrebungen auf philologischem und historisch-antiquarischem Gebiet. Es wird zu zeigen sein, daß Donatello ebenfalls während der 1430er Jahre und nun für die künstlerische Praxis ein entsprechendes Niveau stilistischer Verfeinerung erreichte.

## 5. Rhetorik und Anschauung

Die nicht gerade zahlreichen Aussagen, welche eine Annäherung an den Sehhorizont des *primo Quattrocento* zu ermöglichen scheinen, zwingt der meist rhetorische Charakter humanistischer Kunstbetrachtung in ihrem Quellenwert sofort wieder einzuschränken. Denn die Beschreibung von Kunstwerken spiegelt in den seltensten Fällen ein unmittelbares, genuines Sehen etwa stilistischer Unterschiede. Sie bewegt sich vielmehr auf den durch die antike Literatur vorgezeichneten Bahnen.<sup>184</sup> Gerade das Interesse

<sup>184</sup> Dazu BAXANDALL 1971; HULSE 1990; Carl Goldstein, »Rhetoric and art history in the Italian Renaissance and Baroque«, in: *Art Bulletin*, 73 (1991), 641–652; POCHAT 1993; KNAPE 1994; Brian Vickers, »Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance«, in: *Theorie der Praxis* 1999, 9–74; s. für die weiter fortgeschrittene Diskussion des späten 16. und 17. Jhs. zuletzt Hans H. Aurenhammer, »Neue Untersuchungen zur Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts«, in: *Frühneuzeit-Info*, 5 (1994), 183–189, und 6 (1995), 105–115. – Dieselben Schwierigkeiten stellen sich für die byzantinische Kunstliteratur, v. a. im Bereich der für die Frührenaissance wichtigen Gattung der Ekphrasis, s. Cyril Mango, »Antique sta-

an den Schriften Ciceros und Quintilians also, welches einen der entscheidenden Impulse für die Entdeckung der Stile lieferte, schob sich andererseits hinderlich zwischen Betrachtung und schriftliche Fixierung des anschaulichen Befundes. Zumeist will der Literat ja nicht allein die Kunst des Malers, Bildhauers oder Architekten rühmen, sondern zugleich einen Beweis seiner eigenen Sprachkunst liefern. *In extremis* folgte ein Text dann ausschließlich rhetorischen Eigengesetzlichkeiten – Vorbildern, Topoi, Redefiguren. Und selbst bei Autoren, die tatsächlich einen Seheindruck festhalten wollten, bleibt das Problem, daß uns heute scheinbar geläufige Termini im Quattrocento einer anderen, oft schwer zu definierenden visuellen Gestaltung bzw. Erfahrung zugeordnet sein konnten. Dafür seien in aller Kürze einige Beispiele angeführt.

Die sicherlich am häufigsten bemühten humanistischen Lobesfloskeln gehen auf Vergil zurück. Dessen Verse von den atmenden Bildwerken (*spirantia mollius aera*) und den lebenden Gesichtern (*vivos ducent de marmore vultus*) entwickeln sich zu allgegenwärtigen Auszeichnungsformeln, die zumeist – freilich nicht im Verständnis Donatellos! (s. Kap. III u. VI) – als leere Worthülsen über allgemeines Lob hinaus keinerlei spezifische Aussage über das tatsächliche Kunstwerk machen.<sup>185</sup> Ganz in den Bereich des rhetorischen Standardrepertoires kann auch die Gegenüberstellung moderner mit antiken Künstlern fallen. Es handelte sich dabei um das Stilmittel der *amplificatio*, d. h. einen Vergleich (*comparatio*) zum Zwecke, weniger Bedeutendes oder Unbekanntes durch die Verbindung mit Ausgezeichnetem aufzuwerten.<sup>186</sup> Hierzu zählen Lobeshymnen auf Donatello, Isaia da Pisa oder Cristoforo Geremia, die praktisch alle aus Plinius geläufigen antiken Bildhauer zum Vergleich aufmarschieren lassen.<sup>187</sup> Der Künstler kann aber auch nach dem Vorbild römischer Schriftsteller, die als neuer bzw. zweiter Homer oder Demosthenes gerühmt wurden, ausschließlich mit einem, meist dem besten antiken Meister seiner Disziplin parallelisiert werden. So wird der ganz der Formensprache der Internationalen Gotik verhaftete Jacopino da Tradate in der Inschrift unter seiner Bildnisstatue Papst Martins V. im Mailänder Dom noch über Praxiteles gestellt. Und auf sei-

tuary and the Byzantine beholder«, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), 53–76; Henry Maguire, »Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art«, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 28 (1974), 111–140; Liz James und Ruth Webb, »To understand ultimate things and enter secret places: ekphrasis and art in Byzantium«, in: *Art History*, 14 (1991), 1–17. – Zum Mittelalter zusammenfassend DAVIS-WEYER 1994.

<sup>185</sup> Vergil, *Aeneis*, 6, 848f. – Dazu vorläufig CASTELLI 2000.

<sup>186</sup> Zum Beispiel Quintilian, *Institutio Oratoria*, VIII, 4, 9; insgesamt LAUSBERG 1973, § 400–409.

<sup>187</sup> Siehe App. A, 9 u. 35 sowie App. C, 57 u. 59.

nem Grab fand sich dieselbe Auszeichnung: »Qui tanquam Praxiteles vivos ex marmore fingebat vultus«. <sup>188</sup> Einziges *tertium comparationis* zwischen beiden Künstlern scheint zu sein, daß Plinius den Praxiteles als besten Marmorbildhauer seiner Zeit lobt! <sup>189</sup> Fra Angelico wird in der von Lorenzo Valla verfaßten Grabinschrift als »alter Apelles« gefeiert. <sup>190</sup> Von Jacopo Bellini, »summo pictore [...] al nostro ziecho mondo«, heißt es, er sei der »novello fidia« – hier wird der Bildhauer Phidias ebenfalls nur stellvertretend für einen berühmten Künstler der Antike verstanden. <sup>191</sup> Umgekehrt konnte Donatello mit einem Maler, nämlich Zeuxis verglichen werden etc. <sup>192</sup>

Die Bildsignatur des Filarete auf der Innenseite seiner Bronzetür von St. Peter, die sich an der von Pausanias überlieferten Signatur des Bathyklus auf dem Thron des Apollo-Standbildes von Amyklai orientiert, mag vorläufig zeigen, daß auch die Künstler selbst diese Art von vergleichendem Wettstreit herausforderten. <sup>193</sup> Mit der im Folgenden (Kap. IV und VI) entwickelten Gegenüberstellung von Donatello und Polyklet wird nun darüber hinaus zu zeigen versucht, daß solche fiktiven antiken Konkurrenten auch für die Gestaltung der Werke selbst wichtige Konsequenzen haben konnten.

Schwieriger liegt der Fall bei den Architekturekphrasen Giannozzo Manetti. Auf seiner detaillierten Schilderung des Neubauprojektes der römischen Petersbasilika in der *Vita* Papst Nikolaus' V. basieren sämtliche

<sup>188</sup> Die Inschrift des Doms (1437) lautet: »[...] Ast hic praestantis imaginis auctor/De Tradate fuit Jacobinus in arte profundus/Nec Praxitele minor, sed major farier auxim« (nach Camillo Boito, *Il Duomo di Milano*, Mailand 1889, 200). Zum Grabmal Giovanni Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Turin 1990, 53.

<sup>189</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 36, 20: »Praxitelis aetatem inter statuarios diximus, qui marmoris gloria superavit etiam semet.«

<sup>190</sup> VENTURI 1896, 46; BESCHI 1986, 301. – Apostrophierungen von Künstlern als »zweiter Dädalus« bereits im Mittelalter (DIETL 1987, 114–121), das erste mir bekannte Beispiel für andere Vergleiche bei Leonardo Bruni, *Dialogi ad Petrum Paulum Histrium* (nach *Prosatori latini*, 72): »Quis igitur, si pictor quispiam, cum magnam se habere eius artis scientiam profiteretur, theatrum aliquod pingendum conduceret, deinde magna expectatione hominum facta, qui alterum Apellen aut Zeuxin temporibus suis natum esse crederent, picturae eius aperirentur, lineamentis distortis atque ridicule admodum pictae, nonne is dignus esset quem omnes deriderent?«

<sup>191</sup> Siehe Ursula Lehmann-Brockhaus, »Die Fama Jacopo Bellinis«, in: DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. 1, 18–33.

<sup>192</sup> Bei Flavio Biondo, *Italia Illustrata*, s. App. A, 10.

<sup>193</sup> Pausanias, *Descriptio Graeciae*, III, 18, 14, in Amyklai ist wie in Rom der Tanz des Meisters mit seinen Gesellen dargestellt; dazu Catherine King, »Filarete's portrait signature on the bronze doors of St Peter's«, in: *JWCI*, 53 (1990), 296–299.

modernen Rekonstruktionsversuche.<sup>194</sup> Dabei bediente sich der Humanist ganzer Passagen aus seiner eigenen, rund fünfundsiebzig Jahre früher entstandenen Beschreibung des Florentiner Doms. Beide Bauten werden mit dem menschlichen Körper verglichen, beide lassen sich den sieben Weltwundern an die Seite stellen. Selbst stilistische Merkmale wie der Eindruck, den die großen Rundfenster erzeugen, werden mit denselben Worten in Florenz und Rom beschrieben.<sup>195</sup> Damit soll natürlich nicht die Glaubwürdigkeit von Manettis ansonsten offenbar sehr zuverlässiger Darstellung im Ganzen angefochten werden. Möglicherweise griff der Humanist bei der Charakterisierung des Raumeindrucks deshalb auf den Florentiner Dom zurück, da er sich den bislang nur projektierten römischen Bau nicht anders vorstellte oder vorstellen konnte. Vielleicht waren ja auch tatsächlich enge formale Parallelen geplant. Manetti gibt in beiden Architekturekphrasen keinen expliziten Hinweis auf den antikischen Charakter des neuen Baus. Als Alberti um 1441/42 das Innere des Florentiner Doms beschreibt, fällt ebenfalls kein Wort zum Stil und nichts deutet auf die Kenntnis antiker Architektur voraus, wie sie wenig später *De re aedificatoria* bezeugt. Christine Smith kommt daher zum Schluß, Albertis Betrachtung sei »style neutral«, sie lege stattdessen die ebenfalls aus der Antike – Vitruv – entlehnten Kriterien der Festigkeit (*firmitas*), Nützlichkeit (*utilitas*) und Schönheit (*venustas*) an.<sup>196</sup> Schließlich apostrophieren eine Reihe von Autoren Brunelle-

<sup>194</sup> Grundlegend Torgil Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento architecture (Figura IX)*, Stockholm und Rom 1958, und Günter Urban, »Zum Neubau-Projekt von St. Peter unter Papst Nikolaus V.«, in: *Festschrift für Harald Keller*, hg. Hans M. von Erffa und Elisabeth Herget, Darmstadt 1963, 131–173, neuerdings etwa Christoph L. Frommel, »Il San Pietro di Nicolò V«, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte*, 25–30 (1995–1997), 103–110, und Mario Curti, »L'admirabile ›templum‹ di Giannozzo Manetti alla luce di una ricognizione delle fonti documentarie«, in: ebd., 111–118.

<sup>195</sup> MANETTI, *Oratio*, 210–212: »At vero universum ambitum superiorem rotundae quaedam fenestrae in magnorum oculorum formas egregie redactae velut egregia formosa quaedam fenestrarum corona speciosissime ambiunt: per quas quidem solis radii ita ingrediuntur ut non modo singula testudinis loca luce sua collustrentur: sed divinae quoque gloriae specimen quoddam redder aspicientibus videantur. In vertice vero testitudinis rotunda quaedam fenestra ingens mirum in modum prominens omnia condecorat.« – Mit minimalen Variationen für Rom wiederholt, MANETTI, *Vita Nicolai V.*, Sp. 936D–E: »At vero universum ambitum superiorem rotundae quaedam fenestrae in magnorum oculorum formas, egregie, ut diximus, redactae, velut formosa quaedam fenestrarum corona speciosissime ambiabant, per quas quidem solares radii ita ingrediebantur, ut non modo singula testudinis loca luce sua collustrarent, sed divinae quoque Gloriae specimen quoddam cunctis devotis conspensoribus demonstrarent. In vertice vero testitudinis rotunda quaedam & ingens fenestra caeteris altius prominens in laternae formam, ceu supra commemoravimus, redacta, cuncta mirum in modum condecorabat.« – Siehe auch VAN ECK 1998, allerdings ohne diesen Vergleich.

<sup>196</sup> SMITH 1992, 80–97.

schi zwar als Nachahmer der Antike (»imitatus antiquos«). Aber zumindest im frühesten Beleg dafür (vor 1443) bezieht sich dies nicht auf die äußere Erscheinung – d. h. den Stil – seiner Bauten, sondern allein auf seine ingenieurtechnische Meisterschaft, die es ihm erlaubt hatte, die Kuppel des Doms ohne Lehrgerüst zu wölben.<sup>197</sup> Alle Beispiele demonstrieren, wie vorsichtig vermeintliche Äußerungen zu künstlerischem Stil im 15. Jh. aufzunehmen sind.

Das weitere Problem, daß aus der Antike übernommene Begrifflichkeit und antike Formgebung keineswegs miteinander zusammengehen müssen, offenbart sich am deutlichsten in der Malerei. Von den antiken Malern und ihren Produkten hatte nach damaligem Wissensstand kein einziges Bild die Zeiten überdauert.<sup>198</sup> Aus den Schriftquellen ließ sich zwar ansatzweise entnehmen, wodurch sich deren Meisterwerke ausgezeichnet hatten – nämlich durch täuschende Naturnachahmung, ihre Farben, die *gratia* der Gestalten etc. Aber nie waren die Beschreibungen so genau und anschaulich, daß sich daraus auch nur annähernd eine Vorstellung vom Gesamteindruck antiker Malerei ergeben hätte. So kommt es, daß nach Mehrheitsmeinung der Humanisten ausgerechnet der Norditaliener Pisanello diesen Kriterien am nächsten gekommen sei.<sup>199</sup> Anders formuliert: Ein in unseren Augen mit gotischen Reminiszenzen durchsetztes Bild konnte von einem Humanisten durchaus noch bis ins späte Quattrocento und trotz aller antiquarischen Studien mit dem Prädikat *all'antica* belegt werden.

Man wird sich abschließend fragen, welche Bedeutung denn die Lehre von den *genera dicendi*, von der wir ausgegangen waren, im 15. Jh. für das Bewußtsein von künstlerischen Stilen spielte. Bei den antiken Autoren – als wichtigste Cicero und Quintilian – hatten ja die meisten Äußerungen zur Kunst in Verbindung mit den *genera* gestanden. Die moderne Erwar-

<sup>197</sup> Giovanni Tortelli, *Vita Zenobi episcopi Florentini* (nach TANTURLI 1980, Anm. 89): »Nam elevatis per tempora firmissimis parietibus, ubi ad revolutionem principalis rotundaeque testudinis eventum est, non videbatur humano artificio posse compleri et, cum multa in vanum excogitata fuissent remedia, solus Philippus quidam Brunellescus florentinus civis id suo ingenio et architectoria arte potuit perficere. Nam imitatus antiquos sine aliqua lignorum seu alterius materiae structura ingeniosissimis artificis, quibus ingentes lapidum moles commode elevabat, aedificium perfecte ad complendum deduxit [...]«.

<sup>198</sup> Mit der Ausnahme der bei Ristoro d'Arezzo erwähnten Vasenmalereien fallen die ersten Entdeckungen antiker Wandmalerei in die Zeit um 1480; s. zuletzt Hetty Joyce, »Grasping at shadows: ancient paintings in Renaissance and Baroque Rome«, in: *Art Bulletin*, 74 (1992), 219–246.

<sup>199</sup> Dazu BAXANDALL 1971; HANSEN 1996; man vergleiche auch die zeitgenössische Einschätzung der Cassone-Malereien des Apollonio di Giovanni bei GOMBRICH 1985, 24–43.

tungshaltung, welche nur allzu selbstverständlich das Prinzip des *ut pictura poesis* voraussetzt, wird aber enttäuscht – von der bemerkenswert frühen Ausnahme (1399) des Giovanni Conversini da Ravenna einmal abgesehen.<sup>200</sup> Lorenzo Valla vergleicht um 1442/43 das *genus humilis* der Literatur nicht mit der einfachen Machart von Statuen, sondern mit deren einfachem Material, nämlich Holz oder Ton.<sup>201</sup> Wenig später parallelisiert Alberti in *De re aedificatoria* die verschiedenen Arten von Malerei und Dichtung danach, ob sie die Taten von Königen, Bürgern oder Bauern schildern und dementsprechend für öffentliche oder private Gebäude oder für Gartenbauten angemessen seien. Von unterschiedlichen stilistischen Qualitäten ist dabei nicht explizit die Rede.<sup>202</sup> Offenbar verstehen Valla wie Alberti die *genera* hier noch ausschließlich in mittelalterlichem materiellen Sinne. Selbst Bartolomeo della Fonte, der in seiner *Poetik* aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jhs. nicht nur mehrfach den Vergleich mit den Künsten bemüht, sondern auch ausführlich auf die Stillagen zu sprechen kommt, zieht im Falle der *genera* keine Parallele zu Malerei oder Skulptur.<sup>203</sup> Möglicherweise lassen sich dann erste Verbindungen zwischen den formal-ästhetischen Qualitäten der *genera* der klassischen Rhetorik und künstlerischem

<sup>200</sup> Giovanni Conversini da Ravenna scheint in seinem in Padua verfaßten Traktat *De dilectione Regnantium* den Inhalt einer Rede mit dem elocutionellen Stilarten-Verständnis zu verbinden und dieses dann nicht nur dem Materialwert sondern auch der formalen Qualität von Kunstwerken zu vergleichen: »Nec ista ratio tantum homines respicit, omni sed in re par est: lapidibus preciosis metallum preciosius convenit; inferius additum splendorem demit. Species equi ornari desiderat; cultu vili deformatur. Elegans pictura colores locumque poscit electum; si desint contemnenda visitur. Materia vehementior ornatu maiore verborum suum decus habet; humilitate fuscatur« (nach ders., *Two court treatises*, hg. und übers. Benjamin G. Kohl und James Day, München 1987, 128).

<sup>201</sup> VALLA, *Collatio*, 7f. (lat. Text in Kap. VII, Anm. 66). – Vgl. 1441 TRAPEZUNTIUS, *Collectanea*, 156f.: »Sed illud non praetermittendum, ut ille a te eligantur orationes quas uberiores et fecundiores esse iudicabis. Non quin omnes eadem eloquentia et sapientia sint et perfectione in genere suo, sed genera diversa sunt, aliudque uberius genus, aliud natura aridius. Nos tamen uberiolem fructum colligere possumus in fecundiore quam sterilior. Nam etsi Phidie signum tantam in ligno incisum habet in se operis venustatem quantum in auro aut ebore, tamen, quicumque Phidiam voluit imitari ad aurum sepius quam ad lignum oculum misit quod ibi plura que imitaretur invenit quam in simplici, nuda rudique materia.«

<sup>202</sup> ALBERTI, *De re aed.*, IX, cap. 4 (Bd. 2, 805): »Cumque pictura ut poetica varia sit – alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu, alia quae privatorum civium mores, alia quae aratoriam vitam exprimat [...]«. – Vgl. Marius Victorinus, *Explanationum in Ciceronis rhetoricam libri II* (nach *Rhetores latini minores*, hg. Karl Halm, Leipzig 1863, 258): »Cum multa dicendi genera sint, ut inter picturas multas [...]«.

<sup>203</sup> BARTOLOMMEO DELLA FONTE, *De Poetice*, etwa 112 eine allgemeine Definition: »Ante omnia vero considerare quis debet, quo sit res quaeque carminis genere describenda et pro re stilus accomodare.«

Stil in der zweiten Jahrhunderthälfte in Decembrios *De politia litteraria* und Landinos Charakterisierung von Masaccios Malerei als »puro senza ornato« nachweisen.<sup>204</sup>

Unter diesen Vorbehalten wenden wir uns nun Donatello und der Frage nach der Bedeutung seiner verschiedenen Stilausprägungen zu.

<sup>204</sup> BAXANDALL 1971, 17f. sieht bei der Beschreibung des Wettbewerbs zwischen Jacopo Bellini und Pisanello die Adjektive *vehemens* und *gracilis* als Verweis auf niederen und hohen Stil. Fraglich bleibt, warum der eine Künstler das Porträt des Fürsten im »hohen Stil«, der andere dagegen im »niedrigen Stil« hätte konzipieren sollen. – WOHL 1993 zu Landino. – Die erste mir bekannte explizite Parallelisierung in den Schriftquellen zwischen *genera dicendi* und künstlerischen Stillagen erst bei Melanchthon: »Plurimum etiam conducit ad iudicandum, agnoscere diversa genera dicendi. Nam ingeniorum dissimilitudo, diversas formas [...] non solum in hac arte, sed in plerisque aliis peperit. [...] Durerus enim pingebat omnia grandiora, et frequentissimis lineis variata. Lucae picturae graciles sunt, quae et si blandae sunt, tamen quantum distent a Dureri operibus, collatio ostendit. Matthias quasi mediocritatem servabat« (nach Donald B. Kuspit, »Melanchthon and Dürer: the search for the simple style«, in: *JMRS*, 3 [1973], 177–202). – Nicht überzeugend die These von Russell Panczenko, »Gentile da Fabriano and classical antiquity«, in: *Artibus et historiae*, 2 (1980), 9–27.

### III. Donatellos Putten, der sog. Amor-Atys und die Rekonstruktion der Antike

Wenn Cristoforo Landino in der Einleitung zu seinem Dante-Kommentar von 1481 in der langen Reihe herausragender Frührenaissance-Künstler einzig Donatello als »grande imitatore degli antichi« rühmt, wird dem Leser ausnahmsweise kein rhetorischer Allgemeinplatz humanistischer Künstlerpanegyrik präsentiert.<sup>1</sup> Antike Vorbilder verarbeiteten auch Masaccio, Filippo Lippi oder Castagno, aber nur Donatello durfte sich nach Landinos Urteil den antiken Meistern gleichberechtigt an die Seite stellen (»da essere connumerato fra gl'antichi«). Dies hatte freilich nicht erst der Humanist erkannt. Daß Donatello bereits um 1435 zu den antiken Bildhauern gezählt wurde, belegt auch das Zeugnis seines nicht minder berühmten Zeitgenossen Pisanello. Es handelt sich dabei um das Urteil eines gewichtigen Antiken-Kenners, sind doch von dem norditalienischen Maler die ersten systematischen Studienzeichnungen nach römischen Monumenten überliefert.<sup>2</sup> Unter den erhaltenen Blättern finden sich nun erstaunlicherweise als einzige Wiedergaben von »modernen« Skulpturen – von einem nicht ganz eindeutig Pisanello zuweisbaren Blatt mit drei donatellesken Madonnen abgesehen – zwei Puttenreliefs von Donatellos Außenkanzel in Prato (Abb. 12, 14, 15). Allein diese kamen in Pisanellos Augen also der normativen Autorität antiker Sarkophagreliefs gleich, wie sie auch auf den Rückseiten dieser beiden Blätter zu sehen sind (Abb. 11, 13).<sup>3</sup> Zugespitzt formuliert, begann für Pisanello die Renaissance der Skulptur offenbar nicht etwa mit Donatellos Hl. Markus oder dem Georgsrelief, sondern mit dessen Putten. Die Exemplarität des Engelsreigens in Prato war während des Fertigungsprozesses der Kanzel in den frühen 1430er Jahren allgemein erkannt worden, wahrscheinlich noch vor der endgültigen Montage wurden bereits Gipsabgüsse der ein-

<sup>1</sup> LANDINO, *Commento*, s. App. A, 32.

<sup>2</sup> Allgemein DEGENHART/SCHMITT 1960 mit der alten Zuschreibung der Antikenstudien an Gentile da Fabriano; korrigiert in DEGENHART/SCHMITT 1995; *Da Pisanello* 1988, 89–105.

<sup>3</sup> Zu dem Blatt in Mailand, Bibl. Ambrosiana, F 214 Inf. Nr. 13, s. *Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, Ausstellungskatalog, hg. Annegrit Schmitt, Venedig 1966, 25–27, cat. 9, und *Le Muse e il principe* 1991, Bd. 1, 150–152; zu dem Blatt in Berlin, Kupferstichkabinett 1358, s. *Disegni del Pisanello* 1966 (wie oben), 34f., cat. 16B, und SCHULZE ALTCAPPENBERG 1995, 55–57. – Ein weiteres Blatt Pisanellos (?), Chantilly, Mus. Condé, inv. FR I–4r, vereint drei Madonnentypen Donatellos, auf der Vorderseite findet sich die bereits angesprochene Nachzeichnung nach dem Konstantinsbogen (s. Abb. 7).



Abb. 11  
Pisanello, Zeichnungen nach einem antiken Sarkophag. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, F.214 inf., fol. 13r



Abb. 12  
Pisanello, Zeichnung nach einem Relief Donatellos von der Außenkanzel in Prato. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, F.214 inf., 13v

zelen Platten hergestellt (Abb. 16).<sup>4</sup> Ein Brief aus dem Jahr 1434 dokumentiert zudem die hohe Wertschätzung und schnell verbreitete Fama des Werkes: »Die Kunstkener dieser Erde [...] bestätigen einstimmig, nie ein vergleichbares Werk gesehen zu haben.«<sup>5</sup> Schließlich bemüht eine Lobschrift auf die Stadt Prato aus den Jahren um 1456 nochmals explizit den Maßstab der

Abb. 13

Pisanello, Zeichnungen nach einem antiken Sarkophag. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ. 1358 r



Abb. 14

Pisanello, Zeichnungen nach einem Relief Donatellos von der Außenkanzel in Prato. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ. 1358 v



antiken Kunst: Die Kanzel sei an Großartigkeit und Kunstfertigkeit »jenen herausragenden Werken der römischen Antike kaum unterlegen.«<sup>6</sup>

Anscheinend galt im *primo quattrocento* der Putto tatsächlich als eine der neuen, signifikanten Aufgaben der Skulptur. Auch wenn alle Schriftquellen schweigen, veranschaulicht dies die Darstellung eines Bildhauers auf dem Relief der *Santi Quattro Coronati* an Orsanmichele (ca. 1416/17) (Abb. 17). Nanni di Banco, der große Gegenspieler Donatellos bei der Wiederbelebung und dem Wettstreit mit der Antike, läßt hier einen der Schutzpatrone der Steinmetzen nicht mehr den traditionellen Kruzifix, eine Madonna oder zumindest einen Mann, sondern jetzt einen kleinen Knaben herausarbeiten, wie es wenig später auch auf Filaretos Bronzetür für

<sup>4</sup> Fragmente der Abgüsse im Museo Horne, Florenz, im Rijksmuseum, Amsterdam (mit farbiger Fassung) und in der Wallace Collection, London; ein weiteres Fragment ist seit einer Berliner Auktion von 1929 verschollen, s. Giuseppe Marchini, »Calchi Donatelliani« in: *Festschrift Klaus Lankheit*, hg. Wolfgang Hartmann, Köln 1973, 132–134, und die Diskussion seiner Theorie bei L. D'Alessandro und F. Persegati, *Scultura e Calchi in Gesso*, Rom 1987, v. a. 24–31. – Zu Gipsabgüssen der Renaissance nach den Paduaner Werken Donatellos B. Candida, *I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides*, Padua 1967, 81–85; zur weiteren Entwicklung *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, Ausstellungskatalog, Florenz 1985, XV–XXX.

<sup>5</sup> Brief des Matteo degli Organi, s. App. A, 4.

<sup>6</sup> Fra Giovanni di Carlo, *Laudatio Pratensis*, s. App. A, 16. – Vgl. auch App. A, 23, wo als Ausweis von Donatellos Können allein auf den *pergamo di Prato* verwiesen wird.

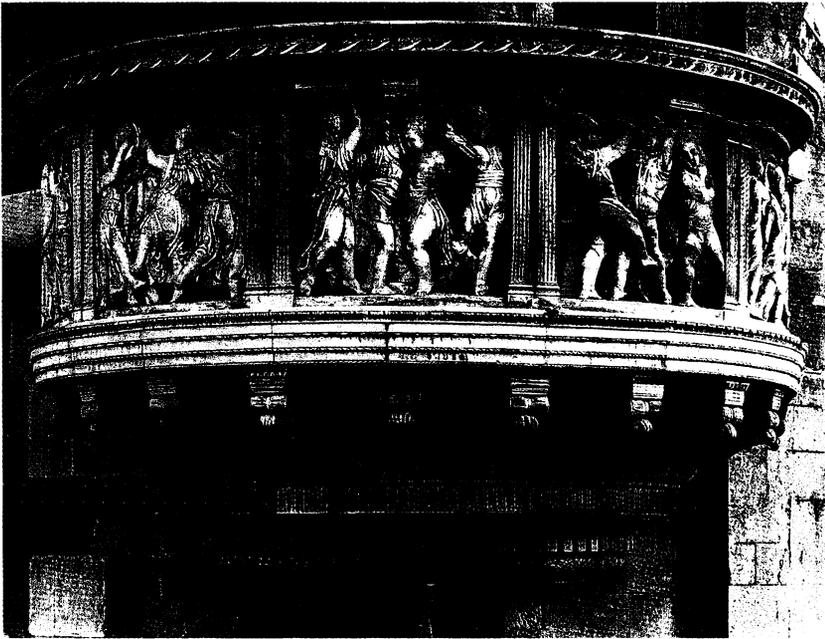


Abb. 15  
Donatello, Reliefs  
der Außenkanzel  
am Dom von Prato

St. Peter und noch in den 1480er Jahren in einer der mantegnesken Illustrationen eines Turiner Plinius-Manuskripts zu sehen ist.<sup>7</sup>

Auch die moderne Forschung hat seit Wilhelm von Bode die zentrale Bedeutung der zahllosen Putten im Werk Donatellos immer wieder betont – wenn auch Bode noch glaubte, es handle sich bei den Kindlein allein um

<sup>7</sup> Dazu Herbert von Einem, »Bemerkungen zur Bildhauerdarstellung des Nanni di Banco«, in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, 68–79; Catherine King, »Narrative in the representation of the Four Crowned Martyrs: Or San Michele and the Doge's Palace«, in: *Arte Cristiana*, 79 (1991), 81–89; wenig überzeugend BERGSTEIN 1989. – Der Bildhauer Filaretes wurde als Prometheus, Daedalus oder Pygmalion gedeutet, s. zuletzt BLÄNSDORF 1995, 25; Prometheus, der den Menschen in Gestalt eines Putto erschafft, auch auf einer Moderno zugeschriebenen Medaille, s. POPE-HENNESSY 1965, 51 (cat. 166). – Zur Plinius-Miniatur Alessandro Conti, »Andrea Mantegna, Pietro Guindaleri ed altri maestri nel ›Plinio‹ di Torino«, in: *Prospettiva*, 53–56 (1988–1989) (Festschrift für Giovanni Previtali), Bd. 1, 264–277, Abb. 5. – Für Bildhauer-Darstellungen des toskanischen Trecento s. PFISTERER 1999; s. darüber hinaus die Kapitelle des Dogenpalastes in Venedig und die Miniaturen bei CAMILLE 1986.

<sup>8</sup> BODE 1890; das Zitat aus BENNETT/WILKINS 1985, 175. – Siehe zur Forschung Siegfried Weber, *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg 1898; HATJE 1954; MESSERER 1962 (mit umfangreicher Lit.) gibt den besten Überblick zu Bedeutung und formaler Entwicklung; wichtiger als der Artikel ›Amor, Amoretten‹ ist der zu ›Engel‹ (Karl-August Wirth) im RDK, Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 341–555, bes. 464–467; DUNKELMAN 1976, 68–74; die Arbeit von STRUTHERS 1992 erschöpft sich im Sammeln von Donatellos Knabendarstellungen.

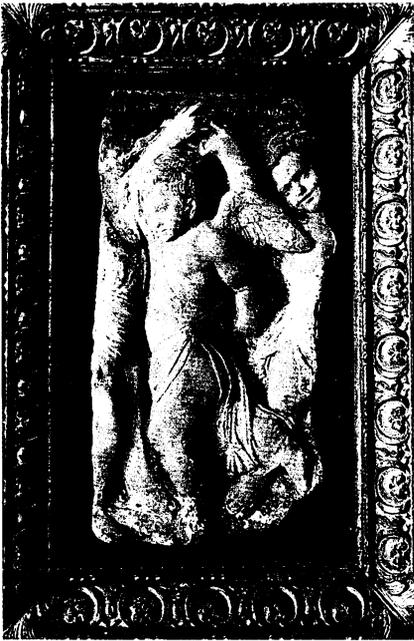


Abb. 16  
Abguß nach einem  
Relief Donatellos  
von der Außen-  
kanzel in Prato.  
Amsterdam,  
Rijksmuseum

Genremotive. Man hat in ihnen sogar »a kind of signature for the Donatellan style« vermutet.<sup>8</sup> Zwar nicht ihr alleiniger Wiederentdecker, verhalf doch Donatello den antikischen Kindlein in den 1420er und 30er Jahren zum endgültigen Durchbruch.<sup>9</sup> Als unverzichtbares Requisite eines Stils *all'antica* bevölkerten sie daraufhin die Kunstprodukte der Frührenaissance.

Und so sah nicht nur Pisanello den eigentlichen Beginn der Wiederbelebung der Antike mit Donatellos Putten eingeläutet, sondern etwa auch Erwin Panofsky in *Renaissance and Resuscitations in Western Art* (1960).<sup>10</sup> Panofsky präziserte sogar noch: Nicht Donatellos Putten insgesamt, sondern sein sonderbarster, mit Attributen überhäufte Flügelknabe im Bargello – mangels einer besseren Identifizierung normalerweise als Amor-Atys bezeichnet – markiere die endgültige Überwindung des mittelalterlichen *principle of disjunction*. Hier sei erstmals wieder eine heid-

<sup>9</sup> Gemeinhin werden als erste Renaissance-Putten diejenigen an Jacopo della Quercias Grabmal der Ilaria di Caretto bezeichnet, akzeptiert man ein einheitliches Entstehungsdatum nach 1405, vgl. KOSEGARTEN 1968, 251–254; BECK 1991, Bd. I, 142–148; Joachim Poeschke, »Freigrabmäler der Frührenaissance und ihre transalpinen Voraussetzungen«, in: *Frührenaissance* 1993, 85–99, v. a. 87f.; s. aber etwa auch die früheren Putti am Florentiner Dom, BERGSTEIN 1989.

<sup>10</sup> PANOFSKY 1960/1979, 175–178.

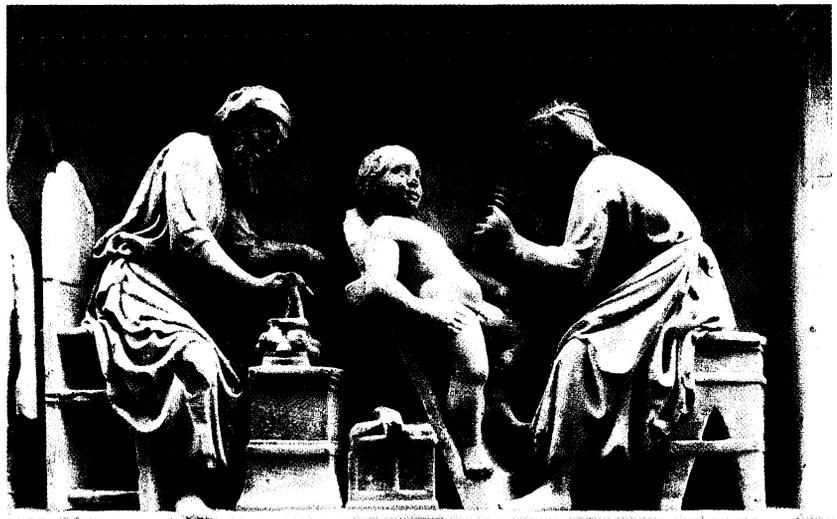


Abb. 17  
Nanni di Banco,  
Santi Quattro  
Coronati (Detail).  
Florenz,  
Orsanmichele





nische Gottheit in antikischer Formgebung visualisiert (Abb. 18, 19). Allerdings wurde die Gültigkeit dieser Behauptung gleich von zwei Seiten untergraben – Panofskys ikonographische Bestimmung des rätselhaften Knaben fand schon unmittelbar nach Veröffentlichung wenig Zustimmung, seine wesentlich erfolgreichere Renaissance-Definition mit Hilfe des *principle of disjunction* geriet, wie gesehen, erst jüngst durch Salvatore Settis in die Kritik.

Jedenfalls dürfte bereits jetzt deutlich geworden sein, daß schon für Donatellos Zeitgenossen die Frage nach künstlerischer *imitatio* der Antike aufs engste mit der Frage nach Wesen und Bedeutung der Putten als einer Art Leitmotiv des neuen Stils verbunden war. Und insbesondere dem ›Amor-Atys‹ käme bei dessen Genese, folgen wir Panofskys Andeutungen, eine Schlüsselstellung zu.

*vorherige Seiten*  
Abb. 18  
Donatello,  
Amor-Atys.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello

Abb. 19  
Donatello,  
Amor-Atys.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello

## 1. Die ikonographische Unbestimmtheit der Putten

Erstaunlicherweise findet sich erst um die Mitte des Seicento ein ausführlicher kunsttheoretischer Diskurs zu den schon seit annähernd zweieinhalb Jahrhunderten allgegenwärtigen Putten. Orfeo Boselli (1597–1667), Bildhauer und Mitglied der römischen Accademia di San Luca, erläuterte in seinem Traktat *Osservazioni della scoltura antica* die Unterschiede zwischen dem *putto antico* und dem, wie er schreibt, von Tizian erfundenen und dann vor allem von Duquesnoy wieder eingeführten *putto moderno*.<sup>11</sup> Diesen ›modernen Putto‹ charakterisiere gegenüber seinem älteren Vorläufer ein wirkästhetischer Vorzug: Die Kindlein seien in so zartem Alter wiedergegeben – die zentrale Kategorie lautet *tenerezza* –, daß ihnen die von Putten für gewöhnlich ausgeführten vielfältigen Handlungen eigentlich noch gar nicht zuzutrauen wären. Durch diesen Widerspruch würde der Betrachter emotional umso stärker affiziert.<sup>12</sup> Die *fanculli* dienten gemäß dieser Deutung dazu, exemplarische Gemütszustände vor Augen zu führen, sie konnten ein Geschehen (emotional) ›kommentieren‹ und/oder die Gattungshöhe der Darstellung signalisieren. Die eigentliche Identifizierung der Kindlein – teils mit, teils ohne Flügel – spielte für Boselli anscheinend keine Rolle. Aus sei-

<sup>11</sup> Orfeo Boselli, *Osservazioni della Scoltura Antica dai Manoscritti Corsini e Doria e Altri Scritti*, hg. Phoebe Dent Weil, Florenz 1978, fol. 124vf. und 143v–147r; zur Datierung die Einleitung XIII–XX. – Vgl. für die Manuskripte in Florenz und Ferrara die Ausgabe von Antonio P. Torresi, Ferrara 1994, 172–174.

<sup>12</sup> Ausführlich Anthony Colantuono, »Titian's tender infants. On the imitation of Venetian painting in Baroque Rome«, in: *I Tatti Studies* 3, 1989, 207–234, und ders., *The tender infant: invenzione and figura in the art of Poussin*, Phil. D. diss. Johns Hopkins Univ., Baltimore 1986.

nen Äußerungen läßt sich der Grund dafür erschließen: Nur und gerade indem die Putti auf die ansonsten primäre Frage – wer oder was ist dargestellt? – keine Antwort geben, indem sie die Aufmerksamkeit und das Interesse des Betrachters nicht durch ein vordergründiges Sujet blockieren, vermögen sie ein Abstraktum, ein Gefühl, zu ihrer Hauptaussage zu erheben und als kommentierendes, erst aus dem Gesamtzusammenhang semantische Valenz beziehendes Beiwerk zu fungieren. Laut Boselli ließ sich der *putto antico*, ein schon etwas älteres, in der Proportionierung entwickelteres Kind, das seinen Ursprung in antiken Erogen- und Geniendarstellungen hatte, in der neuzeitlichen Kunst vor allem in den Malereien Raffaels finden. Erstaunlicherweise übergeht der eigentlich der Skulptur gewidmete Traktat den Namen Donatellos.

Die von Boselli skizzierte Funktion der Putten scheint nicht nur bereits in den spärlichen Äußerungen der Kunstschriftsteller des Cinquecento zu diesem Problem anzuklingen, sondern auch schon für das 15. Jh. und die Anfänge der neuzeitlichen Puttendarstellungen einen Deutungsweg zu eröffnen.<sup>13</sup> Auch die Putten der Frührenaissance kommentieren oder konterkarieren teils durch ihr Tun das Hauptgeschehen, teils verstärken sie die emotionale Grundstimmung der Darstellung oder illustrieren überhaupt einen Affekt, teils dienen sie nur als Assistenzfiguren oder schmückende, der Forderung nach *copia* und *varietas* genügende Versatzstücke eines Stils *all'antica*. Die Anschauung legt darüber hinaus nahe, in ihnen das freie Spiel künstlerischer Phantasie verbildlicht und thematisiert zu vermuten.<sup>14</sup> Sie okkupieren in gewisser Hinsicht die zuvor von den gotischen Drölerien ausgefüllten Randbereiche.

<sup>13</sup> Vgl. bereits 1389 Antonio Loschi bei der Beschreibung allegorischer Darstellungen von Scham und Bescheidenheit: »In puerili etate figurantur, eo quod teneriores anni Pudore et Verecundia pleni sunt. Unde apud Senecam [Epist. 11] in pueris laudatur hec passio, in maturis evo reprehenditur« (nach Margaret L. King, »Goddess and captive: Antonio Loschi's poetic tribute to Maddalena Scrovegni [1389], study and text«, in: *Medievalia et Humanistica*, 10 [1981], 103–127, hier 122). – Zum Cinque- und Seicento: Rolf Quednau, »Zeremonie und Festdekor – Ein Beispiel aus dem Pontifikat Leos X.«, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, hg. August Buck u. a., Hamburg 1981, Bd. 2, 349–358; Gerard L'E. Turner, »Amorini scienziati«, in: *Kos*, Hft. 10 (1984), 50–66; Susanne Evers, *Monumentale Stuckfiguren im römischen Dekorationssystem des Cinquecento*, Frankfurt a. M. 1994, 259–265, zur Funktion der Putten als Hinweis- bzw. Zeigefiguren der von ihnen gerahmten bzw. präsentierten Bildfelder; Tristan Weddigen, »Tapiserie und Poesie: Gianfrancesco Romanellis *Giochi di Putti* für Urban VIII.«, in: *Barocke Inszenierung*, hg. Joseph Imorde u. a., Emsdetten u. a. 1999, 72–103.

<sup>14</sup> Zumindest in den Augen von Francesco di Giorgio hätte etwa Donatellos Kapitell an der Kanzel von Prato als Ausweis künstlerischen Erfindungsreichtums gegolten, wie ihn aufwendig mit Putten, Tieren etc. bereicherte Kapitelle demonstrieren, s. FRANCESCO DI GIORGIO, *Trattati*, Bd. 2, 379f.

Die früheste mir bekannte Ekphrasis spielender Putti, aus der Feder des Guarino da Verona, bestätigt diese Sicht.<sup>15</sup> In einem Brief von 1430 bedankt sich der Ferrareser Humanist überschwenglich bei einem nicht weiter bekannten Meister Stephanus für einen kunstvollen Tischaufsatz aus Ton (»creteae imagines«, »formam ipsam opus vere Phidiacum superat«). Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich um eine *scrivania*, einen Tinten- und Federhalter, den man beim Lesen und Schreiben (»legendi scribendive«) betrachten konnte. Dargestellt waren Kinder, die auf einen Baum zu klettern versuchen. Unter Guarinos Augen schien sich die Szene zu beleben. Sein Lob galt neben der täuschend echten Mimesis der kleinen Körper (»quid in eis pro parentis naturae imitatione non expressum est?«) vor allem auch der Fähigkeit, die vielfältigen und leicht wandelbaren kindlichen Emotionen wiederzugeben:

Wie viele Gemütszustände das Kindesalter, die kindliche Unbeständigkeit auch mit sich bringt, entsprechend viele verschiedene Ausdrucksformen erkennst du in den Gesichtern: Dieser lacht, jener ist todunglücklich, ein anderer scheint sorglos, wieder eine anderer nachdenklich.<sup>16</sup>

Der Betrachter erfreute sich jedoch nicht nur an der Kunstfertigkeit (»oculos pascens artificium«), sondern auch an der kindlichen Unschuld, die sich etwa daran erwies, daß die Knaben in der Hitze des Spiels sich völlig unbehagen entblößten.<sup>17</sup>

Warum wurde gerade dieses Thema für das Schreibgerät eines Humanisten gewählt? Es lassen sich nur einige Vermutungen äußern: Das Ganze könnte als ein ins Kindlich-Spielerische transponiertes Sinnbild für das Erklimmen des ›Tugendbaumes‹ verstanden worden sein.<sup>18</sup> Auf formaler Ebene exemplifizierte die *scrivania* des Meister Stephanus zudem die zentrale Kategorie antiker Kunstkritik, scheinbare Lebendigkeit. Darauf gilt es noch ausführlich zurückzukommen.<sup>19</sup> Im übrigen führten die spielenden Kinder – gemäß dem Prinzip der bildenden Kunst als stummer Poesie – dem Schreibenden die Grundbedingungen seines eigenen Tuns als Dichter vor Augen:

<sup>15</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 111 f.; BAXANDALL 1965. – Vgl. auch ein seit 1945 vermistest Schreibgerät des Riccio, das einen Knaben bei der Jagd nach einer Grille auf einem Baum zeigte; zu beiden Norberto Gramaccini, »Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini«, in: *Natur und Antike* 1985, 198–225.

<sup>16</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 111 f.: »Quam varias animorum affectiones puerilis affert aetas animorum mobilitas, tam varios in ore vultus cernas: ridentem hunc, subtristem illum, securum alium, cogitandum alterum«.

<sup>17</sup> Ebd.: »Gestus per teneriorem partem aetatis lasciviam inverecundos: itaque corporis partes naturae providentiae latere volentes, impudentius deteguntur.«

<sup>18</sup> Vgl. BETTINI 1984, 229 und Gramaccini (wie Anm. 15).

<sup>19</sup> Dazu vorerst CASTELLI 2000.

So hatte etwa Coluccio Salutati zu Beginn seiner monumentalen Abhandlung zu den Herkulestaten die Voraussetzungen und Prinzipien der *poesia* am Beispiel von Kindern zu erläutern versucht.<sup>20</sup> Unabdingbar und wichtiger als alle erlernbare Kunst (*ars*) schien ihm angeborene Begabung (*ingenium*), die sowohl den Trieb zur Nachahmung (*imitatio*) als auch das Erfindungsvermögen (*inventio*) umfasse. Die Auswirkungen des noch durch kein Wissen veränderten *ingenium* und die angeborene Freude an Nachahmung ließe sich in Reinform eben an kleinen Kindern studieren. Darüber hinaus hatte bereits Horaz in seiner *Ars Poetica* u. a. die angemessene Darstellung der schnell wechselnden kindlichen Emotionen als entscheidend für den Erfolg eines Werkes dargestellt.<sup>21</sup> Im allgemeinsten Sinne konnte Kinderspiel sicherlich auch als Verweis auf das Erfreuen (*delectare*) als einer der drei Aufgaben von Dichtung dienen, dann aber auch für die unbeschwerete Muße stehen, die der Humanist sich für sein Tun erhoffte und die überhaupt erst geistige Tätigkeit ermöglichte.<sup>22</sup>

Überspringen wir die Zeit bis zum Ende des 15. Jhs. – dazwischen sind keine weiteren signifikanten Äußerungen zu den kleinen Kindergestalten bekannt – lobt noch Sannazaro an den Kinderspielen auf einer fiktiven, angeblich von Mantegna bemalten Vase ausschließlich die vielfältigen Gemütszustände.<sup>23</sup> Die große Zahl von Putten des späten Quattrocento scheint

<sup>20</sup> SALUTATI, *Hercules* 17–20: »Valer autem, hoc est excellit et eminet, longe magis natura quam arte. Ego quidem arbitor omnium artium principia sic ingeniis ipsique nature coniuncta esse, et omnium artem naturam taliter imitari quod ipsarum inventio ferme nichil aliud sit quam naturalium operationum quedam subtilitas et acuta perceptio atque distinctio [...] Delectantur etiam per similitudinem unius rei in alterius tum noticiam, tum memoriam devenire [...] mit Zitat nach Horaz, *Ars Poetica*, 408–411]. Hac autem similitudine mentes nostras naturaliter delectari et habere cum melodii ingenitam familiaritatem patet ex pueris, qui a nativitatis sue crepundiis inconditis etiam nutricum neniis et cantilenis et flere desinunt et in somnifere quietis dulcedinem soporantur; que si aliquando priusquam somnus irrepserit taceant, amisse delectationis suavitatem repetitis fletibus deprecantur. Videmus et pueros etiam ante discretionis annos larvatorum personationibus, etsi turpes pertimescant facies, delectari.« – Vgl. Aristoteles, *Poetik* 1448b, und Philostrat, *Leben des Apollonius von Tyana*, II, 22, wo die von Kindern im Sand geformten Figuren als Beispiele primitiver, erfreuender Imitatio dienen.

<sup>21</sup> Horaz, *Ars poetica*, 158–160: »Reddere qui voces iam scit puer et pede certo/signat humum, gestit paribus colludere, et iram/colligit ac ponit temere et mutatur in horas.«

<sup>22</sup> Vgl. auch ein verlorenes Bild Mantegnas mit der Aufschrift »Malancolia«, das als Gegenmittel zur Melancholie 16 tanzende und musizierende Knäblein zeigte: »Un quadro su l'ascia di mano del Mantegna con 16 fanciulli, che suonano e ballano, sopra scrittovi *Malancolia* [...]«; s. Ronald Lightbown, *Mantegna*, Oxford 1986, 468f., cat. 133.

<sup>23</sup> Sannazaro, *Arcadia*, XI, 35–38 (Iacobo Sannazaro, *Opere volgari*, hg. Alfredo Mauro, Bari 1961, 101); die Beschreibung scheint sich auf eine durch Kopien erhaltene Zeichnung Mantegnas zu beziehen. Auf der gegenüberliegenden Seite der Vase war eine ihre Kinder säugende Satyressa zu sehen nach dem Vorbild der Lukianschen Ekphrasis; vgl.

tatsächlich in diesem Sinne nach keiner aufwendigen Identifizierung zu verlangen: Ihre Hauptaufgabe dürfte in der Affektdarstellung und -wirkung zu suchen sein, in den *animorum affectationes*. Entweder wies sie ein christlicher Kontext eindeutig und leicht bestimmbar als Engel aus, oder aber man gab sich mit einer allgemeinen Bezeichnung zufrieden (zumeist als *spiritelli*, s. u.). So listete selbst Verrocchios Bruder Tommaso – dem man eine gewisse Kenntnis der Werke des Künstlers unterstellen darf – im Nachlaßinventar die bekannte Brunnenfigur eines Knaben mit Delphin trotz der Flügel ganz unbekümmert um ihre genaue Bedeutung einfach als »el bambino di bronzo« auf (Abb. 20).<sup>24</sup>

Im Gegensatz zur Selbstverständlichkeit jedoch, mit der ein Betrachter in den Jahrzehnten um 1500 die zu diesem Zeitpunkt omnipräsenten Putti registrierte, mußten Donatellos Kindlein als Neuschöpfungen noch besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. In diese Frühzeit fallen auch eine Reihe von Sonderformen des Putto, sie sich doch wohl nur über eine spezifische Bedeutung motivieren lassen. Insbesondere der mit Attributen geradezu überhäufte sog. Amor-Atys hätte unbedingt eine Erklärung erfordert.



Abb. 20  
Verrocchio,  
Putto mit Delphin.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello

Mantegna 1992, 457f., cat. 149, und Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a. 1997, 36–45.

<sup>24</sup> PASSAVANT 1969, 174.

## 2. *Cognitio formarum*: Identifikationsversuche für den Amor-Atys

Die rund 104 cm große, zu Beginn unseres Jahrhunderts auf den Notnamen ›Amor-Atys‹ getaufte Bronzestatue Donatellos (Abb. 18, 19) zeigt ein wohlgenährtes, strahlend lächelndes Kind, das einer sich um seine Füße windenden Schlange keine Aufmerksamkeit schenkt, geschweige denn sich fürchtet. Seine Arme<sup>25</sup> sind angewinkelt und fast auf Schulterhöhe emporgehoben, die Fingerspitzen locker zusammengeführt, ein Fuß mit den Zehen leicht vom Boden genommen. Man assoziiert am ehesten eine tanzende Bewegung. Jedenfalls bietet der Befund der Statue selbst keinen Anhaltspunkt, daß sie ursprünglich etwas in Händen gehalten habe, was jetzt abgebrochen und verloren wäre. Bekleidet ist das Kerlchen mit leichten Sandalen und lederen Hosenbeinen, die an einem breiten Gürtel mit applizierten Mohnkapseln befestigt sind und das Geschlecht demonstrativ freilassen. Das lockige, auf die Schultern fallende Haar wird durch eine Schnur zurückgehalten, die über der Stirn eine Blume schmückt. Von einem Menschenkind unterscheidet es die kurzen Flügelchen am Rücken, die *talaria* (Fußflügelchen) und vor allem das Satyrschwänzchen. Zu erwähnen ist ferner eine runde, eingefaßte Öffnung auf dem Kopf mit zwei flankierenden Bohrlöchern, die auf einen ursprünglichen Aufsatz hindeutet.

Die allgemein akzeptierte Entstehungszeit des Amor-Atys in den späten 1430er Jahren oder um 1440 begründet sich aus der Weiterentwicklung gegenüber Donatellos deutlich früheren, tanzenden Putti am Sieneser Taufbecken (Abb. 21) und insbesondere aus dem Vergleich mit den beiden ins Pariser Musée Jacquemart-André gelangten Bronze-Knaben<sup>26</sup> (Abb. 22), welche ursprünglich als Leuchterhalter einer der Dom-Cantorien fungieren sollten und deren enge Verbindung mit Filippo Lippis 1437 datierter Tarquinia-Madonna John Pope-Hennessy erkannte. Daß die Vorbilder für Donatellos Amor-Atys letztlich in antiken Bronzeputten zu suchen sind, steht außer Zweifel. Artur Rosenauer hat darüberhinaus jüngst für die Hosen und die Armhaltung auf einen römischen Terrakotta-Knaben in Syrakus verwiesen.<sup>27</sup> Keines dieser Exemplare präsentiert jedoch die Fülle von

<sup>25</sup> Obwohl die Arme mehrfach gebrochen und grob wieder angestückt sind, dürfte es sich um die originalen Teile handeln; s. ROSENAUER 1993, 191, zu Hans Kauffmanns Vermutung einer barocken Ergänzung.

<sup>26</sup> POPE-HENNESSY 1980, 68 u. 257f., der beide Putten jedoch Luca della Robbia zuschreibt; zuletzt wieder ausführlich zugunsten Donatellos Artur Rosenauer, »Zu Donatellos Putten im Musée Jacquemart-André«, in: *Wiener Jahrbuch*, 40 (1987), 295–301, und Resümee bei ROSENAUER 1993, 152; Attributionsvorschlag des linken Engels an Maso di Bartolomeo bei GENTILINI 1992, Bd. 1, 87f.

<sup>27</sup> SIMON 1968; LLOYD 1976, ROSENAUER 1993, 192.

Attributen, mit der Donatellos Flügelknabe aufwartet. Unbekannt sind dagegen dessen Provenienz, Funktion, Auftragsdokumente oder sonstige zeitgenössische Erwähnungen.

Beginnend mit Vasari wurden nach und nach praktisch alle in Kindergestalt und mit Flügeln denkbaren antiken Göttergestalten für eine Identifizierung in Vorschlag gebracht: Vasari selbst glaubte, einen Merkur vor sich zu haben, im 17. Jh. kursierte eine alternative Benennung als Perseus, im 18. Jh. entschied sich Antonio Lanzi, Autor des ersten Uffizien-Katalogs, für Amor/Cupido.<sup>28</sup> Im weiteren sollte die Liste durch Amor-Herkules, Mitras, Attis, Priapus, Genius, einen ›boy faun‹ und einen ›genius of wine‹ erweitert werden, Panofsky wollte gar Aion, den Lenker des Kosmos, als würfelspielendes Kind erkennen.<sup>29</sup>

Auch der Rekonstruktionsversuch von Mario Scalini (1988/1992), der den Amor-Atys auf eine Säule des Victoria & Albert Museum versetzt, und die noch weitergehenden Spekulationen von Charles Avery (1995), der aus



Abb. 21  
Donatello, Putto  
vom Taufbrunnen.  
Siena, Baptisterium

<sup>28</sup> Merkur: VASARI, *Vite*, Bd. 2, 417. – Perseus: *Le Bellezze della città di Firenze... Scritte già da M. Fr. Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate ed accresciute*, Florenz 1677, 564. – Amor/Cupido: Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze*, Florenz 1782, 52f. – Ausführlich zur Forschungsgeschichte vom 17. – 19. Jh. Paola Barocchi, in: *Omaggio* 1985, 224–230; Paola Barocchi und Giovanna Gaeta Bertelà, »Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina (1778–1797)«, in: *Prospettiva*, 62 (1991), 29–53, hier 36f.

<sup>29</sup> ›Sorglosigkeit der Liebe‹: SEMPER 1887, 72f., und noch SPINA BARELLI 1996, die ohne neue Argumente den ›Eros-Amor‹ für Niccolò Niccoli entstanden glaubt. – ›Amore ermafroditico‹ nach Plotin: DEL BRAVO 1990, 156f. – Amor-Herkules: Oswald Sirén, »The importance of the antique to Donatello«, in: *American Journal of Archeology*, 18 (1914), 446. – Harpocrates: Siegfried Weber, *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg 1898, 71. – Mitras: Charles Picard, »Donatello e l'Antique«, in: *Revue archéologique*, 28 (1947), 77f. – Attis: Alfred G. Meyer, *Donatello*, Bielefeld und Leipzig 1903, 78. – Priapus: SIMON 1968. – Attis-Hermes in hermetischem Kontext: GLÜCK 1993. – Aion in Form eines würfelspielenden Kindes: PANOFSKY 1960/1979, 169;

Abb. 22  
Donatello, Putto.  
Paris, Musée  
Jacquemart-André



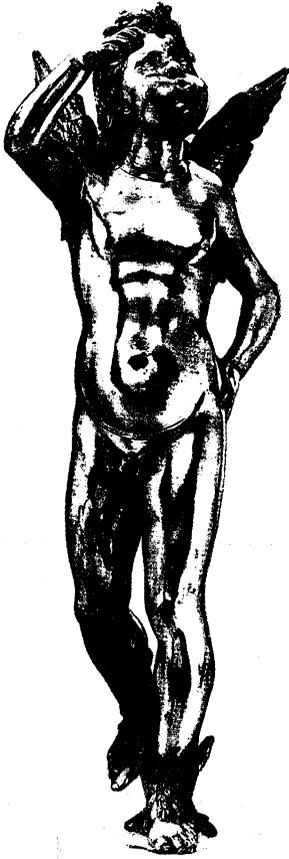


Abb. 23, 24  
Umkreis Donatel-  
los (?), Putto.  
New York, Metro-  
politan Museum  
of Art

diesem hybriden Ensemble sogar den Aufstellungsanlaß – eine Hochzeit der Rucellai mit den Medici 1466 – erschließen will, entbehren jeder Grundlage.<sup>30</sup> Ausgangspunkt aller dieser ikonographischen Überlegungen war stets eines der Attribute – teils sogar ein hypothetisch ergänztes –, das der Knabe in Händen gehalten haben soll. Für keine Gottheit gelang der Nach-

STRUTHERS 1993, 164–173; leicht variiert R. V. Cristaldi, »Panofsky, Cherniss e il Bimbo Cosmico«, in: *Orpheus*, 24 (1977), 161–169. – »Boy Faun«: Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. VI. *La scultura del Quattrocento*, Mailand 1908, 272f.; POPE-HENNESSY 1993, 155. – »Genius des Weines«: JANSON 1957, 145ff.; DEMPSEY 1996, 56. – Genius: SHAPIRO 1963; Paul Barolsky, *Infinite jest: wit and humour in Italian Renaissance Art*, Columbia und London 1978, 21–24. – Ein Überblick bei ROSENAUER 1993, 191f.

<sup>30</sup> SCALINI 1988, 74f.; ders., »Lorenzo e le armi«, in: *Lorenzo il Magnifico*, hg. Franco Cardini, Rom 1992, 257–272, hier 270 (der Knabe habe einen Fisch und Blumen als Zeichen der »Amore conjugale trionfante« nach Ripas *Iconologia* in Händen gehalten); AVERY 1995, 101f.

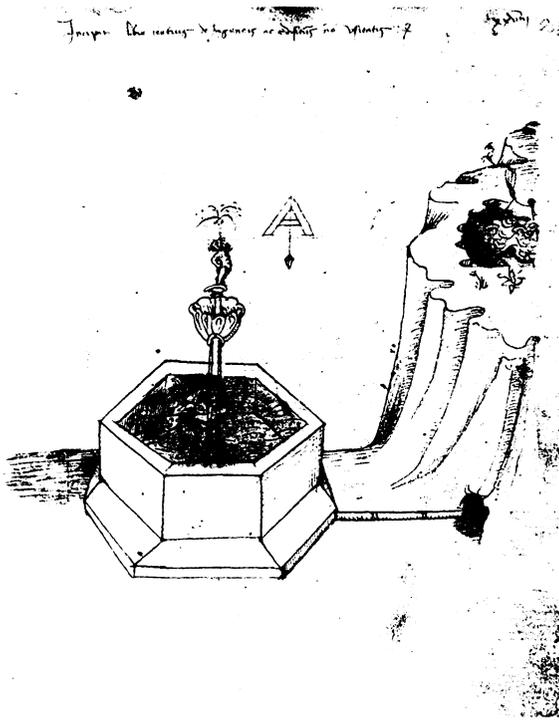


Abb. 25  
Mariano Taccola,  
*De ingenis.*  
BNCF,  
Ms. Pal. 766,  
fol. 2r

stes Beispiel für die Wiedervereinigung antiker Form mit klassischem Inhalt schien in akuter Gefahr.

Einzig Tilmann Buddensieg schlug in einem Aufsatz von 1986 einen anderen Weg ein. Er konfrontierte – eigentlich ein naheliegender Gedanke – den Amor-Atys mit den wenigen ikonographisch ähnlichen Knabengestalten des Quattrocento in der Hoffnung, daß sie sich gegenseitig in ihrer Bedeutung erhellten.<sup>33</sup> Bei den Vergleichsbeispielen handelt es sich insbesondere um einen ehemals als Brunnenfigur dienenden, vergoldeten Bronze-Knaben im Laufschrift mit Schulter- und Fußflügelchen sowie einem Satyrschwänzchen, der das Wasser aus aufgeblasenen Backen über ein (verlorenes) Lauf- rädchen in seiner vorgestreckten Hand blies (Abb. 23, 24). Die 1983 im Kunsthandel aufgetauchte, 61,5 cm große Figur befindet sich heute im New Yorker Metropolitan Museum. Die Zuschreibungsversuche an Donatello selbst bzw. an einen anonymen Florentiner Meister um 1432 scheinen mir

weis aller Charakteristika des Amor-Atys, zeitgenössische Quellen wurden erst gar nicht herangezogen. Edgar Wind folgerte aus der verwirrenden Ansammlung verschiedensten Göttern zuweisbarer Merkmale, es müsse sich dann wohl um Eros Pantheos, eine synkretistisch alle übrigen Gottheiten in sich verei- nende Wesenheit, handeln. Den Nach- weis, daß dieser obskuren Gestalt irgendwelche Signifikanz im Quattro- cento zukam, blieb er schuldig.<sup>31</sup> Da es nicht gelingen wollte, einen Namen aus dem klassischen Pantheon beizubringen, wurden schließlich jüngst Zweifel laut, ob es sich überhaupt um eine antike Gottheit handle und nicht etwa schlicht um einen *reggifestone*, einen Girlanden- träger für die Dom-Cantoria, der als Putto folglich auch keine tiefere Bedeu- tung transportiere.<sup>32</sup> Panofskys frühe-

<sup>31</sup> WIND 1958/1981, 229, Anm. 33; GRABSKI 1977; ROSENAUER 1993, 180.

<sup>32</sup> Alessandro Parronchi, »Il così detto Amore-Atys è un reggifestone per la Cantoria del Duomo«, in: *Donatello-Studien* 1989, 272–277; zumindest Zweifel, daß es sich über- haupt um eine antike Gottheit handelt, bei POESCHKE 1990, 110f.

<sup>33</sup> BUDDENSIEG 1986. – Zu den antiken Vorbildern profaner Putti des 15. Jhs. s. zuletzt BUTTERFIELD 1997, 128–135.

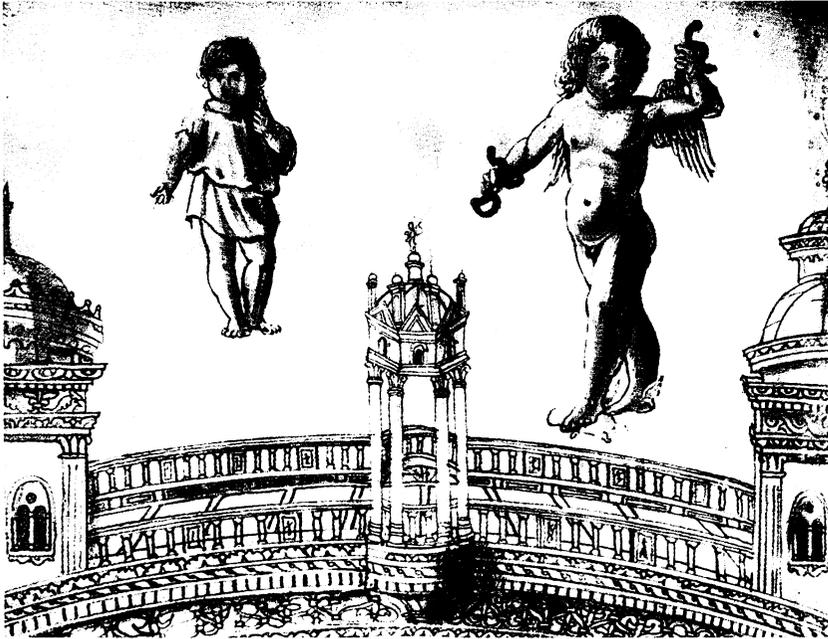


Abb. 26  
Norditalienisches  
Skizzenbuch.  
London, Sir John  
Soane's Museum,  
fol. 56

stilistisch nicht zutreffend – die nach dem Guß sehr präzise ausgearbeiteten Details etwa der Haare und Federn, die weniger plastisch modellierten als linear eingeritzten Hautfalten, die leicht ungelenke Armhaltung und die kraftvolle, mehr einem jungen Mann als einem Putto angemessene Anatomie dürften jedenfalls Donatello als Meister ausschließen.<sup>34</sup> Überzeugender sind Vorschläge, die Figur im engen Donatello-Umkreis um 1460 oder aber erst in den Jahrzehnten um 1500 entstanden zu denken.<sup>35</sup> Für die weitere Argumentation hier entscheidend ist jedoch allein, daß die Idee eines Brunnenputtos, der Wasser aus seinem Mund bläst, spätestens in den 1440er Jahren bekannt war, wie ein Blatt aus Mariano Taccolas 1449 abschließend datiertem *Maschinenbuch* belegt (Abb. 25).<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Der Putto wurde bei Christie's in London versteigert, s. *Burlington Magazine*, 125 (1983), Beilage *The Burlington House Fair* und *Apollo*, 117 Juni (1983). – Die Donatello-Zuschreibung von James J. Draper in: *Italian Renaissance Sculpture* 1985, 126f., und *Donatello e i suoi* 1986, 138f.; die Attribution an einen anonymen Florentiner Künstler um 1432 ebenfalls von James J. Draper in: *Giovinezza di Michelangelo* 1999, 254f.; Draper identifiziert dabei willkürlich den New Yorker Putto mit einem in einer Quelle von 1432 erwähnten, vergoldeten Brunnenputto in der Casa Vecchia der Medici (s. u.).

<sup>35</sup> Für »nach 1500« plädiert James Beck, »Recent Donatello exhibitions in Italy and the United States«, in: *Source*, 5 (1985–86), 2–7, hier 5f.; für »Donatello-Umkreis um 1460« CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 376f.

<sup>36</sup> Mariano Taccola, *De ingenis*, BNCF, Ms. Pal. 766, fol. 2 (DEGENHART/SCHMITT 1990, 21–23, Taf. 30). – Zum Aussehen des Windrads vgl. ein *Desco da Parto* im Metro-

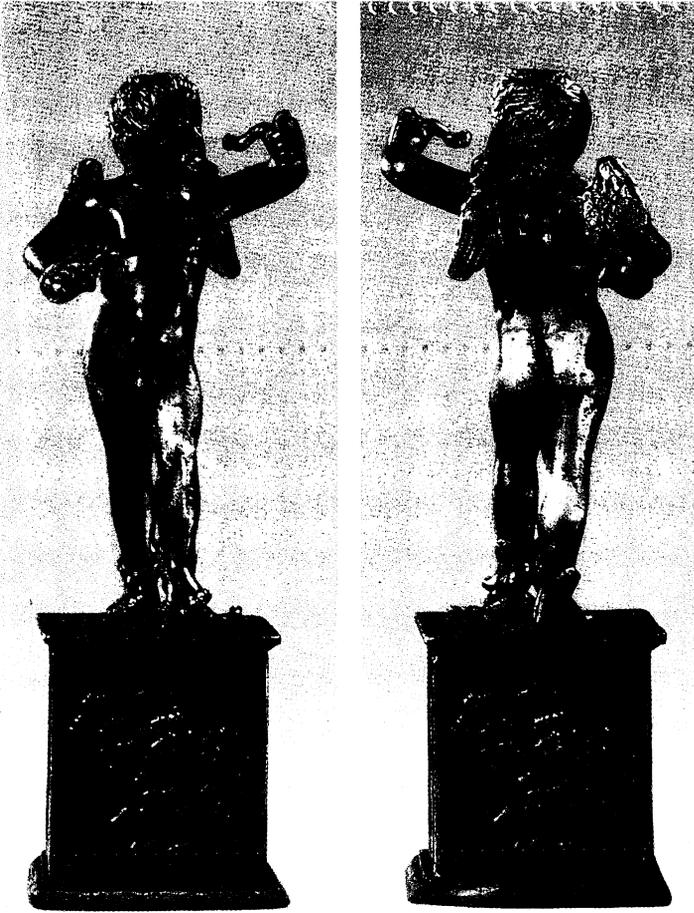


Abb. 27  
Donatello-Nach-  
folger, Putto mit  
Schlangen.  
Ehem. Colorado  
Springs, Sammlung  
Baldwin

typ zu rekurrieren. Dagegen findet sich ein ruhig dastehender Knabe mit zwei Schlangen, allerdings auch mit offenem Mund und begleitet von einem

politan Museum (John Pope-Hennessy und Keith Christiansen, »Secular painting in 15<sup>th</sup>-century Tuscany: birth trays, cassone panels, and portraits«, in: *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 38 [1980]); zum Mechanismus des Windrädchens vgl. Vasaris Beschreibung einer Brunnenfigur Rusticis von 1515 (VASARI, *Vite*, Bd. 6, 602); ähnlich sollte wohl ein Putto Verrocchios (?) funktionieren (zuletzt Alessandro Parronchi, »Il Putto di Washington«, in: *Verrocchio* 1992, 153–156, und MYSSOK 1999, 121–128).

<sup>37</sup> Bei den Skizzenbüchern handelt es sich um ein in Norditalien im späteren 15. Jh. entstandenes Exemplar in London, Sir John Soane's Museum, fol. 56, und den um 1520 ansetzbaren Zeichnungen des Peregrino da Cesena im Louvre. Obwohl sich die Bronzestatuette nicht genau datieren läßt, dürfte die Zeichnung des norditalienischen Skizzenbuches auf jeden Fall früher entstanden sein und muß daher auf ein verlorenes Vorbild bezogen werden, s. BUDDENSIEG 1986, 45f.

<sup>38</sup> Inv. KK 5623.

Eine weitere Putten-Variante will Buddensieg über die Zeichnungen in zwei norditalienischen Skizzenbüchern aus dem späteren 15. bzw. frühen 16. Jh. und eine erst jüngst im Kunsthandel wieder aufgetauchte Bronzestatuette, entstanden wohl zu Beginn des 16. Jhs., erschließen (Abb. 26, 27).<sup>37</sup> Ein leicht variiertes und wohl etwas früher datierbares Exemplar einer solchen Statuette – Buddensieg nicht bekannt und bislang unveröffentlicht – besitzt das Kunsthistorische Museum in Wien (Abb. 28).<sup>38</sup> Alle Beispiele dieser Spielart zeigen einen offenbar erregt schreienden Flügelknaben im Laufschrift mit zwei Schlangen in den Händen und scheinen auf einen früheren, verlorenen Archetyp

*lira da braccio* spielenden Gefährten, auf einem Terrakottarelieff Bellanos, das möglicherweise mit einem Rechtsstreit von 1462 für »quatuor quadros de terra in quibus erant decem pueri stantes diversi modi« zu verbinden ist.<sup>39</sup>

Zu ergänzen bleibt ein dritter Typ, wie ihn ein Bronze-Putto aus den späten 1430er oder 1440er Jahren repräsentiert, der als Attribute nurmehr Schulterflügelchen und einen mit Blumen geschmückten Haarreif in den üppigen Locken vorzuweisen hat, und der einen Fisch als Wasserspeier über den Schultern trägt (Abb. 29). Die Ausarbeitung weist auf den nahen Umkreis Donatellos, möglicherweise den jungen Luca della Robbia.<sup>40</sup> Verrocchios berühmter Brunnenputto wird dann variierend dieses Vorbild aufgreifen (Abb. 20).<sup>41</sup>

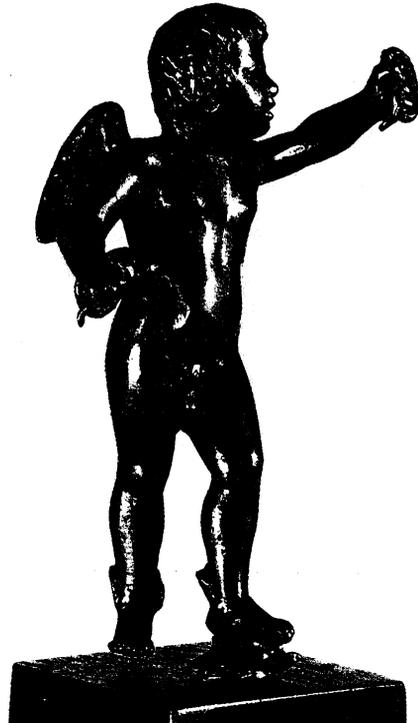


Abb. 28  
Donatello-Nachfolger, Putto mit Schlangen. Wien, Kunsthistorisches Museum

Jedenfalls verdeutlicht Buddensiegs Zusammenstellung eine prinzipielle Anforderung an die weitere ikonographische Untersuchung: Der Übergang zwischen dem normalen Putto mit Flügeln und dem durch *talaria*, Satyrschwänzchen und ausgefallene Kleidungsstücke bereicherten Amor-Atys, sozusagen einer extremen Sonderform, scheint fließend, es gibt Zwischenstufen wie den oben genannten Putto mit Windrad. Jede neue Deutung des

<sup>39</sup> Die Zuschreibung an Bellano von Volker Herzner, »Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 23 (1972), 101–164, hier 134; KRAHN 1988, 16f.

<sup>40</sup> Für Donatello-Schule plädiert POPE-HENNESSY 1964, Bd. 1, 78–80 (Kat. 65), Bd. 3, Taf. 82f.; für Donatello selbst *Italian Renaissance Sculpture* 1985, 124f. (Radcliffe); AVERY 1991, 72; Zuschreibung an Luca della Robbia vermutet bei GENTILINI 1992, Bd. 1, 106. – Ein Deutungsvorschlag dieses Puttos wie auch des entsprechenden Knaben von Verrocchio als Eros bei Michael A. Jacobsen und Vivian J. Rogers-Price, »The dolphin in Renaissance art«, in: *Studies in Iconography*, 9 (1983), 31–56.

<sup>41</sup> Verrocchios Putto ansatzweise als »Kunstfigur« im Wettstreit mit einer Ekphrasid des Kallistratos gedeutet bei BUTTERFIELD 1997, 128–135; dessen spärliche Literaturangaben sind zumindest zu ergänzen durch: Günter Passavant, »Überlegungen zur Rotationsmechanik von Verrocchios Delphinputto«, in: *Mitt. Florenz*, 33 (1989), 105–112, und MANDEL 1990; zusammenfassend *Gioinezza di Michelangelo* 1999, 256.



Abb. 29  
 Umkreis Donatello (Luca della Robbia?), Putto mit Fisch.  
 London, Victoria and Albert Museum

nicht mehr gar kein ikonographisches und humanistisches ›Rätsel‹ mehr zu lösen. [...] Die Vermehrung der Attribute macht jede Hoffnung zunichte, sie alle einem der olympischen Götter schlüssig zuzuschreiben. [...] Donatello geht von einer gegenwärtigen Lebensbeschreibung eines Bauernknaben aus, dem auf Schritt und Tritt Schlangen begegnen, nicht mittelalterlichen Allegorien und antiken Symbolen. In einer zweiten Bedeutungsschicht erhebt Donatello den Bauernknaben durch reichliche Attribute zu einem ›göttlichen Kind‹ und sinnbildlichen Naturwesen [...]. Die attributiven Widersprüche der Statue könnten als inhaltliche Gegensätze und Spannungen jener bäuerlichen Lebenswelt verstanden werden, der dieser ›satyruolo puero‹ angehört [...].<sup>42</sup>

Dem stehen freilich Aussagen gegenüber, die für das Quattrocento eine geradezu obsessive Suche nach und Wertschätzung von ›Bedeutung‹ bei Kunstwerken bezeugen. Im Falle einer König Alfonso von Neapel als Geschenk übersandten antiken Statue mit unbekanntem Sujet bewies sich die

Spezialfalls wird daher nur überzeugen, wenn sie zugleich die Zwischenstufen zu identifizieren und bestenfalls auch den ›Normalfall‹ einzubeziehen vermag. Die Frage nach der Bedeutung des Amor-Atys schließt die nach der Bedeutung des Putto mit ein. Überraschenderweise tritt Buddensieg selbst in seinen Schlußfolgerungen den Rückzug in die Grauzone des *not-subject* an, was ihm wohl im Falle von Putten besonders gerechtfertigt schien: »Es ist merkwürdig, in dem Augenblick, in dem die Hoffnung schwindet, durch einen glücklichen Textfund etwa, den Donatello-Knaben mit all seinen Attributen schlüssig zu deuten, kommt mir der Gedanke nicht mehr seltsam vor, es gäbe nun-

<sup>42</sup> BUDDENSIEG 1986, 47–49; zum Begriff ›not-subject‹: Creighton Gilbert, »On subject and not-subject in Italian Renaissance pictures«, in: *Art Bulletin*, 34 (1952), 202–216.

Geistesschärfe des Fürsten darin, *ad hoc* eine Erklärung zu liefern.<sup>43</sup> Daß den Künstlern des Quattrocento für Themenstellungen aus der klassischen Mythologie von vorne herein detaillierte, von Humanisten erarbeitete Programmentwürfe vorgegeben wurden, belegt eine Reihe bekannter Beispiele, beginnend 1447 mit Guarino da Veronas ikonographischer Vorgabe für die Musen in Leonello d'Estes *studiolo*. Der ausführliche Text informiert über die Vorgehensweise: Die hochgelobte *inventio*, d. h. die Grundidee, ein Studierzimmer erstmals wieder mit Bildern der seit der Antike in Vergessenheit geratenen Musen auszustatten, geht auf den Fürsten selbst zurück. Guarino liefert die detaillierte und – wie er betont – aufgrund der widersprüchlichen Quellen äußerst mühsame Ausarbeitung der jeweiligen Bedeutung, Attribute, Kleidung und identifizierenden Bildunterschriften. Wenig später (1454) verwendet Poggio Bracciolini in Zusammenhang mit einer ganz ähnlichen Aufgabe, der Beschreibung von Sibyllen, dafür die drei Begriffe *forma picturae, nomina et epigrammata* und insistiert nochmals auf der Schwierigkeit und Mühe, die mit einem solchen Programmentwurf verbunden seien.<sup>44</sup> Dem Maler oder Bildhauer bleibt nach dieser Vorstellung nur der dritte Schritt der bildlichen Umsetzung – kein Wunder, daß sich das neue Selbstbewußtsein der Künstler zunehmend in der Forderung nach eigenständiger *inventio* manifestierte.<sup>45</sup> Erfindung und Ausarbeitung aufwendiger Programme blieb dennoch aus einsichtigen Gründen Domäne der Gebildeten. Nur hieran konnte sich auch der Geist des Auftraggebers und sein Anteil am Werk erweisen, wie Roberto Valturio in den 1472 publizierten *De re militaria* zu einer der kompliziertesten Dekorationen des Quattrocento, der von Francesco Malatesta inaugurierten skulpturalen Ausstattung des Tempio Malatestiano in Rimini, anmerkte:

<sup>43</sup> Zur Bedeutung des Auftraggebers insgesamt Salvatore Settis, »Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento«, in: *Storia d'Italia, Annali 4. Intellettuali e potere*, hg. Corrado Vivanti, Turin 1982, 699–761; vgl. auch Michael Baxandall, »Rudolph Agricola on patrons efficient and patrons final: a renaissance discrimination«, in: *Burlington Magazine*, 124 (1982), 424f.; Creighton Gilbert, »What did the Renaissance patron buy?«, in: *Renaissance Quarterly*, 51 (1998), 392–450. – Zu Alfonso's Statue zuletzt Andreas Beyer, »... mi pensamiento e invención... König Alfonso I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch*, 1 (1994), 93–107; auch BARKAN 1999.

<sup>44</sup> Poggio wurde von Roberto Valturio um Informationen zu den Sibyllen gebeten, mußte aber wegen Zeitmangels ablehnen. Er verwies auf einen bereits existierenden Sibyllen-Zyklus in Rom, von dem ein geeigneter Gelehrter Valturio eine Beschreibung hätte liefern können, s. POGGIO, *Epistolario*, Bd. 3, 21: »De Sybillis quod petis, non est mihi nunc otium talia exquirendi; [...] Quare scribas Romam licet, ut et formam picture et nomina Sybillarum et epigrammata notentur ab homine erudito, tibi que mittantur. [...] Non enim parva cura hec res aut nunc confici posset, aut tunc confecta est summa cum doctissimorum virorum diligentia.«

<sup>45</sup> Zur Bedeutung von *inventio* in der Kunsttheorie des *primo Quattrocento* s. Kap. V.

[Man sieht dort] eine Vielfalt von Bildern vortrefflicher Dinge, welche die gebildeten und über dem Gewöhnlichen stehenden Betrachter nicht allein aufgrund der herausragenden Kunstfertigkeit der Steinmetze und Bildhauer, sondern genauso durch die thematische Vorgabe, deren Darstellungsformen von dir, dem scharfsinnigsten und zweifellos berühmtesten Fürsten dieses Jahrhunderts, aus den verborgenen Tiefen der Philosophie eruiert wurden, auf's Höchste zu faszinieren vermögen.<sup>46</sup>

Der Kunstfertigkeit (*artificium*), d. h. der praktischen Ausführung durch die Bildhauer, wird die thematische Vorgabe (*cognitio formarum*), die der Fürst angeblich selbst entworfen habe, gegenübergestellt.<sup>47</sup> Der Wert des Kunstwerks besteht mindestens zur Hälfte in seiner aus den Schriften entlegener ›Philosophen‹ zusammengestellten Ikonographie, die den Gebildeten und nur ihn in höchstem Maße ergötzt. Entsprechend hätte Donatellos sog. Amor-Atys mit seiner Vielzahl von Attributen die Bildung der Betrachter herausgefordert. Schwer vorstellbar, er hätte dieser Erwartungshaltung bewußt keine Auflösung geboten. Versuchen wir also nochmals, der zeitgenössischen *cognitio formarum* angesichts der Bronze-Statue Donatellos und, möglicherweise damit zusammenhängend, der frühen Puttendarstellungen insgesamt auf die Spur zu kommen.

### 3. Putto oder spiritello?

Einen ersten Anhaltspunkt für das Verständnis mag die zeitgenössische Bezeichnung dieser kleinen Kinder bieten. Wenn Bode nämlich definiert: »Der italienische Putto ist keineswegs gleichbedeutend mit unserem deutschen ›Kind‹, ebensowenig würden die Bezeichnungen Knabe, Engel oder Genius dafür völlig zutreffend sein. Der Putto ist vielmehr ein Begriff, der spezifisch italienisch ist und auch in Italien erst im Quattrocento aufkommt und nur im Quattrocento recht eigentlich beheimatet ist«, so trifft dies für die kleinen Knäblein Donatellos gerade nicht zu.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Roberto Valturio, *De re militaria*, 1472: »[...] permultarum nobilium rerum imagines, quae nedum praeclaro lapicidae ac sculptoris artificio, sed etiam cognitione formarum, lineamentis abs te acutissimo et sine ulla dubitatione clarissimo huius seculi principe ex abditis philosophiae penetralibus sumptis, intuentes litterarum peritos et a vulgo fere penitus alienos maxime possint allicere.« – Vgl. bereits WARBURG 1932, Bd. 1, 12.

<sup>47</sup> Unter dem Begriff *forma* verstehen mythographische Schriften nicht die formale Qualität der künstlerischen Ausarbeitung, sondern die äußere Gestalt oder Erscheinungsform insgesamt, welche auch die Attribute mit einschließt; d. h. unter *forma* fallen die ikonographischen Merkmale der antiken Götter (s. zuletzt zu diesem Begriff KOKOLE 1996, 177–180).

<sup>48</sup> BODE 1890, 97. – Zuletzt lapidar das *Lexikon der Kunst*, Bd. 5, Leipzig 1993, 807,

## Begriffsgeschichte

*Putto* definiert die Ausgabe des *Vocabolario della Crusca* von 1717 simpel als *fanciullo*, *ragazzo* und verweist auf eine Etymologie vom lateinischen *puer* (genauer wäre das seltene *putus*). Die ersten Nachweise für den Begriff finden sich um 1400. Im Zusammenhang mit den Künsten, d. h. im modernen Sinne von *Putto*, wird er den überlieferten Textzeugnissen nach erst ab dem sechsten Jahrzehnt des 15. Jhs. gebraucht.<sup>49</sup>

Aus den erhaltenen Aufträgen und zeitgenössischen Quellen zu Donatellos Werken lassen sich nur die Bezeichnungen für Engelknaben, d. h. Putten in religiösem Kontext, entnehmen. Diese werden nie als *putti*, sondern wenn überhaupt als *agnioletti ignudi* oder einfach *fanciulini innudi* bezeichnet.<sup>50</sup> Zusammen mit dem geläufigen lateinischen *puer* besagen sie nicht viel anderes als das spätere *putto*. Dagegen findet sich ab 1428 – in den Verträgen für die Kanzeln des Prateser und Florentiner Domes – häufiger die Vokabel *spiritello*.<sup>51</sup> Zwar hatte bereits Boccaccio in einer fiktiven Brunnenbeschreibung die Kinder einer Caritas-Figur mit diesem Begriff charakterisiert: »L'una di queste [der vier Kardinaltugenden] li duo spiritelli/con la sinistra a piè di sé tenea«. <sup>52</sup> Und 1424 wird der Bildhauer Ciuffagni von der Dom-

»Putto:« (ital. »Kind, Kindlein«), in der bild. Kunst seit dem 14. Jh. aufkommende Kinderfiguren« mit Verweis auf die Stichworte »Engel« und »Amoretten«, die wenig mehr Information bieten. Die neue Deutung als *spiritelli* dagegen bereits bei DEMPSEY 1996 vorgearbeitet. Während Drucklegung meiner Arbeit erschien Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance putto*, Chapel Hill und London 2001.

<sup>49</sup> *Vocabolario della Crusca*, Venedig 1717, Bd. 2, 135: Dies scheint – soweit mir die früheren Ausgaben des *Vocabolario* bekannt sind – die erste Erwähnung des Begriffs. Vgl. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, hg. Salvatore Battaglia, Turin 1988, 1071f.; *Dizionario etimologico italiano*, hg. D. Olivieri, Mailand 1953, 572f. – Im Mittelalter war das lateinische *putus* offensichtlich außer Gebrauch (*Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, hg. C. Du Cange, Bd. 6, Paris 1938), und noch PEROTTI, *Cornucopiae*, verzeichnet nur *pullus*. – Der erste Nachweis von *putto* um 1400 bei CENNINI, *Libro dell'arte*, cap. clxxxiv: »Fatto tale opera, abbi una fascia da putti e circunda intorno intorno questa tale forma, in modo che la fascia duo dita avanzi l'orlo della forma«; HERZNER 1979, 211, Nr. 326; dann häufiger etwa bei FILARETE, *Trattato*, fol. 44v, 179r, 184r. – Von *putini nudi*, *spiritelli* und *anzoletti* spricht der Vertrag zur Orsini-Kapelle des Doms von Trogir 1467 (abgedruckt in *Quattrocento Adriatico: fifteenth century art of the Adriatic Rim*, hg. Charles Dempsey, Bologna 1996, 226–230; zur Kapelle Samo Stefanac, »Niccolò di Giovanni Fiorentino e la cappella del Beato Giovanni Orsini a Traù: il progetto, l'architettura, la decorazione scultorea«, in: ebd. 123–141; mir nicht zugänglich Charles Dempsey, »Niccolò di Giovanni's spiritelli in the chapel of the blessed Giovanni Orsini in the Cathedral of Trogir«, in: *Razprave iz Evropske Umetnosti za Ksenijo Rosman*, hg. Barbara Jaki, Ljubljana 1999, 43–55).

<sup>50</sup> Dokumente zum Taufbecken in Siena (HERZNER 1979, 186, Nr. 113) und dem Santo-Altar (HERZNER 1979, 202, Nr. 259).

<sup>51</sup> HERZNER 1979, 184f., Nr. 103; POGGI, *Duomo*, 261, Dok. 1315: »et omne compensum in predictis spiritellis et duas testas«.

<sup>52</sup> Boccaccio, *Amorosa Visione XXXVIII*, 44f. (Giovanni Boccaccio, *Le Rime*, *L'Amo-*

Opera für einen Wasserspeier – »uno spiritello pro uno aquidoccio« – verpflichtet, den man noch zwei Jahre zuvor als »figura unius pueri« bezeichnet hätte.<sup>53</sup> Den erhaltenen Zeugnissen nach erlangte der Terminus *spiritello* jedoch erst im Zusammenhang mit den Werken Donatellos weitere Verbreitung. Als Belege für die Verwendung im 15. Jahrhundert sowohl in profanem wie religiösem Kontext seien eine Brunnenfigur im Garten der *Casa Vecchia* der Medici (1432) genannt, ein Gedicht Panormitas (1453) auf ein totes Kind, dessen Aussehen den himmlischen, von Apelles gemalten »sanctos spiritulos« geglichen habe, eine Abrechnung für die girlandentragenden Knabenstatuen in der Sagrestia delle Messe des Florentiner Domes (ca. 1455), oder eine mit Puttenreliefs geschmückte Marmorbank in den Gärten der Herzöge von Ferrara, die in der Beschreibung von Sabbadino degli Arienti besondere Aufmerksamkeit fand: »una bellissima banca per sedere, con apogio alto uno gubito, in cui sono fronde insigne e spiritelli nudi che cantano, guardando in uno libro che tengono in mano, e altri spiritelli in diversi acti sculpti.«<sup>54</sup> Die Liste wäre beliebig zu verlängern.<sup>55</sup>

*rosa Visione, La caccia di Diana*, hg. Vittore Branca, Bari 1939, 234); vgl. die Beschreibung einer Ehrensäule für die *belle donne* bei SACCHETTI, *Lettere*, 71: »L'alta colonna de la fama eterna / [. . .] / D'uno alabastro lucido e perfetto / si veggon dentro gli sottili intagli / di queste donne con verace effetto / [. . .] / Di grado, in grado, d'una in altra bella, / le vaghe donne son quivi scolpite; / e sopra l'alta sommità di quella / Constanza regna, minacciante Dite; / spiriti vaghi sono intorne a quella / con trombe d'oro lucide e pulite, / sonando sempre con la boce tale / che l'universo teme di far male.«

<sup>53</sup> POGGI, *Duomo*, Bd. 1, 80 (Dok. 434) und (Dok. 428f.).

<sup>54</sup> Zu der Brunnenfigur der Medici: CARL 1990, 38f.; Panormitas Gedicht in AURISPA, *Carteggio*, 171; POGGI, *Duomo*, Bd. 2, 14 [Dok. 1533]: 21. Juli 1442 »Item locaverunt Andree Lazari, scultori, ad faciendum aquarium in sacrestia que nondum habitatur marmi albi et pulcri sibi dandi per operam, in quo debet fieri duos spiritellos cum certis vasibus in manu secundum designum datum, et melius si melius fieri potest«; ebd., 31 [Dok. 1595]: 19. April 1465 »fare la grilanda la quale a stare sopra agli armari della sagrestia con spiritelli [bzw. ispiritelli] e altre cose, e in quel modo e forma che si dimostra pel modello dato per detto Giuliano«; ebd., 33 [Dok. 1600]: 12. Februar 1468 »la festa tenghono gli spiritegli di sacrestia«; *Art and life at the court of Ercole I d'Este: the »De triumphis religionis« of Giovanni Sabbadino degli Arienti*, hg. Werner L. Gundersheimer, Genf 1972, 53, die Beschreibung erinnert an Donatellos Puttenreliefs für den Santo-Altar.

<sup>55</sup> Etwa FILARETE, *Trattato*, Bd. 2, 699; FRANCESCO DI GIORGIO, *Trattati*, 65: »Quelli [capitelli] che a corpo di vaso così sono da fare con ornati e stretti voluti, dalfine, spiritelli, animali e simili, in modo che quantunqu'el vaso netto ed espidito sia, questi tali ornamenti oltre alla venustà sostegno fanno«; *Ricordi di Firenze*, 31: »Su ogni canto di questo [des Triumphwagens Cupidos] fermato / una colonna fatta invedimento [?] / la forma e 'l modo d'uno spiritello«; in einer Beschreibung ephemerer Hochzeitsarchitekturen 1475, die v. a. das *all'antica* der Dekoration betont, für girlandentragende Putti (*Le Nozze di Costanzo Sforza con Camilla di Aragona*; hg. B. Gamba, Venedig 1836, 7, 12, 15, 17, 51, 54, 69); Matteo Palmieri, *Liber de temporibus*, 1454: »4 Spiritelli in questo modo figurati, cioè: 1.º uno spiritello che figuri la Fama; che vuole essere pennuto di penne di pagone, con alia

Aber nicht nur auf zeitgenössische Kunstwerke, auch für antike Putten ließ sich der Begriff *spiritello* anwenden. In einem Brief vom Dezember 1430 wird Donatellos lobendes Urteil über zwei römische Sarkophage auf dem Gebiet von Lucca und Pisa kolportiert: »[...] due sипolture antiche che vi sono ispiritegli alluna, all'altro è la storia di Baccho. Donato l'a lodate per cose buone [...]«. <sup>56</sup> Das enthusiastische Urteil des Giovanni Rucellai über die spätantiken Mosaiken der römischen Grabkirche S. Costanza, um die Mitte des Jahrhunderts niedergeschrieben, hat den Vorteil, daß hier Beschreibung und sichtbarer Bestand wenigstens teilweise noch verglichen werden können:

Im Kuppelgewölbe finden sich wunderschöne Mosaiken mit vollendet ausgeführten Figürchen und Laubranken und Bäume und viele *spiritelli*, die auf verschiedene Weise Boot fahren – es handelt sich um das zierlichste, anmutigste und hübscheste Mosaik nicht nur Roms, sondern der ganzen Welt. <sup>57</sup>

Derselbe Rucellai rühmt übrigens im Garten seiner Villa eine Reihe figürlich zurechtgeschnittener Bosketten, darunter »spiritelli coll'archo«, die wir als Eroten oder Amorini ansprechen würden. <sup>58</sup> Auch das Inventar der Sammlung Papst Pauls II. von 1457 verzeichnet auf antiken Gemmen »spiritelli«, freilich wird hier der Unterschied zu den häufiger genannten »pueri« und »pueri allati« nicht deutlich. <sup>59</sup> Schließlich benutzt der Autor der *Hypnerotomachia Poliphili* am Ende des Jahrhunderts für seine Ekphrasen antiker Reliefs zweimal den Begriff, die zugehörigen Illustrationen zeigen nackte Knaben – teils geflügelt, teils ohne Flügel – im Gefolge des Bacchus. <sup>60</sup>

grande e con visi umani per tutta la persona. 2.º uno spiritello figurato per Dedalo, che si richiede sia elevato in aria; et ornarlo di varie fantasie a proposito. 3.º uno spiritello tutto rosso, e con uno Sole in mano, e coronato a imitazione di Iove. 4.º uno spiritello armato, come altre volte s'è fatto, che dà ammirazione a' forestieri; o vero figurare Mida, che fia bel vedere, cioè tutto oro, viso mane zanche e ogni altra cosa. «

<sup>56</sup> HERZNER 1979, Nr. 124; CHIARLO 1984, v. a. 126–129.

<sup>57</sup> RUCELLAÏ, *Zibaldone*, 74: »Nella volta bellissimo mosaichi con figure piccole in perfectione et con fogliami et alberi et molti spiritegli che naviscano in diverse maniere, il quale è il più vacho, gratioso et gentile mosaico non che di Roma, ma di tutto il mondo; et da torno uno andito in volta, con mosaicho nella volta molto piacevole con animali, uccegli et fogliami et altre gentileze. « – Allgemein zu Rucellais Äußerungen über Kunst s. TARR 1996.

<sup>58</sup> Ebd., 190, 22 (Villa di Quaracchi).

<sup>59</sup> MÜNTZ 1888; vgl. auch das Inventar von 1496 der Sammlung des Lorenzo il Magnifico, *Libro d'Inventario*, fol. 18v, 20, 20v, 24v.

<sup>60</sup> COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 126: »Obvio era uno circulo, il centro dil quale dui spirituli tenendo, cum gli pectioli terga vertendo alla circumferentia [...]«, und 168: »Dall'altro lato anaglypho appareva uno festivo et iucundo nume cum sembante di una lubrica fanciulla, incoronato di dui lunghi et conglobati serpi, lo uno bianco et l'altro negro, cum vivace spirule innodati. Stava esso volupticamente collocato sotto di una

*Spiritello* scheint also ein seit der Zeit Donatellos und insbesondere für dessen Kindergestalten zutreffender, gängiger Terminus bei der Beschreibung von Kunstwerken gewesen zu sein. Handelt es sich nun dabei nur um ein Synonym für *puer*, *putto* und *fanciullo*, oder wird eine über diese rein deskriptiven Begriffe hinausgehende Bedeutung impliziert?

### *Lebenskraft und Geisterlehre*

Die Implikationen des Wortes *spiritello* erschließen sich über die Etymologie und den ursprünglichen Gebrauch. *Spiritellus* ist im klassischen und mittelalterlichen Latein unbekannt. Aber nicht erst Dante und Guido Cavalcanti verwenden den Volgare-Begriff.<sup>61</sup> Bereits Ristoro d'Arezzo – von noch älteren französischen Vorformen wie »ange espiritel« ganz abgesehen – beschreibt in seinem 1282 vollendeten *Libro della compositione del mondo* die nackten und geflügelten Knabengestalten auf einem antiken Sarkophagerelief als »spiritelli, en modo de garzoni, ch'andavano volando«, kurz darauf ist von einem »spirito con ale« die Rede.<sup>62</sup> Dante greift den neu gebildeten Diminutiv von *spiritus/spirito* wenige Jahre später in seinen Schriften *De Vita Nova* und *Convivio* auf und garantiert so dessen Verbreitung.<sup>63</sup>

Aus dem ersten mir bekannten Nachweis des Wortes bei Ristoro folgt einmal, daß ursprünglich die Flügelknaben auf antiken Kunstwerken als *spiritelli* galten, zweitens, daß man sich darunter unkörperliche Geisterwesen vorstellte. Denn Ristoro führt den Sarkophag in einem Kapitel an, das zu begründen versucht, warum es eine Hierarchie ebensolcher Geister (»spiriti, li quali so' senza corpo«) im Weltgefüge geben müsse. Um freilich zu verstehen, warum dann Dante in seiner Liebesdichtung ebenfalls die *spiritelli* beschwören kann, und welche Bedeutung dies für Donatellos Putten hat, ist ein kurzer und freilich nur ganz summarischer Blick auf die aus der Antike übernommene, das gesamte Mittelalter hindurch bis in die Renaissance verfeinerte und mit dem Begriff *spiritus* eng verknüpfte Lehre über den Zusammenhang von Lebenskräften und Geistern nötig.

foeconda vite; sopra della quale pergulata salivano, nel volto ridibondi, alcuni bellissimi spiritelli nudi et d'indi gli penduli et gravidi racemi maturi extirpavano«.

<sup>61</sup> ED, Bd. 5, »spirito«, v. a. 389, und DEMPSEY 1996 nennen keine früheren Autoren; zur Vorgeschichte der *spiriti* bei den sizilianischen Dichtern s. Manuela Allegretto, »Figura Amoris«, in: *Studi di Filologia Romana e Italiana offerti a Gianfranco Folena...*, Modena 1980, 231–242.

<sup>62</sup> Vgl. App. B, 2; dazu DONATO 1996, 56–59; – »ange espiritel« bei Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*, hg. Karl A. Ott, München 1976, V. 664.

<sup>63</sup> DANTE, *Vita Nuova*, XIV, 6, und XXXVIII, 10; DANTE, *Convivio*, II canz. v. 42; II, 10, 4, und II, 15, 10. – Vgl. auch CAVALCANTI, *Rime*, VI, 16f.; XXVIII, 72f.; XXX, 76f.; *spiritello* dann etwa bei Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, 5, 243, und *Fiametta*, 3, 78.

Der Begriff *spiritus* besaß, wie sein Korrelat πνεῦμα im Griechischen, ein äußerst breites Bedeutungsspektrum.<sup>64</sup> Eine erste, noch ganz allgemeine Definition könnte lauten, daß es sich dabei um ein Wesen oder einen Gegenstand mit geringer ›Materiegebundenheit‹ handelt: »Spiritus est nomen positum ad significandum subtilitatem alicuius naturae.«<sup>65</sup> Diese Feinheit (*subtilitas*) kam insbesondere den Elementen Luft und Feuer zu, daher wurde einem Teil der unter den Oberbegriff *spiritus* fallenden Objekte ein *corpo aereo* resp. *igneo* zugeschrieben, wenn man sie nicht überhaupt aus dem die klassischen vier Grundstoffe transzendierenden ›Überelement‹ Äther bestehend glaubte.<sup>66</sup> Am einen Ende der Bedeutungsskala konnte der Terminus ganz konkret die bewegte Luft, den Wind oder Atem bezeichnen. Als entgegengesetztes Extrem stand er für etwas völlig Immaterielles, den reinen, unsterblichen Geist – so vereinzelt schon bei antiken Autoren, gängig dann in der christlichen Definition für Gott und den Heiligen Geist (*Spiritus Sanctus*).<sup>67</sup> Mit Hilfe der Vorstellung vom *spiritus* ließ sich jedoch vor allem das grundlegende Problem jeder Weltsicht erklären, die zwischen belebender Seele, Geist bzw. Formkraft und lebloser Stofflichkeit unterschied und den Kosmos aus diesen beiden dichotomischen Komponenten

<sup>64</sup> Allgemein Gérard Verbeke, *L'Évolution de la Doctrine du Pneuma du Stoicisme à S. Augustin*, Paris und Louvain 1945; D. Berge, »Spiritus«, in: *Humanitas* (Coimbra), 3 (1950–51), 215–258; *Spiritus. IV Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo*, hg. Maria Fattori und Massimo Binachi, Rom 1984; D. P. Walker, *Music, spirits and language in the Renaissance*, London 1985; Eugenio Garin, »Il termine ›spiritus‹ in alcune discussioni fra Quattrocento e Cinquecento«, in: ders., *Umanisti, Artisti, Scienziati*, Rom 1989, 295–303; Franz Dünzl, *Pneuma. Funktionen des theologischen Begriffs in der frühchristlichen Literatur* (Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.bd. 30), Münster 2000; wenig ergiebig dagegen Marilene Putscher, *Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*, Wiesbaden 1973.

<sup>65</sup> Thomas von Aquin, *In I Sent.*, X 4.

<sup>66</sup> ISIDOR, *Etymologiae*, VIII, 11, 16f.; NIFO, *De daemonibus*, lib. III, cap. 6, fol. 73r.

<sup>67</sup> Zum Beispiel Servius zu Aen. VI, 726: »SPIRITVS divinus scilicet. et unum est sive mentem dicat, sive animum, sive spiritum«; vgl. die Definitionen bei Augustinus, *De Genesi ad Litteram*, XII, 7; (Pseudo-)Augustinus, *De Spiritu et Anima*, in: PL 40, Sp. 785f.: »Spiritus dicitur multis modis. Dicitur namque Spiritus Sanctus, et aer iste, et flatus aeris qui a corde receptus est [...] Dicitur spiritus anima [...] Dicitur spiritus mens rationalis [...]«, und *De cognitione verae vitae*, in: PL 40, Sp. 1009: »Primo summus omnium Deus spiritus appellatur [...] Secundo angeli spiritus dicuntur [...] Tertio animae spiritus nuncupantur [...] Quarto vita brutorum animalium spiritus vocantur [...] Quinto venti dicuntur spiritus [...] Sexto aer spiritus scribitur«; schließlich RICCHIERI, *Antiquarum lectionum libri*, fol. 61: »Spiritus, sive pneuma modis dicitur pluribus, non Grammaticis modo notum, sed & Medicis [...] Spiritus, si frequens est, dolorem & succensionem significat in his, quae sunt super diaphragmy. alio item modo Ventum indicat, deinde & Substantiam incorpoream rationalem, nam sic Angeli, vel Intelligentiae, & Anima, Spiritus ab Theologis nuncupari solent. Postremo autem est Spiritus substantia subtilis, aera, dilucida, ex tenuissima quaque sanguinis parte producta [...]«.

aufgebaut sah. Die Schwierigkeit bestand darin, wie der Geist denn auf die von ihm völlig getrennte, einer ganz anderen metaphysischen Wesensebene zugehörigen Materie einzuwirken vermag. Und wie es *vice versa* möglich ist, daß diese Stofflichkeit über die Sinneswahrnehmung des Menschen den ursprünglich reinen Geist erreichen kann. Der Ausweg bestand seit ehedem darin, einen fließenden Übergang zwischen beiden Bereichen zu postulieren: Es müsse eine Substanz als Bindeglied geben, die zwar so entmaterialisiert sei, daß sie an den Bewegungen des Geistes teilhabe, die jedoch andererseits eben noch so viel Körperlichkeit besitze, daß sie auf die träge Stofflichkeit einzuwirken vermag, also eine Art subtiles Behältnis und Agens für die Seele oder den Geist. Solche ambiguen Substanzen wären sowohl für das Funktionieren des Mikrokosmos Mensch, des Makrokosmos Natur als auch für die Verbindung zwischen beiden vorauszusetzen: Für den Ablauf des Weltganzen sorgten verschiedene Hierarchien von Dämonen bzw. christlichen Engeln. Im Menschen waren *spiritus/spiriti* als vitales Prinzip für Wachstum und den Erhalt des Lebens (*spiritus vegetativus*), die Übermittlung jeder Art von Sinneseindrücken (*spiritus animalis*) und sämtlicher imaginativer und rationaler Leistungen (*spiritus phantasticus*) des Gehirns zuständig.<sup>68</sup> Die genauen Unterscheidungen zwischen den Vertretern der Medizin bzw. platonischer, aristotelischer, stoischer oder schließlich christlicher Lehrmeinung sind hier nicht von Belang.<sup>69</sup> Dantes Beschreibung seines beim Anblick der Geliebten außer Kontrolle geratenen Sehsinns basiert auf diesen Lehren: Die zuständigen *spiriti* verlassen nach der geläufigen Kombination extra- mit intramissorischer Wahrnehmungstheorien der Zeit das Auge und bringen ein Bild der Frau zurück, welches dann das gesamte Innere des Verliebten besetzen kann und bei unerfülltem Verlangen die ›Krankheit‹ Liebeskummer verursacht. Noch Alberti spricht in diesem Sinne von »gli occhi che son nido di spiritelli accesi«.<sup>70</sup> Festzuhalten bleibt, daß die tote Materie jede

<sup>68</sup> Zum Beispiel SALUTATI, *De laboribus*, 541f. – Ausführlich bei E. Ruth Harvey, *The inward wits. Psychological theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1975; CHENOU 1987; zur christlichen Engellehre Georges Tavad, *Die Engel* (Handbuch der Dogmengeschichte II/2b), Freiburg, Basel und Wien 1968.

<sup>69</sup> *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. Joachim Ritter, Bd. 2, Darmstadt 1972, Sp. 977–1030, ›Form und Materie‹, und ebd., Bd. 3, 1974, Sp. 154–204, ›Geist‹; CHENOU 1987.

<sup>70</sup> Alberti, *Rime*, 12 ›Venite in danza, o gente amorosa‹ (ALBERTI, *Opere volgari*, Bd. 2, 34, Z. 210f.). – Die Dichter des *dolce stil nuovo* orientierten ihre poetischen Bilder – um möglichst eindringlich die psychologischen Vorgänge der Liebe zu schildern – an den zeitgenössischen medizinischen Theorien, s. Bruno Nardi, ›L'amore e i medici medievali‹, in: ders., *Saggi e note di critica dantesca*, Mailand und Neapel 1966, 238–267; Robert Klein, ›Spirito Peregrino‹ (1965; nach KLEIN 1979, 62–85), sowie den Kommentar zu den Stellen in Dante Alighieri, *Opere minori II/2*, hg. Cesare Vasoli und Domenico De Roberti, Mailand und Neapel 1988.

Form der Belebung der Einwirkung von *spiriti* verdankt: »vita permanens in spiritu.«<sup>71</sup>

Für das menschliche Bewußtsein, seine Sinneswahrnehmungen, Affekte und Entrückungszustände, während denen sich nach allgemeinem Glauben die *spiritus/spiriti* vom Körper trennten, interessierte sich freilich nicht nur Philosophie, Theologie und Medizin, sondern in fließendem Übergang auch Magie und Geisterglaube. Die verschiedenen Geisteskräfte des Menschen konnten sich nach diesen Lehren zu eigenständigen Wesen konkretisieren und ließen sich durch bestimmte – medizinische/magische – Praktiken beeinflussen. Sie waren dann den ›belebenden‹ und lenkenden Geistern des Makrokosmos, den Dämonen und Engeln, vergleichbar, konnten mit diesen in Verbindung treten und unterlagen deren Einfluß.<sup>72</sup> Georgius Trapezuntius – er sei als vorläufiger Beleg zitiert – faßt um 1440 die Lehren von der Wesensgleichheit der *spiritus*, Dämonen, Engel und Seelen zusammen:

Wir nennen die immateriellen Substanzen ›spiritus‹, Aristoteles nennt sie ›nous‹, d. h. Geisteskräfte, oder – wie es neuerdings heißt – Intelligenzen. Zu diesen zählt Gott [...]. Zur selben Wesensgattung rechnet man die Dämonen, die, sofern sie gut sind, Engel und ›helfende Geister‹ genannt werden, sofern sie böse sind aber Unglücksgeister, deren verschiedene Namen in den Heiligen Schriften nachzulesen sind. Als unkörperliche Substanzen gelten auch die unsterblichen Seelen der Menschen.<sup>73</sup>

Die Frage nach den *spiritus* wurde das gesamte 15. Jh. kontrovers diskutiert. Den Stand der Überlegungen kurz vor 1500 fassen die umfangreichen Werke des Giorgio Benigno über die Natur der Engel (*De natura caelestium spirituum quos angelos vocamus*, 1499) und des Agostino Nifo über die Dämonen (*De daemonibus*, 1492) zusammen.<sup>74</sup> Eine Einigung wurde frei-

<sup>71</sup> Siehe die Zusammenfassung bei Marsilio Ficino, *De vita* (FICINO, *Opera*, Bd. I, 532–571).

<sup>72</sup> Ausführlich KLEIN 1979, CHENOU 1987; Paola Zambelli, *L'ambigua natura della magia*, Mailand 1991; zum griechisch-byzantinischen Einfluß Mariarosa Cortesi und Enrico V. Maltese, »Per la fortuna della demonologia pselliana in ambiente umanistico«, in: *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, hg. M. Cortesi und E. V. Maltese, Neapel 1992, 129–192.

<sup>73</sup> Georgius Trapezuntius, *Dialectica*, Köln 1539, 50: »Incorporeas substantias nos spiritus, Aristoteles nous, id est, mentes, aut (ut recentiores) intelligentias, vocat. Ex his deus est, quem Greci a Θεομαι deducunt, quod anima conspiciat. Plato in Cratylo a Θειν, id est, currendo dictum vult: huic enim astra dii sunt. Sunt ex eodem collegio δαίμονες, quorum qui boni sunt αγγελοι & spiriti administratorii dicuntur: mali vero, ακοδαίμονες, quorum varia leguntur in sacris nomina. Sunt enim substantiae incorporeae animae hominum immortales.«

<sup>74</sup> BENIGNO, *De natura spirituum*; NIFO, *De daemonibus*; zu Beginn des 16. Jhs. dann RICCHIERI, *Antiquarum lectionum libri*, lib. I, cap. xxiii – cap. xxxviii, fol. 24–36. – Zu Leonardo Augusto Marinoni, »Una Virtù Spirituale«, in: ders., *I Rebus di Leonardo da Vinci*, Florenz 1954, 27–120.

lich nicht erzielt, das Problem des *spiritus* und der Geisterwesen ließ sich zumindest bis ins 18. Jh. mit allem wissenschaftlichen Ernst behandeln.<sup>75</sup>

Welche Schlußfolgerungen ergeben sich für Donatellos Kindergestalten aus der zeitgenössischen Benennung als *spiritelli*?

Einmal sind sie als nahezu entmaterialisierte Erscheinungen, als Geisterwesen aus einer die irdische Wirklichkeit übersteigenden Sphäre zu verstehen. Die tanzenden Engel auf den Kanzelreliefs verkörpern das Heer christlicher *spiritelli*, die profanen Putti werden folglich im Reich der heidnischen Geisterwelt zu suchen sein. Da diese Geister vor allem den Willen übergeordneter Intelligenzen in der Welt zu verwirklichen haben, wird bereits hier zumindest die eine Funktion der Putten als ›dienende Assistenzfiguren‹ verständlicher.

Die Bezeichnung als *spiritelli* erinnert weiterhin daran, daß es sich um die personifizierten vitalen und lenkenden Prinzipien von Mensch und Natur handelt. Ristoro d'Arezzo sah diese in den antiken Putten verbildlicht. Auf Donatellos vor Energie und Lebensfreude strotzende Kindlein, die dem Betrachter wohl erstmals seit der Antike wieder einen überwältigenden Eindruck von Vitalität vermittelten, traf der Begriff *spiritello* ebenfalls besonders gut zu. Die Putten transportierten also nicht nur einen emotionalen Gehalt, sondern signalisierten ganz allgemein die ›Lebendigkeit‹ des Dargestellten.

Scheinbare Lebendigkeit aber galt sowohl in der Antike wie auch im Quattrocento als höchstes und umfassendes Lob an ein Kunstwerk. Die besten Skulpturen und Malereien schienen in den Augen ihrer Bewunderer zu atmen (»spirantia signa«) und mit lebendigen Gesichtszügen versehen (»vivi vultus«), man glaubte gar, sie reden zu hören (»loquentia saxa«); kurz, jedes Körperglied erweckte die Illusion, von Lebenskräften oder -geistern durchpulst zu sein: »Che non ve membro che non abbia spirito.«<sup>76</sup> Als (wenn

<sup>75</sup> Vgl. für das 17. Jh. Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, Berlin 1993, 56–74; einen wichtigen Einschnitt bedeutete die Erkenntnis, daß das Blut des Menschen nicht durch *spiritus*, sondern die mechanische Pumpbewegung des Herzens zirkulierte, dazu Thomas Fuchs, *Die Mechanisierung des Herzens. Harvey und Descartes – Der vitale und der mechanische Aspekt des Kreislaufs*, Frankfurt a. M. 1992.

<sup>76</sup> MANETTI, Vita 280: »Di quanta difficulta sono quelle figure, et quanto bene elle fanno l' ufficio loro, che non ve membro che non abbia spirito«; bereits PETRARCA, *RFL*, XVI, 11, 12; XIX, 3, 14, oder *Seniles* IV, 2. – Noch Aretino sagt über Tizian: »Il vostro pennello è spirito dei suoi [der Natur] spiriti« (Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, Bd. 2, 16–18; vgl. LAND 1994, 128–150). – Vgl. CASTELLI 2000; Mary E. Hazard, »The anatomy of ›liveliness‹ as a concept in Renaissance aesthetics«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (1974), 407–418, allerdings nur zu englischen Autoren des 16. Jhs.

auch unerfüllbarer) Wunsch formuliert: »Wenn jenen Bildwerken nicht der Lebensgeist fehlen würde, wären sie besser als die Lebewesen selbst.«<sup>77</sup> Die äußerste, einem von Menschen geschaffenen Werk mögliche Stufe der Naturnachahmung war damit erreicht. Wirkliche Animation, das tatsächliche Einfließen der lebensnotwendigen *spiriti* bzw. einer *anima*, kam allein Gott zu. Der Mythos von Prometheus lehrte, daß menschliche Anmaßung dieses Vermögens von den Göttern unerbittlich bestraft wurde.<sup>78</sup> Allerdings sollte Pygmalions Bitte um Verwandlung seiner marmornen Geliebten in Fleisch und Blut durch Venus ausnahmsweise erhört werden, und Dädalus avancierte u. a. dank seiner ›beweglichen‹ Statuen zum paradigmatischen Künstler.<sup>79</sup>

Wie Prometheus von der Göttin Athena unterstützt worden war, so glaubte man die antiken Bildhauer mit dem Teufel im Bunde, genauer: Die heidnischen Dämonen würden ihren von Menschen geschaffenen Standbildern und Idolen zumindest zeitweise innewohnen und sie dadurch beleben, wenn sie sie nicht gleich selbst produzierten. Zumindest im Verständnis des Volkes hätte allein die Begabung des Künstlers den täuschenden Eindruck von Lebendigkeit nicht zu erzeugen vermocht. Der für diese Götzenbilder verantwortliche Bildhauer rückte in verdächtige Nähe zum Magier, durch dessen Praktiken sich Unbelebtes zu einem (Schein-)Leben erwecken und die Geisterwelt kontrollieren ließ.<sup>80</sup> Andererseits glaubt man selbst noch in der

<sup>77</sup> »Nisi illis ymaginibus spiritus vite deesset, meliores illas esse quam vivas«, so bereits Ende des 14. Jhs. Giovanni Dondi (nach GILBERT 1976, 336), der diese scheinbare Lebendigkeit ausdrücklich mit dem *ingenium* der Bildhauer verbindet: »Ac si diceret a tantorum artificium ingeniis non modo imitatum fuisse naturam, verum etiam superatam.« – Vgl. noch die Verbindung von Leben einflößendem *spiritus* und wahr scheinendem *spiritus* bei Porcelio Pandone (über eine Madonna mit Kind und Engeln des Isaias da Pisa): »In quibus est vivens pueri ridentis imago, / sculptaque sunt veris plurima spiritibus? / [...] / Hic natum et matrem videat licet ora moventes / Pene loqui, solus spiritus hic deerat« (s. App. C, 57).

<sup>78</sup> Trotz dieses abschreckenden Beispiels ließen sich einige Humanisten nicht abhalten, ihre Favoriten Giotto und Pisanello für deren ›lebensechte‹ Malereien mit dem antiken Menschenbildner zu vergleichen; s. Villani (BAXANDALL 1971, 146); Dati über Pisanello (VENTURI 1896, 35); DOMINICI, *Lucula Noctis*, cap. 46, 412; ausführlich STEINER 1991, v. a. 19–68.

<sup>79</sup> Ovid, *Metamorphoseos libri*, 10, 243–97; Pygmalion bei Petrarca, Sonett LXXVIII (dazu BETTINI 1984, 222–228). – Allgemein FREEDBERG 1992.

<sup>80</sup> Dazu Lactantius, *Divinae Institutiones*, 1, 22, 13, mit Verweis auf Lucilius, *Sat.* 15, frg. 2; ISIDOR, *Etymologiae*, VIII, 11, 1–17, zu den Anfängen der Idolatrie und dem Zusammenhang mit Dämonen (allgemein BELTING 1990; Jean-Claude Schmitt, »Les idoles chrétiennes«, in: *Idolâtrie. Rencontres de l'École du Louvre*, Paris 1990, 107–118). – POGGIO, *Lettere*, Bd. 3, 24 (Brief an Bartolomeo Fazio 1446) zum Staunen über antike Großbauten: »Quae stulti propter ingenii imbecillitatem a daemonibus facta dicunt«. – Ficino, *De vita*, lib. III, cap. xx (FICINO, *Opera*, Bd. 1, 560f.). – Zum Künstler als ›Magier‹ bereits allgemein KRIS/KURZ 1934, 69–92, und CHASTEL 1954, 57–79.

Verurteilung antiker Idolatrie bei Augustinus etwas von der Faszination zu spüren, die sich mit dem Künstler und den ihm gegebenen Möglichkeiten verband. Die Ägypter hätten, so zitiert Augustinus den Hermes Trismegistus, das Geschlecht der Dämonen erschaffen, indem sie durch eine geheimnisvolle Technik Geister in Statuen hineinbeschworen:

Solche unsichtbaren Geister durch allerlei Künste an sichtbare stoffliche Gegenstände zu binden, so daß die ihnen geweihten und überantworteten Bildnisse gleichsam beseelte Körper seien, nennt er [Hermes Trismegistus] Götter machen, und diese große, wundersame Gabe sei den Menschen verliehen. Ich will die Worte des Ägypters, in unsere Sprache übertragen, hier aufführen: »[...] Wie der Herr und Vater oder, um den höchsten Namen zu wählen, wie Gott Hersteller der himmlischen Götter ist, so der Mensch Verfertiger der Götter, die in Tempeln in unserer Nähe hausen. [...] Beseelte, geisterfüllte Standbilder, die große und wunderbare Dinge tun [...].<sup>81</sup>

Vom späten Trecento an wurde just dieser Passage nach dem obskuren Verfasser des *Corpus Hermeticum*, einem der vermeintlich ältesten *poetae theologi* und Zeitgenossen des Moses – so etwa neben dem Bildnis des Trismegistus im Paviment des Sieneser Doms zu lesen –, größte Aufmerksamkeit zuteil. Die Stelle war freilich nicht nur als Zitat bei Augustinus zu finden, sondern eine lateinische, dem Apuleius zugeschriebene Übersetzung (*Asclepius*) des verlorenen griechischen Originaltextes war das gesamte Mittelalter hindurch zugänglich.<sup>82</sup> Salutati etwa referiert unter Berufung auf diese Schrift die Episode vom Menschen als dem »factor deorum« als zweite der möglichen Ursprünge des Götterstandbildes und seiner Verehrung: Die Weisen hätten aus Bewunderung für die Meisterleistungen der Künstler und ihrer Schöpfungen diese dann zu einer Art Götter erhoben.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Augustinus, *De civitate dei*, VIII, 23 (PL 41, 247): »Hos ergo spiritus invisibiles per artem quamdam visibilibus rebus corporalis materiae copulare, ut sint quasi animata corpora, illis spiritibus dicata et subdita simulacra, hoc esse dicit deos facere, eamque magnam et mirabilem deos faciendi accepisse homines potestatem. Huius Aegyptii verba, sicut in nostram linguam interpretata sunt, ponam [...] Sicut Deus effector est deorum celestium, ita homo factor est deorum qui in templis sunt, humana proximitate contenti. [...] Statuas dico animatas sensu et spiritu plenas tantaque facientes [...]«.

<sup>82</sup> *Asclepius*, cap. xiii, in: *Corpus Hermeticum*, hg. A. D. Nock und A.-J. Festugière, Paris 1945, 347–349; zur Überlieferung CTC, Bd. 1, 1960, 137–156 (K. H. Dannenfeldt, M.-Th. D’Alverny, Th. Silverstein); s. D. P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella* (Studies of the Warburg Institute 22), London 1958, 40–42; allgemein Frances Yates, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Chicago 1967, 1–83; Eugenio Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Rom 1988.

<sup>83</sup> SALUTATI, *De laboribus Herculis*, 78: »Habeo testem tante, sicut aiunt, apud ipsos autoritatis quod ab eis inter deos relatus sit, Hermetem Trismegistum. Hic enim in dialogo quem se scribit cum Asclepio habuisse paululum ante finem sic inquit: »[...] quoniam ani-

Guarino da Verona beschließt sein Lob auf die spielenden Putten des Meisters Stephanus mit einer Anspielung auf die belebten Kunstprodukte der Antike, selbst in dieser Hinsicht habe seine Zeit nun das große Vorbild erreicht:

Was bewundern wir also vergangene Jahrhunderte, von denen man glaubt, daß sie in allem Götter als beseelendes Prinzip gesehen hätten, und daß es einige gegeben habe, die aus Ton gebildete Figuren beseelten und die Lebensgeister nachbildeten, wenn [selbst] in diesem Zeitalter, das ohne Götter auskommt, diese Tonfiguren [vor mir] mit Lebewesen zu wetteifern scheinen.<sup>84</sup>

In Marsilio Ficinos *Theologia Platonica* und dann zu Beginn des 16. Jhs. wörtlich wiederholt bei Lodovico Ricchieri ist endgültig der letzte Rest des negativen, idolatrischen Beigeschmacks uneingeschränkter Bewunderung für die Künstler gewichen. Um den göttlichen Ursprung der Seele zu beweisen, führt Ficino die Künste an, durch die der Mensch nicht zum Diener, sondern Wettstreiter mit der Natur würde: »non servi [...] naturae, sed aemuli«. Ricchieri stellt im Anschluß an eine Diskussion der antiken Dämonenlehre – die Herkunft des Gedankens bleibt also offensichtlich – Beispiele dafür zusammen, daß der Mensch geradezu als Wettstreiter mit Gott zu gelten habe: »Hominem esse dei aemulum«. Dies erweise sich u. a. beim Künstler an der Fähigkeit perfekter Naturnachahmung. Als Beleg folgt bei beiden Autoren eine kunstvolle Steigerung antiker Exempla: Zeuxis vermochte mit seinen Trauben Vögel zu täuschen, d. h. mit seinen illusionierten Pflanzen überlistet er relativ niedrigere Tiere. Der gemalte Hund des Apelles ließ immerhin seine Artgenossen reagieren. Die Knidische Venus des Praxiteles weckte selbst im Menschen unbändiges Liebesverlangen. Noch handelt es sich nur um den Schein der Lebendigkeit. Archytas konstruierte dagegen einen hölzernen Flugapparat in Form einer Taube, überwand also mit der Bewegung die erste Stufe hin zur Animation (»inflavit spiritu adeo ut volaret«). Den Höhepunkt aber markierten die von Trismegistus bezeugten sprechenden Statuen der Ägypter!<sup>85</sup> Der Künstler rückt – Zeuxis, Apelles, Praxiteles in aufsteigender Reihenfolge – in die Nähe Gottes!

mas facere non poterant, evocantes animas demonum vel angelorum eas indiderunt imaginibus sanctis divinisque misteriis, per quas idola et bene faciendi et male vires habere potuissent. [...] Tanta tamen fuit talis artificii admiratio quod etiam ab sapientibus [...] humanis facti manibus et artibus, quasi plasmatores hominum putarentur illi dii, et adorandi divinisque colendi sacrificiis crederentur.« – Siehe auch DOMENICI, *Lucula Noctis*, cap. 22, S. 182f.

<sup>84</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 111f.: »Quid igitur miramur pristinis saeculis, quae passim adspirantes habuisse deos creduntur, extisse nonnullos qui effictas e terra figuras animarint et vitales in sensus expresserint, cum hac aetate, quae deorum experts ferme est, hae cretae imagines cum veris certare videantur.«

Um zu Donatellos unmittelbarem Umkreis zurückzukommen: Wenn Alberti in seiner Satire *Momus* die Götter mehrfach in ihre Standbilder hinein- und wieder hinausfahren läßt, kann er bei seinen Lesern die Kenntnis der hermetischen Lehren und ägyptischen Idole voraussetzen.<sup>86</sup> Und bereits zu Beginn des zweiten Buches von *De Pictura* hatte er das gottähnliche Vermögen des Künstlers eben auch dadurch definiert, daß dieser Totes zum Leben erwecken könne. Wenig später fällt dann explizit der Name des Trismegistus. Die Gottähnlichkeit des Künstlers konstituiert sich also ganz wesentlich über die von ihm in seinen Werken erzeugte Illusion von Lebendigkeit.<sup>87</sup>

Donatellos *spiritelli* hätten diese klassische Forderung doppelt erfüllt, indem sie zum einen die Lebensgeister selbst personifizierten und darüber hinaus in den kleinen Kinderkörpern deren Wirkung anschaulich vorführten. So erklärt sich auch der scheinbare Widerspruch zwischen der Behauptung, es handle sich bei den Putten um die Darstellung körperloser Geister und der sinnlichen Qualität der Kindlein. Die an sich unsichtbaren Lebenskräfte ließen sich eben nur in ihrer Wirkung auf die Materie darstellen.

<sup>85</sup> Ficino, *Theologia Platonica*, lib. XIII, cap. iii (in: FICINO, *Opera*, Bd. 1, fol. 295f.): »Uvas ita pinxit Zeuxis, ut aves ad eas advolarent. Apelles equam ita pinxit & canem, ut praetereuntes equi hinnirent, latrarent canes. Praxiteles in quodam Indorum templo Venerem marmore adeo venustam expressit, ut vix a libidinosi transeuntium conspectibus tuta & pudica servaretur. Archyta Tarentinus columbam e ligno mathematica disciplina fecit, libravit, inflavit spiritu adeo ut volaret. Aegyptii, ut tradit Mercurius, Deorum statuas construebant tales, ut loquerentur & irent« (es folgt bei Ficino noch das Beispiel des »metallinen Himmelsgewölbes« des Archimedes); RICCHIERI, *Antiquarum lectionum libri*, lib. II, cap. xxxviii, fol. 38f. – Vgl. für Trismegistus auch NIFO, *De daemonibus*, lib. II, cap. 11, fol. 71v. – Die Steigerung von den unvernünftigen Hunden oder Pferden zu den Menschen und der Venus des Praxiteles bereits bei Valerius Maximus, *Facta et dicta mirabilia* VIII, 11, Ext. § 4; unter Hinweis auf diese Quelle die Beispiele bei PATRIZI, *De Institutione*, fol. XVIIv. – Die »Trauben des Zeuxis« bei Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 65, und Seneca, *Controversiae*, 10, 34, 27; nach Dio Chrysostomos, *Orat.* 63, 4, wirft Apelles nach vielen vergeblichen Versuchen, den Schaum an der Schnauze eines Hundes zu malen, verärgert einen Schwamm nach dem Bilde, wodurch zufällig der gewünschte Effekt entsteht (dasselbe zu Protogenes bei Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 103; zum Schaum an den Nüstern eines Pferdes Valerius Maximus, *Facta et dicta mirabilia*, VIII, 11, Ext. § 7). – Vgl. zu dem Hund und Pferd des Apelles und den Trauben des Euphranor MANETTI, *De dignitate*, 87. – Zu Automaten auch Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube*, Berlin 1993. – Allerdings betonen einige Autoren bei solchen Abfolgen weiterhin die Unerreichbarkeit der göttlichen Schöpfung, s. DATI, *Opera*, fol. IIIr.

<sup>86</sup> ALBERTI, *Momus*, 325f.

<sup>87</sup> ALBERTI, *De Pictura*, § 25 und 27: »Nullum enim pretium existimabat [Zeuxis] inveniri quod satisfaceret huic qui fingendis aut pingendis animantibus quasi alterum sese inter mortales deum praestaret.«

Wenn die späteren Panegyriker Donatellos Werke gerade für ihre Lebendigkeit rühmten, rekurrten sie natürlich auf antike Topoi.<sup>88</sup> Aber selbst Topoi können noch etwas über den ursprünglichen Eindruck der Werke verraten. Donatello jedenfalls verstand die Redewendungen nicht als leere Floskel, sondern bemühte sich mit allen Mitteln um ihre Verwirklichung. Er, dem der Putto als eine Art ›Markenzeichen‹ diente, an dem seine Werke zu erkennen waren, hätte mit diesem Motiv in einer Art redundanter Verstärkung der Aussage signalisiert, daß seine Kunst insgesamt den Eindruck des (fast) Lebendigen zu erzeugen vermag. Er hätte für sich selbst den Status eines »quasi altro iddio« reklamiert, den 1435 sein Freund Alberti auch theoretisch zu begründen versuchte.

Für die schrankenlose Verbreitung der Putti im weiteren Verlauf des Jahrhunderts ließe sich folgern: So wie Vergils Verse von den »spirantia signa« und dem »vivos ducent de marmore vultus« zu den literarischen Lebendigkeits-Topoi für Kunstwerke schlechthin wurden, so die Putten zum anschaulichen Signum dafür.<sup>89</sup>

#### 4. *Genius loci* und verwandte Bedeutungen des Putto

Welche der vielen Unterarten von Geistern sollte Donatello Amor-Atys nun darstellen? Es sei im Folgenden von einer Hypothese ausgegangen: Mit dem enigmatischen Knaben wurde versucht, einen römischen *Genius loci*, d. h. eine ländliche Ortsgottheit, zu rekonstruieren. In weiter gefaßter Deutung, allgemein als *Genius*, hat Maurice Shapiro diese Identifikation bereits vorgeschlagen, allerdings verständlicherweise ohne Resonanz.<sup>90</sup> Shapiro konnte weder alle Attribute der Figur erklären, noch führte er zeitgenössische Textquellen an, aus denen die Kenntnis und Einschätzung des Quattrocento gerade zu dieser Gottheit deutlich geworden wären. Als Prüfstein meiner

<sup>88</sup> Etwa Verino und Bienato (s. App. A, 35 und 38). – Noch Vasari stilisiert Donatello bei der Arbeit am Zuccone zum modernen Pygmalion.

<sup>89</sup> Für diese Deutung sprechen auch zwei um 1500 entstandene Gedichte, die explizit Darstellungen von Knaben oder Putti zum Prüfstein des besten Künstlers und seiner Fähigkeit zur Verlebendigung wählen, möglicherweise bereits die Beschreibung eines Puttos von Kallistratos rezipierend: Sehr ausführlich Pamphilus Saxus [Modenensis], *Epigrammatum Libri quattuor*, Venedig 1499, fol. [ciii]: ›De puero mira arte picta‹; Publius Faustus Andrelinus Foroliviensis, *Hecatodistichon*, in: *Pictorii Sacra et Satyrica epigrammata* . . ., Basel 1518, 85: »Puer fingendus ab optimo artifice. / Cereus est docto fingendus pollice vultus, / Ora Promethaeum pulchra venustat opus.«

<sup>90</sup> Erstmals im Rahmen seiner Dissertation – *Studies in the Iconology of the Sculpture in the Tempio Malatestiano*, Ph.D.diss. New York 1958, 121–123 – als *Genius loci* identifiziert; dann SHAPIRO 1963 allgemein als *Genius*.

Argumentation sollen abschließend die zwei anderen Bronze-Putten aus der Werkstatt oder dem Umkreis Donatellos dienen. Auch ihre Bedeutung erschließt sich unter der Vorgabe ›Genius‹.

### *Wesen und Funktion der Genien*

Der antike Genius stellte die Humanisten des 15. Jhs. vor ein Problem.<sup>91</sup> An seiner prinzipiellen Bedeutung im römischen Pantheon war nicht zu zweifeln. Sein Name fiel bei Autoritäten wie Vergil, Cicero und Horaz – und verlangte folglich nach einer Erklärung. Der in Religionsfragen unbedingt glaubwürdig scheinende Antiquar Marcus Terentius Varro, dessen Götterlehre Augustinus im 7. Buch der *Civitas Dei* referiert, zählte einen Genius sogar zu den zwanzig wichtigsten Gottheiten:

Als solche auserlesenen Götter hebt Varro in dem einen Buche, das er ihnen gewidmet hat, folgende hervor: Janus, Jupiter, Saturn, Genius, Merkur, Apollo, Mars, Vulkan, Neptun, Sol, Orcus, Vater Liber, Tellus, Ceres, Juno, Luna, Diana, Minerva, Venus, Vesta.<sup>92</sup>

Entsprechend kommt in der auch noch im 15. Jh. zu den klassischen Standardwerken zählenden Schrift *De nuptiis Philologiae et Mercurii* des Martianus Capella, der wohl um dieselbe Zeit wie Augustinus unter dem Deckmantel eines Hochzeitsfestes das klassische Wissen von den Göttern und Freien Künsten zusammengestellt hatte, dem Genius ein wichtiger, wenn auch kein Platz unter den zwölf Hauptgottheiten zu.<sup>93</sup> Ganz selbstver-

<sup>91</sup> Die antike Vorstellung vom Genius gibt auch der modernen Altertumswissenschaft noch Rätsel auf, s. Ludwig Preller, *Römische Mythologie*, zit. 3. Aufl., hg. H. Jordan, Berlin 1883, Bd. 1, 75–88; H. J. Rose, »On the original significance of the genius«, in: *Classical Quarterly*, 17 (1923), 57–60, sowie die Artikel in: *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, hg. W. H. Roscher, Bd. I/2, Leipzig 1896–1990, Sp. 1613–1625 (Birth); RE VII/1, Stuttgart 1910, Sp. 1155–1170, ›Genius‹ (Otto) sowie XII/1, Stuttgart 1924, Sp. 806–833, ›Lares‹ (Boehm); *Reallexikon für Antike und Christentum*, hg. Theodor Klauser, Bd. 10, Stuttgart 1978, 51–83, ›Genius‹ (Schilling); NITZSCHE 1975 gibt eine Übersicht von der Antike bis ins frühe 14. Jh.; die ausführlichste Sammlung von Referenzstellen immer noch der *ThLL* VI/2, Sp. 1826–1842, ›Genius‹ (Bulhart) und VII/2, Sp. 964–967, ›Lar‹ (Hübner). – Zur Vorstellung von Genius in der Renaissance E. C. Knowlton, »The allegorical figure genius«, in: *Classical Philology*, 15 (1920), 380–384; ders., »Genius as an allegorical figure«, in: *Modern Language Notes* 39, 1924, 89–95; ders., »The genii of Spencer«, in: *Studies in Philology*, 25 (1928), 439–456, und v. a. STARNES 1964.

<sup>92</sup> AUGUSTINUS, *De civitate dei*, VII, 2: »Hos certos deos selectos Varro unius libri contextione commendat: Ianum, Iovem, Saturnum, Genium, Mercurium, Apollinem, Martem, Vulcanum, Neptunum, Solem, Orcum, Liberum patrem, Tellurem, Cererem, Iunonem, Lunam, Dianam, Minervam, Venerem, Vestam«.

<sup>93</sup> Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, I, 49, 51 u. 54; der Zusammenhang dieser Textstelle mit derjenigen des Augustinus bei REMIGIUS, *Commentum*, Bd. 1, 115, herausgestellt.

ständig erwähnt daher um 1430 – um ein frühes Beispiel humanistischer Rezeption anzuführen – Maffeo Vegio unter der Götterschar, die er in seinem an Martianus Capella orientierten *Convivium Deorum* aufmarschieren läßt, einen Genius.<sup>94</sup>

Zu Beginn des Quattrocento ließ sich von den wichtigeren paganen Gottheiten im Allgemeinen schnell eine – nach unserem Verständnis natürlich weder mythographisch noch archäologisch korrekte – Vorstellung über ihre mythische Deszendenz, Funktion und Bedeutung, vor allem aber auch eine Vorstellung über ihre Gestalt und ihre Attribute gewinnen. Es existierten leicht greifbare, ausführliche Erläuterungen u. a. in den *Mitologiarum libri tres* des Fulgentius und im Werk des unter dem Pseudonym ›Alexander‹ oder ›Albericus‹ kursierenden *Mythographus Vaticanus III*. Obwohl es sich um spätantike bzw. mittelalterliche Kompilationen handelte, wurden sie während des ganzen 15. Jahrhunderts für antik gehalten, häufig kopiert und zu Rate gezogen.<sup>95</sup> Wegweisend für die neue humanistische Geisteshaltung sowohl im Verzicht auf eine allegorisch-moralisierende Auslegung der Mythen wie in der neuen Anschaulichkeit der Beschreibung waren dann die detaillierten Ekphrasen von Götterstandbildern in Petrarcas Epos *Africa*.<sup>96</sup> Auf ihnen basiert nach eigenem Eingeständnis der *Ovidius moralizatus* von Petrarcas Freund Pierre Bersuire, von dem wiederum der anonyme, zwischen 1342 und ca. 1380 entstandene *Libellus de imaginibus deorum* größtenteils die anschaulichen Elemente exzerpierte und zu fiktiven Bildbeschreibungen von 23 Göttern zusammenstellte.<sup>97</sup> Unverzichtbar wurden dann ab dem letzten Viertel des 14. Jhs. Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* – für über ein Jahrhundert Höhepunkt dieser Bemühungen um den paganen Olymp.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> VEGIO, *Convivium*, fol. Fij.

<sup>95</sup> Zur mittelalterlichen Überlieferung SEZNEC 1940/1990; Nikolaus Himmelmann, *Antike Götter im Mittelalter* (7. Trierer Winckelmannsprogramm 1985), Mainz 1986. – Zum Beispiel basiert die berühmte Ausmalung mit Monatsbildern im Palazzo Schifanoia in Ferrara teils auf dem *Mythographus III*, s. Kristen Lippincott, »The iconography of the Salone dei Mesi and the study of Latin grammar in fifteenth-century Ferrara«, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo*, hg. M. Pade u. a., Kopenhagen und Modena 1990, 93–109.

<sup>96</sup> Dazu Eberhard Leube, »Petrarca und die alten Götter«, in: *Romanistisches Jahrbuch*, 11 (1960), 89–107.

<sup>97</sup> Der *Libellus* ediert und kommentiert bei Hans Liebeschütz, *Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter (Studien der Bibliothek Warburg IV)*, Berlin 1926. – Liebeschütz' Datierung um 1400 korrigiert bei Ernest H. Wilkins, »Descriptions of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer«, in: *Speculum*, 32 (1957), 511–522;

<sup>98</sup> SEZNEC 1940/1990; Bodo Guthmüller, »Der Mythos zwischen Theologie und Poetik« [1983], in: ders., *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, 21–33.

Mit Informationen zum Genius jedoch, seiner Funktion und seinem Aussehen, reizte diese Spezialliteratur ebenso, wie eine Reihe anderer spätantiker und mittelalterlicher Nachschlagewerke, die nicht ausschließlich auf mythographische Fragen ausgerichtet waren.<sup>99</sup> Wer dennoch etwas über diese Gottheit in Erfahrung bringen wollte, mußte die bei den antiken Autoren verstreuten und vergleichsweise wenig illustrativen Hinweise größtenteils selbst zusammensuchen.

Varro hatte Grundbedeutung und -funktion mitgeteilt: »Was ist der Genius? Der Gott [...], der die Macht hat über alles, was erzeugt werden soll.«<sup>100</sup> Der Genius wurde als lebens- bzw. fruchtbarkeitsspendendes und schützendes Prinzip in der Natur definiert. Daß unter Natur jeder einzelne Ort, jede Sache und jeder Mensch zu verstehen seien, bestätigte der Vergil-Kommentator Servius: »Genius nennen die Alten den eingeborenen Gott eines jeden Ortes, einer jeden Sache oder eines jeden Menschen.«<sup>101</sup> Horaz lieferte den dritten *locus classicus*:

[...] *genius natale comes qui temperat astrum*  
*Naturae deus humanae mortalis in unum:*  
*Quodque caput vultu mutabilis albus & ater.*<sup>102</sup>

Durch Textverderbnis war zwar in vielen Handschriften aus dem »Gott der menschlichen Natur« ein »Gott der Natur (im Allgemeinen)« geworden. Immerhin aber war der Passage zu entnehmen, daß mit der Geburt dem Menschen ein guter und schlechter Genius zugeteilt wurden, wie nach christlicher Lehre jeder einen Schutzengel und einen Dämon besitzt.<sup>103</sup>

<sup>99</sup> PAPIAS, *Vocabularium*: »Genius numen a paganis dicitur: qui quasi vim habeat omnium rerum gignendarum. Genius deus nature. inde genialis id est voluptuosus«; ISIDOR, *Etymologiae*, VIII, 11, 88: »Genium autem dicunt quod quasi vim habeat omnium rerum gignendarum, seu a gignendis liberis; unde et geniales lecti dicebantur a gentibus, qui novo marito sternebantur«; Festus, *De verborum significatu*, 94f.: »Genium appellabant deum, qui vim obtineret rerum omnium gerendarum. Augustinus: »Genius«, inquit, »est deorum filius, et parens hominum, ex quo homines gignuntur. Et propterea Genius meus nominatur, quia me genuit.« Alii genium esse putarunt uniuscuique loci deum«; Rabanus Maurus, *De Universo*, in: PL 111, Sp. 433B übernimmt wörtlich Isidor; REMIGIUS, *Commentum*, Bd. 1, 118 zu 28. 12: »ET GENIUS deus naturalis qui omnium rerum generationibus praeest. Genios enim dicimus qui singulis nascentibus tribuuntur«; MYTHOGRAPHUS III s. App. B, 1; BALBUS, *Catholicon*, s. App. B, 3.

<sup>100</sup> Varro bei Augustinus, *De civitate Dei*, 7, 13: »Quid est Genius? Deus [...] qui praepositus est ac vim habet omnium rerum gignendarum.«

<sup>101</sup> Servius ad Georg. I, 302: »Genium dicebant antiqui naturalem deum uniuscuique loci vel rei vel hominis«.

<sup>102</sup> Horaz, *Epistularum liber*, II, 2, 187–189: »[...] der Genius, der den Stern unseres Lebens lenkt als Begleiter, mit dem Menschen vergehend, der Gott, für den einzelnen jeweils wandelnd sein Antlitz und drum bald hell erscheinend, bald dunkel.«

<sup>103</sup> Vgl. Servius ad Aen. VI, 743: »Nam cum nascimur, duos genios sortimur: unus est

Gemäß der kurz skizzierten Geisterlehre ließ sich auch hier ein Zusammenhang zwischen Mikro- und Makrokosmos postulieren: Die Genien des Menschen unterliegen dem Einfluß der Sterne. Deutlich wurde mithin, daß es nicht nur einen Genius der (gesamten) Natur, sondern eine Unzahl von Genien geben müsse – neben den zwei Begleitern jedes Menschen auch noch die Schutzgötter einer jeden Sache und eines jeden Ortes.<sup>104</sup>

Es existierte freilich nicht nur eine unendlich große Zahl von Genien, sondern diese unterteilten sich ihrerseits in ein kaum zu entwirrendes Gespinnst verschiedener Spezies. Varro hatte für die Genien (und das Geisterreich insgesamt) gemäß ihrer Funktion im Gefüge des Kosmos und der Natur eine hierarchische Abstufung angedeutet. Vom Welten-Genius abgesehen, den er wie gesagt zu den höchsten, den *dei selecti* zählte, nahmen diese Wesen als unsichtbare Halbgötter (*animae, heroes, lares, genii*) eine Mittelstellung im Luftraum zwischen Himmel und Erde, zwischen Göttern und Menschen ein:

Zwischen der Bahn des Mondes und den höchsten Schichten der Wolken und Winde sind die Luftseelen daheim, die man jedoch nur geistig, nicht leiblich erblicke und Heroen, Laren und Genien nenne.<sup>105</sup>

Apuleius verschuldete die entscheidende Verkomplizierung dieses an sich schon nicht widerspruchsfreien Systems, indem er in seiner Abhandlung *De*

qui hortatur ad bona, alter qui depravat ad mala. quibus adsistentibus post mortem aut adserimur in meliorem vitam, aut condemnamur in deteriorem: per quos aut vacationem meremur, aut reditum in corpora. ergo ›manes‹ genios dicit, quos vita sortimur. « – Coluccio Salutati, *De fato et fortuna*, hg. Concetta Bianca, Florenz 1985, 13: »Volebant etiam duos cuilibet homini traditos angelos, quos etiam genios appellabant, quorum unus hortaretur ad bonum, alter autem inclinaret in malum.« – GHERARDI, *Paradiso*, I, 37: »A tutti l'uomi essere dato particolarmente uno angelo, confermato in grazia, a guardia e a consiglio, e uno pessimo ad essercizio; i quali angeli gli antichi gentili ›demon‹ chiamavano [...] la quale dottrina in buona parte è dal divino Platone detta e narrata.«

<sup>104</sup> Hochrechnungen über die Zahl der Genien und Geister allgemein bei Plinius, *Naturalis Historia*, 2, 16; Ovid, *Fasti*, V, 145; Prudentius, *Contra Symmachum*, 2, 446 ff.

<sup>105</sup> Varro bei Augustinus, *De civitate Dei*, VII, 6 (der lat. Text wird ausführlicher zit.): »Dicit ergo idem Varro adhuc de naturali theologia prae loquens deum se arbitrari esse animam mundi, quem Graeci vocant kosmos, et hunc ipsum mundum esse deum; sed sicut hominem sapientem, cum sit ex corpore et animo, tamen ab animo dici sapientem, ita mundum deum dici ab animo, cum sit ex animo et corpore. Hic videtur quoquo modo unum confiteri deum; sed ut plures etiam introducat, adiungit mundum dividi in duas partes, caelum et terram; et caelum bifariam, in aethera et aera; terram vero in aquam et humum; et quibus summum esse aethera, secundum aera, tertiam aquam, infimam terram; quas omnes partes quattuor animarum esse plenas, in aethere et aere immortalium, in aqua et terra mortalium. Ab summo autem circuitu caeli ad circulum lunae aetherias animas esse astra ac stellas, eos caelestes deos non modo intellegi esse, sed etiam videri; inter lunae vero gyrum et nimborum ac ventorum cacumina aeras esse animas, sed eas animo, non oculis videri et vocari heroas et lares et genios.« – Siehe weiter ebd., II, 13 und 23; Martianus Capella, *De Nuptiis*, II, 155–162.

*deo Socratis* (ca. 158 n. Chr.) den griechischen Daemon mit dem römischen Genius gleichsetzte, dieser nicht mehr nur die Funktion eines Fruchtbarkeits- und Schutzgottes innehatte, sondern jetzt auch synonym für die menschliche Seele stehen konnte.<sup>106</sup> Servius sollte im *Georgica*-Kommentar in der Folge lapidar feststellen: »ἀγαθοὶ δαίμονες, quos latine Genios vocant«, bei Tertullian heißt es noch kürzer: »daemonas, id est genios«.<sup>107</sup> Auch war nun der Weg frei, die Genien der Verstorbenen, welche sich im Jenseits von ihrem Lebenswandel zu reinigen hatten, ihrerseits in gute (*manes*) und schlechte (*larvae*) Geister zu differenzieren. Es ist hier nicht der Ort, die aufwendigen und miteinander nicht in Deckung zu bringenden Systeme des Servius, Macrobius, Proclus, Plotin, Martianus Capella oder den Kommentar des Calcidius zu Platons *Timaeus* – um nur die wichtigsten zu nennen – in ihrer historischen Abfolge näher zu erläutern.<sup>108</sup> Für die Humanisten, die sich gerade nicht um die historische Entwicklung bemühten, sondern darum, alle verschiedenen Aussagen in nur ein logisches Konstrukt zu bringen, blieb nur der bereits in der Spätantike eröffnete Ausweg eines gemäßigten Synkretismus<sup>109</sup>: Bei den *genii, daemones, lares, larvae, manes, penates* etc. handele es sich um mehr oder weniger identische Geister mit feinen, nicht eindeutig zu klärenden Unterschieden der Funktion und Bedeutung; Laren und Penaten waren eher in Bezug zu Haus und Stadt, Manen und Larvae zum Totenreich zu setzen. Die christlichen Autoren, angefangen bei Tertullian, Laktanz und Augustinus, sollten dann noch die Engel als die dienstbaren Geister Gottes dieser Reihe anfügen; die Engelhierarchien übernahmen die positiven Funktionen der heidnischen Geister, die Dämonen glaubte man dagegen aus dem Heer Luzifers und seiner gestürzten Engel entstanden.<sup>110</sup>

<sup>106</sup> Apuleius, *De deo Socratis*, 15 (nach Apuleius, *De philosophia libri [Opera quae supersunt III]*, hg. Paul Thomas, Stuttgart 1970, 23): »Animus humanus etiam nunc in corpore situs daemon nuncupatur« u. »daemonem nostra lingua poteris genium vocare« – Siehe für die Konsequenz bei späteren Autoren NITZSCHE 1975, 31 f. u. 34 f.

<sup>107</sup> Servius ad Georg. 3, 417; Tertullian, *Apologeticus*, 32, 2; auch Censorinus, *De die natali*, 3, 2: »Eundem esse Genium et Larem multi veteres memoriae prodiderunt«; Cicero, *Timaeus* 38: »Quos Graeci daimonas appellant, nostri opinor lares«.

<sup>108</sup> Siehe allgemein NITZSCHE 1975, 21–41; zum Verständnis um 1400: DOMINICI, *Lucula Noctis*, cap. 40, 343 f.

<sup>109</sup> Man mußte freilich nicht so weit gehen wie Macrobius, *Saturnalia*, I, 17–23, der behauptete, daß sämtliche Götter nur verschiedene Manifestationen und Erscheinungsformen ein und derselben höchsten Gottheit seien; s. SALUTATI, *De laboribus*, 85: »Macrobius libro primo Saturnaliorum asserit et demonstrat omnes deos atque deas tum sacrorum emulatione, tum statuarum similitudine, tum oraculorum autoritate, tum identitate effectum, tum consignificatione nominum, tum ordine ceremoniarum, tum aliis pluribus argumentis nichil aliud quam Apollinem esse«; vgl. 588.

<sup>110</sup> Zur christlichen Engellehre Tavard 1968 (wie Anm. 68).

So resümiert schließlich die Autorität der Frührenaissance zu allen Fragen antiker Mythographie, Boccaccio, der sich ansonsten nicht zu den Genien äußerte, im Kapitel *De Laribus Mercurii filii* seiner *Genealogie*:

Den Gott oder die Götter, welche einer neugeborenen Seele als Beschützer beitreten, nennen die einen Genius oder Genien, einige sagen Laren [...], die christliche Wahrheit bezeichnet sie als Engel.<sup>111</sup>

Anhand der Zusammenstellung von Definitionsversuchen des Niccolò Perotti, Iunianus Maius, Francesco Patrizi und Ambrogio Calepino in Appendix B läßt sich ersehen, daß im Laufe des 15. Jhs. zwar neue Textstellen antiker, vor allem griechischer Autoren herangezogen wurden, die prinzipielle Unbestimmtheit aber nicht beseitigt werden konnte.<sup>112</sup> Und noch die großen mythographischen Handbücher der Mitte des Cinquecento von Giraldi, Comes und Cartari, von denen zumindest die letzten beiden nach Möglichkeit die jeweiligen Charakteristika von Genien, Laren, Penaten und Manen betonen, müssen letztlich die Ambivalenz der Quellen eingestehen.<sup>113</sup>

Sämtliche dieser untergeordneten Halbgötter, Geister, Engel oder Dämonen, die neben ihrer schützenden Funktion v. a. auch als *diu ministres* die Befehle höherer Mächte ausführten, waren ihrem Wesen nach *spiriti*, d. h. beinahe körperlose und normalerweise unsichtbare Luftwesen. Bei Donatello profanen *spiritelli* könnte es sich also zumindest den bisher bestimmten Grundvoraussetzungen nach um die Unterart der Genien handeln.

### *Rekonstruktion des »Genius loci«*

Wie sollte man sich nun aber die konkrete Gestalt eines Genius vorstellen, wenn schon Horaz behauptete, er sei »vultu mutabilis«, und Ristoro d'Arezzo zu den *spiriti* allgemein anmerkte: »Potere se transfigurare e recévare ogne figura«? Noch Agostino Nifo konstatiert: »Die Dämonen erscheinen in ver-

<sup>111</sup> BOCCACCIO, *Genealogie*, 12, 65: »Deum seu deos nove anime venire custodes, quos aliqui Genium vel Genios vocavere, nonnulli dixere Lares [...] cristiana veritas Angelos vocat«. – Vgl. etwa bereits Lactanz, *De divina institutione*, I, 5, 7.

<sup>112</sup> Auch Antonio Mancinelli, *Carmen de Floribus*, Venedig 1497: »Daemones indigetes, genii simul esse notantur Demon dicitur sciis atque peritus inesse. Est bonus eudemon. cacodemon sed malus esto«; noch Alexander ab Alexandro, *Genialium dierum libri sex* (zit. Ausg. Frankfurt 1591, fol. 325r) konstatiert einfach die Identität von *Dij geniales*, *Genij*, *Lares* und *Daemones*. Petrus Iacobus Montifalchius, *De cognominibus deorum*, Perugia 1525, fol. 43r–v vermerkt: »Nam varie sunt auctorum de Genio opinione«, was auch für seine Kapitel zu Laren und Penaten gilt.

<sup>113</sup> GIRALDI, *De deis gentium*, Syntagma XV »De daemonibus, genijs, laribus, caeterisque...«, fol. 595–616; COMES, *Mythologiae*, lib. IV, cap. 2–4, fol. 92–93v, versucht über die Genealogie die Unterschiede zu betonen; CARTARI, *Imagini degli dei*, fol. 447–457, mit den erstmals dieser Ausgabe beigelegten verschiedenen Illustrationen.

schiedener Gestalt [...] offensichtlich besitzen sie kein eindeutig definiertes Aussehen.«<sup>114</sup>

Als erste Notwendigkeit sind für die beweglichen Geisterwesen insgesamt, welche sich ja bevorzugt in der Luft zwischen Erde und Mond aufhalten, Flügel zu fordern:

Jeder Geist – ob Engel oder Dämon – hat Flügel. Deshalb können sie in nur einem Augenblick überall hin gelangen.<sup>115</sup>

Und Isidor rechtfertigt ausdrücklich die von Dichtern und Künstlern berühmte Fiktion von Flügeln für die Geister, um deren schnelles Fortkommen zu veranschaulichen:

Legitimiert durch die Freiheit der Maler versehen sie [d. h. die Künstler] die Geister mit Flügeln, um deren schnelles Fortkommen in alle Richtungen zu verdeutlichen, wie auch in den Fabeln der Dichter von den Winden gesagt wird, sie müßten – ihrer raschen Beweglichkeit nach zu schließen – Flügel besitzen.<sup>116</sup>

Flügel sind zwar noch ein allgemeines Merkmal aller *spiritus*, aber allein schon der erste Eindruck, den Donatellos fröhliches, wohlgenährtes, auf seiner polierten Bronzehaut glänzendes Kind vermittelt, hätte dann in deren Kreis nur mehr eine Identifizierung als Genius zugelassen (Abb. 18, 19). Denn der Genius offenbarte sich nicht nur häufig als Kind, sondern eine seiner Haupteigenschaften war die Freude an Muße, Festen, Essen und Trinken.<sup>117</sup> Das entsprechende Adjektiv *genialis*, d. h. fruchtbar, fröhlich, glänzend usw., wurde von Donatello treffend und – trotz aller modernen Fehldeutungen der Statue – eigentlich unmißverständlich in die Anschauung übersetzt. Zumal in den antiken Quellen auch von ›wachsglänzenden‹, d. h. bronzenen Statuen des Genius die Rede ist.<sup>118</sup> Der Knabe scheint in seiner

<sup>114</sup> Horaz, *Epistularum liber*, II, 2, 189; RISTORO, *Composizione del mondo*, s. App. B, 2; NIFO, *De daemonibus*, lib. III, cap. 10, fol. 73v: »[Daemones] variis figuris apparuerunt [...] videntur non habere determinatam figuram«.

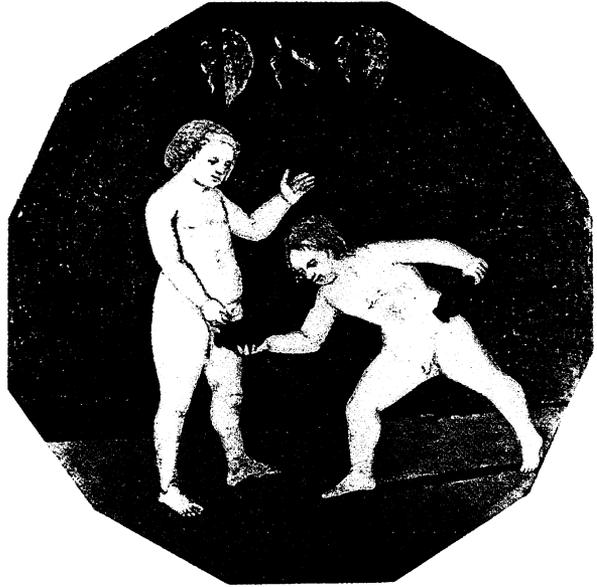
<sup>115</sup> Tertullian, *Apologeticus*, 22, 8: »Omnis spiritus ales est. Hoc angeli et daemones. Igitur momento ubique sunt.«

<sup>116</sup> ISIDOR, *Etymologiae*, VII, 5, 3: »Semper enim spiritus sunt [...] Quibus ideo pictorum licentia pinnas faciunt, ut celerem eorum in cuncta discursum significant, sicut et iuxta fabulas poetarum venti pinnas habere dicuntur, propter velocitatem scilicet, Vnde et Scriptura sacra dicit [Psalm. 104, 3]: ›Qui ambulat super pinnas ventorum‹.« – Vgl. Marco Bussagli, »Gli Angeli e i venti: riflessioni sul simbolismo aereo delle ali angeliche«, in: *Arte Medievale*, n.s. 5 (1991), 107–126, und BUSSAGLI 1991, 90–139.

<sup>117</sup> Zu Erscheinungen des Genius in Kindergestalt etwa Ammianus, *Res Gestae*, XXI, 14, 1–4; noch die Illustration bei CARTARI, *Imagini degli Dei*, 456, zeigt als eine Epiphanieform des Genius ein Kind. – Zum ›Wohlleben‹ des Genius vgl. sämtliche Definitionen in App. B.

<sup>118</sup> Servius ad Georg., I, 302: »GENIALIS voluptuosa, convivialis, quia tunc genio suo

freudig bewegten Haltung selbst an den Tänzen und wohl auch den Gesängen zu seinen Ehren teilzunehmen, von denen Tibull berichtet.<sup>119</sup> Die üppigen Locken werden von einer Schnur über der Stirn hochgebunden und sind dort am Scheitel mit einer Blume geschmückt. Die Haare lassen in auffälliger Weise die Stirn frei und finden sich so nicht an Donatellos früheren Puttenköpfen. Die Stirn aber ist dem Genius heilig, seine weiche Lockenpracht und die Blumenopfer an ihn werden mehrfach erwähnt.<sup>120</sup>



Für zusätzliche Attribute der Genien konnte die bereits erwähnte synkretistische Gleichsetzung mit den Laren weiterhelfen: »Daß Genius und

Lar identisch seien, bezeugen viele alte Überlieferungen.«<sup>121</sup> Ein Gürtel gehörte zu deren Ausstattung, Ovid nennt die Laren »incincti«, Persius »subcincti«.<sup>122</sup> Der breite Gürtel von Donatellos Knabe ist zudem mit applizierten Mohnköpfen geschmückt. Diese erinnern an einen Orakelspruch aus der Frühzeit Roms, den Laren und Manen seien »Köpfe« zu opfern. Nachdem das Gebot eine Zeit lang wörtlich befolgt worden war, erkannte man den unblutigen Charakter der gewünschten Opfergaben, nämlich die Köpfe von Mohn oder Knoblauch.<sup>123</sup> Darüber hinaus symbolisieren die samen-

Abb. 30  
Apollonio di  
Giovanni,  
Desco da parto  
(Rückseite).  
Raleigh, North  
Carolina Museum  
of Art

indulgent«. – Von Wachs glänzende Statuetten der Laren, die folglich aus Bronze sein mußten, beschreiben Horaz, *Epodon liber*, II, 66: »renidentes Lares«, und Iuvenal, 12, 87: »Inde domum repetam graciles ubi parva coronas accipiunt fragili simulacra nitentia cera«.

<sup>119</sup> Tibull, 1, 7, 49–52: »Genium ludis centumque choreis concelebra«. – Der Begriff *chorus* umfaßt Tanz und Gesang, wie Servius, ad Georg. I, 346, belegt: »Chorus proprie est coaevorum cantus atque saltatio«. – *Ludentes* nennt Naevius bei Festus (*De verborum significatu*, 290) die Laren; bei Tibull, 3, 11, soll der Genius dem Opfernden zulächeln: »Magne Geni, cape tura libens votisque faveto, / si modo, cum de me cogitat, ille calet.«

<sup>120</sup> Servius ad Aen. III, 607: »Frontem genio (consecratum esse), unde venerantes deum tangimus frontem« (vgl. Ecl. 6, 3); Tibull, 2, 2, 5f.: »Ipse suos Genius [Natalis] adsit visurus honores, cui decorant sanctas mollia sarta comas«; Iuvenal, 12, 87ff.; MYTHOGRAPHUS III, 11, 23 (s. App. B, 1); COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 137: »Sopra la festevole fronte pendendo, una voluptica discrepantia componeva triangulare, quale unque ad Genio fusse votata«.

<sup>121</sup> Censorinus, *De die natali*, 3, 2: »eundem esse Genium et Larem multi veteres memoriae prodiderunt«.

<sup>122</sup> Ovid, *Fasti*, 2, 631–634; Persius, 5, 31.

reichen Mohnkapseln allgemeine Fruchtbarkeit, wie sie ja der Genius garantieren sollte (Abb. 30).<sup>124</sup> Das demonstrativ entblößte Geschlecht des Putto hätte dann keinen Zweifel mehr daran gelassen, daß es sich bei ihm um eine ›lebenspendende‹ Gottheit handelte. Nicht umsonst hieß auch das Hochzeitsbett *lectus genialis*.<sup>125</sup>

Durch die Schlange, die dem Kleinen freundschaftlich um und durch die Zehen kriecht, wird er schließlich eindeutig als die Unterart des *Genius loci* spezifiziert. »Kein Ort nämlich ist ohne Schutzgott, der für gewöhnlich in Form einer Schlange dargestellt wird«, so lautet die bekannte Erläuterung des Servius zu Buch V, 84 der Vergilschen *Aeneis*.<sup>126</sup> Daß Donatellos Knabe speziell eine ländliche Orts-Gottheit verbildlicht, hätten zudem die ledernen Schutzhosen angezeigt, wie sie Landarbeiter im Quattrocento trugen.<sup>127</sup>

<sup>123</sup> Ovid, *Fasti*, 2, 616; Macrobius, *Saturnalia*, 1.7.34f.; PEROTTI, *Cornucopiae*, ›manes‹ (s. App. B, 5); POLIZIAN, *Commento ai Fasti*, 192: »Sunt autem, ut in Saturnalibus ait Macrobius, XI<sup>o</sup> Kal. Ianuarias feriae Laribus dictae [...] Idem Compitalia Laribus et Maniae dicit restituta a Tarquinio Superbo ex responso Apollinis, quo praeceptum est ut capitibus pro capitibus supplicaretur. Idque aliquandiu servatum, ut pro familiarum sospitate pueri mactarentur. Quod sacrificii genus Iunius Brutus consul pulso Tarquinio aliter constituit celebrandum. Nam capitibus alii et papaveris supplicari iussit ut responso Apollinis satisfaceret de nomine capitum remoto scilicet scelere infaustae sacrificiationis: factumque est ut effigies Maniae suspensae pro singulorum foribus periculum, siquod immineret familiis, expiant, ludosque ex viis compitorum quibus agitabantur Compitalia appellata-verunt, cum ludi per urbem in compitis agitabantur.«

<sup>124</sup> Die Fruchtbarkeitssymbolik von Mohn wird auf einem Apollonio di Giovanni zugeschriebenen Geburtsteller am deutlichsten, vgl. Cecilia de Carli, *I deschi da parto e la pitura del primo rinascimento toscano*, Turin 1997, 144f. (cat. 35).

<sup>125</sup> Servius ad Aen. VI, 603: »Genialibus veluti genialibus: nam geniales proprie sunt qui sternuntur puellis nubentibus, dicti a generandis liberis.« Vgl. PAPIAS, *Vocabularium*: »Genialis: lectus coniugalis. ingeniosus. vel gratus: voluptuosus. a genio. Geniales proprie dicuntur lecti qui sternunt nubentibus. dicti a generandis liberis.« – Zitiert von ISIDOR, *Etymologiae*, VIII, 11, 88; Rabanus, *De Universo* (PL 111, Sp. 433B); Festus, *De verborum significatu*, 93; zu Beginn des 16. Jhs. bei Marco Antonio Altieri, *Li Nuptiali*, hg. Enrico Narducci, Rom 1873, 88f.

<sup>126</sup> Die gesamte Erklärung lautet Servius ad Aen. V, 84: »Loci genium per magnitudinem vult probare; nullus enim locus sine genio, qui per anguem plerumque ostenditur: Persius [I 113] pingit duos angues: pueri sacer est locus. sane hunc locum de Homero sumpsit, qui inducit Graecos in Aulidem omen futuri decennalis belli ex serpente collegisse, qui etiam matrem consumpsit novem pullis coesis: ita ergo nunc etiam Aeneae omen sui erroris ostenditur septem gyris: nam septimus ei annus est finis erroris. et est optimum figmentum: annus enim secundum Aegyptios indicabatur ante inventas litteras picto dracone caudam suam mordente, quia in se recurrit.« – Ein wohl in Florenz im späteren 15. Jh. entstandenes Relief (Florenz, Privatsammlung) mit zwei sich umarmenden Putti zeigt ähnlich eine durch die Zehen kriechende Schlange (Abb. 31).

<sup>127</sup> Vgl. etwa den linken Dekan und die Arbeiter auf dem März-Fresco im Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Dies dürfte als Erklärung für das Kleidungsstück ausreichen, man wird es wohl nicht unter Berufung auf antike Jahreszeitensarkophagen als Verweis auf den Winter zu verstehen haben. Aber selbst wenn dem so wäre: Der Winter mit seiner erzwungenen Ruhepause von der Feldarbeit und seinen Festlichkeiten ist dem Genius heilig.<sup>128</sup>

Das größte Rätsel freilich gab allen bisherigen Interpreten das Satyrschwänzchen auf. Nun wird ein Genius häufig in Verbindung mit den übrigen (Schutz-)Gottheiten des Feldes und Waldes angerufen, den Faunen, Satyrn und Nymphen. Einige Zeilen aus einem Gedicht des Antonio Geraldini, in den 1460er Jahren niedergeschrieben, mögen als Beispiel genügen. Sie variieren klassische Vorbilder wie Vergil oder die bukolischen Dichtungen des Calpurnius Siculus:

Affuit hac Genius Chartitesque in luce faventes  
nympharumque chori dryadesque.  
Capripedes Fauni, Panes, Satyrique procaces  
Lydis coetus saltibus addunt.<sup>129</sup>

Alle in dieser Aufzählung hintereinander gereihten Halbgötter scheinen einander ähnliche Wesenheiten, aber dann müßte es sich bei Faunen, Satyrn, Panen und Nymphen auch um Geister des Luftraums, um Dämonen handeln? Die früheste mir bekannte antike Quelle dafür ist Strabo, dessen Weltbeschreibung – erst recht seit den konkurrierenden lateinischen Übersetzungen durch Guarino da Verona und Gregorio Tifernate – zu einer der Hauptquellen für Wunderberichte über ferne Länder avancierte:

Die Berichte von den Cureten sind denen über die Satyrn, Silvane, Bacchae und Tityri sehr ähnlich, denn die Cureten werden wie diese als Dämonen oder Diener der Götter bezeichnet.<sup>130</sup>

<sup>128</sup> Ovid, *Fasti*, 3, 58: »Acceptus Geniis illa december habet«; Vergil, *Georgica*, 1, 299–310: »Invitat genialis hiems curasque resolvit«.

<sup>129</sup> GERALDINI, *Liber Carminum*, V, 136, etwa: »Hier zeigte sich der Genius und im Lichte die günstig gestimmten Chariten und der Chor der Nymphen und Dryaden. Bocksbeinige Faune, Pane und freche Satyrn tanzen auf etruskische Weise im Kreise.« – Vgl. Vergil, *Aeneis*, VII, 135–140: »Sic deinde effatus frondenti tempora ramo / implicat et geniumque loci primamque deorum / Tellurem nymphasque [...]«; Calpurnius Siculus, *Eclogae*, 5, 25–7: »Caespite vivo pone focum Geniumque loci Faunumque Laresque salso / farre voca [...]«; Horaz, *Epistolarum liber*, II, 1, 143f.: »Tellurem proco, Silvanum lacte piabant / floribus et vino Genium«; Ovid, *Metamorphosen*, I, 81f.: »Fauni Satyrique Laresque / fluminaque et nymphae«; Ovid, *Ibis*, 81f.: »Fauni Satyrique Laresque / fluminaque et nymphae«; dagegen differenziert BOCCACCIO, *Genealogie*, I, 409: »Panes vero agrorum deos, et Silvianos silvarum, sed inproprie a poetis persepe unus pro altero assumpti sunt, ut Virgilius facit: Et vos, agresti presentia numina, Fauni etc.«

<sup>130</sup> *Strabonis Cappadocis de situ orbis libri*, s.l. 1472, lib. x, 3, 7, fol. [127r]: »Similia vero magis sunt sermoni: qui de satyris syleisque & bacchis & Tityris habentur. Tales enim

Abb. 31  
 Florentinisch,  
 2. Hälfte des  
 15. Jahrhunderts  
 (?), Putti mit  
 Schlange.  
 Florenz, Privat-  
 sammlung



Auch der Hl. Hieronymus hatte *satyri, fauni, silvestres homines* und *incubi* unter die *genera daemonum* gerechnet.<sup>131</sup> Bekannt wurde die Identifizierung der Waldgötter mit Dämonen jedoch vor allem durch Augustinus. Die durch eine unklare Stelle in Genesis 6, 1f. provozierte Frage, ob (selbstverständlich gefallene) Engel Frauen beiwohnen können und ob aus dieser Beziehung die Giganten hervorgegangen seien, führt zu einer kurzen Darstellung des antiken Volksglaubens von den Inkuben, d. h. Geistern, die Frauen zum Beischlaf verführen, »bei ihnen liegen« (*concupare*). Es lag nahe, sie in den sexuell ständig erregten *silvani* und *panes* verbildlicht zu sehen:

Da nun die häufige Rede geht und viele versichern, die es selbst erlebt oder von glaubwürdigen Leuten, die es erlebt, vernommen haben, daß Silvane und Pane, die im Volksmund »incubi« heißen, Frauen belästigt und mit ihnen in Geschlechtsverkehr zu treten begehrt und es auch erreicht haben, [...] wage ich nicht zu entscheiden, ob wirklich irgendwelche mit einem Luftleib bekleidete Geister [...] solche Leidenschaften hegen und sich irgendwie mit Frauen, so daß diese Empfindung davon haben, verbinden können.<sup>132</sup>

daemonas quosdam deorumve ministros Curetas vulgant.« – Zur den Übersetzungen des Strabo s. Aubrey Diller und Paul O. Kristeller in: CTC, Bd. 2, 225–237.

<sup>131</sup> Hieronymus, *In Esiam*, V, xiii, 21f., und *Vita S. Pauli Eremitae*, 8.

<sup>132</sup> Augustinus, *De civitate Dei*, XV, 23: »Et quoniam creberrima fama est, multique se expertos vel ab eis qui experti essent, de quorum fide dubitandum non esset, audisse confirmant, Silvanos et Panes, quos vulgo incubos vocant, improbos saepe extitisse mulieribus et earum appetisse ac peregissee concubitum, et quosdam daemones, quos Dusios Galli nun-

Nicht nur Isidor übernahm die Stelle in seine *Etymologiae*, auch Niccolò Perotti in den 1470er Jahren, Polizian in seinem Stautius-Kommentar und Lodovico Ricchieri zu Beginn des Cinquecento zitierten sie wörtlich.<sup>133</sup> Daß es sich dabei um Allgemeinwissen handelte, belegt jedoch am besten die 1464 in Volgare verfaßte Dichtung *Il Driadeo d'amore* des Luca Pulci. Mit der Intention, in den Wäldern um Florenz die antiken Halbgötter wiederzufinden (»ritrovar gli antichi semidei«), läßt Pulci Nymphen und Satyrn auftreten, die als fliegende *spiriti* beschrieben werden.<sup>134</sup> Satyrn, Silvane und Faune gehörten also nach der Auffassung des Quattrocento zu den unsichtbaren Bewohnern des bodennahen Luftraums, eben zu den *spiritus* und *daemones*. Daß man sie auch geradezu als Genien bezeichnen konnte, suggerierte schließlich eine nicht ganz eindeutige Formulierung bei Martianus Capella:

Die den Menschen unwegsamen Landstriche bevölkert eine Schar uralter [Halbgötter], die in den Wäldern, Hainen, Gebüsch, Seen, Quellen und Flüssen wohnen und als Pane, Faune, Fones, Satyrn, Silvane, Nymphen, Fatui, Fatuae oder Fantuae oder auch Fanae bezeichnet werden [...]. Zu den erstgenannten Genien [*priores Genios*] zählt deine [...] (Schutz-)Gottheit.<sup>135</sup>



Abb. 32  
Vecchietta, Juno.  
Washington,  
National Gallery,  
Kress Collection

cupant, adsidue hanc immunditiam et temptare et efficere plures talesque adseverant ut hoc negare inprudencia videatur, non hinc audeo definire, utrum aliqui spiritus elemento aereo corporati [...] possint hanc etiam pati libidinem«. – BOCCACCIO, *Genealogie* I, 410 und *Commento Anonimo*, 185 zu Purg. XI, 27, überlieferten nur die Gleichsetzung der Faune und Satyrn mit den Inkuben.

<sup>133</sup> ISIDOR, *Etymologiae*, VIII, 11, 103f., mit Zitat Horaz, *Carmina*, 3, 18, 1; zu Perotti s. App. B, 5; RICCHIERI, *Antiquarum lectionum libri*, lib. I, cap. xxvii. – Vgl. auch die ausführliche Kommentierung des Lavinus (entstanden 1510) zu den Giganten bei Ovid, *Metamorphoseos libri*, I, 151f. u. 192f., in P. Ovidii Nasonis *metamorphoseos libri [cum commentariis R. Regii et P. Lavinii]*, Lyon 1518, fol. XIIv u. XVIv: »Per angelos Dei Demones incubos & succubos intellegi volentes [...] Multi se experti vel ab expertis [...] affirmant Silvanos & Faunos [...] improbos saepe exitisse mulieribus«, und: »Gentilitas Faunos Satyrosque appellavit. Alij sylvestres homines putant. Nonnulli demones incubos in hac homunitionum specie [...]«.

<sup>134</sup> PULCI, *Driadeo*, etwa 22, 27, 32f., 63f. (dazu *All'Ombra del Lauro* 1992, 34f.).

<sup>135</sup> Martianus Capella, *De nuptiis*, II, 167f.: »Ipsam quoque terram, qua hominibus invia est, referciunt longaeavorum chori, qui habitant silvas, nemora, lucos, lacus, fontes ac fluvios, appellanturque Panes, Fauni, Fones, Satyri, Silvani, Nymphae, Fatui Fatuaeque vel Fantuae vel etiam Fanae [...]. inter priores igitur Genios tua adhuc mortalis virginis diva consistet.« – Zur Überlieferungsgeschichte und Bedeutung Capellas s. die Zusammenstel-

In Wirklichkeit beziehen sich die »erstgenannten Genien« auf eine Erwähnung, die mehrere Seiten zurückliegt, mit der »tua diva« ist das weibliche Gegenstück zum männlichen Schutzgott, eine sog. Juno, gemeint – eine geschlechtsspezifische Unterscheidung, die freilich erst Polizian und Francesco Patrizi erkannt und Vecchietta in einem weiblichen Flügelwesen dargestellt zu haben scheinen (Abb. 32).<sup>136</sup> Der wichtige Kommentar des Remigius d’Auxerre aus dem 10. Jh. und noch die Leser des frühen Quattrocento mußten die Passage daher mißverstehen, für sie meinten die »prios Genios« eindeutig die der Erde am nächsten postierten Feld- und Waldgeister: »prios Genios, id est viciniora terris numina«. <sup>137</sup> Polidoro Vergilio folgert zu Ende des 15. Jhs. ganz selbstverständlich: »die ehemaligen Erdgeister, d. h. die Genien«. <sup>138</sup> Und Niccolò Burzio bestätigt dann explizit in

lung der Hss. bei Claudio Leonardi, »I Codici di Marziano Capella«, in: *Aevum*, 33 (1959), 443–489, ebd. 34 (1960), 1–99 u. 411–524; Cora E. Lutz in: CTC, Bd. 2, 367–381; T&T.

<sup>136</sup> POLIZIAN, *Commento ai Fasti*, 193 (entstanden um 1482/83) zu Ovid, *Fasti*, II, 631 verweist auf Plinius, *Naturalis Historia*, 2, 16: »DIIS GENERI. Plinius libro 2° capite 7°: »Quamobrem maior caelium populus etiam quam hominum intellegi potest, cum singuli quoque ex semet ipsis totidem deos faciant Iunones Geniosque adoptando sibi« (vgl. auch Tibull, IV, 6, 1). – Ein Epigramm »De Iuno ac Genio« des Francesco Patrizi läßt sich nicht genauer datieren, jedenfalls zwischen 1465 und 1494, s. Leslie F. Smith, »The Epigrammata of Patrizi of Gaeta«, in: *Studies in the Renaissance*, 15 (1968), 140, Nr. 273. – Vgl. GIRALDI, *De deis gentium*, 600B, der Polizian aber offensichtlich (unter dem Einfluß von Seneca, *Epistulae*, 110, 1?) so versteht, daß nicht geschlechtsspezifisch, sondern jedem Menschen statt zwei Genien eine Iuno und ein Genius zugeteilt würden: »Alij Iunonem & Genium singulis dederunt, quod pluribus ex diversis auctoribus ostendit Politianus.« – Zu der Vecchietta zugeschriebenen Bronzefigur, ehemals in Berlin, seit 1955 in der Kress Collection, existiert möglicherweise ein männliches Gegenstück (St. Petersburg, Eremitage), wodurch sich die Identifizierung des Bildtyps als Paar Genius – Juno noch bestätigen würde, s. Wilhelm Bode, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Kleine, neu bearbeitete Ausgabe*, Berlin 1922, 8f. und Taf. 3 (rechts), 4 (Mitte), mit Zuschreibung an Donatello(-Schule) und Identifizierung des weiblichen Wesens als Flora oder Abundantia, die anderen Zuschreibungen und ältere Literatur bei POPE-HENNESSY 1965, 135f. (cat. 495), der erstmals für Vecchietta plädiert, zustimmend Wilhelm Bode, *The Italian bronze statuettes of the Renaissance. New edition edited and revised by James D. Draper*, New York 1980.

<sup>137</sup> REMIGIUS, *Commentum*, 189f., zu 69, 14f.: »NAM ECCAM TIBI AETHERIA IUNO SEU VESTA EST Hic Iuno de se ipsa per tertiam personam loquitur quasi de alia. Est autem sensus: Ego quae potestatem huius aeris habeo usque ad confinium arcis aetheriae et diva sum mortalium, inter priores Genios, id est viciniora terris numina, consisto [...]«. – Der Kommentar des Remigius findet sich noch häufig in italienischen Hss. des 15. Jhs. übernommen, z. B. BMLF, Plut. L I. 18, fol. 1–58; Cesena, Bibl. Malatestiana, Pl. XVI sin. I, fol. 1–236; BAV, Vat. lat. 8501.

<sup>138</sup> VERGILIUS, *De inventoribus*, lib. I, cap. i: »Quum terrestres olim Daemones. hoc est Genii (sic enim latino sermone interpretantur) maleficiis artibus se se modo bonos daemones: modo deos caelestes: & nunc Heroum animas: nunc alios atque alios subside fingentes varios humanis pectoribus errores effunderint hominesque amentes a cultu veri Dei [...]«.«

seinem mythographischen Handbuch aus den späten 1490er Jahren die Verbindung von Satyrn, Faunen, Inkuben, Pan als deren Anführer und Genius als dem Gott der Natur.<sup>139</sup>

Ohne den Lesefehler in den *De Nuptiis* überstrapazieren zu wollen: Die Verwandtschaft zwischen dem *Genius loci* und den Satyrn war offensichtlich. Donatellos Bronze-Knabe scheint das Schwänzchen der ihm nahestehenden Feld- und Waldgötter übernommen zu haben, um seine Zugehörigkeit in diesen ländlichen Bereich und den Unterschied zur großen Schar anderer Orts-Genien, etwa in der Stadt, zu verdeutlichen – also auch hier synkretistische Verschmelzung. Mit diesem Kunstgriff hatte der humanistische Berater sein Problem, für Donatello die *cognitio formarum* und die *lineamenta* eines *Genius loci* trotz der spärlichen Schriftquellen zu ermitteln, brillant gelöst.

Es bleiben zwei Details zu klären: Kommt den Fußflügelchen eine besondere Bedeutung zu, und welche Funktion hatte die Öffnung auf dem Scheitel der Statue?

Die *talaria* – sozusagen ein zusätzlicher Flugapparat – dürften nur als weiterer Hinweis auf die Schnelligkeit und Schwerelosigkeit der Geister gedacht gewesen sein:

Die Füße bedeuten Beweglichkeit, Schnelligkeit, Geläufigkeit der ewig auf dem Weg zum Göttlichen befindlichen Bewegung. Deshalb hat die Gotteskunde auch die Füße geflügelt dargestellt [Ez. 1, 7]. Denn der Flügel bedeutet den Schwung, der nach oben führt [...]. Die Leichtigkeit der Flügel bedeutet, daß sie in keiner Weise erdverhaftet sind, sondern sich ganz rein [vom Irdischen] und schwerelos in die Höhe erheben.<sup>140</sup>

<sup>139</sup> BURTIVS, *Epytomata*, fol. c iii v – c iiiii r: »Apud poetas inde coluntur satyri silvestres dii: quos etiam vano errore faunos: et incubos appellantur. [...] Horum princeps fuit Pan. quem deum sylvarum: et dominum statuere. [...] Quidam hunc voluerunt rerum et totius naturae esse deum. Unde Pan dictus quia omnia contineret. Veluti Genius: qui et ipse Deus naturae celebratur.« Eine *interpretatio christiana* des paganen Genius findet sich fol. [c viii r]. – Möglicherweise kannte Burtius auch (Ps.-)Augustinus, *De grammatica*, V, 500, 35: »Lupercalia, quae sunt sacra illius genii, qui Pan vocatur.«

<sup>140</sup> Dionysios Areopagita, *De coelesti hierarchia*, XV, 3, 332C: »Pedes vero, vim movendi, celeritatem et cursum sempiterni motus, quo ad divina cientur; propter quod etiam pennatos sanctarum intelligentiarum pedes theologia finxit. Penna siquidem declarat ad sublimia ducendi velocitatem, et coelestis vitae cursum [...] pennarum etiam levitas designat id quod nulla ex parte terrenum est, sed se tot sine admistione ac gravitate sursum fertur« (Übersetzung nach Pseudo-Dionysios Areopagita, *Über die himmlischen Hierarchien. Über die kirchlichen Hierarchien*, hg. Günter Heil, Stuttgart 1986, 66). – Von den Werken des Dionysios war ab 1424 von Ambrogio Traversari eine neue lateinische Übersetzung angefertigt worden. Daß es sich dabei um keinen klassischen Autor und Zeitgenossen des Paulus handelte, sondern um eine spätere Fälschung, erkannte erst 1457 Lorenzo Valla



Abb. 33  
Antonio di Ser  
Cola, Amor im  
Gitter der Cappella  
del Sacro Cingolo.  
Prato, Dom

können offensichtlich nach Belieben mit diesen zusätzlichen Flugwerkzeugen ausgestattet werden (Abb. 33).<sup>143</sup>

(s. Adolf M. Ritter, »Dionysios Areopagita im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Auctoritas Patrum. Zur Rezeption der Kirchenväter im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. Leif Grane u. a., Mainz 1993, 143–158). – Vgl. auch die Deutung der Flügel des Merkur bei Macrobius, *Saturnalia*, 1, 19, 8: »Primum quod simulacra Mercurii pennatis alis adornantur, quae res monstrat solis velocitatem« u. 1, 23, 5; Cicero, *Ad Atticum* 14, 21, 4 für schnelle Flucht.

<sup>141</sup> ALBERTI, *Opera inedita*, 141 f.; vgl. Plato, *Phaedrus*, 246e und 251b.

<sup>142</sup> Etwa Ovid, *Fasti*, II, 571–616; BOCCACCIO, *Genealogie*, XII, 65.

<sup>143</sup> Als Beispiele seien genannt: der blinde Amor im Gitter der *Cappella del Sacro Cingolo* im Dom von Prato; ein ebenfalls blinder Amor auf einem Stich des späten 15. Jhs. (*The Illustrated Bartsch*, Bd. 24, hg. Mark Zucker, New York 1980, 223, Nr. 21 [150]); die Genien am Eingang der Cappella Maistroiani, Palermo (Hanno-Walter Kruft, *Francesco Laurana*, München 1994, 99–104 und 379 f.); die Putten am Grab der Polyxena in der sog. *Florentine Picture Chronicle* (DEGENHART/SCHMITT 1968, Bd. I/2, 586 [Kat. 599]); die Seele des Verstorbenen auf dem ersten Relief des Grabmals Della Torre, Verona; ein auf einem Schmetterling reitender Seelen-putto an der Casa Santa, Loreto (*L'ornamento marmoreo della Santa Casa di Loreto*, hg. Floriano Grimaldi, Loreto 1999, 321); die Allegorie Lorenzo Lottos in der National Gallery, Washington; die Engel auf Pieter Coeckes *Vision des Ezechiel*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung (zuletzt *Fiamminghi a Roma 1508–1608*, Ausstellungskatalog, Mailand 1995, 133 [Kat. 64]).

In vergleichbarem Sinne beschreibt etwa Alberti in *De Fatum et Fortuna* – einem während der 1430er Jahre entstandenen Stück der *Intercoenales* – den Fluß des Lebens, aus dem sich einige ausgewählte Seelen mittels Flügeln und geflügelter Sandalen ganz oder teilweise aus dem Wasser erheben, nur ihnen gelingt der Aufstieg zum Guten.<sup>141</sup> Bedeutungslos dürfte dagegen eine genealogische Ableitung der Fußflügelchen sein, die auf die Abstammung der Laren und *satiri* von dem doppelt geflügelten Merkur verweist.<sup>142</sup> Denn nach dem Vorbild Donatellos finden sich im späteren Quattrocento nicht nur Fruchtbarkeits- und Todesgenien nebeneinander sowohl mit als auch ohne *talaria*, sondern auch die menschliche Seele, Dämonen, Amor und selbst Engel

Dagegen dürfte Albertis Satire auf den Götterolymp, *Momus seu de principe*, einen Hinweis auf das Loch im Scheitel des Knaben geben. Es scheint zur Befestigung eines verlorenen oder nur von Zeit zu Zeit eingesetzten Gegenstandes gedient zu haben, der bei leicht erhöhter Aufstellung der Statue nicht einsehbar gewesen wäre. Ergänzt man hypothetisch eine kleine Schale mit brennendem Öl oder einen Kerzenständer, hätte sich ein im *Momus* mehrfach evoziertes Bild geboten:

Bei den Himmelsgöttern gibt es von Ewigkeit her ein heiliges Feuer [...] Eine diesem heiligen Feuer entnommene Flamme leuchtet am höchsten Punkt der Stirn eines jeden Gottes und verleiht ihm die Kraft, sich in jede beliebige Gestalt zu verwandeln.<sup>144</sup>

Im Falle unseres als besonders wandelbar beschriebenen Genius hätte eine solche Flamme den Betrachter daran erinnert, daß er hier die Epiphanie oder die Verwandlung eines *spiritus* miterlebte. Vor seinen Augen transformierte sich der Ortsgott aus der Erscheinungsform der Schlange in seine eigentliche Gestalt oder zog sich umgekehrt in das am Boden kriechende Reptil zurück. Von kunsthistorischer Seite war mehrfach Verwunderung darüber geäußert worden, daß der Knabe das sich unter seinen Zehen schlängelnde Tier nicht zertrete, geschweige denn beachte. Sollte diese enge Verbindung dagegen gerade den Übergang von der einen in die andere Wesensform verbildlichen, wäre auch das logische Problem gelöst, warum der *Genius loci* zwar in verschiedener Gestalt, aber eben doch zweimal zu sehen wäre.

#### *Amor als Dämon und die ›Genien der Vier Elemente‹*

Die Identifizierung von Donatellos Amor-Atys als *genius loci* hat sich jetzt – wie zu Anfang gefordert – an den beiden ähnlichen, als Brunnenfiguren dienenden Typen von Putti zu bewähren. Zuerst jedoch soll noch in aller Kürze angedeutet werden, warum auch Amor und seine Gefolgschaft von Erogen den *spiritelli* brüderlich verwandt scheinen.

Die Verbindung resultiert letztlich aus Platos einflußreicher Bestimmung Amors als eines Dämons und der Zuweisung von Aufgaben und Einflußsphären, die bei anderen Autoren in den Bereich des (guten und schlechten) Genius fallen. Ficino faßt in seinem Kommentar zum *Symposion* die Lehre präzise zusammen:

Die beiden Veneres jedoch und die beiden Amores befinden sich nicht nur in der Weltseele, sondern auch in den Seelen der Sphären, der Gestirne,

<sup>144</sup> ALBERTI, *Momus*, 26f.: »Est apud superos sacer aeterno ab aevo ductus focus [...] Isthoc sacro ex foco hausta flammula ad summum frontis verticem quibusque deorum illucet, atque ea quidem in diis hanc habet vim, ut ea conspicui in quas velint rerum formas sese queant ex arbitrio vertere«, vgl. 264f.

der Dämonen und der Menschen. Da nun alle Seelen der Naturordnung gemäß auf die erste Seele zurückzuführen sind, so müssen die Amores aller Seelen zu dem Amor der Urseele in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Aus diesem Grund bezeichnen wir diese Amores einfach als Dämonen [...] Diese beiden Amores wirken beständig in uns und sind jene beiden Dämonen, welche nach Platon unsere Seele stets gegenwärtig sind und von denen der eine uns aufwärts, der andere uns abwärts zieht. Der eine wird Kalodaimon, d. h. guter Geist, der andere Kakodaimon, d. h. böser Geist genannt.<sup>145</sup>

Bei Isidor – und damit für die gesamte mittelalterliche Leserschaft – wurde daraus die Definition Cupidos als *daemon fornicationis*.<sup>146</sup> Schließlich unterscheidet Dante in seiner Dichtung nicht mehr zwischen Liebe als einer Emotion und psychischen Verfaßtheit (*amore*), der einzelnen (personifizierten) Gefühlsregung (*spiritel d'amore*) und dem Liebesgott Amor selbst, die gesuchte Gleichsetzung von *spiritello* und *Amor* scheint perfekt:

Io mi senti' svegliar dentro a lo core  
 un spirito amoroso che dormia:  
 e poi vidi venir da lungi Amore.<sup>147</sup>

Der Hinweis auf diese drei Autoren muß an dieser Stelle genügen, die prinzipielle Ähnlichkeit des Liebesgottes und seiner Begleiter mit den *spiritelli* dürfte deutlich geworden sein. Im Kontext von Liebesgärten findet Amor als Brunnen- oder Säulenfigur eine naheliegende Erklärung als Herr über die hier versammelten Liebenden, über Sexualität und Fruchtbarkeit.

<sup>145</sup> Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, hg. Paul R. Blum, Hamburg 1984, VI, viii, S. 216–218, zu Platon, *Symposion*, 185C, vgl. 202d. – Erst gegen Ende des 15. Jhs. in weiteren Kreisen bekannt wurde die Genealogie der Erogen bei Philostrat, *Imagines*, I, 6 und Claudian, *De nuptiis Honorii*, 10, 72f.; vgl. die Darstellung der »Nymphenkinder« von Garofalo ca. 1520, dazu Erkingen Schwarzenberg, »Die Lünetten der stanza del tesoro: im Palast des Ludovico il Moro zu Ferrara«, in: *Arte Antica e Moderna*, 26 (1964), 131–150 und 27 (1964), 297–307.

<sup>146</sup> ISIDOR, *Etymologiae*, VIII, 9, 80.

<sup>147</sup> DANTE, *Vita Nuova*, XXIV, etwa: »Ich fühle in meinem Herzen eine bislang schlafende Liebesregung erwachen, und dann sehe ich aus der Ferne Amor daherkommen.« – Vgl. Dantes Erläuterung zu einer Canzone, in der ein *Spiritel d'Amore* als Sprecher auftritt (*Convivio*, II, 15, 10): »Uno spiritel d'amore, s'intende uno pensiero che nasce del mio studio. Onde è da sapere che per amore, in questa allegoria, sempre s'intende esso studio, lo quale è applicazione de l'animo innamorato de la cosa a quella cosa.« An anderer Stelle wird die Gleichsetzung noch weiter getrieben, erscheinen die Liebesgötter geradezu als eine Art Engel: Über dem Haupt der Geliebten schwebt ein »angiolel d'amore umile«, so daß sie als »coronata d'Amore« erscheint (Dante, *Rime*, LVI, 17ff.). – Vgl. CAVALCANTI, *Rime*, XXVIII, 72f., wo alle *spiritelli* von Amor ausgehen, und die Beschreibung einer *armeggeria* von 1464: »molti ispiritegli d'amore chon archi in mano« (nach Lucia Ricciardi, »Col senno, col tesoro e colla lancia«. *Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Florenz 1992, 162).

So muß nach Ausweis der Inschrift das berühmte, im späten 15. Jh. angefertigte und wohl aus dem Garten des Medici-Palastes stammende Brunnenbecken im Palazzo Pitti eine Amor-Statuette geziert haben, und im frühen 16. Jh. wird das fließende Wasser einer Brunnenanlage in Mantua zum Sinnbild der in Liebe vergossenen Tränen und als Tribut an den Liebesgott umgedeutet.<sup>148</sup> Die mindestens sieben erhaltenen, ehemals als Wasserspeier dienenden *pueri mingentes* und die zwei durch Quellen belegten Brunnenanlagen mit solchen Knäblein – von der fiktiven Anlage in der *Hypnerotomachia Poliphili* ganz abgesehen – schließen sich als offenbare Verkörperungen von männlicher Potenz und allgemeiner Fruchtbarkeit hier an.<sup>149</sup> Den entfesselten Liebes-*furor* und das völlig unkontrollierte Triebleben scheinen (schreiende) Satyrknaben mit Schlangen in den Händen visualisiert zu haben, jedenfalls legt dies die Beschreibung zweier antikisierender Reliefs in der *Hypnerotomachia Poliphili* nahe.<sup>150</sup> Dagegen dürften die vielfach an-

<sup>148</sup> Zum Brunnenbecken des Pitti Giancarlo Gentilini, »Fonte e tabernacoli... pile, pilastre e sepolture: arredi marmorei della bottega dei da Maiano«, in: *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, hg. Daniela Lamberini, Florenz 1994, 182–195; die überzeugende Deutung der Inschrift erstmals bei BESCHI 1994, 316f.; CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 359–379. – Zu Mantua: Johannes Petrus Valerianus, *Epigrammata vetera*, Venedig 1551, 132: »Cupido Fontanus in ortis Illustriss. Isabellae Mant. Princ. / Aqua haec, perenni quae redundat flumine, / Non est, ut ominare, venis eruta, / [...] / Non spiritali pulsa folle excluditur, / Sed ex amantium lacrimis, quas improbus / Pascit Cupido, manat unda lugubris.«

<sup>149</sup> Die Exemplare aus Marmor (4), Bronze (2) und glasierter Terrakotta (1) zusammengestellt von Alfredo Bellandi, in: *I Della Robbia* 1998, 303f. – Zu den durch Quellen überlieferten Brunnen in Fiesole und Neapel AVOGADRO: *Religione & Magnificentia*, korrigiert nach GOMBRICH 1962, 229: »Dum sequor, ante oculos it fons de marmore vivo / Vivus, et a summo vertice mittit aquas. / Quas pueri inguinibus creduntur meiere in amplam / Pelvim, in qua potus stat sitientis equi«, und George L. Hersey, »Water-work and water-play in Renaissance Naples«, in: *Fons Sapientiae. Renaissance garden fountains*, hg. Elizabeth B. MacDougall, Dumbarton Oaks und Washington 1978, 59–85. – Vgl. Waldeemar Deonna, »Fontaine antropomorphes. La femme aux seins jaillissants et l'enfant »mingens«, in: *Geneva*, N. S. VI (1958), 239–297; Augusto Campana, »Pueri mingentes nel Quattrocento«, in: *Friendship's garland. Essays presented to Mario Praz...*, hg. Vittorio Gabrielli, Rom 1966, Bd. 1, 31–42; Martine Furno, »Imaginary architecture and antiquity: the fontaine of Venus in Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*«, in: *Antiquity* 2000, 170–182. – Die Fruchtbarkeitssymbolik der *pueri mingentes* wird auch durch die Darstellung auf Geburtsternern deutlich, s. Cecilia de Carli, *I deschi da parto e la pittura del primo rinascimento toscano*, Turin 1997, 98–101 (cat. 15) und 144f. (cat. 35).

<sup>150</sup> COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 64f. und 342f.: »dui satyruli infanti, uno cum uno vaso nelle mano et l'altro cum le sue invilupate di dui circumvolti serpi«; »uno sacrificio satyrico [...] dui pueruli [...] et dui lascivi satyri cum indicio di vociferare, cum uno pugno strictamente verso le nymphe levato, cum intrichatione anguinea.« – Dazu Roswitha Stewering, *Architektur und Natur in der »Hypnerotomachia Poliphili« (Manutius 1499) und die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico*, Hamburg 1996, 125–128.

Abb. 34  
 Andrea Riccio,  
 Plakette.  
 Washington,  
 National Gallery,  
 Kress Collection



zutreffenden Putten mit zwei Schlangen in den Händen (Abb. 26–29) – für die nochmals an Persius erinnert werden muß, laut dem der Genius auch durch zwei Schlangen repräsentiert werden kann – auf das Ringen um Kontrolle und schließliches Beherrschen des eigenen Innern verweisen, also auf den positiven Aspekt des individuellen Genius. Die Schildkröte unter dem Fuß der Putten würde dann als tugendhaftes Tier den beharrlichen Gegenpol zu den Schlangen und dem teils wilden Vorwärtsstürmen der Knäblein bilden. Sie wäre in einer ähnlichen Funktion anzutreffen wie wenig später auf einigen der vielen Bildversionen des überaus beliebten Mottos ›Festina Lente‹. Zumindest eine Andrea Riccio zugeschriebene Medaille zeigt in dem hier skizzierten Sinne eindeutig einen Genius mit Schlange über der Inschrift ›VIRTUS‹ (Abb. 34).<sup>151</sup> Die Bronzestatuetten von Schlangen-tragenden Putti ließen sich daher ausgezeichnet im Studiolo eines Humanisten als bildgewordener Appell an die Selbstkontrolle und das eigene Tugendstreben verstehen.

Eine längere Argumentation erfordert jedoch die Bestimmung der anderen, zumindest im Umkreis Donatellos entstandenen Typen von Bronzeputten

<sup>151</sup> Auf der Rückseite von Riccios Medaille wird die mühsam errungene Tugend dann durch Fama belohnend gekrönt; dazu Leo Planiscig, *Andrea Riccio*, Wien 1927, 456–458, der die Schlange allerdings noch als Sinnbild des Neides deutet, welcher sich dem nach Tugend Strebenden in den Weg stelle, und POPE-HENNESSY 1965, 67f. (cat. 226). Den Gegensatz von lasterhaftem Satyrknaben und tugendhaftem Putto illustriert neben einer anderen Medaillenerfindung Riccios auch die als Deckel zum Bildnis Rossi dienende Allegorie Lorenzo Lottos in der National Gallery, Washington, s. POPE-HENNESSY 1965, 67f. (cat. 224f.), und Peter Humphrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven und London 1997, 11f. – Zum *festina lente* und der Ikonographie der Schildkröte s. WIND 1958/1981, 118–124; Francesca Cappelletti, »Festina Lente: Fortuna, Prudenza e Fama nell’emblematica del Cinquecento«, in: *Der antike Mythos und Europa*, hg. Francesca Cappelletti, Berlin 1997, 74–82.

(Abb. 23, 29) als Genien der Elemente. Ausgehend von der bereits zitierten Definition des Servius (»genium dicebant antiqui naturalem deum uniuscuique loci vel rei vel hominis«) hätten eigentlich zwei Schlußfolgerungen nahegelegen: zum einen den allen Objekten innewohnenden Gott der Natur als das befruchtende, lenkende und schützende metaphysische Prinzip schlechthin mit dem Weltenlenker zu identifizieren, andererseits in immer kleineren Bestandteilen der Natur das Wirken eines eigenen Genius zu vermuten. Es gibt Andeutungen in diese Richtung. Servius selbst postulierte eine animistische Divinisierung jedes noch so kleinen Elementes der Natur, wobei die Einzelgeister letztlich doch immer Teil der alles durchwaltenden göttlichen Weltseele bleiben: »Kein Teilchen der Elemente ist ohne Gott«, aber »Gott ist eine Art göttlicher Geisthauch, der vermittels der Vier Elemente alles erzeugt«. <sup>152</sup> In den *Saturnalien* des Macrobius kontrollieren *daimones* und *signorum praestites dei* Lauf und Einfluß der Gestirne. <sup>153</sup> Und wenn Martianus Capella die »elementorum praesules atque utilitatis publicae mentiumque cultores« erwähnt, dachte zumindest sein Kommentator Remigius an Genien und Laren. <sup>154</sup> In völliger Verballhornung sollte dann im 12. bis 14. Jh. bei Alanus ab Insulis, Bernardus Silvestris, Jean de Meun oder John Gower ein Genius als Weltenlenker, Diener der Natur und Priester der Venus agieren. <sup>155</sup>

Eine explizite Gleichsetzung der Genien mit den Gestirnen und Elementen findet sich in der antiken Literatur jedoch nur ein einziges Mal in der Schrift *De verborum significatu* des Sextus Pompeius Festus (2. Jh. n. Chr.), die nur in Auszügen zusammen mit den Epitomen des Paulus Diaconus (8. Jh.) erhalten ist. Aufgrund ihrer Funktion als befruchtende Prinzipien rechtfertigt Festus seine erweiterte Definition der Genien:

*Geniales dei* nennen sie das Wasser, die Erde, das Feuer und die Luft: Diese nämlich sind die Grundbestandteile aller Dinge [...] Die zwölf Sternzeichen sowie Sonne und Mond zählen sie ebenfalls zu diesen Göttern. <sup>156</sup>

<sup>152</sup> Servius ad Georg. I, 302: »Nulla pars est elementi sine deo«; Servius ad Aen. VI, 726: »Deus est quidam spiritus divinus, qui per quattuor elementa gignit universa.«

<sup>153</sup> Macrobius, *Saturnalia*, I, 23, 1–8.

<sup>154</sup> REMIGIUS, *Commentum*, 119.

<sup>155</sup> Siehe NITZSCHE 1975, 42–136.

<sup>156</sup> Festus, *De verborum significatu*, 95: »Geniales deos dixerunt aquam, terram, ignem, aerem: ei enim sunt semina rerum, quae Graecorum alii stoiceia, alii atomous vocant. Duodecim quoque signa, lunam et solem inter hos deos computabant. Geniales autem dicti a gerendo, quia plurimum posse putabantur, quos postea gerulos appellarunt.« – Dazu NITZSCHE 1975, 26–30, und Roberta Cervani, *L'epitome di Paolo del »De verborum significatu« di Pompeo Festo. Struttura e metodo*, Rom 1978. – Die Notiz in dem bereits von Hieronymus kritisierten Kommentar des Marius Victorinus, *In epistolam Pauli ad Galatas*,

In den mittelalterlichen Erläuterungen zum Genius spielte diese Passage überhaupt keine Rolle, sie wird meines Wissens nie zitiert.<sup>157</sup> Erst für die Humanisten und ihre Vorgehensweise mußte das Wörterbuch des Pompeius Festus ganz neues Interesse gewinnen. Denn überspitzt formuliert waren die frühen Humanisten in der Regel an zusammenhängenden philosophischen Systemen antiker Autoren wenig interessiert. Vorrangig ging es darum, die Klassiker Wort für Wort zu kommentieren und dazu das Bedeutungsspektrum einer jeden Vokabel zusammenzustellen.<sup>158</sup> Dabei mußten ihnen antike Wörterbücher natürlich besonders gelegen kommen, war hier diese Arbeit doch zumindest ansatzweise schon geleistet. So kommt es, daß die Erläuterungen eines relativ abwegigen Autors wie Festus in aller Munde waren – obwohl sie bei den eigentlich für die Frage der Genien entscheidenden antiken Autoritäten keine Bestätigung fanden. So mißt auch die erste ausführliche Äußerung eines Humanisten zu Wesen und Gestalt des Genius gerade diesem Text eine zentrale Bedeutung zu. In Niccolò Perottis 1489 publiziertem, jedoch bereits während der 1470er Jahre zusammengestellten Lexikon *Cornucopiae, sive linguae latini commentarii* – eigentlich als Kommentar zu Martial begonnen – erfährt man zum Stichwort ›Genius‹ zuerst das Übliche, daß es sich um den Gott der Fruchtbarkeit handle, den man u. a. für die Geburt eines jeden Menschen zuständig dachte. Des weiteren würden Genien für Ortsgottheiten gehalten:

Die Alten hielten den Genius für die Gottheit, welche für die Erzeugung aller Dinge zuständig ist, weswegen sie ihn Sohn Gottes und Vater der Menschen nannten, da er die Menschen zeugte; ›mein Genius‹ heißt es eben, weil er mich gezeugt hat. Ebenso glaubten sie, der Genius sei der Gott eines jeden Ortes.

II, 9 scheint ohne Bedeutung (nach PL 8, 1180A–B): »[Pagani] de elementis huius mundi operantur sibi Deos [...] deinde etiam quosdam daemones aërios vocent, rursus alii empirios, alii enydros, alii genios, id est terrenos, aquaticos, aërios, ignitos.«

<sup>157</sup> Allerdings war die Vorstellung, daß die Vier Elemente und Gestirne von Geistern regiert würden, geläufig, vgl. etwa im frühen 14. Jh. den Kommentar des Cecco d'Ascoli zur Schrift *Sfera* des John Halifax: »luxta quod debetis notare quod ista quattuor signa, scilicet Aries, Libra, Cancer et Capricornus, [...] dicuntur signa cardinalia [...]. Unde Ypparchus dicit in libro de ordine intelligentiarum quod principes quidam daemonum tenent quattuor partes sub coelo. Nam expulso de coelo aërem occupant et quattuor elementa. [...] spiritus qui sunt extra ordinem gratiae aliqui tenent elementa. Et aliqui sunt in elemento ignis, aliqui in elemento aëris aliqui in elemento terrae. [...] Aliqui tenent aërem ut quandoque videtis nubes terribiles subito in aëre apparere in similitudine animalium, ut leonum, serpentum, draconum et sic de aliis« (nach Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, hg. Achille Crespi, Ascoli Piceno 1927, 433 u. 437f.).

<sup>158</sup> Dazu v. a. die Arbeiten von Anthony Grafton, etwa »On the scholarship of Politian and its context«, in: *JWCI*, 40 (1977), 150–188; »Quattrocento humanism and classical scholarship«, in: *Renaissance humanism*, Bd. 3, 23–66; GRAFTON 1997.

An dritter Stelle greift Perotti dann die Formulierung des Festus auf, aus der für ihn erst logisch zu folgern scheint, daß die Gottheiten der Gestirne und die der Elemente zwingend auch für die übrige Natur verantwortlich sein müßten:

›Geniales dei‹ nennen sie das Wasser, die Erde, das Feuer und die Luft, weil aus diesen alles entsteht. Ebenso [nennen sie ›geniales dei‹] die Sternzeichen, den Mond und die Sonne. Andere definieren Genius als den Gott der Natur im Allgemeinen und der je eigenen Natur des Menschen.<sup>159</sup>

Den Lexikon-Artikel beschließt eine detaillierte Zusammenstellung der wichtigsten antiken Textstellen.

Iunianus Maius liefert in seinem ungefähr gleichzeitig kompilierten und erschienenen Wörterbuch *De priscorum proprietate verborum* (1480) zwar nur eine unwesentlich variierte Abschrift nach Festus, aber wenigstens vermerkt er explizit seine Vorlage.<sup>160</sup> Ambrogio Calepinos *Dictionarium* von 1502 mißt dann der Funktion der Genien als Götter der Elemente und Gestirne noch mehr Bedeutung bei, gleich im zweiten Satz wird vermerkt:

Sie sagten, daß das Wasser, die Erde, das Feuer, die Luft – welche [vier] die Grundbestandteile der Dinge sind – und alle Elemente als Genien bezeichnet würden. Sie zählten auch die zwölf Sternzeichen, den Mond und die Sonne zu diesen Göttern.<sup>161</sup>



Abb. 35  
Giulio Bonasone,  
Emblem CXXXX  
aus Achille Bocchi,  
*Symbolicarum  
quaestionum...  
libri quinque*,  
Bologna 1555

<sup>159</sup> PEROTTI, *Cornucopiae*, s. App. B, 5. – Zu Perotti insgesamt M. Furno, *Le Cornucopiae de Nicolò Perotti. Culture et méthode d'un humaniste qui aimait les mots*, Genf 1995.

<sup>160</sup> MAIUS, *De proprietate*, s. App. B, 7.

<sup>161</sup> CALEPINO, *Dictionarium*, s. App. B, 9. – Den Anfang von Calepinos Artikel übernimmt fast wörtlich Robert Stephanus [Estienne], *Dictionarium sive Thesaurus*, 1543. Ebenso ergänzt Charles Stephanus [Estienne], *Dictionarium historicum et poeticum*, Lyon 1553, eine grundlegend überarbeitete und erweiterte Fassung von Herrman Torrentinus, *Elucidarius carminum... vel vocabularius* (1498), zum Stichwort ›Genius‹: den bei Torrentinus noch fehlenden Verweis auf die Genien der Vier Elemente und Gestirne. – Zur Tradition

Bei Lodovico Ricchieri schließlich, der in seiner monumentalen, knapp 1000 Druckseiten füllenden Zusammenfassung des bis dato (1516) bekannten Wissens über die Antike – den *Lectionum antiquarum libri XXX* – gleich 16 Kapitel der wichtigen Frage nach den antiken *spiritus*, den Dämonen oder Genien widmete, verändert sich die Argumentation (nicht aber die eigentliche Aussage) unter dem immer stärkeren Einfluß der neuerlichen Rezeption Platons und anderer griechischer Schriften.<sup>162</sup> Den ›Orphikern‹ wird hier der – letztlich im *Symposion* und *Timaeus* angelegte und unter Homers Bild der ›Goldenen Kette‹ zusammengefaßte – Gedanke zugeschrieben, daß alle Stufen des Seins wie an einer Kette vermittels Dämonen mit der Weltseele oder Gott verbunden seien. Allerdings wird bereits hier wieder nur von Dämonen, nicht mehr explizit von Genien oder *geniales dei* gesprochen.<sup>163</sup> In Achille Bocchis *Symbolicarum Quaestionum... Libri Quinque* (1555) findet sich dann tatsächlich auch eine Darstellung der Vier Elemente als Putten (Abb. 35).<sup>164</sup>

Das einmal fixierte Wissen von den Genien der Vier Elemente sollte zwar bis ins 18. Jh. nicht mehr verloren gehen. Noch 1722 konnte G. F. Retzel in seiner deutschen Abhandlung *Kurtzer Bericht von den unsichtbaren Wesen* die Genien als die »Geister der Elemente« ansprechen, »die meisten derselben in der Lufft subsistieren«, da diese »alle Qualitäten der andern Ele-

der Lexika und Wörterbücher STARNES/TALBERT 1955, 6f. und 257f. – Vgl. auch Andrea Fulvio, *Antiquitates Urbis*, Rom 1527, fol. 86r: »Geniales Dii, Aqua, Terra, Ignis, Aer, His addunt Solem, & Lunam, ex quibus omnia gignuntur, Genius deorum filius, & parens hominum habetur [...]«

<sup>162</sup> Zu Ricchieris Werk insgesamt Michela Marangoni, *L'armonia del sapere: i Lectionum Antiquarum Libri di Celio Rodigino*, Venedig 1997; auch Mariarosa Cortesi und Enrico V. Maltese, »Per la fortuna della demonologia pselliana in ambiente umanistico«, in: *Dotti bizanti e libri greci nell'Italia del secolo XV*, hg. Mariarosa Cortesi und Enrico V. Maltese, Neapel 1992, 129–192. – Vgl. bereits die Kritik an den *platonici* bei NIFO, *De daemonibus*, lib. III, cap. 13, fol. 74r: »Platonici dicunt quaedam quae mihi non sonant aiunt enim multas esse daemonum species, ut ignei, aerei, terreni, aquatiles, subterranei, & lucifugi, & ponunt operationes, & officina, & locos, sed proculdubio semper evitanda est superfluitas. Si enim potest mundus gubernari paucis aut minimis, cur tot & tantis gubernari ipsum deceat.«

<sup>163</sup> RICCHIERI, *Antiquarum lectionum libri*, fol. 26: »Orphici terrestres etiam dederunt Daemones, sicuti etiam Aquei dicuntur, & Ignei. Tradunt porro, qui haec curiosius provestigant, esse ab Summis ad infima veluti catenas quasdam extensas. Nam Stellarum quaelibet Daemones suos tanque asseclas certis afficit modis.« – Zur Entwicklung des Gedankens vom Zusammenhang des gesamten Kosmos Arthur O. Lovejoy, *The great chain of being. A study of the history of an idea*, Cambridge (Mass.) 1936; Lia Formigari in: *Dictionary of the History of Ideas*, hg. Philip P. Wiener, New York 1973, Bd. 1, 325–335, ›Chain of Being‹.

<sup>164</sup> Symbol CXXXX, dazu Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge 1993, 42 u. 124f.

mente am ersten in sich fasse.«<sup>165</sup> Allerdings scheint das vereinzelte Zitat aus Festus bereits um die Mitte des Cinquecento in der Masse anderer Textbelege (und möglicherweise auch durch den Einfluß der platonisierenden Terminologie, die nurmehr von *daemones* sprach) zu einer wenig signifikanten Nebenbedeutung abgeglitten zu sein; Giraldi notierte den Sachverhalt in seinem vierseitigen Artikel über den Genius noch kurz in einem einzigen Satz, bei Comes, Cartari, in Valerianos *Hieroglyphica* und schließlich Ripas *Iconologia* fehlt er dann ganz.<sup>166</sup> Die Vorstellung von den Genien der Vier Elemente hatte demnach während des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jhs. ihren Höhepunkt.

Mit diesem Wissen mußten die Donatellos *genius loci* verwandten Brunnenfiguren den Zeitgenossen als Genien der Elemente Luft und Wasser erschienen sein (Abb. 23, 29). Das Exemplar im Metropolitan Museum verbildlicht sein Element durch den mit geblähten Backen auf das Windrad geblasenen dünnen Wasserstrahl. Den Wind, der für die Befruchtung der Natur im Frühjahr verantwortlich war, bezeichnete deshalb Lukrez nicht umsonst als »genitabilis«.<sup>167</sup> Die feuervergoldete Figur mit ihrem doppelten Flügelpaar dürfte sich unter der gleißenden Mittagssonne wirklich in ein ätherisches Luftwesen verwandelt haben. Das Bocksschwänzchen wäre aus der neu entwickelten Ikonographie des *Genius loci* übernommen und – vermutet man den Brunnen bei einer Villa – auch hier Verweis auf die ländliche Umgebung. Dagegen wurde beim zweiten, einem *genius aquae*, dessen Element dem Fisch auf den Schultern entströmt, bereits wieder auf die hypothetisch rekonstruierten *talaria* und das Schwänzchen verzichtet. Hiermit lag die im weiteren kanonische Gestalt der profanen *spiritus/spiritelli* vor, die jedoch einen gravierenden Nachteil aufwies: Es war nicht mehr zwischen Engeln, Eroten, Amor, *Genius loci* und den übrigen Arten von Genien

<sup>165</sup> G. F. Retzel, *Kurtzer Bericht von den unsichtbaren Wesen...*, Nürnberg 1722, 355. – Die wichtigsten Schriften des 17. und frühen 18. Jhs. zu den Geisterwesen verzeichnet MESSERER 1962; s. auch Katharina Krause: »Li varii Genii de' fiori e de' frutti della terra«. Poussins Hermen und andere Skulpturen in französischen Gärten des 17. Jahrhunderts«, in: *Die Gartenkunst*, 6 (1994), 42–67.

<sup>166</sup> GIRALDI, *De deis gentium*, fol. 599B: »Alij demum Genios elementa dixerunt: alij duodecim signa coelestia«. – Bezeichnend auch, daß in der ersten Ausgabe von Georgius Pictorius, *Theologia Mythologica*, Antwerpen 1532, cap. XXXI »De Genio«, fol. 44r–45r, noch ausführlich (und unter Nennung des Autorennamens) Festus zitiert wird, in der überarbeiteten und mit Illustrationen versehenen Ausgabe *Apotheseos tam exterarum gentium quam Romanorum deorum libri*, Basel 1558, fol. 80f., diese Passage aber fehlt. In der Lexikon-Tradition wird das Festus-Zitat dagegen seit Perotti und Calepino weitergereicht, vgl. App. B.

<sup>167</sup> Lukrez, *De rerum natura*, I, 11: »genitabilis aura favoni«.

und Dämonen zu unterscheiden.<sup>168</sup> Fehlten aber eindeutige Identifizierungs-Hinweise wie bei Verrocchios *bambino di bronzo* für die Medici-Villa in Castello, scheint selbst der Bruder des Künstlers nicht mehr das eigentliche Thema, einen ›Genius des Wassers‹, erkannt zu haben (Abb. 20). Die Vorstellung und Verwendung von *spiritello* oder Putto als inhaltsloser Assistentenfigur gewann langsam die Oberhand. Andererseits verließ man sich bei der Rekonstruktion des antiken Gottes seit der Wende zum 16. Jh. nicht mehr nur auf Textquellen, sondern zog nun auch die Bildüberlieferung hinzu: Während in einer Entwurfszeichnung Correggios für die Camera di San Paolo der Genius noch in Form eines Putto erscheint, hat im ausgeführten Fresko nach dem Vorbild einer antiken Medaille ein Jüngling dessen Stelle eingenommen.<sup>169</sup>

## 5. Villenkultur und Goldenes Zeitalter

Donatellos *Genius loci* ist als Ausstattungstück nur bei einem Landhaus oder Gutshof zu denken – als sichtbarer Ausdruck der langsam wiederbelebten römischen Villenkultur. Ciceros Vorschriften zum Larenkult dienten sicherlich als Richtlinie für die Aufstellung der Statue: »in Blickweite vom Landgut und der Villa«. <sup>170</sup> Cato, Horaz, Tibull und Statius bestätigten diese enge Anbindung an das Landleben. <sup>171</sup> Über die genaue Form der Aufstellung läßt sich nur spekulieren, ein wirkliches Vergleichsbeispiel ist nicht überliefert. Der vergoldete *spiritello* im Garten der *Casa Vecchia* der Medici bekrönte eine komplizierte Brunnenarchitektur. <sup>172</sup> Luca Pulci beschrieb 1464 für seine Leser eine entsprechende, fiktive Anlage mit wasserspei-

<sup>168</sup> Als etwa zu Beginn des 16. Jhs. der Boden einer Trinkschale mit dem passenden Bild des Genius verziert wurde, wählte man einen Putto, der nach Weintrauben und Obst greift. Nur die Inschrift und die beiden sich umwindenden Schlangen ihm zu Füßen ermöglichen eine sichere Identifizierung, s. *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn*, Ausstellungskatalog, Schallaburg 1982, 350f. (Nr. 303).

<sup>169</sup> Vgl. Erwin Panofsky, *The iconography of Correggio's Camera di San Paolo (Studies of the Warburg Institute 26)*, London 1961, 90–95.

<sup>170</sup> Cicero, *De legibus*, II, 27: »Neque ea, quae a maioribus prodita est cum dominis, tum famulis posita in fundi villaeque conspectu, religio Larum, repudianda est«; vgl. 19: »lucos in agris habento et Larum sedes«.

<sup>171</sup> Cato, *De agricultura*, II, 1; Horaz, *Epistulae*, II, 1, 144; Tibull, II, 1, 37ff.; Statius, *Silvae*, II, 2, Z. 21 f.: »ante domum [...] innocui custos laris«. – Dagegen nennt etwa Jacopo Sannazaro, eleg. L. III, 3: »Deos nemorum invocat in extruendo domo« (ca. 1496–1501, in: Jacopo Sannazaro, *Opera Omnia*, Lyon 1536, 138–140) keinen Genius unter den Göttheiten.

<sup>172</sup> ASF, MaP, 131, fol. 2: »Adi 26 di marzo [1432] paghai Antonio dipintore per oro andò alo spiritello sopra il pozo [...]« (nach CARL 1990, 42, Anm. 43).

I o u i d i q u a t o r c o m e .  
 E f o u d i r e l o n o m e .  
 P a n a q u i f l a n c a .  
 E a m o r e e f p e r a n c i a .  
 E c i a f a m a n d i f p a r t e .

D e l g r a d i o l a p e n a .  
 E f a d o l c e p a r e r e .  
 E l u c e a f o f t e n e r e .  
 L o t t r a u a l g h i o e l a f f a n o .  
 E l a d o l g h i a e l o n g a n o .



Abb. 36  
 Miniatur aus  
 Brunetto Latini,  
 Tesoretto.  
 BMLF,  
 Ms. Strozzi 146,  
 fol. 21r

endem *spiritello* in einem Park vor Florenz.<sup>173</sup> Zeitgenössische Illustrationen von Liebesgärten zeigen, wie man sich solche Brunnen vorzustellen hat.<sup>174</sup> Denken ließe sich aber auch, daß Donatellos *Genius loci* nur auf einer vielleicht mannshohen Säule stand (Abb. 36). Möglicherweise wurde die Bronzestatue zu bestimmten Anlässen mit echten Blumenkränzen geschmückt (um die angewinkelten Arme?) – Dankesspenden also, wie sie etwa Tibull mehrfach beschreibt.<sup>175</sup>

Der Übergang vom befestigten Gutshof des Trecento zur Villa (suburbana) *all'antica*, vom Nutzbau zum Ort der Musen, wurde oft beschrieben.<sup>176</sup> Die Villenbauten der Medici in Trebbio ab ca. 1427, Careggi, Caffagiolo und

<sup>173</sup> PULCI, *Driadeo*, 47: »Una fonte nel mezzo rilevata / Era scolpita [...] un certo spiritello: / soavamente e dolce sparge l'acque, / in un gran vaso di fine ambra e bello.« – Pulcis *Driadeo* verherrlicht (S. 83) den eben verstorbenen Cosimo de' Medici.

<sup>174</sup> Beispiele bei Paul F. Watson, *The garden of love in Tuscan art of the early Renaissance*, Philadelphia und London 1979, Abb. 13, 56, 59, 62, 96.

<sup>175</sup> Tibull, I, 7; I, 10 und II, 1. – Donatellos Judith wurde 1495 zur Aufstellung vor dem Palazzo Vecchio mit echtem Lorbeer gekrönt (CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 332–334); vgl. auch die mit vorgeblich echten Blattkränzen ausgestaffierte Statue auf Antonio Vivarinis *Die hl. Katharina zerstört ein Idol*, Washington, National Gallery (Kress Collection), und Antonio Pucci, *Centiloquio*, § 35, hg. F. Dragomanni, in: *Delizie degli eruditi Toscani*, Bd. 2, Florenz 1854, 422f.

<sup>176</sup> Einen Überblick geben Luisa Giordano, »Ditissima Tellus: ville quattrocentesche tra Po e Ticino«, in: *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, N. S. 40 (1988), 145–295; James S. Ackerman, *The Villa*, Washington und London 1990; FROMMEL 1994; Margherita Azzi Visentini, *La Villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Mailand 1995; Amanda Lillie, »The humanist villa revisited«, in: *Renaissance Italy* 1995, 193–215.

schließlich Fiesole führen den Wandel exemplarisch vor Augen.<sup>177</sup> Zur Ausstattung antiker Villen gehörten unbedingt Statuen. Ciceros Briefe an Atticus – von Petrarca 1345 wiederentdeckt – dokumentierten den hohen Stellenwert, der solchen Kunstwerken zugemessen wurde und um deren Ankauf und Aufstellung Cicero sich im einzelnen kümmerte.<sup>178</sup> Bei Plinius oder Statius ließ sich Entsprechendes nachlesen.<sup>179</sup> Für das frühe Quattrocento ist Poggios Bemühen um die künstlerische Ausstattung seines Landsitzes überliefert, ein Briefwechsel von 1453 bezeugt, daß in der Medici-Villa bei Fiesole antike Reliefs vermauert wurden.<sup>180</sup> Die allerdings auf weiten Strecken fiktive Beschreibung dieser Villa von Alberto Avogadro präzisiert sogar, es seien Reliefs mit Darstellungen der antiken Feld- und Waldgötter zu sehen gewesen.<sup>181</sup> Menschliche Kunstfertigkeit, d. h. Skulpturen, Bilder, die architektonische Anlage der Villa insgesamt wie auch der Kunstverstand ihres Besitzers scheinen hier mit der Kunst und Schönheit der Natur selbst zu wetteifern. Sollte die Bewunderung des Besuchers zuerst dem *Genius loci* als dem hypostasierten kreierenden Prinzip der Natur, der Hand des Künstlers oder doch dem auswählenden und ordnenden Verstand des Hausherrn gelten: »locine ingenium an domini mirer prius?«<sup>182</sup> Als antikisierendes

<sup>177</sup> Speziell zu den Medici-Villen auch Mario Gori Sassoli, »Michelozzo e l'architettura di villa nel primo rinascimento«, in: *Storia dell'arte*, 23 (1975), 5–51; *L'Architettura di Lorenzo*, 1992, 62–81, und Amanda Lillie, »Giovanni di Cosimo and the Villa Medici at Fiesole«, in: *Piero de' Medici* 1993, 189–205.

<sup>178</sup> Cicero, *Ad Atticum*, I, 1, 5; 4, 3; 5, 6; 6, 2; 7, 1; 8, 2; 9, 2; 10, 3; 11, 3; 16, 15 u. 18; Cicero, *Ad Familiares*, VII, 23, 2, 3.

<sup>179</sup> Statius, *Silvae*, I, 3, 47 ff. u. II, 2, 63 ff. – Zum Einfluß der Villenbeschreibungen des jüngeren Plinius s. Lise Bek, »Ut ars natura – ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel rinascimento«, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 7 (1974), 109–156, und neuerdings den allerdings kursorischen Überblick von Pierre de la Ruffinière du Prey, *The Villas of Pliny*, Cambridge 1994.

<sup>180</sup> Poggio Bracciolini, *De Nobilitate* (POGGIO, *Opera*, I, 65 f.): »Esse moris antiqui apud priscos illos excellentes viros, ut domos, villas, hortos, porticus, gymnasia variis signis tabulisque, maiorum quodque statuis exornarent ad gloriam & nobilitandum genus [...]« und POGGIO, *Lettere*, Bd. 1, 109–111, zur Besichtigung antiker Villenreste. – Zu Fiesole s. Lillie 1993 (wie Anm. 177), 196.

<sup>181</sup> AVOGADRO, *Religione & Magnificencia*, 137: »Sunt etiam phauni, Satyros saltare bicornes / Videris et nemoris numina multa sacri«; dazu die leichten Korrekturen bei GOMBRICH 1962, 220 f. u. 228 f. – Vgl. Francesco Camerlini, *Allusio in villam Caregiam Laurentii Medices* [nach William Roscoe, *Life of Lorenzo de' Medici*, London 1797, Bd. 2, 139]: »[...] Tu dignos Faunis lucos, fontesque Napaeis / Struxisti, et deceant quae modo rura Deos.«

<sup>182</sup> Statius, *Silvae*, II, 2, 44 f.; s. die Gleichsetzung des *ingenium* der Natur mit dem *genius* im Kommentar des Niccolò Perotti, *In P. Papinii Statii Silvarum Expositionem* (Bibl. Vaticana, Cod. lat. 6835, fol. [78v]): »Ingenium [...] ponitur enim aliquum ingenium pro genio hoc est pro naturali dispositione uniuscuiusque rei. Quae forma beatis arte manus

Ausstattungsstück läge Donatellos Genius um 1440 genau auf dieser Linie. Der folgende Abschnitt versucht, die Bronze noch besser in diesen Kontext einzupassen und jetzt auch das Movens ihrer Aufstellung zu eruieren. Denn die entscheidende Frage ist immer noch offen: Warum wurde um 1440 überhaupt die Statuette eines *Genius loci* und nicht etwa die einer bekannteren, mit weniger gelehrtem Aufwand zu realisierenden Gottheit gewünscht?

In der Reihe von landschaftlichen Vorzügen, welche in Beschreibungen antiker Villen regelmäßig wiederkehren, findet man die angenehme Luft und leichten Winde, den Wasserreichtum, und je nach Funktion des Landsitzes mehr die Fruchtbarkeit des Bodens und die vielfältigen, üppig gedeihenden Pflanzenarten oder aber die abwechslungsreichen Ausblicke des Landstrichs betont.<sup>183</sup> Der Garten und die weitere Umgebung der idealen Villa werden so zum *locus amoenus* stilisiert, dessen topisches »Minimum an Ausstattung« – nach Ernst Robert Curtius – eben »aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach [besteht]. Hinzutreten können Vogelsang und Blumen. Die reichste Ausführung fügt noch Windhauch hinzu.«<sup>184</sup> Diese mit dem Menschen in Einklang stehende, mühelos ihre Gaben spendende Natur alludiert stets auf die utopischen Zustände des Goldenen Zeitalters, wie sie ähnlich ja auch die mittelalterlichen christlichen Paradies-, die Liebes-, Dichter- und Philosophengärten kennzeichneten, und wie sie in den Gartenbeschreibungen des Tre- und frühen Quattrocento, bei Boccaccio, Giovanni Gherardi etc. regelmäßig evoziert wurden.<sup>185</sup>

genioque locis. [...] genium hoc est naturam situs.« – Das gleiche Wortspiel zwischen *loci ingenium* und *domini genius* bei Rutilius Namantianus, I, 328, der allerdings wohl erst 1493 von Georgius Valla wiederentdeckt wurde.

<sup>183</sup> Etwa Nemesianus, *Ecloga*, I, 35f.: »omniparens aether et rerum causa, liquores, corporis et genetrix tellus, vitalis et aer«. – Vgl. Franco Cardini, »L'acqua come simbolo nel giardino toscano tardomedievale«, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age*, 104 (1992), 545–553.

<sup>184</sup> CURTIUS 1954, 202.

<sup>185</sup> Siehe etwa A. Bartlett Giamatti, *The earthly paradise and the Renaissance epic*, Princeton (N. J.) 1966; Harry Levin, *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington und London 1969; Terry Comito, *The idea of the garden in the Renaissance*, New Brunswick (N. J.) 1978; Gianni Venturi, »Picta poesis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento«, in: *Storia d'Italia, Annali 5. Il paesaggio*, hg. Cesare De Seta, Turin 1982, 663–749; die Beiträge in: *Medieval gardens*, hg. Elisabeth Blair MacDougall, Washington 1986; Franco Cardini, »Il giardino del cavaliere, il giardino del mercante: la cultura del giardino della Toscana tre- quattrocentesca«, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age*, 106 (1994), 259–273, und Lucia Battaglia Ricci, »Gardens in Italian literature during the thirteenth and fourteenth century«, in: *The Italian garden*, hg. John Dixon Hunt, Cambridge 1996, 6–33.

Die Dreiteilung – Boden, Wasser, Wind – griffen unter dem Aspekt des Nutzens der bis ins 16. Jh. enorm populäre landwirtschaftliche Traktat des Pietro de' Crescenzi (ca. 1307) und das rund hundert Jahre spätere Nachfolgewerk des Umbrers Corniolo della Cornia mit dem Titel *La divina villa* auf, indem sie die Bedeutung von *loco / sito*, *aere / venti* und *acqua* für die »generazione delle piante« erörterten.<sup>186</sup>

Dagegen stehen bei Guarino da Verona, der als einer der ersten nach antikem Vorbild die antike Villeggiatura wiederzubeleben trachtete, der Blickwinkel der körperlichen wie geistigen Muße und Erholung im Vordergrund – »dulce otium, honestum negotium, modesta voluptas«.<sup>187</sup> Seine 1419 auf dem Lande bei Valpolicella verfaßten enthusiastischen Briefe zitieren, wenn sie über die klimatischen und geographischen Vorzüge sowie den Liebreiz des Landgutes (»caeli temperies, regionis situs et villae amoenitas«) zu berichten vorgeben, nicht nur wörtlich eine Formulierung aus den Villenbeschreibungen des jüngeren Plinius, sondern kreisen immer auch um die Motive des fruchtbaren Bodens, der reinen, kühlenden Luft und des Wasserreichtums:

Du spürst, daß die Luft niemals still steht und durch den Südwind immer leicht bewegt wird. [...] Was soll man zur Gegend selbst sagen? Welche Schönheit! [...] Die Pflanzen] freilich nähren die nie versiegenden Flüsse, Wasser gibt es dort nämlich genug, eine Vielzahl von Quellen [...].<sup>188</sup>

Die Ausblicke in die verschiedenen Himmelsrichtungen erscheinen als bewußt abwechslungsreich gestaltete Kunstwerke der Natur:

Wie soll ich den überaus lieblichen Rundblick und die Fernsicht rühmen? Auf drei Seiten, im Osten, Norden und Westen, beanspruchen gesunde Hügel, fröhliche Ackerflächen und ein nie vergehendes Grün die Augen und fesseln die Betrachter; im Süden dehnen sich die weiten und unbeschränkten Flächen der Felder; die Natur, feinsinnigste Künstlerin und

<sup>186</sup> Pietro de Crescenzi, *Trattato della Agricoltura*, 3 Bde., Mailand 1805; CORNIA, *Villa*, cap. II zu *loco*, cap. III zu *aere*, cap. IV zu *venti*, cap. V zu *acqua*, cap. VI zu *siti*. – Siehe Robert C. Calkins, »Pietro de' Crescenzi and the medieval garden«, in: *Medieval gardens* 1986 (wie Anm. 185), 155–173, mit früherer Literatur.

<sup>187</sup> Siehe GUARINO, *Epistolario*, Bd. I, 234–279 (Nr. 142–174).

<sup>188</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. I, 239: »Aerem nunquam stare ac suavi semper pro noti spiritu moveri sentias. [...] Quid regio ipsa? quam pulchra forma! [...] Oliveta undique, arbusta, vineae surgunt nec vivax pratorum deest viriditas, quae flores trifolium serpyllum ceterasque herbas teneras et pubentes pariunt et nutriunt; eas namque perennes alunt rivi, ibi enim aquarum satis, fontes plurimi [...].« Guarino bekennt seine Vorliebe für die Pliniusbriefe selbst (Bd. I, 233): »Epistulae sunt Plinii singulari veneratione«. – Vgl. die »temperiem caeli, regionis situm, villae amoenitatem« bei Plinius d. J., *Epistolae*, V, 6.

erfinderische Meisterin der Landschaften, will nicht – so glaube ich –, daß die Augen sich entrüsten [...].<sup>189</sup>

Schließlich wechselt das Lob zum Villenbau selbst, seiner *amoenitas* und *commoditas*. Alle diese Eigenschaften aber lassen sich als »*villae situs et genius*« zusammenfassen.<sup>190</sup>

Es dürfte also kein Zufall sein, daß die drei Bronzestatuen Donatellos und seiner Werkstatt gerade die Genien des Ortes, des Wassers und der Luft verkörpern, sozusagen je eine der naturgegebenen Grundbedingungen der idealen Villa. Auf einem Brunnen postiert, hätten sie ihre Umgebung als *locus amoenus* in der antiken Tradition ausgewiesen.

Im späten Quattro- und frühen Cinquecento läßt sich noch eine weitere Bedeutung des Genius in Verbindung mit Villen und Gärten nachweisen. Am Eingang einiger römischer Antikengärten belehrten große Tafeln mit der *lex hortorum* – den Gartengesetzen – den Besucher, daß der Ort dem Genius geweiht sei:

Hic genii locus est: Genii una cura voluptas  
Aut genii vivas legibus, aut abeas.  
Hic jocus, hic felix habitat, sine lite voluptas  
Et Genius, cedant jurgia, cura, labor.<sup>191</sup>

Gemeint ist natürlich in Anspielung auf das Sprichwort vom »indulgere Genio« eine Dedikation an die Lebenslust. Der früheste mir bekannte Hinweis auf diese Verstehensweise scheint jedoch nicht in Rom, sondern in Neapel durch die Inschrift am Eingang der heute zerstörten Villa *La Duchesca* überliefert. Alfons von Aragon hatte diese in der zweiten Hälfte der 1480er Jahre im Park des Castel Capuano errichten lassen nach dem Entwurf des gleichen Architekten, der auch für Poggio Reale verantwortlich zeichnete, dem Florentiner Giuliano da Maiano. Haus, Brunnen und Bad waren dem Genius – will bereits hier heißen: dem Genuß – geweiht: »Genio domum hanc cum fonte, & balneo dicavit«.<sup>192</sup>

<sup>189</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. 1, 236: »Quid amoenissimum eius circumspectum prospectumque praedicem? Ex tribus partibus, ortu scilicet, aquilone et occasu, saluberrimi colles, iocundissima agrorum facies immortalisque viriditas oculos vocat visentesque tenet; a meridie latissima camporum aequora et liberior planities porrigitur; noluit, credo, natura subtilissima rerum artifex et solertissima locorum magistra ut indignarentur oculi [...].«

<sup>190</sup> Ebenda.

<sup>191</sup> »Hier ist des Genius Ort, des Genius Sorge allein ist Genuß / Lebe des Genius Gesetz oder geh! / Hier wohnt glücklich der Scherz, ohne Streit der Genuß / und der Genius. Weichet Zank, Sorge und Müh!« – Die Verse waren am Eingang des ab 1513 eingerichteten Antikengartens von Angelo Colocci zu finden; vgl. dazu und für weitere Bsp. David R. Coffin, »The ›Lex Hortorum‹ and access to gardens of Latium during the Renaissance«, in: *Journal of Garden History*, 2 (1982), 201–232, und LIEBENWEIN 1993, 337–357.

Villeggiatura umfaßte aber bereits in der Antike mehr als nur den ökonomischen Nutzen und die Annehmlichkeit des Landlebens. Die Villa »war – vor allem im letzten Jahrhundert der Republik, dem Jahrhundert Ciceros – zugleich Programm einer dem tätigen Leben in der Öffentlichkeit souverän gegenübergestellten, auf Bildung und Urbanität zielenden aristokratischen Lebensform. Der soziologische Teil des vielschichtigen und vielbehandelten Begriffs Humanitas ist unabtrennbar mit der Lebensluft, mit der Existenz der Villa verbunden.«<sup>193</sup> Mit der ersten neuzeitlichen Annäherung an das antike Ideal in Petrarcas *De vita solitaria* wurde zum einen die unverfälscht einfache, sittlich hochstehende Form des Landlebens der Dekadenz der Stadt gegenübergestellt, zum anderen die Villa als Ort der Inspiration, literarischen Tätigkeit und Kultur wiederentdeckt.<sup>194</sup> Um 1400 greift Corniolo della Cornia den Gegensatz auf:

Was gibt es Besseres [als das Landleben]? Zumal wenn es etwas Schlechtes bei den Landbewohnern geben sollte, die Stadt ohne dieses überhaupt nicht existieren, noch es einschränken kann. Überhaupt: Wo findet sich sonst soviel liebliche Ruhe? Mit Sicherheit nicht in den Handelsgeschäften, nicht im Kriegshandwerk, noch im Lärm der Gerichte, noch in den Verwaltungsämtern, d. h. nirgends bei den Hauptbeschäftigungen der Stadt, und auch nicht in den Hofgesellschaften der großen Herren – und

<sup>192</sup> Den Wortlaut der Inschrift überliefert zwar erst 1601 Giovanni Antonio Summonte, *Historia della Citta, e Regno di Napoli*, zit. 2. Aufl. Neapel 1675, tomo III, lib. V, 502f.: »Edificò anco dentro la Città appresso il Castello di Capuana un'altro palaggio con girardini, fontane, e bagni sù la porta del quale fè porre una tavola marmorea con questa inscriptione. Alphonso Ferd. Regis Tit. Aragonius; Dux Calabr. Genio domum hanc cum fonte, & balneo dicavit, Hippodromum constituit: gestationes hortis adiecit. Quas myrtis, citronumq; ne moribus exornatos Salutis sospitae, ac voluptati perpet. Consacr.« Daß diese Inschrift jedoch schon im späten 15. Jh. angebracht war, legt eine Formulierung Paolo Giovios nahe: »Quid refero regios hortos ad Campanam arcem, omni voluptuaria arte ac amoenitate constitutos, quos deliciis suis et genio dicavit Alphonsus junior?« – Zu Giovio Sonia Maffei, »La villa di Poggioreale e la Duchesca di Alfonso II d'Aragona in una descrizione di Paolo Giovio. Moduli dell'elogio e tradizione antica«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, Quaderni 1–2 (1996), 161–181; zur Villa Antonio Colombo, »Il Palazzo e il giardino della Duchesca dal 1487 al 1760«, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 9 (1884), 563–574; George L. Hersey, *Alfonso II and the artistic renewal of Naples 1485–1495*, New Haven und London 1969, 70–75, zur Wiederbelebung antiker Villenkultur in Neapel 58f.

<sup>193</sup> Heinrich Drerup, »Die römische Villa« (1959), nach: *Die römische Villa*, hg. Fridolin Reutti, Darmstadt 1990, 116.

<sup>194</sup> Immer noch grundlegend Bernhard Rupprecht, »Villa. Zur Geschichte eines Ideals«, in: *Probleme der Kunstwissenschaft II. Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen*, Berlin 1966, 210–250. Vgl. für Petrarcas Interesse am Gartenbau auch seine bis dahin unveröffentlichten Bemerkungen bei William Ellis-Rees, »Gardening in the age of humanism: Petrarch's journal«, in: *Garden history*, 23 (1995), 10–28.

zwar nicht einmal für den Fürsten selbst. [...] Hier [auf dem Lande dagegen] glänzen die goldenen Sitten der ersten Weltzeit.<sup>195</sup>

Poggio Bracciolini bringt die Polarität Stadt – Land und die Vorzüge der *cultura villae* dann auf den kürzesten Nenner: hier Bescheidenheit (*modestia*), integre Lebensführung (*integritas vitae*), Seelenruhe (*remissio animi*), dort Neid (*invidia*), Betrug (*fraus*), Brutstätten des Verbrechens (*scelerum officinae*) und Schandtaten (*mala facinora*).<sup>196</sup>

Genius, Laren, überhaupt die Götter des Feldes und Waldes scheinen nun in der antiken Literatur – bei Varro, Horaz, Tibull, Juvenal – als eine Art ›mythologische Indikatoren‹ für diesen einfachen, sittlich und religiös integrierten Zustand des Landlebens nach dem Beispiel der Vorfahren zu stehen, die noch nicht durch Überfeinerung und den Luxus der Stadt korrumpiert, noch nicht durch Besitzgier und Neid zu Krieg verleitet worden waren. Tibull etwa bietet die Schilderung eines ländlichen Erntedankfestes nach altem Brauch Anlaß, auf den Ursprung von religiösem Kult, Kunst und Vergnügen einzugehen. Gesang, Tanz, selbst die Liebe wurden auf dem Land erfunden. Die Verehrung der Laren hatte hier ihren Anfang. Ihnen zu opfern heißt auch bei anderen Schriftstellern, an der guten Tradition der Väter festzuhalten. Ein bescheidenes Landhaus, fernab von Reichtum und Ruhm, beschreibt Tibull als sein Ideal. Schließlich sollen die Laren den Dichter vor dem Los bewahren, als Soldat in den Krieg ziehen zu müssen, mit dem Wunsch nach Frieden endet das Gedicht.<sup>197</sup> In der berühmten Epistel II, 1, in welcher Horaz die kulturelle Entwicklung Roms evaluiert, wird zwar keineswegs ein Stillstand des Fortschritts postuliert, die Vorzeit mit ihrem einfachen und ehrlichen Opfer an Tellus, Silvanus und Genius scheint aber dennoch als unverzichtbarer Ausgangspunkt und Folie der erhofften römischen Kultur und *pax Augusta*.<sup>198</sup> Für Varro war der *vir bonus*

<sup>195</sup> CORNIA, *Villa*, proem., 1: »Che ce è meglio? conciosiacosa che in li agricoli alcuna cosa di male sia, senza li quali la ciptà non possono consistere, né limentarse. Anzi, dove è tanto gratioso riposo. Certo, non in le mercantie, non nelle militie, non nel forense clamore, non in li magistrati, cio è in li principali de la ciptà, non nelli cortigiani di grandi signori, ne anco in epse signorie. [...] Qui, li aurei costumi resplendano, ciò è della prima età.«

<sup>196</sup> POGGIO, *Opera*, Bd. 3, 257–261. – Vgl. weiter *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, hg. André Rochon, 2 Bde., Paris 1976–77.

<sup>197</sup> Tibull, I, 10; vgl. I, 7u. II, 1. – Ein erster Schub von Handschriften dokumentiert das neu erwachte Interesse an Tibull um 1420, s. Frank-Rutger Hausmann, »Datierte Quattrocento-Handschriften lateinischer Dichter (Tibull, Catull, Properz, Ovid – Epistula Sapphos ad Phaonem, Martial, »Carmina Priapea«) und ihre Bedeutung für die Erforschung des italienischen Humanismus«, in: *Kontinuität und Wandel. Festschrift für Franco Munari*, hg. Ulrich J. Stache, Hildesheim 1986, 598–632.

<sup>198</sup> Horaz, *Epistulae*, II, 1: »Agricolae prisci, fortes parvoque beati, / condita post frumenta levantes tempore festo / corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem, / cum sociis operum et pueris et coniuge fida, / Tellurem porco, Silvanum lacte piabant, / floribus et vino

zugleich *bonus agricola*, dessen erste Handlung beim Besuch des Landgutes das Opfer an den Lar war. Gute Staatsmänner und Feldherren kamen vom Lande und behielten ihr Leben lang die Rückbindung daran.<sup>199</sup>

Schließlich erscheinen Genien und verwandte Wald- und Feldgötter auch in der literarischen Gattung der *Bucolica* oder *Eclogae*.<sup>200</sup> Als Hirtendichtung thematisieren diese zwar nicht die Villa bzw. den Gutshof – eigentlich, wenn auch nicht scharf unterschieden, Gegenstand der *Georgica* und der *Scriptores rerum rusticarum* –, wohl aber alle anderen erwähnten Gemeinplätze: das einfache, unverfälschte Landleben, den *locus amoenus*, das Goldene Zeitalter, die Liebe. Der idyllisch-simple Schein trägt jedoch: Unter dieser freundlichen Verhüllung ließen sich politische und Gesellschaftskritik wie auch zukünftige Friedensvisionen formulieren. Es handelt sich, wie bereits Petrarca feststellte, um ein »poematis genus ambigui«, um eine »doppelsinnige Dichtungsart, die zwar nur von wenigen wirklich verstanden wird, doch mehr Lesern vielleicht Vergnügen bereiten könnte«.<sup>201</sup>

Drei Gedichte aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs. deuten darauf hin, daß zumindest im Ansatz der hier skizzierte Kontext antiker Erwähnungen von Genius und Laren im Quattrocento mitbedacht wurde. Der Ferrarese Antonio Tebaldeo stellt dem Kriegsdienst die beschaulichen Freuden des Landlebens, die *modicos Penates* und *agrestes casas*, gegenüber. Der abundante Reichtum der Natur scheint dem Genius verdankt.<sup>202</sup> Ähnlich folgert Ianus

Genium memorem brevis aevi / Fescennia per hunc inventa licentia morem / versibus alteris opprobria rustica fudit, / libertasque recurrentis accepta per annos / lusit amabiliter [...] / Graecia capta ferum victorem cepit et artis/intulit agresti Latio. [...]« – Vgl. auch Horaz, *Epodon liber*, XVI, wo die Rückkehr zu den »agros atque lares patrios« mit einer Vision des Goldenen Zeitalters verbunden wird.

<sup>199</sup> Varro, *De Agricultura*, I–II, und Columella, *De re rustica*, I. – Aufgegriffen bei SALUTATI, *Epistolario*, Bd. 3, 171–174.

<sup>200</sup> Calpurnius Siculus, *Ecloga*, V, 25 ff.: »Tum caespitem vivo/pono focum geniumque loci Faunumque Laresque/salsa farre voca [...]« (*editio princeps* Rom 1471). – Bereits in einer *Ecloga*, mit der Giovanni del Virgilio auf ein Gedicht Dantes antwortet (1319–21): »[...] denso longo praetexunt ordinem pinus / pascua, porrectae caelo genioque locali« (nach E. Boli-sani und M. Valgimigli, *La corrispondenza poetica di Dante Alighieri e Giovanni del Virgilio*, Florenz 1963, 20); dann etwa Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 115 (in ders., *Opere Volgari*, hg. Alfredo Mauro, Bari 1961, 66): »Ama il giocondo Apollo e 'l sacro Genio«.

<sup>201</sup> Petrarca, *Sine nomine*, praef.; dazu Konrad Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca*, München 1983, v. a. 128–155.

<sup>202</sup> Antonio Tebaldeo, *Ad Ianum Muzarellum* (nach *Poeti Estensi*, 36–38): »Desere belligeri furioso, lane, tumultus / Martis, et opposita proelia claude sera. / [...] / lane, veni, et modicos digneris adire Penates / Et mecum agrestes incoluisse casas. / [...] / Hinc patulis quercus consurgit ad aethera ramis, / Quae Phaetontaeae litus obumbrat aquae. / Hanc Dryades plantasse putes Genioque dicatam, / Usque adeo spargit molliter illa comas. / Huius nigranti Zephyrus spaciatur in umbra; / Semper et in summis frondibus aura sonat. [...]«

Pannonius: »Auf dem Lande verweilt der Genius immer, die Stadt flieht er.«<sup>203</sup> Antonio Geraldini schließlich lädt – in bereits bekannten Zeilen – den Florentiner Gino Capponi auf das Land ein, um sich von der Last des Staatsdienstes zu erholen. Die herbeibeschworenen ländlichen Gottheiten werden vom Genius angeführt:

Affuit hac Genius Charitesque in luce faventes  
nympharumque chori dryadesque.  
Capripedes Fauni, Panes, Satyrique procaces  
Lydis coetus saltibus addunt.<sup>204</sup>

Zusammenfassend: Donatellos *Genius loci* trug in ganz allgemeinem Sinne zur Ausstattung der Villa mit Kunstwerken nach antikem Vorbild bei. Präzise hätte er jedoch als Garant für Fruchtbarkeit und Beschützer von Wald und Feld fungiert und damit zugleich eine der stets angeführten Grundkonditionen des idealen Landsitzes und *locus amoenus* verbildlicht, die fruchtbare Erde und überhaupt die gesamte Landschaft, in die die Villa eingebettet lag. Entsprechend verwiesen die beiden anderen Bronzestatuetten auf die unabdingbaren Elemente Wasser und Luft. Möglicherweise konnte bereits um 1440 Donatellos lebensfroher Genius auch auf Genuß und Lebenslust als einem der Ziele der Villeggiatura verweisen, wie es dann spätestens um 1480 aufzuzeigen ist. Schließlich dürfte die Statue den Wunsch ihres Besitzers nach Frieden, einfacher Lebensführung und intakter Moral nach dem Vorbild der ›guten alten Zeit‹ zum Ausdruck gebracht haben. Daß sich mit diesen Stichworten die mit der neuen Medici-Herrschaft verbundene allgemeine Hoffnung charakterisieren läßt, die Wirren des Bürgerkrieges von 1433/34 und die seit der Jahrhundertwende andauernden außenpolitischen Bedrohungen endgültig zu beenden, wird noch ausführlicher zu zeigen sein (s. Kap. VI).

Bei der *cognitio formarum* des antiken *Genius loci*, d. h. bei der Rekonstruktion seiner Gestalt, bewies der damit betraute Humanist ein beeindruckendes Maß an präziser antiquarischer und philologischer Gelehrsamkeit. Herangezogen wurde nur antikes Quellenmaterial und die unter philologisch-antiquarischem Blickwinkel wenig zuverlässigen mittelalterlichen Überlieferungen zu den paganen Göttern konsequent beiseite gelassen – im frühen 15. Jh. noch eine Seltenheit.<sup>205</sup> Das eklektische Vorgehen an

<sup>203</sup> Ianus Pannonius, *Elegiarum liber*, Venedig 1554, 114: »Ille foelices, illos reor esse beatos / Ante omnes, qui nunc rus geniale colunt. / Nam ruri nihil est mage dulce, molestior urbs est. / Rure manet genius semper, ab urbe fugi / [...]«

<sup>204</sup> GERALDINI, *Liber Carminum*, V, 136.

sich, bei dem eine antike Göttergestalt aus den Informationen verschiedener Schriftquellen zusammengesetzt wird, kündigt sich bereits in Petrarca's fiktiven Götterstatuen der *Africa* an und findet dann bei der Ausstattung des Tempio Malatestiano in Rimini wenig später sein exaktes Gegenstück.<sup>206</sup> Aber trotz der Vielzahl benutzter Autoren wurden allgemein bekannte Passagen bei Ovid, Plutarch und Ammianus Marcellinus, die zusätzliche Informationen über das Aussehen von Genien und Laren hätten liefern können, offensichtlich deshalb nicht beachtet, da sie sich auf andere Typen von Genien und nicht auf die ländlichen Schutzgötter des Ortes bezogen. Über den *Genius Publicus* etwa wäre dort zu erfahren gewesen, daß er sein Haupt verhüllte und ein Füllhorn trug.<sup>207</sup> Bei den Statuen für das Zwillingpaar der *Lares praestites* handelte es sich laut Ovid und Plutarch um kleine Standbilder aus Stein. Die jugendlichen Laren seien in Hundefell gehüllt und von einem Hund begleitet gewesen, erfüllten sie doch wie dieser das Amt des Wächters über Haus und Stadtmauern. Besonders verehrt wurden sie an Straßenkreuzungen und – teils als Penaten bezeichnet – am Herdfeuer. Man dachte also wohl an städtische, dem Haus zugeordnete, nicht ländliche Schutzgottheiten.<sup>208</sup> Auch andere Humanisten erkannten im übrigen, daß man zwischen verschiedenen Genien differenzieren mußte. So erläutert etwa Francesco Patrizi zu den antiken Kultformen: »Sie vollzogen verschiedene Handlungen, wenn sie dem Genius der Geburt und wenn sie den Schutzgöttern eines Ortes opferten.«<sup>209</sup>

Donatello nun brachte die Themenvorgabe in eine so überzeugende Form *all'antica*, daß nicht nur die Zeitgenossen für seine Kindergestalten insgesamt denselben Begriff *spiritello* wählten, mit dem sie auch antike Putten bezeichneten. Donatellos *Genius loci* im besonderen galt noch dem 17. und frühen 18. Jh. als antike Bronze.<sup>210</sup> Bei dem wahrscheinlich wenig später entstandenen Pferdekopf, welcher in die Antikensammlung Diomedea Cara-

<sup>205</sup> Vgl. dagegen die mittelalterlichen Quellen etwa in den mythographischen Werken von SALUTATI, *Hercules*, dem anonymen *Libellus de imaginibus deorum* (s. dazu Anm. 97), und bei CALDIERA, *Concordantia* (dazu TRINKAUS 1970, Bd. 2, 704–712). – Allgemein SEZNEC 1940/1990, v. a. 127–160, und ALLEN 1970.

<sup>206</sup> Zu Petrarca s. Anm. 96; zu Rimini: Shapiro 1958 (wie Anm. 90) und insbesondere KOKOLE 1996.

<sup>207</sup> Ammian, *Res Gestae*, XXV, 2, 3: »Vidit [...] speciem illam Genii Publici [...] velata cum capite cornucopia«.

<sup>208</sup> Ovid, *Fasti*, V, 129–146; Plutarch, *Questiones Romanae*, 276; s. auch Alberti, *De re aed.*, VII, 1, 531: »[...] diis dicata moenia. Alii optimi et maximi dei providentia effectum praedicant, ut cum animis hominum tum et populis fatales genii asciscerentur.«

<sup>209</sup> »Sed aliter faciebant cum genio nativitatis deo sacrificabant. Aliter cum eidem ut loci praesidi« (s. App. B, 6).

<sup>210</sup> Vgl. dazu die Arbeiten von Barocchi und Bertelà in Anm. 28.

fas gelangte, scheint dann auch die moderne Stilkritik getäuscht worden zu sein. Die Zuordnung von zwei in die *Cantoria* des Florentiner Doms (ca. 1435) eingelassenen Bronzeköpfen – antik oder Werkstatt Donatello? – ist dagegen immer noch kontrovers (s. Kap. IV.2). Es gilt jedoch, das Neue des Genius im Vergleich etwa zur *testa Carafa* zu betonen: Handelte es sich hier um eine vergrößerte ›Kopie‹ nach der antiken Pferdeprotome der Medici-Sammlung, so dort um eine Neuschöpfung in antikischem Stil allein auf literarischer Grundlage, ohne konkretes Vorbild. In dieser Hinsicht fände der Genius seine (auch zeitlich) nächste Parallele in dem Bronzekopf eines bärtigen Mannes im Bargello, für den mit bedenkenswerten Gründen vermutet wird, er sei von Donatello um 1440 und ebenfalls als frei nachempfundenes Stück *all'antica* gearbeitet worden (Abb. 37).<sup>211</sup> Diese allesamt



Abb. 37  
Donatello (?),  
Bärtiger Kopf.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello

innerhalb eines guten Jahrzehnts – nach dem Romaufenthalt und vor Padua – entstandenen Werke bezeugen, daß Donatellos Interesse für und Beherrschung von antiken Stilformen zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreichten. Nachdem er einmal sein Können bewiesen hatte, scheinen sich dann in den späteren Werken die selbstgesetzten Problemstellungen verschoben zu haben (s. Kap. VII). Erinnern wir uns der Ausführungen des Angelo Decembrio, so hätte Donatello in dessen Augen mit dem Bronze-Genius sicherlich die Stufe höchster formaler wie inhaltlicher Verfeinerung *all'antica* erreicht. Derart modifiziert scheint Panofskys These von der Vereinigung antiker Form mit klassischem Inhalt als dem Charakteristikum der neuen Frührenaissance-Kunst, wie sie erstmals mit Donatellos ›Genius‹ erreicht worden wäre, doch zutreffend.

<sup>211</sup> Marco Collareta, »Testa barbata«, in: *Omaggio* 1985, 280–285, mit Diskussion der älteren Lit. – Die neuen Werkkataloge von POESCHKE 1990, AVERY 1991, ROSENAUER 1993 und POPE-HENNESSY 1993 nehmen das Stück nicht zur Kenntnis.

Man muß sich jedoch den exzeptionellen Status von Donatellos Werk vor Augen halten. Die meisten seiner Künstler-Kollegen und Zeitgenossen waren bei weitem noch nicht ausreichend in antiker Kunst bewandert, um seinen annähernd reinen Stil *all'antica* gegenüber einem nur mit einigen antikanischen Versatzstücken verbrämten wirklich würdigen zu können. Dennoch scheinen einige Kenner, begonnen mit Pisanello, bereits im 15. Jh. Donatellos Leistung richtig eingeschätzt zu haben. Und wenn in Venedig ausgerechnet ein Bildhauer aus dem engsten Umkreis Donatellos mit der Umwandlung einer antiken Marmorstatue in einen hl. Paulus betraut wird (wohl um 1435–45), so scheint auch dies zu belegen, daß man Donatellos Stil als den der Antike am nächsten kommenden erkannt hatte.<sup>212</sup> Ganz gleich, auf wessen Urteil Cristoforo Landinos Charakterisierung von Donatellos Werken letztendlich zurückgeht: Unter den genannten Frührenaissance-Künstlern – Masaccio, Brunelleschi, Gentile da Fabriano, Filippo Lippi, Pesellino, Desiderio, die beiden Rossellino, Donatello – hieß es zu recht nur von diesem, daß man ihn eigentlich zu den antiken Meistern rechnen müsse, »da essere connumerato fra gli antichi.«

<sup>212</sup> Zuerst WOLTERS 1974; A. Rizzi, *Scultura esterna a Venezia*, Venedig, 373ff., Nr. 232; Gustavo Traversari, »La statua di *Asklepios* – San Paolo della chiesa di San Paolo a Venezia«, in: *Studi di Archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, hg. Bianca M. Scarfi, Rom 1994, 255–260, datiert die antike Statue in hellenistische Zeit (2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr.?).

## IV. »Maximus artifex statuarum«: Im Wettstreit mit Polyklet

### 1. Polyklet in der Vorstellung des Tre- und Quattrocento<sup>1</sup>

»Polycletus, qui statuarius maximus fuit«: Der lapidare Eintrag Niccolò Perottis in seinem Lexikon *Cornucopiae* affirmierte in den 1470er Jahren zum letzten Mal die im Tre- und früheren Quattrocento gültige *communis opinio* zur Rangfolge der antiken griechischen Bildhauer. Gegenüber Polyklet deutlich zurückgestuft apostrophierte Perotti den Myron als *elegans*, Praxiteles als *nobilissimus*, Pythodorus als *eximius*, Phidias dagegen, obwohl in den antiken Quellen der meistgenannte Künstler, wurde keiner Erwähnung für würdig erachtet.<sup>2</sup> Bereits in Cristoforo Landinos 1481 publiziertem Kommentar zu Dantes *Göttlicher Komödie*, dessen großer Einfluß allein schon die *editio princeps* durch eine bis 1484 gedruckte Auflage von 1200 Exemplaren garantierte, figurierte Polyklet dagegen nur mehr als ein Vertreter aus der Schar der *optimi sculptori*.<sup>3</sup> Alle früheren Dante-Kommentatoren hatten noch einstimmig versichert, Polyklet sei unangefochten der »größte Bildhauer« der Antike gewesen, »einen größeren Bildhauer hat es nie gegeben«.<sup>4</sup> Um die Wende zum 16. Jh. korrigierte und

<sup>1</sup> Die Bedeutung Polyklets für das Quattrocento verfolgte erstmals SCHLOSSER 1903 und SCHLOSSER 1941; letzte Zusammenfassungen zum Polykletbild der frühen Neuzeit bei ZÖLLNER 1990 und PFISTERER 1999; ergänzend BOBER 1995. – Zur Entdeckung und Auseinandersetzung mit antik-griechischer Kunst insgesamt BESCHI 1986; eingeschränkt BARKAN 1999. – Spätere Auseinandersetzungen mit Polyklet deutet Antonio Giuliano an (»Bernini e Policletto«, in: *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, hg. Heide Froning u. a., Mainz 1992, 461f.).

<sup>2</sup> PEROTTI, *Cornucopiae*, fol. 58; fol. 236; fol. 297; fol. 488 (der Text zu Polyklet im App. C, 64, die anderen bei PFISTERER 1999, Dokument 9); vgl. zu Perottis Einschätzung des Polyklet auch seinen nicht gedruckten Kommentar zu *Silva* II, 2, 67, des Statius (s. App. C, 63). – Dagegen stellt PALMIERI, *Vita Civile* (s. App. C, 34) in Abwandlung eines Arguments aus Cicero, *Orator*, 5, Phidias vor Polyklet (um 1435). – Zu Phidias als dem meistgenannten Künstler der Antike ZÖLLNER 1990, 452.

<sup>3</sup> LANDINO, *Commento* (s. App. C, 75). – Vgl. das 1480 erschienene Wörterbuch des MAIUS, *De proprietate* (der Text zu Polyklet im App. C, 71, die anderen bei PFISTERER 1999, Dokument 11).

<sup>4</sup> Die beiden Zitate aus BENVENUTO, *Commentum* und dem *Ottimo Commento* (s. App. C, 15 und 7). – Vgl. die Wertung im frühesten mir bekannten Lexikon (um 1400), das Künstlernamen unter seine Stichworte aufnimmt, DOMENICO DI BANDINO, *Fons*, fol. [321v]; fol. [309v]; fol. [235v] (der Text zu Polyklet im App. C, 21, die anderen bei PFISTERER 1999, Dokument 4).



Abb. 38  
 Gemme mit Apoll,  
 Olympos und  
 Marsyas.  
 Neapel, Museo  
 Archeologico  
 Nazionale

gen: »Aus blendend weißem Marmor und gezieret / Mit Bildern so, daß nicht nur Polikletus, / Auch die Natur sich davor schämen müßte.«<sup>7</sup> Die zahlreichen Erwähnungen des griechischen Meisters bei späteren Volgare-Schriftstellern resultieren wohl großenteils aus der Kenntnis dieser Passage. Das prominenteste Beispiel findet sich sicherlich in Petrarca's Sonnett LXXVII »Per mirar Policletto a prova fiso«. Dort vergleicht der Dichter ein Porträt der angebeteten Laura von der Hand des Simone Martini mit den Kunstwerken Polyklets, dessen Name entsprechend allgemein den »besten antiken Künstler« meint.<sup>8</sup>

relativierte das neue *Dictionarium* des Ambrogio Calepino dann endgültig die Wertung. Neben dem zunehmend kanonischen Dreigestirn Phidias – dem wenn überhaupt der Primat zufiel –, Polyklet und Praxiteles sind noch Myron und Lysipp mit eigenen Artikeln bedacht.<sup>5</sup>

Bis ins 3. Viertel des 15. Jhs. jedoch evozierte der Name Polyklet die Vorstellung von dem besten antiken Bildhauer schlechthin, allein schon die Anzahl der Nennungen in der Literatur dürfte die der Konkurrenten übertreffen.<sup>6</sup> Seiner populären Fama hatte zu Beginn des Trecento vor allem Flügel verliehen, daß Dante auf ihn verwies, um ein Vergleichsbeispiel für den exceptionellen künstlerischen Rang einiger fiktiver Relieftafeln auf der ersten Stufe des Läuterungsberges beizubringen

<sup>5</sup> CALEPINO, *Dictionarium* (der Text zu Polyklet im App. C, 98, die anderen bei PFISTERER 1999, Dokument 14). – Vgl. VERGILIUS, *De Inventoribus*, lib. II, cap. xxiii »De origine simulacrorum & statuarum...«: »In hac statuaria arte plurimi olim floruerunt: quos Pli. in. xxxiiii. luculenter explicat. ante omnes tum phidias.«

<sup>6</sup> Zu den »Konkurrenten« des Polyklet, zu Phidias und Praxiteles, s. CHASTEL 1953/1978 und THIELEMANN 1996; zum Aufstieg des Phidias PFISTERER 1999.

<sup>7</sup> DANTE, *Purg.* X, 32f. (s. App. C, 4).

<sup>8</sup> Zur Deutung Willi Hirdt, »Sul sonetto del Petrarca *Per mirar Policletto a prova fiso*«, in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Florenz 1983, Bd. 1, 435–447; BETTINI 1984, 224–227; Andreas Kablitz, »Pygmalion in Petrarca's *Canzoniere*«, in: *Pygmalion*, hg. Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg 1997, 197–223; SEILER 1997; Hannah Baader, »Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit (1336)«, in: *Porträt*, hg. Rudolf Preimesberger u. a., Berlin 1999, 177–188.

Für die spätere Rezeption mag etwa die Beschreibung des Innenraums von S. Lorenzo in den anonymen *Ricordi di Firenze* von 1459 stehen: »Pietre concie di tale adornamento, / Che Pulicreto n'avrebbe iscorno.«<sup>9</sup>

Auch die wenigen aus dem 14. und 15. Jh. überlieferten Zuschreibungen antiker Werke spiegeln diese Wertschätzung. Bei den hier erstmals zusammengestellten dreiundzwanzig, zum Teil unter den zeitgenössischen Kennern strittigen Attributionen fällt allein achtmal der Name Polyklets, fünfmal der des Praxiteles, und nur bei je vier Objekten steht die Urheberschaft des Lysipp und Phidias zur Diskussion – wobei zwei dieser Werke des Phidias weit weg in Griechenland bzw. Konstantinopel waren.<sup>10</sup> Keines der zumindest in Italien zu sehen-



den antiken Stücke stammt nach heutiger Kenntnis wirklich von der Hand eines der großen Meister. Viel mehr erstaunt jedoch, daß der Statuenbildner Polyklet im frühen 15. Jh. vor allem als Schöpfer zweier Gemmen und zweier Reliefs bekannt war, er also über skulpturale Gattungen definiert wurde, von denen die Textzeugnisse nicht berichten, daß er sich an ihnen versucht und ausgezeichnet hätte.<sup>11</sup>

Bei den zwei Gemmen – auf die übrigen Zuschreibungen an Polyklet wird in den folgenden Kapiteln noch ausführlich eingegangen – handelt es sich einmal um den von Ghiberti und Filarete hochgerühmten Stein mit Apoll, Olympos und Marsyas in der Sammlung Cosimo de' Medici's, dessen Ikonographie damals allerdings nicht gedeutet werden konnte (Abb. 38). Ghiberti faßte den *intaglio* für Cosimo de' Medici als Siegel in Form eines Drachens.<sup>12</sup>

Abb. 39  
Gipsabguß nach dem verlorenen Original einer Gemme mit Diomedes und dem Palladion. Sammlung Cades, Neapel, Museo Archeologico Nazionale

<sup>9</sup> Siehe App. C, 54.

<sup>10</sup> Siehe die Zusammenstellung der Zuschreibungen in App. D.

<sup>11</sup> Allerdings wäre denkbar, daß die bei Plinius, *Naturalis Historia*, 37, 8, erwähnte »Polycratis gemma« auf Polyklet bezogen wurde, wie ja auch Filarete den König Polykrates mit dem Künstler identifizierte (s. u.).

<sup>12</sup> Zu den Aussagen Ghibertis und Filaretos s. App. C, 49 und 51. – Zur Geschichte der Gemme, welche die moderne Archäologie Dioskurides, dem bevorzugten Gemmenschneider des Kaisers Augustus, zuschreibt, s. *Tesoro di Lorenzo* 1973, 55–7 (cat. 25); Francesco



Abb. 40  
Donatello-Umkreis,  
Tondo nach der  
Diomedes-Gemme.  
Florenz, Palazzo  
Medici

wohl kurz vor 1429<sup>14</sup> einem Florentiner Straßenbuben, der sie als Glücksbringer um den Hals trug, für 5 fl. abgekauft – tatsächlich wohl für beide Parteien ein Glücksfall.<sup>15</sup> Das Stück erlebte eine sagenhafte Wertsteigerung,

Caglioti und Davide Gasparotto, »Lorenzo Ghiberti, il ›Sigillo di Nerone‹ e le origini della plachetta ›antiquaria‹«, in: *Prospettiva*, 85 (1997), 2–38, und Melissa M. Bullard und Nicolai Rubinstein, »Lorenzo de' Medici's acquisition of the *sigillo di Nerone*«, in: *JWCI*, 62 (1999), 283–286; zur weiteren Rezeption und Kopien DACOS 1973, v. a. 158–160. – Zur Sammlungsgeschichte der Medici-Gemmen insgesamt Ulrico Pannuti, »La collezione glittica medicea«, in: *Le Gemme Farnese*, Ausstellungskatalog, hg. Carlo Gasparri, Neapel 1994, 61–69.

<sup>13</sup> Heute ebenfalls dem Dioskurides zugeschrieben und um 30 v. Chr. datierbar, s. *Tesoro di Lorenzo* 1973, 57 (cat. 26). Allerdings ist die dort beschriebene, weitere Sammlungsgeschichte zu korrigieren, da es sich bei dem »magistro Loysio, medico Summi Pontificis«, den Niccoli in seinem Testament erwähnt, doch um Alvise (d. h. Lodovico, Luigi) Trevisan, Patriarch von Aquileia, gen. Kardinal ›Scarampo‹ oder ›Mezzarota‹ handelt, wie Caglioti und Gasparotto (wie Anm. 12), hier 4 u. Anm. 17, klarstellen. – Für verschiedene Exemplare s. Adolf Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Leipzig und Berlin 1900, Taf. XLIII, 19 und 21, XLIX, 1 und 2, L, 10 und 12; weitere Renaissance-Kopien bei DACOS 1973, v. a. 160, und Annarosa Garzelli, »L'antico‹ nelle miniature dell'età di Lorenzo«, in: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Pisa 1996, Bd. 1, 163–172, hier 166. – Zur Kopie im Hof des Palazzo Medici WESTER/SIMON 1965.

<sup>14</sup> 1429ff. läßt sich mit Jacopo della Quercias Adam aus dem Relief der Erschaffung des Adam für S. Petronio, Bologna die früheste eindeutige Rezeption des Steines fassen; s. mit nicht immer überzeugenden Vergleichen Francesco Gandolfo, »Firenze 1429: Adamo e le gemme«, in: *Storia dell'arte*, 45 (1982), 133–151; zu Bologna BECK 1991, Bd. 1, 125–127.

<sup>15</sup> Siehe App. C, 51 und 89; vgl. auch den Bericht bei Ghiberti, *Commentarii*, Bd. I, 64,

Der zweite, ein in seiner Darstellung dem 15. Jh. ebenfalls rätselhafter Chalcedon zeigt Diomedes mit dem Palladion. Das Exemplar aus der Sammlung und mit der Besitzerinschrift des Lorenzo de' Medici hat sich nur im Gipsabguß erhalten (Abb. 39).<sup>13</sup> Um die Jahrhundertmitte wird dieses – damals allerdings noch nicht in Medici-Besitz – von einem Meister aus dem Umkreis Donatellos für einen der Tondi im Hof des Palazzo Medici kopiert (Abb. 40). Filarete und Vespasiano da Bisticci verbürgen die Attribution an *Pulicreto* und berichten von der Auffindung einer Gemme mit dieser Darstellung: Der Humanist Niccolò Niccoli hatte sie

die sich über die nächsten Jahrzehnte hinweg verfolgen läßt. Niccoli verkaufte es vor 1437 für 200 fl. an »maestro Loysio medico summi pontificis«, d. h. den Kardinal und kurzzeitigen Florentiner Erzbischof Alvise Trevisan, die nächste gesicherte Station, das Inventar Pauls II., gibt 1457 einen Schätzpreis von 80 Dukaten an. Lorenzo de' Medici erwirbt das Stück anlässlich seines Rombesuchs 1471, bei seinem Tode 1492 wird im Verzeichnis seiner Güter, der letzten Erwähnung des Steins, die Summe von 1500 fl. verzeichnet. Zum Vergleich: Das wertvollste Objekt Donatellos in der Medici-Sammlung, mit großer Wahrscheinlichkeit das heute in Lille aufbewahrte Herodes-Relief (s. Kap. IV.2), wurde auf 30 fl. geschätzt.<sup>16</sup>

Da die Forschung bisher zumeist nur von einem Stein mit der Darstellung des Diomedes ausging, mußte rätselhaft bleiben, wie Niccoli auf seine spontane Zuschreibung an Polyklet kam. Es läßt sich jedoch zweifelsfrei erweisen, daß bereits um 1430 noch eine zweite, signierte Gemme mit dieser Darstellung bekannt war.<sup>17</sup> Philip von Stosch publizierte 1724 das heute anscheinend ebenfalls verlorene Exemplar mit der Inschrift »ΠΟΛΥΚΛΕΙ-

der jedoch keine Zuschreibung verzeichnet: »Fra l'altre egregie cose io uidi mai è uno calcidonio intagliato in cauo mirabilmente el quale era nelle mani d'uno nostro cittadino, era il suo nome Nicholaio Nicholi: fu huomo diligentissimo et ne' nostri tempi fu inuestigatore et cercatore di moltissime et egregie cose antiche sì in scripture sì in vilumi di libri greci et latini, et infra ll'altre cose antiche aueua questo calcidonio el quale è perfettissimo piú che cosa uedessi mai. Era di forma ouale, in sù esso era una figura d'uno giouane aueua in mano uno coltello, era con uno piede quasi ginocchioni in su un'altare e lla gamba dextra era a ssedere in su un'altare et posaua il piè in terra el quale scorciaua con tanta arte et con tanto maesterio, era cosa marauigliosa a uederlo. Et nella mano sinistra aueua un pannicello el quale teneua con esso un idoletto –, pareua il giovane il minacciasse col coltello: essa scultura per tutti i periti et amaestrati di scultura o di pittura sanca scordanza nell'una ciascuno diceua essere cosa marauigliosa con tutte le misure e lle proportioni debbe auere alcuna statua o scultura, da tutti li ingegni era lodata sommissimamente.« (Dazu John Gage, *Die Sprache der Farben*, Ravensburg 1999, 98–102). – Zur apotropäischen Kraft des Chalcedons vgl. etwa Dino Compagni (?), *L'Intelligenza*, hg. Vittorio Mistruzzi, Bologna 1928, 12: »La sesta pietra ha nome Calcedonio / Ch'è di color tra giacinto e berillo; / Per sua vertude fugge lo demonio / [. . .]«, und *Il Lapidario Estense*, hg. Piera Tomasoni, in: *Studi di filologia italiana*, 34 (1976), 131–186, hier 151 f. (XV »De Calcidonio«): »E chi 'l tiene al collo, forando e tochi la carne, indusse gratia de vencere pleidi in pallazo e tolle via l'ire ai zudessi, sì è bon contra le fantasie e l'umbre di spiriti. E conserva la sanitate in buona condictione.«

<sup>16</sup> Die Passage über den Verkauf aus dem Testament Niccolis vom 22. Januar 1437 publiziert in *Tesoro di Lorenzo* 1973, 85; Auszug aus dem Inventar von 1457 ebd. 57; zur Medici-Sammlung s. *Libro d'Inventario*, fol. 20 (S. 39) und 16 v (S. 33).

<sup>17</sup> Eine dritte Variante des Themas bietet die sog. Felix-Gemme in Oxford, die wohl bereits Mantegna bekannt war: Hier wird Diomedes mit Odysseus kombiniert. Das Säulenmonument zeigt jedoch einen bärtigen Mann, der als Vorbild Masolinos ausscheidet; s. Graham Pollard, »The Felix gem at Oxford and its provenance«, in: *Burlington Magazine*, 119 (1977), 574; Michael Vickers (mit Clifford M. Brown), »The Felix Gem in Oxford and Mantegna's triumphal program«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 101 (1983), 97–104.



Abb. 41  
Diomedes-Gemme  
des Polykleitos,  
nach Philipp von  
Stosch, *Gemmae  
antiquae celatae*,  
Amsterdam 1742,  
Taf. 54



Abb. 42  
Diomedes-Gemme  
des Dioskouridos,  
nach Philipp von  
Stosch, *Gemmae  
antiquae celatae*,  
Amsterdam 1742,  
Taf. 29

TOY< (Abb. 41), dessen wiederum identisches Gegenstück mit der Signatur >ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ< hat sich dagegen erhalten (Abb. 42).<sup>18</sup> Anders als der Medici-Stein zeigte diese Version neben Diomedes noch die Leiche des am Altar getöteten Priesters sowie ein schräg von hinten zu sehendes Säulenmonument. Diese Statue kopierte Masolino zwischen ca. 1428 und 1431 – das wurde bislang nicht erkannt – mit minimalen Veränderungen für sein heidnisches Idol in der römischen Katharinenkapelle (Abb. 43, 44).<sup>19</sup> Wenn

<sup>18</sup> Philip von Stosch, *Gemmae antiquae celatae*, Amsterdam 1724, Taf. 54; die entsprechende Komposition des Dioskurides auf Taf. 29; es existiert zumindest noch ein dritter Stein mit der Signatur des Gnaios; vgl. Dominico Augusto Bracci, *Commentaria de antiquis sculptoribus qui sua nomina inciderunt in gemmis et cammeis*, Florenz 1786, Bd. 2, 42–45, Taf. LXI und 176, Taf. XCVI mit Florentiner Provenienz der >Polyklet-Gemme (>olim Abb. Petri Andr. Andreini Floris.). – Dazu Peter und Hilde Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher*, München 1983, 24–29, und BOBER 1995, 323f. – Bereits Petrarca scheint im übrigen Gemmen mit der Signatur des Dioskurides gekannt zu haben, s. das Kap. I, 39 >De gemmarum signis< in den *De remediis utriusque fortunae* (PETRARCA, *Opera*, Bd. 1, 49f.).

<sup>19</sup> Zu diesen Fresken JOANNIDES 1993, 184–209 u. 399–413; Perri Lee Roberts, *Masolino da Panicale*, Oxford 1993, 117f. u. 195–197; ROETTGEN 1996, 118–126. – Piera Bocci Pacini, »Umanesimo in Masolino«, in: *Gli Uffizi. Studi e ricerche*, 5 (1988), 19–32,

man bedenkt, daß Niccoli mit Sicherheit die unsignierte Diomedes-Gemme in seinen Besitz brachte, da ansonsten Ghiberti diese Signatur doch wohl erwähnt und Filarete nicht nur von einer Zuschreibung gesprochen hätte, ergibt sich als wahrscheinlichste Möglichkeit folgendes Szenario: Niccoli konnte aufgrund seiner Kenntnis des wohl in einer römischen Sammlung befindlichen und dort von Masolino gesehenen Steins mit der Polyklet-Inschrift die unsignierte Gemme am Hals des Jungen (die später über den Umweg Trevisan und Paul II. in Medici-Besitz gelangte) sofort als Werk des berühmten Polyklet bestimmen. Es handelte sich in diesem Falle wohl um den ersten auf einer ansatzweise kunstgeschichtlichen Methodik beruhenden Attributionsversuch eines anonymen Werkes. An Überzeugungskraft gewinnen diese Überlegungen noch dadurch, daß trotz intensivster Beschäftigung mit Gemmen kein anderer Humanist dieser Zeit eine Zuschreibung unsignierter Steine wagte.<sup>20</sup>



vermutet ohne weitere Belege in dem Idol der Katharinenkapelle eine Allusion auf Polyklets Kanon. – Daß solche extremen Vergrößerungen von Vorlagen antiker Kleinkunst nicht ungewöhnlich waren, zeigen die Beispiele bei Toby Yuen, »Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: Some influences from the minor arts of antiquity«, in: *JWCI*, 42 (1979), 263–272, und ders., »Glyptic sources of Renaissance art«, in: *Engraved gems: survivals and revivals*, hg. Clifford M. Brown (Studies in the History of Art 54), Washington u. a. 1997, 137–157.

<sup>20</sup> Zur Beschäftigung mit Gemmen vgl. etwa einen Brief Leonardo Brunis an Niccoli: »Pollicitus fuerat mihi Romanus quidam civis iaspidum cum Narciso in aqua se se vidente, quem aiebat Ostiae, dum foderetur, inventum. Hunc ego laeto animo expectabam, ut tibi, qui horum studiosissimus es, gratificarer« (nach TRAVERSARI, *Epistolae*, Bd. I, LIII). Auf diesen Jaspis scheint sich ein weiterer Brief zu beziehen: »Narcissinum in dies expecto, fuitque ipsa causa tardius ad te scribendi, quod in spem veneram una cum hisce litteris transmitti posse« (nach BRUNI, *Epistolae*, Bd. 2, 189). – In einem Brief 1432 an Niccoli: TRAVERSARI, *Epistolae*, Bd. 2, Sp. 411–413. – ALIOTTI, *Epistolae & Opuscula*, Bd. I, 203 f. [Brief III, x an Andreuccio Senese, 1446]: »Annulum expecto avidus, cuius pro voto deligendi optionem liberam tibi dedi. Nostri enim veteres illos praestantes viros, ac nostri etiam temporis, si qui videri volunt, ex fece vulgi emersisse gemmiis signisque & tabulis delectari; in quibus illud in primis animadverti solet, ut veri, vivique videantur vultus, & quibus ad loquendum praeter Spiritum desit nihil. Praeclare quidem magnus ille Alexander vetuit edicto publico in gemma se ab alio sculpi, quam a Pyrgotele, qui per id tempus ejus artis haberetur clarissimus. His de caussis Sapphirus illa tua eo mihi erit gratior, quo & a claro sculpta est artifice, ut ego audio; & rarus quispiam inventus est, qui in ea gemma sculpturam impresserit. De hac Plinius secundus insignis plane auctor tradit, eam sculpturae inutilem esse intervenientibus cristallinis centris.« Im folgenden Brief [III, xi] ergänzt Aliotti: »Habeo tibi gratiam, qui votis cumulare satisfeceris, & cum Sapphiro miseris etiam corneolam, ut in altera raritatem sculptae gemmae admirari queam; in altera insignis artificis docta me manus oblectet.«

Abb. 43  
Diomedes-Gemme  
des Polykleitos  
(seitenverkehrtes  
Detail), nach  
Philipp von Stosch,  
*Gemmae antiquae  
celatae*, Amsterdam  
1742, Taf. 54



Abb. 44  
Masolino,  
Die Hl. Katharina  
vor dem Idol  
(Detail).  
Rom, S. Clemente

diesem Zeitpunkt war man sich also weithin bewußt, daß mit großen Künstlernamen – voran Polyklet – das meiste Geld zu verdienen war, spätestens damit wurden Zuschreibungen zu einem Problem.

<sup>21</sup> Siehe App. D, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 22; allgemein Karl A. Neuhausen, »Die vergessene ›göttliche Kunst der Totenerweckung‹. Cyriacus von Ancona als Begründer und Erforscher der Antike in der Frührenaissance«, in: *Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst (Atlas 1)*, hg. Gunter Schweikart, Köln 1996, 51–68, FORTINI BROWN 1996, 81–91, und *Ciriaco d'Ancona* 1998.

<sup>22</sup> POGGIO, *Lettere*, Bd. I, 1984, 195 (Nr. 79, Rom, 23. Sept. 1430). – Vgl. dann die panegyrischen Nennungen berühmter Künstlernamen in anderen Sammlungen, so ein anonymes Lobgedicht auf die Sammlung des Lorenzo de' Medici (App. C, 87), und zur venezianischen Sammlung des Pietro di Gianruggero Contarini (frühes 16. Jahrhundert): »Qui cupit antiquos divum comprehendere vultus, / quae manus artificum gloria prima fuit, / mille modis simulacra patent et marmora viva, / Praxitelis, Phidiae, Mentoris arte, Scopae. / Contarena domus Petri haec signa omnia servat, / eximio domino cuncta minora suo« (nach *Collezioni di antichità a Venezia*, Ausstellungskatalog, hg. Marino Zorzi, Rom 1988, 22).

Von einem anderen geschnittenen und signierten Stein, und zwar von der Hand des Eutyches, berichtet allein Cyriacus d'Ancona – die zweite Schlüsselgestalt in dieser frühen Geschichte der Zuschreibungen, auf den allein sieben der dreiundzwanzig aus dem 14. und 15. Jahrhundert überlieferten Künstlernennungen zurückgehen.<sup>21</sup>

Eine bekannte Episode über die Kunstkäufe des Humanisten und päpstlichen Sekretärs Poggio Bracciolini führt schließlich in etwas anderer Wendung zur gleichen Einschätzung Polyklets als des besten antiken Künstlers. Ein Agent in Chios, so Poggio in einem Brief 1430, habe für ihn drei antike Köpfe erworben, die die *graeculi*, wie er die griechischen Händler verächtlich titulierte, wohl nur um den Kaufpreis zu steigern als Werke des Polyklet oder Praxiteles ausgegeben hätten.<sup>22</sup> Spätestens zu

Worauf gründeten jedoch Dante, worauf die frühen Humanisten ihr Bild von Polyklet? Welche Überlegungen nobilitierten ihn, dessen Werke bei den klassischen Autoren durchaus auch kritische Beurteilungen fanden und der an keiner Stelle *expressis verbis* als ›bester Bildhauer‹ bezeichnet wurde<sup>23</sup>, zum »maximus artifex statuarum« der Antike?

Die einfachste Erklärung für Dantes Hochschätzung gerade dieses Künstlers setzt den auch sonst in der *Commedia* vielfach zu belegenden Einfluß der Werke von Aristoteles und Thomas von Aquin voraus, genauer: dessen Kommentar zur *Nikomachischen Ethik*.<sup>24</sup> Bereits im späten Trecento hatte Benvenuto da Imola in seiner Erläuterung zu Dantes Nennung von Polyklet auf die *Ethik* (wenn auch auf das falsche Buch) verwiesen.<sup>25</sup> Diese Stellenangabe schien jedoch der Forschung belanglos und für eine Rangfolge der antiken Künstler nicht relevant, nannte Aristoteles doch ohne zu differenzieren neben Polyklet auch Phidias. Freilich wurde dabei der entscheidende Fehler bei der mittelalterlichen Übersetzung der *Nikomachischen Ethik* ins Lateinische und die daraus resultierende Auflösung des Problems übersehen. Aristoteles definiert im 6. Buch seiner Schrift den Begriff Weisheit (σοφία) als das jeweils zur bestmöglichen Verwirklichung einer Kunst (τέχνη) notwendige Wissen. Als Beispiele für in diesem Sinne ›wissende‹ bzw. ›weise‹ Männer nennt er Phidias und Polyklet: Beide seien die Besten ihrer jeweiligen Disziplin, Phidias in der Herstellung von Stein-, Polyklet bei Bronzestatuen, denn so wird man die Epitheta λουουργός für den einen und ἀνδριαντοποιός für den anderen eigentlich zu interpretieren haben.<sup>26</sup> Der Kommentar des Thomas basiert jedoch auf der an dieser Stelle unzureichenden lateinischen Version des Roberto Grosseteste, der die beiden Ad-

<sup>23</sup> Zusammenstellung der antiken Textstellen zu Polyklet bei KAISER 1990; s. auch NEUMEISTER 1990. – Die Bemerkung des Plinius, *Naturalis Historia*, XXXVI, 37, der Laokoon sei das »opus omnibus et picturae et statuariae artis praefendum«, scheint im *primo Quattrocento* bis auf eine Äußerung Decembrios (s. App. C, 50), der möglicherweise mit Athenodoros einen der drei am Laokoon beteiligten Bildhauer meint, keine Rolle gespielt zu haben.

<sup>24</sup> Vgl. zur allgemeinen Bedeutung des Aristoteles und Thomas für Dante die Zusammenfassungen von Maria C. de Matteis in: ED I, 1970, 372–377 und Kenelm Foster in: ED V, 1976, 626–649; speziell zu Polyklet s. Dante Alighieri, *The Divine Comedy. Purgatorio commentary*, hg. Charles S. Singleton, Princeton 1973 (zit. 2. Aufl. 1977, 202) und ED IV 1973, 582, die beide auf den Thomas-Kommentar zur *Ethik* verweisen, jedoch den Übersetzungsfehler (s. u.), durch den Phidias für Dante als Bildhauer ausschied, nicht erkennen. – ZÖLLNER 1990, 351f., notiert nur die hier nicht relevante Stelle Aristoteles, *Metaphysik*, 1013b, und die zugehörigen Kommentare des Averroes, Albertus Magnus und Thomas.

<sup>25</sup> BENVENUTO, *Comentum*, 279f. (s. App. C, 15).

<sup>26</sup> Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, VI, vii, 1f. (1141 a); zur Deutung KAISER 1990, 50.

jektive nicht auf verschiedene Werkstoffe für Statuen (Stein, Bronze), sondern überhaupt auf ganz verschiedene Berufe bezogen hatte:

›Weisheit‹ bei den Künsten schreiben wir denen zu, die am sichersten [d. h. am besten] in diesen Künsten sind; [in diesem Sinne] ist z. B. Phidias ein weiser Steinmetz, Polyklet ein [weiser] Statuenbildner. ›Weisheit‹ bedeutet also an dieser Stelle nichts anderes als die ›[herausragende] Tüchtigkeit‹ in einer Kunst.<sup>27</sup>

Phidias wurde so zum *sapiens latomus*, d. h. in der Paraphrase des Thomas zum *lapidum incisor*, zum simplen Steinmetz, degradiert. Allein Polyklet schien Statuen herzustellen – »*sapiens statuificus, id est factor statuarum*«. Für Thomas und seine gesamte nachfolgende Leserschaft bis hin zu Dante mußte also das vermeintliche Zeugnis des Aristoteles den Polyklet zum besten Bildhauer der Antike erheben, wogegen Phidias nur mehr als Vertreter der Steinmetzen erschien.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> »*Sapientiam autem in artibus certissimis artes assignamus, puta Pheidian latomum sapientem, Policleiton statuificem. Hic quidem igitur nichil aliud significantes sapientiam, quam quoniam virtus artis est*« (*Aristoteles Latinus XXVI/3, Ethica Nicomachea. Translatio Roberti Grosseteste Lincolnensis sive ›Liber Ethicorum‹*, hg. Renatus A. Gauthier, Leiden und Brüssel 1972, 259; vgl. auch den *textus recognitus* ebd. XXVI/4, 1973, 483). – Albertus Magnus, der den ersten vollständigen lateinischen Ethik-Kommentar verfaßte, erwähnt die beiden Künstler nicht in diesem Zusammenhang (vgl. *Alberti Magni super Ethica Commentum et Quaestiones*, hg. Wilhelm Kübel [Alberti Magni Opera Omnia XIV], Münster 1987, Bd. 2). Wohl aber konnten seine Leser ausführlich von Polyklet als exemplarischem Statuenbildner in der *Metaphysica*, lib. V, tract. 1 (hg. Bernhard Geyer [Alberti Magni Opera Omnia XVI], Münster 1960, Bd. 1, 211 f.), erfahren (nach Aristoteles, *Metaphysik*, 1012a 24); zu weiteren Kommentaren des 13. u. 14. Jhs. s. PFISTERER 1999, 65. – Zur Rezeption der Aristotelischen *Ethik* Georg Wieland, »The reception and interpretation of Aristotele's *Ethics*«, in: *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, hg. Norman Kretzmann u. a., Cambridge u. a. 1982, 657–672. – Eine weitere dem Mittelalter bekannte Nennung von Polyklet und Apelles bei Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii VI* (hg. Adolf Dick, Stuttgart 1969, 288, Z. 20 f.), wurde zumindest im Kommentar des REMIGIUS, *Commentum*, Bd. 2, 129, fälschlich auf Geometer bezogen.

<sup>28</sup> Thomas v. Aquin, *Sententia Libri Ethicorum*, lb2 lt5n.6: »[...] dicit ergo primo, quod inter artes nos assignamus nomen sapientiae certissimis artibus, quae scilicet cognoscentes primas causas in genere alicuius artificii dirigunt alias artes quae sunt circa idem genus; sicut architectonica ars dirigit manualiter operantes. et secundum hunc modum dicimus phydiam fuisse sapientem latomum, id est lapidum incisorem, et policlitum sapientem statuificum, id est factorem statuarum: ubi nihil aliud dicimus sapientiam, quam virtutem artis, idest ultimum et perfectissimum in arte [...]«. – Polycleetus auch bei Thomas, *In libros physicorum*, lb2 lc6n.4. – Zur Unterscheidung zwischen *ars* und *sapientia* bei Thomas allgemein Nicola Senger, »Der Begriff ›architector‹ bei Thomas von Aquin«, in: *Mittelalterliches Künstlerleben* 1993, 208–223. – Vgl. im übrigen noch um 1437 die entsprechende Definition der *sapientia* oder *virtus artis* bei Leon Bartista Alberti, *De Iure*, hg. Cecil Grayson in: *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, hg. Roberto Cardini u. a., Florenz 1985, Bd. 1, 197–194, dort 184: »Virtutem hoc loco ex hominum more appellamus, ut eum in quo aut manus aut lingua aut vox aut pes aut quidvis istius-

Im Unterschied zu den Volgare-Schriftstellern läßt sich jedoch die Hochschätzung Polyklets bei den Humanisten keinesfalls nur auf den Einfluß der fehlerhaften Aristoteles-Übersetzung<sup>29</sup> oder auch ein unreflektiertes Abschreiben der *Divina Commedia* zurückführen. Die kritische Haltung dieser neuen Gelehrten-schicht selbst einem so populären Werk wie der *Göttlichen Komödie* gegenüber belegt wiederum der außergewöhnlich scharfsinnige Kommentar des Benvenuto da Imola. Dem Zeugnis des Plinius folgend – so Benvenuto – hätte der Dichter für seine Marmorreliefs statt auf den in Bronze arbeitenden Polyklet besser auf den Marmorbildhauer Praxiteles verwiesen:

Zuletzt möchte ich Dir, Leser, ins Gedächtnis rufen, daß unser Dichter [Dante] viel besser und zutreffender von Praxiteles als Polyklet gesprochen hätte, weil nämlich Praxiteles – wie Plinius berichtet – der glücklichere in der Marmorbearbeitung war und daher auch der berühmtere darin.<sup>30</sup>

Die Erhebung des Künstlers zum *maximus artifex statuarum* durch die Humanisten mußte also noch auf einer anderen Basis, auf anderen klassischen Texten beruhen. Diese Textgrundlage, aus der sich das Wissen über Polyklet speiste, dürfte anfänglich nur einen Bruchteil der über hundert heute nachweisbaren Belegstellen in der antiken Literatur zu Person und Werken des Künstlers umfaßt haben.<sup>31</sup> Vor ca. 1470 werden namentlich nur die relevanten Passagen aus der *Naturalis Historia* des älteren Plinius, dem Ausgangspunkt allen Wissens über antike Bildnerei, sowie den Werken des Aristoteles, Cicero, Quintilian, Iuvenal und fälschlich des Valerius Maximus zitiert.<sup>32</sup> Erst die sukzessive Entdeckung und Zusammenstellung wei-

modi doctrina aliqua excultum sit, et qui fidibus, qui pictura, qui istiusmodi aliqua arte sit edoctus, virtute illum ornatum dicimus.«

<sup>29</sup> Die erste Renaissance-Übersetzung der *Ethik* von Leonardo Bruni (1415) korrigiert den Fehler noch mit dem wenig präzisen Begriff *lapidarius* (s. ARISTOTELES/BRUNI, fol. [80r]): »Sapientia vero in artibus tribuimus illis qui excellentissimi sunt veluti phidiam lapidarium sapientem et policletum statuarium.« Erst die von Cosimo de' Medici 1464 in Auftrag gegebene zweite Übertragung des Johannes Argyropulos unterscheidet präzise zwischen *sculptor lapidum* und *statuarium* (s. ARISTOTELES/ARGYROPULOS, fol. 61r): »Sapientem autem circa artes ipsae tribuimus, qui suis in artibus sunt exactissimi. Fidiam enim sapientem sculptorem lapidum dicimus. Et polycletem statuarium identidem sapientem.« – Zu der Diskussion um die neuen Übersetzungen insgesamt (ohne Verweis auf diese spezielle Stelle) Hanna-Barbara Gerl, *Philosophie und Philologie. Leonardo Brunis Übertragung der Nikomachischen Ethik in ihren philosophischen Prämissen*, München 1981.

<sup>30</sup> BENVENUTO, *Comentum*, s. App. C, 15.

<sup>31</sup> Die Belegstellen bei KAISER 1990.

<sup>32</sup> Plinius zitieren BENVENUTO, *Comentum*, der *Commento anonimo*, GIBERTI, *Commentarii* und TORTELLI, *De Orthographia* (s. App. C, 15, 20, 46, 49); zu den Schwierigkeiten der Plinius-Lektüre allgemein Martin Davies, »Making sense of Pliny in the Quattro-

terer Schriften im Zuge der fortschreitenden philologisch-antiquarischen Gelehrsamkeit sollte dann durch neue, teils widersprüchliche Informationen im letzten Jahrhundertviertel die Geschichte der antiken Bildhauerei derart verkomplizieren, daß sich die These von der absoluten Führungsstellung Polyklets nicht mehr halten ließ, und der Aufstieg des Phidias begann.

Den einzigen ernst zu nehmenden Hinweis, aus welchen Argumenten die Humanisten ursprünglich ihre Rangfolge der griechischen Meister deduzierten, gibt Giovanni Tortelli in den 1450er Jahren: »Polyklet [...] war nach dem Zeugnis des Plinius im 34. Buch der *Naturalis Historia* der größte Bildhauer seiner Zeit«. <sup>33</sup> Zwar formuliert dies Plinius weder im 34. Buch noch an sonst einer Stelle explizit, zwei seiner Äußerungen lassen sich jedoch als Indiz für den Vorrang Polyklets deuten. Bereits in der Antike habe sich eine Art zufälliger Wettstreit zwischen den besten Bildhauern der verschiedenen Epochen ergeben, da nämlich alle die Statue einer Amazone geschaffen hätten. Als die verschiedenen Exemplare später im Artemistempe l zu Ephesos geweiht wurden, provozierten die themengleichen Werke eine Abstimmung unter den anwesenden Künstlern, aus der Polyklet vor Phidias, Kresilas, Kydon und Phradmon als Sieger hervorging. <sup>34</sup> Diese ausführlichste Schilderung des Plinius zum Vergleich mehrerer Bildhauer untereinander mußte vorrangig den Primat des Polyklet rechtfertigen. <sup>35</sup>

Darüber hinaus soll Polyklet die von Phidias erfundene *ars toreutice* zur Vollendung geführt haben, er hätte ihn also auch in dieser Kunstgattung übertroffen. <sup>36</sup> Im Gegensatz zur modernen Archäologie, die seit 1779 den

cento«, in: *Renaissance Studies*, 9 (1995), 240–257. – Der *Ottimo Commento* nennt fälschlich Valerius Maximus (s. App. C, 7), ALDIGHERI, *Commentarium* verweist auf »Tullio in secundo Rethoricae« (gemeint: *De oratore*, II, 69ff.); Petrarca, *Seniles*, II, 3 (App. C, 13), setzt die Kenntnis von Cicero, *De oratore*, III, 26, voraus; PALMIERI, *Vita Civile* (App. C, 34), beruht auf Cicero, *Orator*, 5, oder weniger wahrscheinlich Columella, *De re rustica*, I, praef. 31; TORTELLI, *De Orthographia* (App. C, 46), nennt Quintilian, *Institutio Oratoria*, 12, 10, 7. Auf Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, VI, vii, 1f. (1141a), beruft sich, wie gezeigt, BENVENUTO, *Comentum* (s. App. C, 15); Iuvenal, *Satyra* III, zieht DECEMBRIO, *De politia litteraria* (App. C, 50), heran. Schließlich verdankt Cyriacus d’Ancona (App. C, 42) seine Kenntnisse wohl Strabo, *Geographia*, VIII, 372, oder Pausanias, *Descriptio Graeciae*, 2, 17, 4.

<sup>33</sup> TORTELLI, *De Orthographia* (s. App. C, 46).

<sup>34</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 53: »Ita distinctis celeberrimorum aetatibus insignes raptim transcurram, reliqua multitudine passim dispersa. venere autem et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas; quae cum in templo Dianae Ephesiae dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificium, qui praesentes erant, iudicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque iudicassent. haec est Polykleti, proxima ab ea Phidiae, tertia Cresilae, quarta Cydonis, quinta Phradmonis.«

<sup>35</sup> Allgemein zum Künstlerwettstreit MIDDELDORF-KOSEGARTEN 1980.

<sup>36</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 54 und 56: »[...] primusque [Phidias] artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur. [...] hic [Polyklet] consumasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse.«

ausschließlichen Bezug von Toreutik auf ziselerte und getriebene Metallarbeiten erkannt hat, waren die Leser des Quattrocento über die präzise Bedeutung des Wortfeldes – das im übrigen auch Plinius nicht konsequent verwendet<sup>37</sup> – unsicher. Das Verb τογεύειν übersetzten sie mit *sculpere, caelare* ohne das bearbeitete Material zu spezifizieren.<sup>38</sup> *Ars toreutice* wurde daher allgemein als Reliefkunst in jeglicher Ausführung verstanden, noch der Autor der *Hypnerotomachia Poliphili* und um die Mitte des Cinquecento Giovanbattista Adriani in einem berühmten, von Vasari in der Vitenausgabe von 1568 abgedruckten Brief, verwenden den Terminus in diesem Sinne.<sup>39</sup> Damit wäre für die Zuschreibungen von Marmorreliefs und Gemmen an Polyklet die gesuchte Grundlage gewonnen. Fraglich ist allerdings, ob es dieser Begründung überhaupt bedarf, ob die Zeitgenossen Donatellos streng zwischen den skulpturalen Gattungen der Vollplastik und des Reliefs unterschieden, und ob in ihrem Verständnis Polyklet als *sculptor* oder *maestro d'intagli* nicht ganz selbstverständlich beide Formen beherrscht hätte. Für diese Überlegung spricht, daß im Quattrocento der Begriff ›Relief‹ als Gattungsname erst spät und sehr selten nachzuweisen ist. *Sculpere* und *caelare* meinen synonym ein ›eingrabendes Zeichnen‹, ein *incidendo designare*, das gleichermaßen eine Gemme, ein Relief oder eine vollrunde Statue hervorbringen kann.<sup>40</sup> Festzuhalten bleibt jedenfalls: Plinius schien zu bezeu-

<sup>37</sup> Die grundlegende Definition gibt Plinius, *Naturalis Historia*, 33, 127, dagegen 34, 54 u. 56 und 35, 77.

<sup>38</sup> Die ausschließliche Verbindung der *toreumata* mit *caelatura* und Erzbildneri erstmals bei Christian Gottlob Heyne, *Sammlung antiquarischer Aufsätze, Zweytes Stück*, Leipzig 1779, 127ff.; vgl. RE, Bd. VI, A/2, ›Toreutik‹ (G. Lippold); WREDE 1990, 233f. – Für die Definitionen des 15. Jhs. s. TORTELLI, *Orthographia*: »Toreumata. [...] opera sunt pulcherrime sculpta. Salustius in Catilinario [xx.12] tabulas signa: toreumata emunt.« und PEROTTI, *Cornucopiae*, 262 (vgl. auch 552): »Quidam torrere [...] quod est sculpere, caelare. A quo vasa caelata dicuntur toreumata. Salusti. Signa toreumata emunt, quem quae caelantur, torrere prius, hoc est ignefacere, & candentia reddere oportet. Graeci quoque τογευματα dicunt vasa caelata, & τογευτην caelatorem.«; PAPIAS, *Vocabularium*: »Toreumata vasa quae sunt a torno facta a graeco τογεύω και τογεύω torno.« und »Tornare: torquendo ornare«.

<sup>39</sup> COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 46 (s. App. C, 84); *Lettera di Messer Giovanbattista di Messer Marcello Adriani a Messer Giorgio Vasari* (VASARI, *Vite*, I, 208) paraphrasiert die Plinius-Stelle als: »[Fidia] cominciò e mostrò, come si dice, a lavorare con lo scarpello di basso rilievo«.

<sup>40</sup> Zum Beispiel PAPIAS, *Vocabularium*: »Sculpere caelare. incidendo designare.« – Sollte wirklich ein Relief im modernen Sinne spezifiziert werden, ließ sich dies mit Begriffen wie *anaglifa prominentia* umschreiben (PIZOLPASSO, *Epistola*, 182f.). Dagegen bezeichnete *rilievo* den illusionistischen Eindruck von Plastizität vor allem in der Malerei; als *terminus technicus* der Bildhauerwerkstatt für eine tatsächlich mehr oder weniger erhabene plastische Arbeit erscheint der Begriff erstmals um die Mitte des Quattrocento bei Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 47, für die extrem flach gearbeitete Grabplatte des Lionardo Dati, im

gen, daß Polyklet den Phidias auch in der *ars toreutice* hinter sich gelassen hatte.

Eine dritte Passage der *Naturalis Historia*, die etwa Petrarca und Polizian aufgreifen, mag für die Humanisten die herausragende Stellung des Polyklet noch zusätzlich bestätigt haben. Gleich im Vorwort zu seinem gesamten Werk führt Plinius den Brauch griechischer Künstler an, selbst ihre Meisterwerke nur mit *faciebat* – ›arbeitete daran‹ –, nicht *fecit* – ›hat vollendet‹ –, zu signieren, um sich bei eventueller Kritik mit einer späteren, korrigierenden Weiterarbeit rechtfertigen zu können.<sup>41</sup> Neben Apelles, dem unbenommenen Malerfürsten, wird Polyklet, der analog als bester Bildhauer zu sehen wäre, als Beispiel dafür angeführt.

Schließlich ist unter den berühmten antiken Künstlern nur für Polyklet das Adjektiv *divinus* überliefert. Vergil hatte in seinen Eklogen einen Becher des nicht weiter bekannten Alcimedon beschrieben: »caelatum divini opus Alcimedontis«. Servius erläuterte dazu, es handle sich um ein besonderes Lob, das Cicero auch dem Polyklet zugestanden hätte. Auf welche Stelle in Ciceros Schriften dies zu beziehen sei, ist allerdings unklar.<sup>42</sup> In jedem Fall konnte um die Mitte des Quattrocento der Venezianer Francesco Contarini in Anlehnung an Servius vom »opus divini Polyclei« sprechen, obwohl die Auszeichnung ›göttlich‹ zu diesem frühen Zeitpunkt praktisch ausschließlich den Dichtern vorbehalten war.<sup>43</sup> Nur Pisanello hatte in den Augen einiger Humanisten mit seinen Bildern – stummen Dichtungen nach dem *Dictum*

Zusammenhang mit den antiken Fragmenten und Abgüssen der Werkstatt des Paduaners Francesco Squarcione (»unum studium magnum in domo cum relevs, desegnis et alijs rebus intus« [1455]; nach Vittorio Lazzarini, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, Venedig 1908, 151, doc. XXXVIII) und bei Filarete (*Trattatto*, I, 256 u. 258f.) für antike Stuckdekorationen, dann gegen Ende des Jahrhunderts häufiger in Inventaren; die Bedeutung von *rilievo* untersucht ausführlich FREEDMAN 1989, der jedoch mangels früher Quellen ›Relief‹ als Gattungsbegriff erst im 16. Jh. verwendet sieht.

<sup>41</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 1, praef. 26f. (diese Stelle fehlt bei KAISER 1990). – Vgl. Francesco Petrarca, *Rerum memorandum Libri IIII*, in: PETRARCA, *Opera*, Bd. 1, 486 ohne Künstlernamen und Hinweis auf die Quelle bei Plinius; POLITIAN, *Opera*, 264 (s. App. C, 81); auch Niccolò Perotti, *In C. Plynii Secundi prooemium Commentariolus*, (in: ders., *Cornucopiae*, Venedig 1490, fol. 287r–291v, hier 291r). – Dazu Vladimir Juren, »La signature épigraphique« und ders., »Fecit – faciebat«, in: *Revue de l'Art*, 26 (1974), 24–26 u. 27–30.

<sup>42</sup> Vergil, *Eclogae*, III, 36f.; dazu Servius: »DIVINI OPVS ALCIMEDONTIS laus ab artifice: Cicero Polyclei esse dicebant.«

<sup>43</sup> CONTARINI, *Dialogus*, s. App. C, 45. – Vom »divinum ingenium« Homers spricht Cicero, *Orator*, 109, und Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, III, 7, Ext. § 3f.; zur ›Göttlichkeit‹ der Dichter im Vergleich zu den Künstlern etwa Boccaccio, *Commento*, Bd. 2, 128 (Text in Anm. 206), oder Ludovico Carbone, *De amoenitate, utilitate, magnificentia Herculei Barchi* (ca. 1475/76, Text in: *Le Muse e il Principe* 1991, Bd. 2, 328–331).

des Simonides – deren göttlichen Geisteskräften vergleichbare Leistungen hervorgebracht. Dem Brunelleschi konzidierte um die gleiche Zeit sein Epitaph im Florentiner Dom von 1447 ein *divinum ingenium* wohl vorrangig aufgrund seiner theoretischen Leistungen.<sup>44</sup>

Das Stichwort ›Theorie‹ leitet zu Polyklets Verdiensten auf diesem Gebiet über. Die stets geläufige Nachricht von seinem Regelwerk des Kanon – sei sie aus direkter Kenntnis der antiken Quellen oder über den Umweg Byzanz tradiert – mußte ihn für das Publikum des Tre- und Quattrocento zum Ideal des *doctus*, des sich theoretisch-wissenschaftlich betätigenden Künstlers, und damit über die sonst bei Plinius genannten Bildhauer hinaus erheben.<sup>45</sup> Das Interesse am Polykletischen Kanon in den 1430er und 1440er Jahren und die Bedeutung für Donatello wird zentrales Thema eines späteren Kapitels.

Eine Reihe vereinzelter und leicht nachvollziehbarer Fehlinformationen über den antiken Meister resultierten aus unzureichendem und verderbtem Textmaterial oder schlicht aus Mißverständnissen der Humanisten. Die im Laufe des vielfachen Abschreibeprozesses entstandenen Versionen des Namens – neben Polycleetus finden sich Policleto, Policreto, Pulicreto, Polieto bis zum völlig verballhornten Peharotum<sup>46</sup> – erlaubten Gleichsetzungen mit nur ähnlich klingenden Personen. So verwechselt ihn Filarete offenbar mit dem Tyrannen Polykrates, wenn er für den Bildhauer kolportiert »il quale si dice fu rè« – damit würde sich im übrigen eine zusätzliche Möglichkeit eröffnen, Polyklet geschnittene Steine zuzuschreiben, berichtet Plinius doch von einer *Polycratis gemma*.<sup>47</sup> Andererseits schienen Cicero in den *Tusculanen* (I.4)

<sup>44</sup> Tito Vespasiano Strozzi über Pisanello: »equas divini viribus ingenii« (vor 1443; nach VENTURI 1898, 52–55). – 1416 erwähnt Cencio dei Rustici die »veterum sculptorum ingenia pene divina« (nach *Memoria* 1983, Bd.1, 89); in den 1470er Jahren (?) spricht Giovanni Testa Cillenio vom »divo Apelles« und »Borgho mio divino« (nach Corrado Ricci, »Un Sonetto artistico del sec. XV«, in: *Arte e Storia*, 16 [1897], 27f.); ebenfalls Ende des 15. Jhs. lobt Girolamo Bogni ein Bildnis Lauras von der Hand Jacopo Bellinis: »O par gloria Pictor et Poeta. / Divinum ingenium utriusque mirer« (nach DEGENHART / SCHMITT 1990, Bd. 5, 20); bereits Ende des 13. Jhs. berichtete RISTORO, *Composizione*, II, 8, 4, S. 200, anlässlich von Funden antiker Vasen über deren Maler: »Diciano che quelli artefici furono divini«. – Weitere Stellen bei KRIS/KURZ 1934, 47–65; KEMP 1977, 383–395; SUMMERS 1981, 527f.; COLLARETA 1991, 137f.; BOUWSMA 1993.

<sup>45</sup> Vgl. für byzantinische Autoren etwa Johannes Tzerzes, *Chiliades*, VIII, 319–24, der Polyklet auch den Kanon der Malerei verfertigen läßt (KAISER 1990, 78), und Anna Komnena (BELTING 1990, 572); »doctus Polycleetus« bei GHERARDI, *Paradiso degli Alberti* (s. App. C, 25). – Zu *doctus* als Bestandteil des mittelalterlichen Künstlerideals DIETL 1987; allgemein ZÖLLNER 1990, 451–454.

<sup>46</sup> VILLANI, *De famosis civibus* (s. App. C, 18).

<sup>47</sup> FILARETE, *Trattato* (s. App. C, 51); Plinius, *Naturalis Historia*, 37, 8.

und Vitruv (63f.) zu belegen, daß *Polycletus* bzw. *Polycles* sich auch als Maler betätigt habe. Wohl auf diese Zeugnisse gestützt konnte zu Ende des Duecento Guittone d'Arezzo vom »bon pintore Policreto« sprechen, und noch Alberti dem Phidias einen Meißel (*scalpro*), Polyklet jedoch einen Pinsel (*peniculo*) in die Hand geben.<sup>48</sup> Ein anonymes Gedicht auf die Sammlung des Lorenzo de' Medici sieht dann zwar in Maler und Bildhauer getrennte Personen, benennt sie jedoch falsch als »uterque polycles«.<sup>49</sup> Noch 1540 kostete es den Ferrareser Humanisten und Bekannten Raffaels, Celio Calcagnini, einige argumentative Anstrengung, diesen weitverbreiteten Irrtum zu widerlegen: Weder glaubte er im Falle Ciceros daran, daß dieser sich bei einem so berühmten Namen falsch an dessen Künstlerprofession erinnert habe, noch gab er denjenigen recht, die einen Fehler des Kopisten vermuteten, der statt »Polygnotum« »Polycletum« abgeschrieben hätte. Allein die Wahrscheinlichkeit und das Schweigen aller übrigen Quellen sprächen dagegen, den Ciceronischen Maler Polycletus oder den Vitruvschen Polyycles mit dem Bildhauer Polycletus gleichzusetzen.<sup>50</sup> Wenn dagegen Carlo Marsupini und Giannozzo Manetti von den lebendig scheinenden Pferdestandbildern des Polyklet und einer Bronzekuh in Syracus berichten, handelt es sich wohl tatsächlich einfach um Verwechslungen und Gedächtnisfehler bei den jeweiligen Gelehrten.<sup>51</sup> Die Verwandlung von Polyklets Speer- in einen Geschenkräger (*Donaphoros* statt *Doryphoros*) in Ghibertis *Commentarii* resultiert aus der auch an anderen Stellen verdorbenen Plinius-Handschrift des Florentiners.<sup>52</sup> Auf die Transformationen des Doryphoros und auf eine in den antiken Quellen nicht zu verifizierende Venus unter den Werken des Meisters komme ich noch ausführlich zu sprechen (Kap. IV.4). Möglicherweise veranlaßte die Nachricht von dieser Venus – die manchmal zudem mit

<sup>48</sup> ALBERTI, *Intercoenales – Virtus* (s. App. C, 345); vgl. ähnlich unbekümmert um die Differenz zwischen Maler und Bildhauer Guarino da Verona (s. App. C, 48).

<sup>49</sup> Siehe App. C, 87.

<sup>50</sup> CALCAGNINI, *Opera*, 202–4, Brief an Bernardino Barbuleio, Ferrara 1540: »Superest ut ad eum Ciceronis locum accedam, de quo tu mentionem habes in tuis literis, qui positus est in primo Tusculanarum libro: in quo plerique visus est Cicero contra fidem historiae Polycletum inter nobiles pictores recensuisse: quod nonnulli inter Ciceronis *μημονικα αναθηματα* annumerarunt, qualia multa aliquando Atticus & amicus & accuratus scriptorum Ciceronis censor, miniatulis caeris praesignavit. Sed in re tam nota tamquam agitata ac toties repetita Ciceronem memoria lapsum vix mihi persuaderi potest. [...] Multo autem minus eos probo, qui praefidenter nimis (ut tu vere scribis) abiurataque omni veterum codicum religione, pro Polycleto Polygnotum substituerunt [...]«

<sup>51</sup> Die *equos spirantes* bei Marsupini (s. App. C, 33); Manetti (App. C, 47), aus dessen Formulierung nicht eindeutig zu ersehen ist, ob er die *vacca enea* dem Polyklet oder Phidias zuordnet, vermengt zudem die Legende der Pasiphae mit dem Bronzestier des Perillos für den Tyrannen von Syrakus Phalaris (Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 89).

<sup>52</sup> Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 15: »fanciullo portante doni«.

der Episode von Zeuxis und den fünf Jungfrauen vermengt wurde – noch zu Anfang des Cinquecento Galeazzo Flavio Capra in seinem Traktat über die Vorzüge der Frauen zu der außergewöhnlichen Behauptung, daß Polyklets Kanon die Statue einer ideal-schönen Frau dargestellt habe.<sup>53</sup>

Eine über topische Formeln hinausgehende Verbindung zwischen Polyklet und Donatello, um auf die eigentliche Frage zu kommen, läßt sich aus den bekannten Schriftquellen dazu mit Sicherheit nicht ableiten. Um die Mitte des 15. Jhs. stellte Cyriacus d’Ancona in einem Gedicht den drei größten antiken die seiner Meinung nach bedeutendsten zeitgenössischen Bildhauer gegenüber, Ghiberti, Donatello und den heute weniger bekannten Niccolò Baroncelli, der wohl durch seinen Bronzealtar für den Ferrareser Dom zu dieser Wertschätzung gelangt war:

Di phydia et polycleto el gran valore  
Mostro qual fusti de natura pari  
Date lysippo egli altri hebbe gran splendore  
Hor per Nencio et Donato a nostri mari  
Nicolò Baroncielli en tuo decore  
Fa Leonel col padre al mondo clari.<sup>54</sup>

In einem bislang unveröffentlichten Sonett auf einen verstorbenen Freund wünscht Niccolò Morandi diesen mit der Lyra in der Hand von Donatello oder Polyklet porträtiert, die Verse müssen gemäß der Formulierung »tornando donatello« nach dessen Tod 1466 entstanden sein:

Tornando donatello & pulicreto  
per ritrar questo con la cietra in mano  
nissun certo somiglia altro che apollo.<sup>55</sup>

Schließlich sieht um die Wende zum 16. Jh. Pomponio Gaurico in Donatello ganz unspezifisch das moderne Äquivalent zu einer Reihe der berühmtesten antiken Meister: Phidias, Polyklet, Lysipp und Chares.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Galeazzo Flavio Capra, *Della eccellenza e dignità delle donne*, Rom 1525 (zit. Ausg. hg. Maria L. Doglio, Rom 1988, 98): »E quelli che con loro ingegno hanno cercato de imitare il meraviglioso artificio di natura, volendo fare una statua che fosse norma e regola alle altre pitture e sculpture di bellezza, la fecero donna, come dice Plinio e molti altri, aggiungendo che tanto ogni opera fatta era stimata bella quanto era più prossima a quella di Policlete; e questa cosa ancora da li moderni pittori e scultori affermasi«.

<sup>54</sup> Kapitelbibliothek Treviso, cod. I 138, fol.192v (s. App. A, 9).

<sup>55</sup> Siehe vollständig App. A, 26; eine Übersetzung lautet in etwa: »Wenn Donatello und Poliklet [ins Leben] zurückkehren würden, um diesen mit der Leier in der Hand zu malen, würde er mit Sicherheit niemand anderem als Apoll selbst gleichen.« – Das Sonett erwähnt auch Antonio Lanza, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell' autunno del Medioevo*, Anzio 1994, 555.

<sup>56</sup> GAURICUS, *De sculptura* (s. App. A, 44).

Dennoch sollen die folgenden Kapitel gerade die Verbindung Donatello mit Polyklet, die zunehmend selbstbewußte Konkurrenz mit dem berühmtesten der antiken Bildhauer, aufzeigen. Die nach dem Romaufenthalt 1432/33 entstandenen Werke selbst, die Cantoria für den Florentiner Dom, das Marmorrelief mit dem Gastmahl des Herodes sowie die Cavalcanti-Verkündigung in S. Croce werden trotz fehlender Schriftquellen die nötigen Indizien für diesen Wettstreit liefern.

## 2. Die Cantoria des Florentiner Doms

### *Die Aufträge an Donatello und Luca della Robbia*

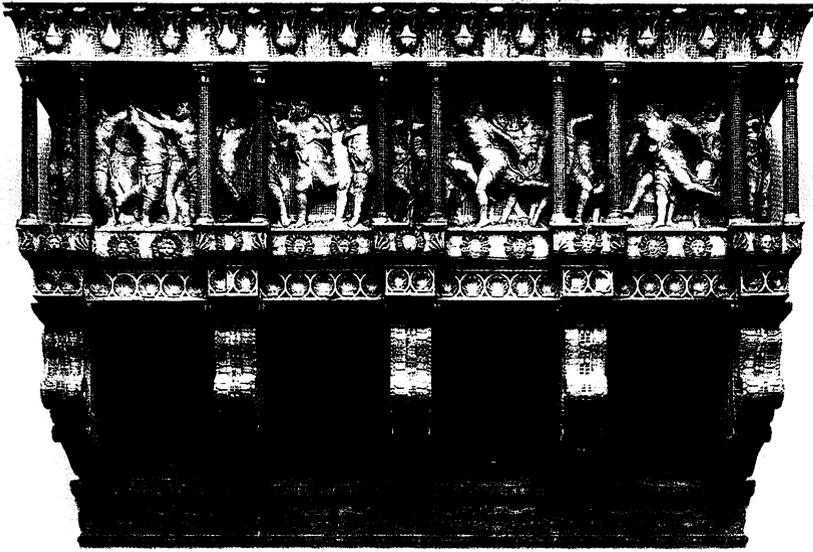
Am 10. Juli 1433 ermächtigten die Operai des Florentiner Doms Neri di Gino Capponi, an Donatello den Auftrag für eine Orgel-Kanzel zu vergeben (Abb. 45). Diese sollte über dem Eingang zur linken Sakristei im kurz vor der Vollendung stehenden Kuppelbereich von S. Maria del Fiore angebracht werden. Capponi erhielt freie Hand, nach eigenem Gutdünken die weiteren ikonographischen, formalen und technischen Konditionen für das Werk zu bestimmen – »cum illis storiis et cum illis pactis et pro eo pretio et tempore prout eidem videbitur et placebit.«<sup>57</sup> Diese scheinbar umfassende Entscheidungsfreiheit war freilich schon dadurch weitgehend beschränkt, daß Luca della Robbia bereits zwei Jahre zuvor ein Gegenstück – die Kanzel über der rechten Sakristei – begonnen hatte (Abb. 46). Den Operai schien es offenbar logisch, daß Capponis Auftrag und dann Donatellos Ausführung sich *grosso modo* an dem früheren Entwurf orientieren und der Künstler einzelne Reliefplatten fertigen sollte, schließlich hatten beide Kanzeln als Pendants zu fungieren. Dies bestätigt die Ende 1433 festgesetzte Zahlungsmodalität: Donatello hätte wie Luca für jede Reliefplatte 40 fl. zu erhalten, würde er dessen Werke übertreffen sogar 50 fl.<sup>58</sup> Man griff also auf das bewährte Mittel zur Qualitätssteigerung, auf Konkurrenzdruck, zurück.

Bei Luca, der sowieso allen Grund hatte, bei seinem ersten großen offiziellen Auftrag zu brillieren, zeigte das Vorgehen, d. h. der solchermaßen provozierte Wettstreit, die gewünschte Wirkung. Luca ging von einer präzisen – wohl vorgegebenen – Textgrundlage aus, dem 150. Psalm, dessen einzelne Verse mit je einer Reliefplatte illustriert wurden: Jugendliche Tubabläser für das »Laudate eum in sono tubae«, Zimbeln schlagende Putten für

<sup>57</sup> POGGI, *Duomo*, doc. 1286; HERZNER 1979, Nr. 150; den Forschungsstand zur Cantoria resümiert ROSENAUER 1993, 148–152.

<sup>58</sup> POGGI, *Duomo*, doc. 1287; HERZNER 1979, Nr. 155.

Abb. 45  
 Donatello,  
 Cantoria.  
 Florenz, Museo  
 dell'Opera del  
 Duomo



das »Laudate eum in cymbalis benesonantibus« etc.<sup>59</sup> Er vereinte virtuose Technik der Marmorbearbeitung mit einer Reihe von Antikenzitaten, wie es dem neuen Geschmack entsprach. Die Inschrift lieferte ein Musterbeispiel für klassische Lettern. Schließlich studierte er für seine tanzenden Putten die wenig ältere Kanzel seines Konkurrenten in Prato.<sup>60</sup> Die Ergebnisse wurden immer besser, die Auftraggeber waren hoch zufrieden. Für die bis April 1435 fertiggestellten Teile – noch schöner (»pulchriores ac meliores«) als die ersten vier Platten – wurde ihm ein Zuschlag ausbezahlt.<sup>61</sup>

Donatellos 1438 vollendete Lösung übertraf freilich nicht nur diejenige Lucas, sondern überstieg auch bei weitem das Vorstellungsvermögen seiner Auftraggeber. Wie sehr er mit allen Erwartungen und Sehkonventionen brach, zeigt sich allein daran, daß noch zu Ende des Jahrhunderts Antonio di Tuccio Manetti, bei dem man freilich Voreingenommenheit gegen Donatello in Rechnung stellen muß, in der Vita seines Helden Brunelleschi die

<sup>59</sup> Grundlegend LISNER 1955; Margrit Lisner, *Luca della Robbia, Die Sängerkanzel*, Stuttgart 1960; POPE-HENNESSY 1980; GENTILINI 1992a, 85–90; auch Robert L. Mode, »Adolescent confratelli and the Cantoria of Luca della Robbia«, in: *Art Bulletin*, 68 (1986), 67–71, mit Hinweis auf die zeitgenössische Praxis der Knabenbruderschaften. – Für Deutungsvorschläge in Verbindung mit Donatellos Gegenstück s. auch Anm. 66.

<sup>60</sup> Die einzelnen Vergleiche bei Carlo Del Bravo, »L'umanesimo di Luca della Robbia«, in: *Paragone*, 285 (1973), 3–34; POPE-HENNESSY 1980, 230f.; GENTILINI 1992a, 88f.

<sup>61</sup> Vgl. POGGI, *Duomo*, doc. 1262, S. 252f.

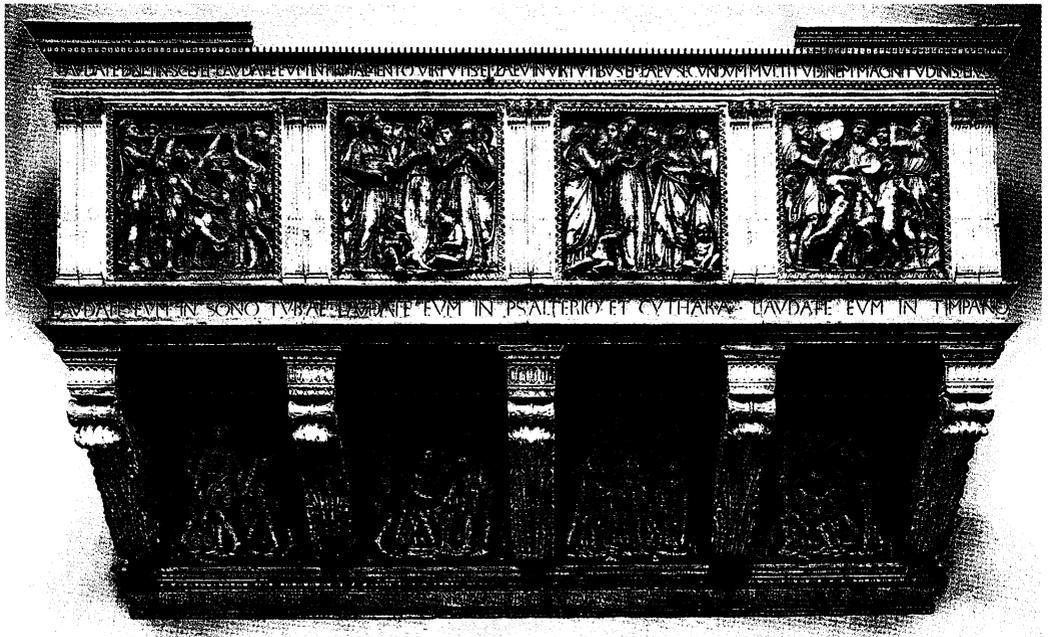


Abb. 46  
Luca della Robbia,  
Cantoria,  
Florenz, Museo  
dell'Opera del  
Duomo

Cantoria gerade für ihr *quadro*, das Abstimmen von Figuren und Rahmen aufeinander, kritisieren sollte, worin doch heute ihr größter Ruhmestitel gesehen wird.<sup>62</sup> Allerdings hätte Donatellos wenig früheres Vorgehen bei der Außenkanzel für den Dom von Prato seine Auftraggeber warnen können: Bereits dort hatte der Künstler einen eigenen, alle Absprachen mißachtenden Entwurf verwirklicht.<sup>63</sup> In Florenz bestand der zentrale und neuartige *concetto* Donatellos darin, den Puttenfries nicht mehr wie bisher in einzelne Abschnitte zu zerlegen, sondern hinter eine Balustrade aus kleinen Säulchen zurückversetzt über die ganze Breite hinweg durchgehen zu lassen. Intendiert war die Illusion, hinter der Kanzelbrüstung tanze wirklich ein Chor himmlischer *spiritelli*. Durch die rhythmisierte Abfolge der Säulchen und das Glitzern der eingesetzten Glasstifte kam Donatello dem Eindruck leben-

<sup>62</sup> MANETTI, *Vita*, 109 (s. App. A, 37); zur Position des Autors Renato Bonelli, »Antonio Manetti, »tendenzioso fino a traversare i fatti«, in: *Brunelleschi* 1980, Bd. 2, 923–932. – Für die positive Rezeption einzelner Elemente von Donatellos Kanzel vgl. die Kanzel in S. Lorenzo, Florenz, und die Außenkanzel am Dom von Perugia, gefertigt durch Pagno di Lapo nach 1439. – Für den Begriff *quadro* s. POESCHKE 1980 und KALUSOK 1996.

<sup>63</sup> Zur Kanzel in Prato ROSENAUER 1993, 114–122 u. 142–146; die vom Künstler neuerdings beanspruchte Freiheit stellte Horst W. Janson in größeren Kontext: »The birth of »artistic license«: the dissatisfied patron in the Early Renaissance«, in: *Patronage in the Renaissance*, hg. Guy Fitch Little und Stephen Orgel, Princeton 1981, 344–353.

diger Bewegung so nahe wie nur irgend möglich.<sup>64</sup> Spätestens seit Vasari wird zudem gelobt, daß Donatellos in großen Formen gedachter Entwurf und die relativ grobe, kontrastreiche Ausführung dem hohen und dunklen Anbringungsort besser entsprachen als Lucas feine, über der Sakristeitür jedoch kaum zu würdige Ausarbeitung.<sup>65</sup> Im kostbaren Gesamteindruck der überreichen, antikisierenden Ornamentik schließlich übertraf die Kanzel alles bisher Bekannte. Donatello konkurrierte mit Luca also nicht, indem er ihn nachahmend im Detail verbesserte, sondern durch eine völlig neue formale Konzeption. Wieder bewahrheitet sich, daß Donatello insbesondere mit der unverwechselbaren Darstellung von *spiritelli* sein *ingenium* demonstrierte.

Das Ergebnis differierte derart von allem Bekannten, daß Donatello auch bei der Ikonographie teilweise seine eigenen Vorstellungen verwirklicht zu haben scheint.<sup>66</sup> Er beließ die Aussage – wie schon in Prato – bei der allgemeinsten: ausgelassen auf einer Wiese oder zumindest einem Teppich aus Blättern und Blüten tanzenden und jublierenden Engelsputten, die sich an Kränzen festhalten; angemessene Umsetzung himmlischer Freuden und Lobgesänge an einer Orgel-Kanzel und in einer der ›Blumenmadonna

<sup>64</sup> Bereits Ernst H. Gombrich, »Moment and movement in Art«, in: *JWCI*, 27 (1964), 293–306. Zur Wertschätzung der kosmatesken Mosaikbestückung, die offensichtlich nicht im Gegensatz zur Vorstellung von *all'antica* stand, sondern als ›frühchristlich‹ galt, vgl. die Beschreibung des Kreuzgangs von S. Paolo fuori le Mura bei Rom durch RUCCELLAI, *Zibaldone*, 72 (dazu HANSEN 1996, v. a. 98–100); zum vermuteten ›frühchristlichen Revival‹ im Florenz des Quattrocento und der Bedeutung von Mosaik insgesamt zuletzt KOCH 1995. Bezeichnenderweise schlug 1443 auch Ghiberti für die Ausstattung der Sakristeiräume unter den Cantorie Mosaiken vor.

<sup>65</sup> VASARI, *Vite*, Bd. 2, 170–171; s. den Interpretationsversuch von Wesley Trimpi, »The meaning of Horace's *ut pictura poesis*«, in: *JWCI*, 36 (1973), 1–34, dort 32–34, und zum Betrachterstandpunkt bei Donatello insgesamt MUNMAN 1980, 42–44.

<sup>66</sup> Die Reihe moderner Deutungsvorschläge eröffneten Heinrich Brockhaus, »Die Sängerkanzeln des Florentiner Doms in ihrer kirchlichen Bedeutung«, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 19 (1908), 160f., und CORWEGH 1909, 16–19, die in Donatellos Kanzelrelief den 148. und 149. Psalm verbildlicht sahen. KAUFFMANN 1935, 71–73, setzte den Putten-Reigen in Verbindung mit dem Assunta-Fenster im Tambour darüber und meinte, es handle sich um den Marias Himmelfahrt begleitenden Engelchor. Demzufolge läge dem gesamten Tribuna-Bereich des Doms ein ikonographisch einheitlich konzipiertes Programm zugrunde. JANSON 1957, Bd. 2, 125f., möchte den gesamten Konsolbereich der Kanzel als »zone of antiquity« gegen die paradiesische »Christian jubilation on the balustrade« absetzen. SPINA BARELLI 1972 verbindet die Darstellung der himmlischen Freude mit Vallas *De voluptate*. DEL BRAVO 1981 interpretierte als Verbildlichung von Harmonie (Luca) und Melodie (Donatello) des neuen polyphonen Kirchengesanges (zustimmend SMITH 1992). Emily Roulette Jayne, *Tuscan dancing figures in the Quattrocento*, Pd.D.diss. Yale University 1990, 218–221, verweist auf Brunelleschis Festapparate.

(S. Maria del Fiore) geweihten Kirche.<sup>67</sup> Freudige, teils musizierende Engel gehörten seit der Geburt der Jungfrau zu ihrem Gefolge. Man denke an Dantes Beschreibung des Triumphzuges Mariens im Paradies, bei dem die Himmelskönigin – ihre Charakterisierung durch Dante als *bel fior* erinnert an die Dedikation des Doms – über eine Blumenwiese zu ziehen scheint, umgeben von einem Kranz wie Fackeln oder Sterne strahlender, tanzender und jublierender Engel.<sup>68</sup> Das beste Vergleichsbeispiel zur Kanzel bietet jedoch ein rund fünfzig Jahre später entstandenes Fresko des Domenico Ghirlandajo im Chor von S. Maria Novella. Die Holzvertäfelung im Geburtszimmer Mariens schließt hier ein steinfarbener Puttenfries vor blauem Grund ab. Die darunter umlaufende Inschrift liefert die gesuchte Erklärung: »NATIVITAS TVA DEI GENITRIX VIRGO GAVDIVM ANNVNTIAVIT VNIVERSO MVNDO«. Die Putten veranschaulichen gemäß ihrer konstatierten Funktion als ›Affektvermittler‹ den mit diesem Ereignis einhergehenden Jubel.<sup>69</sup> Die eingesetzten Stifte aus buntem Glasfluß verliehen Donatellos Kanzel zudem ein überirdisch-paradiesisches Funkeln und Strahlen. In Verbindung mit der Musik sollten sich bei ihrem Anblick für die Gläubigen wohl die ›Tore des Himmels‹ öffnen. Nach Giannozzo Manettis Schilderung zu schließen, hatten bei der Einweihung der neuen Domkuppel allein schon die Sängerschöre (mit Dufays eigens komponierter Weihmotette *Nuper Rosarum Flores*) einen ähnlichen Effekt hervorgerufen.<sup>70</sup> Donatellos ekstatisch tanzender Puttenreigen hätte als visuelle Umsetzung des musikalischen Jubelgesangs diese Wirkung noch verstärkt. Denn erst die so realisierte Einheit und das Zusammenwirken von Gehör und Gesichtssinn – *auditus* und *visus* – erzeugen nach spätmittelalterlicher Vorstellung vollendete, das himmlische Paradies auszeichnende Sinnesfreuden, *perfecta delectatio sensibilis*.<sup>71</sup>

<sup>67</sup> Vgl. zur Bedeutung der ›Madonna del Fiore‹ für das städtische Selbstverständnis und zur erneuten, den alten Namen S. Reparata endgültig beseitigenden Weihe der Kathedrale Mary Bergstein, »Marian politics in Quattrocento Florence: the renewed dedication of Santa Maria del Fiore in 1412«, in: *RQ*, 44 (1991), 673–719, zu den Kanzeln 707–709; Irving Lavin, *Santa Maria del Fiore. Il Duomo di Firenze e la Vergine incinta*, Rom 1997.

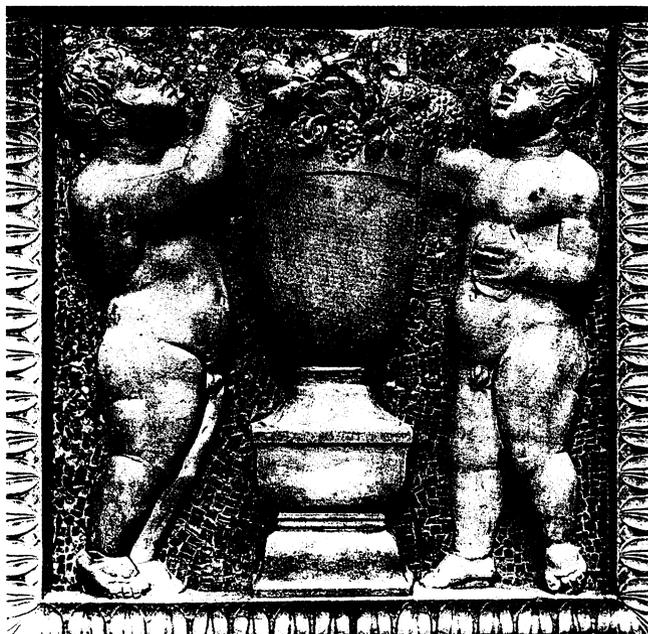
<sup>68</sup> DANTE, *Par.*, XXIII, 79–117.

<sup>69</sup> Zuletzt Ronald G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 4. F., 2)*, München und Berlin 2000, 287–290 (Kat. 15 f.).

<sup>70</sup> MANETTI, *Oratio*, 317 f.; die These von Charles W. Warren, »Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet«, in: *The Musical Quarterly*, 59 (1973), 92–104, Dufays Komposition als (proportionale bzw. harmonische) Entsprechung zu Brunelleschis Architektur zu sehen, korrigiert bei Craig Wright, »Dufay's *Nuper Rosarum Flores*, King Solomon's temple, and the veneration of the Virgin«, in: *Journal of the American Musicological Society*, 47 (1994), 396–441, der in den Harmonien der Motette die Maße des Salomonischen Tempels sieht.

<sup>71</sup> Vgl. etwa Roger Bacon, *Opus tertium*, hg. J. S. Brewer, London 1859: »Conforman-

Schließlich erwähnen die Dokumente 1439 und 1446 zwei bronzene Köpfe für die Tondi im Konsolbereich der Kanzel. Die Forschung akzeptiert heute allgemein den Vorschlag Corweghs, sie mit zwei damals im Bargello ausgestellten *teste bronzee* zu identifizieren, die dann 1939 auf modernen Buntmarmor-Scheiben in die Kanzel eingepaßt wurden. Die Zuschreibung – antik oder Werkstatt Donatellos – bleibt kontrovers. Jedenfalls lassen sie an die wenig später so populären ›Gigantenköpfe‹ denken, wie sie etwa aus den vier Tondi an Paolo Uccellos gemaltem Uhrenrahmen für die Dominnenfassade herausblicken.



Am plausibelsten scheint mir daher, sie wie dort als Propheten anzusprechen. Alle weitergehenden modernen Interpretationsversuche haben dagegen nicht zu überzeugen vermocht.<sup>72</sup>

Man hat für Donatellos Puttenfries antike bzw. byzantinische Vorbilder beizubringen versucht.<sup>73</sup> Jedoch sind mögliche Anregungen und Reminiszenzen dem unerreicht lebendigen Eindruck des Reigens vollkommen eingeschmolzen. Umso mehr mußten daher für das zeitgenössische Publikum die beiden Reliefplatten zwischen den äußeren Konsolen der Kanzel von dem Fries darüber abstechen (Abb. 47, 48). Sie zeigen vergleichsweise statische, in flachem Relief vor durchgehendem Goldmosaikgrund gearbeitete Puttenpaare, die im linken Feld Früchte aus einem Korb nehmen, auf der anderen Seite schlagen sie Tamburin und Zimbel zu Seiten eines Leuchters. Die Unterschiede lassen sich kaum nur damit erklären, daß diese Teile von

Abb. 47  
Donatello,  
Cantoria (Detail).  
Florenz, Museo  
dell'Opera del  
Duomo

tur gestus cantui et instrumentis et metro, motibus consimilibus et configurationibus competentibus, ut completa delectatio habeatur, non solum auditus sed visus. Nos enim videmus, quod ars instrumentorum et cantus et metri et rythmi non vadit in plenam delectationem sensibilem, nisi adsint gestus et exultationes et flexus corporales. Quae omnia cum conformentur proportionibus convenientibus, fit perfecta delectatio sensibilis apud duos sensus.« – Zur Bedeutung für Dante TOOK 1984, 9f.

<sup>72</sup> CORWEGH 1909; JANSON 1957, Bd. 2, 125f. – Der Vorschlag von LÁNYI 1939, 23, stattdessen den Bronze-Kopf des Bargello mit der Cantoria zu verbinden, hat sich nicht durchgesetzt; vgl. *Omaggio* 1985, 280f.

<sup>73</sup> GREENHALGH 1982, 96–108; ROSENAUER 1993, 150f.

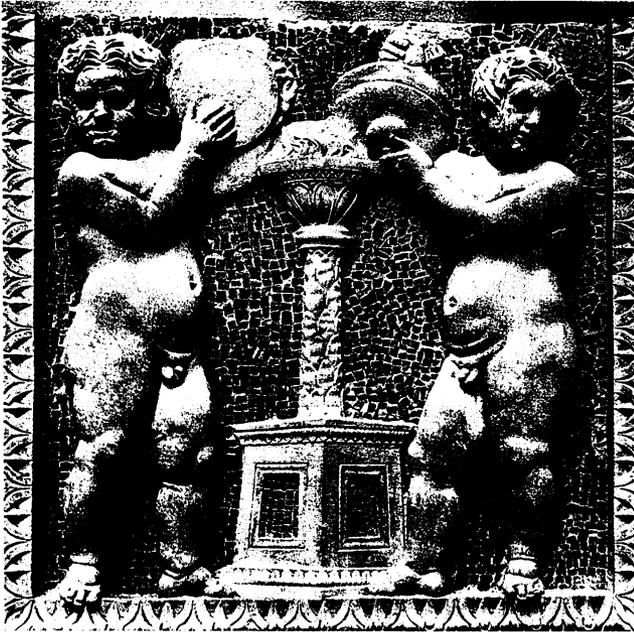


Abb. 48  
Donatello,  
Cantoria (Detail).  
Florenz, Museo  
dell'Opera del  
Duomo

»*Infantium imagines*«

Über die Stadt Ravenna verteilt war wohl das gesamte Mittelalter hindurch – der erste schriftliche Nachweis stammt von 1335 – eine ehemals zusammengehörige Serie antiker Reliefs zu sehen, die ursprünglich um die Mitte des 1. Jhs. nach hellenistischen Vorbildern entstanden sein dürften. Die Reliefplatten zeigten zu Seiten leerer Thronsitze fröhlich mit verschiedenen Götterattributen spielende Putten in Zweierpaaren. Die Attribute weisen die Throne als die des Jupiter, Mars, Neptun, Saturn und Apollo, sowie der Diana und Ceres aus. Insgesamt sind heute noch 13 Fragmente bekannt.<sup>74</sup> In der Frührenaissance zählten v.a. der ›Thron des Saturn‹

schwächeren Mitarbeitern der Werkstatt stammen.<sup>74</sup> Vielmehr glaubt man, verschiedene Realitäts-ebenen vor sich zu haben: Die beiden unteren Platten scheinen tatsächlich nur skulpturale Verzierungen eines architektonischen Elements, die tanzenden *spiritelli* im Fries darüber dagegen Wirklichkeit, eine Epiphanie des Himmels. Im Gegensatz zu diesen geben sich erstere auch unverhüllt als Zitate – und zwar als Zitate nach den berühmtesten dem Quattrocento bekannten antiken Puttendarstellungen überhaupt – zu erkennen. Damit sind wir beim Thema Polyklet.

<sup>74</sup> Etwa POPE-HENNESSY 1993, 331: »The two reliefs after the antique are markedly different in style from the main frieze; they were carved by weak assistants and seem from the first to have been intended to contrast with the liveliness and actuality of the frieze above.«

<sup>75</sup> Zuerst als Gruppe zusammengestellt von Corrado Ricci, »Marmi erratici ravennati«, in: *Ausonia*, 7 (1909), 247–289; Guido A. Mansuelli, »Rilievi romani di Ravenna«, in: *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 15 (1968), 205–215, der die Einheit aller Stücke wieder in Frage stellt; zuletzt BESCHI 1984–85, 37–80, zur Datierung 40 u. 79, schematische Übersicht zu Herkunft und Verbleib aller Fragmente 80; Beschis Theorie, es habe neben den Reliefs in Ravenna eine identische, Vorbildliche Serie in Rom existiert, scheint nicht wirklich begründet. – Zum Abtransport antiker Überreste aus Ravenna allgemein s. Giovanni Ricci, »Ravenna spogliata tra tardo medioevo e prima età moderna«, in: *Quaderni storici*, 24 (1989), 537–561.

(Abb. 49) und der ›Thron des Neptun‹ zu den weitbekanntesten und häufig kopierten Antiken: Nanni di Bartolo dürfte um 1426 einen der Saturn-Putten zum Vorhanghalter am Grabmal Brenzoni in S. Fermo Maggiore zu Verona umfunktioniert haben. Pisanello zeichnete um die gleiche Zeit das linke Paar aus dem ›Thron des Neptun‹ (Abb. 50), zwischen 1515 und 1519 fertigte dann Marco Dente einen Kupferstich nach der gesamten Reliefplatte an (Abb. 51). Aus dem Donatello-

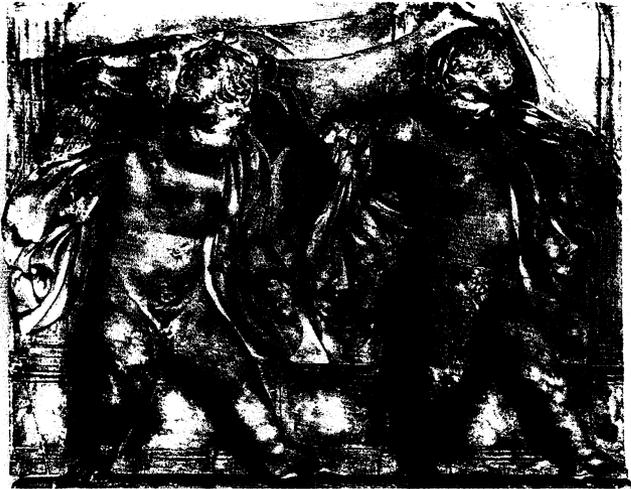


Abb. 49  
Thron des Saturn  
(linke Hälfte).  
Venedig, Museo  
Archeologico

Umkreis hat sich in Berlin eine Bronze-Plakette mit spielenden Kindern erhalten, auf der die berühmten Ravennatischen Antiken verarbeitet wurden (Abb. 52). Mantegnas Putten in der *Camera degli Sposi* stemmen die *tabula ansata* mit dem Hinweis auf Auftraggeber und Künstler nach dem antiken Vorbild in die Höhe – die Beispiele ließen sich fortsetzen.<sup>76</sup> Diese Beliebtheit mußte auch die neu aufgekommene Sammelleidenschaft herausfordern und für raschen Verkauf und die Verteilung der zu diesem Zeitpunkt noch in Ravenna verbliebenen Stücke sorgen. So notierte bereits 1335 der Trevisaner Kaufmann Oliviero Forzetta auf seiner berühmten ›Einkaufsliste‹ neben Büchern, Zeichnungen und anderen antiken Relikten:

<sup>76</sup> Zu Pisanellos Zeichnung DEGENHART/SCHMITT 1968, Bd. 1, Kat. 126, 235–240 u. Bd. 2, 639–644 (mit überholter Zuschreibung an Gentile da Fabriano); zuletzt DEGENHART/SCHMITT 1995, 26f. – Die wohl früheste skulpturale Rezeption eines der Reliefs (›Thron des Saturn‹) von Nanni di Bartolo detto Il Rosso am Grabmal des Niccolò Rangoni da Brenzone in S. Fermo, Verona (um 1426, WOLTERS 1976, Bd. 1, 91, 138 [Nr. 27], 268f. und Bd. 2, Abb. 752, 754). Dentes Stich in *The Illustrated Bartsch*, Bd. 26, hg. Konrad Oberhuber, New York 1978, Nr. 242, Taf. 239; Ilse Blum, *Andrea Mantegna und die Antike*, Straßburg 1936, 47–59; zum Einfluß auf Donatello und seinen Umkreis s. Anm. 85).

<sup>77</sup> »Itam quas de quatuor pueris de Ravenna lapideis, qui sunt tagliati Ravenne in Sancto Vitale.« – Die Liste Oliviero Forzettas von 1335, in der er Objekte zum Ankauf für seine Sammlung notierte, abgedruckt bei Luciano Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padua 1978, 36–39, der den besten Überblick zur weiteren Geschichte der Reliefs und eine ausführliche Bibliographie gibt (41–46), zuletzt Luciano Gargan, »Oliviero Forzetta e le origini del collezionismo veneziano«, in: *Venezia e l'archeologia (Rivista di Archeologia, Suppl. 7)*, Rom 1990, 13–21, mit neuerer Literatur, ders., »Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto«, in: *La Pittura nel Veneto – Il Trecento*, hg. Mauro Lucco, Mailand 1992, Bd. 2, 503–516; FORTINI BROWN 1996, 59–64. – Ungenauer Artikel bei BOBER/RUBINSTEIN 1986, 90f. (Nr. 52).

Abb. 50  
 Pisanello, Zeichnung nach dem Thron des Neptun.  
 Paris, École des Beaux-Arts

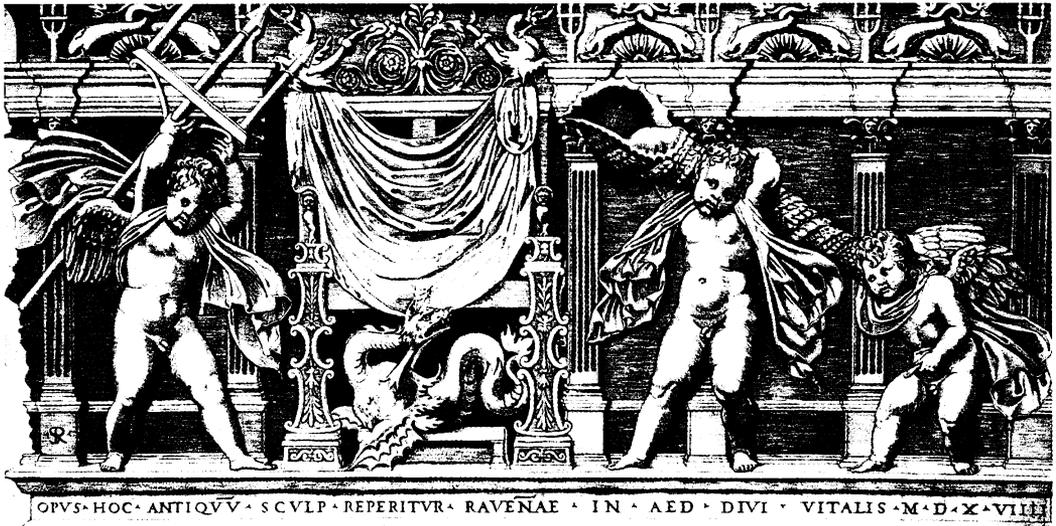


Ebenso sollst du nach den vier steinernen Knaben aus Ravenna fragen, die in Ravenna in S. Vitale eingemeißelt sind.<sup>77</sup>

Um welche der Reliefplatten er sich bemühte, und ob er das Gewünschte erhielt, wissen wir nicht. Möglicherweise handelte es sich um die zwei dann nach Venedig gelangten Fragmente vom ›Thron des Saturn‹, die vor 1532 – wann genau ist unbekannt – über dem Durchgang von der Piazza di San Marco zur Frezzeria eingemauert worden waren, und die Jacopo Sansovino 1532 in den Neubau der Libreria verbringen sollte.<sup>78</sup> Die Antiken gelangten freilich wiederum aus ungewissen Gründen in die Chiesa di S. Maria dei Miracoli, wo sie 1581 Francesco Sansovino in seiner *Venezia città nobilissima e singolare* als Werke des Praxiteles beschreibt.<sup>79</sup> Durch Vasari erfah-

<sup>78</sup> Die Archiv-Dokumente von 1532 bei Antonio Foscari, »Festoni e Putti nella decorazione della Libreria di San Marco«, in: *Arte Veneta*, 38 (1984), 23–30; s. auch Marino Sanudo, *I Diarii*, hg. Guglielmo Berchet u. a., Bd. 57, Venedig 1902, Sp. 298.

<sup>79</sup> Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima e singolare*, Venedig 1581, fol. 63a: »I putti di marmo collocati sotto l'organo, furono di mano dell'antico Prassiteles, & portati a Venetia dalla città di Ravenna molt'anni sono.« – Vgl. dann bereits 1587 Gabriel Kaltemarck, *Bedenken Wie Eine Kunst-Cammer Aufzurichten Seyn Möchte*, cap. »Namhaftige Bildhauer bei den Antiquys und etliche derselben werck. so noch verhanden.«: »Auch zu Venedig in der Kirchen Santa Maria del Miracoli, ein kindt, so offermelter Praxiteles gemacht, und von Ravenna dahin verbracht worden« (zitiert nach Barbara Gutfleisch und Joachim Menzhausen, »How a Kunstammer should be formed«, in: *Journal of the History of Collections*, 1 [1989], 3–32; der Kommentar von Uwe Dubielzig, »Ancient art in Gabriel Kaltemarck's Kunstammer«, in: *ebd.*, 2 [1990], 1–6, verwechselt [S. 4] das kindt des Praxiteles mit dem Madonnenrelief über dem Hauptportal, das Giorgio Lascari mit ›Pyrgoteles‹ signierte).



ren wir über den Verbleib eines weiteren Reliefs in der Gartenloggia des Palazzo Medici in Florenz: »Sono due putti che portano il fulmine di Giove«. Auch hier läßt sich der Zeitpunkt der Überführung nicht präzisieren, wenn auch einiges für die Zeit des Lorenzo il Magnifico spricht.<sup>80</sup> Die Familie Trinci dürfte schließlich vor dem Niedergang ihrer Macht im späteren 15. Jh. ein Fragment vom »Thron des Apollo« in ihren Besitz gebracht haben, das die Stadt Foligno dann 1622 an den neuen Papstnepoten Kardinal Ludovisi abtrat.<sup>81</sup>

In Ravenna selbst war um die Mitte des Quattrocento nachweislich noch

Abb. 51  
Marco Dente,  
Stich nach dem  
Thron des Neptun

Abb. 52  
Donatello-Nach-  
folge, Giochi di  
Putti. Berlin,  
Staatliche Museen,  
Skulpturengalerie



der berühmte ›Thron des Neptun‹ in zweifacher Ausführung verblieben, denn ausnahmsweise existierten zwei identische Exemplare dieses Themas (Abb. 53, 54). Symmetrisch im Chor von S. Vitale eingemauert, hatten sie allen Besitzwünschen der Antikensammler widerstanden. Das Puttenpaar zur Rechten des Thrones trägt eine Muschel, vom linken Paar hat sich auf beiden Platten nur ein Knabe mit dem Dreizack des Meergottes erhalten. Desiderio Spreti verzeichnet nun eines dieser Reliefs in seiner Stadtgeschichte *De amplitudine, de vastatione et de instauratione Urbis Ravennae* (entstanden zwischen 1457 – nach 1461) als Werk Polyklets, wobei er sich auf eine ältere Lokaltradition (›ut fertur‹) beruft:

Ferner gibt es [in S. Vitale] die Darstellung dreier Kinder in strahlend weißem Marmor, ein Werk, das nicht zu Unrecht Polyklet zugeschrieben wird und das alle übrigen [Darstellungen von Putten] sicherlich an Schönheit, Kunstfertigkeit und bester Proportionierung der Körperglieder leicht übertrifft.<sup>82</sup>

Die traditionelle Zuschreibung gründete wohl in erster Linie auf der bemerkenswerten Qualität des Reliefs. Sie ließ an den bei Dante und vermeintlich bei Plinius gerühmten ›Vollender der Reliefkunst‹ denken.<sup>83</sup> Die

<sup>80</sup> VASARI, *Vite*, Bd. 6, 218 (M. Albertinelli). – Luigi Beschi, »Le Antichità di Lorenzo il Magnifico«, in: *Gli Uffizi – quattro secoli di una galleria*, hg. Paola Barocchi und Giovanna Ragionieri, Florenz 1983, Bd. 1, 161–176, hier 170–172, und BESCHI 1994 schlagen für die Zusammenstellung mit drei anderen antiken Fragmenten ein neoplatonisches Programm vor, das sich in den Umkreis des Lorenzo de’ Medici fügen würde (für das Relief mit der Darstellung des Kairos/Occasio auch Beatrice Paolozzi Strozzi und Erkinger Schwarzenberg, »Un Kairos medico«, in: *Mitt. Florenz*, 35 [1991], 307–316). – Das Relief gelangte 1825 in die Uffizien (Guido A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture I*, Rom 1958, 172, Nr. 151).

<sup>81</sup> Am 2. Januar 1622 erhielt Kardinal Ludovico Ludovisi das Relief als Geschenk und ließ es in seinem Casino dell’Aurora in Rom vermauern, s. Luigi Sensi, »La collezione archaologica dei Trinci«, in: *Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: L’esperienza dei Trinci*, Perugia 1989, Bd. 1, 291–304, v. a. 297f.

<sup>82</sup> Posthum gedruckt SPRETI, *Ravenna*, Venedig 1489, lib. I (nicht pag.): »Adsunt etiam candissimo in marmore tres infantium imagines opus nec immerito ut fertur polycleti quae omnes certe alias pulchritudine arte & optima membrorum proportione facillime superant.« – Zu Spreti WEISS 1969, 124f.; ZÖLLNER 1990, 459f.; CHASTEL 1953/1978, 12, hält fälschlich eine Ausgabe von 1793 für die erste. Spätere Beschreibungen der Reliefs in Ravenna nennen die »celebri fanciulli, geruli dilla ravennata chocea« ohne Zuschreibung, so COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Bd. 1, 44, und Bd. 2, 81, sowie um 1525 der Humanist Giovanni Pietro Ferretti (vgl. Gargan 1978 [wie Anm. 77], 44, Anm. 36).

<sup>83</sup> SPRETI, *Ravenna* nennt im Inschriften-Anhang drei weitere Reliefs mit Kindern bzw. Jünglingen in deutlicher qualitativer Zurückstufung: »In muro vetustissimo apud aedem sanctae Mariae in rotundo extat marmores lapis in quo sculptae sunt iuvenum imagines duae pulchrae [...] Apud aedem sancti petri in trentula agri raven: super marmore duorum puerorum ymagines pari forma pulcherrime [...] Extra urbem ravenne apud ecclesiam sanctae mamme in urna marmorea in qua duae infantium ymagines sculte sunt [...]«

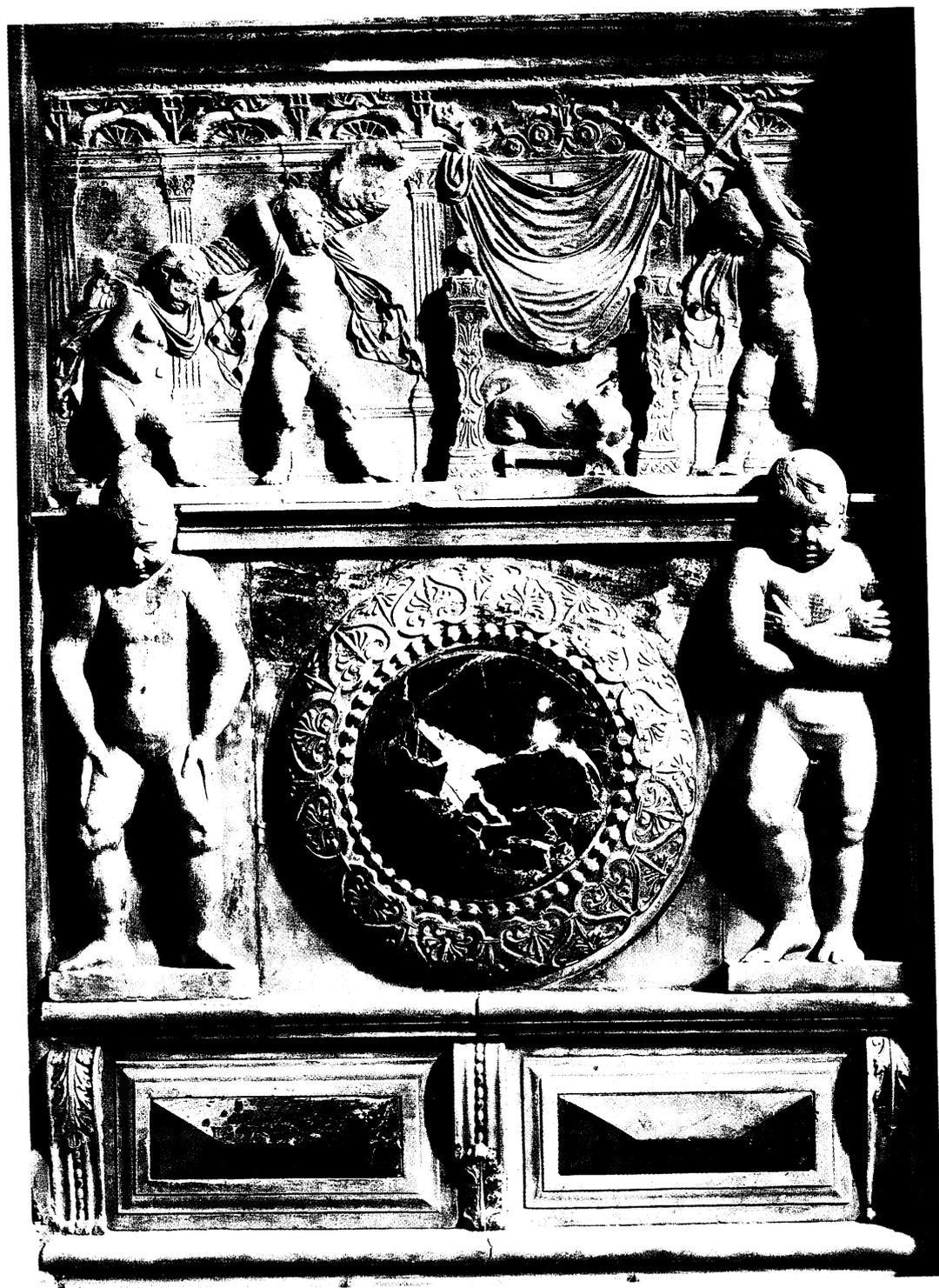
folgende Seiten

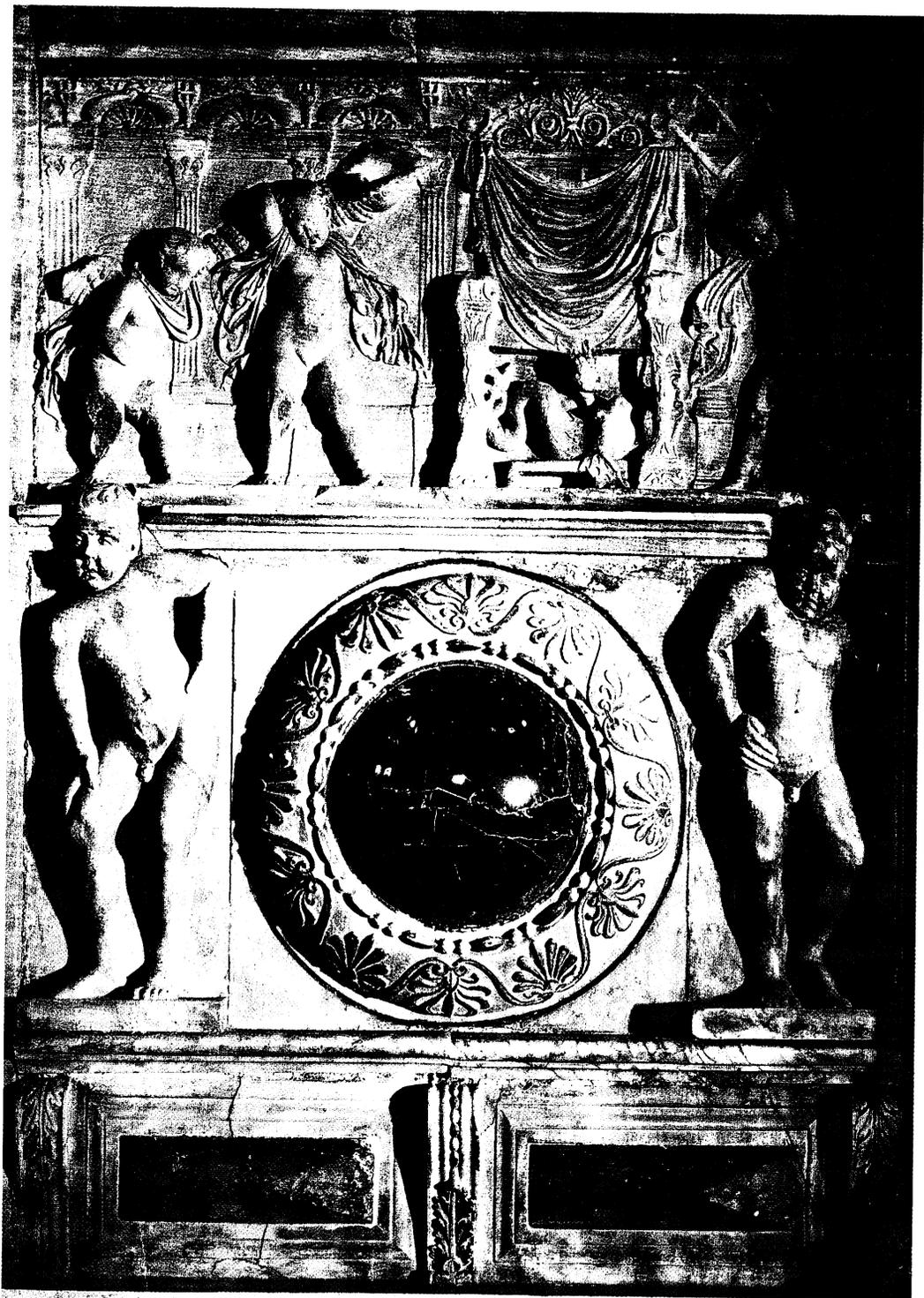
Abb. 53

Thron des Neptun  
an der linken  
Chorwand.  
Ravenna, S. Vitale

Abb. 54

Thron des Neptun  
an der rechten  
Chorwand.  
Ravenna, S. Vitale





Humanisten hätten die Attribution zusätzlich sicherlich noch mit einer weiteren Information aus der *Naturalis Historia* zu stützen gewußt. Einzig in der *Cœuvre-Liste* Polyklets erwähnt Plinius zwei spielende Knaben, die »viele für unübertroffene Meisterwerke hielten«. <sup>84</sup> Eine der Spezialitäten Polyklets – wie auch Donatellos – war also anscheinend die Darstellung von Putten!

Nun kopierte Donatello zwar in den unteren Platten der Cantoria zwei Reliefs, für die sich keine explizite Zuschreibung an Polyklet nachweisen läßt, nämlich das Knabenpaar vom ›Thron der Ceres‹ (Abb. 55) und seitenverkehrt – sowie aufgrund des fragmentarischen Zustandes gezwungenermaßen mit umfangreichen Ergänzungen – den erhaltenen Putto aus dem ›Thron der Diana‹ (Abb. 56). <sup>85</sup> Aber auch die Kenntnis des ›Neptun-Throns‹ verrät sich an der Kanzel. Nur an diesem Exemplar der gesamten Serie hat sich der abschließende Fries mit Muscheln, Delphinen und Dreizacken erhalten, der in der Plazierung über

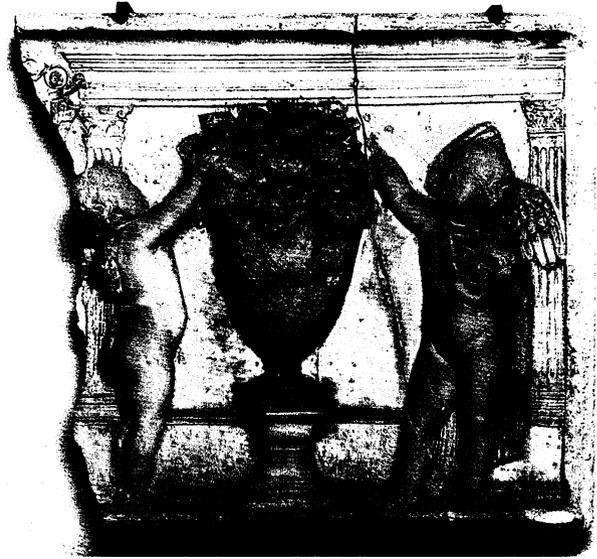


Abb. 55  
Thron der Ceres.  
Ravenna, Museo  
Arcivescovile

<sup>84</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 55: »Fecit [...] duosque pueros item nudos, talis ludentes, qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio (hoc opere nullum absolutius plerique iudicant)«; daß das *astragalizontes* nicht als ›Würfel bzw. Knöchel spielend‹ verstanden wurde oder nicht wichtig war, belegt die Auslassung bei Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 15: »Et fece due fanciulli ignudi e quali giuocano nella loggia di Tito imperatore della quale opera da molti è giudicato non essere ueduto mai più perfecta opera nè di tanta excellentia et perfectione.«

<sup>85</sup> Die Übernahme wurde zuerst erkannt von Corwegh 1909, 33 u. 38ff., präzisiert von Colasanti 1934. – Das heute in Mailand aufbewahrte Fragment vom ›Thron der Diana‹ wurde in der Renaissance zu einem Amor ergänzt, nicht nur der wieder entfernte Unterarm und der Bogen, sondern auch noch der belassene Kopf zählen zu den Ergänzungen (G. Belloni, »Scultura di età classica dei musei d'arte di Milano rilarorate in epoche posteriori«, in: *Studi in onore di A. Calderini & R. Paribeni*, Mailand 1956, Bd. 3, 649–656). – Zum Einfluß der übrigen Reliefs bei Donatello und seinem Umkreis s. Giacomo De Nicola, »Due marmi ravennati in Firenze«, in: *Rivista d'Arte*, 9 (1916–18), 218–223; Leo Planiscig, »Einige Nachbildungen der Putten vom Saturnus-Throne im Museo Archeologico zu Venedig«, in: *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski*, Wien 1918, 79–84; ein Detail der Rüstung des Gattamelata versucht Andrea Calore, *Contributi Donatelliani*, Padua 1996, 49, Anm. 9, auf den ›Thron des Mars‹ in den Uffizien zurückzuführen.



Abb. 56  
Thron der Diana.  
Mailand, Museo  
Archeologico

Reise des Künstlers nach Ravenna ist nicht auszuschließen. Als Ziel war der Norden mit Bologna, Padua und Venedig mindestens so attraktiv wie Rom und Neapel im Süden.<sup>88</sup> Die Anekdote über Brunelleschi, der Donatello von einem besonders schönen antiken Sarkophag in Cortona berichten hörte und diesen daraufhin über Nacht selbst besichtigte, belegt ganz allgemein, welche Energien die Antikensehnsucht freizusetzen vermochte.<sup>89</sup> Die andere

den Putten und der Gesamtanlage mit dem entsprechenden Abschluß der Kanzel auffällig übereinstimmt, wenn es auch Abweichungen in den Details gibt.<sup>86</sup> Im übrigen findet sich bei allen diesen antiken Stücken die Idee, einen durchgehenden Fries durch vertikale Elemente zu gliedern – allerdings nicht durch Säulchen vor dem Relief, sondern durch kleine Pilaster oder Säulchen im Hintergrund.<sup>87</sup> Aus Donatellos Kombination von drei zusammengehörenden Vorbildern läßt sich zuerst einmal mit großer Wahrscheinlichkeit folgern, daß auch die antiken Fragmente vom ›Thron der Ceres‹ und ›Thron der Diana‹, für die jegliche Dokumentation vor dem 19. Jh. fehlt, im Quattrocento noch an ihrem Ursprungsort, d. h. in oder um Ravenna zu sehen waren. Donatello dürfte alle drei Stücke in einem Kontext kennengelernt haben. Auf welchem Wege geschah dies? Eine

<sup>86</sup> Die heute sichtbare Rekonstruktion der Kanzel fehlerhaft, vgl. den Rekonstruktionsvorschlag von Georg Kauffmann, »Zu Donatellos Sängerkanzel«, in: *Mitt. Florenz*, 9 (1959), 55–59; ein ähnlicher Delphinfries findet sich aber auch in Pisa, Camposanto und am Pantheon, Rom (GREENHALGH 1982, 105f.; ROSENAUER, 1993, 151).

<sup>87</sup> Für die Säulchen ist auf spätantike Sarkophage und Vorstufen im Werk Arnolfo di Cambios verwiesen worden, s. Mela Escherich, »Beziehungen Donatellos zur altchristlichen Kunst«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 31 (1908), 522–527 und ROSENAUER 1993, 151.

<sup>88</sup> Dies zeigte KLOTZ 1970 für Brunelleschi; allgemein John T. Paoletti, »Nella mia giovanile età mi partì... da Firenze«, in: *Ghiberti* 1980b, Bd. 1, 99–110.

<sup>89</sup> Dazu CHIARLO 1984b, 121–132; Maria E. Micheli, »Aneddoti sul sarcofago del Museo Diocesano di Cortona«, in: *Xenia*, 5 (1983), 93–96.

Möglichkeit, in Kenntnis berühmter Kunstwerke zu gelangen, boten einzelne Zeichnungen oder Skizzenbücher. Ghiberti etwa hatte von der bekannten Sieneser Venusstatue, die nach ihrer Auffindung zuerst auf der Piazza del Campo aufgestellt, dann 1357 wegen ihrer Indezenz zerschlagen und auf Florentiner Gebiet vergraben wurde, nur durch eine Zeichnung des »grandissimo pittore della citta di Siena, il quale ebbe nome Ambruogio Lorenzetti« eine Vorstellung.<sup>90</sup> Mit Pisanello beginnt dann in den 1420er Jahren die eigentliche Zeit der Antikennachzeichnung.<sup>91</sup> Zu den frühesten Beispielen gehört seine bereits erwähnte Kopie nach dem »Thron des Saturn«. Einige Indizien könnten darauf hindeuten, daß Donatello die Reliefs tatsächlich eher aus (nicht immer ganz getreuen) Zeichnungen denn eigener Observation kannte: Zum einen wäre ansonsten schwer erklärlich, warum Donatello Details wie das Korbgeflecht unterschlägt, das nach Ausweis seines restlichen Œuvres eigentlich seine besondere Aufmerksamkeit hätte beanspruchen müssen. Zum anderen sind die antiken Originale selbst plastischer und lebendig-bewegter als Donatellos Adaptionen für die Kanzel, auch dies möglicherweise Resultat einer vermittelnden, diese Qualitäten nur unzureichend widerspiegelnden Zeichnung.

In jedem Fall verwendete Donatello drei antike Reliefs, die sich ihm im Zusammenhang präsentiert hatten, und von denen eines mit Sicherheit als Werk des Polyklet galt. Diese Zuschreibung auf die anderen, brüderlich verwandten Stücke zu übertragen, lag nahe. Möglicherweise war diese Attribution auch ein Grund für den Ruhm aller Reliefs bei Sammlern und Künstlern. Desiderio Spreti hätte dann in den späten 1450er Jahren nur beim prominentesten in der Stadt verbliebenen Werk den vermuteten Künstler angegeben. Zu fragen bleibt, warum Donatello, der doch ansonsten seine Vorbilder souverän und sorgfältig seinen Kompositionen einarbeitete, gerade diese Antikenzitate so demonstrativ inszenierte? Sollte dem Betrachter hier bewußt ein Vergleich zwischen den *spiritelli* des berühmtesten antiken Bildhauers und Donatellos eigenem Engelreigen vor Augen geführt werden?

<sup>90</sup> Ghiberti, *Commentarii*, III; dazu Ghiberti 1978, 565–567.

<sup>91</sup> DEGENHART/SCHMITT 1960. – Zusammenfassend zu den Antikennachzeichnungen Arnold Nesselrath, »I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia«, in: *Memoria dell'antico* 1985, Bd. 3, 89–147, und Michael Wiemers, »Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento«, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, hg. Richard Harprath und Henning Wrede, Mainz 1989, 39–60.

Abb. 57

Donatello, Gast-  
mahl des Herodes.  
Lille, Musée Wicar



### 3. Das Relief mit dem Gastmahl des Herodes in Lille

Das nach dem Tode des Lorenzo de' Medici 1492 erstellte Inventar seiner Güter verzeichnet in der *anticamera* des Familienpalastes an der Via Larga: »Eine Tafel aus Marmor mit vielen Figuren in Halbrelief und anderen Dingen in perspektivischer Ansicht – d. h. eine Johannesgeschichte von der Hand Donatellos« mit einem Schätzwert von 30 fl.<sup>92</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei um ein heute im Musée Wicar von Lille erhaltenes Marmorrelief von 71,5 auf 50 cm Abmessung, welches vom Gros der Forschung in die Jahre um 1435 datiert wird (Abb. 57).<sup>93</sup> Die zeitgenössische Bedeutung des Stückes läßt sich schon daran ermessen, daß der junge Michelangelo für sein frühes Relief der *Madonna della Scala* die namengebende, virtuos in die Bildtiefe führende Treppe aus diesem Werk

<sup>92</sup> »Uno quadro di marmo chon molte figure di mezo rilievo e altre chose a prospettiva, c[ir]c[um] Joè – di sancto Giovanni, di mano di Donatello«, s. *Libro d'Inventario*, fol. 16v; vgl. zur Datierung das Vorsatzblatt: »1512. Questo libro d'inventarii è chopiato da un altro inventario, el quale fu fatto alla morte del magnifico Lorenzo de' Medici, chopiato per me, prete Simone di Stagio dalle Pozze, oggi, questo 23 di dicembre 1512, per chommissione di Lorenzo di Piero de' Medici.« – Zur Geschichte des Inventars ebd. XI–XXIII.

<sup>93</sup> JANSON 1957, Bd. 2, 129–131; ROSENAUER 1993, 158–161 u. 184f. (Kat. 39), für technische Angaben, Zuschreibungsgeschichte und Bibliographie; die Autorschaft Donatellos wurde mit wenig überzeugenden Argumenten bezweifelt von Pope-Hennessy (korrigiert POPE-HENNESSY 1993, 133) und zuletzt Alessandro Parronchi, »Nuove proposte per Leonardo scultore«, in: *Accademia Leonardi Vinci*, 2 (1989), 40–67, v. a. 58–60, mit abwegiger Zuschreibung an Leonardo.



Abb. 58  
Donatello, Gast-  
mahl des Herodes.  
Siena, Baptisterium

Donatellos entlehnte.<sup>94</sup> Da jede weitere Dokumentation zu Auftraggeber und Funktion fehlt, erlaubt nur der anschauliche Befund selbst Vermutungen über den ursprünglichen Kontext.

Zwei sukzessive Momente des Gastmahls, das der jüdische König Herodes Agrippa anlässlich seines Geburtstages ausrichten ließ, werden vor einer phantastischen Architektur *all'antica* in Szene gesetzt: in der rechten Bildhälfte in Tanz der Salome, links die Präsentation des dadurch erwirkten Geschenkes – des abgeschlagenen Kopfes von Johannes dem Täufer auf einer Schüssel. Die Tafelrunde links rekrutiert sich aus Herodes an der Schmalseite des Tisches, seiner zweiten, ehebrecherisch angetrauten Frau Herodias und Würdenträgern Galiläas. In der rechten Bildhälfte finden sich hinter der tanzenden Salome die ehrfürchtig und ihrem Rang entsprechend etwas abseits stehenden geladenen Feldhauptleute.<sup>95</sup> Den Berichten über

<sup>94</sup> VASARI, *Vite*, Bd.7, 144. – Charles de Tolnay, »Donatello e Michelangelo«, in: *Donatello* 1968, 259–275, hier 261f.; zuletzt *Giardino di San Marco* 1992, 86–89, Kat. 17 (Michael Hirst), und *Giovinezza di Michelangelo* 1999, 170–172 (Eike D. Schmidt).

Vita und Martyrium des Johannes nicht zu entnehmen sind die Gründe für die ungewöhnliche Darstellung des Königspalastes. Die Gesellschaft tafelt unter freiem Himmel, hinter ihr erhebt sich auf einer durch Teppiche<sup>96</sup> verhängten Sockelmauer eine Säulenstellung mit figürlichem Giebel. Die gegenüberliegende, durch Querbalken in Säulenabstand angeschlossene Wand öffnet sich in Arkaden, skulptierte Paneele eines Obergeschosses sind noch erkennbar, ein entsprechender Giebelabschluß dort ist somit ausgeschlossen. Auch scheint der Hauptzugang über Treppen von der Seite her, um neunzig Grad zum Giebel versetzt, zu erfolgen. Um welchen Gebäudetyp es sich handelt, ließ sich bislang nicht identifizieren.<sup>97</sup> In der rechten Bildhälfte führt schließlich eine große Freitreppe auf einen Arkadengang, der das gesamte Areal von der dahinter liegenden Stadt – will man die zwei sichtbaren Gebäude als *pars pro toto* dafür ansehen – abzugrenzen scheint.<sup>98</sup>

Hatte Donatello bei seinem früheren themengleichen Bronzerelief für den Sieneser Taufbrunnen<sup>99</sup> (Abb. 58) eine bislang in der Gattung Relief unerhört komplexe Innenraumsituation geschildert, den Blick durch mehrere Räume oder Raumschichten hindurch in die Tiefe geführt, scheint sich bei der Liller Komposition die Handlung nicht in, sondern vor einer Art Architekturkulisse abzuspielen; die wenigen Figuren des Hintergrundes dienen nur als Staffage.

Hans Kauffmann wies 1935 darauf hin, daß Donatellos Relief den Albertischen Lehren zur Zentralperspektive minuziös entspräche, die Komposition zudem einem strengen Modulraster von 9 auf 6 Einheiten unterworfen

<sup>95</sup> Über das Geschehen informieren v. a. Mt 14, 3–11; Mk 6, 17–28; Jacobus da Voragine, *Legenda Aurea*, hg. Th. Graesse (zit. Nachdruck Osnabrück 1965), 566–575; CAVALCA, *Vite*, Bd. 4, 259–369. – Zur ikonographischen Tradition *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 7, Rom u. a. 1978, Sp. 164–190; Torsten Hausmann, *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500*, Zürich 1980, v. a. 430–437; Kerstin Merkel, *Salome. Ikonographie im Wandel*, Frankfurt a. M. u. a. 1990, v. a. 37–79.

<sup>96</sup> Dieser Teppichbehang paßt sich dem Hintergrund an, läßt die Sockelpostamente unter den Säulen erkennen, bereits Andrea Pisano an der Baptisteriumstür und Masolino in Castiglione d’Olona verwenden ihn. Dagegen spricht MOROLLI 1987, 63, von intarsierten Rückenlehnen der Sitze.

<sup>97</sup> Etwa MOROLLI 1987, 63f.: »templum« dorico tetrastilo il cui interno [...] richiama da vicino la distribuzione di una albertiana »cura senatoria«.

<sup>98</sup> Die Erklärung von MOROLLI 1987, 64–66, der den Arkadengang unter Berufung auf einen Halbsatz bei ALBERTI, *De re aed.*, VIII, 6, 2, als erhöhte Jerusalemer Prachtstraße deutet, scheint wenig überzeugend. Prinzipiell ist die Palastanlage mit großem, ummauertem Hof derjenigen vergleichbar, die Masolino in seinem Herodesgastmahl ungefähr zur gleichen Zeit in Castiglione d’Olona freskierte.

<sup>99</sup> Siehe zusammenfassend ROSENAUER 1993, 117f.; seitdem DUNKELMAN 1993, KEMP 1996, v. a. 123–126, und John W. Dixon, Jr., »Donatello and the theology of linear perspective«, in: *Religion and the arts*, 3 (1999), 159–179.

sei.<sup>100</sup> Seinem Charakter als demonstrativem ›Kunststück‹ entsprechend wäre es daher gut von Anfang an in der Medici-Sammlung denkbar, sei es als Auftragswerk, sei es als Geschenk des Künstlers dorthin gelangt. Es würde sich um eines der frühesten Beispiele für die Entwicklung hin zu ›autonomer Kunst‹ handeln.<sup>101</sup>

Während seitdem die Frage nach den Vorbildern der Figuren und Architektur, der Perspektivkonstruktion und dem Abhängigkeitsverhältnis zwischen Donatello und Alberti – wem kommt Priorität für welche Ideen zu? – in der Literatur ausgiebig diskutiert wurde, erschöpfte sich das Interesse an der *historia* selbst mit dem allgemeinen Hinweis auf Albertis Theorien. Ja, die supponierte ›Theorielastigkeit‹ der Komposition mußte als Entschuldigung dafür herhalten, daß die Darstellung und die den Betrachter affizierende Wirkung gegenüber Donatellos früherem Sienenser Bronzerelief an unmittelbarer Kraft verloren zu haben schien.<sup>102</sup> Dabei sollte es Donatello bei seiner zweiten Version des Themas gerade um die kunstvolle Steigerung dieser Affektwirkung gehen!

#### »Figurae« – künstliche Pathosfiguren

Alberti konstatierte, daß eine *historia* den Betrachter nur dann innerlich bewege und affiziere (*movere*), wenn die Bildakteure ihre charakterliche und emotionale Disposition überdeutlich (*maxime* bzw. *molto*) in den Körperbewegungen veranschaulichten, der Zustand des Inneren am gesamten

<sup>100</sup> Die Verbindung mit Albertis Malereitraktat bei KAUFFMANN 1935, 63–67, und SEYMOUR 1968.

<sup>101</sup> Vgl. die Einschätzungen von Volker Herzner in: *Donatello e i suoi* 1986, 140f.; POESCHKE 1990, 105 (»als selbständiges künstlerisches Paradigma einer storia, als künstlerisches Demonstrationsstück gleichsam, geschaffen«), und ROSENAUER 1993, 161 (»rilievo autonomo [...] realizzato per la *Kunstkammer* di un conoscitore«). – Grundlegend für die Frage allgemein Jacob Burckhardt, »Die Sammler«, in: ders., *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898; neuerdings Michael Müller, »Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance«, in: *Autonomie der Kunst*, hg. Michael Müller, Horst Bredekamp u. a., Frankfurt a. M. 1972, 9–87; Werner Busch, »Die Autonomie der Kunst«, in: *Kunst – Die Geschichte ihrer Funktionen*, hg. Werner Busch und Peter Schmook, Weinheim und Berlin 1987, 178–203. – Daß sich ›Kunststück‹ und religiöse Devotion nicht ausschließen, zeigen noch die späteren Bsp. Bellinis, Michelangelos und Cellinis, dazu Hans Belting, *Giovanni Bellini – Pietà*, Frankfurt a. M. 1985, und Irving Lavin, »The sculptor's ›last will and testament‹«, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 35 (1977–78), 4–39.

<sup>102</sup> Etwa ROSENAUER 1993, 158–161: »Rispetto a Siena, qui l'intensità del racconto è smorzata. [...] In questo rilievo, dove sembra comparire il maggior numero possibile di figure nella varietà dei loro aspetti esteriori, Donatello pare essersi sforzato di dimostrare la sua maestria nella rappresentazione della figura umana.« – Vgl. ähnlich Charles Avery, »Donatello's marble narrative reliefs«, in: *Le Vie del Marmo*, hg. Amedeo Mercurio, Florenz 1994, 7–16, hier 8f.

Äußeren, an den Mienen und Gebärden ablesbar würde.<sup>103</sup> Obwohl es sich dabei um eine der wichtigsten Voraussetzungen für ein gutes Bild handelt, bleiben Albertis Ausführungen zum Verhältnis von *motus animi* und *motus corporis* relativ kurz und allgemein: Der Maler solle, um diese überaus diffizile Aufgabe zu meistern, den Körper sorgfältig in allen Stellungen am Naturvorbild studieren. Die weiteren Ratschläge Albertis sind dann jedoch erstaunlicherweise nur zum Teil der Natur abgesehen, wie er selbst anmerkt. Bei einem anderen Teil handle es sich dagegen um eigene, wirkungsvolle Erfindungen. Die Darstellung von Affekten beruht demnach nicht ausschließlich auf Naturnachahmung, sondern offenbar auch auf ›Künstlichkeit‹.<sup>104</sup>

Selbst einem Leser, der die Herkunft der zugrundeliegenden Lehre von der Korrelation der Seelen- und Körperbewegung und ihrer sympathetischen Wirkung auf das Publikum aus dem mit *pronuntiatio* (oder besser *actio*), d. h. Vortrag der Rede, überschriebenen Teil der antiken Rhetoriktraktate erkannt hätte, wäre kaum weiter geholfen gewesen.<sup>105</sup> Die antiken Redelehren geben ebenfalls nur wenig detaillierte Erläuterungen zu den *motus corporis*, verweisen ihrerseits zur Illustration auf Schauspieler, wesentlich seltener auf Malereien. Freilich bleiben auch diese Gegenüberstellungen viel zu summarisch, um für die praktische Umsetzung wirklich brauchbare Hinweise zu liefern.<sup>106</sup> Im übrigen scheint sich das Interesse an klassischer Rhetorik im 15. Jh. auf die ersten drei Arbeitsschritte des Redners, also *inventio*, *dispositio* und *elocutio* beschränkt zu haben, wogegen *pronuntiatio* und *memoria* zumeist unbeachtet blieben. Selbst Georgius Trapezuntius, der in seinen *Rhetoricorum libri quinque* von ca. 1435 erstmals wieder alle fünf Teile berücksichtigte, zitiert für den Vortrag nur die kurze Passage aus der *Rhetorica ad Herennium*, statt etwa auf die ausführlicheren Äußerungen Quintilians einzugehen.<sup>107</sup>

<sup>103</sup> ALBERTI, *De Pictura*, § 41–44.

<sup>104</sup> Ebd. § 42: »Sed nos referamus nonnulla quae de motibus partim fabricavimus nostro ingenio, partim ab ipsa natura didicimus.«

<sup>105</sup> SPENCER 1957, 41 f.; MICHELS 1988, 23–29.

<sup>106</sup> Cicero, *De oratore*, III, 59, 220–223; Cicero, *Orator*, xviii, 59 f.; *Rhetorica ad Herennium*, III, 15, 26; Quintilian, *Institutio Oratoria*, XI, 3, 65–149; zum Vergleich mit Theater und Malerei Quintilian, *Institutio Oratoria*, XI, 3, 4–7; XI, 3, 45 f.; XI, 3, 67; XI, 3, 73 f.; Cicero, *De oratore*, III, 56, 214 u. 217. – Zusammenfassend LAUSBERG 1973, § 1091. Auch sollten die Gesten des Redners ja gerade nicht das Gesprochene mimisch darstellen, wie es für ein Bild zu fordern wäre, sondern die Aussage nur verstärkend begleiten: Quintilian, *Institutio Oratoria*, XI, 3, 89 f.

<sup>107</sup> TRAPEZUNTIUS, *Rhetorica*, fol. 121 v–122 r, »De motu corporis«, mit Zitat nach *Rhetorica ad Herennium*, III, 15, 26 f. – Dazu VICKERS 1988, 254–293; Dilwyn Knox, »Late medieval and renaissance ideas on gesture«, in: *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhe-*

Wenn überhaupt, dann bot dem Maler nur eines der von Alberti aufgelisteten antiken Bildbeispiele einen konkreten Wink für die Pathos-Darstellung: Da bei der Opferung der Iphigenie der überwältigende Schmerz des Vaters für den Maler Timanthes nicht mehr darstellbar war, verhüllte er dessen Haupt, überließ es dem Vorstellungsvermögen des Betrachters, sich dessen Gesichtsausdruck auszumalen. Alberti – dessen Rat im übrigen ein Jahr später Giannozzo Manetti wiederholte – schien daraus die generelle Empfehlung abzuleiten, die *motus animi* nur skizzierend in den Körperbewegungen anzudeuten und sie im weiteren der Imagination des Betrachters zu überlassen:

So wird es für den Maler also notwendig, alle Körperbewegungen genau zu kennen, worin uns die Natur eine gute Lehrerin sein wird – wenn gleich es immer eine schwierige Sache bleibt, die vielen Gemütsbewegungen durch entsprechende Körperbewegungen auszudrücken. [...] Deshalb ist es sehr nötig, zur Natur in die Schule zu gehen und sich stets in der Nachbildung vollkommener Dinge und ganz besonders jener zu üben, welche den Geist des Betrachters weit über das hinausführen, was er bloß mit den Augen sieht.<sup>108</sup>

Gerade die Gefühlsdarstellung des berühmten Timanthes-Gemäldes aber beruhte nicht auf simpler Naturnachahmung. Vielmehr scheint Alberti mit diesem Beispiel zu illustrieren, wie durch künstliche Anordnung oder ›Figurierung‹ Pathos intensiviert werden kann. Um dies zu verstehen, ist nochmals

*torik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, hg. Volker Kapp, Marburg 1990, 11–39.

<sup>108</sup> ALBERTI, *De pictura*, § 42: »Pictori ergo corporis motus notissimi sint oportet, quos quidem multa solertia a natura petendos censeo. Res enim perdifficilis est pro paene infinitis animi motibus corporis quoque motus variare. [...] Idcirco diligentissime ex ipsa natura cuncta perscrutanda sunt, semperque promptiora imitanda, eaque potissimum pingenda sunt, quae plus animis quod excogitent relinquunt, quam quae oculis intueantur.« – Albertis Forderung ist aus den Bemerkungen des Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 74 und Quintilian, *Institutio Oratoria*, 2, 13, 13, über Timanthes abgeleitet, in dessen Werken man immer mehr erkennen würde, als wirklich gemalt sei; vgl. auch Valerius Maximus, *Factorum et dictorum mirabilium libri*, 8, 9, ext. 6, und Cicero, *Orator*, 74; dann MANETTI, *Oratio*, prolog. – Zum ›Timanthes-Argument‹ im 15. Jh. allgemein PFISTERER 1996, 124f. (zu ergänzen: Patrizi, *De Regno*, lib. V, tit. 6 ›De pavore‹: »Apelles in immolanda iphigenia id ex pictura docuit. tristem enim pinxerat Calchantem, tristiozem Ulysszem, tristissimum autem Menelaum consumptis vero affectibus, quos penicillo exprimere non poterat, Agamemnonis caput obvelavit, ut omnes quem possent maximum moerorem in virginis parte cogitaret. Obscuritatem & solitudinem luctus quaerit ut vulgo dici solet«). Für die folgende Zeit Jennifer Montagu, »Interpretations of Timanthes' *Sacrifice of Iphigenia*«, in: *Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, hg. John Onians, London 1994, 305–325. – Zur ›skizzierenden Darstellung‹ bei Alberti auch Luigi Grassi, »Il concetto di schizzo, abbozzo, macchia, ›non finito‹ e la costruzione dell'opera d'arte«, in: *Studi in onore di Pietro Silva*, Florenz 1957, 97–107.

ein Blick auf die antike Rhetorik und die dort empfohlenen Mittel der Affektsteigerung nötig.

Auch das ›Bewegen‹ (*movere*) als eine der Hauptaufgaben des Redners verstand sich als Technik, die Imagination des Publikums zu stimulieren, in den Bann zu ziehen und nach Gutdünken zu manipulieren. Der gewünschte Effekt resultierte aus einer möglichst lebendigen und anschaulichen Vergegenwärtigung des Geschehens, wodurch der geschilderte Sachverhalt gleichsam bildhaft vor dem inneren Auge des Zuhörers erschien (*ante oculos ponere*). Im *movere* – der wirkästhetischen Komponente beider Disziplinen also – kommen sich Redekunst und Malerei sehr nahe.<sup>109</sup> Prinzipiell ließ sich das ›Bewegen‹ auf zweierlei Weise erreichen. Einmal durch die Vortragsweise, d. h. die Stimmführung (*vox*) und unterstreichenden Gebärden (*motus corporis*). Beides sollte so natürlich wie möglich erscheinen.<sup>110</sup> Dann aber auch durch den Stil der Rede selbst, der sich insbesondere durch die verwendeten Sprachfiguren definierte. Pathos als stärkste Form des Bewegens und Kennzeichen des höchsten Redestils (*genus grave* bzw. *illustre*) verlangte nach der kunstvollsten und gewichtigsten ›Figurierung‹.<sup>111</sup> Diese *figurae*, welche sich sowohl auf den Inhalt als auch die Form beziehen können, lassen sich als artifizielle Variation der naheliegenden, geläufigen Denk- oder Sprechweise definieren. Sie bieten eine Art naturferner Stilisierung gedanklicher bzw. sprachlicher Ausdrucksweisen von Gefühlsregungen, die dennoch und gerade wegen ihrer künstlichen Übersteigerung im Zuhörer den Eindruck lebendiger Vergegenwärtigung und naturgetreuer Affekte zu evozieren vermögen.<sup>112</sup>

Man möchte meinen, diese rein sprachlichen Überlegungen seien im Gegensatz zum anschaulichen Vortrag der Rede ohne Relevanz für die Künste. Aber bereits Quintilian, von dem die ausführlichste Darstellung der

<sup>109</sup> Die für jede sprachliche Äußerung unverzichtbare Bedeutung des *movere* betonen etwa Horaz, *Ars Poetica*, 99ff. und Quintilian, *Institutio Oratoria*, III, 4, 15. Siehe insbesondere auch TRAPEZUNTIUS, *Rhetorica*, fol. 91v: »Quum per totam orationem, ut viva oratio sit, tum in peroratione maxime commovebimus. Qua in re illud summe optimum video ut artem natura iuuet, imagines rerum absentium sic animo nostro adsciscere, ut res ipsas videre oculis, ac praesentes habere videamur. hoc enim modo, dum ars & exercitatio nobis insit, voces, actus, orationem, ipsi affecti optime confingemus«; sowie ebd. die Kapitel im vierten Buch zu *pronunciatio* und *motus corporis* (fol. 119r–122r).

<sup>110</sup> Cicero, *De inventione*, I, 7, 9: »Pronunciatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio«; Quintilian, *Institutio Oratoria*, XI, 3, 88.

<sup>111</sup> Cicero, *De partione oratoria*, 6, 20; Quintilian, *Institutio Oratoria*, IX, 1, 21.

<sup>112</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, 9, 1, 44: »Figura sit arte aliqua novata forma dicendi«. – Insgesamt zum Begriff *figura* Erich Auerbach, »Figura«, in: *Archivum Romanicum*, 22 (1938), 436–489; LAUSBERG 1973, §§ 499 und 600; MICHELS 1988, v. a. 70–92.

antiken *figura*-Lehre überkommen ist, verwies für den durch sie bewirkten Eindruck von Lebendigkeit, Abwechslung und Affektwirkung auf vergleichbare Erscheinungen bei den Bildenden Künsten. Das verhüllte Haupt auf dem Gemälde des Timanthes etwa erscheint als exemplarische malerische Figurierung mit höchstem Pathosgehalt.<sup>113</sup> Daß Alberti die Überlegungen Quintilians bekannt waren, zeigt seine Definition von *variatio*, auf die wir im Zusammenhang mit dem Bronze-David Donatellos noch ausführlich zurückkommen werden (Kap. VI).

Die Bedeutung der *figurae* für die Darstellung von *ethos* und *pathos* in Malerei und Bildhauerei, aber auch die Spannung zwischen der Forderung nach Naturtreue und künstlicher Figurierung expliziert jedoch am deutlichsten Bartolomeo Fazio in seinem Vorwort zu den Malerviten (1453):

Deshalb müssen sich sowohl der Maler wie der Dichter um die Darstellung der natürlich-charakteristischen Eigenschaften der Dinge bemühen, denn daran wird am deutlichsten beider Begabung und Können erkannt. [...] Die Dinge nämlich müssen im Vergleich ihrem Naturvorbild ähnlich sein. Deshalb hat die Malerei zurecht auch immer großes Lob erhalten. Ist es doch eine Kunst von höchstem Können und Begabung. Keine andere Kunstfertigkeit verlangt mehr Klugheit, da nicht allein die Darstellung des Mundes, Gesichts und des gesamten Körpers, sondern ebenso die der Gemüts- und Körperbewegungen gefordert ist, so daß das Bild zu leben und empfinden und in gewisser Weise sich zu bewegen und handeln scheint. [...] In der Tat, wie es laut Horaz für ein Gedicht nicht genügt, nur schön zu sein, sondern es auch ansprechen muß, so daß es die Seele und Empfindung der Menschen in jede beliebige Richtung lenken kann, so darf ein Bild nicht nur durch verschiedene Farben geschmückt sein, sondern es muß vielmehr in gewisser Lebendigkeit figuriert [*figuratus*] sein, um es so zu sagen. Und was für die Malerei gilt, läßt sich entsprechend auf die Skulptur, die Gießkunst und Architektur – alles Künste, die aus der Malerei erwachsen sind – übertragen.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, II, 13, 8–13.

<sup>114</sup> Bartolomeo Fazio, *De pictoribus*: »Atque in his proprietatibus rerum exprimendis tam pictori quam poetae elaborandum est, et in ea sane re utriusque ingenium ac facultas maxime agnoscitur. [...] Oportet enim comparatorum naturam simile esse. Et sane semper magnus honos nec immerito picturae fuit. Est enim ars magni ingenii ac solertiae, nec temere alia inter operosas maiorem prudentiam desiderat, ut pote quae non solum ut os ut faciem ac totius corporis lineamenta, sed multo etiam magis interiores sensus ac motus exprimantur postulat, ita ut vivere ac sentire pictura illa et quodammodo moveri ac gestire videatur. Alioquin similis fuerit poemati pulchro illi quidem et eleganti, sed languido ac nihil moventi. Verum, ut non satis est poemata pulchra esse, ut ait Horatius, oportet enim dulcia sint, ut quamcunque in partem velint animos hominum sensusque permoveant, ita et picturam non solum colorum varietate exornatam, sed multo magis vivacitate quadam, ut ita loquar, figu-

Den Schein größtmöglicher Lebendigkeit erlange die Darstellung von *sensus et motus animi*, Charakter und kurzzeitiger Emotion, also nicht durch simple Naturnachahmung, sondern eben vermittels *figurae*, durch künstliche Anordnungen. Das Pathos eines Werkes resultierte nicht allein daraus, daß der Künstler sich den jeweiligen Gemütszustand möglichst intensiv vergegenwärtige, sondern in einem zweiten Schritt rationaler Analyse hatte er die zur Erzeugung dieser Wirkung erforderlichen Mittel zu wählen. Fazio sieht darin dessen größte Leistung. Und wie könnte es anders sein: In der Affekt-Darstellung vermittels Kunstfiguren brillierten in der Vorstellung des frühen 15. Jhs. insbesondere die antiken Meister wie Timanthes, Euphranor, Daemon und Artistides.<sup>115</sup>

Unter dieser Vorgabe mußten die Zeitgenossen Donatellos Relief als demonstrative Darstellung einer extremen Affektsituation verstehen, für die sich das Thema des Herodesgastmahles mit seiner emotionalen Mischung aus Stolz, Haß, Furcht, Entsetzen und Hybris gegenüber dem Wort Gottes *idealiter* anbot.<sup>116</sup> Der Betrachter wird seine Bildlektüre bei der prominenten Zuschauergruppe im rechten Vordergrund begonnen haben – als ›Einstieg‹ zudem durch die perspektivisch fluchtende, formatfüllende Treppe akzentuiert. Der auf das Geländer gelehnte Mann kann *grosso modo* als Mittlerfigur im Sinne Albertis gelten.<sup>117</sup> Dessen neutrales Beobachten wird (wie auch das des Betrachters) zum gebannten Blicken bei den Soldaten, dann zum entsetzten Zurückschrecken der Sitzenden im Vordergrund, um sich schließlich in die verschiedenen Formen des gelähmten Starrs der Tischgesellschaft resp. der gespielten Gleichgültigkeit von Herodes – man beachte seine ins Tischtuch verkrampfte Hand – und Herodias zu differenzieren, eine berechnete, kunstvolle Steigerung des Pathos also. Zur im Vordergrund sitzenden Frau korrespondiert zudem rechts ein kleines, auf der Treppenstufe kauernendes Kind, das von den Vorgängen unberührt und unschuldig schläft. Es markiert sozusagen den Nullpunkt möglicher Erregung, vor dessen Unschuld sich das Entsetzen und die moralische Verderbt-

ratam esse convenit. Et quamadmodum de pictura, ita et de sculptura, fusura, architectura, quae omnes artes a pictura ortum habent, dicendum est« (nach BAXANDALL 1964; s. auch BAXANDALL 1971, 97–120, und MICHELS 1988).

<sup>115</sup> Die Beispiele aus Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 77; 35, 69 u. 98; bei ALBERTI, *De Pictura*, § 41, wurde aus dem »demon Atheniensium« fälschlich der Maler Daemon.

<sup>116</sup> Mt 14, 1 zu *timor*; Mk VI, 20f. zu *metus*; s. die Kommentare der *Glossa ordinaria*, Bd. 4, [50–52] und [104]; vgl. Quintilian, *Institutio Oratoria*, 6, 2, 20, zu den Affekten der Tragödie.

<sup>117</sup> ALBERTI, *De Pictura*, 42. – Wenig Neues bietet Iris Marzik, »Die Gestik in der ›Storia‹ Leon Battista Albertis«, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jh.*, hg. Wolfram Prinz und Andreas Beyer, Weinsheim 1987, 277–288.

heit umso deutlicher abzeichnen: auch in dieser *figura* oder Anordnung eine Verbesserung gegenüber den einheitlich furchtsamen Kindern des Sieneser Reliefs. Schließlich wird das heftige Zurückschrecken der im Vordergrund sitzenden Frau, ihre die Grenze des *decorum* erreichende Torsion, zum graziösen Tanz der Salome kontrastiert, Bewegung als Ausdruck des *terror* steht gegen *lascivia* evozierende Bewegung. Die Spannung kulminiert im Leerraum zwischen den beiden Frauen, eine Spannung, die durch das Auseinanderklaffen von Bildmitte und Fluchtpunkt um eben diesen Leerraum noch gesteigert wird. Perspektive dient als symbolische Form, um die narrative Abfolge innerhalb desselben Bildraumes, das unvermutete Umschlagen der Handlung und Affekte in einer Art Peripetie *ante litteram* zu verdeutlichen.<sup>118</sup> Dieses Umschlagen läßt sich darüber hinaus ganz konkret an dem einzigen über Eck gestellten Gebäude im Hintergrund ablesen – an dessen rechtwinklig aufeinandertreffenden Mauerflächen. Die Deutung wäre weit hergeholt, wenn nicht bereits Giotto in einem seiner Fresken der Bardi-Kapelle die radikale Loslösung des Franziskus vom Vater, das Durchschneiden aller Bindungen an die Welt durch eben ein solches über Eck gestelltes Gebäude akzentuiert hätte.<sup>119</sup> Entsprechend markiert Donatello durch die Mauerkante subtil den plötzlichen Wechsel von Festfreude zu Entsetzen.

Da die antiken Künstler als Meister kunstvoller Pathosfiguren galten, griff Donatello für die beiden zentralen weiblichen Gestalten, denen die größte Wirkmacht zukommen sollte, auf antike Vorbilder zurück. Er läßt – eine Seltenheit – den Betrachter die Übernahmen auch leicht und eindeutig erkennen. Die Tänzerin rekurriert auf einen Mänadentypus, die Sitzende zitiert eine ursprüngliche nackte Figur aus einem als ›Bett des Polyklet‹ bekannten Relief (Abb. 59).<sup>120</sup> Beide geben ein Lehrstück für die von Warburg schon

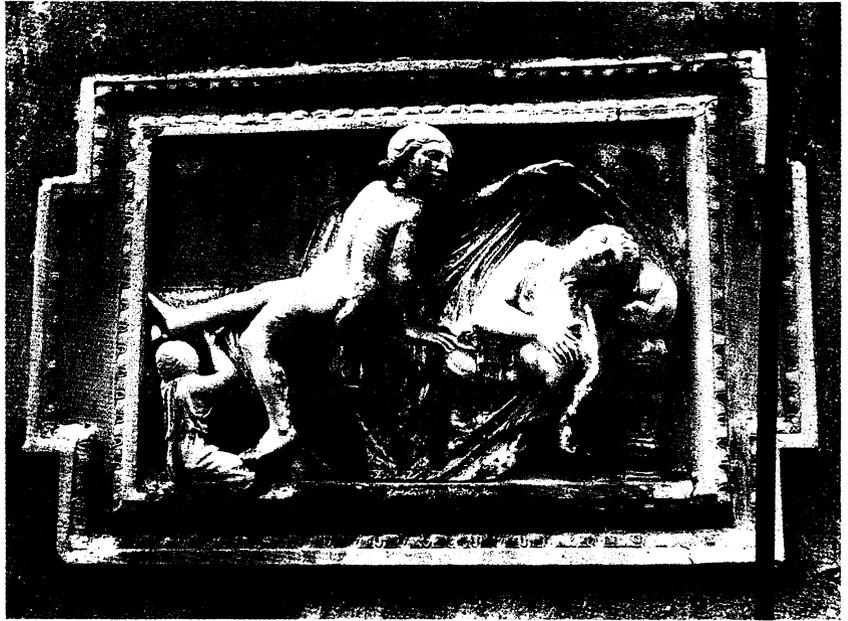
<sup>118</sup> Daß trotz der zentralperspektivischen Bildorganisation im Quattrocento nicht eine Einheit von Zeit und Personen gefordert wurde, sondern gerade Handlungsabläufe und Simultandarstellungen florierten, zeigt ANDREWS 1995 u. a. an den Beispielen der Johannes-Vita. Allerdings verweist er nicht auf die besonders prägnante Lösung Donatellos. – Zu den aristotelischen Einheiten und einer bewußten (?) Peripetie dagegen Rudolf Preimesberger, »Tragische Motive in Raffaels ›Transfiguration‹«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), 89–115. – Zur Bedeutung der bildimmanenten Zuschauer Ronald Kecks, »Assistenzfigur und Architekturkulisse. Zur Entwicklung eines Bildmotivs bei Donatello und Raffael«, in: *Mitt. Florenz*, 33 (1989), 257–300, der seine Überlegungen freilich erst mit Donatellos Santo-Reliefs beginnt.

<sup>119</sup> Siehe etwa Rona Goffen, *Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, University Park und London 1988.

<sup>120</sup> Zur Tanzenden gibt einen ersten allgemeinen Hinweis auf Mänaden/Bacchantinnen Frida Schottmüller, *Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk*, Zürich 1904, 112, Anm. 2; präzisiert von JANSON 1968; zustimmend TRUDZINSKI 1986, 135–137; ROSENAUER 1993, 184f. – Während für die Sitzende KAUFFMANN 1935, 217, Anm. 197, noch eine Nereide auf einem Sarkophag der Uffizien als Vorbild heranzog, erkannte JANSON

Abb. 59

»Bett des Polyklet,  
Rom, Palazzo  
Mattei di Giove



längst entwickelte, freilich auf reiner Anschauung basierende These einer nach bewegten Pathosformeln Ausschau haltenden, die Vorlagen teils umdeutenden Antikenrezeption in der Frührenaissance.<sup>121</sup> Dies läßt sich präzisieren: Wie die Humanisten sich der klassischen Redefiguren bedienten, so griffen die Maler und Bildhauer anscheinend deshalb bestimmte bewegte Figurierungen auf, da sie in diesen artifiziiellen *figurae* das von allen Theoretikern hoch gelobte affektive Potential antiker Kunst kodiert sahen.

Entscheidend ist die Feststellung, daß Donatellos Komposition mittels aus der Antike entlehnter Kunstfiguren eine emotionale Wirkung zu steigern versucht, für die sein Sienerer Relief die Grenze des durch sozusagen

1971, 80–102, v. a. 90, den Bezug zum *Letto*; ROSENAUER 1993, 184f. – Dagegen bezeichnet TRUDZINSKI 1986, 133–135 u. 141, die Sitzende als »Ergebnis der Formsuche des Meisters« und »ohne wirkliche Parallele«. Es ist bezeichnend für Trudzinskis Zusammenstellung möglicher formaler Anregungen, die auffälligen und bewußt gewählten Zitate Donatellos durch eine Vielzahl anderer Vergleichsbeispiele – für die der Nachweis, daß sie in Florenz bekannt waren, nie geführt wird – zu nivellieren und dadurch deren Sinn zu verschleiern.

<sup>121</sup> Zu Warburgs Konzeption der Pathosformeln zusammenfassend GOMBRICH 1981, v. a. 228–244, und die Literatur in Kap. I, Anm. 38; vgl. auch die von Warburg inspirierten Arbeiten von Fritz Saxl, »Die Ausdrucksgebärde in der bildenden Kunst«, in: *Bericht über den 12. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg*, Jena 1932 (zit. nach WARBURG 1979, 419–431), Edgar Wind und Frederick Antal, »The Maenad under the Cross«, in: *JWCI*, I (1937–38), 70–73, und Moshe Barasch, *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*, New York 1976, v. a. 103–115.

spontanen Vortrag – oder auch: durch bloße Naturbeobachtung – Möglichen bereits ausgereizt hatte. Während dort noch beiderseits der leeren Mitte kaum differenziertes Entsetzen die Gefühlslage bestimmt und Salome vor der Zuschauergruppe nicht eigentlich zur Wirkung kommt, soll jetzt durch Steigerung und unvermittelt nebeneinandergesetzte Kontraste die größtmögliche Spannbreite ausgeschöpft werden. Dieses verbessernde Wiederaufgreifen und Überarbeiten eines Themas entspricht im übrigen dem Wahlspruch Donatellos, wie ihn Paolo Giovio überliefert: »Facere saepius atque reficere in arte proficere est«. <sup>122</sup>

Wenn Donatello sein ›Gastmahl des Herodes‹ als Kunststück nicht nur der Perspektive, sondern auch extremer Affektdarstellung konzipierte, wird wenigstens teilweise die aufwendige Architekturkulisse verständlich, die nur auf den ersten Blick von der *historia* abzulenken scheint. Höchster Affekt oder Pathos – so Quintilian – kennzeichne bei den Griechen die Gattung der Tragödie. <sup>123</sup> Das zugehörige Bühnenbild solle laut Vitruv einen Königspalast mit Säulen, Giebeln, Skulpturen und dem übrigen königlichen Beiwerk (»columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus«), sowie einer Eingangstür (»valvae regiae«) in der Mitte des Prospekts zeigen. <sup>124</sup> In den Büchern *De re aedificatoria* Albertis, der anscheinend die ungenauen Angaben des römischen Theoretikers zu den drehbaren Zwischenstücken der *scaenae frons* (Periakten) mit den drei Genera der Bühnenbilder verquickte, wurde die Tragödie darüber hinaus im Atrium eines Palastes, d. h. im Hof und unter freiem Himmel angesiedelt:

Da beim Theater drei Arten von Dichtungen aufgeführt wurden: die tragische, welche das Tyrannenelend schilderte, die komische, welche Freud und Leid des Hausvaters erzählte, und die satyrische, welche die Lieblichkeit des Landes und die Liebschaften der Schäfer besang, so fehlten auch nicht drehbare Maschinen, deren bemalte Seiten man sofort nach vorne drehen konnte, so daß entweder ein Atrium, oder ein Haus, oder sogar ein Wald sich zeigte [. . .]. <sup>125</sup>

<sup>122</sup> Siehe App. A, 53.

<sup>123</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, VI, 2, 20; vgl. weiter die hier ebenfalls zutreffende Definition bei ISIDOR, *Etymologiae*, XVIII, cap. 45, die Tragödie schildere die Verbrechen von Königen; entsprechend: »tragoedia« bei PAPIAS, *Vocabularium* und BALBI, *Catholicon*. Zur humanistischen Tragödie s. die Beiträge in *La Rinascita della Tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, Viterbo 1983.

<sup>124</sup> Vitruv, *De architectura*, lib. V, cap. vii, 119: »Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter de dissimili disparique ratione, quod tragice deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus.«

<sup>125</sup> ALBERTI, *De re aed.*, lib. VIII, cap. 7; Übersetzung nach ALBERTI – THEUER, 449.

Aus der Kenntnis und (teils fehlerhaften) Deutung der Vitruv-Stelle heraus wird man in dem ansonsten schwer verständlichen Aufbau hinter der Festgesellschaft – der durch seine Platzierung bei der Hofmauer und seine Treppe einem antiken Vestibül wohl am nächsten kommt<sup>126</sup> – einen Verweis auf die architektonische Kulisse einer Tragödienhandlung vermuten, wie sie der von Herodes willkürlich befohlenen Enthauptung des Johannes angemessen wäre: Bei Donatello also nicht primär konkret bestimmbare Bauform, sondern die Gattungshöhe der Darstellung signalisierende zeichenhafte Ansammlung von Säulen, Giebel und Skulpturen.<sup>127</sup> Die zentrale, von Soldaten bewachte Tür in der Arkadenmauer meint dann den Eingang zum Königspalast (*valvae regiae*).<sup>128</sup> Gemäß dieser Deutung der Architektur würde es sich um das früheste bekannte Beispiel des 15. Jhs. einer künst-

<sup>126</sup> Darauf wies mich Christoph L. Frommel hin, s. FROMMEL 1990, v. a. 151–154 mit Quellen.

<sup>127</sup> In der realen Aufführungspraxis scheinen erst im späten 15. Jh. die zellenartigen *case* und Türen, die die verschiedenen Lokalitäten der Handlung bezeichneten, durch gemalte Bühnenprospekte ersetzt worden zu sein, wie das dem Kardinal Riario gewidmete Vorwort der ersten gedruckten Vitruv-Ausgabe des Johannes Sulpitius von 1486 (?) zu entnehmen ist; dazu POCHAT 1990, 219f.

<sup>128</sup> Erst die zweite Überlegung hätte wohl der Frage gegolten, was für Gebäudetypen im einzelnen dargestellt waren. Erstaunlicherweise wurde in diesem Zusammenhang noch nicht versucht, das Wissen des frühen 15. Jhs. über den realen Palast des Herodes zusammenzustellen, obwohl eine schöne *domus* bzw. ein *palatium Herodei* in den meisten Pilgerberichten und Führern zu den heiligen Stätten erwähnt wird (ein Verzeichnis der edierten Quellen von 1320–1520 bei Ursula Ganz-Blättler, *Andacht und Abenteuer. Berichte europäischer Jerusalem- und Santiago-Pilger [1320–1520]*, Tübingen 1991, 355–420). Zwar scheinen die wenigsten Besucher das zeitweise als Harem oder ‚Sarazenen-‘Schule genutzte Gebäude von innen gesehen zu haben, jedoch beschreibt zumindest der Franzose Charles Schefer zu Ende des 15. Jhs. die auffällige Straßenfassade mit ihren 15 Eingangsarkaden (Charles Schefer, *Le Voyage de la Sainte Cyté de Hierusalem*, Paris 1882 [zit. Reprint Amsterdam 1970, 76f.]: »Derriere ladicte mayson est l’ostel de Herode ui fait le coing d’une ruelle et y a quinze beaulx degrez à entrer dedans; et est belle mayson et là fut envoyé Nostre Seigneur par Pylate pour estre interroué de Herode«; vgl. auch *Fratris Felicis Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti Peregrinationem*, hg. Konrad D. Hassler, Stuttgart 1843, Bd.1, 362f.). Und der berühmte Stich des Erhard Reuwich, zusammen mit der Beschreibung des Bernhard Breydenbach 1483 im Druck erschienen, zeigt zwar nicht am Hause des Herodes, wohl aber an dem des Ananias, wie eine solche Arkadenfront ausgesehen haben könnte. »Realistische Darstellungen einzelner Gebäude Jerusalems« – so jüngst das Resümee Rainer Hausscherr – »setzen in der Kunst des lateinischen Westens um 1420 ein« (Rainer Hausscherr, »Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem [oder: War der Hausbuchmeister in Jerusalem?]«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 29/20 [1987/88], 47–70). Albertis Nachbau eines Hl. Grabes für S. Pancrazio in den späten 1450er Jahren verdeutlicht, daß die Vorstellung von den fernen Stätten durchaus mit einem antiktischen Stil zu vereinbaren war. Donatellos von Arkaden durchbrochene Hofmauer mit ihrem Laufgang könnte also zumindest in diesem Punkt auf die vermeintlich reale Situation in Jerusalem zur Zeit der römischen Besatzung anspielen.

lerischen Rezeption der Vitruvianischen Vorschriften zur Bühnenfassade handeln.<sup>129</sup>

### *Das ›Bett des Polyklet‹*

Während das genaue antike Vorbild für die Tänzerin – um die Frage nach den beiden zentralen Pathosfiguren und Polyklet wieder aufzugreifen – nicht bekannt ist, hat Janson für die Sitzende überzeugend das sog. ›Bett des Polyklet‹ in Vorschlag gebracht (Abb. 59). Dieses antike Relief taucht nachweislich erstmals in der Sammlung Lorenzo Ghibertis auf: Es zeigt einen schlafenden Mann auf einer Kline, am Fußende sitzt die nackte Frau, deren gedrehten Haltung Donatello so faszinierte. Sie ist dabei, die Decke des Schlafenden hochzuheben, woraus allerdings erst die moderne Archäologie eine Deutung als Amor und Psyche ableitete.<sup>130</sup> Am Boden schließlich kauert ein kleiner Junge. Einen ersten Hinweis auf die Provenienz des Stückes gibt Francesco Albertinis Florenz-Führer von 1510, der allgemein von »quelle excellentissime [opere d'arte] per mano di Polycleto antiquo, sono in casa de' Ghiberti« berichtet.<sup>131</sup> Der Anonymus Magliabecchiano (um 1536–1546) präzisiert dann:

Polyklet aus Sikyon [...] noch in unserer Zeit kann man von seiner Hand das sog. ›letto‹ aus Bronze mit wunderbaren Figuren sehen, welches sich heute im Besitz des Monsignor Bembo befindet, der es seinerseits von dem Florentiner Vettorino Ghiberti hat, und welches [ursprünglich] zwischen den Sachen des Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti war.

Am Rand des Manuskripts verbessert der Anonymus jedoch selbst, daß es sich bei Bembos Exemplar lediglich um eine Kopie handelte. Das Original war zusammen mit den übrigen Stücken der Ghiberti-Sammlung in den Besitz des Giovanni Gaddi übergegangen: »salvo il vero a messer Giovanni Gaddi«. <sup>132</sup> 1517 schien es dem Herzog von Ferrara nicht unter der Würde eines Raffael, diesen mit dem Ankauf des Anfang des 16. Jhs. zu den

<sup>129</sup> Dazu Franco Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Rom 1983; POCHAT 1990, 205–277; Annarosa Cerutti Fusco, »Teatri all'antica intorno alla metà del Quattrocento: studi antiquari, trattatistica, raffigurazioni, disegni di architettura«, in: *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura (Saggi in onore di Renato Bonelli)*, 15–20 (1990–1992), 419–436. – Allgemeine Vermutungen zu Donatellos Verbindung mit der zeitgenössischen Theaterpraxis (v. a. auch den *sacre rappresentazioni*) bei VERDON 1986 und POCHAT 1990, 91–95.

<sup>130</sup> BOBER/RUBINSTEIN 1986, 197 (Nr. 94).

<sup>131</sup> ALBERTINI, *Memoriale* (s. App. C, 103).

<sup>132</sup> ANONIMO MAGLIABECCHIANO, 11: »Polycleto Sicionio [...] E ancora a' nostri tempi s'è visto di sua mano, di bronzo, il letto con figure maravigliose che oggi è appresso monsignor Bembo, che l'ebbe da Vettorino Ghiberti fiorentino, ch'era tra le cose di Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti.«



Abb. 60  
Lorenzo Ghiberti,  
Auferstehung  
Christi aus der  
ersten Bronzetur  
(Detail).  
Florenz,  
Baptisterium

berühmtesten Antiken überhaupt zählenden *Letto* zu beauftragen – der Handel kam freilich nicht zustande.<sup>133</sup> Für die weitere komplizierte Geschichte des Reliefs, dessen Spuren sich in der Prager Sammlung Rudolfs II. verlieren, und seiner Repliken sei auf Julius von Schlossers brillante Rekonstruktion verwiesen.<sup>134</sup> Daß Ghiberti das Werk bereits in den frühen 1410er Jahren besaß oder zumindest kannte, belegt ein Zitat nach der männlichen Liegefigur im Auferstehungsrelief der ersten Baptisteriumstür des Meisters, das um 1415 entstand (Abb. 60).<sup>135</sup> Bislang nicht nachzuweisen war allerdings, daß das Objekt bereits im 15. Jh. als *Letto di Policleteo* bezeichnet wurde.<sup>136</sup> Im erwähnten Inventar der Medici-Sammlung von 1492, diesmal

<sup>133</sup> Brief Beltrame Costabilis an Alfonso I. d'Este vom 30. März 1517: »Poi ne [Raffaello] ha facto dire che altre volte la Ex.a V. desiderò havere el lecto de Policrate have uno è a Fiorenza, et lo dixè a lui et chel non se può havere. Ma qui ne è uno che li pare più bela cosa, ben che non sia el lecto di Policrate [...]« (zit. nach Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, 53 f.).

<sup>134</sup> SCHLOSSER 1904; Christian Hülsen, »Il letto di Policleteo, eine Antike aus dem Besitze Lorenzo Ghibertis«, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, 18 (1915), 130–137; SCHLOSSER 1941, 123–140; Nicole Dacos, *Le Loggie di Raffaello*, Rom 1977, 210–212 (v. a. zur Nachwirkung ab dem späten 15. Jh.); *Ghiberti* 1980a, 564f. und allgemein zur Antikensammlung Ghibertis S. 559–563 (Litta Medri); unvollständig BOBER/RUBINSTEIN 1986/1991, 127 (Kat. 94); BOBER 1994; BARKAN 1999, 247–269. – Zur Verteilung des Ghiberti-Besitzes nach Lorenzos Tod auch Trude Krautheimer-Hess, »More Ghibertiana«, in: *Art Bulletin*, 46 (1964), 307–321; zuletzt ist das *Letto* in der Sammlung Rudolfs II. in Prag nachzuweisen, s. Michael Eichberg, »Oft erwähnt, selten behandelt – zu den Antiken in der Prager Kunstkammer Kaiser Rudolfs II.«, in: *Sudetenland*, 36 (1994), 33–40.

<sup>135</sup> BOBER/RUBINSTEIN 1986/1991, 127 (Kat. 94), die den Hinweis Roger Ward verdanken. Es handelt sich um den rechten Soldaten des Auferstehungs-Reliefs (KRAUTHEIMER 1956, 113–134; *Ghiberti* 1978, 82–94); vgl. auch BOBER 1994.

<sup>136</sup> Da Ghiberti in den *Commentarii* die Stücke seiner eigenen Sammlung nicht bespricht, ist sein Stillschweigen über das *Letto* kein Beweis *e silentio* dafür – wie ZÖLLNER 1990, 461 will –, daß es im 15. Jh. noch nicht so bezeichnet wurde.

nicht unter den Gütern des Familienpalastes, sondern unter den Gegenständen in der Villa von Poggio a Caiano, findet sich jedoch ein unbeachteter Vermerk zu einer »tavoletta, dipintovi el letto di Pulichieto«. <sup>137</sup> Allein schon die Tatsache, daß man ein Tafelbild nach einem antiken Relief hatte anfertigen lassen, verdeutlicht nochmals dessen herausragenden Stellenwert. Da es im Wesen solcher Besitz-Auflistungen liegt, den Bestand beschreibend zu sichern und den Wert zu schätzen, nicht ungewisse ikonographische Deutungen noch Vermutungen über den Künstler zu vermerken, wird es sich um einen zu diesem Zeitpunkt schon länger gebräuchlichen, bereits ins Allgemeinwissen übergegangenen Notnamen gehandelt haben. Zudem entspricht eine durch keinen klassischen Autor gesicherte Attribution an Polyklet eher der unbekümmerten Zuschreibungspraxis der ersten Jahrhunderthälfte, als er noch als *maximus artifex statuarum* galt. Zumindest datieren von den übrigen 22 mir bekannten Attributionsversuchen an antike Künstler nur 5 aus dem späteren Quattro- oder dem ersten Jahrzehnt des Cinquecento (s. App.D). Und diese basieren entweder auf zumindest ansatzweise antiquarisch-archäologischen Überlegungen – man denke etwa an Polizian. Oder aber offenkundige Eigeninteressen führten zu den Attributionen, so wenn Raffaele Zovenzoni nur auf die eigene Kennerschaft gestützt (»ut credo«) seinen Siegelring einem möglichst berühmten Künstler, in diesem Falle Lysipp, zuweisen möchte. <sup>138</sup> Vor diesem Hintergrund hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich, daß das »Bett des Polyklet« kurz nach seinem Bekanntwerden, das wohl nicht lange vor 1415 erfolgte, seinen Notnamen erhielt. Das Werk konnte in den Augen seiner damaligen Bewunderer nur vom Meister der Reliefkunst, von Polyklet selbst, stammen.

Donatello scheint also bei dem als kunsttheoretischem Demonstrationsstück angelegten »Gastmahl des Herodes« mit dem – es sei nochmals betont – für ihn ungewöhnlich expliziten Antiken-Zitat bei der größten, dem Betrachter am nächsten plazierten und für die Wirkung der *historia* entscheidenden Pathosfigur ein vermeintliches Vorbild Polyklets ins Gedächtnis zu rufen.

#### 4. Die Cavalcanti-Verkündigung in S. Croce

##### *Auftrag, Funktion und Vorbilder des Tabernakels*

Aus den gleichen Jahren – um 1435 – datiert die sog. Cavalcanti-Verkündigung Donatellos, ein Tabernakel aus Sandstein mit den lebensgroßen und

<sup>137</sup> *Libro d'Inventario*, fol. 97.

<sup>138</sup> Siehe App.D, 15.

annähernd vollplastischen Figuren Mariens und Gabriels, entstanden im Auftrag der Familie Cavalcanti für S. Croce in Florenz (Abb. 61).<sup>139</sup> Das Werk befindet sich mit größter Wahrscheinlichkeit noch an seinem ehemaligen Bestimmungsort (Abb. 62).<sup>140</sup> Es ist in die rechte Seitenschiffwand der Kirche zu Beginn des sechsten Jochs so vermauert, daß die schmale Bühne, auf der das Wunder der Inkarnation Christi nachgestellt ist, knapp über Augenhöhe zu liegen kommt.<sup>141</sup> Die jüngste Restaurierung hat den prächtigen Gesamteindruck, den die überreiche antikische Ornamentik und Vergoldung hervorruft, ebenso wieder zum Leben erweckt, wie die sechs meisterhaften Terracotta-Putten, die sich in luftiger Höhe auf dem Gebälk tummeln. Nicht mehr sicher zu entscheiden ist dagegen, ob die aufgefundenen Farbspuren als Überreste einer originalen weißen Fassung zu deuten sind, die die Pietra Serena des Tabernakels in fiktiven Marmor hätte verwandeln sollen.<sup>142</sup> Durch die Umbaumaßnahmen des Kircheninnern im Zuge der Gegenreformation (von 1586–89), mit denen Herzog Cosimo I. Vasari beauftragte, wurde der ehemalige Kontext völlig zer-

<sup>139</sup> Maße: H. 420 cm, B. Basis 248 cm, B. Gesims 274 cm, lichte H. der Nische 218 cm, lichte B. 169 cm, T. 33 cm; zu technischen Daten, Datierung und Forschungsstand JANSON 1957, Bd. 2, 103–108 (der nicht überzeugend eine Entstehung in zwei Phasen vorschlägt); ROSENAUER 1993, 134–141 u. 153–157. – Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1952, 375, vermuteten fälschlich, daß die Familie Cavalcanti schon in den 1380er Jahren ein Verkündigungsbild in Verbindung mit ihrer Grablege in S. Maria Novella gestiftet hätte (Altarpatrozinium S. Maria Magdalena). Richard Offner, *A Corpus of Florentine Painting, IV/5 Giovanni di Biondo, Part II*, New York 1969, 107–114 und Taf. XXV, ordnete jedoch die Tafel überzeugend dem Verkündigungsalter in der dortigen Sakristei zu, der ebenfalls unter dem Patronat der Cavalcanti stand; auch Margaret Haines, »The sacristy of S. Maria Novella in Florence. The history of its functions and furnishings«, in: *Memorie domenicane*, n.s. 11 (1980), 575–626, hier 580f.

<sup>140</sup> HALL 1979, v. a. 167 und Abb. 1; vorsichtig Maria G. Vaccari, Roberto Manni, Andreina Andreoni, Francesca Kumar, »Annunciazione Cavalcanti«, in: *OPD – Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze*, 7 (1995), 185–192, hier 187: »Nessuno degli elementi emersi finora è decisivo per stabilire inequivocabilmente la originaria collocazione dell'opera.«

<sup>141</sup> Die Konsolen liegen 136 cm, die geschwungene Basis 167 cm über Bodenniveau. MUNMAN 1985, 41f. zum Ausgleich optischer Verzerrungen bei Maria und Gabriel. – Zum Einfluß zeitgenössischer Theaterbühnen und Aufführungspraktiken auf Donatello's Reliefs die Beobachtungen bei VERDON 1986 (ohne Erwähnung der Cavalcanti-Verkündigung); allgemein Nerida Newbiggin, »Between prophecy and redemption: the disputa delle virtù and Florentine plays of the redemption«, in: *Atti del IV Colloquio dello Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, hg. M. Chiabò u. a., Viterbo 1984, 261–273; allerdings wird der Einfluß des Theaters leicht überschätzt, vgl. die Einwände von ARASSE 1977, v. a. 216–226.

<sup>142</sup> Zur 1994 erfolgten Restaurierung Giorgio Bonsanti, »Le impronte digitali di Donatello«, in: *Il Giornale dell'Arte*, 131 (1995), 53, und die Literatur in Anm. 140 und 144.



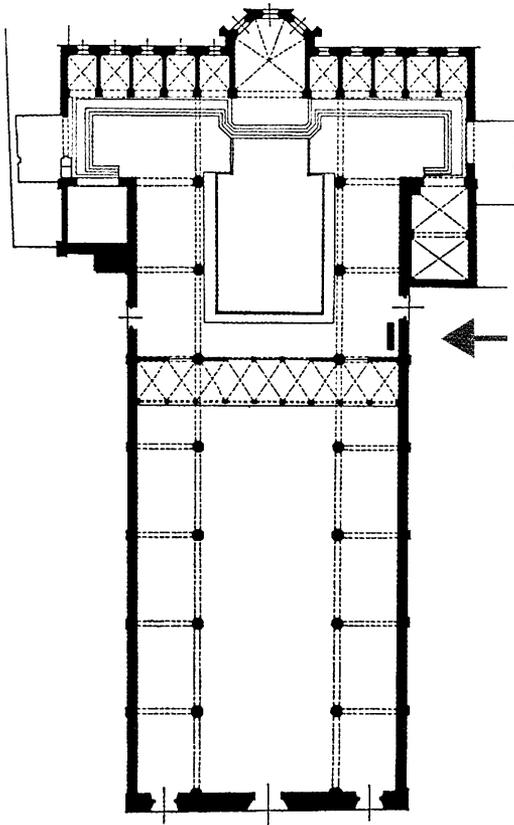


Abb. 62  
Grundriß von  
S. Croce, Florenz,  
mit rekonstruier-  
tem Lettner (nach  
HALL 1979)

linke Seite

Abb. 61  
Donatello,  
Cavalcanti-Verkün-  
digung.  
Florenz, S. Croce

325–341; im rechten Winkel an Donatellos Tabernakel angrenzend – auf der Chorseite des Lettners – befand sich das Fresko Domenico Venezianos mit den Hll. Franziskus und Hieronymus, daneben hing zumindest im 16. Jh. das von Vasari Donatello zugeschriebene Holzkruzifix, s. Marcia Hall, »The *tramezzo* in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's fresco«, in: *Burlington Magazine*, 112 (1970), 797–799; TRACHTENBERG 1997, 217–223.

<sup>144</sup> ANONIMO MAGLIABECHIANO, 104: »Fra Filippo [...] dipinse la predella dell'altare della Nunziata, di mano di Donato [...]«. – Archivio dell'Opera di Santa Croce (Firenze), Filza Affari dell'Opera di Santa Croce dal 1825 al 1843, inserto n. 17, fol. 2r–3r; erstmals publ. bei Vaccari, Manni, Andreoni und Kumar 1995 (wie Anm. 140); vgl. Andreina Andreoni, Fabio Burrini, Francesca Kumar und Maria G. Vaccari, »I putti dell' Annunciazione di Donatello in Santa Croce. Vicende, ipotesi e intervento«, in: *La Scultura in Terracotta*, hg. Maria G. Vaccari, Florenz 1996, 246–254.

<sup>145</sup> HALL 1979, 131f., das Inventar abgedruckt 153–167 (doc. 1). – Für eine Benennung als *cappella* genüge anscheinend ein Aufbau von Altar und Retabel, vgl. Christa Gardner von Teuffel, »Masaccio and the Pisa altarpiece: a new approach«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 19 (1977), 23–68, dort 58–60; zum Vorgang einer Kapellenstiftung allgemein Annegret Höger, *Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -altären des Trecento in Florentiner Kirchen*, Diss. Bonn 1976. – Gegen eine Funktion als Altarbild bereits ROSENAUER 1975, 107f., während TRUDZINSKI 1986, 75–77, aufgrund der Dokumente des 16. Jhs. einen Altar bereits um 1435 postuliert.

stört.<sup>143</sup> Der Lettner, welcher die Familienkapelle der Cavalcanti zuvor vom Laienbereich abschied und als seitliche Begrenzung diente (Abb. 63), fiel dem Wunsch nach einem einheitlichen Kirchenraum und freiem Blick auf den Hochaltar zum Opfer. Der im Codice Magliabecchiano (ca. 1537–40) erstmals bezeugte Kapellen-Altar wurde allerdings erst 1815 entfernt.<sup>144</sup> Doch besaßen die Cavalcanti sehr wahrscheinlich zum Zeitpunkt, da sie den Tabernakel stifteten, noch gar kein Altarpatrozinium. Jedenfalls fehlt in einem Inventar der »chappelle, altari e sepolture di S. Croce« von 1439 ein entsprechender Eintrag.<sup>145</sup> Donatellos Verkündigungsrelief wäre demnach nicht als

<sup>143</sup> HALL 1979, v. a. 131f. und dies., »The *tramezzo* in S. Croce, Florence reconstructed«, in: *Art Bulletin*, 56 (1974),

steinernes Retabel in Bezug auf einen wie auch immer plazierten, bereits bestehenden Altar konzipiert, sondern erst nachträglich durch Anfügen eines Altares dazu umfunktioniert worden. Vermutlich geschah dies um 1455/60, als eine gemalte Predellentafel des Giovanni di Francesco mit drei Szenen aus der Nikolaus-Vita zwischen die Konsolen des Tabernakels eingepaßt und das Relief so erst eigentlich zur »vollständigen Altarpala« erweitert wurde – wenig später wurde dann zudem ein Weihwasserbecken ergänzt.<sup>146</sup>

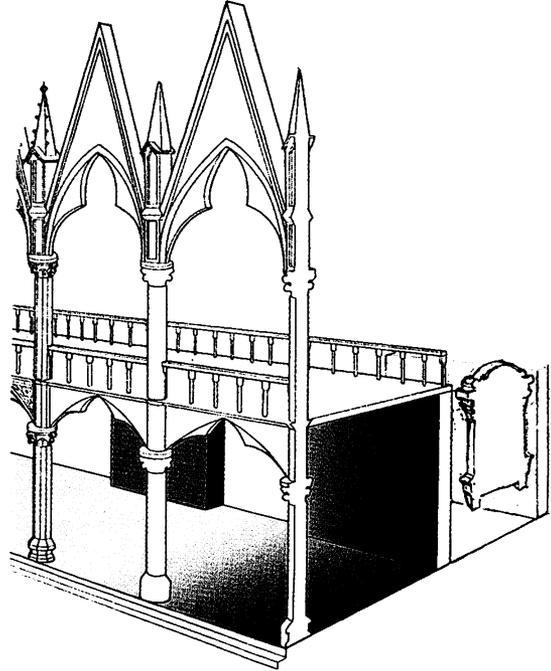


Abb. 63  
Rekonstruierter  
Aufstellungs-  
kontext des Caval-  
canti-Tabernakels  
(nach TRUDZINSKI  
1986)

Welche Funktion sollte die Stiftung aber dann ursprünglich erfüllen? Eine Möglichkeit eröffnet sich durch die Nähe zu einer Grabplatte im Fußboden für drei im späten Trecento verstorbene Angehörige der Cavalcanti.

Ähnlich einem Epitaph hätte das Relief die Erinnerung an diese und alle übrigen, verteilt in der Kirche und Stadt bestatteten Mitglieder der Familie wach gehalten, deshalb auch nur das Familienwappen und keine weitere spezifizierende Memorialinschrift. Es diente, wie Artur Rosenauer erstmals bemerkte, als »eine Art von monumentalem Andachtsbild mit Memorialcharakter«. <sup>147</sup> Einem solchen sepulkralen Kontext scheint zumindest auch das prominenteste Detail der Ornamentik, der geflügelte Kranz, anzugehören. <sup>148</sup> Das schließt natürlich nicht aus, daß die Cavalcanti von Anfang an

<sup>146</sup> Zur Predella zuletzt *Pittura di Luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, Ausstellungskatalog, hg. Luciano Bellosi, Florenz 1990, 56–61; zum »um 1465« datierbaren Weihwasserbecken CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 99.

<sup>147</sup> ROSENAUER 1975, 108. – Ein (allerdings schwacher) Hinweis könnte auch sein, daß in Rossellis *Sepultuario* von 1657 das Cavalcanti-Tabernakel als Grabmonument behandelt wird (ASF, Ms. 625, 273 f.: »Accanto alla Porta che v'è nel chioostro Altare della Famiglia de Cavalcanti antico intitolato nell' Annunziata, la quale vi è rappresentata nella tavola in Figure al naturale di rilievo di mano di Donatello scultore carissimo«). – TRUDZINSKI 1986, 71–74, deutet dagegen ohne überzeugende Argumente den »Kenotaph« als überdimensional große »Versinnbildlichung« einer Sarkophagfront mit Verkündigungsszene.

<sup>148</sup> Eine sehr ähnliche, geflügelte Patera (?) befand sich unter dem heute weitgehend zerstörten Grabmal Ludovico Foscari's in S. Maria dei Frari, Venedig (Werkstatt Pietro Lom-

darauf spekulierten, irgendwann dem Tabernakel einen Altar, dem Gebetsgedenken die Möglichkeit zur Meßfeier für die Toten anzufügen. Die Verkündigungsszene würde sich ausgezeichnet in ein solches Sepulkralprogramm einfügen: Sie präsentiert Maria als *tabernaculum Dei* und *porta Paradisi*, da durch die Inkarnation Christi der Menschheit nach dem Sündenfall der Himmel erstmals wieder erschlossen wurde.<sup>149</sup> In den Worten des späteren Erzbischofs von Florenz, Antoninus: Mit der Verkündigung beginnt die neue Zeit *sub gratia*, da »der Tod durch den Tod zerstört und die Geburt durch die Geburt wieder hergestellt werden wird«.<sup>150</sup>

Die moderne Forschung interessierte an dem Werk, welches unmittelbar nach Donatellos Romaufenthalt entstand, vor allem ein Aspekt: die Antikenrezeption. Der Gesamtentwurf eines Verkündigungs-Tabernakels mit stehender Maria und knieendem Engel war keine neue Aufgabe, Donatello dürften (wenn auch wohl seltene) Beispiele des Trecento bekannt gewesen sein. Ein Sienerer Exemplar aus Holz und kaum halb so groß wie die

bardos). Beim wenig späteren, formal entsprechenden Grabmal für Giovanni Zanetti im Dom zu Treviso wurde die geflügelte Patera durch einen Adler ersetzt, offensichtlich waren beide gleichwertig; s. für beide Monumente Robert Munman, »The Lombardo family and the tomb of Giovanni Zanetti«, in: *Art Bulletin*, 59 (1977), 28–38. Es liegt nahe, die traditionelle Symbolik des Adlers – Auferstehung, Flug der Seele zu Gott – auf das abstraktere Bild des geflügelten Kranzes zu übertragen. Eine solche Gleichsetzung könnte dann auch den geflügelten Kranz um das Trinitätszeichen am Ludwigs-Tabernakel von Orsanmichele erklären, steht der Adler doch auch für das Göttliche. – Als antikes Vorbild ließe sich auf den Kranz eines Sarkophags im Pisaner Camposanto (*Camposanto* 1977, Bd. 1, 106f. [A 13 int.]) verweisen, der ebenfalls Blume und Bänder aufweist. – Nicht überzeugend TRUDZINSKI 1986, 91–94, der in der geflügelten Aureole eines Madonnenbilds des Domenico di Bartolo von 1433 den vermeintlichen *terminus ante quem* für Donatello sieht (zur Deutung dieser Aureole jetzt Carl Brandon Strehlke, »La ›Madonna dell'Umiltà‹ di Domenico di Bartolo e San Bernardino«, in: *Arte Cristiana*, 72 [1984], 381–390). – Carlo Del Bravo, »Preparativi per l'interpretazione di opere funebri quattrocentesche«, in: *Artibus et historiae*, 23 (1991), 83–94, bleibt für seine neoplatonische Deutung des geflügelten Kranzes und der Ornamentik jeden Beleg schuldig.

<sup>149</sup> ROSENAUER 1975, 103f. u. 107f., hat erstmals in diesem Zusammenhang auf ein heute nurmehr in einer Zeichnung überliefertes Verkündigungsfresko über dem Portinari-Grabmal verwiesen. – Vgl. insgesamt Giovanni Pozzi, »Maria tabernacolo«, in: *Italia medioevale e umanistica*, 32 (1989), 263–326; zur Sepulkralsymbolik Ursula Schlegel, »Zum Bildprogramm der Arenakapelle«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20 (1957), 125–146, v. a. 134; Martin Warnke, Rezension zu Frederick Hartt, Gino Corti und Clarence Kennedy, *The Chapel of the Cardinal of Portugal (1434–1459) at San Miniato in Florence* (1964), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 30 (1967), 257–263, v. a. 262; TRUDZINSKI 1986, 71–74; Gail L. Geiger, »Filippino Lippi's Carafa ›annunciation‹: theology, artistic conventions, and patronage«, in: *Art Bulletin*, 63 (1981), 62–75.

<sup>150</sup> ANTONINUS, *Summa*, IVa, 15, 22; vgl. für diesen Allgemeinplatz auch DIDI-HUBERMANN 1995, 123.

Cavalcanti-Verkündigung bewahrt etwa das Rijksmuseum in Amsterdam (Abb. 64).<sup>151</sup> Unmittelbar vor Donatellos Werk dürfte ein 1433 datierter Altar aus ungefaßter Terrakotta hergestellt worden sein, den Mariotto Angelo, Kanoniker am Dom von Arezzo, für sein eigenes Seelenheil und das seiner Angehörigen gestiftet hatte (Abb. 65).<sup>152</sup> Von solchen Beispielen ausgehend transformierte Donatello jedoch jedes einzelne Element im Sinne der Antike. Aufbau und eine Reihe von Einzelmotiven des Tabernakels – am offensichtlichsten der in Voluten auslaufende runde Giebel mit der zentralen *patera* und den Kränzen – rekurren auf römische Graburnen, -altäre und -stelen, ein zusätzliches Indiz für die ehemalige Funktion der Cavalcanti-Stiftung in funeralem Kontext.<sup>153</sup> Die Herleitung der übrigen Details der Architektur ist für unsere Überlegungen nicht von Bedeutung. Allgemein läßt sich festhalten, daß der Künstler im Vergleich mit der wenig früheren Cantoria einen weiteren Schritt hin zu einer an den antiken Monumenten (der Stadt Rom) präzise beobachteten, archäologisch korrekteren Verwendung der Ornamentik vollzogen hat.<sup>154</sup> Dies bedeutete jedoch andererseits keineswegs eine Einengung für Donatellos freien und originellen Umgang mit allen Vorbildern, der zu einem völlig neuen, überzeugend einheitlichen Ergebnis führte.



<sup>151</sup> Jaap Leeuwenberg, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam 1973, 342 f. (Nr. 573, Inv. R. B. K. 17225); auf das Beispiel verweist bereits TRUDZINSKI 1986, 65. Zu trecentesken Vorbildern für die stehende Maria und den knienden Engel in der Malerei zuerst KAUFFMANN 1935, 79. – Wichtig scheint mir auch die Verkündigungsszene auf dem Silberaltar des Doms von Pistoia, zumal Donatellos Aufenthalt dort gesichert ist (HERZNER 1979, 173, doc. 1).

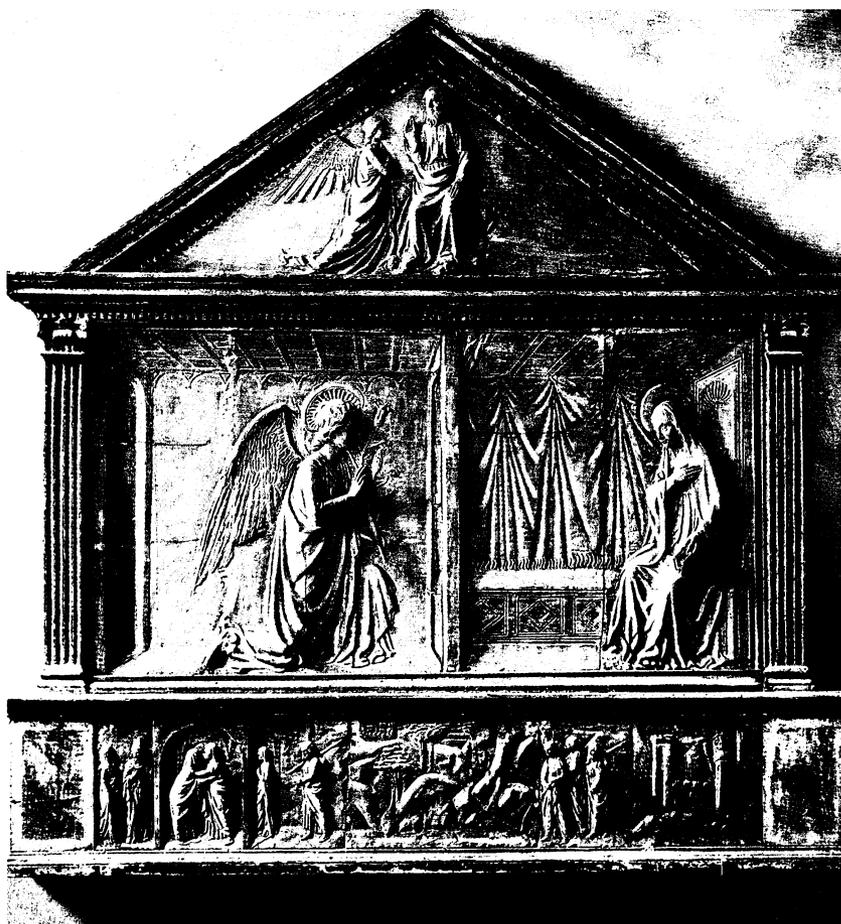
<sup>152</sup> Durch eine Inschrift – »Mariottus Angeli Canonicus aretinus pro anima sua et suorum anno Domini MCCCXXXIII« – sind die erstaunlich frühe Datierung und Intention des Auftraggebers gesichert, s. GENTILINI 1992b.

<sup>153</sup> GREENHALGH 1982, 84–88; nicht immer überzeugend MORANDI 1995, 213–215. Vgl. für die geschuppten Pilaster, den Giebel und Kranz etwa auch Dietrich Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern 1987, Taf. 3–7 u. 34–39.

<sup>154</sup> POPE-HENNESSY 1993, 335 f.; weniger eindeutig MOROLLI 1987, 46–50; vgl. ergänzend zu Donatellos Romerfahrt MORANDI 1995; Francesca Salvemini, »Il primo Donatello a confronto con Roma antica e moderna«, in: *Le due Rome del Quattrocento*, hg. Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, 203–212.

Abb. 64  
Sienesisch, spätes  
14. Jahrhundert,  
Verkündigungsternakel.  
Amsterdam,  
Rijksmuseum

Abb. 65  
Meister Ludovicus,  
Verkündigung.  
Arezzo, Dom



Die wenigen beigebrachten Vergleichsbeispiele für die beiden Hauptakteure verdeutlichen dagegen nur, wie sehr doch Donatellos Entwurf von der Tradition hunderter von Verkündigungsdarstellungen abwich.<sup>155</sup> Wich-

<sup>155</sup> KAUFFMANN 1935, 79–82; GREENHALGH 1982, 84–95; Maria G. Pernis, »Greek Sources for Donatello's *Annunciation* in Santa Croce«, in: *Source*, 5 (1986), 16–20, und TRUDZINSKI 1986, 47–95, mit teils wenig überzeugenden Vergleichen, s. auch die Rezension zu Trudzinski von Artur Rosenauer in: *Burlington Magazine*, 129 (1987), 539f. – Für die Köpfe scheint mir der wenig beachtete Vergleich von Ludwig Goldscheider, *Donatello*, London 1941, 27f., mit den zwei erhaltenen Köpfen der ›Drei Grazien‹-Gruppe in Siena, Libreria Piccolomini am bedenkenwertesten; die Grazien dienten möglicherweise um diese Zeit auch Ghiberti als Anregung für die Frauengruppe im linken Vordergrund der Isaak-Platte der Paradiespforte (KRAUTHEIMER 1956, 346f., Nr. 37). Für das Quattrocento nicht nachweisbar ist die Zuschreibung der ›Drei Grazien‹ an Polyklet auf einem Stich Enea Vicos von 1542 (*The Illustrated Bartsch*, Bd. 30, hg. John Spike, New York 1985, 30, Nr. 20/291). – Zur Tradition der Verkündigungsdarstellung s. auch Gert Duwe, *Der Wandel in der Dar-*

tig ist vor allem der Hinweis, daß Maria in Haltung und Gewandbehandlung auf antike Venusstatuen rekurriert. Die betonte Differenzierung zwischen Stand- und Spielbein, die Arme vor der Brust und auf Höhe des Schoßes (wenn auch mit Buch), schließlich der antike Gesichtsschnitt und die Frisur hätten beim Betrachter sicherlich die Assoziation mit der Hauptfeindin Mariens im antiken Pantheon, mit Venus, ausgelöst. Der Typus der nackten ›Venus pudica‹ war allgemein bekannt, Giovanni Pisano verwandelte sie um 1300 an seiner Pisaner Domkanzel zur christlichen Tugend der Temperantia (Abb. 66). Die schon erwähnte Sieneser Venus gehörte nach der Aussage Ghibertis ebenso zu diesem Typus wie eine unter dem Haus der Familie Brunelleschi gefundene, nach Padua verbrachte Statue und ein weiblicher Torso in Ghibertis eigener Sammlung. Pisanello hielt mehrere Exemplare in seinen Antikennachzeichnungen fest etc. (Abb. 67).<sup>156</sup> Masaccio und später Ghiberti übernahmen deren schamhafte Haltung für ihre Darstellungen Evas (Abb. 68). Donatellos an das Vorbild antiker Veneres erinnernde Jungfrau bot dem Betrachter dadurch reiche Anhaltspunkte zu ausdeutender Meditation.<sup>157</sup> Hatte die (auf Venus, d. h. die sexuelle Lust zurückzuführende) Verfehlung



Abb. 66  
Giovanni Pisano,  
Temperantia.  
Pisa, Dom

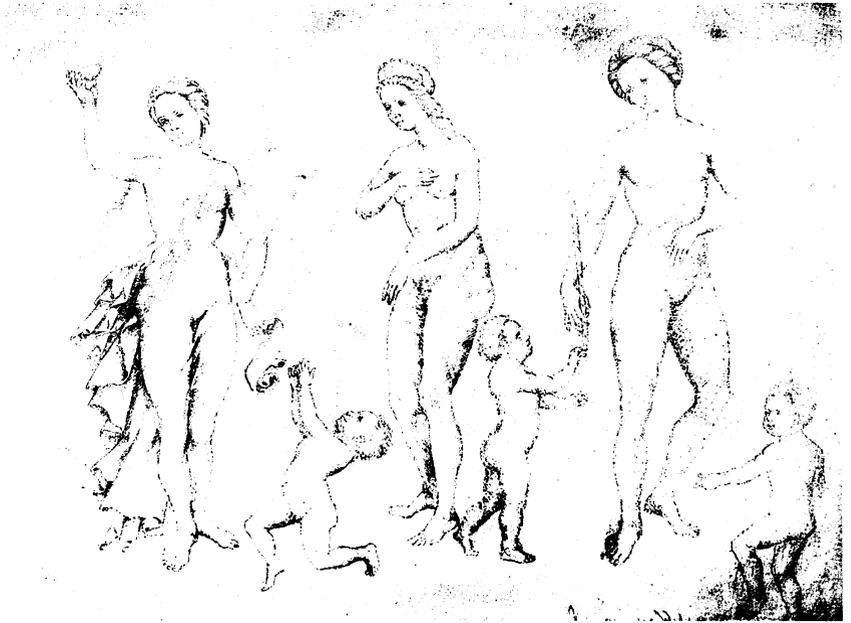
stellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento, Frankfurt a. M. 1988, und Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln u. a. 1997, zu Donatello 132–136.

<sup>156</sup> Zur Kenntnis des Typs der *Venus pudica* Ghiberti 1980a, 565–567; HINZ 1989; Maria Grazia Tolomeo Speranza, »La Venere Pudica«, in: *Da Pisanello* 1988, 175–180. – Ghiberti schreibt dagegen die von den Sienesen im Trecento gefundene und später zerstörte Venus (pudica?) Lysipp zu (s. App. D, 14).

<sup>157</sup> Die Möglichkeiten der Bildmeditation im frühen Quattrocento am Beispiel der Verkündigung analysiert umfassend DIDI-HUBERMAN 1995; auch Michael Baxandall, »Pictorially enforced signification: St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation«, in: *Hülle und Fülle, Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hg. Andreas Beyer u. a., Alfter 1993, 31–39. – Hätte man die reliefierten Felder an der Rückwand von Donatellos Tabernakel mit einer geschlossenen Tür in Verbindung gebracht, läge etwa auch die Deutung Mariens als *porta clausa* nahe (Joseph Manca, »Mary versus the open door: moral antithesis in images of the Annunciation«, in: *Source*, 10/3 [1991], 1–8).

Abb. 67

Pisanello, Frauen-  
akte und Kinder.  
Ehem. Rotterdam,  
Museum Boymans-  
van Beuningen



des ersten Menschenpaares die sündhafte Scham überhaupt erst in die Welt gebracht, so sollte die ›neue Eva‹ Maria durch ihre gänzlich unschuldige Schamhaftigkeit diese Folge der Ursünde besiegen.<sup>158</sup> Die christliche Transformierung der Bildchiffre ›Venus pudica‹ zu Eva und dann Maria verlangte vom Betrachter eine ähnliche Gedankenoperation, wie – auf das Medium Schrift und einen Leser oder Zuhörer übertragen – die bekannte Umstellung und Umdeutung der apokalyptischen Verfluchung aller Sünden ›VAE‹ und des Namens ›EVA‹ zum ›AVE‹ des englischen Grußes.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> Siehe insgesamt DIDI-HUBERMAN 1995, 122; ferner Ernst Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz und Köln 1966, und Maureen Pelta, »Expelled from Paradise and put to work: recontextualizing Castagno's Adam and Eve«, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 25 (1995), 73–87. – Ein anderes Bsp. einer aus einer antiken Venus entwickelten Maria bietet Lorenzetti's Venus im Pantheon, dazu Tilmann Buddensieg, »Raffaels Grab«, in: *Munuscula discipulorum. Festschrift für Hans Kauffmann*, hg. Tilmann Buddensieg und Martin Warnke, Berlin 1968, 45–70.

<sup>159</sup> Zum ›AVE‹ etwa Bernhardín von Siena, *De salutatione angelica*, in: BERNARDÍN, *Opera*, Bd. 2, 155f.; ANTONINUS, *Summa*, IVa, 15, 13; in seinem Gedächtnistraktat erwähnt LUDOVICO DA PIRANO, *Regulae memoriae artificialis*, 219f., den mnemotechnischen Verweis von AVE auf EVA unter den Beispielen für »similia per transpositionem literarum vel sillabarum«. – Einschränkend ist anzumerken, daß in den Texten eine explizite Verbindung Venus – Eva – Maria sehr selten zu finden ist, gute Bsp. in den *Libri Carolini* (PL 98, Sp. 1219: zur Unterscheidung identischer Bilder einer Venus bzw. einer Maria durch Inschriften) und im *Tractatus* des hl. Zenon anlässlich einer Diskussion von *pudicitia* und *continentia* (PL 11, Sp. 295–303: »Ipsa Venerem membris omnibus denudatam convexis manibus se tegere conantem, imo animi sui vitium et corporis demonstrationem, post

»Ave« und »Ecce«:

Vasari zur Erzählweise

Vasari schien die Cavalcanti-Verkündigung so überragend, daß er Donatello eigentliches Bekanntwerden und seinen Erfolg mit diesem Stück beginnen ließ:

Er arbeitete in jungen Jahren viele Dinge, auf welche man, da sie zahlreich waren, nicht sonderlich acht hatte. Aber das Werk, welches ihm einen Namen machte, und ihn als denjenigen erkennen ließ, der er war, ist eine Verkündigung in grauem Sandstein gewesen, die in Santa Croce zu Florenz auf dem Altar der Cappella Cavalcanti aufgestellt wurde.<sup>160</sup>

Vasari fand sein Urteil – neben einem kurzen Hinweis auf die Architektur und die Putten – zum einen in der antikischen Körper- und Gewandbehandlung bestätigt:



multa adulteria spectaculo totius mundi quoque prostituit [...]«). – Zu solchen Verbindungen CAMILLE 1989, 220–241; auch Friedrich Ohly, »Halbbiblische und außerbiblische Typologie« (1975), in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 361–400.

<sup>160</sup> VASARI, *Vite*, Bd. 2, 397f.: »Lavorò nella gioventù sua molte cose, delle quali perché furono molte, non si tenne gran conto. Ma quello che gli diede nome, e lo fece per quello che egli era conoscere, fu una Nunziata di pietra di macigno [...] Dimostrò [...] Donato ne' panni di essa Madonna e dell'Angelo lo essere bene rigirati e maestrevolmente piegati, e col cercare l'ignudo delle figure, come ei tentava di scoprire la bellezza degli antichi, stata nascosta già cotanti anni. [...] Ma sopra tutto, grande ingegno e arte mostrò nella figura della Vergine, la quale impaurita dall'improvviso apparire dell'Angelo, muove timidamente con dolcezza la persona a una onestissima reverenza, con bellissima grazia rivolgendosi a chi la saluta; di maniera che se le scorge nel viso quella umiltà e gratitudine, che del non aspettato dono si deve a chi lo fa, e tanto più, quanto il dono è maggiore.« – Zu Vasaris Skulpturenbeschreibungen und insbesondere zu Donatello s. WATTS 1995 und BAROLSKY 1998. – BAROLSKY 1990, 60, vermutet als Grund dafür, gerade die Cavalcanti-Verkündigung an den Anfang von Donatello's Schaffen zu setzen, daß Vasari so auf Donatello's Namensetymologie verweisen wollte. »Donatus« als der »Geschenke« stünde in Beziehung zum göttlichen Gnadentakt der Verkündigung (»donum Dei«), ein Gnadentakt, dem der Künstler auch sein Genie verdanke.

Abb. 68  
Masaccio,  
Vertreibung aus  
dem Paradies.  
Florenz, S. Maria  
del Carmine,  
Cappella Brancacci

Donato zeigte an den Gewändern der Madonna und des Engels eine schöne Linienführung und meisterliche Faltengebung, und wie er die nackten Körper der Gestalten zur Erscheinung zu bringen versucht, darin zeigte sich sein Streben, die Schönheit der Alten wiederzufinden, die seit so langen Jahren verborgen war.

Vor allem jedoch erweise sich Donatellos Meisterschaft an der Maria, deren verschiedene Gemütszustände während des Geschehens für den Betrachter völlig überzeugend nachzuvollziehen seien:

Weitaus am meisten offenbarte er seine große Begabung und Kunst in der Gestalt der Jungfrau, welche durch die unerwartete Erscheinung des Engels erschreckt, schüchtern in süßer Anmut ihre Gestalt zur ehrerbietigen Verneigung beugt, und mit lieblichster Anmut sich dem zuwendet, der sie grüßt, so daß man in ihrem Antlitz jene Demut und Dankbarkeit wahrnimmt, die für ein unerwartetes Geschenk dem Spender zukommt in umso höherem Maße, je größer die Gabe ist.

Man versteht leicht Vasaris Enthusiasmus. Der himmlische Bote scheint gerade angekommen und zum grüßenden ›Ave‹ anzusetzen, die Flügel in der letzten Flugbewegung erhoben.<sup>161</sup> Maria, die eben noch auf dem Stuhl gesessen und just die Prophezeiung des Isaias (7, 14) gelesen hat, daß eine Jungfrau gebären werde<sup>162</sup>, ist überrascht aufgesprungen und wendet sich furchtsam ab. Daß beide Figuren von den rahmenden Pilastern überschritten werden, verstärkt den Effekt: Der Engel ist auf wundersame Weise durch die geschlossene Tür, aber eben noch nicht ganz ins Zimmer gelangt. Maria will dagegen im ersten Erschrecken aus dem Raum fliehen. Mit dem Oberkörper beugt sie sich jedoch bereits so ergeben zu dem Engel zurück, die

<sup>161</sup> Eine Predigt des Fra Mariano zum Tag der Verkündigung 1489 bezieht das Knien des Engels auf Bildern ausschließlich auf die letzte Phase des Geschehens, Mariens Verherrlichung. Für Mariano wären also auch in Donatellos Gabriel – nicht nur in der Maria, wie noch zu zeigen – Anfang und Ende der Handlung zusammengefallen, so daß dessen Haltung einen Handlungsablauf veranschaulicht hätte. Sehr fraglich bleibt allerdings, inwiefern diese einmalig bezeugte Auffassung allgemein bekannt war: »Ed appresso anchora detto fra Mariano disse l'annunziò l'angiolo stando ritto, e non ginocchioni, perché anchora non era annunziata e anchora lei non aveva parlato, ch'ell'avesse detto ›eccie ancilla domini, che anchora non era madre di Dio: e chi lo dipingnie, l'angi[olo], ginocchione all'annunziare Maria, erra; e ch'egli stette ritto, sechondo la scuola de' teologai paragiensi, d'Aghostino d'Anchona, Egidio e gli altri dottori« (nach Zelina Zafarana, »Per la storia religiosa di Firenze nel Quattrocento«, in: *Studi medievali*, ser. 3, IX [1968], 1017–1113, hier 1105f.).

<sup>162</sup> Daß Maria in Isaias las, behauptet erstmals Ambrosius, *Expositio evangelii in Lucam* (in: *Corpus Christianorum, Series Latina* 14, Turnholt 1957, 38); nach anderer Tradition las Maria im Psalter. – Dazu ausführlich Klaus Schreiner, »Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von ›Mariä Verkündigung‹«, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 24 (1990), 314–368.

Abb. 69  
 Filippo Lippi,  
 Verkündigung.  
 Florenz, S. Lorenzo



Hand demütig auf der Brust, und ihr Gesicht scheint so ruhig und gefaßt, daß unmöglich nur der Moment erster Verwirrung gemeint sein kann. Bewegung und Ausdruck verweisen mit dem gleichen Nachdruck auf den abschließenden Akt der Unterwerfung, den laut biblischem Bericht die Worte des »Ecce ancilla« besiegeln.<sup>163</sup> Im Vergleich mit der wenig späteren Verkündigungsdarstellung des Filippo Lippi in S. Lorenzo (Ende 1430er Jahre), die eindeutig Donatellos Vorbild rezipiert, wird die Ambivalenz der Cavalcanti-Maria besonders augenfällig: Lippi übernimmt deren sich abwendende Gesamthaltung, verändert die Arme aber im Sinne eines eindeutigen Erschreckens (Abb. 69).<sup>164</sup> Dagegen veranschaulicht bei Donatello die Körperdrehung Mariens – und darauf scheint Vasaris Lob abzuzielen – das Umschlagen der Affekte, den Fortgang der *storia*: Dem Betrachter wird in

<sup>163</sup> Die beste Analyse der Darstellung bei BENNETT/WILKINS 1984, 147–150. Der Verstehenshorizont Anfang der 1430er Jahre von Lk 1, 26–38 zum Verkündigungsgeschehen ist in den Notizen Bernhardins von Siena erhalten (BERNARDIN, *Opera*, Bd. 9, 305–322).

<sup>164</sup> Zuletzt Francis Ames-Lewis, »Fra Filippo Lippi's S. Lorenzo *Annunciation*«, in: *Storia dell'arte*, 69 (1990), 155–163; RUDA 1993, 115–126 u. 399–403; Megan Holmes, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven und London 1999, 122–124. – Damit kommt auch Donatello und dem Cavalcanti-Tabernakel ein gewichtiger Anteil bei der »Erfindung der Renaissancepala« zu, vgl. im Gegensatz zu GARDNER VON TEUFFEL 1982, die seinen Namen völlig übergeht, LOCHER 1993, v. a. 499f.

Abb.70  
Simone Martini,  
Verkündigung.  
Florenz, Galleria  
degli Uffizi



nur einem Bild das sukzessive Geschehen der Verkündigung vom Erschrecken über die kurze Phase des Zweifels und Nachdenkens bis zur einwilligenden Unterwerfung als eine Folge psychischer Zustände vor Augen geführt. Alberti dürfte hier seine Vorschriften zur Darstellung von inneren *affetti* durch äußere *moti* des Körpers idealiter veranschaulicht gesehen haben.

Donatellos Darstellungsabsicht, seine ›Erzählstrategie‹ unterscheidet sich damit grundlegend von der seiner Künstlerkollegen. Michael Baxandall hat darauf verwiesen, daß während des 15. Jhs. in Predigten und Meditationsanweisungen über die Verkündigung das Geschehen in eine Reihe von fünf leicht dem Gedächtnis einzuprägenden Sequenzen zerlegt wurde: Verwirrung, Nachdenken, Nachfragen, demütiges Einwilligen und glorreiche Erhöhung (*conturbatio, cogitatio, interrogatio, humiliatio, meritatio*). Die Maler hätten entsprechend nur einen dieser genau bestimm- und wiedererkennbaren Momente illustriert.<sup>165</sup> Nun war diese Unterteilung keine

<sup>165</sup> Baxandall 1972/1988, 49–56; die Unterscheidung folgt CARACCIOLUS, *Sermones*, fol. cxlix r–clii r; mit wichtigen Korrekturen zu dieser Quelle NOVA 1997; vgl. etwa Salvatore Settis, »Ikonographie der italienischen Kunst 1100–1500: eine Linie«, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Berlin 1987, 9–105, hier 93–96 (zuerst 1979). – Allerdings hat bereits für die nordeuropäische spätgotische Kunst Georg Weise (»Spätgoti-

Neuerung; bereits mittelalterliche Autoren wie Thomas von Aquin oder (Pseudo-)Bonaventura unterschieden zwischen 3 und 9 Abschnitten des Geschehens.<sup>166</sup> Wenn Baxandalls Folgerung also auch nicht ganz so eindeutig zutrifft, die prinzipielle Beobachtung behält ihre Gültigkeit: Bei der Darstellung der Verkündigung im Tre- und v. a. Quattrocento wurde der Schwerpunkt auf einen Moment des Geschehens gelegt. Normalerweise wählte man die demütige Unterwerfung, bewies sie doch Marias Haupttugend und ging unmittelbar der Empfängnis durch den Hl. Geist voraus. Seltener erscheint das Erschrecken, wie in dem bekannten Bild Simone Martinis (Abb. 70). Hierzu illustriert ein Kommentar des Hl. Bernhardin von 1427 den Sehhorizont des frühen Quattrocento:

Habt ihr die Verkündigung im Dom am Altar des Hl. Sano gesehen? Mir scheint das sicherlich die schönste Haltung, die ehrfürchtigste und schamhafteste, die man je bei einer Annunziata gesehen hat. Bemerkst Du, daß sie den Engel nicht anblickt, noch verharrt sie in ihrer erschreckten Haltung. Natürlich weiß sie, daß es sich um einen Engel handelt, warum also ist sie verwirrt? Aber was hätte sie getan, wenn es ein Mann gewesen wäre! Nehmt euch daran ein Beispiel, Mädchen.<sup>167</sup>

Die Illustrationen einer toskanischen Handschrift der *Meditationes Vitae Christi* aus der Mitte des 14. Jhs. mögen die sukzessiven Momente des ›Ave‹ – Marias erschrecktes Zurückweichen – und des ›Ecce ancilla‹ – ihr demütiges Einwilligen – nochmals exemplarisch nebeneinander vor Augen führen (Abb. 71, 72).<sup>168</sup> Erst Donatello unternimmt konsequent den Ver-

sches Schreiten und andere Motive spätgotischer Ausdrucks- und Bewegungsstilisierung«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 14 [1949], 163–194) ähnliche Darstellungsformen komplexer Gemütsbewegungen durch widersprechende Körperhaltungen konstatiert.

<sup>166</sup> Thomas v. Aquin, *Summa Theologiae*, III, 30, 4: Ankündigung – Reflektion – Zustimmung. Zur Kritik an Baxandall neben NOVA 1997 auch Daniele Arasse, »Annonciation/énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento«, in: *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 37 (1984), 3–17, und DIDI-HUBERMANN 1995, 70ff.

<sup>167</sup> »Avete voi veduta quella Annunziata che è al Duomo, a l'altare di Santo Sano, allato a la sagrestia? Per certo, quello mi pare il più bell'atto, il più reverente e 'l più vergognoso che vedesse mai più in Annunziata. Vedi ch'ella non mira l'Angiolo; anco sta con uno atto quasi pauroso. Ella sapeva bene ch'elli era Angiolo: che bisognava ch'ella si turbasse? Che avrebbe fatto se fusse stato uno uomo! Pigliane essempro, fanciulle [...]« (nach Enzo Carli, »Luoghi ed opere d'arte senesi nelle prediche di Bernardino del 1427«, in: *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, Todi 1976, 153–182, hier 171). – Zu einem weiteren frühen sienesischen Beispiel für die *conturbatio* s. zuletzt Victor M. Schmidt, »Artistic imagination versus religious function. Ambrogio Lorenzetti's Annunciation at Montesepe«, in: *The power of imagination*, Rom 1992, 133–172 u. 290–296.

<sup>168</sup> Siehe *Meditations on the life of Christ*, hg. Isa Ragusa und Rosalie B. Green, Princeton 1977, 15–20.

Abb. 71  
Anfang des  
Verkündigungs-  
geschehens,  
*Meditationes Vitae*  
*Christi*. Paris,  
Ms. Ital. 115,  
fol. 10r



Abb. 72  
Abschluß des  
Verkündigungs-  
geschehens,  
*Meditationes Vitae*  
*Christi*. Paris,  
Ms. Ital. 115,  
fol. 11v



such, im Betrachter die Abfolge aller Gemütszustände zu evozieren, oder anders formuliert: das Zusammen von Anfang und Ende, von *Ave* und *Ecce*. Wie kommt es nun zu dieser neuen *inventione*?

#### *Dantes Verkündigungsrelief*

Man kann die – soweit erkennbar – singuläre Idee, ein steinernes Verkündigungs-Relief als eine Art Epitaph bei einer Grabplatte zu plazieren, man kann die simultane Darstellung von *Ave* und *Ecce*, die forcierte Affektwiedergabe, schließlich das Aufgreifen antiker Vorbilder mit Auftraggeberwunsch und insbesondere Donatellos außergewöhnlichem Künstlertum zu erklären versuchen. Wenn sich aber zeigen läßt, daß alle diese exzeptionel-

Solingo piu che stude potiseri.  
 De la sua sponda one contina nans  
 apre celata nipa che pur tale  
 mi iu richte in tre nocte un corpo humado.  
 Quanto letorno mo pote nardele  
 hua da li mistro a hor dal testro franco  
 questa arnica tu paxi cotale.  
 La su non cam mosti i pre nu ame

peche si arme ottico non conda.  
 Dimangi pura gura q'occa quada  
 purata in scate chori come mie fensi  
 fisci d'ar lun no laim conta.  
 Simile mente al fummo d'almanti  
 che uera vmaginato hache el naso  
 o al signal ne disardi fensi.  
 Tu paccena il benedato uaso



len Elemente in der damals berühmtesten literarischen Beschreibung eines Verkündigungsreliefs vorgeprägt sind, bleibt wohl nur, Donatellos bewußte Auseinandersetzung mit dieser Textvorlage einzugestehen.

Jedem Florentiner war die Textpassage bekannt: Sie findet sich in Dantes *Divina Commedia* zu Beginn des zehnten Buches der Wanderung durch das Fegefeuer. Dort gelangt der Dichter, nachdem er gerade die Pforten des eigentlichen Läuterungsberges durchschritten hat, auf dessen erste Stufe, wo die Verstorbenen sich zuerst von der Sünde des Hochmuts zu reinigen haben.<sup>169</sup> *Superbia* nämlich erscheint in den spätmittelalterlichen Sünden-katalogen als das Grundübel, die Wurzel aller Verfehlungen. Hochmut steht am Anfang jeder Auflehnung gegen das göttliche Gebot. Erst im Zustand der Demut ist weitere Läuterung möglich.<sup>170</sup> Der Dichter veranschaulicht

Abb. 73  
 Neapolitanisch,  
 3. Viertel des  
 14. Jahrhunderts,  
 Illustration zu  
 Dante, *Purgatorio*,  
 X.  
 Oxford, Bod-  
 leian Library,  
 Ms. Holkham  
 Hall 514, fol. 75

<sup>169</sup> Aus der nicht mehr überschaubaren Literatur dazu seien genannt der Artikel ›Purgatorio‹ in der ED, Bd. 4, 1978 (Marcello Aurigemma); Alison Morgan, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge 1990; zur ersten Stufe Francesco Tateo, *Teologia e ›Arte‹ nel Canto X del Purgatorio*, Rom 1966; Francesco T. Roffarè, *Il Canto X del ›Purgatorio‹*, Florenz 1968.

<sup>170</sup> Vgl. etwa die weitverbreitete Zusammenfassung von PERALDUS, *Summa*, Bd. 2, 308–492, und noch den berühmtesten Beichtspiegel des 15. Jhs. vom Hl. Antoninus Florentinus, *Confessorium refugium atque naufragium portus tutissimus*, Venedig 1505, fol. 52–54: »Superbia secundum Gregorium: est regina omnium capitalium vitiorum: et est vitium multum subtile: et difficile ad cognoscendum: et consistit in appetitu inordinato pro-

diesen Bußprozeß dadurch, daß die im Leben so stolzen Sünder nun unter der Last schwerer Steine gebeugt einhergehen. Ihr nach unten gerichteter Blick fällt dabei auf drei in die marmorne Wand gehauene Reliefs, die ihnen Beispiele herausragender Demut vor Augen führen (Abb.73). Den Büßern dienten die skulptierten Bilder als Meditationshilfen, die sie über das Wesen der Demut belehren und zur Nachahmung anspornen sollten. Sie erfüllten also exemplarisch die seit Gregor d. Gr. festgeschriebenen Funktionen christlicher Kunst: *docere* und *movere*.<sup>171</sup> An erster Stelle der Exempla erscheint die Verkündigung an Maria, gefolgt vom Tanz Davids vor der Bundeslade und der sog. ›Gerechtigkeit des Trajan‹, einer Legende, laut welcher der Kaiser trotz des drängenden Aufbruchs zum Krieg einer Witwe ihr Recht zusprach – also je ein Ereignis aus der heidnischen Antike, dem Alten und Neuen Testament:

Làssu non eran mossi i piè nostri anco,	Wir waren droben noch nicht fortgeschritten,
Quand'io conobbi quella ripa intorno,	Als ich erkannte, daß die ganze Runde,
Che dritto di salita aveva manco,	Die nirgends einen Aufstieg uns gewährte,
Esser di marmo candido e adorno	Aus blendend weißem Marmor und gezieret
D'intagli sì, che non pur Policieto,	Mit Bildern so, daß nicht nur Polikletus,
Ma la natura li avrebbe scorno.	Auch die Natur sich davor schämen müßte.
L'angel che venne in terra col decreto	Der Engel, der herabstieg mit der Kunde
Della molt'anni lagrimata pace,	Von jenem jahrelang ersehnten Frieden,

prie excellentie«, mit Verweis auf Gregor, *Moralia*, 31, 45 (PL 76, Sp. 620f.); s. L. K. Little, »Pride goes before avarice: social change and the vices in Latin Christendom«, in: *The American Historical Review*, 76 (1971), 16–49.

<sup>171</sup> Zur Funktion und Bedeutung der Reliefs sowohl für die Büßer als auch als künstlerisches Mittel der Selbstreflektion des Dichters ATCHITY 1976; Nancy J. Vickers, »Seeing is believing: Gregory, Trajan, and Dante's art«, in: *Dante Studies*, 101 (1983), 67–85; Teodolinda Barolini, »Re-presenting what God presented: the arachnean art of Dante's terrace of pride«, in: *Dante Studies*, 195 (1987), 43–62; Marianne Shapiro, »Ecphrasis in Vergil and Dante«, in: *Comparative Literature*, 42 (1990), 97–115; HEFFERNAN 1993, 37–45; LAND 1994, 56–64. – Zu den Illustrationen dieser Werke Peter Brieger, Millard Meiss und Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (Bollingen Series LXXXI), 2 Bde., Princeton 1969, Bd. 1, 69f., 107 u. 165f.

Che aperse il ciel del suo lungo divieto,	Der uns erschloß den lang ver- botnen Himmel,
Dinanzi a noi pareva sì verace	Der war vor unsern Augen so wahrhaftig
Quivi intagliato in un atto soave,	Dort eingemeißelt, und mit solcher Milde,
Che non semiava imagine che tace.	Daß es nicht schien, es sei ein schweigend Bild.
Giurato si saria ch'ei dicesse ›Ave‹;	Man könnte schwören, daß er ›Ave‹ spreche,
Perchè ivi era imaginata quella,	Denn dort war auch noch jene abgebildet,
Che ad aprir l'alto amor volse la chiave;	Die uns das Tor zur höchsten Lieb' erschlossen.
Ed avea in atto impresa esta favella	In ihrer Haltung prägten sich die Worte:
›Ecce ancilla Dei‹, propriamente	›Dies ist die Magd des Herrn‹, so unverkennbar,
Come figura in cera si sugella.	Gleichwie ein Bild sich prägt im weichen Wachs.

Die vom Betrachter (bzw. dem Leser in seiner Imagination) geforderte Rezeptionshaltung bei Dante entspricht exakt derjenigen vor Donatello's An-dachtsbild mit Memorialcharakter: Die Verkündigung öffnete nicht nur einmalig das Tor zum Himmel, sondern gibt auch die wichtigste Tugend vor, um dorthin zu gelangen. Sie ist nicht nur abgeschlossener Akt der Heilsgeschichte, sondern dauernd nachzuahmendes Beispiel. So wie die Büsser des Fegefeuers soll das Relief in S. Croce den Betrachter zur *humilitas* ermahnen, ohne die kein weiterer Fortschritt in der Reue und den Stufen des Jenseits zu erzielen ist. (Nur am Rande erwähnt sei, daß die Definition und Wesensbestimmung des Fegefeuers einer der Hauptstreitpunkte auf dem Konzil von Florenz-Ferrara 1438/39 zwischen Lateinern und Griechen werden sollte.<sup>172</sup>) Es gilt jedoch, nicht bei den eigenen Verfehlungen stehen zu bleiben, sondern vor allem auch für die verstorbenen Mitglieder der Familie Cavalcanti Fürbitte einzulegen, daß ihnen die Strafen des Läuterungsberges verkürzt würden. Mit der Hilfe Mariens war man sich der effektivsten Interessorin vor dem göttlichen Richterstuhl gewiß.<sup>173</sup> Der Anbringungsort des

<sup>172</sup> Vgl. den Verlauf der Auseinandersetzungen in *De purgatorio disputationes in Concilio Florentino habitae*, hg. Ludovico Petit und Georgio Hofmann, Graz 1969 (CFI VIII/2); insgesamt *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 11, Berlin und New York 1983, ›Fegefeuer.

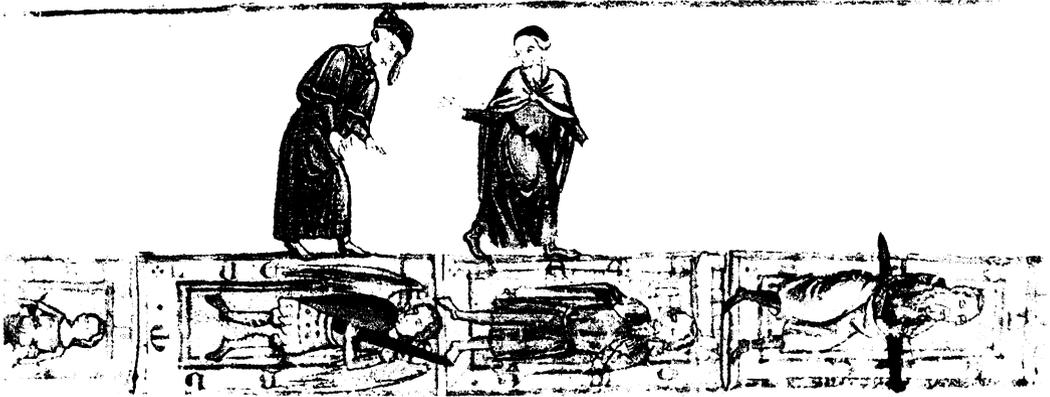


Abb.74  
Neapolitanisch,  
3. Viertel des  
14. Jahrhunderts,  
Illustration zu  
Dante, *Purgatorio*,  
XII.  
Oxford, Bod-  
leian Library,  
Ms. Holkham  
Hall 514, fol.79

Tabernakels am Durchgang zwischen Chor und Klausur war zudem für eine Art der spontanen *memoria* optimal gewählt. Wer immer die Kirche an dieser Stelle verließ, mußte einen Blick auf das Werk werfen und wurde an seine Gebetspflicht gegenüber den Toten erinnert.<sup>174</sup>

Illustriert in der *Commedia* die erste Serie von Kunstwerken die Tugend der Demut, so dient eine zweite dazu, durch negative Beispiele von *superbia* abzuschrecken. Bezeichnenderweise finden sich diese Reliefs auf Grabplatten, über die der Betrachter hinweggeht (Abb.74). Dante verurteilt die Hochmütigen zu einer im späteren Mittelalter häufig geübten Form der (Selbst-)Erniedrigung, welche den Verstorbenen büßend in den Staub und unter die Füße der Nachwelt demütigt. Diese Form der Bestattung – eine Platte im Fußboden – hatte man auch für die drei Mitglieder der Familie Cavalcanti gewählt.<sup>175</sup> Durch die Verbindung von Grabplatte und Verkün-

<sup>173</sup> Zu diesem umfangreichen Problemkreis *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Ausstellungskatalog, Zürich 1994, und Pierroberto Scaramella, *Le madonne del Purgatorio*, Genua 1991, je mit der älteren Literatur.

<sup>174</sup> Dazu Ingo Herklotz, »Grabmalstiftung und städtische Öffentlichkeit im spätmittelalterlichen Italien«, in: *Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter*, Wien 1990, 233–271. – Vgl. auch Donatellos Grabplatte für den Bischof Giovanni Pecci, die ursprünglich vor dem Hochaltar des Sieneser Doms lag; der zelebrierende Priester wäre durch die illusionierte Totenbahre immer wieder aufs Neue zu »spontaner Memoria« aufgefördert worden, dazu JOHNSON 1995. – Zu möglichen Implikationen für den Anbringungsort hinter dem Lettner allgemein Klaus Krüger, »Die Lesbarkeit der Bilder. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter«, in: *Bild und Bildung* (Wolfenbütteler Forschungen 49), Wiesbaden 1991, 105–133.

<sup>175</sup> Bekanntlich war der gesamte Boden von S. Croce mit solchen Bodengrabmalern übersät, s. die Zusammenstellung bei Doralynn Schlossman Pines, *The tomb slabs of Santa Croce: a new »sepoltuario«*, Ph.D.diss. Columbia University 1985.

digungsrelief auf der Innenseite des Lettners von S. Croce – unmittelbar nach dem Eintritt nicht in den Läuterungsberg, sondern den Chorbereich – mußte sich jeder Betrachter an die in der *Commedia* beschriebene Situation auf der ersten Stufe des Fegefeuers erinnert fühlen. Die Familie Cavalcanti schuf mit dem neuen Verkündigungstabernakel einen idealen Rahmen für das Gebetsgedenken an ihre Verstorbenen. Die erste Stufe des Danteschen Läuterungsberges besaß für die Cavalcanti schließlich noch in anderer Hinsicht besondere Relevanz: Hier wird einer ihrer berühmtesten Vorfahren, der Dichter und ältere Freund Dantes, Guido de' Cavalcanti, erwähnt.<sup>176</sup>

Auch ein bislang unerklärliches Detail des Tabernakels könnte aus Anregungen der *Göttlichen Komödie* resultieren. Die beiden seitlichen Pilaster bekrönen Kapitelle, deren Ecken janus-artig gegeneinander angeordnete Köpfe besetzt halten. Man hat sicherlich zu Recht als formale Anregung auf antike, möglicherweise etruskische Doppelhermen und die Eckmasken von Sarkophagen verwiesen.<sup>177</sup> Aber welchen Sinn machen die anscheinend erschreckten und schmerzlich verzerrten bärtigen Gesichter mit aufgerissenen Augen und offenen Mündern zu Seiten einer Verkündigung? Dante hatte bei seiner Jenseitswanderung erfahren, daß die Hochmütigen zur Buße durch eine Steinlast zu Boden gedrückt werden. Der Vergleich mit steinernen Trägerfiguren in zusammengepreßter Haltung, wie häufig an mittelalterlichen Architekturen zu sehen<sup>178</sup>, drängte sich ihm auf:

Come per sostentar solaio o tetto,	Wie um Gesimse oder Dach zu tragen,
Per mensola talvolta una figura	An Häusern oft gebeugte Gestalten hocken,
Si vede giunger le ginocchia al petto,	Die Knie aufwärts an die Brust gezogen
La qual fa del non ver vera rancura	So daß das Bild schon echtes Mitleid wecket
Nascere in chi la vede; così fatti	Bei seinem Anblick, so sah ich gebeuget

<sup>176</sup> Zu Guido und der Familie Cavalcanti vgl. die Stichworte in der ED, Bd. 1, 888f. u. 891–896.

<sup>177</sup> MOROLLI 1987, 48.

<sup>178</sup> Teilweise wenden sich diese Atlanten – vergleichbar dem Ausdruck von Dantes Trägerfiguren – mit klagenden Inschriften über die ihnen zugemutete große Last direkt an den Betrachter; z. B. heißt es an den Domen von Piacenza und Modena: »O quam grande pondus supe[r] fero«, s. Christine B. Vezar, »Skulpturen, Inschriften, Betrachter«, in: *Europäische Skulptur* 1994, Bd. 1, 495–504.

Vid' io color, quando posi ben cura.	Die Büsser dort, als ich genauer schaute.
[...]	[...]
E qual più pazienza avea negli atti	Und der Geduldigste in seinen Mienen
Piangendo pareo dicer: »Più non posso!«	Schien nur zu klagen, daß er nicht mehr könne. <sup>179</sup>

Die Kommentare zur *Commedia* zeigen, daß man sich unter einer solchen *mensola* nicht nur eine anthropomorphe Konsole vorstellen konnte, sondern auch Kapitelle, Basen etc.: »Per mensola [...] lo piumacciolo o lo capitello o lo scedone o leoncello che si chiama«, oder in der Definition eines lateinisch schreibenden Autors: »Mensola [...] idest, basis, sive capitellum«. <sup>180</sup> Der zu Donatellos Zeit am weitesten verbreitete *Ottimo Commento* nennt in seinen Erläuterungen zur Stelle explizit nur die (offenbar gemalten) Köpfe der Sünder, die eine drückende Last zu erdulden hätten:

Hier erläutert der Autor als [anschauliches] Beispiel die Haltung, in der sich jene Sünder zeigten. Er vergleicht diese mit denjenigen, welche wir von den Malern an Häusern und Palästen angebracht sehen, wenn sie zeigen wollen, daß jemand auf seinem Kopf einen Deckenbalken oder ähnliches trage, und dabei aussehe, als ob er ein ungeheures Gewicht auf sich lasten hätte. <sup>181</sup>

Ohne damit alle Details der außergewöhnlichen Pilaster erklären zu können, die Kopfkapitelle Donatellos jedenfalls scheinen seine antikische Version solcher *teste* zu sein, die ein Gebälk tragen. Dem Betrachter hätten sie die Assoziation mit den büßenden Sündern auf der ersten Stufe des Läuterungsberges erlaubt.

Eine so differenzierte Dante-Lektüre wird man dabei dem Künstler selbst zumuten dürfen. Dante gehörte – den (wenigen) erhaltenen Belegen nach zu schließen – offensichtlich zur Minimalausstattung jeder »Handbibliothek« eines Künstlers. Luca della Robbia besaß Dantes *Vita Nuova*; unter den 29 Büchern, welche die Gebrüder da Maiano in ihrem Testament auflisten,

<sup>179</sup> DANTE, *Purg.*, X, 130–139.

<sup>180</sup> BUTI, *Commento*, 269, und BERTOLDI DE SERRAVALLE, *Comentum*, 255.

<sup>181</sup> *Ottimo Commento*, Bd. 2, 167: »In questa parte per esemplo l'A. dichiara la forma in che si mostravano quelli peccatori; e dice ch' era tale quale noi vedemo che fanno li dipintori nelle magioni o ne' palagi, quando vogliono mostrare che alcuno sostenga in sua testa alcuna trave o simile incarico, che 'l fanno quasi avesse sopr' a sé incomportabile peso«. – Zur Bedeutung des *Ottimo Commento* s. ED, Bd. 4, 220–222. – Die Dante-Illustrationen des Giovanni di Paolo zu *Paradiso* VIII setzen ebenfalls die Kenntnis des *Ottimo Commento* beim Künstler voraus (John Pope-Hennessy, *Paradiso. The illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, London 1993, 44).

findet sich die *Commedia*.<sup>182</sup> Schließlich hätte wohl Vasaris Nachricht über Brunelleschi mit gleicher Berechtigung auch für dessen Freund Donatello gegolten:

Diede ancora molta opera [...] alle cose di Dante, le quali furon da lui bene inteso circa i siti e le misure; e spesso nelle comparazioni allegandolo, se ne serviva ne suoi ragionamenti.<sup>183</sup>

Sollten noch Zweifel bestehen, ob das Nebeneinander von Verkündigungsrelief und Grabplatte wirklich ausreicht, eine Verbindung zwischen Dante und Donatello zu postulieren, so dürfte sie Donatellos Rekurs auf Polyklet endgültig beseitigen.

### *Polyklets Venus*

Dante hatte den Namen des Polyklet als Vergleich herangezogen, um die unerreichbare Qualität der Purgatorium-Reliefs in eine Relation zu setzen: »D'intagli sì, che non pur Policeto, / Ma la natura li avrebbe scorno.« Nach dem bisher Gesagten müsste sich Donatellos Interesse in besonderem Maße auf die Nennung des antiken Bildhauers konzentrieren. Und in der Tat: Ein ›Antikenzitat‹ nach einem vermeintlichen Werk des griechischen Meisters verrät, daß er diesen mit der Cavalcanti-Verkündigung bewußt zu übertreffen versuchte – worin er sich von der Aussage Dantes ermuntert fühlen konnte.

Von den Terracotta-Putten auf dem Gebälk erinnert der vordere des linken Knabenpaares an einen der berühmten Muschelträger vom ›Thron des Neptun‹, für den Desiderio Spreti die Zuschreibung an Polyklet überliefert (s. o.; Abb. 75). Zwar trägt der Kleine jetzt ein dünnes Gewand und statt eines flatternden Mäntelchens hat er die Enden einer schweren Fruchtgirlande um Hals und Schultern geschlungen. Die Haltung gemahnt dennoch an den antiken Putto: Eigentlich nach rechts ausgerichtet, wendet er sich dem Betrachter entgegen, die Beinchen in breitem Stand, das rechte Ärmchen über den Kopf erhoben, wodurch der Kopf leicht an die Schulter gedrückt wird.<sup>184</sup> Allerdings ist der Bezug keineswegs zwingend. Im Pisaner Campo-

<sup>182</sup> GENTILINI 1992a, Bd. 1, 81–84; BURKE 1972/1984, 60 (die Hälfte der Bücher der da Maiano war religiösen Inhalts). – Allgemein Alessandro Parronchi, »Come gli artisti leggevano Dante«, in: *Studi Danteschi*, 43 (1965), 97–134; Gigetta Dalli Regoli, »Devozione mariana e citazione letterarie: note sul tema della parola scritta nella pittura del primo rinascimento«, in: *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz*, hg. Ronald G. Kecks, Berlin 1991, 205–215, zu Zitaten nach Dante und Petrarca auf Marienbildern des 1400.

<sup>183</sup> VASARI, *Vite*, Bd. 2, 333; zu Brunelleschis Dante-Kenntnissen vgl. Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Mailand 1976, 323f.

<sup>184</sup> Die Abhängigkeit von den ravenatischen Putten vertritt TRUDZINSKI 1986, 79–85; die anderen Vergleiche bei GREENHALGH 1982, 88f., bleiben ganz cursorisch.

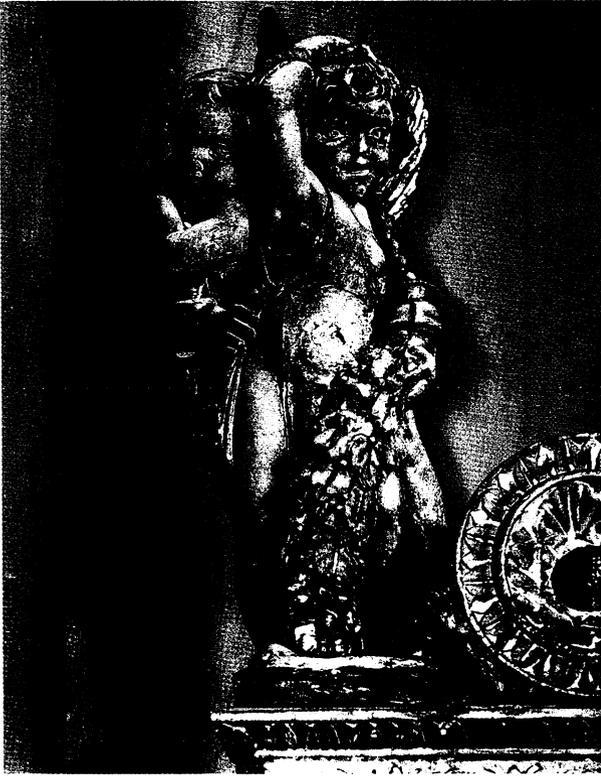


Abb.75  
Donatello, Rechte  
Puttengruppe auf  
dem Gesims der  
Cavalcanti-Verkün-  
digung.  
Florenz, S. Croce

santo steht ein Sarkophag mit girlandentragenden Putti, die als noch direkteres Vorbild hätten dienen können.<sup>185</sup>

Dagegen mußte die am Typus einer ›Venus pudica‹ ausgerichtete Haltung der Maria einen Betrachter des Quattrocento offensichtlich und eindeutig auf Polyklet verweisen. Der im vierten Jahrzehnt des Trecento in Volgare verfaßte und bis hin zu Landino populärste Dante-Kommentar, der *Ottimo Commento*, weiß nämlich zum Stichwort ›Polyklet‹ und unter Berufung auf Valerius Maximus Erstaunliches von einer sonst unbekanntem Venusstatue des Meisters zu berichten:

»Er verfertigte eine Statue der Göttin Venus von so erstaunlicher künstlerischer Meisterschaft, daß sie zu leben schien. Um aber zu zeigen, worauf sich ihr Gottsein begründete, gestal-

tete er sie so eindeutig als Mutter des Liebesgottes, daß durch sie viele Männer zu sündhaftem Tun verleitet wurden.«<sup>186</sup>

Tatsächlich erwähnt Valerius in seinen *Facta et dicta memorabilia* Polyklet an keiner Stelle. Vielmehr liegt eine Verwechslung mit der knidischen Venus des Praxiteles vor, deren Schönheit und Verführungskraft alle Betrachter bekanntermaßen verfielen.<sup>187</sup> Der Fehler könnte etwa durch einen Abschreibefehler des Künstlernamens in einem der Manuskripte zustande

<sup>185</sup> Vgl. *Camposanto* 1977, Bd.1, 101 (A 7 int.). – Für diesen Sarkophag spricht auch, daß der mittlere, rennende Putto mehrfach in Donatellos Kanzeln in Prato und Florenz verarbeitet scheint. – Eine Zusammenstellung sämtlicher Exemplare diese Typs bei Helga Herdejürgen, *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage (Die antiken Sarkophagreliefs VII/2.1)*, Berlin 1996.

<sup>186</sup> *Ottimo Commento*, 154f. (s. App. C, 7).

<sup>187</sup> Zum Ruhm der knidischen Venus HINZ 1989 und HINZ 1998, die Quellen des 15. Jhs. dazu ließen sich freilich mindestens verdoppeln. – GHERARDI, *Filomena*, II, 8 (407), beschreibt eine *iddia* eines sonst unbekanntem Achemene mit ähnlicher Wirkung: »Achemene mostrommi, che valere / Fe' sì lo ingegno al tagliar della iddia, / Secura poco quanto a vedere / Da uomo erxita che la mente ria / Avesse ed in libidine infiammata, / Tant'era vaga la immagin giulia.«

gekommen sein. Abwegig war es nicht, eine Venusstatue im Œuvre des Bildhauers zu postulieren. Bereits Guittone d'Arezzo und dann Petrarca, Brizio Visconti und Cino Rinuccini dienten die Werke Polyklets ja als Maßstab weiblicher Schönheit.<sup>188</sup> Der Erfolg des *Ottimo Commento* garantierte jedenfalls auch das Fortleben dieser Statue unter den Werken des Meisters. Um 1375 erwähnten sie der mit dem Notnamen ›Falso Boccaccio‹ belegte Kommentator und um 1400 der sog. *Commento anonimo* – dieser unter genauso unzutreffender Berufung auf Plinius! – unter den Werken des »maggiore maestro d'intagli« der Griechen.<sup>189</sup> Als dann in einer Florentiner Sammlung die Marmorstatuette einer Venus pudica auftauchte, zweifelte daher auch die Mehrzahl nicht daran, daß es sich um ein Original Polyklets handeln müsse. Wir wissen von dem heute verlorenen bzw. nicht mehr identifizierbaren Stück durch die schon mehrfach genannten Erläuterungen zur *Commedia* des Benvenuto da Imola:

Ich habe in einem Florentiner Privathaus die wunderbare Statue einer Venus gesehen, in der Haltung, wie sie einst gemalt wurde: D. h. es handelt sich um eine überaus schöne nackte Frau, die mit ihrer linken Hand die Pudenda bedeckt, mit der rechten aber die Brüste. Man sagt, es sei ein Werk des Polyklet, was ich aber nicht glaube, weil es heißt, Polyklet habe in Bronze, nicht in Marmor gearbeitet. [...] Praxiteles dagegen hat in Marmor ganz unglaubliche Werke geschaffen, darunter eine Venus von solcher Schönheit, daß ein in sinnloser Liebe entflammter Jüngling sie befleckte und viele nur deshalb auf die Insel Knidos fuhren, um sie zu sehen.<sup>190</sup>

Zwar fiel der gelehrte Benvenuto nicht auf die traditionelle Verwechslung herein. Aber er setzte sich trotz der wohlbegründeten Einwände und Argumente offensichtlich mit seiner Berichtigung nicht durch. Selbst spätere Dante-Kommentatoren, die sich ansonsten weitgehend seiner Ausführungen bedienten, referierten in diesem Punkt ohne Zögern die falsche Nachricht von einer verführerischen Venusstatue des Polyklet.<sup>191</sup>

Donatello Maria, die erstmals in der Florentiner Bildtradition so demonstrativ den antiken Pudica-Typus rezipierte, mußte daher jeder einigermaßen gebildete Betrachter, der die in Florenz üblichen öffentlichen Erläuterungen zu Dantes *Commedia* gehört hatte, mit dieser Venus des Polyklet in Verbindung bringen. Er wäre mit Nachdruck daran erinnert worden, daß

<sup>188</sup> Siehe App. C, 1, 9, 10 und 25; vgl. ZÖLLNER 1990.

<sup>189</sup> Siehe App. C, 14 und 20.

<sup>190</sup> BENVENUTO, *Commentum*, Bd. 3, 279f. (s. App. C, 15); zur Datierung des Kommentares (vollendet ca. 1379/80) und der Vita Benvenuto's s. Francesco Mazzoni in ED, Bd. 1, 1970, 593–596.

<sup>191</sup> TALICE, *Commento* (s. App. C, 65).

Donatello mit der Umsetzung des Purgatorium-Reliefs ein absolutes Meisterwerk gelungen war, daß der zeitgenössische Florentiner den Vergleich mit dem antiken Bildhauer getrost aufnehmen konnte.

Für den Künstler Donatello bestand die entscheidende Herausforderung von Dantes Ekphrasis jedoch nicht allein in der – nicht weiter informativen – Nennung Polyklets. Die Faszination mußte vielmehr darin liegen, daß hier spezifische Kriterien vollendeter Kunstwerke beschrieben werden, wie sie bislang auf Erden noch nie verwirklicht worden waren. Der Dichter konzedierte den Reliefs nämlich die paradoxe Eigenschaft des ›sichtbar Redens‹ (*visibile parlare*): Die Bildfiguren scheinen sich zu bewegen, zu sprechen und wirkliche Affekte zu durchleiden. Sie erfassen allein über die Augen den Betrachter derart, daß seine Imagination zwingend das Geschehen in seiner zeitlichen Abfolge entwickelt und ergänzt um die übrigen, der Gattung Skulptur eigentlich verschlossenen Sinneseindrücke.<sup>192</sup> Die idealen Kunstwerke sind durch ihre täuschende Naturnachahmung von der ›Wahrheit‹ (*il vero*) praktisch nicht mehr zu unterscheiden, sie scheinen belebt. Das braucht eigentlich nicht zu verwundern, stammen sie doch vom Schöpfergott selbst:

Qual di pannel fu maestro o di stile,	Wer von des Pinsels und des Stif- tes Meistern
Che ritraesse l'ombre e i tratti ch'ivi	Vermöchte so die Linien und die Schatten
Mirar farieno ogni ingegno sottile?	Zu zeichnen, die der feinste Geist bewundert?
Morti li morti e i vivi parean vivi;	Tot schien der Tote, lebend der Lebendige;
Non vide me' di me chi vide il vero	Besser sah der nicht, der die Wahrheit schaute.
Colui che mai non vide cosa nova	Der Herr, der niemals etwas Neues kannte,
produsse esto visibile parlare,	hat jenes Sprechen sichtbar abge- bildet
novello a noi perché qui non si trova.	Das uns so neu, weil wir es nie gesehen. <sup>193</sup>

<sup>192</sup> Zu dieser viel zitierten und interpretierten Stelle HEFFERNAN 1993, 37–45; Marco Collareta, »Visibile parlare«, in: *Prospettiva*, 86 (1997), 102–104; Andreas Kablitz, »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes Purgatorio (Purg. X–XII)«, in: *Mimesis und Simulation*, hg. von A. Kablitz und G. Neumann, Freiburg 1998, 309–356.

<sup>193</sup> DANTE, *Purg.*, XII, 64–68 u. X, 94–96. – Der berühmte Hinweis auf das ›lebendige bzw. ›tot Scheinende‹ bereits bei RISTORO, *Composizioni*, 198–200, zu den Figuren auf anti-

Genau diesen Effekt des *visibile parlare* wollte nun offensichtlich auch Donatello mit seiner Cavalcanti-Verkündigung erreichen, indem er nicht einen Moment des Geschehens, sondern Anfang und Ende zugleich in der Haltung des Engels und Mariens zu evozieren versuchte. Auch bei Donatello schien der Betrachter die Worte des AVE und ECCE zu sehen. Auch Donatellos Gestalten schienen belebt und in Bewegung!

Donatello lieferte damit einen anschaulichen Beweis für die Leistungsfähigkeit der Bildenden Künste, bezog eindeutig Position im frühen Paragone-Streit mit den Verfechtern der Literatur. Diese behaupteten nämlich just unter Verweis auf dieselben Argumente – Bewegung, Affekt, Sprache – den Vorrang ihrer Disziplin vor Malerei und Skulptur. Detaillierter soll diese Auseinandersetzung aber erst im folgenden Exkurs erörtert werden, da sie von unserer eigentlichen Argumentation ›Donatellos Wettstreit mit Polyklet‹ zu weit abführt.

An dieser Stelle kann nun ein Überblick zum bisher Gesagten versucht werden: Es läßt sich kaum der Zufall ins Feld führen, wenn angesichts der wenigen aus dem Quattrocento überlieferten Zuschreibungen an antike Künstler Donatello seine drei bis zu diesem Zeitpunkt wohl eindeutigsten und am leichtesten zu erkennenden Antiken-Zitate gerade nach Skulpturen wählt, die mit dem Namen des *maximus artifex statuarum* des Altertums in Verbindung standen. Eine präzise zeitliche Abfolge der Entwürfe für die drei besprochenen Werke Donatellos, worauf sich endgültige Überlegungen zum Verlauf und den Veränderungen seiner Polyklet-Rezeption gründen ließen, wird ohne neue Dokumentenfunde immer hypothetisch bleiben. Die Cantoria, deren Entstehungsprozeß zwischen 1433 und 1439 gut dokumentiert ist, dürfte jedenfalls die Reihe eröffnen. Die engen Parallelen des Liller Reliefs zu Albertis Malereitraktat legen eine Datierung um 1435 als die wahrscheinlichste nahe. Für die Cavalcanti-Verkündigung wird man sich mit einem weitgefaßten ›um 1435‹ begnügen müssen. In der vorgeschlagenen Anordnung – Cantoria, Herodes-Relief, Tabernakel – würde Donatellos Auseinandersetzung mit Polyklet jedenfalls nach dem idealtypischen Modell der Kunsttheorie des 15. Jhs. verlaufen, möglicherweise ein zusätzliches Indiz, daß die Werke tatsächlich in dieser Reihenfolge entstanden: Am Anfang begnügte sich der Künstler mit der leicht variierten Nachahmung eines

ken Vasenbildern: »Perfettamente sì, che passaro denanti a l'operazione de la natura [...] tale ridea, e tale plangea; e tale morto, e tale vivo [...] e lle scolture se conoscano li anni, e 'l tempo chiaro e lo scuro, e se la figura parea delogne o de presso«. Im 15. Jh. greift Cyriacus d'Ancona die Stelle Dantes auf, s. Anm. 219. – Unvollständig Norman E. Land, »The living and the dead: from Dante to Vasari«, in: *Source*, 14/2 (1995), 27–29.

überragenden Vorbildes (*imitatio*). Bei dem ›Herodes-Gastmahl‹ überführte er diese dann in ein wetteiferndes Nachschöpfen der zentralen Figur (*aemulatio*), um schließlich mit dem Verkündigungsrelief (und durch Dante motiviert) den Versuch zu wagen, sowohl den besten antiken Meister, als auch die Natur selbst zu übertreffen (*superatio*).

Das nächste, auf den Exkurs folgende Kapitel erläutert die Bedeutung dieser für das 15. Jh. zentralen *imitatio*-Lehre und vor allem die Behauptung, die Frührenaissance wäre nicht allein an einer Nachahmung der Antike interessiert gewesen, sondern hätte den Ehrgeiz des Übertreffens entwickelt.

*Exkurs: »Visibile parlare« –*

*Zum frühen Paragone zwischen Literatur und Kunst*

Die bewunderten antiken Schriftsteller machten es den Humanisten nicht ganz leicht, den Vorrang ihrer eigenen Disziplin – der Sprache und Schrift – über die Bildkünste zu begründen. Zwar gehörten weder Malerei noch Skulptur zu den kanonischen *artes liberales* und spätestens seit den Kirchenvätern war deren untergeordnete Stellung in der Hierarchie der Künste endgültig festgeschrieben.<sup>194</sup> Doch gerade bei den entscheidenden klassischen Autoren fanden sich kaum Belege dafür. Im Gegenteil: Das allbekannte Sprichwort des Simonides – Malerei sei stumme Dichtung, Dichtung aber sprechende Malerei – und die nicht minder berühmte Äußerung des Horaz über den Wagemut (*»aequa potestas audendi«*), der Malern wie Dichtern gleichermaßen zustehe, stellten Literatur und Bildkünste doch anscheinend auf eine Stufe.<sup>195</sup> Beide Künste, Schrift wie Bild, entstehen – und entstanden historisch betrachtet – aus dem Zeichnen von Linien, beide zielten auf eine Fiktion.<sup>196</sup> Es gab selbst Überlegungen, daß Schrift letzt-

<sup>194</sup> Vgl. noch Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, cap. XL und XLI, zu Bildern und Statuen (BAXANDALL 1971, 51–66; BETTINI 1984; SEILER 1997). – Ein historischer Überblick zur Paragone-Diskussion mit weiterer Literatur bei Ulrich Pfisterer, »Paragone«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. Gerd Ueding, Bd. 6, Tübingen 2002 [im Druck].

<sup>195</sup> Das Sprichwort des Simonides überliefert bei Plutarch, *Moralia*, 346F–347A, auch 18A u. 748A; *Rhetorica ad Herennium*, 4, 28, 39; für Belege im 15. Jh. und zum *Dictum* des Horaz, *Ars Poetica*, 9f., zuletzt PFISTERER 1996.

<sup>196</sup> Bereits Servius zu Aen. VI, 34: »PERLEGERENT perspectarent, scilicet picturam. nec incongrue legi picturam dixit, cum graece γράφειν et pingere dicatur et scribere [...]«; TORTELLI, *Orthographia*: »Graphia [...] dici potest a nostris scriptura: quae non solum exarationem litterarum: sed cum hoc etiam picturam quemadmodum apud graecos ea dictio graphia significat: unde scribo apud nostros pro eo quod est pingo«; GRAPALDI, *De partibus aedium*, 129v: »Scribere non solum est litteras notare: sed etiam pingere: veluti apud graecos γράφειν: hinc orthographia recta scriptura: Zographia animalium pictura: Singraphum quae fit in rei alicuius testimonium scriptura: Idiographus liber propria alicuius manu scrip-

endlich nur ein in höherem Maße stilisiertes Piktogramm des bezeichneten Gegenstandes ist, den die Malerei noch unmittelbar darzustellen versucht.<sup>197</sup> Aber noch schlimmer: Die Forderung antiker Rhetoriktraktate nach Anschaulichkeit der Rede wurde normalerweise durch Kunstwerke illustriert, die das Kriterium der Anschaulichkeit ja automatisch (und damit einfacher und eigentlich besser als jede Beschreibung) erfüllten.<sup>198</sup> Hatte sich Sprache also im Gegenteil an den Bildenden Künsten zu orientieren? War es ihr überhaupt möglich, die Vielfalt der sichtbaren Erscheinungswelt mit einer begrenzten Zahl von Worten einzufangen, wie es die Malerei mit wenigen Pinselstrichen auf dem kleinen Raum einer Bildtafel demonstrierte?<sup>199</sup> Was

tus: sicut Autographus manu autoris.« – Vgl. zur Parallelisierung Schrift – Zeichnung und weiteren Belegen im späteren 15. Jh. auch Stephen J. Campbell, »*Pictura and Scriptura: Cosmè Tura and style as courtly performance*«, in: *Art History*, 19 (1996), 267–295. – Den fiktiven Charakter von Schrift und Bild (*ficturna – pictura*) vergleicht bereits Servius, *Ety-mologiae*, XIX, 16; s. dann die Inschrift auf Petrarca's Vergil-Ausgabe; für die weitere Entwicklung Anne-Marie Lecoq, »Finxit. Le peintre come ›factor‹ au XVIe siècle«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 37 (1975), 225–243.

<sup>197</sup> Vgl. in diese Richtung, freilich unterschiedlich in Argumentation und Ergebnis DECEMBRIO, *Politia litteraria*, lib. VII, cap. 81, fol. 146; ALBERTI, *De re aed.*, VIII, 4; VALLA, *Repastinatio*, Bd. 2, 433f.

<sup>198</sup> Etwa QUINTILIAN, *Institutio Oratoria*, 6, 2, 29–36; für die rhetorische Forderung nach *evidentia* und *ante oculos ponere* insgesamt Fritz Graf, »Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike«, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hg. Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, 143–155; für das 15. Jh. Perrine Galand-Hallyn, »L'energia chez Politian«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 49 (1987), 25–53; Valeska von Rosen, »Die *Enargeia* des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-opsis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27 (2000), 171–208. – Vgl. besonders explizit Ende des 15. Jhs. Niccolò da Correggio, *Opere*, hg. Antonia Tissoni Benvenuti, Bari 1969, 143: »Quel che un poeta o un pictor canta e finge / l'uno a l'occhio interior, l'altro de fuori / [...]«. – Dagegen verweist auf die größere ›Bildlichkeit‹ der Schrift GUARINO, *Epistolario*, Bd. 1, 125 (1416): »Qua in re versabam animo quanto vivacior sit quae litteris quam quae penniculo ante oculos affertur effigies et eo magis quod in hoc sola corporis et muta quidem lineamenta cernuntur, illis vero sonus et viva explicantur oratio. Quanto igitur maior Ciceroni atque Demostheni quam Phidiae aut Zeusi gloria celeberitasque debetur«; ebd., Bd. 2, 527 (1450): »Quis pictor aptius corporis lineamenta, quis vivendi praeceptor mores magis quam hic ipse comicus [Terenz...] expressit?«

<sup>199</sup> Dieses von Florus I Prol. 1–3 ausgehende Argument aufgegriffen bei Siccio Polentone: »[...] pictores imitatus est, qui parva tabella situs terrarum omnes pingunt« (nach Giuseppe Billanovich, »Antichità padovane in nuove testimonianze autografe di Siccio Polentone«, in: *Medioevo e Rinascimento veneto... in onore di Lino Lazzarini*, Padua 1979, Bd. 1, 293–318, hier 315); dann bei Baldassare Rasini 1467 in seiner Grabrede auf Francesco Sforza (»Argutissimam pictorum industriam nunc nuper sum imitatus qui latissimum cum orbem sunt picturi illum brevi tabella mirum in modum sua arte coercent«) und 1472 bei Niccolò Capranica in seiner Grabrede auf Kardinal Bessarion (»permulta pro paucis imitatus eos qui magnum atque immensum orbem brevi admodum tabella depingunt«) (nach McMANAMON 1989, 31 u. Anm. 107).

schließlich die Wirkmacht von Auge und Ohr anlangte, schien neben Horaz auch Quintilian dem Sehen den Vorzug einzuräumen:

Kein Wunder, daß diese Gebärden, die ja doch auf einer Art Bewegung beruhen, so stark auf den Geist wirken, da ja ein Gemälde, ein Werk, das schweigt und immer die gleiche Haltung zeigt, so tief in unsere innersten Gefühle eindringen kann, daß es ist, als überträfe es selbst die Macht des gesprochenen Wortes.<sup>200</sup>

Unbenommen einer Reihe origineller Beiträge zur Paragone-Diskussion der Frührenaissance, die auch in diesem Falle mit Petrarca beginnen, beschränkte sich die Mehrzahl der Beiträge und Äußerungen jedoch darauf, einige wenige antike Vorstellungen und kanonische Formulierungen immer und immer wieder zu zitieren und variierend zu kombinieren.<sup>201</sup> Zumindest dieser Kernbestand an Argumenten darf daher auch als weitverbreitetes Allgemeinwissen gelten. Die wichtigste Aussage fand sich in Ciceros Rede *Pro Archia Poeta*. Dem eigenen Nachruhm diene – so war dort zu lesen – ein ›Bild der Seele und Tugenden‹, wie es Schriften zu überliefern vermögen, besser als nur ein Abbild des Körpers, d. h. ein Porträt oder Standbild. Und dieses Seelenbild sporne als Tugendexempel auch mehr zur Nachahmung an als Bildwerke.<sup>202</sup> Petrarca erläutert diesen später vielzitierten Passus als

<sup>200</sup> QUINTILIAN, *Institutio Oratoria*, XI, 3, 67: »Nec mirum, si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum inanimis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret adfectus, ut ipsam vim dicendi nonnumquam superare videatur.« – Vgl. HORAZ, *Ars poetica*, 180–182. – Die größere Erkenntnis durch unmittelbare Anschauung betonten im frühen 15. Jh. etwa CHRYSOLORAS, *Epistola*, und ALBERTI, *Momus*, 354–356. – Für das Mittelalter s. E. F. van der Grinten, »Efficacius docebit visio quam dictio«, in: *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, 5–9. Insgesamt Donat de Chapeaurouge, »Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht«, Wiesbaden 1983.

<sup>201</sup> Aus der bislang einzigen ausführlichen Arbeit zur frühen Paragone-Diskussion von LEPPER 1987 werden weder die relevanten antiken Topoi deutlich, noch wie begrenzt das Gros der humanistischen Argumentationsstrategien war. – Zum weiteren Verlauf der Auseinandersetzung etwa Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and cinquecento art theory*, Ann Arbor 1982; Judith Dundas, »The Paragone and the art of Michelangelo«, in: *Sixteenth Century Journal*, 21 (1990), 87–92; FARAGO 1992; Andrew J. Martin, *Savoldos sogenanntes ›Bildnis des Gaston de Foix‹. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance*, Sigmaringen 1995, und Pfisterer 2002 (wie Anm. 194).

<sup>202</sup> Cicero, *Pro Archia*, 30: »An statuas et imagines, non animorum simulacra, sed corporum, studiose multi summi homines reliquerunt, consiliorum relinquere ac virtutum nostrarum effigiem nonne multo malle debemus, summis ingeniis expressam et politam?«; vgl. ähnlich Cicero, *Epistulae ad familiares* V, 12, 7; Aristoteles, *Politeia*, 1340a. Zur Funktion von Porträts und Standbildern bzw. Schriften als Tugendexempla etwa auch Seneca, *Epistulae morales*, 11, 8; Sallust, *Bellum Iugurthinum*, 4. – Dazu Christiane L. Joost-Gaugier, »Poggio and visual tradition: *Uomini Famosi* in classical literary description«, in:

erster ausführlich: Bildnisse vermitteln dem Betrachter zwar eine zuverlässige Vorstellung von der äußeren Gestalt des Dargestellten, aber doch nur ein unzureichendes Wissen von den viel entscheidenderen Taten, dem Charakter und *ingenium* des Dargestellten.<sup>203</sup> Eine Reihe von Epigrammen Martials und der Anthologia Graeca, welche im Laufe des 15. Jhs. bekannt wurden, griffen zudem diese Unterscheidung auf. Entweder beklagten sie, daß den Kunstwerken notwendig Seele und Lebendigkeit fehle, oder aber sie lobten, daß dem Künstler über die Gattungsgrenzen hinweg deren Darstellung dennoch gelungen sei.<sup>204</sup>

Wer nun mit diesem Erwartungshorizont die populären, bereits im Duecento ins Volgare übersetzten *Facta et dicta memorabilia* des Valerius Maximus aufschlug und dort fand, daß sich sowohl Zeuxis für die Schönheit seiner Helena wie auch Phidias für die Majestät des Olympischen Zeus an den Versen des Homer inspiriert habe, der mußte daraus eine Abhängigkeit und Unterlegenheit von Maler und Bildhauer gegenüber dem Dichter folgern.<sup>205</sup> Denn nicht nur bedurfte der Künstler einer Textvorlage, sondern er vermochte auch allein die äußere Form wiederzugeben, wogegen der Dichter das Gesamt schilderte. So führt bereits Boccaccio zur Helena des Zeuxis aus, daß ihr im Vergleich zur Textvorlage die »letizia degli occhi, la piacevolezza di tutto il viso, e l'affabilità, e il celeste riso, e i movimenti vari della faccia, e la decenza delle parole, e la qualità degli atti« gefehlt habe (man

*Artibus et historiae*, 12 (1985), 57–74; McMANAMON 1989, 30–35, mit einer Fülle von Belegen.

<sup>203</sup> Petrarca, *RFL*, VI, 4, 11f.: »Profecto autem, si statue illustrium possunt nobiles animos ad imitandi studium accendere, [...] corporum nempe liniamenta status forsitan expressius continentur, rerum vero gestarum morumque notitia atque habitus animorum haud dubie plenius atque perfectus verbis quam incudibus exprimuntur; nec improprie michi videor dicturus status corporum imagines, exempla virtutum. Quid de ingenii loquar?«

<sup>204</sup> Am bekanntesten dürfte das Epigramm auf dem Bildnis der Giovanna Tornabuoni (1488, Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza) von Ghirlandajo sein: »Ars utinam mores animumque effingere posses/Pulchrior in terris nulla tabella foret« nach Martial, *Epigrammata*, X, 32. – Ausführlich SHEARMAN 1992, 108–117; zur Rezeption Martials s. Frank-Rutger Hausmann, »Martial in Italien«, in: *Studi medievali*, 3. ser., 17 (1976), 173–218.

<sup>205</sup> Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, III, 7, Ext. § 3f.; in der publizierten Volgare-Fassung aus dem 14. Jh.: Valerio Massimo, *De' Fatti e Detti degni di Memoria*, hg. Roberto de Visiani, Bologna 1867, 242. – Zur (v. a. späteren) Bedeutung dieses Autors für die Künstler Roberto Guerrini, »Dal testo all'immagine. La pittura di storia nel Rinascimento«, in: *Memoria dell'Antico*, 1985, Bd. 2, 46–60. – Dagegen scheint für Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 96, Apelles die Verse des Homer übertroffen zu haben. – Sehr weitgehende Hypothesen, wie Alberti das Verhältnis Homer – Phidias einschätzte, bei MÜLLER-HOFSTEDE 1994; vgl. PFISTERER 1999; zu Albertis Rezeption der Zeuxis-Episode s. GRAFTON 1997, 79–82.

stutzt freilich, wie sich Boccaccio so sicher sein konnte, hatte er das Bild doch nicht gesehen).<sup>206</sup> Um die Mitte des 15. Jhs. war diese Scheidung der Zuständigkeitsbereiche zur Standardformel von *corpus* und *anima* abgesunken: Der Maler halte die äußere *effigies hominis* fest, der Dichter dagegen (*mores, natura* und *animi affectus*).<sup>207</sup>

Die Verteidiger der Bildkünste hingegen sahen es keineswegs für unmöglich an, daß diese ebenfalls den Eindruck von Lebendigkeit, von Bewegung, Gefühl und Sprache vermitteln könnten. Schon die antiken Kunstwerke provozierten ja anscheinend die *Topoi* des Atmens, Sprechens, Bewegens und schienen beinahe zu leben. Gerade an diesen Kriterien bewiese sich – so etwa Bartolomeo Fazio 1456 – der herausragende Künstler, welcher dann auf gleiche Stufe mit den Dichtern zu stellen sei:

Denn die Kunst [der Malerei] erfordert großes Geistesvermögen [resp. Talent] und große Kunstfertigkeit, und kaum ein anderes Handwerk bedarf größerer Klugheit, da sie nicht allein die Darstellung des Gesichtes bzw. Antlitzes und der Umrisse des gesamten Körpers, sondern vielmehr auch der inneren Sinnes- und Gefühlsregungen verlangt, so daß jene Malerei zu leben und empfinden und sich geradezu zu bewegen und gestikulieren scheint.<sup>208</sup>

<sup>206</sup> Giovanni Boccaccio, *Commento alla Divina Commedia*, hg. Domenico Guerri, Bari 1918, Bd. 2, 128f.: »Fu la bellezza di costei tanto oltre ad ogni altra maravigliosa, che ella non solamente a disciversi con la penna faticò il divino ingegno d'Omero, ma ella ancora molti solenni dipintori e più intagliatori per maestro famosissimi stancò: e intra gli altri, sí come Tullio nel secondo dell'Arte vecchia scrive, fu Zeusi eracleate, il quale per ingegno e per arte tutti i suoi contemporanei e molti de' predecessori trapassò. [...] e, non avendo alcun altro esemplo, a tanta operazione, che i versi d'Omero e la fama universale che della bellezza di costei correa, aggiunse a questi due un esemplo assai discreto: percióché primieramente si fece mostrare tutti i be' fanculli di Crotone, e poi le belle fanciulle, e di tutti questi elesse cinque, e delle bellezze de' visi loro e della statura e abitudine de' corpi, aiutato da' versi d'Omero, formò nella mente sua una vergine di perfetta bellezza, e quella, quanto l'arte potè seguire l'ingegno, dipinse [...] Nel quale artificio, forse sí potè abbattere l'industrioso maestro alle liniature del viso, al colore e alla statura del corpo: ma come possiamo noi credere che il pennello e lo scarpello possano effigiare la letizia degli occhi, la piacevolezza di tutto il viso, e l'affabilità, e il celeste riso, e i movimenti vari della faccia, e la decenza delle parole, e la qualità degli atti? Il che adoperare è solamente officio della natura. E, percióché queste cose erano in lei esquisite, né vedeano i poeti a ciò poter bastare la penna loro [...]« – Boccaccio nennt zwar als seine Quelle Cicero, jedoch bezeugt seine Verbindung des Helena-Bildes mit Homer, von dem Cicero an keiner Stelle spricht, sowie im Detail seine wörtlich übersetzte Formulierung »divino ingegno d'Omero« eindeutig die Abhängigkeit von Valerius Maximus. – Laut Boccaccio (*Rime*, I, 105) sind weder Homer noch Zeuxis in der Lage, die Schönheit der Helena adäquat wiederzugeben. – Vgl. für die weitere Diskussion auch SABBATINO 1997.

<sup>207</sup> So BECCARIA, *Orationes defensoria*, fol. 78v.

<sup>208</sup> Bartolomeo Fazio, *De pictoribus*: »Est enim ars magna ingenii ac solertiae, nec

Man gab sich aber nicht mit der Darstellung nur eines Affekts zufrieden. Plinius hatte mehrfach beschrieben, wie in der Antike Skulptur und Malerei ein komplexes Gemisch verschiedenster Gemütsregungen zugleich erkennen ließen.<sup>209</sup> Poggio Bracciolini schien als Betrachter gerade daraus höchsten Genuß zu ziehen:

Skulpturen und Reliefs erfreuen mich sehr, indem sie nämlich die Erinnerung an jene herausragenden Künstler des Altertums wach halten, an deren Geist und Kunst ich mit Bewunderung denke. Vermochten sie es doch, eine stumme und unbelebte Sache gleichsam atmend und sprechend wiederzugeben, wobei sie häufig auch die Gemütsbewegungen so darstellten, daß man jemanden, der weder freudig noch traurig sein konnte, als zugleich lachend und traurig wahrnimmt.<sup>210</sup>

Mit einiger Sicherheit dürfte Poggio angesichts der Cavalcanti-Maria Donatello, in der sich ja entsprechend Furcht und demütiges Unterwerfen verbanden, seine größte Bewunderung ausgedrückt haben.

Petrarca und dann um 1400 ausführlich Pier Paolo Vergerio und Francesco Fiano erweiterten diese Überlegungen zur ›Lebendigkeit‹ um den zweiten bedeutenden antiken Topos, den man auf das »Exegi monumentum aere perennius«, das ›Ich habe mir ein Denkmal errichtet dauerhafter als Erz, des Horaz zurückführen kann.<sup>211</sup> Vermittels der vielen Abschriften garan-

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 exprimentur postulat, ita ut vivere ac sentire pictura illa et quodammodo moveri ac gestire videatur« (nach BAXANDALL 1971, 164). – Vgl. auch ein Gedicht auf Pisanello von Angelo Galli (1442): »Al mio Pisano, qual' retrà l'hom' tale / Che tu dirai: ›Non è anzi, è pur vivo! / Perché là par' vivace, e sensitivo. / [...] / Ch' a' la natura tu [Pisanello] sei quasi eguale, / Cum l'arte et cum l'ingegno sì eccessivo. / Credo te manca solo, ad esser lei, / Ch' ella a suo nati dà la voce e 'l sono, / Tu a depinti fai parlar tacendo« (nach VENTURI 1896, 49f.).

<sup>209</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 77, zu Euphranor und dem »Daemon Atheniensium«, worunter ALBERTI, *De pictura*, § 41 fälschlich einen Maler verstand. – Vgl. etwa PATRIZI, *De Regno*, fol. LXII: »Euphranor quoque maximam laudem assecutus est in Paride, quem ex aere fecit, in quo omnia simul intelligebantur. videbatur siquidem iudex dearum, Amator Helenae, & Achillis etiam interfector.«

<sup>210</sup> POGGIO, *Epistolarium*, Bd. 4, 21: »Delector enim admodum sculpturis ac caelaturis in memoriam priscorum excellentium virorum, quorum ingenia atque artem admirari cogor, cum rem mutuam atque inanem, veluti spirantem ac loquentem reddunt, in quibus persaepe etiam passiones animi ita repraesentant, ut quod neque laetari, neque dolere potest, similem ridenti ac tristanti conspicias.«

<sup>211</sup> Horaz, *Carmina*, 3, 30; ähnlich Properz, *Elegiarum libri*, 3, 2, 18–26. – Zum mittelalterlichen Nachleben dieser Überlegung Ingo Herklotz, »Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber«, in: *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, hg. Antonio Cadei u. a., Rom 1999, 971–986. – Zu Petrarca und *Canzoniere* CIV, 5–14, s. LIEBENWEIN 1995, 281–283. – Zur Bedeutung für das künstlerische Schaffen bei Filarete PFISTERER 2002.

tierten herausragende literarische Werke letztendlich länger währenden Ruhm als Monumente aus Marmor oder Metall, die irgendwann doch der Zerstörung anheimfallen. In *De ingenuis moribus* des Vergerio heißt es dazu:

Die Erinnerung an Menschen nämlich wie auch alles übrige, was von Geschlecht zu Geschlecht weitergereicht wird, verschwindet allmählich und überdauert kaum ein Menschenleben. Was jedoch Büchern anvertraut ist, bleibt für ewig erhalten, und nicht einmal Malerei, Marmorskulptur und Metallguß können solches leisten. Denn tatsächlich unterrichten sie weder über die Zeitumstände [tempora], noch veranschaulichen sie leicht die Gemütsbewegungen; sie bilden nur die äußere Haltung ab und können leicht zugrunde gerichtet werden. Was jedoch mittels Büchern überliefert wird, vermag nicht allein das bisher Vermißte zu leisten, sondern vermerkt darüber hinaus auch die Gespräche und Gedanken der Menschen, und kann – sofern es in mehreren Exemplaren verbreitet ist – auch nur schwer untergehen.<sup>212</sup>

Fiano zitiert im Rahmen einer Verteidigung der Dichtkunst seine berühmten Quellen – Horaz, dann aber auch Vergil und Statius – explizit:

Wir lesen [...] von einer großen Zahl berühmter Männer, die sich aus unangemessener Ruhmessucht und aus dem Wunsch nach langem ehrenvollen Gedächtnis ihrer Verdienste heraus zum ewigen Zeugnis dieses Ruhmes entweder prachtvolle Statuen errichten ließen oder aber Triumphbögen aus erlesenem Marmor und mit den Darstellungen ihrer Siegesfeierlichkeiten. Einige andere – sowohl vergangener als auch unserer Zeit – waren schon zu Lebzeiten sorgsam darauf bedacht, ihre Grabmäler durch den Glanz fremdartiger Marmorarten und die Kunstfertigkeit berühmter Steinmetze prächtig ausgestalten und jene an einem herausragenden Ort einer Kirche aufstellen zu lassen. [...] Ewig und unvergänglich und alle Zeiten überdauernd sind jedoch [nur] die Schriften der Dichter. [...] Horaz etwa war nicht darauf bedacht, sich durch menschliche Kunstfertigkeit ein aufwendiges und prächtiges Grabmal errichten zu lassen, welches der nagende Rost der fliehenden Zeit leicht auslöscht.<sup>213</sup>

<sup>212</sup> VERGERIO, *De ingenuis moribus*, 120: »Memoria etenim hominum, et quod transmittitur per manus, sensim elabitur, et vix unius hominis aevum exsuperat. Quod autem libris bene mandatum est, perpetuo manet, nisi pictura forsitan, aut excisio marmorum, aut fusio metallorum, potest etiam tale quiddam paestare. Verum ea nec signant tempora, nec facile varietatem indicant motionum, et exteriorem tantum habitum exprimunt, ac labefactari facile possunt. quod autem litteris traditur, non modo haec quae dicta sunt efficit, sed et sermones quoque notat, et cogitatus hominum effingit, ac, si pluribus exemplariis vulgatum est, non facile potest interire.« – Auf S. 103 hatte Vergerio die adhortative Wirkung von Bildern zugestanden: »Imagines ad aemulationem excitant«.

Die Beispiele für diese Argumentation ließen sich durch das gesamte Jahrhundert verfolgen.<sup>214</sup> Immerhin gewann Guarino da Verona der Gegenüberstellung – Nachruhm durch Schrift oder Bildmonumente? – doch noch zwei neue, originelle Aspekte ab: Die Monumente blieben nicht nur stumm, sondern auch von begrenzter Reichweite, da sie sich nur schwer transportieren ließen. Und weiter würden sie mehr dem Ruhme des Künstlers selbst als dem des Dargestellten dienen.<sup>215</sup>

Aber auch hierauf fanden sich Gegenargumente zugunsten der Bildwerke. So bemerkte etwa Alberti, daß Schrift auf kultureller Konvention beruhe und Wandlungen unterworfen sei. D. h. aber, daß sie irgendwann nicht mehr verstanden würde, alle Bücher wären dann wertlos. Die Bild-

<sup>213</sup> FIANO, *Contra oblocutores*, 159–161: »Legimus [...] quamplures egregios viros, aliene amore laudis accensos et ob meritorum suorum longam memoriam secularis glorie cupiditate flagrantes, in eterne fame testimonia, vel sumptuosas statuas, vel triumphales arcus fecisse sibi exquisitis strui marmoribus et illos victoriarum suarum pompa celari. Quosdam alios tum priscorum, tum nostre etatis, etiam dum viverent, sepulcra sua peregrinorum nobilitate marmorum, et solenni lapidii magisterio pro qualitate facultatum spectabilia facere illaque eminentissimo templi collocare loco fuisse permaxime studiosos. [...] Sunt itaque [...] litere poetarum sempiternae ac immortales et omni quidem in tempore durature. [...] Marmoreum sepulcrum humano artificio operosum sumptuosumque, quod edax rubigo fugiatis temporis de fragili et caduca memoria viventium faciliter absolet, componi sibi non fuit studiosus Horatius«; es folgt Zitat nach Horaz, *Carmen*, 3, 30, 1–9; zuvor schon Vergil, *Aeneis*, 446–9, und Statius, *Thebais*, 10, 445–9.

<sup>214</sup> Vgl. zum ewigen Nachruhm durch Schriften im Gegensatz zu Bauten Andrea Biglia, *Oratio de laudibus disciplinarum* (um 1430, nach MÜLLNER, *Reden*, 83f.). – Giovanni Cocchi da Ferrara, *Excerpta* (1454, nach RIS, XX/ii, hg. Luigi Simeoni, Bologna 1966, 4) stellt den durch literarische Werke gesicherten Ruhm über alle von Protogenes, Apelles, Skopas, Lysippos, Timagoras und Polygnot geschaffenen Bilder und Statuen. – PATRIZI, *Poematum libri*, III, 1 (vor 1461): »[...] magni quondam periere colossi / Turribus assimiles: quos Cares lyndius olim / Aut quos Lysippus molli spectante Tharento / Fecerat: Effigies evo devicta fatiscit: / Sit licet aut solido saxo: vel ducta metallo. / Gloria clara viget: quam servat diva Poesis.« – Ludovico Carbone, *De amoenitate, utilitate, magnificentia Herculei Barci* (ca. 1475, nach *Le Muse e il Principe*, Bd. 2, 328): »Unde pictorum vicem doleo, quod eorum tam egregia opera cuilibet minimo, vel aquae vel ignis, vel ipsius vetustatis quae omnia consumit periculo subiecta sint, at poemata bona et orationes cum dignitate conscripta immortalitatem et servant et praestant, ex unoque exemplari millia multa exemplorum quam primum fieri possunt atque diversa loca transmitti.« – Lorenzo Valla vergleicht in der Widmung seiner *Elegantiae* an Nikolaus V. (VALLA, *Opera*, Bd. 1, fol. 2) sein Werk positiv mit einer Ehrensäule (Triumphbogen wagt er nicht zu sagen), welche durch die Dedikation sozusagen ein in Schrift ‚gemeißeltes Bild‘ des Papstes tragen und verewigen würde.

<sup>215</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 492 u. 590, die Briefe aus den Jahren 1447 und 1452; zur möglichen Bedeutung für die Entstehung der Renaissance-Medaille s. BAXANDALL 1965, 189. Das Argument der Reichweite möglicherweise bereits angedeutet bei Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 11. – Vgl. auch Bd. 1, 117, sowie die übrigen Kommentare Guarinos zum Paragone in Anm. 198.

künste dagegen böten die Möglichkeit eines universal verständlichen und ewigen Codes der Informationsvermittlung.<sup>216</sup>

Die provokante Äußerung des Plinius über den Maler Apelles schließlich – dieser habe auch das eigentlich Nicht-Darstellbare gemalt, eine Äußerung, die man ebenfalls im Zentrum der Paragone-Diskussion erwartet hätte –, findet sich dagegen erstmals implizit in Ghibertis lobender Beschreibung eines Freskos von Ambrogio Lorenzetti<sup>217</sup> und dann explizit um die Mitte des Jahrhunderts bei Angelo Decembrio aufgegriffen. Bezeichnenderweise dient sie diesem jedoch unter Mißachtung der überlieferten Leistungen des Apelles gerade nicht als Argument für, sondern gegen die Malerei:

Denn durch welches Vermögen könnte ein Maler den Donner, Blitz, Regen, Wind und die übrigen Veränderungen des Wetters beschreiben wie ein Dichter. Wer [könnte] das Zischen der Schlangen, den Gesang der Vögel, den Schlachtenlärm und das Klagen der Verwundeten, wer die Vielzahl von Geräuschen selbst lebloser Dinge [darstellen]? Und obgleich die Maler manchmal versuchen, die wechselnd purpurnen und gelben Farbtröne der auf- und untergehenden Sonne nachzubilden, gelingt es ihnen nicht. Wer zeigte durch seine Farbkünste die Dunkelheit der Nacht oder den leuchtenden Mond, schließlich die vielfältigen Bewegungen und Konstellationen der Sterne. Auf, laßt uns die Ingenia der Literaten [einfach ohne weitere Beispiele zu nennen] als eine göttliche und den Malern unfaßbare Sache übergehen.<sup>218</sup>

<sup>216</sup> ALBERTI, *De re aed.*, VIII, 4, im Zusammenhang mit Hieroglyphen als universaler Bilderschrift; dagegen etwa VALLA, *Repastinatio*, Bd. 2, 433f.

<sup>217</sup> GHIBERTI, *Commentarii*, Bd. 1, 40f.

<sup>218</sup> Angelo Decembrio, *Politia litteraria* (nach BAXANDALL 1963, 319–321): »Nam quae vis pictoris unquam tonitrus. fulgura. Imbres. ventos. caeterasque tempestatum variationes: ut poeta descriperit. Quis serpentium sibillationem avium concentus bellantium strepitus gemitusque cadentium Quis tot generum sonos in rebus etiam anima carentibus. nunc purpureos nunc croceos aurorae colores orientem Solem atque cadentem: tametsi haec pictores interdum. sed frustra conentur effingere. quis noctis tenebras. lunamve lucentem. siderum denique tot varios motus temporis et horarum terminos colorationis artificio demonstrabit. Age nunc scriptorum ingenia uti rem divinam et pictoribus incomprehensibilem omitamus.« – Der Bezug auf Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 96: »Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra fulguraque«. – Positiv aufgegriffen dann z. B. in einem Gedicht des Daniele Fini, »In laudem Herculis Grandis pictoris rarissimi« vom Ende des 15. Jhs. (nach *Poeti Estensi*, 96f.): »[. . .] / Qui nubes, pluvias, agitata tornitrua ventis / Pinxit, et armato fulmina torta Iovi, / Et noctis tenebras, et veri splendida solis / Lumina terrarum quicquid et orbis habet. / [. . .]« – Die ausführlichen Anekdoten »quae nulla arte pingi possit« bei Valerius Maximus, *Facta et dicta* werden m. W. im Kontext der frühen Paragone-Diskussion nicht zitiert. Möglicherweise bezieht sich Ubertino Posculo 1456 auf sie (s. App. C, 53).

Für die frühe Paragone-Diskussion bleibt festzuhalten: Neben dem Argument der Vergänglichkeit zielte der Hauptvorwurf gegen die Bildkünste darauf, daß sie bei der ›toten‹ äußeren Erscheinung stehenblieben und keine seelischen bzw. intellektuellen Vorgänge wiederzugeben vermögen, weder Geist, Charakter, Emotionen noch Sprache und Bewegung insgesamt. Genau diese Kriterien jedoch sah Dante in den Purgatorium-Reliefs und dem *visibile parlare* erfüllt. Und die Leser des Quattrocento verstanden seine Äußerungen auch nicht so, daß diese Eigenschaften der göttlichen Kunstwerke auf Erden auf gar keinen Fall zu verwirklichen seien (»novello a noi perché qui non si trova«). Jedenfalls zitierte Cyriacus d'Ancona bei der Beschreibung eines Gemäldes der Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden das Dante'sche »lebend schienen die Lebenden«, das wohl auch bei Alberti anklängt, wenn er die ›Gottähnlichkeit‹ des Künstlers am Grad scheinbarer Belebung bemißt.<sup>219</sup> Noch Landino erläutert in seinem Dante-Kommentar zum Stichwort *visibile parlare*:

Es handelt sich um ein großes Lob für die Skulptur: Dem Betrachter scheint sie kein stummes und unbelebtes Abbild. Nichts weniger als das scheint sie in höchster Süße zu sprechen.<sup>220</sup>

Donatello hätte mit der Cavalcanti-Verkündigung nicht allein Dantes Ekphrasis des ersten Purgatorium-Reliefs in die Realität übersetzt, sondern auch bewiesen, daß die Bildkünste den Anforderungen des *visibile parlare* gewachsen sind. Zugleich hätte er damit die gängige humanistische Theorie über Möglichkeiten und Grenzen der Bildkünste mit einem anschaulichen Gegenbeweis konfrontiert.

## 5. *Imitatio, aemulatio, superatio*

### *Nachahmung der Natur*

Daß den Bildenden Künsten das Prinzip der ›Nachahmung der Natur‹ (μίμησις, *imitatio naturae*) zugrunde liege, gehörte bis ins 18. Jh. zu den unumstößlichen Gemeinplätzen der Kunsttheorie.<sup>221</sup> Aristoteles hatte zwar

<sup>219</sup> Die Beschreibung des Cyriacus in *Le Muse e il Principe* 1991, Bd. 2, 326f.

<sup>220</sup> LANDINO, *Commento*, ad *Purg.* X, 95.

<sup>221</sup> Dazu etwa BLUMENBERG 1957; A. J. Close, »Commonplace theories of art and nature in classical antiquity and in the Renaissance«, in: *Journal of the History of Ideas*, 30 (1969), 467–486; Xénia M. Mouratova, »*Imitatio naturae*. L'idée d'imitation de la nature et ses modifications dans l'art et la pensée, du moyen age à la Renaissance«, in: *Littérature de la Renaissance*, hg. Nikolai I. Balachov u. a., Budapest 1978, 181–214; S.-A. Jorgensen, »Nachahmung der Natur«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, hg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel und Stuttgart 1984, 337–341; Constanze Peres, »Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos«, in: *Die*

nicht als erster, jedoch am prominentesten für sämtliche menschlichen τέχνη/artes das Axiom »ars imitatur naturam« postuliert. In seiner All-gemeingültigkeit und offenen Formulierung war es zumindest in zwei grundverschiedene Richtungen interpretierbar. Aristoteles selbst scheint das Nachahmen allein im Sinne eines ›nach den gleichen Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten wie in der Natur Vorgehens‹ verstanden zu haben, nicht als möglichst exaktes Abbilden der sichtbaren Erscheinungswelt. Insofern war es der Kunst sogar möglich, ›im Geiste der Natur weiterwirkend‹ die teils mangelhaften Naturprodukte zu verbessern.<sup>222</sup> Dagegen von der Nachahmung der sichtbaren Natur, dem unzureichenden Abbild der ewigen Urbilder oder Ideen ausgehend, konnte Platon bekanntlich die mimetischen Künste allesamt verurteilen, sie seien nur »Nachbildner von Schattenbildern«.<sup>223</sup> Das Mittelalter verstand – wie Kurt Flasch ausführlich dargelegt hat – das Postulat von der *imitatio naturae* im Gefolge des Aristoteles als Struktur analogie: Der menschliche *artifex* schaffe entsprechend dem Vorgehen der Natur oder Gottes – ja, er sei überhaupt nur Instrument Gottes.<sup>224</sup> Allerdings schien es nun nicht mehr denkbar, die Natur zu verbessern. Für einen Christen war demütige Einsicht in die eigene Beschränktheit und Abhängigkeit angesichts der Werke Gottes selbstverständlich. Thomas von Aquin ergänzt daher auch bezeichnenderweise im Kommentar zum *Dictum* des Aristoteles ein ›sofern die Kunst es vermag‹: »ars imitatur naturam

*Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, hg. Hans Körner u. a., Hildesheim, Zürich und New York 1990, 1–39; Anne Eusterschulte, »Imitatio naturae. Naturverständnis und Nachahmungslehre in Malereitraktaten der frühen Neuzeit«, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hg. Hartmut Laufhütte, Wiesbaden 2000, Bd. 2, 791–807. – Einen Überblick geben Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1992, und Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, München 2000.

<sup>222</sup> Aristoteles, *Physica*, II, 2, 194a 20 und II, 8, 199a 15: »Ars imitatur naturam« und »Omnino autem ars alia quidem perfecit que natura non potest operari, alia vero imitatur. Si igitur que sunt secundum artem propter hoc sunt, manifestum est quod et que sunt secundum naturam; similiter enim se habent ad invicem in his que sunt secundum artem et in his que sunt secundum naturam posteriora ad priora« (lat. Übersetzung nach *Aristoteles Latinus*, Bd. VIII/1, *Physica*, hg. Fernand Bossier und Jozef Brams, Leiden und New York 1990, 52 u. 86). – Vgl. Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954; Arbogast Schmitt, »Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit«, in: *Mimesis und Simulation*, hg. Andreas Kablitz und Gerhard Neumann, Freiburg 1998, 17–53.

<sup>223</sup> Platon, *Staat*, X; zu Platons Mimesis- und Kunstbegriff jüngst ausführlich Christopher Janaway, *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts*, Oxford 1995.

<sup>224</sup> Kurt Flasch, »Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst«, in: *Parusia. Festschrift für Johannes Hirschberger*, hg. Kurt Flasch, Frankfurt a. M., 1965, 265–306.

inquantum potest«. <sup>225</sup> Im späten Tre- und Quattrocento stehen die beiden Konzeptionen von Nachahmung wieder nebeneinander. Wie der Begriff ›Natur‹ in doppeltem Sinne zu verstehen war – als aktiv wirksames Prinzip (*natura naturans*) und als die Produkte der Schöpfung (*natura naturata*) <sup>226</sup> –, so zielte auch die künstlerische *imitatio naturae* zunächst auf die äußere Erscheinung der Dinge und dann (sozusagen mit erhöhtem Schwierigkeitsgrad) auf die zugrundeliegenden Prinzipien. Der Topos von Zeuxis und den Trauben als Beispiel für täuschende Mimesis illustrierte ersteres, die ›sprechenden Statuen‹ der Ägypter verweisen auf das Nachahmen der Prinzipien der Natur (vgl. Kap. III.3). Auch für dieses Schaffen nach den Prinzipien der Natur aber erschien die Vorstellung von *ingenium* und *fantasia* des einzelnen Künstlers nun als unabdingbare Voraussetzung. Martin Kemp hat diese Entwicklung ausführlich verfolgt, es genügen daher einige Beispiele als Beleg. <sup>227</sup>

Boccaccio faßte in seinen Erläuterungen zu Dantes *Commedia*, der seinerseits das »ars imitatur naturam inquantum potest« zitiert hatte, die zwischen beiden Formen der Nachahmung nur ungenau differenzierende Meinung des späten Trecento zusammen:

Alle Dinge nach dem Vorbild der Natur zu gestalten bedeutet, daß sie die gleiche Wirkung zeitigen sollen wie die von der Natur selbst hervorgebrachten Dinge, und wenn nicht die gleichen [Wirkungen], so doch wenigstens möglichst ähnliche, wie wir es bei einigen Handwerken [*essercizi meccanici*] beobachten können. Der Maler etwa bemüht sich darum, daß die von ihm gemalte menschliche Figur, welche in Wirklichkeit nur ein wenig kunstvoll auf einer Tafel aufgetragene Farbe ist, in ihrer Haltung möglichst ›naturgetreu‹ erscheint. Und selbstverständlich entwirft er die Figur so, daß sie die Augen der Betrachter entweder teilweise oder völlig zu täuschen vermag, wodurch er glauben macht, daß sie sei, was sie eigentlich nicht ist. <sup>228</sup>

<sup>225</sup> Thomas von Aquin, *In Libros Posteriorum Analyticorum*, lb1, lc1, n. 5: »Attendum est autem quod actus rationis similes sunt, quantum ad aliquid, actibus naturae. unde et ars imitatur naturam in quantum potest.« – Vgl. auch *Exp. Phys.*, VII, lect. 5, n. 917: »Et, quia ars est imitatrix naturae, et artificiatum est quaedam rei naturalis imago [...]«.

<sup>226</sup> Vgl. BIALOSTOCKI 1963. – Zu Alberti jetzt Michel Paoli, *L'idée de nature chez Leon Battista Alberti (1404–1472)*, Paris 1999. – Vgl. auch die ausführliche Diskussion um die Mitte des 15. Jhs. bei Kardinal Bessarion, *De Natura et Arte* (nach Ludwig Mohler, *Kardinal Bessarion, Bd. 3: Aus Bessarions Gelehrtenkreis*, Paderborn 1942, 91–147).

<sup>227</sup> Vgl. für das Folgende ausführlich KEMP 1977.

<sup>228</sup> Boccaccio, *Il Commento alla Divina Commedia*, hg. Domenico Guerri, Bari 1918, Bd. 3, 82: »Fare ogni cosa simile ala natura, intendendo, per questo, che esse abbiano quegli medesimi effetti che hanno le cose prodotte dalla natura, e, se non quegli, almeno, in quanto si può, simili a quegli, sí come noi possiam vedere in alquanti esercizi meccanici. Sforzasi il

Malerei als Schein des Wirklichen (»ella sia quello che ella non é«), so präzisiert Cennino Cennini, beruhe aber zuallererst auf *fantasia* (oder dem annähernden lateinischen Äquivalent *ingenium*):

Dies ist eine Kunst, welche man Malerei nennt, welche zugleich mit der Ausführung der Hand Phantasie erfordert, um nie gesehene Dinge zu erfinden (indem man sie in die Hülle des Natürlichen steckt) und sie mit der Hand festzuhalten, indem als wirklich vorzustellen ist, was nicht vorhanden.<sup>229</sup>

Nur wer als Künstler über Erfindungsgabe verfügt, kann im Sinne der Natur Eigenes nachbilden. In einer vor der Mitte des 15. Jhs. datierenden Schrift liest sich dies so:

Wenn Malerei nicht allein auf den Regeln der Kunst, auf Übung und Nachahmung basiert, sondern auch auf dem geistigen Vermögen, sozusagen der göttlichen Begabung, dann kommt sie der Natur – der Erzeugerin beinahe aller Dinge – in dem Maße nahe, daß wenn man den künstlich erschaffenen Lebewesen die Stimme hinzufügen würde, sie leicht mit der Natur selbst in Wettstreit träte – ich würde sogar behaupten, daß sie dann diese in mancher Hinsicht noch überträfe.<sup>230</sup>

dipintore che la figura umana dipinta da sé, la quale non é altro que un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in quello atto ch'egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta e naturalmente in quello atto si dispone, che essa possa gli occhi de' riquardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sé credere che ella sia quello che ella non é.« – Bei Dante, *Inf.*, XI, 97–105, hatte es geheißt: »E se tu ben la tua Fisica note, / Tu troverai, non dopo molte carte, / Che l'arte vostra quella, quanto puote, / Segue, come il maestro fa il discente; / Sì che vostr'arte a Dio quasi é nipote.«

<sup>229</sup> CENNINI, *Libro*, 17, cap. 1.: »Quest'è un arte che si chiama dipingere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia« (Übersetzung nach Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst* . . ., hg. Albert Ilg, Wien 1871, 4). – Weniger explizit, aber immer unter Verweis auf das *ingenium* Filippo Villani (nach BAXANDALL 1971, 146): »Poete [. . .] prisci Promethei ingenium diligentiamque mirati, ex limo terre eum fecisse hominem fabulando finxerunt. Existimaverunt enim, ut coniector, prudentissimi viri nature imitatores, qui conarentur ex ere atque lapidibus hominum effigies fabricare, non sine nobilissimi ingenii singularisque memorie bono atque delicate manus docilitate tanta potuisse.«

<sup>230</sup> Giustiniani (nach BAXANDALL 1971, 161–163): »Pictura, ut quae non solum, arte, usu, imitatione, sed etiam mentis viribus, et divino proprie ingenio expressa, ipsam ferme rerum omnium parentem naturam aequaverit adeo, ut si quibusdam fictis arte Animantibus vocem addideris, facile cum natura ipsa contendant, quin etiam aliqua ex parte eam superasse dixerim. [Es folgt eine Erläuterung zum *Dictum Horatii*.] Nec enim tractus illos, umbras ac lineamenta, sed artificis ingenium, et admirabiles mentis vires contemplabatur, quibus spirantia effingi membra, et vivos duci vultus liceret.« – Die Unterscheidung von *ars*, *usus*, *imitatio* und *ingenium* folgt Quintilian, *Institutio Oratoria*, III, 5, 1: »Facultas orandi consummatur natura, arte, exercitatione, cui partem quartam adiciunt quidam imitationis, quam nos arti subiicimus« (vgl. auch SALUTATI, *Epistolario*, Bd. 3, 90 u. 226). – Nicht

Als 1473 die erste lateinische Übersetzung von Philostrats *Leben des Apollonius von Tyana* verfaßt wurde, ließ sich dort in wünschenswerter Kürze nachlesen, was auch andere antike Autoren angedeutet hatten, daß nämlich »die Phantasie eine weisere und bessere Künstlerin sei als die Nachahmung«. <sup>231</sup> Nur mit ihrer Hilfe ließ sich eine Vorstellung oder *idea* von Dingen gewinnen, welche in der sichtbaren Natur nicht oder nur unzureichend verwirklicht sind. Ein Wandel in der Vorstellung von künstlerischem *ingenium* wird dann im letzten Viertel des Jahrhunderts etwa mit Cristoforo Landino erreicht, der (vorerst nur) dem Dichter nicht mehr allein nachahmende, sondern erstmals der göttlichen *creatio ex nihilo* angenäherte Kräfte zuspricht. Bis sich die Vorstellung von künstlerischem Schöpfertum, Originalität und Genie allerdings allgemein durchsetzt, wird man bekanntlich noch bis ins 18. Jh. warten müssen. <sup>232</sup>

Ich breche die kurzen Andeutungen zu den sich wandelnden Vorstellungen von *imitatio naturae* ab. Festzuhalten bleibt, daß deren höchste Form auf künstlerischem *ingenium* beruhte, welches auch für die Ausbildung des individuellen Stils verantwortlich gemacht wurde (s. Kap. II.2). Die Forderung nach Naturnachahmung gewinnt somit unerwartet ein Element »persönlicher Interpretation«. *Imitatio naturae* und Eigenstil schließen sich demnach nicht aus, vielmehr scheint innerhalb der durch die Natur gegebenen Rahmenbedingungen (dem *verosimile*) eine individuelle Lösung gefragt.

Die antike Literatur- und Kunsttheorie verwendete den Begriff der Nachahmung jedoch noch in einem zweiten Sinne und zwar in Bezug auf große

ganz so weit geht POGGIO, *Lettere Epistolae* (*Opera* III, 330f.): »Mouet me ingenium artificis, cum videam naturae ipsius vires repraesentari in marmore. Nunc vero scribis te habere caput Phoebi, et addis ob eius excellentiam Virgilii versum: [...] *vivos ducent de marmore vultus*. [...] licet enim natura ipsa excellentior sit iis, quae instar eius fiunt, tamen cogor admirari artem eius, qui in re muta ipsum exprimit animantem, ita ut nil praeter spiritum persaepe abesse videatur.«

<sup>231</sup> Philostrat, *Vita Apollonii*, 6, 19, anlässlich einer Diskussion über den Olympischen Zeus und die Athena des Phidias, der knidischen Venus etc. – Zum antiken Kontext Gerard Watson, *Phantasia in classical thought*, Galway 1988.

<sup>232</sup> Dazu etwa Erwin Panofsky, »Artist, scientist, genius: a note on the »Renaissance-Dämmerung«, in: *The Renaissance. Six Essays*, New York 1962, 123–182; TIGERSTEDT 1968; Werner Beierwaltes, »Subjektivität, Schöpfertum, Freiheit. Die Philosophie der Renaissance zwischen Tradition und neuzeitlichem Bewußtsein«, in: *Der Übergang zur Neuzeit und die Wirkung von Traditionen*, Göttingen 1978, 15–31; STEINER 1991; RECKERMANN 1993; für die Bedeutung der christlichen Schöpfungslehre für die Vorstellung von *creatio ex nihilo* BOUWSMA 1993; Moshe Barasch, »Creatio ex nihilo: Renaissance concepts of artistic creation«, in: *Die Renaissance und ihr Bild in der Geschichte*, hg. Enno Rudolph, Tübingen 1998, 37–58. – Zur weiteren Entwicklung WITTKOWER 1973 und Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des Lumières*, Genf 1982.

Vorbilder. Der Zusammenhang ist offensichtlich: Statt direkt auf die Natur zurückzugreifen, bediente man sich der älteren, als vorbildlich erkannten Umsetzungsversuche. Donatellos Verhältnis zu Polyklet scheint sich nun mit den Kriterien dieser (zweiten) Theorie der Nachahmung berühmter Vorbilder beschreiben zu lassen.

### *Nachahmung vorbildlicher Künstler und Kunstwerke*

Bereits die römischen Literaturtheoretiker unterschieden verschiedene Grade der Abhängigkeit von Vorbildern, wenn sich auch aus den vereinzelt und teils widersprüchlichen Äußerungen kein kohärentes Lehrgebäude deduzieren läßt.<sup>233</sup> Wie zu erwarten, differierten daher auch die Humanisten in ihrer Auslegung dieser *imitatio*-Lehre untereinander. In den 1430er Jahren begann sich jedoch eine Dreiteilung abzuzeichnen, welche auf die nur leicht variierende *imitatio* des Vorbildes den Wettstreit mit diesem (*aemulatio*) folgen läßt, der schließlich im Übertreffen (*superatio*) gipfeln kann. Die so skizzierte Entwicklung gilt es anhand neuer, bislang nicht beachteter Textquellen ausführlich zu belegen. Widerspricht sie doch dem bislang maßgeblichen Aufsatz von G. W. Pigman über *Versions of Imitation in the Renaissance* (1980), der die genannten drei Grade der Nachahmung erst 1501 in der Streitschrift *Ciceronianus* des Erasmus unterschieden sieht.<sup>234</sup>

Den ersten eigenständigen Traktat zur Definition von *imitatio* verfaßte wohl zwischen 1413 und 1417 Gasparino Barzizza, einer von Albertis Paduaner Lehrern. Von diesem ausgehend soll die Theorie der Nachahmung des *primo quattrocento* dargestellt werden.<sup>235</sup>

<sup>233</sup> Die antik-römische Vorstellung und Begrifflichkeit zur literarischen Abhängigkeit von den Griechen untersucht detailliert REIFF 1959; allerdings verfällt auch er der Versuchung, eine aus den wenigen Quellen in dieser präzisen Scheidung nicht zu belegende Dreiteilung (*interpretatio* – *imitatio* – *aemulatio*) aufzustellen, vgl. die Rezension von Manfred Fuhrmann in: *Gnomon*, 33 (1961), 445–448, und PIGMAN 1980, 16–24. Zuletzt Alexandru N. Cizek, *Imitatio und tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen 1994, zur Literatur dort nachzutragen: J. D. P. Warners, »Translatio – Imitatio – Aemulatio«, in: *Nieuwe Taalgids* (1956), 289–295, und (1957), 82–88, 193–201.

<sup>234</sup> PIGMAN 1980, v. a. 24f.: »Erasmus, the first person to distinguish literary *imitatio* and *aemulatio* [...]«; nichts Neues bei POCHAT 1987 und James Ackerman, »Imitation«, in: *Antiquity* 2000, 9–16. – Zur grundlegenden Bedeutung des Prinzips der *imitatio* in der Renaissance s. ferner GREENE 1982; RECKERMANN 1993; McLAUGHLIN 1995; SABBATINO 1997.

<sup>235</sup> Die neue Monographie zu Barzizza von R. G. G. Mercer, *The teaching of Gasparino Barzizza*, London 1979, scheint sehr unzuverlässig; vgl. G. W. Pigman III, »Barzizza's studies of Cicero«, in: *Rinascimento*, 21 (1981), 123–163, und ders., »Notes on Barzizza's correspondence«, in: *Italia Medioevale e Umanistica*, 25 (1982), 391–399.

»Imitatio sumitur vel fit quattuor modis, videlicet, addendo, subtrahendo, transferendo, et immutando.« Nachahmung geschieht – so Barzizza in Anlehnung an Quintilian – durch Erweitern, Kürzen, Umstellen oder Austausch von Elementen des Vorbildes. Dies kann sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene (*inventio, dispositio, elocutio*) stattfinden.<sup>236</sup> *Imitatio* meint also auf keinen Fall ein sklavisches Übernehmen des Vorbildes, sondern ein Variieren, das den Ausgangspunkt aber immer noch erkennen läßt. Die prinzipielle, bereits durch die antiken Traktate vorbereitete Übertragbarkeit der Lehre von der Literatur auf die Bildende Kunst wird daran deutlich, daß Barzizza die Möglichkeit formaler ›Erweiterung‹ durch ein Beispiel aus der Malerwerkstatt illustriert:

Hat ein Maler eine menschliche Figur ohne rechte oder linke Hand gemalt, so ergreife ich den Pinsel und füge die rechte oder linke Hand hinzu, und weiter ergänze ich Hörner auf dem Kopf. Sieh, wie jene Figur ganz verschieden von der ersten scheint!<sup>237</sup>

Um das Gesagte weiter zu verdeutlichen, listet Barzizza fünf Vergleichsbeispiele für *imitatio* auf, die er freilich nicht selbst erfunden hat, sondern der berühmten 84. *Epistula moralis* des Seneca zu diesem Thema entnimmt: Gute Nachahmung entspreche der Verarbeitung des Pollens zu Honig durch Bienen, der Verdauung von Nahrung, dem Zusammenklang vieler Stimmen zu einem Geräusch und der Ähnlichkeit von Kindern zu ihren Eltern. Schlechte, weil identische Nachahmung sei dem Echo zu vergleichen.<sup>238</sup>

<sup>236</sup> Pigman in BARZIZZA, *Imitatio*, 343–9, erklärt den provisorischen Charakter des Werkes zurecht damit, daß es als nicht für die Öffentlichkeit bestimmtes *Vademecum* der Schüler Barzizzas dienen sollte. Allerdings handelt es sich bei den Absätzen 1–12, 83–95 und 96–111 keineswegs nur um unsystematische Varianten desselben Gedankens. Die Argumentation des Traktates läßt sich logisch in drei große Abschnitte unterteilen: A: 1–12 Allgemeine Definition der *imitatio*, 13–49 detaillierende Regeln und Beispiele, 50–82 folgen die fünf Vergleiche für das Wesen der *imitatio* nach Seneca, B: 83–95 Definition inhaltlicher (!) *imitatio*, 96–115 Definition formaler (!) *imitatio* für Worte (u. a. Vgl. mit Maler) und ganze Sätze, 116–120 weiterführender Verweis für Abschnitt B auf Cicero, C: 121–137 Vorschriften zur Einübung.

<sup>237</sup> BARZIZZA, *Imitatio*, 351, Z. 102–5: »Aliquis pictor pinxit figuram hominis absque manu dextra vel sinistra, accipiam ego pennellum et adiungam manum dextram vel sinistram, et etiam pingam sibi cornua in capite. Vide quomodo videtur ista figura multum diversa a prima.« – Vgl. zur Stelle bereits BAXANDALL 1971, 34.

<sup>238</sup> BARZIZZA, *Imitatio*, 350 (vgl. dazu auch die bereits von Seneca abweichende Interpretation bei Macrobius, *Saturnalia*, I, praef. 2–10). – Zum Bienengleichnis Jürgen von Stackelberg, »Das Bienengleichnis, ein Beitrag zur Geschichte der literarischen ›Imitatio‹«, in: *Romanische Forschungen*, 68 (1957), 271–293. – Das bei Seneca fehlende Negativbeispiel des Echos entstand erst durch eine Fehldeutung Barzizzas von Senecas Formulierung »ex quo«, dazu Pigman in BARZIZZA, *Imitatio*, 349, Anm. 1. – Auf die Bedeutung der Ähnlichkeit zwischen Eltern und Kindern für die Kunsttheorie seit Petrarca und den Begriff der *aerlaria* wurde schon hingewiesen, s. Kap. II. 1.

Ein Vorbild nachzuahmen setzte voraus, daß man wußte, welches die maßgeblichen, nachahmungswerten Meister und Werke waren, und ob man deren je beste Elemente kombinieren oder nur dem einen, herausragenden Beispiel folgen solle. Auch hierin waren sich die antiken Autoritäten nicht einig. Auf Seneca konnten sich die Verfechter des Eklektizismus stützen, die das Beste aller verfügbaren Vorlagen zu vereinen empfahlen.<sup>239</sup> Cicero als vermeintlicher Verfasser der *Rhetorica ad Herennium* schien dagegen die ausschließliche *imitatio* eines Meisters zu fordern: Lysipp habe dem Chares die Bildhauerei ja auch nicht dadurch beigebracht, daß er ihm einen Kopf von Myron, einen Arm von Praxiteles und eine Brust von Polyklet gezeigt habe, sondern indem er ihn bei der eigenen Arbeit zusehen ließ.<sup>240</sup> Erstaunlicherweise schien dabei niemand zu bemerken, daß derselbe Cicero in *De Inventione* mit der Episode von Zeuxis und den krotonischen Jungfrauen – der Maler wählte für ein Bild der Helena eklektisch die schönsten Körperteile verschiedener Modelle aus – genau das Gegenteil verfocht.<sup>241</sup> Bekanntlich transferierte bereits 1396 Pier Paolo Vergerio auch diese Lehre auf die zeitgenössische Praxis der Malerei:

Obwohl Seneca behauptete, man solle nicht nur einem Vorbild folgen, sondern aus verschiedenen einen neuen Stil zusammenfügen, bin ich anderer Meinung. Vielmehr gilt es, vor allem den einen Besten zu imitieren; denn je mehr man einem schlechteren – vom Besten abweichenden – folgt, desto schlechter wird man selbst. Man halte sich an das Beispiel unserer zeitgenössischen Maler, die zwar die berühmten Bilder anderer [Maler] aufmerksam studieren, dann aber doch nur dem einen Vorbild Giottos folgen.<sup>242</sup>

<sup>239</sup> Seneca, *Epistulae morales*, 84.

<sup>240</sup> Cicero, *Rhetorica ad Herennium*, IV, 6, 9; vgl. dazu den Kommentar des Guarino da Verona (bei BAXANDALL 1971, 40f.).

<sup>241</sup> Cicero, *De inventione*, II, 1, 3f.; zur Rezeption BAXANDALL 1971, 35–38. – Zu ergänzen etwa Georgius Trapezuntius, *Ad Guarini Veronensis in se invecivam responsio et Rhetoricorum suorum defensio* (TRAPEZUNTIUS, *Collectanea*, 393): »Quam quidem ad rem si cuncta e diversis auctoribus sparsa collegissemus, ut multi, quos tu admiraris, fecerunt, seque fecisse non abnuunt, tamen nobis tu non detraheres nisi Ciceronem quoque improbes quoniam, ut Zeuxis ad unam Helene imaginem Crotoniatis pingendam eximia forma virgines, quas non nihil ad pingendam conferre arbitrabatur, unum in locum conduxit, sic ipse, que probaverat, dicendi precepta e plurimis diligenter elegerat.« – Ein Versuch der Synthese um 1475/80 bei dem Dominikaner Giovanni Caroli: »In practicis quoque artibus idem quidque intelligere potest, ut in pictoribus musicis fabrisque, qui nisi optimo se exemplo instruxerint ad eius artis perfectionem pervenire vix possunt. Proinde et Cicero noster in *Rhetoricis* Crotoniatum exempli mentionem facit, qui, statuam fabricare volentes, non nisi puellis honestissima forma prestantibus hoc fieri posse ex peritissimo didicere fabro« (nach CAMPOREALE 1981, 263).

<sup>242</sup> VERGERIO, *Epistolario*, 177: »Et quanquam Anneus neminem velit unum sequendum, sed ex diversis novum quoddam conficiendum, michi tamen non ita videtur, sed unum

Dagegen verteidigte um 1435 Matteo Palmieri den Eklektizismus des Zeuxis: Man müsse darauf achten, sich nicht zu eng einem einzigen Vorbild anzuschließen. Denn niemand sei so herausragend, daß er nicht in einigen Elementen von anderen übertroffen würde. Der *ingenio* des Nachahmenden beweiße sich gerade darin, diese auf verschiedene Meister verteilten ›besten Elemente‹ zu erkennen und zusammenzustellen.<sup>243</sup>

Auch für eine Theorie, die Nachahmung zum Schlüsselbegriff und Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens erhebt, stellt sich jedoch die Frage nach Innovation und kulturellem Fortschritt. Die Nachahmung eines Vorbildes bedeutete immer Anverwandlung und schloß jedenfalls nicht aus, diesem gleichzukommen, Eigenes verbessernd hinzuzufügen oder es sogar zu übertreffen.<sup>244</sup> Von den antiken Autoritäten hatten sich etwa Horaz und Quintilian unmißverständlich gegen jedes sklavische Nachtreten von Vorbildern geäußert:

Nachahmung als solche genügt nicht – schon weil es einen trägen Geist verrät, sich mit dem zufriedenzugeben, was andere gefunden haben. [...] Werden wir alles immer nur als Wohltat aus fremder Hand besitzen? – so, wie manche Maler keinen weiteren Ehrgeiz haben, als Bilder mit Maßstab und Linierung genau nachzeichnen zu können? Schimpflich ist es geradezu, sich damit zu begnügen, nur das zu erreichen, was man nachahmt. [...] Nichts hätten wir in der Dichtung über Livius Andronicus hinaus, nichts in der Geschichtsschreibung über die Priesterbücher hinaus, auf Flößen ginge noch die Schifffahrt vonstatten. Es gäbe keine Malerei außer der, die nur die Schattenumrisse nachzeichnete, die die Körper in der Sonne warfen. Und so kann man durchgehen, was man will: Keine Kunst ist in dem Zustand geblieben, wie sie bei ihrer Erfindung war [...].<sup>245</sup>

aliquem eundemque optimum habendum esse, quem precipuum imitemur, propterea quod tanto fit quisque deterior quanto inferiorem secutus a superiore defecit. Faciendum est igitur quod etatis nostre pictores, qui, cum ceterorum claras imagines sedulo spectent, solius tamen Ioti exemplaria sequuntur.« Vgl. wenig später CENNINI, *Libro dell'arte*, cap. 27. – Dazu bereits PANOFSKY 1960, 13; BAXANDALL 1971, 43f.; BOLLAND 1996; John M. MacManamon, *Pierpaolo Vergerio the Elder. The humanist as orator*, Tempe 1996, 80f.

<sup>243</sup> PALMIERI, *Vita Civile*, 94f.: »Pertanto non doviano sì stretti sottoporci a diventare simili a alcuno, benché eccellente di doctrina et costumi fusse, che ancora da altri che in alcuna parte gli fusse inanzi non c'ingegnàno pigliare quel fiore che è più perfecto. Seguindo in questo lo exemplo di Zeusis, sommo pignore [...].«

<sup>244</sup> Zu Innovation und Fortschritt in der Renaissance GOMBRICH 1985, 11–23; STEVER GRAVELLE 1981; Paul O. Kristeller, »Creativity« and »Tradition«, in: *Journal of the History of Ideas*, 44 (1983), 105–113; David Quint, *Origin and originality in Renaissance literature: versions of the source*, New Haven und London 1983; SMITH 1992. – Dagegen BURKE 1972/1984.

Die Humanisten rechtfertigten ihre eigenen Neuerungen unter Berufung auf diese Argumente. Als Beispiel sei auf einen Text des Guarino da Verona aus den 1430er Jahren verwiesen, der darüber hinaus ein ausgezeichnetes Beispiel für richtig verstandene *imitatio* abgibt, kombiniert und variiert er doch sowohl die Passage Quintilians als auch die des Horaz und bietet so Neues:

Denn wie es nützlich wäre, dem zu folgen, was unsere Vorfahren gut erdacht und ausführlich dargelegt haben, so würde ich [andererseits] dafür kämpfen, daß man ganz anderen Spuren folgt und es kein Argument des bequemen Geistes wird, seinen Fuß nicht vorwärts zu setzen. In welchem Zustand befände sich der Hausbau, die Schifffahrt, die Malerei, wenn wir mit der Kunst der Alten zufrieden gewesen wären?<sup>246</sup>

In den 1430er Jahren nun scheint dieser verbessernd-konkurrierende Umgang mit den Vorbildern zunehmend in die drei Stufen *imitatio*, *aemulatio*, *superatio* systematisiert worden zu sein. Lorenzo Valla etwa erläutert in der Vorrede seiner Übersetzung von Demosthenes' *Rede für Ctesiphon* den eigenen Standpunkt zur Praxis des Übersetzens als der engsten Form von *imitatio*.<sup>247</sup> Auch wenn dabei Thema, Gelehrsamkeit, Anordnung des Materials, sprachliche Grundstruktur etc. vorgegeben sind – so verteidigt Valla die häufig angefochtene Eigenleistung des Übersetzers –, bleibt doch die *lingua*, die adäquate Ausarbeitung in der anderen Sprache, zu bewältigen. Dabei wählte Valla bewußt ein griechisches Original, von dem man wußte, daß Cicero sich an einer lateinischen Fassung versucht hatte, und das noch jüngst von Leonardo Bruni erneut ins Latein übertragen worden war. Die neuerliche Version Vallas würde somit im Hinblick auf die Eloquenz in Konkurrenz zu dem je größten Redner der Griechen, Römer und der Moderne treten:

<sup>245</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, X, 2, 4–8. – Horaz, *Ars poetica*, 48–7, 130–135 u. 285–294; vgl. Horaz, *Epistolae*, I, 19.

<sup>246</sup> Guarino da Verona, Einleitung zur *Vita Platonis*: »Nam sicut quae a maioribus nostris bene excogitata atque satis aperte elucubrata sunt sequi profuerit sic alienis tantum insistere vestigiis nec suum proferre pedem pigrae mentis [Horaz] argumentum esse contenderim. Quod futurum fuisset si in aedificandis domiciliis, navigationibus subeundis, picturis factitandis antiquorum arte contenti fuissetus?« (nach STEVER GRAVELLE 1981, 198). – Vgl. Ende des 15. Jhs. BARTOLOMMEO DELLA FONTE, *De Poetice*, 99: »Nulla etenim ars eodem inventa saeculo et perfecta. [...] Sic pingendi, fingendi, navigandi aedificandique artes a rudibus fundamentis in culmen, quod cernimus, ascenderunt.«

<sup>247</sup> Fast schon als Topos anzusprechen ist der Vergleich von gutem oder schlechtem Übersetzen mit dem guten oder schlechten Kopieren von Bildern, etwa bei Leonardo Bruni, *De interpretatione recta* (BRUNI, *Schriften*, 82 f. u. sehr detailliert 86) sowie BRUNI, *Epistolae*, Bd. 2, 90; diese Stellen bespricht BAXANDALL 1971, 23–26 u. 41–43; ergänzend die ausführliche Parallelisierung von Volgare-Übersetzungen und Kopien nach Giotto bei PALMIERI, *Vita Civile*, 5 f.

Nachdem ich zuvor für andere Schriften meinen Geist angestrengt habe, versuche ich mich jetzt im Wettstreit [*aemulatio*] mit den drei größten Rednern: mit Leonardo nämlich, daß ich auf anderem Wege zum gleichen Ziel gelange, mit Cicero, auf daß ich demselben Kurs folge, den auch er eingeschlagen hatte, mit Demosthenes schließlich, um nicht schlechter in Latein zu sagen, was er auf Griechisch formulierte. [...] Denn da es unmöglich ist, so [genau] die Mitte zu halten, daß man weder besser noch schlechter als jener ist, sollte man – sofern möglich – besser sein: und dies umso mehr, als es mehr Ehre einbringt, einen griechisch schreibenden Autor zu übertreffen [*superare*] als von ihm übertroffen zu scheinen.<sup>248</sup>

Hier erscheint der in der Antike noch ambivalente Begriff der *aemulatio* als Wettstreit, der zum Überwinden führen kann. Und bereits hier – nicht erst bei Erasmus – sind mit dem *medium tenere*, der Mittelposition zwischen Übertreffen und (schlechterem) Nachahmen, zumindest theoretisch drei Stufen angedeutet.

Schon 1433 hatte Carlo Marsuppini die Unterscheidung zwischen Nachahmen und Gleichkommen mit dem antiken Vorbild ansatzweise auf Malerei, Skulptur und Architektur übertragen:

Wenn die Maler, Bildhauer und schließlich Architekten unserer Zeit den Tempeln, Foren, Säulen, Bildern, wenn sie schließlich den marmornen und bronzenen Statuen der Antike auch nur in einem Teil[aspekt] gleichzukommen [*aemulari*] verstehen, erwerben sie sich höchsten Ruhm [...] Was zweifeln wir also [insgesamt] daran, die Alten, denen wir laut Servius von ferne folgen und deren Spuren wir verehren, nachzuahmen [*imitari*]?<sup>249</sup>

<sup>248</sup> Lorenzo Valla, *Transductio Demosthenis pro Ctesiphonte* (VALLA, *Opera*, Bd. 2, 327): »Et ego antehac in alio potius stilo ingenium meum consumpsi, et nunc ad aemulationem trium maximorum oratorum me exerceo, Leonardi quidem, ut alio itinere eandem metam perveniam, Ciceronis vero, ut quem cursum tenuisse se dicit, eundem ego teneam, Demostenis autem ut non peius loquatur per me latine, si fas est, quam per se graece. [...] Nam cum medium tenere nequeas, ut nec melius illo nec peius dicas, nimirum si fieri potest, melius dicendum est: eo quidem libentius, quo plus honoris graeco auctori habes, si superasse illum quam si ab eo superatus esse videre [...].« – Entstanden 1444, dazu MONFASANI 1977, 61–68, und Francesco Lo Monaco, »Per la traduzione valliana della ›Pro Ctesiphonte‹ di Demostene«, in: *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*, hg. Ottavio Besomi und Mariangela Regoliosi, Padua 1986, 141–164.

<sup>249</sup> MARSUPPINI, *Consolatoria*, 395–397: »An nostri temporis pictores, sculptores atque denique architecti, si templa, si fores, si columnas, si pictas tabulas, si denique marmorea signa statuasque aeneas antiquorum parte aliqua aemulari possunt maximae gloriae sibi ducent, [...] nos antiquos quos, ut inquit Statius, longe sequimur et vestigia semper adoramus, imitari dubitamus?« – Vgl. auch Angelo Decembrio, *De Politia litteraria* (nach BAXANDALL 1963, 319): »Alios contra et quidem paucos uideas antiquitatis pictores aemulos: qui exquisitissime omnem prius corporis staturam quam effingere volunt.«

Wenige Jahre später erhebt dann Lorenzo Valla den Wettstreit überhaupt – und nun unter expliziter Nennung der drei verschiedenen Grade der Nachahmung – zum *Movens* kulturellen Fortschritts (1455):

Denn es ist von Natur aus so angelegt, daß nichts richtig fortschreiten und wachsen kann, was nicht von mehreren betrieben, bearbeitet und verbessert wird – insbesondere wenn diese miteinander wetteifern und um das Lob kämpfen. Wer hätte denn als Bildhauer, als Maler etc. in seiner Kunst als vollkommen und groß herausgeragt, wenn er der einzige Künstler seiner Disziplin gewesen wäre? Jeder erfindet etwas anderes, und was jemand bei einem anderen als herausragend erkannt hat, das versucht er selbst nachzuahmen, dem gleichzukommen und es zu übertreffen [*imitari, aemulari, superare*]. So werden die Studien befeuert, vollzieht sich Fortschritt, wachsen die Künste und gelangen zur Vollendung, und dies umso besser und schneller, je mehr Menschen an ein und derselben Sache arbeiten.<sup>250</sup>

Blicken wir vor diesem theoretischen Hintergrund nochmals auf Donatellos Verhältnis zu Polyklet und der Antike insgesamt zurück, ergeben sich drei Schlußfolgerungen:

1. Da sich an der Cantoria, dem Herodes-Gastmahl und der Cavalcanti-Verkündigung offensichtliche Zitate nur nach einem und zugleich dem berühmtesten Meister der Antike finden, wird man Donatello unter die Anhänger Ciceros und der ›Nachahmung des einen Besten‹ rechnen müssen – im übrigen hatte ja gerade Cicero auf das Beispiel der Bildhauerausbildung verwiesen. Diese Art der ausschließlichen Nachahmung des Besten findet ihr Gegenstück in der Werkstattpraxis der toskanischen Maler wenige Jahre zuvor, welche laut Vergerio ja auch ›nur dem einen Giotto folgten‹.

2. Während der 1430er Jahre wird man in der künstlerischen Praxis noch keine ganz präzise Unterscheidung zwischen den drei zeitgleich in der Theorie fixierten Stufen von *imitatio* – *aemulatio* – *superatio* erwarten können.

<sup>250</sup> Lorenzo Valla, *Oratio habita in principio sui studii die XVIII. Octobris MCCCCLV* (in: VALLA, *Opera*, Bd. 2, 282): »Namque ita natura comparatum est, ut nihil admodum proficere atque excrescere queat, quod non a plurimis componitur, elaboratur, excolitur, praecipue aemulantibus invicem et de laude certantibus. Quis enim faber statuarius, pictor item et ceteri, in suo artificio perfectus aut etiam magnus extitisset, si solus opifex eius artificii fuisset? Alius aliud invenit, et quod quisque in altero egregium animadvertit, id ipse imitari, aemulari, superare conatur. Ita studia incenduntur, profectus fiunt, artes excrescunt et in summum evadunt, et eo quidem melius eoque celerius, quo plures in eandem rem homines elaborant.« – Vgl. bereits 1449 die Unterscheidungen eines Lobgedichts Porcellis auf Pisanello (nach VENTURI 1896, 62): »Naturam in rebus variis imitatis et artem, / Unde dicam Phidiae, Praxitelisque manus. / [...] / Pace loquar veterum pictorum, et pace novorum. / Aequiperat veteres, vincit et ille novos.«

Jedenfalls aber dürfte Donatello soviel klar gewesen sein, daß seine Eigenleistung umso höher bewertet wurde, je deutlicher er in Wettstreit mit seinen berühmten Vorbildern trat. Bereits in den 1430er Jahren ließ sich also das Verhältnis zur Antike als ein konkurrierendes, wenn nicht verbesserndes und übertreffendes verstehen.

3. Die Lehre von der richtig angewandten *imitatio* dürfte Donatellos spezifischen Modus der Antikenrezeption insgesamt verstehen helfen: Sieht man von den vermeintlichen Werken Polyklets ab, so lassen sich trotz des antikischen Gesamteindrucks kaum präzise Vorbilder benennen. Der Betrachter hat immer einen Donatello, nie das berühmte antike Vorbild XY vor Augen. Es ging eben nicht um sklavisches Kopieren, sondern um das Transformieren zu etwas Neuem und Eigenem, welches die Vorbilder als eine Art ›Subtext‹ nurmehr erahnen läßt. Oder mit dem bekannten Bild des Seneca und Petrarca: Es galt, den ›antiken Pollen‹ zum ›Honig des Donatello‹ zu verarbeiten.

## V. Leon Battista Albertis *De Pictura*: »Arti mai vedute«

### 1. Donatello und Alberti »amicissimi«

Nie gesehene Künste (»arti mai vedute«) prophezeite 1436 Alberti seinen Mitbürgern im Widmungsschreiben zu *Della Pittura*.<sup>1</sup> Hatten schon Albertis Zeitgenossen, wie das vorangehende Kapitel zeigen sollte, die allgemeine Forderung aufgestellt, mit den antiken Meisterwerken zu wetteifern und sie nach Möglichkeit zu übertreffen, so bot Alberti nun mit seinem Male-reitratat eine ausführliche Anleitung, auf welchem Wege dieses *aemulare* und *superare* der großen Vorbilder erreicht werden und wie die eigene »moderne«, d. h. vor allem Florentiner, Kunst neben den Glanzleistungen der *antiqui* bestehen könne.<sup>2</sup> Albertis Ausführungen orientierten sich dabei vor allem in Hinblick auf das zentrale Kriterium der Komposition (*compositio*) an den Überlegungen, mit denen einige Florentiner Patrioten den eigenen Dialekt (*volgare*) als Schriftsprache neben dem internationalen Latein zu etablieren versuchten. Es zeigen sich um die Mitte der 1430er Jahre also parallele Argumentationsbemühungen für Literatur und Bildende Künste: Beidesmal sollte eine Florentiner Errungenschaft auf das (theoretische) Niveau der Antike gebracht werden. Erst unter diesem Blickwinkel und in diesem Kontext – das ist die neue These des folgenden Kapitels – erschließen sich Form und Inhalt von Albertis vieldiskutiertem Traktat.

Mit Alberti haben wir einen, wahrscheinlich sogar den wichtigsten gelehrten Diskussionspartner Donatellos vor uns. Denn bei allen unseren Überlegungen stellt sich die Frage, wie denn der Bildhauer zu seinen Kenntnissen klassischer Kunsttheorie gelangte. Zwar scheint das allgemeine Bildungsniveau des frühen 15. Jhs. erstaunlich hoch gewesen zu sein.<sup>3</sup> Bestes

<sup>1</sup> ALBERTI, *De Pictura*, 7.

<sup>2</sup> Zur Auseinandersetzung zwischen *antiqui* und *moderni* s. neben der in Kap. II genannten Literatur speziell zum 15. Jh.: BLACK 1982; QUINT 1985; TRINKAUS 1987.

<sup>3</sup> Vgl. insgesamt BURKE 1972/1984, 53–64; Diane Finiello Zervas, »The »Trattato dell'Abaco« and Andrea Pisano's design for the Florentine Baptistry door: mathematical knowledge of artists during the Trecento and early Quattrocento«, in: *RQ*, 28 (1975), 483–503; zu den Büchern des Luca della Robbia: GENTILINI 1992 a, Bd. 1, 81–84; zu Piero della Francesca: Paul F. Grendler, »What Piero learned in school: fifteenth-century vernacular education«, in: *Piero della Francesca and his legacy*, hg. Marilyn Aronberg Lavin, Washington und London 1995, 161–174. – Allgemein zur Ausbildung in Florenz: Paul F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy: literacy and learning, 1300–1600*, Baltimore

und oft zitiertes Beispiel sind die humanistischen Aspirationen Ghibertis, der im Jahre 1430 (also schon lange vor der Arbeit an seinen *Commentarii*) für ein griechisches Manuskript der *Organika* des Athenaios dem Giovanni Aurispa im Tausch eine ›antike‹ Vergil-Handschrift aus seinem Besitz zu überlassen bereit war.<sup>4</sup> Aber für Donatello selbst, dessen Vater nicht wie der Brunelleschis Notar gewesen war, sondern einfacher Wollkämmer<sup>5</sup>, sind wir auf indirekte Zeugnisse zu seinem Bildungshorizont angewiesen – wie eben die Verbindung mit Alberti. Von dem zweiten Humanisten, mit dem Donatello angeblich engen Umgang (›amicissimo‹) pflegte, von Niccolò Niccoli, haben sich keine Schriften erhalten. Dessen Vorreiterrolle bei den frühen antiquarischen Studien steht aber außer Frage (s. Kap. II.4).<sup>6</sup> Und wenn Poggio Bracciolini bereits 1430 nach einem Kauf antiker Statuen ganz selbstverständlich das Urteil Donatellos einholt, so dürfen wir auch zwischen diesen beiden einen Gedankenaustausch über Kunst voraussetzen.<sup>7</sup> Offensichtlich besaß Donatello selbst (wie im übrigen auch Ghiberti) eine beachtliche Antikensammlung – zumindest nach Aussage einer in den 1440er oder 1450er Jahren entstandenen *Vita* des Cyriacus d’Ancona, welcher diese Sammlung bei einem seiner Florenzbesuche besichtigt haben soll.<sup>8</sup> Über diese humanistisch gebildeten Vermittler muß Donatello sein Wissen zur klassischen Kunsttheorie bezogen haben. Daß er selbst – der,

1989; Robert Black, »The curriculum of Italian elementary and grammar schools, 1350–1500«, in: *The shapes of knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*, hg. Donald R. Kelley und Richard H. Popkin, Dordrecht 1991, 137–163; Paul F. Gehl, *A moral art. Grammar, society, and culture in Trecento Florence*, Ithaca und London 1993; Ronald Witt, »What did Giovannino read and write? – Literacy in early Renaissance Florence«, in: *I Tatti Studies*, 6 (1995), 83–114.

<sup>4</sup> AURISPA, *Carteggio*, 66–69. – Dazu KRAUTHEIMER 1956, 294–314; Ghiberti 1980a, 511–573. – Siehe auch Giustina Scaglia, »A translation of Vitruvius and copies of late antique drawings in Buonaccorso Ghiberti’s Zibaldone«, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, 69 (1979), 3–30.

<sup>5</sup> Zu Donatellos Familienverhältnissen SEMPER 1875, 1–4; BENNETT/WILKINS 1984, 34–36; GATTI 1996.

<sup>6</sup> Die Freundschaft Niccolis mit Donatello, Ghiberti, Brunelleschi und Luca della Robbia bezeugt VESPASIANO, *Vite* (s. App. A, 36).

<sup>7</sup> POGGIO, *Lettere*, Bd. 1, 196 (App. A, 3).

<sup>8</sup> SCALAMONTI, *Vita Kyriaci*, 70 (s. App. A, 12), zur unsicheren Datierung 12f. – HERZNER 1979, 223, verweist zu Recht darauf, daß der als implizite Lobschrift verfaßten Lebensbeschreibung keine unbedingte Glaubwürdigkeit zukommt – insbesondere nicht für die Ereignisse zum vermutlichen Datum des Florenzaufenthalts von Cyriacus 1432/33. Allerdings scheint es genauso unwahrscheinlich, daß Scalamonti bereits um die Mitte des 15. Jhs., dem anzunehmenden Zeitpunkt der Niederschrift der *Vita*, eine Antikensammlung Donatellos ganz ohne Anhaltspunkt erfunden hätte; vgl. insgesamt *Ciriaco d’Ancona* 1998; ganz unkritisch – in vieler Hinsicht – die neueste Monographie von Jean Colin, *Cyriaque d’Ancone*, Paris 1981, 394–398.

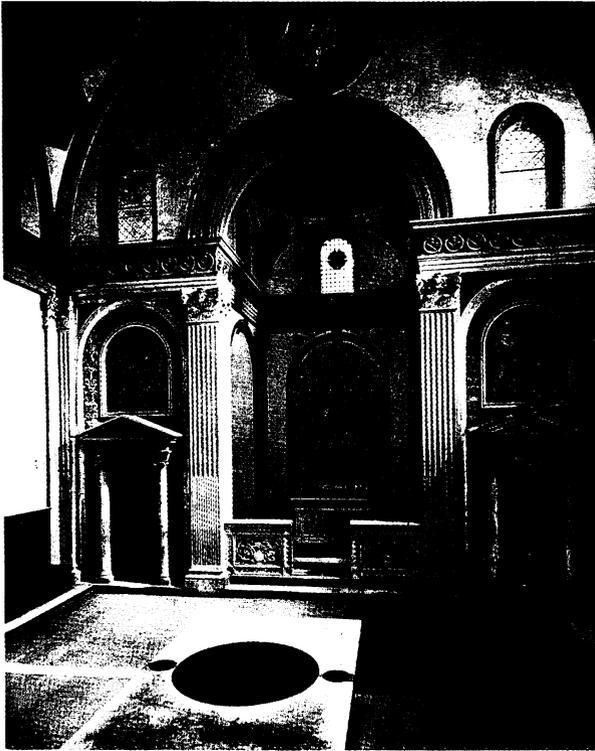


Abb. 76  
Alte Sakristei.  
Florenz, S. Lorenzo

lungen Brunelleschis und hin zu einer *albertianitas*, wie sie sich in den späteren Büchern *De re aedificatoria* nachlesen läßt.<sup>9</sup>

Symptomatisch für diese neue Orientierung dürfte auch die von Brunelleschis Biograph Antonio di Tuccio Manetti überlieferte, in dieses Jahrzehnt fallende Auseinandersetzung um die Türädikulen der Alten Sakristei von San Lorenzo sein (Abb. 76). Donatello habe diese störenden Elemente ohne Absprache mit dem Architekten Brunelleschi einbauen lassen:

Durch diesen Auftrag wurde Donatello so überheblich und selbstgefällig, daß er diese [Ädikulen] – allein auf sein Ansehen als Bildhauer der Bronzetüren bauend – ohne weitere Beratung und ohne Absprache mit Filippo in der jetzigen Form errichten ließ.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> MOROLLI 1987, passim; Gabriele Morolli, »Donatello e Alberti »amicissimi«. Suggestioni e suggerimenti albertiani nelle immagini architettoniche dei rilievi donatelliani«, in: *Donatello-Studien* 1989, 43–67; zum Verhältnis Brunelleschi – Alberti jüngst auch Marvin Trachtenberg, »An observation on Alberti's choice of antique models: the anxious shadow of a Brunelleschian anti-canon«, in: *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Florenz 1999, 71–77.

<sup>10</sup> »Della quale commessione e uenne [Donatello] in tante superbia e aroganza, che senza parere di persona e senza conferire con Filippo, elle ebbono luogho a quel modo com' elle

wenn überhaupt, eher in einer *scuola del abbaco* denn einer Latein-Schule seine Ausbildung erhielt – einigermaßen fließend lateinische Texte lesen konnte, scheint unwahrscheinlich.

Seine enge persönliche Bindung zu Donatello bezeugt Alberti selbst in der *epistola dedicatoria* seines Male-reitraktats an Brunelleschi. Dort ist im Gegensatz zu »quegli altri Nencio e Luca e Masaccio« vom »nostro amicissimo Donato scultore« die Rede. Im Laufe der 1430er Jahre scheint Donatello die künstlerische Verbindung zu seinem Jugendfreund Brunelleschi gelockert und sich dem ab 1434 in Florenz weilenden Alberti zugewandt zu haben. Jedenfalls läßt sich während dieser Jahre – das zeigen die Untersuchungen Gabriele Morollis – in Donatellos Architekturen ein Wandel feststellen: weg von den Vorstel-

Selbst wenn es sich bei dem Streit um eine Künstler-Legende handeln sollte, selbst wenn die Authentizität des Spottgedichts, das Brunelleschi daraufhin angeblich gegen Donatello verfaßte («per purgarsi»), in Frage steht, ja selbst wenn der Entwurf für die Türädikulen gar nicht von Donatello selbst stammt: Offensichtlich suchte man für gewisse Ereignisse der 1430er Jahre, nämlich die Trennung der vormals engen Freunde Brunelleschi und Donatello, wenig später eine Erklärung.<sup>11</sup> Die übrigen von der Forschung nachgewiesenen Parallelen zwischen den Werken Donatellos und Albertis theoretischen Ausführungen bestätigen den Gedankenaustausch. Daß Donatellos Relief mit dem Gastmahl des Herodes in Lille als eine Art Titelillustration zu Albertis Malerei-Traktat hätte dienen können, wurde schon ausgeführt (vgl. Kap. IV.3). Parallelen lassen sich etwa auch zwischen Donatellos Gattamelata und dem Reitermonument in Ferrara ziehen, an dessen Errichtung Alberti wenig vorher auf Wunsch des Leonello d'Este mitwirkte.<sup>12</sup>

Allerdings glaubten einige Forscher, zumindest eine Äußerung in Albertis Maleritraktat als implizite Kritik an Donatello verstehen zu dürfen.<sup>13</sup> Die Argumentation geht dabei von Filarete aus: Als dieser in den 1460er Jahren bei der Niederschrift seines *Trattato* nach einem Beispiel für nachlässig gehandhabtes Decorum suchte, zitierte er unter anderem die Bronzetüren von San Lorenzo mit ihren wie Fechter agierenden Aposteln, Propheten und Heiligen. Deren Würde sei durch diese Art der Darstellung eindeutig verletzt (Abb. 77).<sup>14</sup> Alberti, auf den Filaretos Vorschriften zur Malerei zurückgehen, hatte nun ebenfalls auf Fechter verwiesen, um das unpassende

sono sotto l' autorità della scoltura e delle porte del bronzo«, s. App. A, 37. – Es gilt bei der Bewertung dieser Aussage, Manettis Parteinahme für Brunelleschi zu bedenken, s. Renato Bonelli, »Antonio Manetti, »tendenzioso fino a traversare i fatti«, in: *Brunelleschi* 1980, Bd. 2, 923–932.

<sup>11</sup> Das Gedicht Brunelleschis in *Sonetti di Filippo Brunelleschi*, hg. Giovanni Tanturli und Domenico De Robertis, Florenz 1977: »Pannj ala burchia e visj barbizzatechj / Atti travoli e p(er)sone sconesse / Parieno in trescha come giente besse / A ghiusa di virtù si rendono ciechj / Aj arte sue morata che pur rechj / Humana proprietà machittj esse / Altro che ingnioranza quivj resse / Cerchando per lavoro con gli ochhj bichj / Natura pazza schaglia pazzi efettj / Perchanno asomigliare le loro cagione / Onde conviene che cosj larcho giertj / Benche gnioranza non mertj sermone / Se tacidj piersierj fussin oiù rettj / Larien conforto achj colvero sapone.« – Die Forschungsdiskussion zur Alten Sakristei bei ROSENAUER 1993, 172–174 u. 185–189, und POPE-HENNESSY 1993; zuletzt Jürgen Bay, »Brunelleschi und das Pantheon«, in: *Architectura*, 23 (1993), 148–150, der die stark plastische Anlage der Altarwand von den Ädikulen des Pantheon ableitet, und TÖNNESMANN 1999.

<sup>12</sup> Dazu Morolli 1989 (wie Anm. 9), 57; Charles M. Rosenberg, *The Este monuments and urban development in Renaissance Ferrara*, Cambridge u. a. 1997.

<sup>13</sup> Zuerst POESCHKE 1980, 60f.

<sup>14</sup> FILARETE, *Trattato*, XXIII, 658f. (s. App. A, 20).

Abb. 77  
Donatello, rechte  
Bronzetür (Detail).  
Florenz, S. Lorenzo



Auftreten eines Philosophen anschaulich zu charakterisieren: »Ma voglio un filosofo, mentre che favella, dimostri molto più modestia che arte di schermire.«<sup>15</sup> Sollte also bereits Alberti 1435/36 Donatellos Türen (noch im Entwurfsstadium?) vor Augen gehabt und ohne direkte Namensnennung kritisiert haben? Allerdings ist bei Alberti nicht von biblischen Gestalten, sondern von Philosophen die Rede. Und zudem scheint der Vergleich von

<sup>15</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, § 37. In der früheren lateinischen Fassung (s. u.) findet sich nur der allgemeine Vergleich mit dem Verhalten in der Palaestra.

unangemessen gestikulierenden Rednern mit Gladiatoren oder Fechtern um 1435 ein gängiger Topos gewesen zu sein. Just in diesem Jahr etwa wird der Vortragsstil des Predigers Bernardino da Siena von einem seiner Gegner eben mit solchen verglichen.<sup>16</sup> Schließlich adaptiert nicht nur Luca della Robbia bereits 1437 für eines der Reliefs am Dom-Campanile mit den diskutierenden Philosophen Plato und Aristoteles die heftig bewegten Vorbilder Donatellos, sondern es sind auch Zeichnungen des späten Quattrocento nach den Figuren der Bronzetüren erhalten (Abb. 78–80).<sup>17</sup> Dies läßt sich kaum nur als künstlerisches Interesse an einem umstrittenen Fall bewerten, sondern muß im Gegenteil als frühe und vielfache Zustimmung angesichts Donatellos Werk gelten. Albertis beiläufige Bemerkung scheint daher ganz allgemeiner, rhetorischer Natur zu sein und keine Kritik an den von Donatello um 1435 möglicherweise noch nicht einmal begonnenen Türen zu implizieren. Der Annahme, beide seien in den späteren 1430er Jahren gute Freunde («amicissimi») gewesen, steht also nichts im Wege.



Abb. 78  
Luca della Robbia,  
Logik.  
Florenz, Museo  
dell'Opera del  
Duomo

<sup>16</sup> BIGILA, *Liber*, § 21, 353: »An quisquis praedicator esse potest, qui in altum clamitabundus ascendat? Manibus pedibusque perstrepat, capite nunc se deicere nunc in diversum revolvi, similes eorum, quos Graeci pancratios vocant, nos vero gladiatores dicimus.« Zur mittelalterlichen Vorstellung vom Lehrbetrieb als Wettkampfstätte s. etwa Hermann von Carinthia, *De Essentiis*, prol. 58r B (hg. C. Burnett, Leiden und Köln 1982, 71).

<sup>17</sup> Zu den Zeichnungen des Tommaso Garelli (ca. 1470) und Giuliano da Sangallo (?) s. *Disegni italiani del tempo di Donatello*, Ausstellungskatalog, hg. Alessandro Angelini, Florenz 1986, 57–63 (Nr. 41, 46, 47) u. 126–129 (Nr. 165–167).

<sup>18</sup> Die derzeit gültige kritische Ausg. von Cecil Grayson (ALBERTI, *De Pictura*) stellt lat. und ital. Text nebeneinander. Zu den erhaltenen Handschriften dort 299–304, zu ergänzen

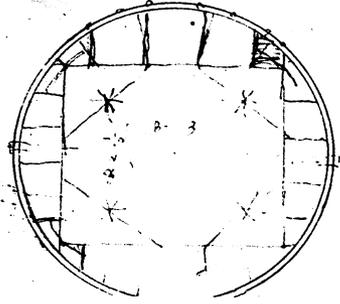


Abb. 79  
Tommaso Garelli,  
Zeichnung nach  
Donatellos Bronze-  
türen der Alten  
Sakristei.  
Florenz, Galleria  
degli Uffizi

Abb. 80  
Giuliano da San-  
gallo (?), Zeichnung  
nach Donatellos  
Bronzetüren der  
Alten Sakristei.  
Florenz, Galleria  
degli Uffizi

## 2. Form und Inhalt von *De Pictura*

### *Datierung der lateinischen und der Volgare-Version*

Alberti verfaßte seinen Traktat über die Malerei in zwei geringfügig differierenden Versionen: Die lateinische Fassung ist in einundzwanzig Handschriften überliefert, von der alternativen in Volgare sind dagegen nur drei Manuskripte nachgewiesen.<sup>18</sup> Der volkssprachliche Text scheint tatsächlich kaum bekannt gewesen zu sein – und nicht etwa größeren Verlusten aus-

die lat. Fassung in St. Gallen, Kantonsbibliothek (Vadiana), ms. 380, s. Ottavio Besomi, »Un nuovo testimone del ›De Pictura‹ di L. B. Alberti«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 53 (1991), 429–436. Vgl. zu den gedruckten Editionen auch die jüngste lat.-frz. Ausgabe von Jean Louis Schefer und Sylvie Deswarte-Rosa, Paris 1993, 253–255. – Während der Drucklegung dieser Arbeit erschien Leon Battista Alberti, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hg. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000.

gesetzt –, wie die *marginalia* in einer der lateinischen Abschriften belegen. Einer ihrer Besitzer, der humanistisch versierte Ferrareser Karmelitermönch Battista Panetti, notierte dort 1488 die Absicht, eine Übersetzung anzufer-tigen, um das Werk »materno idioma ad utilitatem plurimum reddere«, offensichtlich unwissend, daß bereits von Alberti selbst eine italienische Fassung existierte.<sup>19</sup> Ein eigenhändiger Hinweis zur Datierung des Male-reitraktates findet sich in Albertis Handexemplar von Ciceros *Brutus*: »Die Veneris ora XX3/4 quae fuit dies 26 Augusti 1435 complevi opus de Pictura Florentiae.«<sup>20</sup> Daß das *opus de Pictura* tatsächlich die lateinische, im August 1435 vollendete Version meint, scheint die spätere Datierung »1436« im Kolophon des frühesten erhaltenen Volgare-Manuskripts zu bestätigen, die sich allerdings auch nur auf das Datum der Abschrift beziehen könnte: »Finis laus deo die XVII mensis iulii MCCCC36.«<sup>21</sup> Schließlich hat am Ende des 15. Jahrhunderts ein Kopist von *Della Pittura* zur Abfolge der Texte vermerkt:

Hier beginnt ein dreiteiliger Traktat des hochgebildeten Herrn Baptista degli Alberti, auf Latein verfaßt und von ihm selbst ins Volgare übersetzt, damit er den Lateinunkundigen – seien es nun die Künstler selbst oder auch nur Kunstliebhaber – leichter zugänglich wäre.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Ravenna, Bibl. Class., Ms. segn. 146; vgl. *Le Muse e il Principe* 1991, Bd.1, 167–169. – Im 16. Jh. wurden von der lateinischen *editio princeps* (1540) dann tatsächlich zwei neue italienische Übersetzungen angefertigt, Albertis eigene Volgare-Fassung schien völlig in Vergessenheit geraten: *La Pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichini*, Venedig 1547 und *Opuscoli di L. B. Alberti... Tradotti e parte corretti da M. Cosimo Bartoli*, Venedig 1568; dazu Paul-Henri Michel, »Le traité De la Peinture de L. B. Alberti: version latin e version vulgaire«, in: *Revue des études italiennes*, 8 (1961), 80–91; Judith Bryce, *Cosimo Bartoli (1503–1572): The Career of a Florentine Polymath*, Genf 1983, 185–208; Guglielmo Gorni, »Antichi editori e copisti dell'Alberti volgare, e quel che se ne ricava«, in: *Albertiana*, 1 (1998), 153–182.

<sup>20</sup> Venedig, Bibl. Marciana, Cod. Lat. XI, 47; die Angabe von Grayson in ALBERTI, *De Pictura*, 305, ist falsch; vgl. Paul O. Kristeller, *Iter Italicum*, Bd.2, London und Leiden 1972, 254.

<sup>21</sup> BNCF, Ms. II. IV.38 (ehem. Magl. XXI.119); GRAYSON 1968 zeigt, daß dieses Manuskript den beiden anderen Kopien der Volgare-Version vorzuziehen ist; der gesamte Codex, der auch Albertis *Della famiglia* enthält, beschrieben in *Da Pisanello* 1988, 46, Nr. 3.

<sup>22</sup> »Incomenca uno tractato partito in tre parte facto per lo eruditissimo homo miser baptista degli alberti, facto in latino e da lui medesimo reducto in volgare perché se ne potesse havere più comodità per li non litterate che foddono del arte o a quelli per affectione o amore che abbiano all'arte« (Paris, Bibl. Nationale, Ms. Fond. Ital. 1692); auf die Handschrift wurde erstmals von Paul-Henri Michel, *Un idéale humain au XVe siècle; La Pensée de Léon-Battiste Alberti*, Paris 1930, 22, hingewiesen; vgl. Renée Watkins, »Note on the Parisian ms. of L. B. Alberti's vernacular Della Pittura«, in: *Rinascimento*, 6 (1955), 369–372.

Dagegen scheint mir der philologische Vergleich beider Redaktionen, auf den die Verfechter der Gegentheorie einer Abfolge Volgare – Latein noch jüngst ihre Argumentation stützten, zu keinem so eindeutigen Ergebnis zu führen – ohne daß die Frage dadurch endgültig entschieden wäre.<sup>23</sup> Festhalten läßt sich jedenfalls, daß Alberti im August 1435 die lateinische Version seines Werkes beendete und in engstem zeitlichen Bezug dazu – spätestens bis zum Juli des folgenden Jahres – die Volgare-Fassung entstand. Erst mit großem Verzug erschien 1540 in Basel die gedruckte lateinische *editio princeps*, Albertis originaler italienischer Text mußte bis 1847 auf seine Wiederentdeckung warten.<sup>24</sup>

Eine Deutung wird nun unter anderem erklären müssen, warum ein Malereitraktat überhaupt in Latein verfaßt (bzw. ins Lateinische übersetzt) wurde, und damit einem Großteil der Künstler nicht oder schwer zugänglich war, und warum er nur in dieser, auf eine humanistische Rezipientenschicht abgestimmten Version größere Verbreitung erlangte. Andererseits wendet Alberti sich auf den ersten Blick mit dem Vorangehenden unvereinbar an die »pictores ineruditi«/»pittori non eruditi« und stellt einen Lehrplan für Anfänger auf.<sup>25</sup> Die Volgare-Fassung richtet er dann explizit an praktizierende Künstler. Der folgende Überblick zur Argumentationsstruktur von *De Pictura* wird vor allem solche scheinbaren Widersprüche herauszuarbeiten versuchen. Da Zitate nach Alberti häufig aus ihrem Kontext herausgerissen und als möglichst lückenlose Theorie präsentiert werden, scheint mir diese einleitende Zusammenfassung notwendig. Gerade an den

<sup>23</sup> Die Priorität der Volgare-Version vertraten zuletzt PICCHIO SIMONELLI 1971, v. a. 83–92, und jüngst BERTOLINI 2000; dagegen werden die Argumente von GRAYSON 1968 erneut bestätigt und ergänzt durch Nicoletta Maraschio, »L. B. Alberti, De Pictura, bilinguismo e priorità«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1972, 265–273, und MARASCHIO 1972.

<sup>24</sup> Es handelt sich um die Ausgaben *De pictura praestantissima et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi Leonis Baptistae de Albertis viri in omni scientiarum genere et praecipue mathematicarum disciplinarum doctissimi*, Basel 1540 und *Della Pittura Libri III*, in: *Opere volgari di L. B. Alberti*, hg. A. Bonucci, Bd. IV, Florenz 1847, 11–86. – Die Baseler Ausgabe weicht im Text leicht von den bekannten lateinischen Handschriften ab, möglicherweise beruht sie auf einer späteren Überarbeitung Albertis (GRAYSON 1968, 83–88); auf eine heute verschollene Abschrift von *De Pictura* in Nürnberg, die der Baseler Ausgabe hätte zugrundeliegen können, verwies Hans Rupprich, »Die kunsttheoretischen Schriften L. B. Albertis und ihre Nachwirkung bei Dürer«, in: *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte*, 18/19 (1960/61), 219–239, v. a. 235 f.; s. auch BALTERS 1990, 108 f.; zu den erneuten Übersetzungen der Baseler Ausgabe ins Volgare durch Domenichini und Bartoli s. Anm. 19.

<sup>25</sup> ALBERTI, *De pictura*, I, § 23, 42 f.: »Non historiam picturae ut Plinius sed artem novissime recenseamus« / »non come Plinio recitiamo storie, ma di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura«; auch III, § 55, 94–97.

Ungereimtheiten erhellen sich Albertis Intentionen brennpunktartig. Ihre Hauptbestätigung ziehen meine Überlegungen abschließend daraus, daß sie auf die grundlegende und bislang erstaunlich wenig beachtete Frage – warum schreibt gerade Leon Battista Alberti und ausgerechnet im Jahre 1435 die erste neuzeitliche Theorie der Malerei? – aus dem historischen Kontext heraus zu antworten vermögen.

### *Die ›Widersprüche‹ der Argumentation*

Alberti selbst benennt das mit dem Traktat verbundene Vorhaben in aller Deutlichkeit, »wir wollen nicht wie Plinius eine Geschichte der Malerei verfassen, sondern eine Abhandlung über das Malen selbst.«<sup>26</sup> Dies, die Ausarbeitung einer *ars picturae*, sei ein für seine Zeit gänzlich neues Unterfangen. Denn aus der Antike habe sich keine entsprechende Schrift erhalten, obwohl Nachrichten von solchen bei einer Reihe von Autoren überliefert würden, und er, Alberti, es sich auch kaum vorstellen könne, daß die antiken Schriftsteller gerade diesen Bereich der Künste ohne Theorie gelassen hätten.<sup>27</sup> Auch die beiden den verschiedenen Redaktionen des Werkes vorangehenden Widmungsschreiben an Giovan Francesco Gonzaga von Mantua (Latein) bzw. an Brunelleschi (Volgare) betonen insbesondere diese »novitas rei«, die »arti e scienze non udite e mai vedute«.<sup>28</sup> Die neue *ars picturae* gliedert sich nun in drei Abschnitte, wie der Autor im Schreiben an Brunelleschi ankündigt:

Es [das Werk] zerfällt in drei Bücher; das erste ist ganz mathematischen Inhalts, es zeigt, aus welchen natürlichen Wurzeln die holde und erlauchte Kunst emporwachse. Das zweite Buch legt die Kunst in die Hände des Künstlers, sondert deren Bestandteile und erläutert alles. Das dritte Buch belehrt den Künstler, auf welche Weise er die vollendete Kunstübung und vollkommene Kenntnis [der Theorie] der Malerei erwerben könne und müsse.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Ebd. II, § 26, 46–47.

<sup>27</sup> Ebd. 46–49: »[...] de qua hac aetate nulla scriptorum veterum monumenta quae ipse viderim extant [...] tum etiam existimo, cum caeterae omnes bonae artes monumentis litterarum a maioribus nostris commendatae fuerint, picturam quoque a nostris Italis non fuisse scriptoribus neglectam.« / »[...] della quale in questa età, quale io vegga, nulla si truova scritto [...] e così estimo, quando tutte l'altre buone arti furono dai nostri maggiori accomodate alle lettere, con quelle insieme dai nostri latini scrittori fu la pittura non negletta«.

<sup>28</sup> Ebd. 7–9.

<sup>29</sup> Ebd. 8: »Vedrai tre libri: el primo tutto matematico, dalle radici entro dalla natura fa sorgere questa leggiadra e nobilissima arte. El secondo libro pone l'arte in mano allo artefice, distinguendo sue parti e tutto dimostrando. El terzo instituisce l'artefice quale e come possa e debba acquistare perfetta arte e notizia di tutta la pittura« (Übersetzung nach ALBERTI, *Schriften*, 48).

Das erste Buch soll dem Maleradepten oder auch nur dem an Malerei interessierten Humanisten die »fundamenta« / »fondamenti« bzw. die »prima picturae artis rudimenta« / »i primi dirozzamenti dell'arte« vermitteln.<sup>30</sup> Gemeint sind mit diesen theoretischen *rudimenta* zuerst einmal die geometrischen Grundlagen jeder Darstellung überhaupt: Punkt, Linie, Fläche, dann der Einfluß von Beleuchtung und Farben auf die konkreten Gegenstände.<sup>31</sup> Es folgt ein kurzer Abriß zur Wahrnehmungstheorie mittels Sehstrahlen und daran anschließend eine grundsätzliche Definition der Malerei als imaginärer Schnittfläche durch die Sehpypamide, woraus die getreue Wiedergabe der dreidimensionalen Realität auf einer zweidimensionalen Leinwand resultiert.<sup>32</sup> Die Details von Albertis Perspektivlehre und seine nicht ganz eindeutigen Anweisungen für deren praktische Umsetzung sind an anderer Stelle ausführlich diskutiert worden.<sup>33</sup>

Seinen Ausführungen stellt Alberti zwar keine allgemeine Einleitung, dafür aber eine geschickte *captatio benevolentiae* voran: Er argumentiere nicht als abstrakter Mathematiker, sondern als dem Sichtbaren zugewandter Maler, bediene sich daher einer »pinguiore Minerva« / »più grassa Minerva«. <sup>34</sup> Das aus der Antike übernommene Bild der »dickeren, mit mehr Körpervolumen versehenen« Göttin der Weisheit verbindet anschaulich

<sup>30</sup> Ebd. I, § 23, 42–43, vgl. II, § 33, 58–59; II, § 46, 80–81.

<sup>31</sup> Zu Albertis hier nicht weiter dargestellter Licht- und Farbtheorie etwa Samuel Edgerton, »Alberti's colour theory: a medieval bottle without Renaissance wine«, in: *JWCI*, 32 (1969), 109–134; James S. Ackerman, »Alberti's light«, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, hg. Irving Lavin und John Plummer, New York 1977, 1–27; Graziella Federici Vescovini, »La teoria dei colori dei ›sectantes philosophos‹ nel *De pictura* di Leon Battista Alberti«, in: *La prospettiva. Fondamenti teorici e esperienze figurative ...*, hg. Rocco Sinisgalli, Florenz 1998, 85–93.

<sup>32</sup> ALBERTI, *De Pictura*, I, § 12, 28f.: »Erit ergo pictura intercisio pyramidis visivae secundum datum intervallum posito centro statutisque luminibus in datam superficiem lineis et coloribus arte repraesentata« / »Sarà dunque pittura non altro che intersegaione d'una pirramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in un certa superficie con linee e colori artificose representata«.

<sup>33</sup> Cecil Grayson, »L. B. Alberti's ›Costruzione legittima‹«, in: *Italian Studies*, 19 (1964), 14–27, mit Hinweis auf eine wichtige, bis dahin unbeachtete Textergänzung in § 20 bei einigen lateinischen Manuskripten; dagegen Alessandro Parronchi, »La ›costruzione legittima‹ è uguale alla ›costruzione con punti distanza‹«, in: *Rinascimento*, 4 (1964), 35–40; Samuel Y. Edgerton Jr., *The Renaissance rediscovery of linear perspective*, New York 1975, 32–90; Judy und Paul S. Green, »Alberti's perspective: A mathematical comment«, in: *Art Bulletin*, 69 (1987), 641–645 (Berichtigung ebd. 70 [1988], 143); zuletzt Pietro Roccasacca, »Il ›Modo Optimo‹ di Leon Battista Alberti«, in: *Studi di Storia dell'arte*, 4 (1993), 245–262, der Albertis sog. *modo ottimo* mit einer vom Prinzip der *costruzione legittima* grundlegend abweichenden, einfacheren Hilfskonstruktion identifiziert.

<sup>34</sup> ALBERTI, *De pictura*, I, § 1, 10f.; vgl. nochmals I, § 7, 20f.

Geist und Materie<sup>35</sup>, da für die Malerei und im Gegensatz zur Definition des Mathematikers Punkt und Linie ja eine gewisse sichtbare Körperlichkeit besitzen müssen.<sup>36</sup> Zugleich entschuldigt Alberti damit aber auch seine vorwiegend praxisorientierte Darstellung, die sich nicht weiter um rein theoretische Verkomplizierungen und detaillierte mathematische Beweisführungen bemüht.<sup>37</sup> Freilich umfassen diese bei Alberti, anders als in den spätmittelalterlichen Werkstattmanualen, keinerlei materielle und handwerkliche Voraussetzungen der Malkunst, sondern einzig die geometrisch-optischen Grundlagen, deren konkrete Umsetzung dann das folgende Buch darlegt:

Im Folgenden unterrichten wir den Maler darüber, wie er das theoretisch Erlernte [Inhalt Buch I] nun mit seinen Händen, d. h. in der malerischen Praxis [Inhalt Buch II], umzusetzen vermag.<sup>38</sup>

Der Malerei im engeren Sinne, der Verfertigung des Bildes, gilt das zweite, umfangreichste Buch. Es beginnt jedoch entgegen der Ankündigung Albertis mit einem Exkurs, den man eigentlich schon als Auftakt der gesamten Schrift erwartet hätte. Erst an dieser Stelle wird anhand antiker Exempla

<sup>35</sup> Zur Verwendung von *pinguiore Minerva* in der Antike s. Cicero, *De amicitia*, 19, und für weitere Belege A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890, »Minerva«; ähnlich Quintilian, *Institutio Oratoria*, I, 10, 28, zur »crassiore Musa«. Eine annähernd zeitgenössische Erklärung bei Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, hg. Peter Lohe, Florenz 1980, 41: »Sed »agamus pinguiori« ut aiunt »Minerva« concedamusque non tantum ex mente, verum etiam ex corpore hominem constrare«; auch ALIOTTI, *De monachis erudiendis*, fol. 97r: »communibus ac pingui ut aiunt minerva tractandis«; von »crasso ingenio« spricht GUARINO, *Epistolario*, II, 457. – Vgl. CAST 1988, 421–427, und BRAIDER 1993, 20–36.

<sup>36</sup> Albertis Definition resultiert aus der im 13./14. Jh. geführten Diskussion zwischen Realisten und Nominalisten über die Natur des Punktes als tatsächlicher, sichtbarer Wesenheit oder *per definitionem* gesetztem mathematischem Terminus (Quantität oder Qualität), dazu Vassili P. Zoubov, »Jean Buridan et les concepts du point au quatorzième siècle«, in: *Medieval and Renaissance Studies*, 5 (1961), 43–95; Graziella Federici Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, Turin 1965, 213–237. – Vgl. auch die einleitenden Definitionen älterer Perspektivtraktate, die wörtlich Aristoteles, *Physica*, II, 2, 194a10, zitieren; z. B. John Pecham, *Tractatus de perspectiva*, hg. David C. Lindberg, o.O. 1972, 24: »Scindum igitur quod geometria considerat lineam in quantum est mathematica, sed perspectiva lineam considerat non tantum in quantum mathematica sed in quantum naturalis.«

<sup>37</sup> James Elkins, »Piero della Francesca and the Renaissance proof of linear perspective«, in: *Art Bulletin*, 69 (1987), 220–230, vermutet, die von Alberti ausgelassene Beweisführung oder *geometrica ratio* könnte Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, prop. I, xii–xiii) nachgeliefert haben; vgl. zu den Unterschieden der jeweiligen Konstruktion aber J. V. Field, »Alberti, the Abacus and Piero della Francesca's proof of perspective«, in: *Renaissance studies*, 11 (1997), 61–88.

<sup>38</sup> ALBERTI, *De pictura*, I, § 24, 42f.: »Sequitur ut pictorem instituamus quemadmodum quae mente conceperit ea manu imitari queat« / »sequita ad istituire il pittore in che modo possa seguire colla mano quanto arà coll'ingegno compreso«.

Würde und Bedeutung der Malerei und damit indirekt die Relevanz des Traktats überhaupt (in Ansätzen) zu begründen unternommen. Hier fallen auch einige Bemerkungen zur Erfindung<sup>39</sup> und Geschichte der Malerei sowie zu den verlorenen antiken Abhandlungen über die *ars picturae*. Nach fünf Paragraphen (in der modernen Einteilung) kehrt Alberti dann unvermittelt zum eigentlichen Stoff zurück: Malerei setzt Wahrnehmung der in geometrische Grundformen zerlegbaren Gegenstände der Umwelt voraus, der im 1. Buch entwickelte Faden wird wieder aufgenommen.<sup>40</sup> Die bildliche Umsetzung eines Entwurfs läßt sich in drei Arbeitsschritte zerlegen: »Picturam in tres partes dividimus [...] igitur circumscripio, compositio et luminum receptio« / »Dividesi la pittura in tre parti [...] Adunque la pittura si compie di circonscrizione, composizione, e ricevere di lumi«.<sup>41</sup> *Circumscripio* meint das (Um-)Zeichnen der einzelnen Flächen (*superficies/superficie*), d. h. der kleinsten Einheiten der Wahrnehmung und des Bildes. Diese Flächen werden dann zu Gliedern (*membrum/membro*), diese zu Körpern (*corpus/corpo*) und endlich zum vollständigen Bild zusammengesetzt, ein Vorgang, den Alberti als *compositio*, als planvolles Anordnen bezeichnet. Farbgebung und Schattierung fallen dann unter *luminum receptio*. Als allgemeine Forderungen an alle Arten von Malerei werden Naturtreue und Plastizität genannt.<sup>42</sup>

Die größte Sorgfalt der Definition verwendet Alberti für die Begriffe der *compositio* und *historia*. Da die Komposition eines ›Handlungsbildes‹ mit seiner Interaktion verschiedener Bildfiguren die höchste Komplexität entfaltet, erhebt Alberti die *historia* – nicht mehr den *colossus*<sup>43</sup> – zur wichtigsten Aufgabe des Malers: »Amplissimum pictoris opus historia« / »grandissima opera del pittore sarà l'istoria«. Wenig später heißt es: »Es folgen Erläuterungen zur Komposition der Einzelkörper, woran sich insbesondere die Begabung und lobenswerte Qualität eines Malers beweist.«<sup>44</sup> An diesem –

<sup>39</sup> Siehe zuletzt PFISTERER 2001.

<sup>40</sup> Ebd. II, § 30, 52f.

<sup>41</sup> Ebd. II, § 31, 52f.

<sup>42</sup> Ebd. II, § 32, 56f.: »Picturam expectamus eam quae maxime prominens et datis corporibus persimilis videatur« / »s'aspetti pittura quale molto paia rilevata e simigliata a chi ella si retrae«.

<sup>43</sup> Im früheren Quattrocento schien sich das Können und der ›Wagemut‹ an Vergrößerungen der menschlichen Figur ins Kolossale bewiesen zu haben, dazu PFISTERER 1996. – Die negative Bewertung des *colossus* aus Strabo [wohl *Geographia*, I, 1, 23] abzuleiten, schlägt Rudolf Preimesberger, »Tragische Motive in Raffaels ›Transfiguration‹«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), 89–115, hier 95, Anm. 46, mit Verweis auf die Magisterarbeit von Christine Patz vor.

<sup>44</sup> ALBERTI, *De Pictura*, II, § 33, 58f.: »Sequitur corporum compositio, in qua omne pictoris ingenium et laus versatur« / »Seguita la composizione de'corpi, nella quale ogni lode e ingenio del pittore consiste«; auch II, § 39, 66–69.

man darf ergänzen: alle übrigen Aufgaben der *pictura* mit einschließenden – Bildtyp entwickelt er die weiteren Anforderungen an die Malerei, die entsprechend der Redekunst insbesondere zwei Aufgaben zu erfüllen habe, nämlich zu erfreuen und das Gemüt des Betrachters zu bewegen: *delectare* und *movere*.<sup>45</sup> Ersteres leistet eine Kombination aus *copia* und *varietas*, Fülle und Abwechslung. Wie der Betrachter dagegen zum Mitfühlen an der Darstellung angeregt werden soll, wie die Bildfiguren Ethos und Pathos im Gesicht und den Körperbewegungen zu veräußerlichen hätten, wurde schon beschrieben (vgl. Kap. IV.3). Selbstverständlich bleiben *copia/varietas* und die Gemüts- bzw. Körperbewegungen den Schranken der schönen Komposition, des Decorum (*convenire pulchre, concinnitas, dignitas, verecundia, pudor*) und der Naturtreue unterworfen.<sup>46</sup>

Bei der Fülle neuerer Untersuchungen zu Albertis Begriff der *historia*<sup>47</sup> gilt es nochmals zu betonen: So gewichtige Bedeutung er selbst auch dem Handlungsbild zumaß, dessen Theorie wird im Rahmen der allgemeinen *compositio*-Lehre entwickelt. Das zentrale Kriterium von *De Pictura* lautet nicht *historia*, sondern Komposition.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Diese doppelte Aufgabe klingt etwa in der Formulierung an: »quadam cum voluptate et animi motu«; ebd. II, § 39, 68–69; dazu PATZ 1986.

<sup>46</sup> ALBERTI, *De Pictura*, II, § 40, 68–71. – Siehe etwa Joachim Poeschke, »Zum Begriff der »concinnitas« bei Leon Battista Alberti«, in: *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, hg. Frank Büttner und Christian Lenz, München 1985, 45–50; sehr problematisch die Schlußfolgerungen von Axel C. Gamp, »Varietas. Ein Beitrag zum Verhältnis von Auftraggeber, Stil und Anspruchsniveau«, in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, hg. Hans-Rudolf Meier u. a., Berlin 1995, 287–308; Elisabetta Di Stefano, *L'altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo 2000. – Zu den antiken Voraussetzungen Louis F. Drijepont, *Die antike Theorie der varietas: Dynamik und Wechsel im Auf und Ab als Charakteristikum von Stil und Struktur* (Spudasmata 37), Hildesheim und New York 1979.

<sup>47</sup> PATZ 1986 mit älterer Literatur; Jack M. Greenstein, *Historia in Leon Battista Alberti's On Painting and in Andrea Mantegna's Circumcision of Christ*, Ph.D.diss. University of Pennsylvania 1984; dann als: »Alberti on *historia*: a Renaissance view of the structure of significance in narrative painting«, in: *Viator*, 21 (1990), 273–299; zuletzt GREENSTEIN 1992, v. a. 14–58; CAST 1988; STUMPEL 1990, 175–228; HULSE 1993, 47–76; Hubert Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance*, Berlin 1994, v. a. 98–109; GRAFTON 1999; Charles Hope, »The structure and purpose of *De pictura*«, in: *Leon Battista Alberti e il Quattrocento*, hg. Luca Chiavoni u. a., Florenz 2001, 251–267.

<sup>48</sup> Zur historischen Relevanz des Alberti'schen Kompositionsbegriffs seit Baxandalls Buch v. a. Aldo Scaglione, *The classical theory of composition from its origins to the present*, Chapel Hill 1972 (dt.: *Die Theorie der Textkomposition in den klassischen und westeuropäischen Sprachen*, Stuttgart 1981); KUHN 1984; GREENSTEIN 1997; unbegründet der Einwand von WRIGHT 1984, 69f., Albertis eigentliche Neuerung sei in der *circumscriptio* zu suchen. – Neue Überblicke von Thomas Puttfarcken, *The discovery of pictorial composition: theories of visual order in painting 1400–1800*, New Haven u. a. 2000, und Charles

Kaum die Hälfte des Umfangs der vorangehenden Bücher erreicht das dritte und letzte. Es ist der Person des Künstlers gewidmet:

Da nun aber noch einige Dinge nicht angesprochen sind, die den Maler darin befördern werden, den höchsten Ruhm mit Erfolg anzustreben, und die wir [daher] in diesen Erläuterungen keineswegs auslassen sollten, gehen wir in aller Kürze auf sie ein.<sup>49</sup>

Ziel der Malerei sei mehr der ästhetische Genuß, das Wohlwollen und der Ruhm des Künstlers denn Gewinn und Reichtum. Dafür bedürfe es eines untadeligen Charakters und möglichst umfassender Bildung in den *artes liberales*.<sup>50</sup> Als wichtigste Voraussetzung nennt Alberti Kenntnisse der Geometrie – man denke an Buch I. Der Umgang mit Dichtern und Rednern könne den Malern dann bei der Bilderfindung (*inventio*) helfen: Es folgen die berühmten Beispiele der Verleumdung des Apelles, der Drei Grazien und der Statue des Olympischen Zeus, bei denen ein solcher dichterischer *con-cetto* zugrundeliegt.<sup>51</sup>

Abschließend erläutert Alberti, wie der Neuling die Kunst der Malerei am besten erlerne. Voraussetzung sind Eifer und Ausdauer. Zwar verteile die Natur Begabungen und Fähigkeiten unterschiedlich, doch läßt sich durch Übung vieles ausgleichen und umfassende Fähigkeit erlangen.<sup>52</sup> Vorbild sei einzig die Natur, von der Nachahmung anderer Kunstwerke rät Alberti ab.<sup>53</sup> Konkret übe sich der Anfänger zuerst an der *circumscriptio* einzelner Flächen, dann fortschreitend in den verschiedenen Stufen der *compositio* – wie man auch beim Schreibunterricht anfangs die Buchstaben, dann die Worte, schließlich die gesamte Satzkonstruktion erlernt.<sup>54</sup> Bei der

Hope, »Composition« from Cennini and Alberti to Vasari« in: *Pictorial composition from medieval to modern art*, hg. Paul Taylor und François Quiviger, London 2000, 27–44.

<sup>49</sup> ALBERTI, *De pictura*, III, § 51, 90f.: »Sed cum ad perfectum pictorem instituendum ut omnes quas recensuimus laudes assequi possit, nonnulla etiam supersint, quae his commentariis minime praetereunda censeo, ea quam brevissime referamus.«/»Ma poi che ancora altre utili cose restano a fare uno pittore tale che possa seguire intera lode, parmi in questi commentari da non lodarlo. Direnne molto brevissimo« (in Anlehnung an die Übersetzung bei ALBERTI, *Schriften*, 142).

<sup>50</sup> »Sed cupio pictorem [...] in primis esse virum et bonum et doctum bonarum artium« / »ma piacerammi sia il pittore [...] uomo buono e dotto in buone lettere«, ebd. III, § 52, 90f., vgl. bereits II, § 29, 52f.

<sup>51</sup> Ebd. III, § 53–54, 92–95; ROSAND 1987; zur Abfolge dieser drei Beispiele der Interpretationsvorschlag von MÜLLER-HOFSTEDTE 1994; auf die widersprüchliche Auffassung zwischen diesen Bildbeispielen und den Textvorlagen als »Bedeutungsträger« verweist HEFFERNAN 1996.

<sup>52</sup> ALBERTI, *De pictura*, III, § 60, 102f.

<sup>53</sup> Ebd. III, § 58, 98–101.

<sup>54</sup> Ebd. III, § 55, 94f.

kritischen Beurteilung der eigenen Werke prüfe man dann jeden Ratschlag ernsthaft, ob von gebildetem oder ungebildetem Betrachter.<sup>55</sup>

Bei dem um systematischen Aufbau bemühten Werk muß es den Leser nun ganz besonders erstaunen, daß Alberti erstmals kurz vor Abschluß seiner Ausführungen auf die fundamentale Bedeutung des geistigen Entwurfs zu sprechen kommt:

Der Maler setze niemals den Pinsel oder Stift an das Werk, bevor er nicht im Geiste aufs Beste konzipiert hat, was und auf welche Weise er etwas zu vollenden trachte.<sup>56</sup>

Ja, die im 2. Buch für die Komposition ausführlich entwickelten Bewertungskriterien scheinen einer radikalen Korrektur unterworfen. Erst jetzt erfährt man, daß nicht dem wohlproportionierten und bruchlosen Zusammenkomponieren der Einzelteile und -figuren, sondern der Bilderfindung (*inventio*) das erste und wichtigste Lob gebühre: »Historiae compositionem [...], quae omnis laus praesertim in inventione constitit« / »bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione«.<sup>57</sup> Wieso wurde dieser erste Arbeitsschritt nicht an der chronologisch richtigen Stelle und seiner Bedeutung entsprechend entwickelt? Dies hätte umso näher gelegen, als Alberti sich auch in anderer Hinsicht – wie gleich noch ausführlicher zu zeigen sein wird – an das Muster antiker Rhetoriktraktate hielt, welche ihre Darstellung der Redekunst stets mit der *inventio* beginnen. Es sieht so aus, als ob im Hauptteil von *De Pictura* die Erfindung zugunsten der *compositio* hätte zurücktreten müssen, im 3. Buch dieser Eindruck aber wieder korrigiert werden sollte. Wenn aber Alberti den Hauptzweck seiner Schrift darin sah, eine Aufnahme der bildenden Künste in den Kreis der *artes liberales* zu erwirken, wie vielfach vermerkt wird,<sup>58</sup> warum hätte er dann für eine ausführliche Darstellung der Kompositionslehre darauf verzichten sollen, geläufige Argumente aus dem Vergleich mit der Literatur in aller

<sup>55</sup> Ebd. III, § 62, 104–107.

<sup>56</sup> Ebd. III, § 59, 100f.: »[...] numquam penniculum aut stilum ad opus admoveat pictor, quin prius mente quid facturus sit, optime constitutum habeat« / »[...] mai ponga lo stile o suo pennello se prima non bene con la mente arà costituito quello che egli abbi a fare, e in che modo abbi a condurlo.«

<sup>57</sup> Ebd. III, § 53, 92f. – In andere Richtung zielt die Argumentation von Oskar Bätschmann, »Leon Battista Alberti über *inventum* und *inventio*«, in: *Metamorphosen der Rhetorik*, hg. Gerhart Schröder, München 1997, 231–248.

<sup>58</sup> Etwa WESTFALL 1969; ROSAND 1987; PANOFSKY 1991; dagegen LOCHER 1999, 99f.: »Wenn Alberti die *artes liberales* Geometrie und Rhetorik in seinem Traktat als Argumentationsmittel zur Formulierung einer Theorie der Malerei verwendet, will er damit nicht das Verständnis für die zeitgenössische malerische Praxis fördern, und die Feststellung, es gehe ihm darum, die Malerei zu nobilitieren, greift zu kurz.«

Breite auszubauen? Warum wurde nicht das von Dichtern und Künstlern gleichermaßen beschworene *ingenium*, warum nicht die göttliche Inspiration (*divino spiritu inflato*) ins Feld geführt? Warum nicht der von Horaz konzedierte Wagemut und die Freiheit bei der Bilderfindung?<sup>59</sup> Warum eine Reihe weiterer Gründe nur exkursartig angefügt?

Alberti schien es primär darum zu gehen, Malerei auf ihre Gesetzmäßigkeit, auf ihre *doctrina* zurückzuführen. Die originelle Funktion des ersten Buches in diesem Zusammenhang ist längst erkannt: Die Perspektivlehre vereint den Vorzug mathematischer Beweisbarkeit mit der Anschauung (oder ›Wirklichkeit‹), weshalb sie etwa schon John Pecham im späten 13. Jh. allen anderen Wissenschaften vorzog.<sup>60</sup> Oder wie eine theologische Rechtfertigung der *perspectiva* zu Beginn des 15. Jhs. argumentierte: Um die göttliche Ordnung der Welt nach Maß, Zahl und Gewicht zu erkennen, müsse der Mensch in der Lage sein, die durch seine unzulänglichen Augen bedingten optischen Verzerrungen der Wirklichkeit rational zu korrigieren. Perspektive wird unerlässlich für die Welt- und damit Gotteserkenntnis.<sup>61</sup> Nachdem die *perspectiva* im 14. Jh. unter die Disziplinen des *Quadrivium* aufgenommen worden war, mußte eine auf diese mathematisch-geometrische Grundlage verpflichtete Malerei praktisch automatisch in die Nähe, wenn nicht in den Rang einer ›Freien Kunst‹ aufsteigen.<sup>62</sup> Es bleibt nun zu fragen, welche Bedeutung der *compositio* in dieser Argumentation zukommt, wie das zentrale 2. an das 1. Buch anknüpft, und warum überhaupt die Bildkomposition erstmals zum fundamentalen Kriterium der Beurteilung von Kunst wird?

<sup>59</sup> Vgl. die Texte bei PFISTERER 1996, die belegen, daß diese Punkte bereits im *primo Quattrocento* diskutiert wurden.

<sup>60</sup> John Pecham, *Perspectiva communis*, praef. (nach: *John Pecham and the Science of Optics*, hg. David C. Lindberg, Madison, Milwaukee und London 1970, 60): »Inter magnalia mathematicorum certitudo demonstrationis extollit preclarior investigantes. Perspectiva igitur humanis traditionibus recte preferitur, in cuius area linea radiosa demonstrationum maxibus complicatur, in qua tam physice quam mathematice gloria reperitur, utriusque floribus adornata.« – Zur wachsenden Bedeutung mathematischer Beweisbarkeit im 14. Jh. allgemein John E. Murdoch, »*Mathesis in philosophiam scholasticam introducta*. The Rise and Development of the Application of Mathematics in Fourteenth Century Philosophy and Theology«, in: *Arts Libéraux* 1969, 215–254.

<sup>61</sup> DOMENICI, *Lucula Noctis*, cap. 3: »Ecce quod Deus ipse gloriosus, qui universa constituit in numero, pondere, et mensura [Weish. 11, 20f.], usus est arismetica, arismetica inspiravit et docuit [...] Fuit enim, prout notat Alfarabius, geometria necessaria perspectiva, ›qua discernitur inter id, quod apparet in visu aliter quam sit et id quod apparet ita ut est. Assignat enim quibus de causis ista fiant, et hoc demonstrationibus necessariis. Docet etiam quibus modis visus potest errare, ad hoc ut non erret.«

<sup>62</sup> Siehe Graziella Federici Vescovini, »L'inserimento della ›perspectiva‹ tra le arti del Quadrivio«, in: *Arts Libéraux* 1969, 969–974.

### 3. Kritik der bisherigen Deutungen

Nachdem Rensselaer W. Lee 1940 in einem grundlegenden Aufsatz zur *humanist theory of painting* das Prinzip des Horazschen *ut pictura poesis* für die Kunsttheorie des 15. bis frühen 18. Jhs. postuliert hatte, schien auch ein vielversprechender Zugang für Albertis *De Pictura* gefunden.<sup>63</sup> Die Parallelisierung von Literatur und Bildender Kunst zeige sich bei dieser Schrift etwa daran, daß die Dreiteilung der Malerei in *circumscriptio – compositio – receptio luminum* die in allen antiken Rhetorik-Manualen vorgestellte Trias Themenfindung – Anordnung des Stoffes – Redeschmuck (*inventio – dispositio – elocutio*) adaptiere.<sup>64</sup> Allerdings läßt sich in *De Pictura* weder die *circumscriptio* noch die *inventio* schlüssig davon herleiten. Bereits Lee sah sich zu einer Hilfskonstruktion genötigt: Der eigentlich erste Arbeitsschritt Erfindung sei in Albertis Malereitragat teilweise unter dem Begriff der Komposition subsumiert, im 3. Buch würde dann Ergänzendes angefügt. Trotz der breiten Akzeptanz dieser Deutung: Warum die unabdingbare *inventio* erst kurz vor Schluß thematisiert wird, dafür der stellenweise redundanten Beschreibung der Kompositionsschritte mehrere Seiten eingeräumt sind, wird aus dieser Ableitung eher noch unverständlicher.<sup>65</sup> Als Piero della Francesca in der Einleitung seiner drei Bücher *De prospectiva pingendi* die Albertische Dreiteilung der Malerei aufgreift, ändert er dessen Begriffe in *disegno – commensuratio – colorare*. Die an die Stelle der *compositio* gesetzte *commensuratio* meint nun ausschließlich das perspektivisch und proportional richtige Anordnen der Einzelteile.<sup>66</sup> Bei Alberti selbst

<sup>63</sup> LEE 1940 nach Horaz, *Ars poetica* 361; vgl. jüngst den Forschungsüberblick von Henryk Markiewicz, »Ut pictura poesis... A History of the Topos and the Problem«, in: *New Literary History*, 18 (1987), 535–558; zur eingeschränkten Bedeutung des Horazschen *Dictum* im 15. Jh. PFISTERER 1996. – Frühere Arbeiten zu Alberti stellten die im frühen Quattrocento erst in Ansätzen relevante Frage nach dem (absoluten) Kunstschönen in den Mittelpunkt, s. Irene Krause, *Leon Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Straßburg 1911; Willi Flemming, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, Berlin 1916; in dieser Tradition noch Wilhelm Perpeet, *Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance*, Freiburg und München 1987.

<sup>64</sup> LEE 1940, 264f., einem Hinweis Panofskys folgend; s. PANOFSKY 1960; noch PATZ 1986, 273, und BALTERS 1990, 122f.

<sup>65</sup> Vgl. jüngst die Kritik von KNAPE 1994, v. a. 518–521 u. 524–527. Beachtenswert ist die Überlegung von WRIGHT 1984, 64f., Alberti habe seine drei Arbeitsschritte entsprechend der historischen Entwicklung der Malerei entwickelt, die zuerst nur auf Umrißlinien beruhte, dann mit Plastizität, zuletzt mit Farben arbeiten lernte (s. Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 5, und ISIDOR, *Etymologiae*, lib. 14, 16); in diesem Sinne auch BALTERS 1990, 134–137.

<sup>66</sup> Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, hg. Giusta Nicco-Fasola, Florenz 1942, 63f. – Vgl. dann 1509 die Vierteilung bei Francesco Lancilotti, *Tractato di pictura*

ließen sich Andeutungen in diese Richtung finden: »Doch diese Anleitung, die Bodenfläche [eines Bildes] in Felder zu sondern, gehört zu jenem Teil, welchen ich seiner Zeit ›Komposition‹ nennen werde.«<sup>67</sup> Wenn man natürlich auch nicht sicher sein kann, daß Piero Alberti richtig verstand, so scheint doch bezeichnend, daß ein wenig jüngerer Zeitgenosse den zweiten Schritt im Vorgehen des Malers auf ›perspektivische Darstellung‹ reduzieren und jeden Hinweis auf ›Erfindung‹ ganz beiseite lassen konnte. Im übrigen wird vor dieser Folie der Zusammenhang zwischen Albertis 1. und 2. Buch deutlicher. Die zu Anfang allgemein für geometrische Grundformen entwickelte Perspektivlehre gilt es bei der Komposition, der Anordnung der Gegenstände im fiktiven Bildraum, am konkreten Objekt anzuwenden. Albertis neues, auf strenger *compositio* basierendes Bildkonzept wird überhaupt erst mit Erfindung der zentralperspektivischen Darstellung möglich, die jeden Bildgegenstand automatisch determiniert und in der Gesamtkomposition verankert. Möglicherweise sollten beide Verfahren – Zentralperspektive und Komposition – in letzter Konsequenz sogar dazu dienen, die Wahrheit und wissensvermittelnde Funktion der Darstellung und damit eine Aufwertung der Sinneswahrnehmung zu unterstreichen.<sup>68</sup> Ein radikaler Bruch der Argumentation zwischen den ersten beiden Büchern, wie ihn manche Interpreten sehen wollen, läßt sich jedenfalls nicht festmachen.<sup>69</sup>

Die Gleichsetzung von Dichtung und Malerei sei freilich nicht nur auf einzelne Begriffe und Beurteilungskriterien zu beschränken, sondern – so Creighton Gilbert 1946 – Alberti habe sich für den Gesamtaufbau seines Malereitraktates mangels eines spezifischen antiken Modells der Gliederung der *Ars poetica* des Horaz bedient. Die Gesamteinteilung des Stoffes in drei Bücher – *rudimenta*, *pictura*, *pictor* – entspreche der Anlage des »ancient isagogic treatise« oder Lehrbuches. Der amerikanische Kunsthistoriker verglich *De Pictura* mit einem Nachschlagewerk der Grammatik, das nicht zum Erlernen einer Sprache, wohl aber für den bereits Ausgebildeten als

(in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. Paola Barocchi, Bd.1, Mailand und Neapel 1971, 742–750): »Né basta solo in disegno esser docto, / ma bisogna esser bel coloritore, / [...] / E sopra tutto buon compositore; / esser constructo bene in prospectiva, / [...] / d'esser bello inventor, bella maniera / avere, e vaga e diligente e presta.«

<sup>67</sup> ALBERTI, *De Pictura*, I, § 21, 40f.: »Haec omnia dividendi pavimenti ratio maxime ad eam picturae partem pertinet, quam nos compositionem suo loco nominabimus.« / »Ma questa ragione di dividere il pavimento s'appartiene a quella parte quale al suo luogo chiameremo composizione.« – Vgl. auch I, § 4, 14f.

<sup>68</sup> In diesem Sinne 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«, in: *Viator* 25 (1994), 325–359, und GREENSTEIN 1997; zur Bedeutung der Perspektive für die *compositio* auch STUMPEL 1990, 175–228.

<sup>69</sup> So etwa WESTFALL 1969.

»reference-grammar« geschrieben sei: »Alberti's pedagogy is useless on a second count. It is systematic and it is theoretical. Its standpoint is not practical; it takes an abstract and intellectual view«. <sup>70</sup> Freilich überzeugt dieser Hinweis auf die Horaz'sche *Dichtkunst* genauso wenig, wie die etwas später (1957) von John Spencer vorgeschlagene Ableitung von den fünf (!) Teilen einer Rede nach der Definition Ciceros (*exordium, narratio, confirmatio, reprehensio, peroratio*). <sup>71</sup> Die Bedeutung von Spencers Arbeit liegt in der Erkenntnis, daß im Quattrocento nicht streng zwischen Dichtungs- und Rhetoriktheorie unterschieden wurde, vielmehr letztere – für die sich viel ausführlichere antike Lehrschriften erhalten hatten – in vieler Hinsicht zum Ausgangspunkt humanistischer Kunsttheorie wurde. Statt vom *ut pictura poesis* wäre daher häufig besser vom *ut rhetorica pictura* zu sprechen. <sup>72</sup> Die Lösung für den Gesamtaufbau von *De pictura* fand erst Edward Wright (1984) mit dem Hinweis auf Quintilian, dem zweiten großen antiken Rhetoriktheoretiker neben Cicero. Im Vorwort zu dessen *Institutio Oratoria* wird der Stoff – entsprechend Albertis Dreiteilung – in die *elementa* der Redekunst (Bücher I–II), die eigentliche *ars oratoria* (Bücher III–XI) und Vorschriften für den Redner (Buch XII) unterschieden. <sup>73</sup> Die Parallelen im Aufbau gehen so weit, daß Quintilian entsprechend dem Vorgehen Albertis erst zu Beginn des zweiten Abschnitts einen kurzen Überblick über die Geschichte seiner Disziplin liefert. Zu folgern sei dann allerdings aus all dem – und hier muß Wright nicht nur gegen Albertis selbst formuliertes Vorhaben argumentieren, sondern vergißt offenbar auch die Anforderungen der lateinischen Sprache an die Leserschaft –, daß *De Pictura* keine Theorie (*ars oder tractatio*) der Malerei, sondern ein Lehrbuch für Anfänger habe liefern wollen:

A detailed analysis of the literary structure of *De Pictura* confirms that it was intended as a pedagogic manual for beginners and might, therefore,

<sup>70</sup> GILBERT 1943–45, das Zitat 89; in diesem Sinne auch Luigi Mallé im Vorwort zu seiner Ausgabe von *Della Pittura*. Florenz 1950, 9–15, und noch MÜHLMANN 1982, 3. – Mag auch der Hinweis auf die allgemeine Struktur antiker Lehrbücher zutreffen, so überzeugt die spezifische Ableitung von Horaz nicht, vgl. neben der Kritik von WRIGHT 1984, 52 f., die relativierenden Ausführungen von BALTERS 1990, 123 f.

<sup>71</sup> SPENCER 1957, v. a. 31 f.; ihm folgt etwa KATZ 1977, 21 f.

<sup>72</sup> Zur »Rhetorisierung« der Poetik im 15. Jh. mit ausführlicher Literatur Danielo Aguzzi-Barbagli, »Humanism and Poetics«, in: *Renaissance Humanism* 1988, Bd. 3, 85–169, und VICKERS 1988, 254–293; v. a. für das 17. Jh. Jaqueline Lichtenstein, »Contre l'*Ut pictura poesis*: une conception rhétorique de la peinture«, in: *Word & Image*, 4 (1988), 99–104.

<sup>73</sup> WRIGHT 1984; nicht überzeugend Mark Jarzombek, »The structural problematic of Leon Battista Alberti's *De Pictura*«, in: *Renaissance Studies*, 4 (1990), 273–286, der – anscheinend ohne den Aufsatz von Wright zu kennen – eine Herleitung von Quintilian ablehnt. Weder läßt sich Albertis Traktat als Metapher für einen »Wissenstempel« lesen, noch folgt er den Vorschriften einer aristotelisch-scholastischen Wissenschaftslehre.

be most suitably called a ›primer of pictorial representation‹. [...] Alberti's *De Pictura* is not a ›science‹ or ›theory‹ of painting (*ars pingendi*), although it does draw upon some theoretical material.<sup>74</sup>

Das umfassendste Deutungsmodell, das sich nicht allein mit dem Aufzeigen von Parallelen in den Rhetoriktraktaten zufrieden gab, sondern auch nach dem historischen Kontext, dem ›Warum überhaupt?‹ fragte, entwarf vor gut 30 Jahren Michael Baxandall in seinem den Anfängen humanistischer Kunsttheorie gewidmeten Buch *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*. Erstaunlicherweise fehlt trotz der Fülle von Rezensionen und späteren, darauf rekurrierenden Arbeiten bislang eine detaillierte Auseinandersetzung mit Baxandalls Theorien.<sup>75</sup> Alberti habe – so die erste und schlagende Beobachtung zu *De Pictura* – seine Vorschriften zur Bildkomposition und deren sukzessivem Aufbau aus *superficies – membra – corpora* nach dem Vorbild der lateinischen Grammatiklehre entwickelt, welche eine gebundene (*compositus*) Satzperiode entsprechend aus *verba – commata – cola* gebildet sieht:

By *compositio* he [Alberti] means a four-level hierarchy of forms within the framework of which one assesses the role of each element in the total effect of a picture [...] Alberti was providing a concept of total interdependence of forms that was quite new, rather unclassical and, on the long run, much the most influential of the ideas in *De Pictura*. [...] *Compositio* was a technical concept every schoolboy in a humanist school had been taught to apply to language.<sup>76</sup>

Zugleich seien die damit verbundenen ästhetischen Kriterien wie *copia*, *varietas* und *decorum* von der Redekunst auf die Malerei transferiert worden. Den hier erstmals auf Malerei und Skulptur angewandten Begriff *compositio* hätte Alberti wohl bei seinem Paduaner Lehrer Gasparino Barzizza kennengelernt, der ca. 1420 einen der ersten neuzeitlichen Rhetoriktraktate – *De compositione* – verfaßt hatte.<sup>77</sup> Baxandalls zweiter Argumentationsschritt, auf den sein gesamtes Buch hinarbeitet, versucht zu begründen,

<sup>74</sup> WRIGHT 1984, 53.

<sup>75</sup> BAXANDALL 1971; vgl. die v. a. referierenden Rezensionen von Myron P. Gilmore in: *Art Bulletin*, 55 (1973), 148; Alfred Neumeyer in: *Art Journal*, 32 (1972–73), 240–246; Roberto Salvini in: *Commentari*, 22 (1971), 156–63; A. Richard Turner in: *RQ*, 26 (1973), 335–336; Luisa Vertova in: *Apollo*, 96 (1972), 457–59; zustimmend referiert z. B. noch bei KEMP 1997, 137–145. – Ausnahmen bilden J. H. Whitfield in: *Italian Studies*, 27 (1972), 118–123, Wolfgang Kemp in: *Arcadia*, 8 (1973), 92–95, LOCHER 1999 und die Bemerkungen bei CASTELFRANCHI 1985 und NOVA 1997.

<sup>76</sup> BAXANDALL 1971, 130f.

<sup>77</sup> BARZIZZA, *De compositione*. – Zu Barzizza s. die Literatur in Kap. IV, Anm. 235.

warum Alberti erstmals Komposition zur zentralen Kategorie der Kunstbetrachtung erhob. *De Pictura* sei ursprünglich nicht für ein Florentiner Publikum gedacht, sondern an den Mantuaner Hofhumanisten und Lehrer Vittorino da Feltre und die Schar seiner Schüler gerichtet gewesen. Über die Widmung an den Markgrafen von Mantua Giovan Francesco Gonzaga, der die Ausführungen Albertis kaum verstanden hätte, wäre indirekt der eigentliche Empfänger Vittorino erreicht worden, durch dessen Hände alle an seinen Herrn gerichteten Schreiben gingen. Vittorinos Bildungsprogramm, das Euklidische Geometrie ebenso beinhaltete wie selbstverständlich Grammatik und Rhetorik, hätte die idealen Voraussetzungen für eine gewinnbringende Lektüre der Schrift geboten: »*De Pictura* then, appears a handbook in the active appreciation of painting for an unusual kind of informed humanist amateur.«<sup>78</sup> Vor allem hätte Vittorino auch Albertis *compositio*-Lehre als Kritik und verdeckte Streitschrift gegen die zu dieser Zeit in Norditalien vorherrschende Kunstbetrachtung verstanden, wie sie der zweite große Hofhumanist der Zeit, Guarino da Verona, und seine Anhänger vertraten. Diese favorisierten nach Baxandall den vielfältigen, detailreichen und prächtigen Malstil Pisanellos, welcher in der literarischen Form der Ekphrasis – einer lose aneinandergereihten Beschreibung von Einzelheiten – sein Äquivalent finde. Wie Georgius Trapezuntius in seinen 1433/34 publizierten *Rhetoricorum libri quinque* den Schreibstil Guarinos für den Mangel an *compositio* tadelte, so kritisiere gleichzeitig und aus dem gleichen Grund Alberti die von Guarino unterstützte Kunstrichtung. Konkreten Einfluß auf den Kunstgeschmack des Mantuaner Hofes hätte *De Pictura* allerdings erst nach dem Tode Giovan Francesco Gonzagas 1444 unter seinem in der Schule Vittorinos erzogenen Nachfolger Lodovico erlangen können. Mit dieser Hilfskonstruktion versucht Baxandall den Umstand zu erklären, daß mit großer Wahrscheinlichkeit unmittelbar nach dem postulierten Eintreffen von Albertis Traktat ausgerechnet Pisanello als Vertreter der Gegenpartei den wichtigsten Freskenauftrag für den Gonzaga-Palast erhielt, als zwischen Ende 1436 und 1442 die *sala grande* mit Szenen aus dem Kreis der Artus-Sagen geschmückt werden sollte.<sup>79</sup> Erst nach der Mitte des Quattro-

<sup>78</sup> BAXANDALL 1971, 129; vgl. die unterstützende Argumentation bei BALTERS 1990, 112–121, auch die übrigen Schriften Albertis zur Kunst seien mit dem Kreis um Vittorino in Verbindung zu bringen.

<sup>79</sup> BAXANDALL 1971, 133, deutet dies nur an, man vgl. ergänzend seine Rezension zu Giovanni Paccagnini, *Pisanello* (1973), in: *Art Bulletin*, 57 (1975), 130f. – Pisanellos unvollendeter Freskenzyklus für das Mantuaner Schloß war erst Ende der 1960er Jahre entdeckt und zunächst in die Zeit ab 1447/48 datiert worden. Baxandall plädiert dagegen für eine frühere Datierung zwischen 1436 und 1442, die in Einklang mit seiner These von den spätmittelalterlich-ritterlichen Vorstellungen Giovan Francescos steht. Leandro Ventura,

cento ergingen dann durch Lodovico Aufträge an Donatello, Mantegna, Fancelli und Alberti selbst. Ein zweites Zentrum der neuen Kunst hätte Federigo da Montefeltro, ebenfalls Schüler Vittorinos in der Zeitspanne von 1434–37, in Urbino mit Aufträgen an Piero della Francesca begründet.

Baxandalls ambitionierte Rekonstruktion der humanistischen Rahmendiskussion – der verschiedenen kunsttheoretischen Standpunkte um 1435, zwischen denen Albertis *De Pictura* zu verorten sei – muß jedoch noch andere, wenig überzeugende Hypothesen bemühen. Die vermeintliche Streitschrift des Florentiners wäre in einer Zeit, da der Schlagabtausch zwischen humanistischen Kontrahenten eine Flut unverblümter *Invettive, Responsive, Antidota* etc. provozierte und kein Register der gegenseitigen Diffamierung ungenutzt blieb, erstaunlich zurückhaltend ausgefallen. Weder werden die Gegner noch das eigene Anliegen unumwunden benannt. Eine nach den Regeln der *compositio* angelegte *historia* vermißt Alberti bei den *maiores nostri, prisici, antiqui*, mit keinem Wort aber alludiert er auf die zeitgenössischen Malereien Pisanellos oder ähnlicher Künstler.<sup>80</sup> Von einer Reaktion Guarinos und seiner Anhänger schließlich, wie sie etwa postwendend auf Trapezuntius' Kritik des Schreibstils erfolgte, ist nichts bekannt.<sup>81</sup>

Geht die Gegenüberstellung von Albertis systematischem Traktat mit den kurzen Äußerungen Guarinos – den drei *ekphraseis* und dem einem Loblied auf Pisanello, ergänzt um einige Gedichte seiner Schüler – nicht insgesamt von ganz ungenügenden Prämissen aus? Sind diese Textgattungen überhaupt vergleichbar, die deduzierten kunsttheoretischen Gegenpositionen, die klare Trennung zwischen *compositio* und *ekphrasis*, nicht erst Baxandalls Konstrukt? Auch Alberti bediente sich ja notwendigerweise, wenn er nicht die Theorie und den Entstehungsprozeß eines Bildes, sondern ein bereits fertiges Kunstwerk beschreibt, der Form der Ekphrasis. Und dann stehen automatisch und durch die Textgattung bedingt die Kriterien der Abwechslung (*varietas*) und des Erfreuens (*delectatio*) im Vorder-

»Noterelle pisanelliane. Precisazioni sulla data del ciclo cavalleresco di Mantova«, in: *Civiltà mantovana*, ser. 3, 27 (1992), 19–53 – mit sämtlichen älteren Datierungsvorschlägen –, untermauert diesen Ansatz; vgl. zustimmend Annegrit Schmitt in: DEGENHART/SCHMITT 1995, 195–205; Aldo Cicinelli, »Pisanello a Mantova: nuovi studi«, in: *Studi di Storia dell'arte*, 5–6 (1994/95), 41–54; neuerdings wieder zugunsten der alten Datierung in Frage gestellt in *Pisanello*, hg. Lionello Puppi, Mailand 1996, 60–71.

<sup>80</sup> ALBERTI, *De Pictura*, I, § 21, 40f.

<sup>81</sup> Zur Polemik zwischen Guarino und Georgius vgl. Remigio Sabbadini, »Giorgio da Trebisonda«, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 18 (1891), 230–241, und ders., »Guarino Veronese e la polemica sul Carmagnola«, in: *Nuovo Archivio Veneto*, 22 (1896), 327–361; MONFASANI 1976, 29–32, mit Korrektur in Anm. 129 an BAXANDALL 1971, 138f., der Guarinos Text in drei statt nur zwei Satzperioden unterteilt.

grund.<sup>82</sup> Unter seinen ebenfalls während der 1430er Jahre entstandenen *Intercoenales* evoziert ein Stück mit dem Titel *Picturae* vor dem inneren Auge des Lesers je zehn Wandbilder der Tugenden und Laster in einem Tempel der Weisheit. Es läßt sich ausgezeichnet mit Guarinos Programmentwurf für die Musendarstellungen im Studiolo des Leonello d'Este vergleichen.<sup>83</sup> Und Albertis bekannteste Bildbeschreibung im 3. Buch von *De Pictura*, die Verleumdung des Apelles, geht sogar direkt auf die lateinische Übersetzung des Guarino nach dem griechischen Original des Lukian zurück.<sup>84</sup> *Vice versa* scheint auch Guarino zumindest einige Kategorien der *compositio*, obgleich auch nicht den Begriff selbst, in sein kunsttheoretisches Vokabular aufgenommen zu haben. Wenn er in seinem Enkomium auf Pisanello dessen Malereien für *symmetria rerum* und *concordia membris* lobt, dann benennt er zwei zentrale Kategorien des klassischen *compositio*-Begriffs.<sup>85</sup> Guarino ist meines Wissens auch der erste, der tatsächlich die drei Schritte der Rhetorikmanuale, *inventio* – *dispositio* – *elocutio*, einigermaßen explizit mit dem Vorgehen des Künstlers verbindet.<sup>86</sup> In einem bislang übersehenen Brief aus dem Jahre 1446 vergleicht er den Entwurfs- und Ausarbeitungsprozeß eines Schriftstücks mit der Arbeit des Bildhauers. Das Sammeln und potentielle Bereithalten des Materials, das (An-)Ordnen (*distribuere*) und abschließende Ausschmücken des Stoffes (*ornare*) entsprechen dem langsamen Entstehen einer fein ausgearbeiteten Skulptur aus der rohen Steinmasse:

Zu Beginn ist es einem Werk zuträglich, daß man sozusagen eine unstrukturierte Masse des dem Gedächtnis einzuprägenden Stoffes anhäuft, so daß eine noch ›unverdaute‹, mehr oder weniger spontane Gedankensammlung zur Verfügung steht und in noch ungeordneter Form aufgenommen ist [...]. Alle diese irgendwie ungeordneten und zusammen-

<sup>82</sup> Zur Form der *ekphrasis* oder *descriptio* HEFFERNAN 1993 und Fritz Graf, »Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike«, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hg. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, 143–155; auch ROSAND 1987.

<sup>83</sup> Leon Battista Alberti, *Picture*, in: ALBERTI, *Intercenali inedite*, 129–132; GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 498–500; zu Guarinos Musenprogramm und der Ferrareser Ausstattung zuletzt *Le Muse e il Principe* 1991.

<sup>84</sup> Guarinos Übersetzung von 1408 bei BAXANDALL 1971, 154, zusammen mit weiteren Quellen des 15. Jhs. bei David Cast, *The calumny of Apelles. A study in the humanist tradition*, New Haven und London 1981; ROSAND 1987; Jean-Michel Massing, *La calomnie d'Apelle*, Straßburg 1990.

<sup>85</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. 1, 554–557; zur klassischen Definition von *compositio* s. Kap. V.5.

<sup>86</sup> LEE 1940, 264, glaubte diese Parallelisierung erst bei Pino und Dolce vollzogen, SUMMERS 1981, 207f., verwies auf Bernardino Daniello, *Della Poetica*, 1536 (s. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, hg. Bernard Weinberg, Bd. 1, Bari 1970, 272).

gemischten Teile bleiben zuerst in der Brust, dann auf dem ›Notizpapier‹ verborgen. Wie es auch unter den Bildhauern üblich ist, daß sie – bevor sie ein Pferd oder einen Stier [aus einem Steinblock] herausarbeiten – entweder den Kopf oder die Schultern oder die Beine [in groben Zügen im Stein] ›vorzeichnen‹/skizzieren: ›Man kann dort unscharf, aber doch schon ersichtlich Menschengestalt erblicken: Sie gleichen den rohen Gebilden, welche, aus Marmor begonnen, noch ohne Vollendung geblieben‹, wie es der geniale Dichter ausgemalt hat [Ovid, *Metamorphosen*, I, 404–6]. Es bereitet eine große Erleichterung für den Geist, daß man die vor den [inneren] Augen postierte Materialsammlung dann nach der üblichen Vorgehensweise sich sozusagen aus den Kammern des Gedächtnisses hervorholen, das Hervorgeholte anordnen, das Geordnete dann ausschmücken kann.<sup>87</sup>

Natürlich entwickelte Guarino weder die definitorische Präzision und umfassende Konsequenz der Albertischen Kompositionslehre, noch bezeugt sein Lob gerade der Bildkompositionen Pisanellos große Kenntnis der zeitgenössischen Kunstentwicklung. Aber beides resultiert wohl nicht aus einer bewußten Bevorzugung ekphrastischer Bildstrukturen, gegen die Albertis Bildkonzeption dann als konkurrierendes Modell zu sehen wäre.<sup>88</sup> Man

<sup>87</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 460: »Principio conducet operi ut committendarum memoriae rerum summam quandam confusamque veluti massam conficias, prout extemporaria excogitatio indigesta suppeditaverit et inelaborata conceperit: quod aposcediasma recte dici potest. Totum quodammodo indistinctis adhuc commixtisque partibus in pectore prius, deinde in tabulis reconditum maneat; qui mos statuariis est, qui equum ante vel taurum dolare solent, quam aut caput aut humeros crurave designent: ›Ut quaedam sic non manifesta videri Forma potest hominis, sed uti de marmore coepta Non exacta satis rudibusque simillima signis‹, quemadmodum ingeniosus poeta depinxit. Magnum siquidem levamen ingenii comparatur, posito ante oculos acervo, dehinc pro locis temporibusque, prout usus tulit, sibi quasi e cella penaria res ipsas depromere, depromptas distribuere, distributas ornare.« – Vgl. Quintilian, *Institutio Oratoria*, VII, Proem. 1–3. – Dazu ausführlich auch Ulrich Pfisterer, Rezension zu H. Wohl, *The aesthetics of Italian Renaissance art. A reconsideration of style* (1999), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63 (2000), 569–579, hier 574f.

<sup>88</sup> Interessanterweise wird bereits im späten Trecento jene Malerei verurteilt, die allein durch aufwendigen Schmuck (und ohne Ordnung und ethischen Anspruch?) auf oberflächliche Effekthascherei aus ist, s. SALUTATI, *Epistolario*, Bd. 1, 133 (Brief vom 24. Okt. 1370 an Tancredo Vergiolesi): »Quos enim vulgo dabis, quibus stilus ille solidus, succosus et elegans placeat? [...] pictura non melior, sed ornatior commendatur; non moribus, sed vestium splendori defertur; pauci se fore bonos magis eligunt quam videri. sic in scribendo contigit ut non qui bene et ad persuadendum apposite scripserint, sed qui solo verborum ornatu, imo non ornatu, non compositione, iam enim ista ut sumi convenit non intelligitur, sed quadam cursuum sonoritate dictamina liniunt, collaudantur.« – Vgl. die Unterscheidung zwischen Betrachtern, die nur die Farben (»pigmentorum pulcritudo«) goutieren, und solchen mit intellektueller Einsicht in die Proportionen bei Giovanni Conversini da Ravenna (s. BAXANDALL 1971, 62).

kann mit Baxandall nur feststellen, daß Guarino im Vergleich zu Alberti nicht sonderlich an tatsächlich existierender Kunst interessiert war. Seine verstreuten Bemerkungen zu diesem Themenkreis verstehen sich als rhetorische Stilmittel *all'antica*. Da klassische Autoren gelegentlich im Vergleich die Anschaulichkeit von Kunstwerken nutzten, sie auch in diesem Bereich ihre Bildung beweisen wollten, bediente sich eben auch Guarino ab und zu der Gegenüberstellung. Von den Möglichkeiten, welche die in Florenz neu erfundene Zentralperspektive für eine kohärente Bildorganisation eröffnete, hatte der norditalienische Humanist in den 1430er Jahren offensichtlich nur sehr ungenaue Vorstellungen. Für ihn repräsentierte – pointiert formuliert – Pisanello u. a. deshalb den ›Gipfel der Naturtreue‹, weil er nichts anderes kannte. Läßt sich dies für Guarino selbst auch nicht weiter belegen, so doch für dessen getreuen Schüler Lodovico Carbone. Dieser konnte sein Exemplar von *De Pictura* mit zustimmenden Randbemerkungen versehen und gleichzeitig an anderer Stelle unbefangen die (Porträt-)Kunst des Pisanello loben.<sup>89</sup> Zumindest in den 1460er Jahren bestand für die Humanisten also anscheinend kein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen einer florentinischen und einer norditalienischen Kunstauffassung im Sinne Baxandalls.

Auf eine außerflorentinische Destination von *De Pictura* aufgrund der theoretischen und praktischen Rezeption der Albertischen Lehren in Norditalien zu schließen, dürfte ebenfalls kaum so eindeutig nachzuvollziehen sein, wie Baxandall will. Wo bleiben die Zeitgenossen Donatellos, Domenico Veneziano und Filippo Lippi, wenn nur die späteren Piero della Francesca und Mantegna als »more than occasionally Albertian painters« zählen?<sup>90</sup> Ist vor allem der Einfluß Albertis auf Mantegna statt durch Bücherstudium nicht viel wahrscheinlicher aus einer persönlichen Begegnung in Mantua ab ca. 1460 zu erklären?<sup>91</sup> Auch die frühest nachweisbaren Textzitate und -paraphrasen aus Albertis Traktat weisen nicht im Sinne Baxandalls zwingend nach Norditalien. Zwar entsteht Filaretos Architekturtraktat in Mailand, aber es handelt sich doch um einen Florentiner Künstler mit römischem Hintergrund, und der Dialog *De politia litteraria* des Angelo Decembrio zeichnet retrospektiv eine Unterhaltung ausgerechnet am Ferrareser

<sup>89</sup> Carbones Exemplar von *De Pictura* in Ravenna, Bibl. Class., Ms. 146; vgl. *Le Muse e il Principe* 1991, Bd. 1, 167–169 u. 178; das Lob Pisanellos abgedruckt bei ZIPPEL 1902, 406; Carbones Leichenrede auf Guarino bei GARIN, *Prosatori*. – Mögliche Verbindungen zwischen den beiden Protagonisten Alberti und Pisanello selbst stellt Carlo Bertelli, »La composizione in L. B. Alberti: tra pittura e architettura«, in: *Casabella*, 520/521 (1986), 52–60, zusammen.

<sup>90</sup> Samuel Y. Edgerton, »Alberti's perspective: a new discovery and a new evaluation«, in: *Art Bulletin*, 48 (1966), 367–378, zum (möglichen) Einfluß auf Jacopo Bellini, Pisanello, Paolo Uccello, Masaccio, Masolino und Donatello; auch CASTELFRANCHI 1985.

Hof und unter Beteiligung Guarinos, also des vermeintlichen Gegners Albertis, auf.<sup>92</sup> Darüber hinaus wurden jüngst zwei weitere, frühe Briefe ausfindig gemacht, die mit großer Wahrscheinlichkeit bereits auf *De pictura* reagieren: Der eine stammt von dem päpstlichen Kurialen und Freund Albertis Lapo da Castiglionchio (1437), der andere von dem Aretiner Augustinerabt Gerolamo Aliotti (1441).<sup>93</sup> Auf dieser Grundlage würde viel eher ein florentinisch-päpstlicher Entstehungskontext von Albertis Malereitratat nahegelegt.

Das einzige Indiz für eine intendierte norditalienische Leserschaft, das Widmungsschreiben an den Gonzaga, welches einigen Manuskripten von *De Pictura* angefügt ist, besagt indes wenig. Cecil Grayson hat die Tatsache, daß diese *epistola dedicatoria* bei sechs, auch in der Textgestaltung etwas abweichenden Handschriften fehlt, damit erklärt, daß Alberti die lateinische Version des Malereitratates von 1435 zu einem späteren Zeitpunkt dem Mantuaner Fürsten widmen wollte und dazu leicht überarbeitete.<sup>94</sup> Selbst wenn die Hypothese zweier zeitlich differierender Textversionen nicht ganz überzeugen sollte, die Zueignung kann dennoch erst einige Jahre nach der eigentlichen Niederschrift von *De Pictura* erfolgt sein – etwa anlässlich des Konzils von 1438/39 oder in den frühen 1440er Jahren, als sich Albertis Blick auf die oberitalienischen Höfen richtete. Den *terminus ante quem* markiert jedenfalls der Tod des Gonzaga 1444. Unter den übrigen Werken Albertis findet sich außerdem eine Reihe ähnlicher Fälle späterer Zueignungen.<sup>95</sup>

Den gewichtigsten Einwand gegen die Widmung des Malereitratats an einen Fürsten bietet jedoch Albertis euphorischer Florenz-Patriotismus der frühen 1430er Jahre, den es nun zu verfolgen gilt.

<sup>91</sup> Das Verhältnis Alberti–Mantegna beurteilen wesentlich vorsichtiger als Baxandall zuletzt David Chambers, Jane Martineau und Rodolfo Signorini, »Mantegna and the men of letters«, in: *Andrea Mantegna*, Ausstellungskatalog, hg. Jane Martineau, London und Mailand 1992, 8–30; Leo Steinberg, »Leon Battista Alberti e Andrea Mantegna«, in: *Alberti* 1994, 330–335, und Keith Christiansen, »Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi fra Alberti e Mantegna«, in: ebd., 336–357.

<sup>92</sup> BAXANDALL 1963, 306f., zu Decembrio; BAXANDALL 1971, 133, zu Filarete.

<sup>93</sup> Zu Lapo s. GRAFTON 1999; zu Aliotti PFISTERER 2002.

<sup>94</sup> GRAYSON 1968, 80–83. – Die erhaltenen Manuskripte stammen allesamt aus dem späteren Quattrocento.

<sup>95</sup> Den 1424/25 in Bologna entstandenen *Philodoxeos* dedizierte Alberti erst 1437 in überarbeiteter Fassung Leonello d'Este, die Widmung von *De Statua* an Giovanni Andrea Bussi, Bischof von Aleria, dürfte erst rund 20 Jahre nach Niederschrift erfolgt sein. – Zum Widmungsschreiben von *De Pictura* und seiner (möglichen) Anregung durch Cicero BEK 1977.

#### 4. Alberti in Florenz, ca. 1434–1443: Latein versus Volgare

1428 wurde die seit 27 Jahren andauernde Verbannung der männlichen Mitglieder der Familie Alberti aus Florenz aufgehoben. Wahrscheinlich veranlaßte dies noch im selben Jahr den 1404 im Genueser Exil geborenen Leon Battista zu einer ersten Kurzreise in die ihm bislang unbekannte Heimatstadt. 1434 übersiedelte er dann im Gefolge Papst Eugens IV. das einzige Mal in seinem Leben für längere Zeit nach Florenz, um 1443 mit der Kurie wieder nach Rom zurückzukehren.<sup>96</sup> Diese Periode zwischen 1428/34 und 1443 stand für Alberti ganz unter dem Zeichen patriotischer Begeisterung für Familie und Stadt, eine Begeisterung, die vor allem darauf hinarbeitete, in dem seit dem späten Trecento von außen- und innenpolitischen Krisen heimgesuchten Florenz die korrumpierten republikanisch-bürgerlichen Werte – nach der Idealvorstellung Albertis – wieder herzustellen und Florenz erneut zu der in jeder Hinsicht führenden Stadt Italiens zu erheben.<sup>97</sup> Nach dem Zeugnis seiner Autobiographie entstand der erste, noch von den Enttäuschungen der Verbannung gekennzeichnete Entwurf einer reformierten Gesellschaft, die Bücher I–III von *Della Famiglia*, 1433/34 in Rom, während Florenz mit der Herrschaft der Albizzi-Oligarchie und Exilierung der Medici einen letzten Höhepunkt der Auseinandersetzungen erreichte.<sup>98</sup> An seine eigene Familie gerichtet sollte die Schrift lehren, durch Tugend dem Schicksal zu widerstehen:

Ich glaube, nachdem ihr mit mir euch die Ansprüche und den Rat dieser vortrefflichen Alten vergegenwärtigt und die ausgezeichneten Sitten unserer Vorfahren aus dem Hause Alberti euch eingepägt habt, werdet

<sup>96</sup> Zur Vita Albertis immer noch grundlegend die 2. vermehrte Aufl. von Giulio Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Florenz 1911 (1. Ausg. 1882); Cecil Grayson in: DBI, Bd. I, 1960, 702–709; PONTE 1991; Luca Boschetti, *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, storia, letteratura*, Florenz 2000; zur Verbannung der Alberti: Susannah Foster Baxandale, »Exile in practice: the Alberti family in and out of Florence 1401–1428«, in: *RQ*, 44 (1991), 720–756.

<sup>97</sup> Ein Überblick zur politischen, intellektuellen und künstlerischen Situation der ersten vier Jahrzehnte des 15. Jhs. in Florenz bei Baron 1955; KENT 1978; *Masaccio* 1988; LANZA 1991; Kent 2000.

<sup>98</sup> ALBERTI, *Vita*, 70: »Scripsit praeterea, et affinium suorum gratia, ut linguae latinae ignaris prodesset, patrio sermone annum ante trigesimum aetatis suae etruscos libros primum, secundum ac tertium De familia, quae Romae die nonagesimo quam inchoarat absoluit, sed ineliminatos et asperos, neque usquequaque etruscos. Patriam enim linguam, apud exterarum nationes per diutinum familiae Albertorum exilium educatus, non tenebat, et durum erat hac in lingua scribere eleganter atque nitide, in qua tum primum scribere assuesceret. Sed brevi tempore et multo suo studio, multa industria id assecutus exitit, ut sui cives, qui in senatu se dici eloquentes cuperent, non paucissima ex illius scriptis ad exornandam orationem suam ornamenta in dies susceperunt.«

ihr derselben Meinung sein und in eurem Innern überzeugt, wie eure Tugend, so werde euer Glück beschaffen sein.<sup>99</sup>

Unter den Tugenden, »le buone e sante discipline del vivere«, waren »gerechte Gesetze, tugendhafte Fürsten, kluger Rat, tapferes und entschlossenes Handeln, Liebe zum Vaterland, Treue, Eifer und die genaueste und preiswürdigste Folgewilligkeit der Bürger« zu verstehen. Als Exempla konnten die römischen Vorfahren, vor allem aber auch die eigene Familie Alberti vor der Krise, d. h. zur Zeit von Leon Battistas Großvater Benedetto im späten Trecento, dienen. Bereits hier wird deutlich, daß für Alberti der vorbildliche *buon tempo antico* römische Antike und Trecento gleichermaßen umfaßte.<sup>100</sup> Der skizzierte Idealzustand von Familie und Stadt in einem »freien« Staatswesen mußte in der Folge kulturelle Höchstleistungen zeitigen, wie die Geschichte am Beispiel Athens und Roms lehrte und wie ganz anschaulich an der *magnificenza*, der Größe und Pracht einer Stadt abzulesen war. Als vorrangige Indikatoren kultureller Höhe fungierten jedoch selbstverständlich die *artes liberales*, *scienze* oder auch *studia humanitatis*, die allesamt auf Sprache und Schrift basierten.<sup>101</sup> Leonardo Bruni etwa konstatiert im Jahr der Niederschrift von *De Pictura* 1435 in seiner Vita Petrarca, daß dessen Wiederbelebung der *studia* erst durch die »libertà de' populi italici« ermöglicht worden sei.<sup>102</sup> Und Poggio Bracciolini schrieb 1438 mit stolzem Patriotismus:

Es gibt in Italien eine ganze Reihe berühmter und glänzender Städte, aber keine – so scheint uns – ist [Florenz] an Schärfe des Geistes, an Gelehrsamkeit, an Weisheit der Studien, im Hinblick auf die Klugheit der

<sup>99</sup> ALBERTI, *Della famiglia*, 10: »E credo io, poichè voi arete meco riveduto e' ditti e le autorità di que' buoni antiqui, e notati gli ottimi costumi de' nostri passati Alberti, sarete in questa medesima sentenza, e giudicarete voi stessi come la virtù così stare ogni vostra fortuna« (Übersetzung nach Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen*, eingeleitet von Fritz Schalk, übersetzt von Walther Kraus, Zürich und Stuttgart 1961, 13). – Die folgenden Zitate dort auf S. 4.

<sup>100</sup> Ausführlich MARIETTI 1990; auch Paolo Marolda, *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Rom 1988; zur Vorstellung vom *buon tempo antico* DAVIS 1968.

<sup>101</sup> Siehe dazu CANFIELD 1984; CAST 1988, 427–430; Alison Brown, »City and citizen: changing perceptions in the fifteenth and sixteenth centuries«, in: *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, hg. Anthony Molho u. a., Stuttgart 1991, 93–111. – Die Vorstellung, allein eine freie Stadt erreiche höchste Blüte, findet sich bereits bei mittelalterlichen Kommunen, dazu Nicolai Rubinstein, »Some ideas on municipal progress and decline in Italy of the communes«, in: *Fritz Saxl, 1890–1948. A volume of memorial essays*, hg. D. J. Gordon, London 1957, 165–183, und Quentin Skinner, »The vocabulary of Renaissance republicanism: a cultural *longue-durée*?«, in: *Renaissance Italy* 1995, 87–110. – Zu den *studia humanitatis* zuletzt Benjamin G. Kohl, »The changing concept of the studia humanitatis in the early Renaissance«, in: *Renaissance Studies*, 6 (1992), 185–209.

<sup>102</sup> Leonardo Bruni, *Vita di Petrarca* (in: SOLERTI, *Vite*).

Bürger, in den Sitten oder irgendeiner anderen Tugend vorzuziehen. [...] Dies alles schreiben wir allein der Freiheit zu, deren täglicher Besitz unseren Geist zur Verehrung der Tugend erhebt und anspornt.<sup>103</sup>

Bis zu diesem Punkt herrschte Einigkeit über den theoretischen Zusammenhang von Friede, Freiheit und Kultur. Dagegen entfachte sich bereits im späten Trecento ein weitreichender Streit zwischen einer ›über-nationalen‹, Latein sprechenden Elite von Gelehrten und einer Gruppe Florentiner Patrioten, die den Vorrang ihrer Stadt insbesondere auf den *Tre Corone* Dante, Boccaccio, Petrarca und damit großenteils auf Volgare-Literatur begründet sahen. Mit welcher Sprache also – ausschließlich dem Latein oder auch dem Volgare – wäre der gewünschte kulturelle Aufschwung zu bewerkstelligen?<sup>104</sup> Eine gewichtige Reihe von Humanisten bezweifelte die Bedeutung der *Tre Corone*. Sie bestritten die Angemessenheit des Volgare für viele Bereiche, beriefen sich andererseits auf die fächer- und länderübergreifende, einigende Potenz des Latein. Dessen Förderung zeichne den guten Fürsten aus.<sup>105</sup> Die Verfechter des Volgare dagegen assoziierten die natürliche Muttersprache mit Volk und Vaterland, zumindest in Florenz wurde der Florentiner Dialekt zum Synonym nationaler Freiheit und kultureller Identität. Latein dagegen rückte in die Nähe von ›Tyrannenherrschaft‹. Alberti selbst verleiht dieser Vorstellung nicht nur beredten lateinischen Ausdruck:

Sollen denn etwa im Senat unsere Meinung und unsere Stimme weniger zählen als die der Gelehrten, nur weil ich eben kein Latein beherrsche? Wir haben eine freie Stadt, einen freien Geist, möge uns also untereinander in unserer Muttersprache zu reden erlaubt sein und die Dinge so

<sup>103</sup> POGGIO, *Epistolarium*, VIII, 6, Bd. 2, 321: »Sunt in Italia plurime preclare urbes atque magnifice, sed nulla videtur nobis neque acumine ingenii, neque doctrina, neque sapientie studiis, neque civium prudentia, neque moribus, neque ullo virtutis genere preferenda. [...] Hec omnia accepta referimus a sola libertate, cuius diutina possessio ingenia nostra ad virtutis cultum erexit atque excitavit«; sein ausführliches Lob der Stadt Florenz findet sich im Kontext zweier Briefe an Filippo Maria Visconti, ebd. 314–323. – Vgl. TRAPEZUNTIUS, *Collectanea*, 406f., der behauptet, Griechenland würde sowohl in der Literatur wie den Künsten den ersten Platz einnehmen, wenn es nur die Freiheit wiedererlangen würde.

<sup>104</sup> Zur *questione della lingua* insgesamt GRAYSON 1960; MAZZOCCO 1993; Pasquale Sabbatino, *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua letteraria nel Rinascimento*, Rom 1995.

<sup>105</sup> Vgl. etwa VALLA, *Opera*, II, 282: »Ergo tamdiu scientiae et artes exiles ac prope nullae fuerunt, quamdiu nationes suis singulae linguis utebantur«, und VALLA, *Opera*, I, 4: »Variae apud eos [Graecos] loquuntur autores, Atticae, Aeolicae, Ionicae, Doricae, κοινως: apud nos, id est, apud multas nationes, nemo nisi Romanae, in qua lingua disciplinae cunctae libero homine dignae continentur [...]«. – Die Pflege der lateinischen Sprache als Aufgabe des guten Fürsten (und teils auch des Papstes) bei DECEMBRIO, *Politia litteraria* 1562, I, 6, 10, und VALLA, *Opera*, II, 470; vgl. DE CAPRIO 1981; STEVER GRAVELLE 1982, 278f.

frei heraus zu sagen, daß wir nicht den Eindruck erwecken, als freie Menschen etwas verschweigen zu müssen. [...] Den Bürgern Etruriens nämlich ist aufgrund ihrer uralten Freiheit vieles zu sagen und dann auch zu tun erlaubt, was den Gebildeten unter einer Tyrannenherrschaft wohl allzu zügellos und unbeherrscht scheinen mag.<sup>106</sup>

Mit seinen *Libri della famiglia* intendierte Alberti, in der Praxis einen neuen Standard, ein neues Modell dafür zu setzen, wie dieses dem Latein ebenbürtige Volgare auszusehen habe. Sein intensives Bemühen um den Florentiner Dialekt, den er nach eigenem Bekunden nach dem Ende des Exils erst mühsam erlernen mußte, zeigt sich auch daran, daß von zwei Spätschriften abgesehen seine gesamte volkssprachliche Produktion in den Zeitraum zwischen 1428 und 1443 fällt.<sup>107</sup>

Vor diesem Hintergrund nun ist ein berühmtes Streitgespräch zu sehen, das sich zu Anfang des Jahres 1435 in der *anticamera* des nach Florenz übergesiedelten Papstes Eugen IV. unter den anwesenden Humanisten und Sekretären abspielte – genannt werden Antonio Loschi, Poggio Bracciolini, Cinzio Romano, Andrea Fiorentino, Leonardo Bruni und Flavio Biondo.<sup>108</sup> Zur Debatte stand die Frage nach den im antiken Rom gesprochenen Sprachen. In Analogie zu den zeitgenössischen Verhältnissen des *primo Quattrocento*, da die gebildete Oberschicht Latein, das einfache Volk nur Volgare beherrschte, wurde eine entsprechende Zweisprachigkeit auch für die klassische Vergangenheit diskutiert.<sup>109</sup> Wer bei dieser Auseinandersetzung wel-

<sup>106</sup> ALBERTI, *De Commodis*, § 11–20, entstanden wohl 1428/29 im Zusammenhang mit dem ersten Florenzaufenthalt: »An vero in senatu quia grammaticem nesciam, sententia et vota minus nostra quam litterati valebunt? Libera nobis est civitas, liber animus, liceat sane nostra materna inter nos lingua loqui, atque ea quidem sic loquamur libere, ut invicti tacuisse nihil videamur. [...] Hetruscis enim civibus ob antiquissimam libertatem multa cum dicere, tum etiam facere licet que apud tyrannos educatis nimium solute fortassis et intemperanter facta viderentur.« – Siehe die Überlegungen von John Oppel, »Alberti on the social position of the intellectual«, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 19 (1989), 123–158.

<sup>107</sup> Vgl. Albertis eigene Äußerungen in seiner anonym verfaßten Vita; zusammenfassend Luigi Trenti, »*Libri de Familia* di Leon Battista Alberti«, in: *Letteratura italiana, Le opere*, hg. Alberto Asor Rosa, Bd.1, Turin 1992, 635–646. Bei den zwischen 1428 und 1443 entstandenen Volgare-Schriften handelt es sich neben den *Libri della Famiglia* v. a. um *Deiphira*, *Ecatonfilea*, die *Poesie*, *Sofrona*, *Villa*, *Teogenio* (im Vorwort wird das Latein-Volgare-Problem thematisiert) sowie die *Profugiorum ab aerumna libri*; die zwei Spätschriften sind *De Iciarchia* und die *Cena familiaris*.

<sup>108</sup> Vgl. die Liste im Brief Biondos an Bruni (nach TAVONI 1984, 198); zur Person Loschis neuerdings G. Gualdo, »Antonio Loschi, segretario apostolico (1406–1436)«, in: *Archivio Storico Italiano*, 1989, 749–769; zu Poggio auch Iiro Kajanto, *Poggio Bracciolini and classicism*, Helsinki 1987.

<sup>109</sup> »Magna est apud doctos aetatis nostrae hominis altercatio, et cui saepenumero interfuerim contentio, materno ne et passim apud rudem indoctamque multitudinem aetate

che Positionen vertrat, läßt sich heute nur mehr schwer ermitteln, da uns die Argumente allein aus zwei in der Folge verfaßten Briefen der Hauptkontrahenten Leonardo Bruni und Flavio Biondo bekannt sind. Mirko Tavoni hat 1984 eine neue, umfassende Bearbeitung der Ereignisse vorgelegt, der jedoch vehement zugunsten der alten These Hans Barons entgegnet wurde.<sup>110</sup> Eindeutig nachzeichnen kann man die Beweisführung Flavio Biondos. Für ihn sprachen alle Römer in lexikalischem Sinne Latein, der *popolo* freilich auf unreflektierter, regelloser und sozusagen naturbelassener Stufe, wogegen die Hochsprache sich durch bewußte *grammatica* auszeichnete, die sie erst eigentlich zur gesetzhaften Kunst erhob. Diese verschiedenen Sprachniveaus waren für Biondo Resultat einer historisch-soziologischen Entwicklung und kulturellen Differenzierung des römischen Volkes. Das moderne Volgare erklärte er in umgekehrtem Vorgang aus dem durch die spätantiken Barbareneinfälle korrumpierten Latein entstanden. Es scheint für ihn sogar noch eine Art von grammatikalischer Struktur beibehalten zu haben, dennoch schätzte er es nicht besonders.

Die Zeugnisse zu Brunis Position erlauben dagegen eine doppelte Deutung. Für Baron und die Rezensenten Tavonis setzte Bruni gemäß mittelalterlicher Tradition lateinische Sprache, das Beherrschen einer Grammatik und literarische Äußerungen gleich, *latine litterateque loqui*. Ohne Grammatik keine lateinische Sprache, also konnte das römische Volk, welches unmöglich die Schwierigkeiten der Grammatik meistern konnte, auch kein Latein sprechen, und sei es auch nur auf niedrigster Stufe, wie Biondo vermutete. In welcher Form Bruni sich stattdessen das antike Volgare vorstellte, etwa als Vorgänger des zu seiner Zeit gebrauchten, bleibt unklar. Die z. B. von Cicero überlieferten öffentlichen Reden hätte das Volk ungefähr so verstanden wie heutigentags die lateinisch verlesene Messe. Tavoni interpretiert – komplizierter, aber ebenfalls mit guten Argumenten – dahingehend, daß auch Bruni allen Römern die Verwendung lateinischer Vokabeln zugestand. Im Unterschied zu Biondo freilich erscheint die Hochsprache nicht nur als graduelle Weiterentwicklung des Volgare, sondern durch be-

nostra vulgato idiomate, an grammaticae artis usu, quod latinum appellamus, instituto loquendi more Romani orare fuerint soliti. Nec desunt argumenta utramque vel impugnantibus vel defendentibus partem«; so die skizzierte Problemstellung in der Einleitung von Biondos Brief an Bruni (nach TAVONI 1984, 198).

<sup>110</sup> TAVONI 1984, der im Anhang sämtliche für die Debatte relevanten Texte abdruckt; dazu die Rezension von Maria Regoliosi in: *Aevum*, 59 (1985), 407–414; Donatella Coppini, »Il Cielo della Luna«, in: *Rinascimento*, 27 (1987), 179–214; Ricardo Fubini, »La coscienza del latino negli umanisti«, in: ders., *Umanesimo e secolarizzazione*, Rom 1990, 1–75 (Wiederabdruck eines Aufsatzes von 1961 mit Postskript); Barons These in BARON 1966, 332–353; zuletzt zusammenfassend MAZZOCCO 1993, 13–105 u. 189–208.

wußte Anwendung von Grammatik als etwas qualitativ anderes, daher die Verbindung *latine litterateque loqui*. Das Volgare dagegen sei zwar im Wortschatz *latine*, aber ohne Grammatik gar nicht als *littera* oder *lingua* zu definieren. Für unsere Frage wichtig scheint, daß Bruni sich überraschend positiv zum Idiom des *popolo* äußerte, wozu ihn allerdings seine Stellung als Kanzler der Republik in nachdrücklicher Weise verpflichtete. In seiner *Vita Dantes* urteilt er am eindeutigsten: »Ciascuna lingua ha sua perfezione e suo suono e suo parlare limato e scientifico«. <sup>111</sup> Hieran wird nochmals deutlich, daß die Sprachdiskussion 1435 weit mehr als nur humanistische Gelehrsamkeit berührte, sie war zum Prüfstein des Florentiner Nationalstolzes geworden.

Zusammenfassend läßt sich festhalten: Diskutiert wurde, ob der Wortschatz des Volgare (*copia verborum*) einen allen Themen und rhetorischen Stilmitteln angemessenen Ausdruck erlaube, zweitens und noch wichtiger, ob das Volgare überhaupt eine regelhafte Struktur bzw. Grammatik besitze (*grammaticae orationis compositio*) und damit als *ars* anzusehen sei, mit der anspruchsvolle wissenschaftliche wie literarische Themen behandelt werden könnten. An weiteren zentralen Kriterien, mit denen die Volkssprache am Latein gemessen wurde, ließen sich *concininitas*, *suauitas* und *ornatus* nennen. <sup>112</sup>

Alberti, der im Umkreis des Papstes wohl unmittelbar nach dem Disput über seinen Verlauf informiert worden war, fügte in seine *Libri della famiglia* nachträglich ein Vorwort zu Buch III ein, in dem er in aller Kürze seine Position zur *questione della lingua* vortrug – im übrigen der einzige Beitrag in Volgare. <sup>113</sup> Er übernahm die historische Argumentation Biondos, ohne dessen Ressentiments gegen die moderne Volkssprache zu teilen. Das toskanische Volgare hielt er, zumindest im Ansatz, für gemäß einer grammatikalischen Struktur organisiert und prinzipiell zu jeder literarischen Leistung befähigt. Wenn es auch noch nicht die höchste Stufe erreicht habe, würden in der weiteren Anwendung und durch Übernahmen aus dem Lateinischen doch seine Möglichkeiten entwickelt. Entsprechend hatte ja schon Cicero das Alt-Latein nach griechischem Modell zur Entfaltung führen müssen:

<sup>111</sup> Leonardo Bruni, *Vita di Dante* (nach SOLERTI, *Vite*); vgl. Brunis Formulierung im Brief an Biondo (nach TAVONI 1984, 221): »Nam et habet vulgaris sermo commendationem suam, ut apud Dantem poetam et alios quosdam emendate loquentes apparet.«

<sup>112</sup> TAVONI 1984, 199, 204, 208, 210, 220f., 224.

<sup>113</sup> TAVONI 1984, 42–72; s. zur Textgestalt auch J. Ravenscroft, »The third book of Alberti's ›Della Famiglia‹ and its two ›rifacimenti‹«, in: *Italian Studies*, 29 (1974), 45–53. Jüngst Maria A. Passarelli, *La lingua della patria. L. B. Alberti e la questione del volgare*, Rom 1999, und Giuseppe Patota, *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Rom 1999.

Gern gestehe ich, daß die alte lateinische Sprache gar reich und schön ist; ich sehe aber darum nicht ein, wodurch unser heutiges Toskanisch solche Abneigung verdient, daß auch das Beste, wenn es in dieser Sprache geschrieben ist, uns mißfallen müßte. [...] Mag jene alte Sprache, wie sie sagen, bei allen Völkern das höchste Ansehen genießen, nur weil in ihr viele Gelehrte geschrieben haben, so wird gewiß die unsrige ebenso ausgefeilt und zugeschliffen sein, wenn die Gelehrten ihren Eifer und den Fleiß ihrer Nächte daran setzen.<sup>114</sup>

Alberti ergriff in den folgenden Jahren dazu selbst die Initiative. Unter dem Patronat von Piero de' Medici organisierte er 1441 den *Certame Coronario*, einen nach klassischem Vorbild angelegten Dichterwettbewerb in Volgare mit vorgegebener Aufgabenstellung: *De vera amicitia*.<sup>115</sup> In doppelter Hinsicht propagierte dies eine dem Latein ebenbürtige Stellung der Volkssprache. Einmal war sie befähigt, ›hochstehende‹, durch antike Tradition – man denke an Cicero – ausgezeichnete Themen wie Freundschaft abzuhandeln. Zum andern attestierte es dem Volgare ein dem klassischen Metrum vergleichbares Versmaß, es war also nicht *dissoluta*, sondern wie das Latein in seiner höchsten Form *iuncta*.<sup>116</sup> Den Abschluß der Bemühungen markiert Albertis kleine Schrift der *Prime Regole della Lingua Volgare* (ca. 1443), die als erste Grammatik des Toskanischen dessen Anspruch als Literatursprache endgültig untermauern sollte.<sup>117</sup> Man kann Albertis Leistung auf diesem Gebiet nicht besser zusammenfassen als mit Cristoforo Landinos Worten:

Ich glaube kaum, daß man einen Menschen finden wird, der mehr Eifer in die Vervollkommnung dieser Sprache gesetzt hätte als Battista Alberti [...] Seht, wieviel Geist und Fleiß er darauf verwandt hat, alle Eleganz,

<sup>114</sup> ALBERTI, *Della famiglia*, Proemio III, 155f.: »Ben confesso quella antiqua latina lingua essere copiosa molto e ornatissima, ma non però veggo in che sia la nostra oggi toscana tanto d'averla in odio, che in qualunque benché ottima cosa scritta ci dispiaccia. [...] E sia quanto dicono quella antica apresso di tutte le genti piena d'autorità, solo perché in essa molti dotti scrissero, simile certo sarà la nostra s'e' dotti la vorranno molto con studio e vigilie essere elimata e polita« (Übersetzung nach Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen*, eingeleitet von Fritz Schalk, übersetzt von Walther Kraus, Zürich und Stuttgart 1961, 198).

<sup>115</sup> Grundlegend Guglielmo Gorni, »Storia del Certame Coronario«, in: *Rinascimento*, 12 (1972), 135–181; ders., »Precedenti classici del Certame Coronario«, in: *Miscellanea di Studi Albertiani*, Genua 1975, 133–136; Zusammenfassung bei TAVONI 1984 und in der Einleitung von Lucia Bertolini zu *De vera amicitia*, einem Sammelband mit allen erhaltenen Texten des Dichterwettstreits.

<sup>116</sup> Zu Albertis Versuch, den klassischen Hexameter ins Volgare zu übertragen, Cecil Grayson, »Alberti and the vernacular eclogue in the Quattrocento«, in: *Italian Studies*, 11 (1956), 16–29.

<sup>117</sup> ALBERTI, *Grammatica*; zur Bedeutung GRAYSON 1963; auch Paolo Bongrani, »Nuovi contributi per la ›Grammatica‹ di Leon Battista Alberti«, in: *Studi di filologia italiana*, 40 (1982), 65–106.

Komposition und Würde, die sich in der lateinischen Sprache findet, auf die unsere zu übertragen.<sup>118</sup>

*Eleganza, dignità*, aber vor allem *composizione* stellen das neue Volgare auf eine Stufe mit dem Latein! Erst der Nachweis von *compositio* bezeugt, daß auch das Volgare eine Grammatik besitzt und damit den Rang einer *ars* beanspruchen darf.

## 5. ›Moderne‹ Kunst und Patriotismus: Der Kontext für *De Pictura*

Als Alberti um die Mitte des Jahres 1435 *compositio* zum zentralen Beurteilungskriterium von Malerei erkor, war der Begriff zumindest in Florenz unausweichlich mit der Auseinandersetzung zwischen den Anhängern des Latein und den Verteidigern der Volkssprache verbunden. Zwar hatte schon Cicero einen schönen menschlichen Körper für eben die Komposition der Glieder gelobt, und Vitruv den Terminus auf die Architektur übertragen:

Denn kein Tempel kann ohne Symmetrie und Proportion eine vernünftige ›Komposition‹ haben, wenn seine Glieder nicht in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen.<sup>119</sup>

Im Quattrocento führte der bereits erwähnte Gasparino Barzizza mit seiner Abhandlung *De compositione* (ca. 1420) den Begriff ein: Der Kom-

<sup>118</sup> *Orazione fatta per Christofano da Pratovecchio quando cominciò a leggere in Studio i Sonetti di messere Francesco Petrarca* (nach Cristoforo Landino, *Scritti critici e teorici*, hg. Roberto Cardini, Rom 1974, Bd. 1, 35f.): »Ma uomo che più industria abbi messo in ampliare questa lingua che Battista Alberti certo credo che nessuno si truovi [...] attendete con quanta industria ogni eleganzia, composizione e dignità che appresso a' latini si truova si sia ingegnato a noi trasferire.« – Vgl. für diese Definition der Beredsamkeit aus drei Komponenten Lorenzo Valla, *De eloquutione* (in: VALLA, *Opera*, Bd. 2, 109f.): »Tres res conuenit habere eloquutionem comodam & perfectam [...] scilicet elegantiam dignitatem & compositionem. [...] Compositio est uerborum constructio equabiliter perpolita ea tres habent in se ordinem iunctura & numerum.«

<sup>119</sup> Cicero, *De officiis*, I, 28, 98: »Ut enim pulchritudo corporis apta compositione membrorum movet oculos et delectat hoc ipso, quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt, sic hoc decorum, quod elucet in vita, movet approbationem eorum, quibuscum vivitur, ordine et constantia et moderatione dictorum omnium atque factorum«; Vitruv, III, 1, 1: »Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent. Ea autem paritur a proportione, quae graece analogia dicitur. Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum. Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti [ad] hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem. Corpus enim hominis ita natura composuit [...]«; und I, 2, 2: »Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate.« – Weitere Belegstellen im ThLL III, Sp. 2138–2142, ›compositio‹.

position als einem der drei Teile der Redekunst – neben *elegantia* und *dignitas* – wurde damit im Vergleich zu den knappen antiken Erläuterungen bei Cicero und Quintilian eine ganz neue Bedeutung eingeräumt.<sup>120</sup> 1433/34 sollte dann Georgius Trapezuntius in Venedig die erste vollständige Rhetoriklehre der Neuzeit publizieren, in der nicht nur *compositio* eine wichtige Rolle spielt, sondern auch für den gut komponierten Satzbau die Vergleiche mit der Architektur und dem menschlichen Körperbau bemüht werden.<sup>121</sup> Aber alles dies scheint für sich genommen bei Alberti wenig Beachtung gefunden zu haben. In seinem späteren Architekturtraktat, bei dem sich die Übernahme des Begriffs geradezu aufgedrängt hätte, findet der Leser nur einmal und in ganz anderer Verwendung *compositio*, das Adjektiv *compositus* findet sich in wenig signifikantem Zusammenhang etwas öfter.<sup>122</sup> Interessant wurde Komposition im Jahre 1435 vielmehr deshalb, da dieser

<sup>120</sup> Siehe zu Barzizza Anm.77. – In den antiken Rhetoriktraktaten spielt der Begriff *compositio* nur eine untergeordnete Rolle, vgl. *Rhetorica ad Herennium*, IV, 11, 17 und IV, 12, 18. – Zum Mittelalter Franz Quaddbauer, »Zur Theorie der Komposition in der mittelalterlichen Rhetorik und Poetik«, in: *Rhetoric revalued*, hg. Brian Vickers, Binghamton 1982, 115–131.

<sup>121</sup> Der Grieche Trapezuntius bediente sich erstmals des Lehrbuches von Dionysios Halikarnasseus, *De compositione*, vgl. TRAPEZUNTIUS, *Rhetoricorum libri*, fol. 61v–64v; zu den Vergleichen ebd. fol. 127: »Nam quum sint duo quibus res maxime ornantur, delectus verborum, & compositio, ordine quidem delectus, vi autem & praestantia compositio prima est, neque hoc orationi solum, sed omnibus accidere solet, in quibus compositio & delectus inveniuntur. Nemini enim dubium est, diversae figurae lapides, diversaeque magnitudinis, ac non nullos asperos & intractabiles ab aedificatore ita disponi, ut non cohaereant solum, sed optimam & pulcherrimam structuram constituent, adeo ut non facile meliorem iisdem ex lapidibus coniunctionem excogitare possis.« Fol. 141v: »Compositionem vero ego non ideo plurimum probo, quod delectum verborum despiciam, sed quoniam compositio difficilior sit, atque altior, totaque oratoris, plura de hac praeciendum duxi. Nam ut aedium structores, & si paratos semper habent lapides, perpolita ligna, confectum cementum, non tamen magnifica sibi aedes subito constructa est, nisi & componant.« Fol. 154v: »Nam quum sit omnis rei pulchritudo convenientia decens omnium membrorum inter se, hoc tamen in singulis formis inter sententiarum, verborum, schematum, numerorum, caeterorumque unius comparationem invenitur, quam in compositis, quibus boni auctores utuntur. Etenim qui claram, magnificam, velocemque simul orationem sibi optant fieri, haec sibi ipsis ita congruant necesse est, ut compositione ipsorum, quasi corpus unum, & quidem pulchrum, non siccum, sed sanguinis plenum, colorque perfusum constituatur.« – Der Vergleich einer Satzperiode mit Architektur geht möglicherweise auf Demetrios von Phaleron, *De elocutione* [Περὶ ἐγκυβητίας], I, 13 zurück. BAXANDALL 1971, 94f., zitiert bereits einen Brief von Trapezuntius aus dem Jahr 1429 mit einem Architekturvergleich. – Zu Trapezuntius' Rhetorik und *compositio*-Begriff MONFASANI 1976, 261–299, v. a. 284f., und C. Joachim Classen, »The rhetorical works of George of Trebizond and their debt to Cicero«, in: *JWCI*, 56 (1993), 75–84.

<sup>122</sup> ALBERTI, *De re aedificatoria*, Bd. 2, 611, zu *compositio*, die acht Erwähnungen von *compositus* in Bd. 1, 25, 55, 197, 235, 237, und Bd. 2, 833; vgl. ansonsten zur Terminologie Albertis: Hans-Karl Lücke, »Alberti, Vitruvio e Cicerone«, in: *Alberti* 1994, 70–95.

Begriff Alberti eine Art analoger Argumentation zugunsten zweier herausragender Florentiner ›Volks-Künste‹ erlaubte: Wie es das Volgare durch Übernahmen aus der lateinischen Grammatik und Rhetorik aufzuwerten galt, so transferierte Alberti deren zentrale Begrifflichkeit auch auf seine neue Lehre von der Malkunst: Beide Disziplinen sollten sich in Zukunft durch *compositio*, *copia*, *ornatus*, *suavitas* und *concininitas* auszeichnen. Beide sollten vermittels einer auf Regeln basierenden Kompositionstheorie oder Grammatik in einen den antiken Künsten vergleichbaren Rang erhoben werden. Zwar hatte Alberti im Gegensatz zur Literaturkritik keinerlei schriftlichen Anhaltspunkt dafür, daß *compositio* tatsächlich ein Kriterium antiker Kunstbetrachtung war. Allein aus der Anschauung heraus schien sie ihm jedoch nur ganz wenige antike Meisterwerke auszuzeichnen: »Nur selten nämlich findest du bei den Alten eine richtig komponierte *historia* – weder in der Malerei, noch in der Plastik, noch der Skulptur.«<sup>123</sup>

Leonardo Bruni hatte bei seiner Stellungnahme in der päpstlichen *anti-camera* synonym zu *grammatica* auch von *regula* und *disciplina* gesprochen.<sup>124</sup> Und wenn er bestritt, daß es eine vollendete Kunst (im allgemeinsten Sinne) ohne diese Ordnungskriterien gebe, konnte er sich auf einen berühmten Grundsatz des Vitruv berufen:

Weder kann Begabung [*ingenium*] ohne [theoretische] Schulung [*doctrina*] noch Schulung ohne Begabung einen vollendeten Meister hervorbringen.<sup>125</sup>

Auch *De Pictura* zielte auf eine vollendete Kunst. Alberti lieferte dazu in Form der Kompositionslehre die *disciplina*. Die zweite bei Vitruv benannte Voraussetzung, das *ingenium*, war dagegen nicht zu erlernen. Ein jeder hatte es als Geschenk der Natur schon mitzubringen. *Inventio* aber beruht zumindest teilweise auf dieser natürlichen Begabung: »Hinzu kommt, daß das, was beim Redner das Wichtigste ist, nicht nachahmbar ist: Talent,

<sup>123</sup> ALBERTI, *De Pictura*, I, § 21, 40f.: »Vix enim ullam antiquorum historiam apte compositam, neque pictam, neque fictam, neque sculptam reperies.«

<sup>124</sup> Nach TAVONI 1984, 219.

<sup>125</sup> Vitruv, *De architectura*, I, 1, 3: »Neque ingenium sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere.« – Aufgegriffen etwa bei Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 5; zur weiteren Rezeption KEMP 1977, 389, und PFISTERER 1996. – Siehe auch die Erläuterungen des Antonio Raudensis, ca. 1442, die den Vergleich zwischen Rhetorik und Malerei ziehen (MÜLLNER, *Reden*, 170f.): »[...] sed neque natura neque arte simul id quod quaerimus adipiscemur. deficiente etenim splendido et ornamento viro, quem per vestigia in dicendo passim insequamur, neque graves in sententiis neque elegantes sermonis in cultu splendoreque verborum esse poterimus, non dissimiles recte plerisque pictoribus, qui, cum natura et arte sese pollere arbitrentur rerumque omnium formas et imagines quasi Apelles et Aglaophon effingere contendant, non tamen res ipsas, cum a pueris prave didicerint, expolire poterunt, rudes omnino et ab omni cultu abhorrentes.«

Erfindungsgabe, Kraft des Ausdrucks, Gewandtheit und alles, was sich nicht im Lehrbuch lernen läßt.«<sup>126</sup> Dies scheint mir vorerst die einfachste Lösung der Frage, warum Alberti die Erfindung nur marginal und kurz vor Ende seiner Ausführungen erwähnt, sie andererseits aber zum wichtigsten Beurteilungskriterium einer *historia* nobilitiert. Sein Malereitraktat soll offenbar nachdrücklich die rationalen, in Lehrschriften vermittelbaren Strukturen von Malerei, d. h. Perspektive und Komposition, in den Vordergrund stellen, die nicht erklärliche Kraft der Invention entzieht sich dagegen vollständig detaillierten Vorschriften.

Der Zusammenhang zwischen dem neuen Volgare Albertischer Prägung und *De Pictura* scheint aber noch enger, wie im folgenden zu zeigen sein wird. Der patriotische Stolz der Stadt Florenz gründete insbesondere auf ihren heimischen Vertretern von Schriftstellerei und Malerei – voran Dante und Giotto. Daher wählte Alberti gerade diese beiden Künste, um an ihnen sein eigentliches Hauptanliegen zu demonstrieren: daß seine eigene Zeit im Begriff stehe, mit den Errungenschaften der Antike nicht nur gleichzuziehen, sondern sie erstmals in der Geschichte zu übertreffen. Florenz wären eben »*arti e scienze non udite e mai vedute*« beschieden, die umso höher einzuschätzen wären, da sie ganz aus eigener Anstrengung und ohne Vorbilder realisiert wurden.

»*Luci della fiorentina gloria*«: Dante und Giotto

Dante und Giotto hatten jeder auf seine Art dazu Anlaß gegeben, daß jeweils der Name des einen mit dem des anderen in Verbindung gebracht wurde. Die bereits zitierte Passage im 11. Buch des Purgatoriums verknüpfte den Ruhm des bedeutendsten Florentiner Dichters untrennbar mit dem des größten Malers der Stadt.<sup>127</sup> Giotto seinerseits hatte angeblich in der Priorenkapelle des Palazzo Vecchio das eigene Konterfei neben das von Dante gesetzt. Einen repräsentativen Querschnitt der allgemeinen Einschätzung um 1400 dürfte etwa Domencio di Bandino in seiner *Fons memorabilium universi* liefern:

Giotto malte sich und seinen Zeitgenossen Dante auf der Altartafel der Kapelle des Priorenpalastes in der Stadt Florenz. Von diesem [Meister]

<sup>126</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, 10, 2, 12: »Ea, quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, inventio, vis, facilitas et quidquid arte non traditur.« – Allerdings wird an anderer Stelle deutlich, daß auch die Erfindung sich einer gewissen *doctrina* und insbesondere eines auswählenden *iudicium* zu bedienen habe (vgl. zusammenfassend dazu LAUSBERG 1973, § 260).

<sup>127</sup> Vgl. André Chastel, »Giotto coetaneo di Dante« (1963), in: CHASTEL 1978, Bd. 1, 377–386; zum literarischen Nachruhm Giottos im Tre- und Quattrocento allgemein FALASCHI 1972.

entsprangen in der Folge wie Bächlein von der Quelle sehr viele lobenswerte Maler; von diesem sagte [des weiteren] Dante im 11. Gesang des Purgatoriums: ›O eitler Ruhm [...], es folgt Zitat DANTE, Purg., XI, 91–96 und 115–117]‹.<sup>128</sup>

Offensichtlichstes Indiz dafür, daß sich die Vorstellung von der kulturellen Hegemonie der Stadt Florenz auf die illustre Reihe von Volgare-Dichtern wie Malern gleichermaßen – voran Dante und Giotto – stützte, sind die Listen der *uomini famosi*. Gegen den wachsenden Widerstand der Humanisten erschienen die Florentiner *Tre Corone* Dante, Petrarca und Boccaccio in dieser eigentlich den antiken Exempla vorbehaltenen Textgattung als Zeugen der jüngsten und glänzenden Stadtgeschichte.<sup>129</sup> Die Auseinandersetzung um die berühmten Mitbürger wurde aber nicht allein auf literarischer Ebene – beginnend mit Boccaccios *Trattatello in laude di Dante* – geführt, sondern sichtbar u. a. in der *Aula minor* des Palazzo Vecchio, dem Zentrum der Macht also, wo der Besucher gemalte Ehrenstatuen berühmter Florentiner Dichter vorfand.<sup>130</sup> Boccaccio bezog auch erstmals Giotto in die Reihe der *uomini famosi* ein. In seiner Abschrift nach der Sammlung berühmter Männer des Paolino Minorita vermerkte er als Zusatz: »Giottus florentinus pictor illustris«. Und im *Decamerone* hatte er von dem Maler behauptet, daß man ihn »zurecht eine der Leuchten des Florentiner Ruhms nennen könne«.<sup>131</sup> Noch Filippo Villani sah sich zwar in seinem Lob auf Florenz und dessen berühmte Bürger genötigt, die Aufnahme der Maler in dieses patriotische Pantheon zu rechtfertigen – »existimantibus multis, nec

<sup>128</sup> DOMENICO DI BANDINO, *Fons*, fol. 111 r–v, ›Cimabue: ›Pinxit [Giotcus] et se et Dantem sibi contemporaneum in tabula altaris capelle palatii potestatis in civitate Florentie. Ab hoc preterea, velut a fonte rivuli, pingendi plurimi defluerunt magistri laudabiles in pingendo; de quo dixit Dantes in XI c. Purgatorii: O vana gloria [...].‹ – Zu den Porträts Dantes und Giottos auch Filippo Villani (BAXANDALL 1971, 147); dazu insgesamt TANTURLI 1976, 278.

<sup>129</sup> Zur Auseinandersetzung um Dante: Eugenio Garin, »Dante nel Rinascimento«, in: *Rinascimento*, 7 (1967); Todd Boli, »Boccaccio's Trattatello in Laude di Dante or Dante Resartus«, in: *RQ*, 41 (1988), 389–412; zu Boccaccio David Marsh, »Boccaccio in the Quattrocento: Manetti's Dialogus in symposio«, in: *RQ*, 33 (1980); TANTURLI 1985; QUINT 1985; sowie die Textsammlung *The three crowns of Florence*, hg. D. Thompson und A. F. Nagel, New York u. a. 1972; zur Bildtradition der *uomini famosi* DONATO 1985.

<sup>130</sup> Die Zeugnisse zusammengestellt bei DONATO 1986; zuletzt RUBINSTEIN 1995, 52–54. – Vgl. auch das spätere Beispiel der Fresken Castagnos in der Villa Carducci (dazu HANSMANN 1993).

<sup>131</sup> Boccaccios Abschrift nach Paolino in BNCF, Banco Rari 50, das Zitat fol. 190 v (allerdings nennt Boccaccio auch noch »Iohannes Pisanus sculptor insignis«); Boccaccio, *Decamerone*, VI, 5: »Meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote«; dazu TANTURLI 1976, 276f.; COLLARETA 1991. – Zur Entwicklung antiker Künstlerviten unter den *uomini illustri* s. PFISTERER 1999.

stulte quidem, pictores non inferioris ingenii his, quos liberales artes fecere magistros« – und auf antike Präzedenzfälle zu verweisen. Seine Kurzbiographien von Cimabue, Giotto, Maso, Stephano und Taddeo Gaddi sind dann aber im Umfang durchaus mit denen für die Politiker, Literaten und Heerführer vergleichbar.<sup>132</sup> Ende 1396 fällt erstmals der Beschluß, den um ihre Stadt verdienten (»prout honori civitatis flor.«) Dichtern Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi da Strada sowie dem Rechtsgelehrten Domenico Accursio Ehrenmonumente im Florentiner Dom zu errichten. Freilich war dieses Vorhaben selbst noch einhundert Jahre später nicht verwirklicht. Dafür konnten die Gläubigen und Besucher des späten 15. Jhs. in S. Maria del Fiore die Epithaphien zweier Condottieri, eines Rechtsgelehrten, eines Musikers, die Monumente für Marsilio Ficino, Brunelleschi, Giotto sowie eine Bildtafel zum Ruhme Dantes bewundern.<sup>133</sup> In keiner anderen Stadt Italiens nahmen Dichter und vor allem auch Künstler eine so prominente Stellung in der kommunalen Selbstdarstellung ein.

Diese Popularität Dantes und Giottos, die ihnen Eingang in Boccaccios *Amorosa Visione* und *Decamerone*, Sacchettis *Trecentonovelle*, Giovanni Gherardis *Paradiso degli Alberti* und *Filomena* verschaffte, ließ sie zu den Hauptexponenten der Florentiner Volgare-Kultur, zu einer Art Identifikationsfiguren des Volkes werden. Am bezeichnendsten ist vielleicht die Schilderung eines fiktiven Triumphzuges der personifizierten Florenza in Jacopo da Montepulciano's *Fimerodia* (vor 1397):

Che gloria t'era a veder l'eccellenza  
 Di questa, che da cori alti e divini  
 L'origin trasse e 'l bel nome Fiorenza!  
 Veduti aresti illustri fiorentini,  
 Ch'eran con questa, e chiari; [...].  
 Più presso a lei nel carro era quel duce  
 E gloria de' poeti eccelso Dante.

Nach sechs weiteren Florentiner Dichtern folgt unmittelbar Giotto:

Veduto aresti quel della somma arte.  
 Alto ingegno, Giotto dipintore,  
 Che lasciò Cimabue tutto in disparte.<sup>134</sup>

<sup>132</sup> VILLANI, *De origine*.

<sup>133</sup> Siehe zuletzt COLLARETA 1991; OY-MARA 1994, hier S.123 das Dokument von 1396, und die Überlegungen von MIDDELDORF-KOSEGARTEN 1999.

<sup>134</sup> JACOPO DA MONTEPULCIANO, *Fimerodia*, 71f.; eine sinngemäße Übersetzung lautet: »Welch jubelndes Ereignis wäre es für dich gewesen, die Vortrefflichkeit von jener zu sehen, die von den himmlischen Chören selbst den schönen Namen ›Fiorenza‹ erhielt! Du hättest die berühmten Florentiner sehen sollen, die bei ihr waren [...]. Ihr zunächst am Wagen ging jener Führer und Ruhm aller Dichter, der hervorragende Dante, [...] Du hättest

Giotto galt als der beste Maler Italiens, das Florentiner Volgare als der wichtigste Dialekt. Mit Giotto erholte sich die Kunst, mit Dante die Literatur nach den dunklen Jahrhunderten des Mittelalters.<sup>135</sup>

Die patriotische Begeisterung beließ es jedoch nicht dabei, berühmte Mitbürger und deren nicht unbedingt an den Normen der klassischen Antike ausgerichtete Leistungen gegen Angriffe aus dem Lager der Humanisten zu verteidigen. In panegyrischer Überbietungs-Topik wurden Dantes Volgare und vor allem auch Giottos Malereien über alles bislang Dagewesene gestellt. Der Nationalstolz mußte die Florentiner zu Anhängern der *moderni* machen. Wieder eröffnet Boccaccio die Reihe: »unser Giotto, dem nicht einmal Apelles in seiner Zeit überlegen war.«<sup>136</sup> Es folgt Filippo Villani: »Giotto ist nicht nur dadurch ausgezeichnet, daß er einen den antiken Malern vergleichbaren Ruhm und vergleichbares Ansehen genießt, sondern daß er diesen auch im Hinblick auf Kunstfertigkeit und Begabung vorzuziehen ist.«<sup>137</sup> Cino Rinuccini läßt in seinen Verteidigungsschriften gegen die Polemik der verfeindeten Mailänder alle Einschränkungen fallen: »der begabte [*ingenioso*] Giotto, der [...] nicht nur den modernen Cimabue, sondern auch die antiken Skopas, Polyklet und Praxiteles übertrifft.«<sup>138</sup> Um die Mitte des 15. Jhs. formuliert dann der Humanist Giannozzo Manetti den Vergleich zwar vorsichtiger: Den berühmtesten Maler seiner Zeit, Giotto (»Iottus noster optimo suorum temporum pictor«), könne man mit Fug und Recht den antiken Meistern gegenüberstellen (»cum antiquis illis maximis eius artis magistris non iniuria conferri et comparari«).<sup>139</sup> Für die Selbsteinschätzung des Florentiners erhellend scheint jedoch, daß er bei seiner Auflistung aller *artes*, die die Würde des Menschen belegen sollen, zwar nicht für die *studia humanitatis*, wohl aber für Architektur, Skulptur und Malerei neben den dominierenden antiken auch zeitgenössische Vertreter – nämlich

jenen meisterhaften Künstler sehen sollen, von hoher Begabung, den Maler Giotto, der Cimabue weit hinter sich ließ.«

<sup>135</sup> Flavio Biondo formuliert die *communis opinio*: »[...] in vulgari aetatis nostrae loquendi genere, cuius gloriam inter Italicos apud Florentinos esse concesserim« (zit. nach TAVONI 1984, 206).

<sup>136</sup> BOCCACCIO, *Genealogie*, XIV, 6: »noster Iottus, quo suo evo non fuit Apelles superior«. – Zum Topos der Überbietung CURTIUS 1954, 171–175.

<sup>137</sup> »Giotto, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus« (nach BAXANDALL 1971, 147).

<sup>138</sup> RINUCCINI, *Risponsiva*, 246: »Lo ingenioso Giotto, il quale [...] non solo Cimabue moderno, ma gli antichi Scopa, Policleto, e Prassitele avanza.« – Siehe Ronald Witt, »Rinuccini's Risponsiva alla Invettiva di messer Antonio Lusco«, in: *RQ*, 23 (1970), 133–149; LANZA 1991, 50–58.

<sup>139</sup> MANETTI, *De dignitate*, 87.

Brunelleschi, Ghiberti und Giotto – anführt. Gerade in diesen Disziplinen hält die Moderne anscheinend dem Paragone mit der Antike stand! Insbesondere Brunelleschi hätte die Antike sogar in doppelter Hinsicht durch vorbildlose Neuerungen übertroffen: Seine Wölbung der Domkuppel galt als technische Großtat und seine Entdeckung der Zentralperspektive als Revolution der Wirklichkeitsdarstellung.<sup>140</sup> Wenn wenig später (1456) Giovanni Rucellai dann Giotto nurmehr als Negativbeispiel dient, so doch nur, um den noch glänzenderen Aufschwung seines eigenen Jahrhunderts, den Triumph der Quattrocentokunst zu verdeutlichen.<sup>141</sup> Albertis Botschaft von den »arti e scienze non udite e mai vedute« scheint sich durchgesetzt zu haben.

<sup>140</sup> Zur Wertschätzung der technischen Leistung der Domkuppel und den Quellentexten ausführlich TANTURLI 1980; CANFIELD 1984; SMITH 1992, 19–39, und VAN ECK 1998. – Zur neuentdeckten Perspektive FILARETE, *Trattato*, Bd. 2, 657: »E veramente da questo modo credo che Pippo di ser Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per altri tempi non s'era usata. Gli antichi, benché sottilissimi e acutissimi fussino, niente di meno mai fu usata né intesa.« MANETTI, *Vita*, 43: »Ed e piu forte, che non si sa, se que dipintorj antichj di centinaia d'annj indietro, che si crede, che fussono buonj maestrj, al tempo de buoni schultori, se lo sapeuano e se lo feciono con ragione.« MANETTI, *Huomini*, 335: »Ritrovo mettere in atto misurato e piani che vogliono dimostrare a pittori [...] Et agli scultori dette questi medesimi modi de piani che non gli usarono gli antichi.« – Zur Gegenüberstellung eines antiken und modern-zentralperspektivischen Bildmodus bei Filarete s. PFISTERER 2002.

<sup>141</sup> RUCELLAI, *Zibaldone*, 60f.: »Egli è oppenione che l'età nostra dal 1400 in qua abbi da contentarsi più che niuna altra età che ssia stata poi che Firenze fu hedifichata, per le ragioni e chagioni che si diranno appresso. [...] Sono stati nella detta età più singolari huomini inn iscenza che ne' tenpi passati in greco, latino, ebraico; le lettere ringientilite con latino pulito e ornato più che a niuno altro tempo da Tulio on qua; i quali àno rivochato a lucie [l'] anticha leggiadria dello stile perduto e spento. [...] Siamo stati in detto tempo bene dotati d'architettori, maestri di scoltura, d'intaglio e di scharpello, per modo che se n'è condito tutta Italia. Et dal tempo de' gentili in qua non ci sono stati simili maestri di legname, di tarsie e commessi, di tanta arte di prospettiva che con pennello non si farebbe meglio; dipintori, disengniatori singolari e con grande arte, misura e ordine e per modo che Giotto o Cimabue non sarebbero stati sofficienti disciepoli; [...] In questo tempo abbiamo veduti quattro notabili cittadini e degni di memoria [...: Genannt werden zuerst Palla di Nofri degli Strozzi; Cosimo de' Medici; Leonardo Brunij]. Filippo di ser Brunellesco, maestro d'architettura e di scoltura, perfetto giemetrico, di grande ingiengnio naturale e fantasia nelle dette arti quanto niuno altro fussi mai dal tempo de' Romani in qua, risucitatore delle muraglie antiche alla romanescha.« – Vgl. das Lob des eigenen Zeitalters bei Alamanno Rinuccini (nach GOMBRICH 1985, 11–23); Ugolino Verino, *Flametta*, lib. II, 45 »Ad Andream Alamannum de laudibus poetarum et de felicitate sui saeculi« (hg. Luciano Mencaraglia, Florenz 1940, 92–97): »[...] / Innumeras artes hodie florere videmus / Saecula per Latium quae latuere decem. / Nunc Zeusis rediit qui quondam pinxerat uvas / Ad quas deceptae saepe volastis, aves. / Nunc alter Phidias rediit, nunc alter Apelles / Picturam quorum vivere nempe putes. / Spirantem hic pario vultum de marmore ducit, / Aera alius fundit, fingit at ille rota. / [...]« und Verinos Lob der Florentiner Künstler in App. A, 35.

### *Albertis Motivationen*

Vor diesem Hintergrund läßt sich jetzt nochmals die Frage stellen, warum gerade Leon Battista Alberti im Jahre 1435 einen Malereitraktat verfaßte und dabei *compositio* als zentrales Beurteilungskriterium erwähnte.

Seine erste und nicht geringe Motivation, über Malerei zu handeln, scheint, daß dem Stoff bis dahin noch keine – oder doch wenigstens keine überlieferte – Bearbeitung zuteil geworden war (der verlorene, Jacopo Bellini gewidmete Traktat *De arte pictoria* des venezianischen Arztes und Naturforschers Giovanni Fontana entstand wohl wenig später).<sup>142</sup> Bereits 1428 hatte Alberti in der Schrift *De commodis litterarum atque incommodis* ausführlich das Problem der übermächtigen, praktisch alle Gebiete erschöpfenden antiken Tradition und das entsagungsvolle Dasein des Gelehrten reflektiert:

Nichts kam mir jemals bei meinen Überlegungen in den Sinn, womit sich nicht schon jene göttlichen Schriftsteller der Antike aufs Schönste beschäftigt hätten, so daß es weder einem hochgelehrten Mann unserer Zeit gegönnt ist, dasselbe besser als jene zu sagen, noch mir, etwas Ähnliches jenen angemessen und würdig zu behandeln.<sup>143</sup>

Indem er aber just über diese Mühen des Gelehrten schreibt, schließt er eine bisher nicht erkannte Lücke, ein doch noch unbearbeitetes Thema (»materiam nactus non vulgarem neque satis ante hoc tempus explicatam«).<sup>144</sup> Der römische Komödiendichter Terenz hatte das grundlegende Dilemma auf den kürzesten Nenner gebracht: »Nihil dictum quin prius dictum«. Alberti zitierte diese Formel mehrfach; sie – und mit ihr verbunden das Problem von Innovation und Fortschritt – verfolgte ihn während des gesamten hier interessierenden Zeitraums.<sup>145</sup> Noch der um das Jahr 1442 verfaßte *Momus o*

<sup>142</sup> Mehrfach betont: ALBERTI, *De Pictura*, I, § 1, 10–11; I, § 21, 40–41; II, § 26, 46–47; III, § 63, 106–107; vgl. die Charakterisierung Albertis bei GRAFTON 1997, 53–97, und LOCHER 1999. – Zu Fontanas Traktat, der nachweislich vor 1440 entstand und offensichtlich Probleme der Farbperspektive behandelte, s. Ursula Lehmann-Brockhaus, »Die Fama Jacopo Bellinis«, in: DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. I, 19.

<sup>143</sup> ALBERTI, *De commodis*, I, § 3, 39: »Nihil mihi unquam pervestiganti in mentem subit, quod ipsum a priscis illis divinis scriptoribus non pulchre esset occupatum, ut neque eam rem viro hac etate doctissimo quam iidem illi melius dicere neque mihi similia illis apte et condigne agere relictum sit«.

<sup>144</sup> Ebd. I, § 7, 42.

<sup>145</sup> Terenz, *Eunuchus*, 41; zit. bei ALBERTI, *Profugiorum*, 50 u. 82; ALBERTI, *Momus*, 4f.; s. dazu NAGEL 1980; Luigi Trenti, »Nihil dictum quin prius dictum«. La fenomenologia sentenziosa di Leon Battista Alberti«, in: *Quaderni di Retorica e Poetica*, 2 (1986), 51–62; Nella Bianchi-Bensimon, »Nihil dictum quin prius dictum: analyse de la méthode compositive chez Leon Battista Alberti«, in: *La constitution du texte: le tout et les parties. Renaissance – Âge classique*, Poitiers 1998, 109–128.

*del principe* verdankt seine Entstehung der Tatsache, daß eine ähnliche satirische Lehrschrift aus der Antike nicht überkommen ist. Hier expliziert Alberti im Prooemium ausführlich seine Theorie, daß die Behandlung von »res novas, inauditas« nur den außerordentlichen *ingenia* zukomme.<sup>146</sup> *De Pictura* mit seiner *materiae novitas* steht also zumindest in dieser Hinsicht in einer Reihe von Schriften des Humanisten Alberti, der durch Bearbeitungen diverser neuer Stoffe sein *ingenium* zu demonstrieren und literarischen Ruhm zu erringen sucht.<sup>147</sup>

Dazu kommt sicherlich der große – für die spezifische Form der Niederschrift des Traktats jedoch keinesfalls allein hinreichende – Eindruck, den die neue Kunst eines Masaccio, Donatello und Brunelleschi hinterließ und der sicherlich mit ausschlaggebend war für die eigenen Versuche Albertis in Malerei und Skulptur: die Porträts seiner Freunde, die Selbstbildnisse und die in Rom wegen ihrer Perspektivwirkung bestaunten *miracula picturae*.<sup>148</sup> Doch muß sein Interesse für die Bildenden Künste jüngsten Datums gewesen sein. Es dürfte nach den zurückhaltenden Äußerungen in der Abhandlung *De commodis litterarum atque incommodis* (1428) anzusetzen sein und resultierte sehr wahrscheinlich unmittelbar aus Albertis erstem Florenzbesuch im selben Jahr. In den *De commodis* erscheint die Beschäftigung mit Malerei noch an marginaler Stelle nach Pferde- und Hundezucht, Sport, Kleidung, Jagd und ähnlichen Ablenkungen des Gelehrten von den eigentlichen Studien.<sup>149</sup>

Alberti schreibt also weder 1435 *De Pictura* noch Jahre später *De re aedificatoria* nach langer Kenntnis der Praxis, sondern – soweit nachzuvollziehen – relativ zu Beginn seiner jeweiligen Beschäftigung mit Malerei

<sup>146</sup> ALBERTI, *Momus*, 2–9.

<sup>147</sup> Bereits Vitruv nennt als eines seiner Motive für die Niederschrift von *De architectura* den Nachruhm (VI, praef. 5): »Sed tamen his voluminibus editis, ut spero, etiam posteris ero notus.«

<sup>148</sup> Nach Albertis eigener Aussage in *De Pictura*, I, § 11, 26–27; I, § 19, 36–39, und *Vita*, 72f.; von den *miracula picturae* oder auch *demonstrationes* gab es Tag- und Nachtansichten. – Dazu Ulrich Middeldorf, »On the dilettante sculptor«, in: *Apollo*, 107 (1978), 310–322 (nach MIDDELDORF 1979–1981, Bd. 3, 173–202); zuvor hatte SCHLOSSER 1929 in extremer Einseitigkeit diesen Standpunkt vertreten; vgl. auch KATZ 1977; PFISTERER 1998.

<sup>149</sup> ALBERTI, *De commodis*, § 25–30 sprechen die Wissenschaften zum Gelehrten: »Si ingenia, picturam, formas exquiras, inquiet discipline: – Hac tu nos occupatione defraudas, te nos maximarum rerum cognitione privabimus –? [...] Itaque si amena omnia valent animum studiosorum distrahere a studiis, sive (ut videre licet) amenissima studiis litterarum nocent, sive ab illis omnibus litterati se abstineant oportet, que idcirco hominum vita quam istorum litteratorum asperior poterit comperiri.« Albertis Zusammenstellung würdiger und angenehmer Freizeitbeschäftigungen folgt dabei antiken Vorgaben. Die Aufnahme der Bildenden Künste in die Auflistung verrät daher noch kein besonderes Interesse an diesen.

bzw. Architektur.<sup>150</sup> Dem entspricht der Umfang und die Bedeutung, welche Alberti selbst seiner Beschäftigung mit Kunst in der zwischen 1436 und 1438 zusammengestellten *Vita* bis dato einräumt, nämlich 36 von 433 Zeilen in der von mir zitierten modernen Ausgabe.<sup>151</sup> Er scheint sich in seiner literarischen Selbstdarstellung nach antikem Vorbild um vielfältige Beschäftigung in den *scientie* und einigen *arti d'industrie* zu bemühen, um die »rotundità delle virtu che è detta da' Greci«. <sup>152</sup> Und bereits die Zeitgenossen – wie Lapo da Castiglionchio 1438 – erkannten und lobten seine vielfältige, herausragende Begabung: »Er ist nämlich von der [Wesens-]Art, daß welcher Disziplin auch immer er sich zuwendet, er in ihr leicht und sehr schnell alle anderen übertrifft.« <sup>153</sup> Alberti benutzt den Malereitraktat also auch als Ausweis seiner breiten Bildung.

Der Aufbau der Schrift und das Kriterium der Komposition jedoch – und damit sind wir bei der entscheidenden Überlegung angelangt – resultieren aus Albertis übergreifendem Vorhaben der 1430er Jahre, die moderne Florentiner Kultur gegen die der Antike zu verteidigen, sie dieser gleichzustellen oder die klassischen Vorbilder sogar noch zu übertreffen. Alberti wandelte sich in der spezifischen historischen Konstellation (Rückkehr aus der Verbannung, Sprachstreit) ganz zum Patrioten. Er wählt zwei exemplarische Bereiche – Sprache und Kunst – aus, in denen sich Florenz seit jeher besonders ausgezeichnet hatte. Seine jeweiligen Argumentationsstrategien zugunsten des Volgare bzw. der Malerei entsprechen sich. Durch den Nachweis einer rationalen Struktur und Ordnung (Perspektive, Grammatik,

<sup>150</sup> Vgl. zum Architekturtraktat die Überlegungen bei Hartmut Biermann, »Die Aufbauprinzipien von L. B. Albertis *De re aedificatoria*«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53 (1990), 443–485; insgesamt LOCHER 1999, 99–104.

<sup>151</sup> ALBERTI, *Vita*, 72f.

<sup>152</sup> Die Zitate stammen aus PALMIERI, *Vita civile*, 39f., der in den frühen 1430er Jahren am konzisesten dieses Ideal des allseitig gebildeten Bürgers entwirft; zu Albertis Universalitätsanspruch GRAFTON 1997, 52–55 (mit Zweifel an der Zuschreibung der *Vita* an Alberti), und Pierluigi Panza, »Lui geometra, lui musico, lui astronomo«. Leon Battista Alberti e le discipline liberali«, in: *Le arti e le scienze*, hg. Stefano Zecchi, Bologna 1996, 243–258. – Daß Malerei, Skulptur und Architektur in der Antike zum umfassenden Bildungskanon gehörten, belegen Aristoteles, *Politik*, 1338a–b, und Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 77; die Passagen werden etwa zit. bei Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, cap. XL (nach PETRARCA, *Opera*, Bd.1, fol. 51f.), und PATRIZI, *Reipublica*, fol. XVIII u. XIXv. – Die Erziehungstraktate des 15. Jhs. nennen zumeist an untergeordneter Stelle die *ars designativa*, dazu PFISTERER 1996.

<sup>153</sup> Lapo da Castiglionchio, *De curiae commodis* (nach *Prosatori latini*, 208): »Est enim eiusmodi, ut ad quacumque se conferat facultatem, in ea facile ac perbreui ceteris antecel-lat«; vgl. dann 1450 Flavio Biondo, *Italia Illustrata*: »Baptista Albertus nobili ad multas artes bonas versatili ingenio patriam exornat«, und die weiteren Quellen bei Franco Borsi, *Leon Battista Alberti*, Mailand 1975, 359–375.

*compositio*), die sich in Regelwerke fassen läßt, sind die modernen den antiken Produkten vergleichbar. Natürlich unterschieden sich die Ausgangspositionen: Im Falle des Volgare galt es, Strukturen und Kriterien des Lateinischen in der Volkssprache nachzuweisen bzw. sie nach diesen Vorgaben zu verbessern. Für die Bildenden Künste war keine antike Theorie und zumindest für die Malerei auch keines der berühmten griechischen Bildbeispiele überliefert. Alberti mußte Malerei überhaupt erst als (Freie) Kunst etablieren, um sie dann als vollgültigen Beleg für die kulturelle Blüte von Florenz anführen zu können.<sup>154</sup> Dies geschah einmal mittels einer Mathematisierung durch die Perspektivlehre. Den eigentlichen Nachweis erbrachte dann aber das Kriterium der *compositio*.

Richtete sich die lateinische Fassung *De Pictura* an Albertis Humanistenkollegen, die es zuvorderst vom Wert und der Eigenständigkeit der zeitgenössischen Florentiner Kultur zu überzeugen galt, so verfolgte die Übersetzung ins Volgare einen doppelten Zweck. Zum einen lieferte sie ein weiteres Zeugnis für die Leistungsfähigkeit des neuen Volgare auch im Bereich der Fachbücher. Viel wichtiger jedoch: Sie sollte den Künstlerfreunden als Anleitung und theoretische Legitimation dienen, die Albertischen Kriterien auch tatsächlich zu erfüllen und selbstbewußt den Wettstreit mit der Antike aufzunehmen. Die bei der Lektüre allenthalben spürbare Ambivalenz hinsichtlich des Zielpublikums wäre demnach Resultat dieser verschiedenen, von vorne herein mitbedachten und nicht völlig zur Deckung zu bringenden Intentionen.

Im Widmungsschreiben an Brunelleschi werden die bislang skizzierten Absichten vom Autor selbst am deutlichsten expliziert.<sup>155</sup> Schon die Dedikation an den Architekten der Domkuppel und Erfinder der Zentralperspektive – um es nochmals zu wiederholen: beides die Antike übertreffende Großtaten – dürfte als klares Bekenntnis des eigenen Standorts zu verstehen sein. Giovanni Tanturli hat mit aller Vorsicht argumentiert, wie konsequent in humanistischen Kreisen der Name Brunelleschis, seine Leistungen und sein Ruhm zugunsten Ghibertis weitgehend unterschlagen oder doch geschmälert wurden.<sup>156</sup> Brunelleschi muß daher wohl als der Exponent Florentiner Volgare-Kultur verstanden werden, um deren Aufwertung es Alberti ja zu tun war. Bei der Lektüre der *epistola dedicatoria* wird noch ein

<sup>154</sup> Vgl. jetzt die Überlegungen bei LOCHER 1999, 86–89.

<sup>155</sup> Zum Widmungsschreiben allgemein Ernst H. Gombrich, »A classical topos in the introduction to Alberti's *Della Pittura*«, in: *JWCI*, 20 (1957), 173; BEK 1977; in die oben entwickelte Richtung gehen bereits die Überlegungen von SMITH 1992, 19–39; GRAFTON 1997, 87–91.

<sup>156</sup> So die vorsichtige und überzeugende Argumentation von TANTURLI 1980; vgl. auch CANFIELD 1982.

letzter Grund offensichtlich, warum sich in den Jahren um 1435 der Primat Florentiner Kultur besonders gut durch den Verweis auf die Bildenden Künste stützen ließ – trotz deren durchaus unsicherer Stellung im Kanon der *artes liberales*. Für das Volgare ließ sich zwar in Parallele zur antiken Redekunst und Literatur gut ein Anspruch formulieren, aber nicht durch handfeste Tatsachen untermauern. Die einzigen, 1435 Albertis Ansprüchen halbwegs genügenden Schriften dürften seine eigenen Bücher *Della Famiglia* gewesen sein. Die Vertreter von Malerei und Skulptur hingegen, Donatello, Masaccio, Ghiberti und Luca della Robbia, konnten bereits illustre Beispiele der »*arti mai vedute*« vorweisen. Vor allem aber bewies die seit ca. 1432 weitgehend vollendete, 1436 eingeweihte Kuppelkonstruktion Brunelleschis, daß das Florentiner *ingenium* den Wettstreit mit der Antike für sich entschieden hatte. Die Domkuppel geriet zum Wahrzeichen Florentiner Hegemonie:

Wer vermöchte je so hochmütig und so neidisch zu sein, daß er nicht den Architekten Pippo rühmte, wenn er dessen Bau hier sieht, so gewaltig, himmelragend, groß genug, um mit seinem Schatten alle Völker Toskanas decken zu können und aufgerichtet ohne jede Hilfe von Holzstützwerk; ein Kunstwerk meinem Dafürhalten nach, das vielleicht von den Alten ebensowenig gewußt und gekannt war, als dessen Ausführung der Gegenwart unglaublich erschien.<sup>157</sup>

Daß Albertis Entwurf einer erneuerten Florentiner Kultur auch mit den politischen Ereignissen (oder besser: der politischen Propaganda) Hand in Hand ging – die Rückkehr von Cosimo de' Medici aus dem Exil 1434 galt den Zeitgenossen entgegen moderner Interpretation als *Renovatio* der republikanischen, trecentesken wie antiken Kultur – sei an dieser Stelle nur angedeutet.<sup>158</sup>

<sup>157</sup> ALBERTI, *De Pictura*, 8: »Chi mai si duro o si invido non lodasse Pippo architetto vedendo qui struttura si grande, erta sopra e' cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti e' popoli toscani, fatta senza alcuno aiuto di travimenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io ben iudico, come a questi tempi era incredibile potersi, cosi forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto?« – Zur Deutung der Domkuppel zuletzt SMITH 1992, 19–39 u. 44f.; TRACHTENBERG 1997, v. a. 72–76; auch Timothy Verdon, »Struttura si grande, erta sopra e' cieli: la Cupola e la città nel 1400«, in: *Alla Riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze, Bd. 4, La Cupola di Santa Maria del Fiore*, hg. Timothy Verdon, Florenz 1995, 9–32, und Antonio Paolucci, »Riflessi in uno specchio d'oro: la Cupola di Santa Maria del Fiore nelle immagini della pittura«, in: ebd., 33–56.

<sup>158</sup> KENT 1978; M. Martelli, »Umanesimo e vita politica: il caso di Giannozzo Manetti«, in: *Conciliarismo, Stati Nazionali, Inizi dell'Umanesimo*, Spoleto 1990, 265–285; RUBINSTEIN 1986; Nicolai Rubinstein, »Cosimo *optimus civis*«, in: *Cosimo de' Medici* 1992, 5–20; KENT 2000.

## VI. Donatellos Bronze-David als neuer Kanon der Kunst

Nach dem Sturz der Medici – besiegelt durch die Flucht des Piero di Lorenzo am 9. November 1494 – faßten die neuen Stadtherren am 9. Oktober des folgenden Jahres den Beschluß, die Statuen und großformatigen Bilder aus deren Familienbesitz in den der *res publica*, d. h. in den Palazzo Vecchio, zu verbringen, nachdem die leicht transportablen Schätze der Medici-Sammlung längst schon konfisziert worden waren.<sup>1</sup> Neben den beiden ›antiken‹ Marsyas-Statuen (Abb. 135) und Donatellos Judith-Holofernes-Gruppe (Abb. 134) betraf die Verfügung auch und zuerst dessen Bronze-David im Hof des Palazzo Medici (Abb. 82–85). Die tatsächliche Überführung des David erfolgte genau zwei Monate später. Er wurde zunächst für einige Tage und dann nach jahrelangem Hin und Her endgültig spätestens 1510 in der Hofmitte des Palazzo Vecchio aufgestellt.<sup>2</sup> Welche Bedeutung die Familie Medici dem David und der Judith zumasßen, läßt sich daraus ersehen, daß sie 1513 – kaum in die Stadt und an die Macht zurückgekehrt – die Rückführung in ihren Palast beschließen ließ.<sup>3</sup> Ausgeführt wurde dies

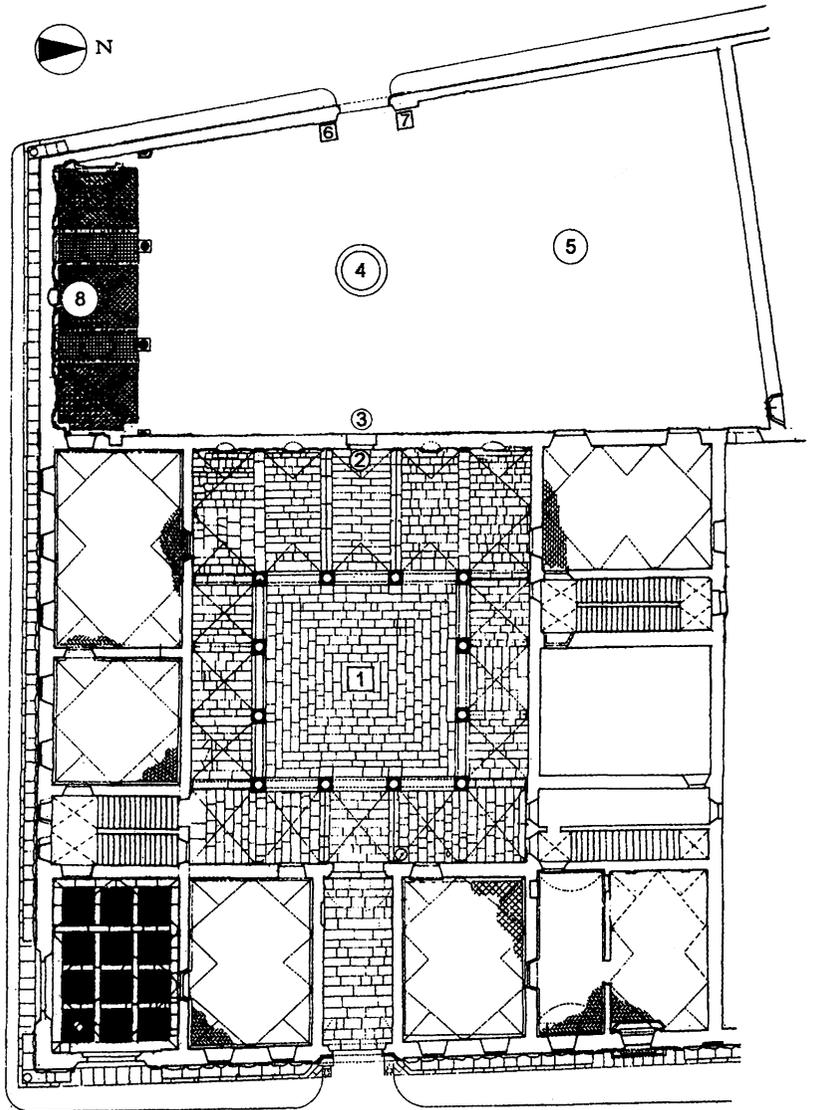
<sup>1</sup> Beschluß publiziert bei MÜNTZ 1888, 103: »Deliberaverunt quod due statue eree sive bronzee, una in forma David, que est in curia domus Pieri de Medicis, et alia in forma Judit, que est in orto dicti palatii Pieri de Medicis, et due statue cruciatorum de lapidibus marmoreis, sive alterius mixture que sunt in orto predicto penes portam, et tres alie statue Herculee, affixe in pariete sale principalis dicti palatii in quibusdam tabulis cum eorum pertinentiis, debeant per eos ad quos pertinet consignari spectabilibus officialibus operariis palatii dominorum, ad omnem eorum requisitionem et voluntatem, ut dictas statuas cum omnibus eorum pertinentiis mictant et ponant in dicto palatio magnificorum dominorum in illis locis in quibus videbitur dictis operariis, vel in sala nova que ad presens hedificatur prope dictum palatium dominorum, prout videbitur dictis operariis expedire et melius convenire.« – Vgl. jetzt *Le collezioni medicee nel 1495: Deliberazioni degli ufficiali rebelli*, hg. Outi Merisalo, Florenz 1999.

<sup>2</sup> Alle früheren Ausführungen zur Aufstellungsgeschichte des David, die neben dem von Müntz publizierten Überführungsbeschluß primär auf Luca Landucci, *Diario*, hg. Iodoco del Badia, Florenz 1883, 117–121, ALBERTINI, *Memoriale*, 17, und BILLI, *Libro*, 38f., basierten, jetzt auf der Grundlage mehrerer neuer Quellen endgültig revidiert bei CAGLIOTTI 2000, Bd. 1, 291–357, ein tabellarischer Überblick Bd. 2, 401–407.

<sup>3</sup> Der Beschluß vom 4. Sept. 1513 in ASF, *Deliberazioni*, 115, fol. 91r: »Quod ymagines enee reportentur ad domum de Medicis. Item prefati magnifici et excelsi Domini et Vexillifer simul adunati [...], advertentes qualiter de anno domini 1494 egregie ymagines enee Davit et Iudit quae tunc erant in magnifica domo heredum recolende memorie Laurentii de Medicis amote ex inde fuerunt et posite una videlicet Davit in palatio altra videlicet Iudit in Lodia prefatorum magnificorum ac excelsorum Dominorum cognoscentes igi-

Abb. 81  
Grundriß des  
Palazzo Medici im  
späten 15. Jahr-  
hundert (über-  
arbeitet nach  
CAGLIOTI 2000)

1. David Dona-  
tellos
2. antike Hadrians-  
Büste
3. antike Priapus-  
Statue
4. Brunnen
5. Judith Dona-  
tellos
6. antiker -hängen-  
der- Marsyas,  
restauriert von  
Mino da Fiesole
7. antiker -sitzen-  
der- Marsyas,  
restauriert von  
Verrocchio
8. antike Relief-  
fragmente (Thron  
des Jupiter, Kairos,  
Adonis mit Hund,  
zwei Hirten)



jedoch nicht, offensichtlich erkannte man bei erneutem Abwägen, daß die Medici-Monumente im historisch-politischen Zentrum der Stadt größere Wirkung entfalteten.

tur dictas ymagine ad prefatas magnificas de Medicis pertinere ac expectare et pertinent ac expectant quapropter ut iuris est volentem unicuique quod suum est tribuere servatis [...]»; publiziert von Luca Gatti, »Displacing images and devotion in Renaissance Florence: the return of the Medici and an order of 1513 for the *David* and the *Judith*«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. 3, 23 (1993), 349–373, hier 354f. – Zur »politischen Bildmacht« der Medici-Monumente auch BREDEKAMP 1995.

Im April 1554 jedoch mußte der alttestamentarische Heroe für die Anlage eines Brunnens in eine nahegelegene Wandnische des Palazzo Vecchio ausweichen. Die Hofmitte dominierte ab jetzt der als Wasserspeier dienende Bronzeputto Verrocchios, wie heute noch zu sehen (Abb. 20).<sup>4</sup> Die Versetzung scheint symptomatisch auf die ab der zweiten Hälfte des 16. Jhs. sinkende Wertschätzung des Bronze-David hinzudeuten. Zwar bedachten der *Libro di Antonio Billi*, der Anonymus Magliabecchianus, Gelli, Vasari und noch Bocchi das Werk mit lobenden Worten.<sup>5</sup> Aber mit dem schon in den Quellen des Quattrocento nachweisbaren Ruhm der Paduaner Bronzen des Meisters oder seiner frühen Marmorskulpturen an Orsanmichele – insbesondere dem S. Giorgio – konnte der David nicht mithalten.<sup>6</sup> Vom 17. bis ins frühe 19. Jahrhundert sind dann keine bemerkenswerten Besprechungen und Kommentare zu der Statue bekannt. Offenbar ließ sich ihre ambivalente, sinnliche Formgebung weder mit dem Bild vom ›christlichen Donatello‹, dem *buon cristiano*, vereinbaren, noch für ihre *force des expressions* bewundern, die den Betrachter vor den Reliefs am Hochaltar des Paduaner Santo oder den Kanzeln in S. Lorenzo »quelquefois jusqu’au sublime du pathétique« hinreißen sollte.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Zu diesen Vorgängen CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 115f. – Zu Verrocchios Putto PASSAVANT 1969, 174–176, und BUTTERFIELD 1997, 126–135, eine politische Deutung für den Austausch der Statuen bei MANDEL 1990.

<sup>5</sup> Siehe App. A, 57, 63, 75; VASARI, *Vite*, Bd. 2, 406; Francesco Bocchi, *Le Bellezze della Città di Fiorenza*, Florenz 1591, 37. – Dazu JANSON 1957, Bd. 2, 80; COLLARETA 1985; WATTS 1995.

<sup>6</sup> Siehe App. A, 13, 14, 17, 20, 30, 31, 44 etc. – Zu den Kopien nach diesen Werken s. DUNKELMAN 1976, 16–49.

<sup>7</sup> Die Zitate aus Giovanni G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rom 1759, Bd. 1, 281, Anm. 1, und J. B. L. G. Seroux d’Agincourt, *Histoire de l’Art par les Monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusque à son renouvellement au XVIe*, 6 Bde., Paris 1823, hier Bd. 2, 75f. (Bd. 4, Taf. XXXVIII werden die Cavalcanti-Verkündigung, der Hl. Georg und der fälschlich Donatello zugeschriebene hölzerne Johannes im Lateransbaptisterium abgebildet, Donatellos Hl. Markus wird fälschlich für Verrocchio gehalten, s. die Erläuterungen Bd. 3, 35f.). – Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno*, Bd. 3, Florenz 1723 (zit. Ausg. Florenz 1845, Bd. 1, 412), erwähnt nur unter den Frühwerken Desiderios den Sockel des David. – Noch Leopoldo Cicognara, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone . . .*, Bd. 2, Venedig 1816, lib. IV, nennt den David nicht unter den Werken Donatellos. – Giuseppe Pelli Bencivenni, »Elogio di Donato, detto Donatello«, in: *Serie di Ritratti d’Uomini illustri Toscani con gli Elogi istorici dei medesimi . . .*, Bd. 1, Florenz 1766, 58–60, der spätere Direktor der *Galleria fiorentina*, lobt bei David und Judith gleichermaßen »la morbidezza del getto, il contorno, e tutto quello, che piace agli occhi degli Artefici spicca in grado eccellente«. – Insgesamt zur Bewertung Donatellos in diesem Zeitraum Beatrice Paolozzi Strozzi, »Seicento e Settecento: Donatello e i viaggiatori«, in: *Omaggio* 1985, 49–75; Giancarlo Gentilini, »Donatello fra Sette e Ottocento«, in: ebd., 363–389.

Abb. 82  
Donatello, David.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello



Abb. 83  
Donatello, David.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello



Abb. 84  
Donatello, David.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello



Abb. 85  
Donatello, David.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello





Abb. 86  
Donatello, David  
(Detail).  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello

auch den unbedarften Betrachter auf die Geschichte von David und Goliath verwiesen (auf die gelehrten, aber mit Sicherheit falschen anderslautenden Deutungen der Forschung gilt es noch einzugehen). Der alttestamentarische Knabe triumphierte über seinen gewaltigen Herausforderer. Mit der erwarteten Siegesfreude schien jedoch der versonnen (für manche Interpreten auch melancholisch) auf einen Punkt am Boden rechts vor dem Werk gerichtete Blick seltsam zu kontrastieren. Noch irritierender war freilich,

Erst im Gefolge der ›Donatello-Renaissance‹ der letzten drei Jahrzehnte des 19. Jhs. (s. Kap. I.2) rückte auch der Bronze-David wieder ins Blickfeld. Dies läßt sich ganz wörtlich verstehen, bei der Eröffnung des neuen *Museo Nazionale del Bargello* 1865 stand das Werk mitten im ersten Saal zur Bronzeskulptur.<sup>8</sup> Die Besucher sahen sich einem annähernd lebensgroßen, stehenden Knaben von ca. 12 Jahren gegenüber, bekleidet nur mit kniehohen Lederstiefeln und – auf den langen, lockigen Haaren – einem spitz zulaufenden Hirten-, Wander- oder Jägerhut, den ein zarter Blattkranz schmückte.<sup>9</sup> Den linken Arm in die Seite gestützt, hatte der Knabe den linken Fuß auf das abgeschlagene, noch im Helm steckende Haupt eines bärtigen Mannes gesetzt. Ein Stein in der einen, ein übergroßes Schwert in der anderen Hand<sup>10</sup> hätten

<sup>8</sup> Paola Barocchi und Giovanna Gaeta Bertelà, »La fortuna di Donatello nel Museo Nazionale del Bargello«, in: *Omaggio* 1985, 77–121, und ebd. 197, Taf. XIX. – Zur Literatur bis ca. 1913 s. die Zusammenstellung von Max Semrau in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, hg. Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 9, Leipzig 1913, ›Donatello‹.

<sup>9</sup> Um welche Blattspezies es sich dabei genau handelt, läßt sich nicht sicher bestimmen. CZOGALLA 1975, 127, HERZNER 1982, 98f., und ROSENAUER 1993, 176, identifizieren einen Ölweig; Greenhalgh 1982, 176f.: Lorbeer; dagegen SHEARMAN 1992, 19: »Donatello, in fact, seems not to have bothered to characterize the leaves on David's wreath«. – Zum Typus des Hutes vgl. DEGENHART/SCHMITT 1968, I/1, 166 (Kat. 85); ebd. Bd. I/1, 166–172 (Kat. 86), fol. 10v; aber auch Bd. I/1, 198f. (Kat. 105).

<sup>10</sup> Über Stein – Schwert – Siegeszweig am Hut wird auch hier ein zeitlicher Ablauf angedeutet von Kampf über Sieg zum Triumph.

mit welcher sensualistischer Genauigkeit Donatello unter der Vorgabe eines christlichen Themas einen nackten, weichen Knabenkörper in Vorder- und Rückansicht dem Blick präsentierte – zumal es sich um die erste lebensgroße Aktstatue seit der Antike handelte.

Diese Ambivalenzen, die wohl bislang den Ruhm der Bronze geschmälert hatten, erhoben den David nun zu einem der Lieblingsobjekte der neueren Donatello-Forschung. Eben darin sah man dessen Genie begründet, welches entweder zu Betrachtungen über die künstlerische Freiheit des Schaffens Anlaß gab, oder aber den Scharfsinn der Interpreten hinsichtlich Datierung und Deutung herausforderte. Ein auch nur annähernder Konsens wurde nicht erzielt, im Augenblick herrscht weniger Einigkeit denn je in praktisch jeder Hinsicht. Bevor wir daher die Frage nach der zeitgenössischen Sicht auf die formale Gestaltung des Werks angehen können, soll nochmals eine zuverlässige Datierung und ikonographische Lesart versucht werden.

## 1. Grundlagen

Die Genese des Bronze-Davids direkt betreffendes Archivmaterial, das präzise Informationen zu Entstehungszeit, Auftraggeber und ursprünglichem Kontext liefern könnte, wurde bislang nicht gefunden. Im folgenden werden daher zuerst die aus späteren Quellen deduzierbaren Fakten zur ehemaligen Inschrift und Aufstellung chronologisch präsentiert, dann mit neuer Argumentation eine sichere Datierung versucht.<sup>11</sup>

### *Inschrift*

1973 publizierte Cecil Grayson Auszüge aus einem Codex der Bodleian Library mit der bis dato frühesten Erwähnung der Statue.<sup>12</sup> Allerdings wurde die Veröffentlichung – bezeichnend für die unüberschaubare Literaturfülle – von der Donatello-Forschung nicht wahrgenommen. Erst 1992 erfolgte eine Art zweiter Wiederentdeckung.<sup>13</sup> Zeitgleich erschien ein Aufsatz von Christine Sperling, die noch ohne Kenntnis des Bodleian-Manuskripts

<sup>11</sup> Die Ergebnisse meiner Datierungsmethode habe ich im Oktober 1995 in Rom und im April 1996 in Florenz ausführlich referiert. Francesco Caglioti, der in seinen Aufsätzen von 1994–96 noch stilkritisch argumentierte, bedient sich in in seiner Ende 2000 erschienenen Monographie nun ebenfalls genau dieses Vorgehens. – Die Katalogartikel von JANSON 1957, Bd. 2, 77; POESCHKE 1990; AVERY 1991, 124; ROSENAUER 1993, 189–191; POPE-HENNESSY 1993, 336, sind durch die jüngsten Funde in wichtigen Punkten überholt.

<sup>12</sup> GRAYSON 1973: Bodleian Library, Lat. Misc. e 81, fol. 125v.

<sup>13</sup> *Il Giardino di San Marco* 1992, 99 u. Anm. 141f. (Giovanni Agosti und Vincenzo Farinella).



Victor est quisquis patriam tuetur  
 Frangit immanis deus hostis iras  
 En puer grande domui tyrannu  
 Surgue cives. ANTIPHONA

Abb. 87  
 Miniatur in  
 Giovanni di  
 Castro,  
*Ad Italiam*,  
 BMLF,  
 Plut. 19, 27,  
 fol. 23v

Der Codex Ricc. 660 informiert den Leser einleitend: »In domo magnifici Pieri Medicis, sub Davide eneo«, bei MS. Acquisti e Doni 82 heißt es: »Sub imagine enea David pueri super columna in medio aree domus Laurentii Petri de Medicis«, und in der Handschrift der Corsiniana ist zu erfahren: »Epigramma sub imagine enea David pueri funda adversus Godiam gigantem pugnantis, posita super columna marmorea in area magne domus

<sup>14</sup> SPERLING 1992: BMLF, ms. Acquisti e Doni 82, fol. 32r, und Biblioteca Riccardiana, ms. 660, fol. 85r.

<sup>15</sup> CAGLIOTI 1994–1996, hier I, 14–19: Rom, Biblioteca Corsiniana, ms. 36.E.19 (= no. 230 Fondo Niccolò Rossi), fol. 190v; vgl. Paul O. Kristeller, *Iter Italicum*, Bd. 2, London und Leiden 1967, 115f.

<sup>16</sup> Dem Sinn nach: »Sieger ist, wer immer das Vaterland beschützt. / Der allmächtige Gott beugt den Zorn des Feindes. / Siehe: ein Knabe überwindet den großen Tyrannen. / Auf zum Sieg, Bürger!« – Eine Übersicht über alle Manuskripte und erwähnten Werke bei CAGLIOTI 2000, Bd. 2, 397–399.

zwei weitere, inhaltlich geringfügig differierende Abschriften derselben Erwähnung in Florentiner Bibliotheken entdeckt hatte.<sup>14</sup> Schließlich ergänzte jüngst Francesco Caglioti den Wortlaut einer vierten Erwähnung, auf die freilich schon 1967 Paul O. Kristeller cursorisch verwiesen hatte.<sup>15</sup> In allen diesen Handschriften werden die heute zumeist verlorenen *tituli* einiger Kunstwerke auf dem Gelände des Palazzo Medici festgehalten, wobei jeweils eine kurze Angabe zu Ikonographie und Aufstellungsort vorausgeschickt wird. Neben den Inschriften von Donatellos Judith-Holofernes-Gruppe, einem heute im Palazzo Pitti verwahrten Brunnen, einer Priapusstatue über dem Gartenportal und dem Schriftzug über dem Eingang zur Hauskapelle, wird für den David übereinstimmend folgender Vierzeiler vermerkt:

»Victor est quisquis patriam tuetur.  
 Frangit immanis Deus hostis iras.  
 En puer grandem domuit tyrannum.  
 Vincite, cives!«<sup>16</sup>

Laurentii Petri Cosmi de Medicis, Florentie«. Die wichtigste Auskunft liefert jedoch das von Grayson veröffentlichte Manuskript, worin die *tituli* dem Gentile de' Becchi zugeschrieben werden, und noch Cosimo, nicht Piero oder Lorenzo, als Besitzer des Palastes erscheint: »Sub statua David ceso Gulia in area Cosmiana ad animandos pro patria cives«. Caglioti hat so ausführlich und überzeugend dargelegt, daß dieser Attribution der Inschrift an de' Becchi, den Hauslehrer der Medici von 1454 bis 1469, wie auch der Datierung in die Zeit vor Cosimos Tod 1464 Glauben zu schenken ist, daß hier nur auf seine Ausführungen verwiesen sei.<sup>17</sup>

Maria M. Donato brachte schließlich eine Nennung der Inschrift von 1466 bei, deren Bedeutung vor allem darin liegt, daß sich der Titulus unter der ganzseitigen Abbildung eines David befindet, der trotz aller Veränderungen unverkennbar auf Donatellos Statue rekurriert (ergänzt sind Tunika, Schleuder und Haarband, verzichtet wurde auf den Hut; Abb. 87).<sup>18</sup> Die Handschrift, bestehend aus der Epistel *Ad Italiam* und einem *Psalmus in Christianorum hostem Turchum*, stammt von einem Schüler de' Becchis, Giovanni de Castro, der vor allem für seine Entdeckung der Alaun-Vorkommen in Tolfa berühmt wurde, und war als Aufruf, der Türkengefahr zu begegnen, an Piero de' Medici, den jungen Lorenzo und die anderen Mitglieder einer Bruderschaft in S. Trinità gerichtet.<sup>19</sup> Für die weitere Argumentation festzuhalten bleibt, daß der David Donatellos schon wenige Jahre nach seiner Aufstellung für andere Kontexte umgedeutet werden konnte.

Für die Entstehung des Bronze-Davids ergibt sich aus diesen Quellen zwar nur ein wenig hilfreicher *terminus ante quem* von 1464.<sup>20</sup> Immerhin wissen wir nun, daß die Statue nicht erst zwischen 1464 und 1469, son-

<sup>17</sup> CAGLIOTI 1994–1996, II, 22–31; CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 57–80.

<sup>18</sup> DONATO 1997, 390f.; der Titulus ist bereits angeschnitten auf einer Abbildung in *Il Giardino di San Marco* 1992, 83, zu erkennen. GIOVANNI DE CASTRO, *Ad Italiam*, fol. 23v: »Victor est quisquis Patriam tuetur / Frangit inmanis deus hostis iram / En Puer grandem domui tirannum / Surgite Cives«. Die Datierung der Schrift »ex tua urbe Romae Domini Salvatoris anno mccccxvj« auf fol. 23r.

<sup>19</sup> GIOVANNI DE CASTRO, *Ad Italiam*, fol. 1r: »Laurentio Medici divi Petri Magni Cosme Ceterisque Candidatis Confratribus eius exc[els]e Florentine Urbis in sancta Trinitate ad contricionem et dei laudem congregatis [...]« (zu der Bruderschaft Lorenzos s. *All'Ombra del Lauro* 1992, 82–84); die Widmung an Piero fol. 21r–v. – Zur Biographie de Castros und der Handschrift jetzt CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 283–289.

<sup>20</sup> Die Datierungsvorschläge von PAOLETTI 1978, der den David erst nach Donatellos Tod von Agostino di Duccio gegossen vermutete, und Mario Scalini, »Lorenzo e le armi«, in: *Lorenzo il Magnifico*, hg. Franco Cardini, Rom 1992, 257–272, v. a. 270–272, der aufgrund der Rüstung für eine Entstehung um 1466 (unter Mitarbeit Bertoldos) plädierte, entfallen damit.

dern schon vor dem Tode Cosimos auf einer Marmor-Säule in der Hofmitte des Medici-Palastes aufgestellt war.<sup>21</sup> Vor allem aber sind durch die Kenntnis des Titulus und der Abbildung alle ikonographischen Spekulationen, welche in dem Knabenakt nicht David dargestellt sehen wollten, hinfällig (s. u.). Und zumindest in den 1460er Jahren wurde das Werk als mahnendes Exemplum patriotischer Tyrannenabwehr verstanden («ad animandos pro patria cives»), während die Miniatur *contra Turchos* und *ad unionem catholice fidei* daran erinnert, wie schnell die Statue für andere Absichten und Inhalte dienstbar gemacht werden konnte.

### *Aufstellung*

Neue Einzelheiten – und zwar zur Gestalt des Sockels – liefert dann erst wieder Vasari in der Viten-Ausgabe von 1550. Die *columna marmorea*, von der die frühen Quellen sprechen, war 1495 mit in den Palazzo Vecchio überführt worden.<sup>22</sup> Am 4. November 1511 traf sie ein Blitzschlag, der jedoch – wie Francesco Caglioti jüngst zeigen konnte – entgegen geläufiger Meinung nur geringen Schaden verursachte.<sup>23</sup> Vasari hatte das Werk also wohl noch samt Sockel des 15. Jhs. vor Augen, als er die Ausführung dieses Basaments Desiderio da Settignano zuschrieb: »Er fertigte in seiner Jugend den Sockel für den David Donatellos [...], an dem Desiderio einige sehr schöne Harpyien aus Marmor anbrachte und einige bronzene Weinranken, sehr anmutig und gut ausgeführt.«<sup>24</sup> In der späteren *Giuntina*-Ausgabe der Viten lassen sich aus der Kritik an der Orpheus-Statue, die Baccio Bandinelli anstelle des Davids für den Hof des Medici-Palastes verfertigte, weitere Details erschließen:

Weil aber Baccio sich nie um Baukunst kümmerte, achtete er auch nicht auf den Geist Donato's, der in demselben Hof für seinen David eine

<sup>21</sup> Dies bestätigt auch eine Beschreibung der Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Lorenzo de' Medici mit Clarice Orsini 1469 aus der Feder des Marco Parenti an Filippo di Matteo Strozzi in Neapel, s. BNCF, ms. II, iv, 324 (ehem. Magl. XXV, 574) fol. 108v: »[...] nel mezo della corte intorno a quella bella colonna dove quel davit di bronzo [...]«. – Vgl. die gedruckte Ausgabe Florenz 1870 unter dem Titel *Nozze di Florestano ed Elisa dei Conti de Larderel: Delle nozze di Lorenzo de' Medici con Clarice Orsini nel 1469 (informazione di Piero Parenti fiorentino)*, Florenz 1870, 2; zum Autor jetzt CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 85f.

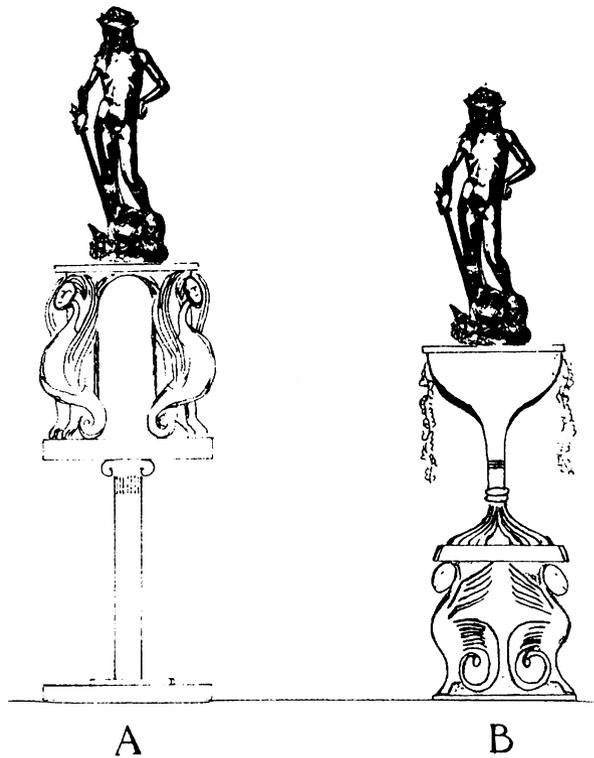
<sup>22</sup> Der Beschluß (s. Anm.1) hält ausdrücklich fest: »Dictas statuas cum omnibus erorum pertinentiis mictant et ponant in dicto palatio magnificorum dominorum«. Die Art des Marmors spezifiziert 1510 ALBERTINI, *Memoriale*, 17: »In Palazzo Maiore [...] giù abasso è Davit di bronzo sopra la colonna fine di marmo variato«.

<sup>23</sup> CAGLIOTI 1994–1996, hier III, 20–23; CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 101–152.

<sup>24</sup> VASARI, *Vite*, Bd. 3, 108: »Fece nella sua giovinezza il basamento del David di Donato [...], al quale Desiderio fece di marmo alcune Arpie bellissime et alcuni viticci di bronzo molto graziosi e bene intesi [...]«.

schlichte Säule als Stütze errichtet [und] deren Sockel durchbrochen und offen angelegt hatte, damit wer von außen herein trat, von der Türe vorne die andere Türe gegenüber sehen konnte, die nach dem zweiten Hofe führte. Hierauf nicht bedacht, gab Baccio seiner Statue ein plumpes und ganz massives Postament, welches dem Eintretenden die Aussicht auf die innere Türe verdeckt [...].<sup>25</sup>

Wie hat man sich diesen heute verlorenen Sockel vorzustellen? Während der Rekonstruktionsvorschlag von Francis Ames-Lewis (1989) reine und dazu optisch wenig ansprechende Spekulation bleibt (Abb. 88)<sup>26</sup>, hat Günter Passavant (1981) seine Hypothese sorgfältig entwickelt. Von einer Frühdatierung des Davids überzeugt, postuliert er zwei verschiedene Aufstellungen, eine erste an unbekanntem



Ort und eine zweite nach weitgehender Vollendung zumindest des Rohbaus des Palazzo Medici (ca. 1450) auf der *columna* Desiderios. Ausgehend von dem heterogenen Befund, den das berühmte Lavabo im linken Altarnebenraum der Alten Sakristei bietet, interpretiert er dieses dann als Pasticcio des späten Quattrocento, in dem der erste Sockel des David zweitverwendet

Abb. 88  
Rekonstruktion  
der Aufstellung des  
Bronze-David nach  
AMES-LEWIS 1989

<sup>25</sup> VASARI, *Vite*, Bd. 6, 143f.: »Ma perché Baccio non si curò mai dell'arte dell'architettura, non considerando lui l'ingegno di Donatello, il quale al Davitte che v'era prima aveva fatto una semplice colonna su la quale posava [, e] l'imbasamento di sotto fesso et aperto, a fine che chi passava di fuori vedesse dalla porta da via l'altro porta di dentro dell'altro cortile al dirimpetto, però non avendo Baccio questo accorgimento, fece porre la sua statua sopra una basa grossa e tutta massiccia, di maniera che ella ingombra la vista di chi passa e cuopre il vano della porta di dentro [...]« – Erst die Emendation [e] von CAGLIOTTI 1994–1996, hier III, 17f., macht den Sinn verständlich. – Die Übersetzung geht von Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildbauer und Baumeister*, hg. Ludwig Schorn und Ernst Förster, Stuttgart und Tübingen 1846, Bd. 4, 127, aus. – Zu Bandinellis Orpheus: Karla Langedijk, »Baccio Bandinelli's Orpheus: a political message«, in: *Mitt. Florenz*, 20 (1976), 33–52; POESCHKE 1992, 168f.; die Ausführung des Orpheus-Sockels lag bei Benedetto da Rovezzano und Simone Mosca.

<sup>26</sup> AMES-LEWIS 1989.

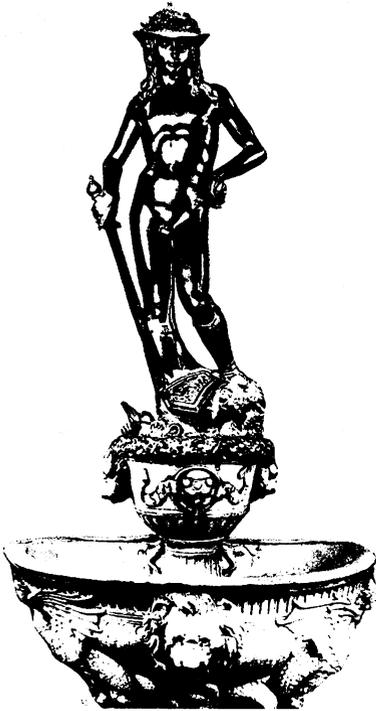


Abb. 89  
Rekonstruktion  
der Aufstellung des  
Bronze-David nach  
PASSAVANT 1981

<sup>27</sup> PASSAVANT 1981, Zusammenfassung S. 44: »Das Harpyienpedestal ist nicht gleichzeitig mit dem (in die frühen dreißiger Jahren zu datierenden) Bronzedavid entstanden, sondern wurde nachträglich – wahrscheinlich während Donatellos Aufenthalt in Padua und zwar, wenn man Vasaris Notiz folgt, durch den jungen Desiderio, das heißt in den späten vierziger Jahren – geschaffen. Das Dekorationskonzept und die Formen im einzelnen legen die Vermutung nahe, daß Desiderio dabei nach einem Tonmodell Donatellos arbeitete. Die Trennung von Bronzefigur und Pedestal/Brunnen kann in den späten fünfziger Jahren, aber auch erst in dem Jahrzehnt darauf erfolgt sein, spätestens jedoch – wenn man die nötigen Vorbereitungen für die Neuaufstellung des Davids auf der Säule miteinkalkuliert – um 1467/68 [nach den neuesten Quellenfunden wäre dies in »vor 1464« zu korrigieren]. Wann und aus welchem Grund man dann den Brunnen mit seinem Drachenaufsatz nach S. Lorenzo verbrachte, ist schwer zu schätzen. Denkbar ist, daß es überhaupt erst nach Pieros Tod geschah, als Lorenzo Careggi in Besitz nahm und bald umzugestalten begann.« – Daß der David ursprünglich für eine der Medici-Villen gedacht gewesen sei, vermutete bereits Paul Schubring, *Donatello* (Klassiker der Kunst IX), Stuttgart und Leipzig 1907, XXXI u. LI.

<sup>28</sup> Vgl. auch die Einwände von BENNETT/WILKINS 1984, 82, Anm. 32; ADORNO 1991, 39–42; Dario A. Covi, »The current state of Verrocchio study«, in: *Verrocchio* 1992, 7–23, dort 9f.; GENTILINI 1994, 182, Anm. 15; CAGLIOTI 1994–1996, hier III, 19f. – Nicht überzeugend Alessandro Parronchi, »Per il ›Lavabo‹ della Sagrestia Vecchia«, in: *Labyrinthos*, IX, 17/18 (1990), 21–36, der den konischen Aufsatz des Lavabo für den Rest des ehemaligen David-Sockels hält. Lorenzo Lorenzi, »I mostri del lavabo marmoreo di Andrea Verrocchio«, in: *Antichità viva*, 33 (1994), 43–52, konstatiert nur die Einheit des Werkes.

worden wäre. Der ursprünglich ohne den als Basis dienenden Lorbeerkranz gegossene David hätte in den Eichenlaubkranz der Kupa über dem Wasserbecken eingepaßt gehört, das gesamte Brunnenmonument wäre wohl für eine Medici-Villa (Careggi?) gedacht gewesen (Abb. 89). Vasari hätte den Bericht über Desiderios Harpyien an diesem Becken mit der später im Hof des Palazzo Medici (und dann des Palazzo Vecchio) stehenden (schlichten) Säule, wie sie Albertini schildert, vermengt.<sup>27</sup> Abgesehen von dem prinzipiellen Einwand, was denn David zur Brunnenfigur prädestiniere, hat Passavant ein Detail übersehen: Zu Seiten der Kupa befinden sich zwei Drachenköpfe, deren Hälse auf der Innenseite des Eichenlaubkranzes noch im Ansatz zu erkennen sind. Dies verlangt zwingend, daß von Anfang an nicht nur Protomen, sondern in der Fortsetzung ganze Tiere und damit der heute noch zu sehende Aufsatz – trotz aller ungenauen Ausführung – geplant waren.<sup>28</sup>

Wiederum hat Francesco Caglioti jüngst Quellen und mögliches Vergleichsmaterial für den Sockel des David

am sorgfältigsten diskutiert.<sup>29</sup> Das Problem einer möglichen ersten, anderweitigen Aufstellung übergehend, verbindet sein Vorschlag eine kurze Säule mit aufwendiger Basis, wie sie ähnlich ein Exemplar des Londoner Victoria & Albert Museums aus der Mitte des Quattrocento zeigt, mit zwei fragmentierten (von ehemals vier) Harpyenköpfen, die sich recht überzeugend Desiderio zuschreiben lassen.<sup>30</sup> Das so rekonstruierte Ergebnis entspricht treffend Vasaris Beschreibung eines »imbasamento di sotto fesso et aperto« sowie den »Arpie bellissime et alcuni viticci di bronzo« und wäre nach Caglioti um 1458/59 entstanden (Abb. 90, 91).

Auch wenn über den Sockel keine letzte Gewißheit zu erhalten ist, die Aufstellung des David wird man sich in jedem Fall etwas über Augenhöhe vorzustellen haben.<sup>31</sup> Die Konzeption der Statue scheint von vorne herein mit dieser Betrachterposition – einem Aufblicken – zu rechnen: Nur in diesem Fall wäre das Gesicht des jugendlichen Heroen nicht vom Hut verschattet, der Ausdruck verliert seine irri-

rierende Melancholie weitgehend, die schlecht ausgearbeiteten Partien an der Innenseite des Kranzes und der Sockelplatte wären nicht einsehbar gewesen, und schließlich würde auch die sonderbare Wölbung eben dieser Sockelplatte insofern Sinn machen, als sie für den von unten aufblickenden

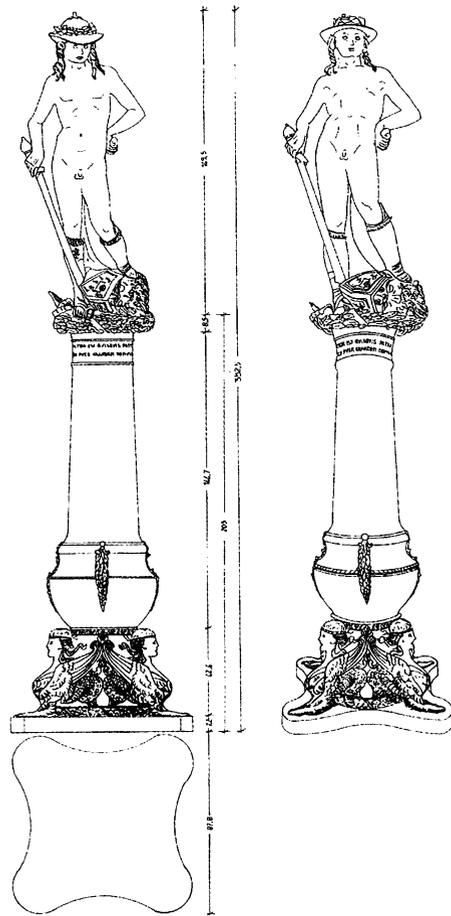


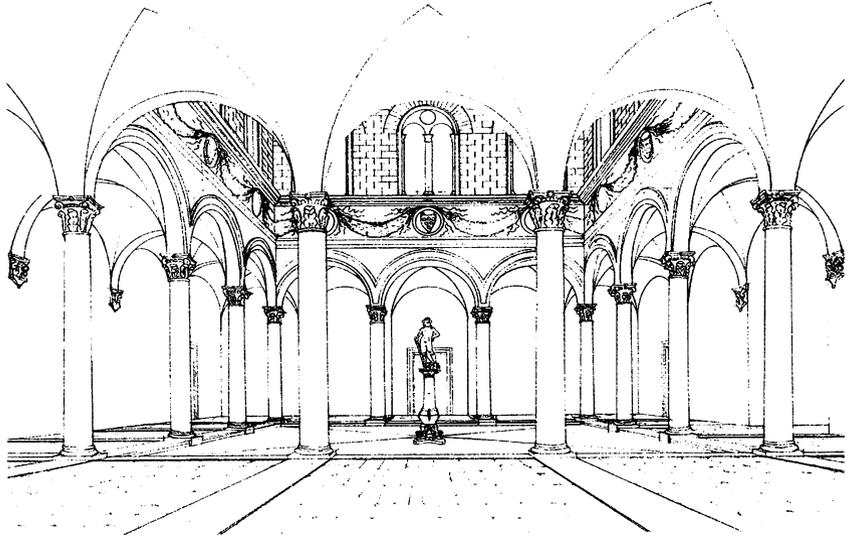
Abb. 90  
Rekonstruktion  
der Aufstellung  
des Bronze-David  
nach CAGLIOTI  
1994–96

<sup>29</sup> CAGLIOTI 1994–1996, III, 15–45; CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 101–152.

<sup>30</sup> Für die Säule POPE-HENNESSY 1964, Bd. 1, 200 (Nr. 182); Verweis darauf bereits bei SPERLING 1992, 223f. – Bei den Harpyenfragmenten handelt es sich um einen Kopf in der Sammlung Chigi-Saraceni in Siena (*La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo. Siena, Palazzo Chigi-Saraceni*, hg. Giancarlo Gentilini und Carlo Sisi, Florenz 1989, Bd. 1, 54–58, Nr. 13, von Gentilini bestimmt als »sculture fiorentino prossimo a Desiderio da Settignano«) und im Florentiner Museo Horne (Inv. 118).

<sup>31</sup> Eine Cassonefront des »Maestro di Stratonice« von ca. 1470/75 kann als Illustration dienen, vgl. *Francesco di Giorgio* 1991, 280ff.

Abb. 91  
 Rekonstruktion  
 der Aufstellung  
 des Bronze-David  
 nach CAGLIOTTI  
 1994–96



Betrachter die Füße Davids und den Kopf Goliaths optisch über den Kranz hinaushebt und so überhaupt erst sichtbar macht (Abb. 86).<sup>32</sup> Die auch sonst bei Donatello zu beobachtende Ökonomie der Ausarbeitung, welche alle nicht einsehbaren Stellen *in bozze* beläßt, verdeutlicht nochmals, daß die im Gegensatz dazu perfekt polierte Rückenpartie des Knaben immer für die Ansicht bestimmt war. Beim David handelte es sich also zumindest in der Konzeption um ein frei stehendes Standbild, das den Zeitgenossen dadurch als modernes Äquivalent zum antiken Säulenmonument erscheinen mußte.<sup>33</sup>

Weit wichtiger als die Frage, wie der Sockel für den David *en detail* aussah, ist freilich, ob die Statue tatsächlich von Anfang an für den Hof des Palazzo Medici bestimmt war. Cosimo ließ seinen neuen Palast zwischen ca. 1445 und 1457 von Michelozzo errichten. An Ausstattung war frühestens ab 1452 zu denken.<sup>34</sup> Sollte sich für den David eine Entstehung vor 1445 bewahrheiten, wäre die Frage nach dem Auftraggeber, dem ursprünglichen

<sup>32</sup> So die überzeugende Argumentation von MUNMAN 1985, 24–28.

<sup>33</sup> Zum Vorbild antiker Säulenmonumente und der Neuaufstellung antiker Statuen HAFTMANN 1939; Inga Gesche, *Neuaufstellung antiker Statuen und ihr Einfluß auf die Renaissancearchitektur*, Diss. Frankfurt a. M. 1968; WREDE 1993; SATZINGER 1995.

<sup>34</sup> Zum Palazzo Medici: Isabell Hyman, *Fifteenth century Florentine studies: the Palazzo Medici and a ledger for the Church of San Lorenzo*, New York 1977; zuletzt Brenda Preyer, »L'architettura del palazzo mediceo«, in: *Palazzo Medici Riccardi* 1990, 58–75. – Für die frühe Sichtweise auf den Neubau auch HATFIELD 1970b.

Kontext und Sockel nochmals neu zu stellen. Als vorrangiges Problem bleibt also, die Datierung zu klären.

### *Datierung*

Die unterschiedlichen kunsthistorischen Herangehensweisen haben im Laufe der Zeit zu drei grundverschiedenen Positionen über die Entstehungszeit des David geführt. Im Gegensatz zur frühen Forschung, die im allgemeinen und ohne weitere Begründung eine Datierung in die 1430er Jahre vorschlug, sah Hans Kauffmann das Werk im Kontext der übrigen Hof- und Palastausstattung entstanden und setzte es folgerichtig in die Zeit nach dessen Erbauung, d. h. in die späten 1450er Jahre.<sup>35</sup> Francis Ames-Lewis glaubte diesen späten Ansatz durch das zunehmende Interesse an der David-Ikonographie zu dieser Zeit stützen zu können.<sup>36</sup> Horst W. Janson, der wo immer möglich gegen den *Donatello Kauffmannensis* opponierte, plädierte wieder für ein extrem frühes Datum, noch vor der Vertreibung der Medici 1433/34.<sup>37</sup> Zuerst Volker Herzner, dann Artur Rosenauer und Francesco Caglioti schien der Stil dagegen mit einer Entstehung um 1440 vereinbar, Joachim Poeschke, einem Hinweis von Pope-Hennessy folgend, rückte den David näher an die Paduaner Werke.<sup>38</sup> Wirklich zwingende Argumente für oder wider eine der Datierungen vermochte kein Vorschlag anzuführen.

Auf anderem Wege, nämlich über Reflexe von Donatellos *capolavoro* in Werken zeitgleicher Künstler, läßt sich die Entstehungsperiode jedoch mit Sicherheit eingrenzen.

Am 4. Mai des Jahres 1448 erhielt Domenico Gagini mit der Ausstattung der *Cappella di San Giovanni Battista* im Genueser Dom seinen ersten gros-

<sup>35</sup> KAUFFMANN 1935, 159–165; dazu bereits kritisch die Rezension von Ulrich Middeldorf, in: *Art Bulletin*, 18 (1936), 580–585.

<sup>36</sup> AMES-LEWIS 1979; AMES-LEWIS 1987; ebenfalls vertreten von BASKINS 1993.

<sup>37</sup> JANSON 1957, Bd. 2, 81–83; JANSON 1978; noch SPERLING 1992 interpretiert ihre Quellenfunde im Sinne dieser Frühdatierung; LEACH 1984, 7–32 setzt das Werk um 1428/30 an.

<sup>38</sup> HERZNER 1982, ROSENAUER 1993, CAGLIOTI 1994–1996, hier III, 15f.; POESCHKE 1990a, 111f., folgt POPE-HENNESSY 1984 (abgeschwächt POPE-HENNESSY 1993), Donatello habe den David erst um 1445/50 in Padua gegossen und dann nach Florenz geschickt. – Für CAGLIOTI 2000 s. Anm. 11.



Abb. 92

Domenico Gagini,  
Hl. Georg.  
Genua, Dom, Cap-  
pella di S. Giovanni



Abb. 93  
Domenico Gagini,  
Hl. Sebastian.  
Genua, Dom, Cap-  
pella di S. Giovanni

mit den Figuren aus einem Block gehauen sind. Sie zitieren ohne Zweifel die nur Donatello zuzutruende *invenzione* für seinen jugendlichen Goliathbezwinger.

<sup>39</sup> Hanno-Walther Kruft, »La Cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova«, in: *Antichità viva*, 9/4 (1970), 33–50, und KRUFFT 1972, 13–19, 240–241 sowie Dok. I–V. – Für die heutige, nach Gagini mehrfach umstrukturierte Innenausstattung der Kapelle mit knapp überlebensgroßen Skulpturen wurden im späten Quattrocento wiederum toskanische Meister – Matteo Civitali und nach dessen Tod Andrea Sansovino – verpflichtet, dazu Hanno-Walther Kruft, »La decorazione interna della cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova«, in: *Antichità Viva*, 10/1 (1971), 20–27; Steven Bule, »Matteo Civitali's statues for the Cathedral of Genoa«, in: *Verrocchio* 1992, 205–215; Marco Collaretta, »Sulle statue della cappella del Battista nel duomo di Genova«, in: *Le Vie del Marmo*, hg. Amedeo Mercurio, Florenz 1994, 53–59, und Martina Harms, *Matteo Civitali. Bildhauer der Frührenaissance in Lucca*, Münster 1995, 126–140.

<sup>40</sup> KRUFFT 1972, 17f., der zudem im Hl. Sirius den Hl. Ludwig Donatellos und im Johannes den Petrus von Orsanmichele frei zitiert und variiert sieht: »Für den Sebastian kann das genaue Vorbild nicht angegeben werden, doch ohne die Kenntnis von Donatellos Bronze-David ist eine solche Aktfigur kaum denkbar.« Kruft scheint aber die Bedeutung von Gagini Skulpturen für die Datierung des Bronze-David selbst nicht erkannt zu haben.

sen, eigenverantwortlichen Auftrag. Hanno-Walter Kruft hat im Rahmen seines grundlegenden *Catalogue raisonné* zu diesem Künstler auch die komplizierte Bau- und Ausstattungsgeschichte der Johannes-Kapelle geklärt.<sup>39</sup> Die heutige Anlage am linken Seitenschiff des Doms geht auf eine 1450 gefaßte Planänderung des ursprünglichen Projektes zurück. Über dessen Konzeption gibt der erste Vertragstext von 1448 Auskunft, der u. a. die Ausführung von »neun Figuren aus weißem, feinem Marmor« (»figuris novem marmororum alborum et finorum«) entsprechend der eingereichten Präsentationszeichnung Domenicos vorsieht (»prout apparet per designum«). Diese neun Figuren wurden – um zwei Tugenden ergänzt – für die Bekrönung der dann ab 1450/51 geplanten neuen Fassade wiederverwendet. Deutlich heben sich vier Heilige, Johannes d. T., Georg, Sirius und Sebastian, durch ihren Bezug zur toskanischen Frührenaissance-Skulptur als zumindest in der Konzeption, wenn auch nicht immer ganz eigenhändiger Beitrag Domenicos gegenüber der Madonna und den Tugenden ab (Abb. 93). Speziell der Georg kopiert das berühmte Exemplum Donatellos *ad litteram*.<sup>40</sup> Gagini's Kenntnis des Bronze-Davids verraten dagegen die Kränze, auf denen die Genueser Heiligen stehen und die zusammen

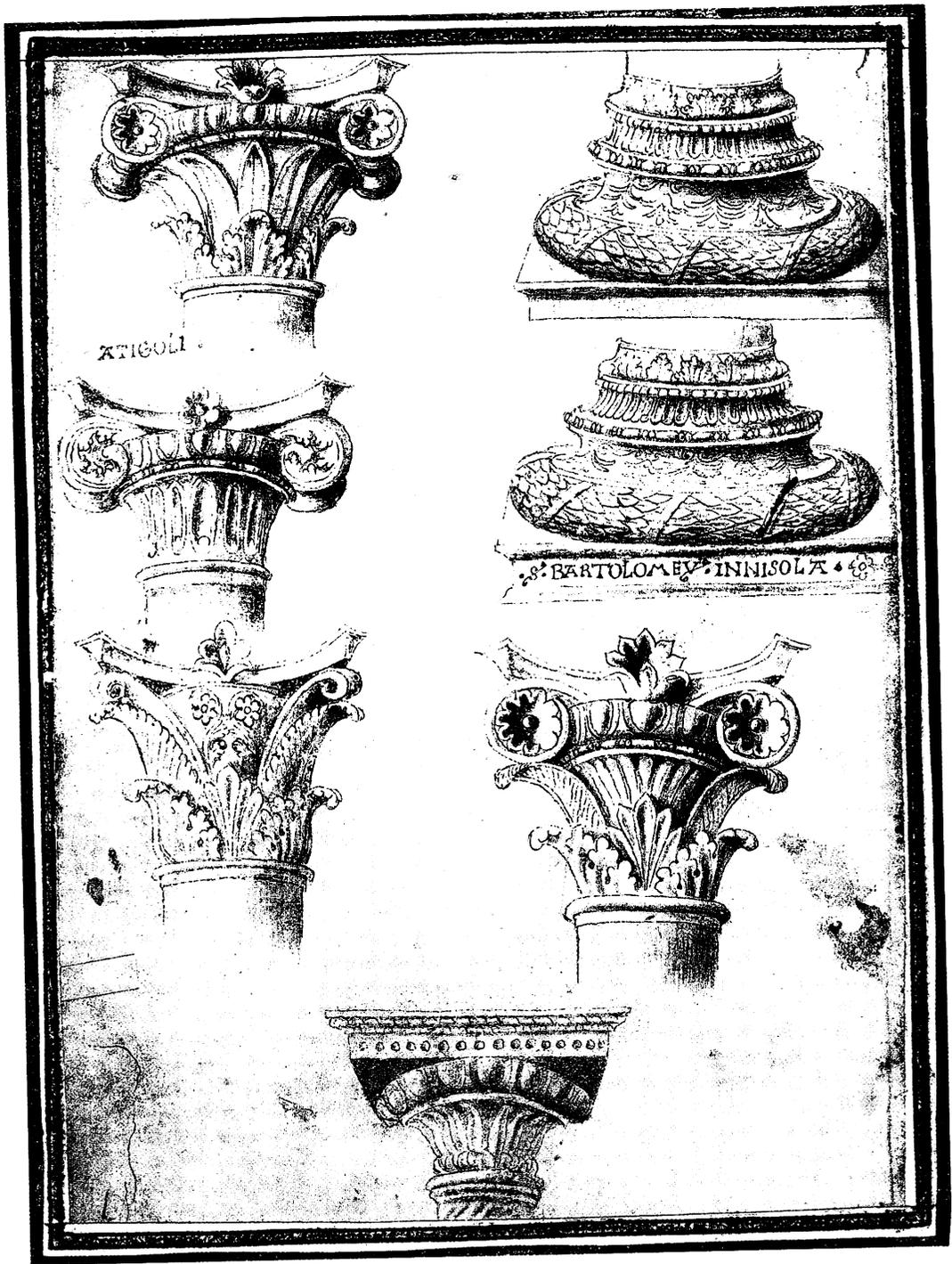


Abb. 94

Benozzo Gozzoli,  
Zeichnung nach  
Kapitellen und  
Basen aus S. Barto-  
loмео all'Isola.  
Rotterdam,  
Museum Boymans-  
van Beuningen

Einen Kranz als labile, für ein großes Gewicht eigentlich ungeeignete Standfläche zu verwenden, veranschaulicht eine doppelte, man möchte fast sagen Obsession Donatellos, die sich so bei keinem zeitgenössischen Künstler sonst findet. Einmal ist es die Vorliebe für antikische, mit Bändern umwundene Kränze aller Art und Verwendung: am Ludwigstabernakel, der Cantoria, der Cavalcanti-Verkündigung etc.; dann die Eigenart, weiche, die eigentliche Festigkeit des Steins oder der Bronze in Frage stellende Materialien zu imitieren und als Sockel zu plazieren: so das Kissen des Hl. Markus<sup>41</sup>, das Korbgeflecht über den Konsolen des Ludwigstabernakels, der Kranz unter der Kanzel am Prateser Dom bis hin zu dem Kissen, auf dem Judith und Holofernes balancieren. Die unmittelbare Vorstufe für den David markieren die ausgelassenen Engelchen am Sieneser Taufbecken, die auf umgedrehten Muscheln tanzen, welche ihrerseits auf verschiedenartigen Kränzen liegen (Abb. 21).<sup>42</sup> Als antike Vorbilder dürften der Kranz der Trajanssäule und vor allem eine Säulenbasis in der römischen Kirche S. Bartolomeo all'Isola gedient haben (Abb. 94).<sup>43</sup> Donatellos Idee als Ausgangspunkt für Gagini's Kränze läßt sich nicht bezweifeln, der Bronze-David diente für die Genueser Heiligen als unmittelbares Vorbild.

Für die Genueser Entwürfe, die bei Vertragsschluß im Mai 1448 vorlagen, hatte Gagini sicher geraume Zeit investiert. Man kann sich auch kaum vorstellen, daß ein völlig unbekannter Meister, der in Genua noch keine Probe seines Könnens abgelegt hatte, in eine so verantwortungsvolle Aufgabe berufen wurde. Domenico wird daher spätestens 1447 von Florenz nach Genua übersiedelt sein. Möglicherweise steht sein Weggang aus der Arnstadt im Zusammenhang mit dem Tod Brunelleschis am 15. April 1446, für den er wohl als Steinmetz gearbeitet hatte.<sup>44</sup> Zudem gilt es zu bedenken, daß spätestens seit Frühjahr 1446 auch Donatello vollständig mit den Aufgaben für Padua in Beschlag genommen war, er schwerlich gleichzeitig den Bronze-David in Angriff hätte nehmen können.<sup>45</sup> Aus all dem resultiert für den David ein *terminus ante quem* von ca. 1445/46.

<sup>41</sup> Statt auf die *rigattieri* als Auftraggeber (JANSON 1957, Bd. 2, 19) oder weit entfernte byzantinische Vorbilder zu verweisen (GREENHALGH 1982, 39f.) sei die Katharinenkapelle in S. Francesco (Assisi) genannt, wo im Gegensatz zu Franz auf seiner Dornenunterlage Papst und Bischof auf auszeichnenden Kissen stehen (s. Beda Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Bd. 2, Berlin 1926, 286, Abb. 220).

<sup>42</sup> Zu diesen Putti zusammenfassend ROSENAUER 1993, 77 u. 99–102.

<sup>43</sup> Siehe Anm. 55.

<sup>44</sup> Dazu KRUFFT 1972, 13f.; Francesco Caglioti, »Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini«, in: *Prospettiva*, 91–92 (1998), 70–90.

<sup>45</sup> Zum Padua-Aufenthalt ROSENAUER 1993, 194. Da man Donatello in Florenz am 21. Juni 1445 (HERZNER 1979, 201, doc. 249) den Auftrag für eine der Bronzetüren des Doms entzog, dürfte man sich dort um diese Zeit auf eine längere Abwesenheit des Meisters

Nachdem die Aufmerksamkeit auf den Lorbeerkranz gelenkt ist, läßt sich mit diesem bislang nicht beachteten Argument die Datierung nochmals um einige Jahre nach vorne verschieben. Dessen früheste Rezeption – so die These – findet sich an dem großen Bronzekandelaber des Maso di Bartolommeo für den Dom von Prato (Abb. 95). Der Vergleich mag zunächst überraschen: Was hat ein Blattkranz unter einem Kerzenständer mit dem unter einer Statue zu tun? Aber die oben skizzierte Eigenheit Donatellos, solche labilen Auflager zu verwenden, findet sich zu diesem frühen Zeitpunkt so ausschließlich bei ihm, daß die Idee eigentlich von niemand anderem stammen kann, zumal Maso di Bartolommeo auch sonst notorisch Motive des großen Meisters kopierte. Bei dem Kandelaber in Prato ruht eine balusterförmige Vase, aus der sieben Pflanzenstengel als eigentliche Kerzenständer entspringen, auf einem Lorbeerkranz, der dem Exemplar Donatellos selbst in Details der Ausarbeitung brüderlich verwandt scheint.<sup>46</sup> Leider bieten weder die im relevanten Zeitraum lückenhaften Rechnungsbücher der Domopera noch das Wappen der Familie Milanese am Vasenhals einen präzisen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit.<sup>47</sup> In der benachbarten Kathedrale von Pistoia hat sich jedoch ein weiterer Kandelaber Masos erhalten, für den Auftrag und Rechnungsbelege zwischen 2. November 1440 und 2. Januar 1448 noch existieren (Abb. 96). Bereits Renato Piattoli, der die Dokumente 1934 publizierte, verwies darauf, daß die bis Ende 1442 ausgezahlten Gelder eindeutig belegen, daß dieser zweite Kandelaber zu diesem frühen Zeitpunkt weitgehend vollendet war.<sup>48</sup> Allerdings ruht dieser Leuchter nicht auf einem Kranz, sondern einer dreiseitigen Basis mit Sphingen an den Ecken.<sup>49</sup> Der Vergleich zwischen dem Leuchter in Prato und dem datier-

eingestellt haben. Sein letzter Aufenthalt in Florenz während der 1440er Jahre ist am 5. Okt. 1445 dokumentiert (HERZNER 1979, 201, doc. 252).

<sup>46</sup> PIATTOLI 1934, 196–198; Giuseppe Marchini, »Maso di Bartolommeo«, in: *Donatello e il suo tempo* 1968, 235–243; Giuseppe Marchini, »Maso di Bartolommeo a Ragusa«, in: *Archivio Storico Pratese*, 59 (1983), 3–11, publiziert u. a. das Holzmodell für den Prateser Kandelaber im Museum of Fine Arts, Boston. Zur Deutung Fulvio Cervini, »La »menorah« secondo gli umanisti. I candelabri di Maso di Bartolomeo a Prato e a Pistoia«, in: *Artista* (1997), 114–125.

<sup>47</sup> Niccolozzo Milanese hatte die *Propositura* der Stadt zwischen 1425 und 1448 inne, s. PIATTOLI 1934.

<sup>48</sup> Neben dem Kandelaber waren noch zwei Piedestale bestellt worden, für die der Guß im März/April 1442 zu belegen ist (PIATTOLI 1934, 193f.). Daß sich die Arbeit in zwei Jahren erledigen ließ, dokumentieren die Rechnungen für einen weiteren, heute verschollenen Leuchter ähnlichen Ausmaßes für SS. Annunziata in Florenz (vgl. die Dok. bei HÖFLER 1988, 543, Anm. 13).

<sup>49</sup> Ein kleiner, erst jüngst bekannt gewordener Kerzenständer Masos aus der gleichen Kirche variiert zwar das gesuchte Kranzmotiv, diesmal mit applizierten Drachenköpfen. Freilich fehlen auch für ihn die Dokumente, und es ist wieder nur zu vermuten, daß er eben-



Abb. 95  
Maso di Bartolomeo, Kandelaber.  
Prato, Dom



Abb. 96  
Maso di Bartolomeo, Kandelaber.  
Pistoia, Dom

baren in Pistoia macht jedoch sehr wahrscheinlich, daß letzterer die formal und technisch entwickeltere, raffiniertere Version bietet, der Entwurf für Prato also etwas früher anzusetzen ist. Scheint hier die Vase noch schwer im Vergleich zu dem vereinzelt aufragenden mittleren Pflanzenstengel und dessen recht unvermittelt ausladenden Trabanten, so wurde dort eine völlig befriedigende, elegant fließende Lösung gefunden, indem die einzelnen Stengel nochmals durch ein Band zusammengefaßt werden, bevor sie endgültig auseinanderstreben.<sup>50</sup> Es resultiert für den Kandelaber in Prato eine Datierung um 1440.<sup>51</sup> Aber muß Maso das als Sockel dienende Kranzmotiv wirklich zwingend von Donatellos Bronze-David übernommen haben?

falls um 1442 entstand; Erstpublikation von Antonio Natali, »Maso di Bartolommeo: Base di candeliere«, in: *Età di Masaccio* 1990, 244f.

<sup>50</sup> Vgl. PIATTOLI 1934, 197f., dem alle späteren Autoren bis auf HÖFLER 1988, 537, folgen, der ohne Begründung eine Datierung um 1446 vorzuschlagen scheint.

<sup>51</sup> Am besten läßt sich der Auftrag für Pistoia vom November 1440 als konkurrierende Reaktion auf das Prateser Unternehmen verstehen.

Maso zählte in den späteren 1430er und den 1440er Jahren sicherlich zu den versiertesten Bronze gießern in Florenz und Umgebung. Mit Donatello und Michelozzo arbeitete er an der Außenkanzel des Prateser Doms eng zusammen.<sup>52</sup> Er lieferte die ersten Elemente für das aufwendige Gitter um die *Cappella del Sacro Cingolo*, bevor er 1443 nach einem Streit mit den Verantwortlichen Prato verließ und nach Florenz ging. Dort war er an so prestigeträchtigen Aufträgen wie der Sakristeitür für den Dom sowie der Ausstattung von SS. Annunziata und S. Miniato beteiligt.<sup>53</sup> Bei allem technischen Können scheint sich Maso jedoch für die Entwürfe in großem Maße der Hilfe und der Vorbilder anderer – voran Donatellos – bedient zu haben. Masos Kästchen für den Gürtel Mariens, der Hauptreliquie des Prateser Doms, demonstriert dies exemplarisch (um 1446): Es kombiniert Donatellos Idee für die Cantoria – einen Fries tanzender Engel hinter freistehenden Säulchen – mit dem Volutenaufsatz und geflügelten Kranz der Cavalcanti-Verkündigung (Abb. 97).<sup>54</sup> Diese Umdeutungen und neuen Motivkombinationen machen ein entsprechendes Verfahren mit dem Sockelkranz sehr wahrscheinlich. Denn von Donatello und der Ausnahme Jacopo Bellinis abgesehen, läßt sich nach bisheriger Kenntnis ein gesteigertes Interesse für die

<sup>52</sup> Neben der Zusammenfassung bei ROSENAUER 1993, 142–146 (mit weiterer Literatur), vgl. noch Harriet McNeal Caplow, »Sculptors' partnerships in Florence«, in: *Studies in the Renaissance*, 21 (1974), 145–175, v. a. 165–172.

<sup>53</sup> Giuseppe Marchini, »Di Maso di Bartolommeo e d'altri«, in: *Commentari*, 3 (1952), 108–127, und Alberto Busignani, »Maso di Bartolomeo, Pasquino da Montepulciano e gli inizi di Andrea Verrocchio«, in: *Antichità viva*, 1 (1962), 35–39, zum Gitter der Cappella del Sacro Cingolo. – Giuseppe Marchini, »Maso di Bartolommeo, aiuto di Donatello«, in: *Storia e Arte*, 7 (1966), 7–27; Giuseppe Marchini, »Maso di Bartolommeo«, in: *Donatello e il suo tempo* 1968, 235–243; Giorgio Bonsanti, »Maso di Bartolommeo«, in: *Donatello e i suoi* 1986; Janez Höfler, »Maso di Bartolommeo in Dubrovnik (1455/56). Zur Biographie des Florentiner Bronze gießers«, in: *Mitt. Florenz* 28 (1984), 389–394; HÖFLER 1988. – Für die Jahre zwischen 1448 und 1455 hat sich der *Libro di Ricordi* Masos erhalten, Prato, Bibl. Roncioniana, Cod. 388, R–V–14 (1448–1449), und BNCF, Ms. Baldovineti 70 (1449–1455); vgl. die unzuverlässigen Publikationen von Charles Yriarte in: *Gazette des Beaux-Arts*, 23 (1881), 427–434, und ebd. 24 (1881), 141–155, und ders., *Livre de Souvenir de Maso di Bartolommeo*, Paris 1894 (dazu HÖFLER 1988 und Harriet McNeal, »Workshops and Partnerships«, in: *Verrocchio* 1992, 357–359). – Die nördliche Sakristeitür des Florentiner Doms, die ursprünglich Donatello fertigen sollte, wurde nach dessen Entwurfsmodell (so überzeugend Volker Herzner, »Donatello und die Sakristeitüren des Florentiner Domes«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 29 [1976], 53–63) in Kooperation von Luca della Robbia, Michelozzo und Maso ausgeführt (POPE-HENNESSY 1980, 67–72, 258–261 und Index, mit unberechtigter Kritik an Herzner); HAINES 1983, 223–225; wenig ergiebig Yael Even, »The sacristy portals: cooperation at the Florentine cathedral«, in: *Source*, 6/3 (1987), 7–13.

<sup>54</sup> Zuletzt Giorgio Bonsanti, »Cassetta della Sacra Cintola«, in: *Donatello e i suoi* 1986, 189–191.

Abb. 97  
 Maso di Bartolomeo, Reliquien-  
 kästchen für den  
 Gürtel Mariens.  
 Prato, Museo dell'  
 Opera del Duomo



antike Basis von S. Bartolomeo all'Isola oder die Trajanssäule und eine entsprechende Verwendung des Kranzmotives bei anderen Künstlern erst in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. beobachten.<sup>55</sup> Will man Maso also keine Romreise, frühes archäologisches Interesse und darüber hinaus eine originelle Umdeutung der vorgefundenen Motive zumuten, bleibt in seinem unmittelbaren Umkreis eigentlich nur Donatello als *spiritus rector* für den Lorbeerkranz. Als einzige Alternative böte sich an, überhaupt einen Entwurf des Meisters selbst hinter den Kandelabern Masos zu vermuten.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Vgl. die Bsp. bei Annegrit Schmitt, »Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance«, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. F., 21 (1970), 99–128, v. a. 120, Anm. 83 und Abb. 29; zu Bellinis Kopie der Basis im Louvre-Skizzenbuch DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II/6, 360f. (Paris, fol. 39v–40), mit Dat. um 1430–35; die Autoren des Corpus vermuten noch ältere Vorlagen für Bellini, deren Einfluß sich jedoch sonst nicht fassen läßt; freie Umsetzungen auch im Codice Marcanova, ca. 1465.

<sup>56</sup> Daß die Idee eines Sockel-Kranzes wirklich in den späten 1430er Jahren oder um 1440 von Donatello entwickelt wurde, scheinen schließlich auch vier Marmor-Piedestale im Bargello zu belegen, deren Eichenlaubkränze wohl als Basen metallener Kerzenständer fungieren sollten (Abb. 98). Giancarlo Gentilini vermutet mit guten Argumenten einen Entwurf Donatellos und datiert sie vor dessen Aufenthalt in Padua in die frühen 1440er Jahre: »La scansione regolare delle decorazioni, meno ricche e più massicce di quanto troviamo nelle opere autografe sembra tuttavia suggerire la traduzione da parte d'altri di un'idea o di un modello, più che un'esecuzione autografa o della bottega« (*Omaggio a Donatello* 1985, 286–297, Kat. XIII).

Handelt es sich bei dem Sockel des Kerzenständers im Dom von Prato aber um eine Übernahme der Basis des Bronze-Davids, so muß dieser spätestens um oder eher noch kurz vor 1440 zumindest im Modell entstanden sein. Sollte Donatello auch für den Entwurf des Leuchters verantwortlich zeichnen, läßt sich die Relation zwischen beiden Werken nicht genau bestimmen. Die größte Wahrscheinlichkeit hätte dann für sich, daß Donatello wohl um 1440 verstärkt die Idee verfolgte, einen Laubkranz als Sockel zu verwenden.

Ein Blick auf das restliche Œuvre Donatellos und die wenigen mit dem David wirklich vergleichbaren Elemente dort scheint mir diesen zeitlichen Ansatz zu bestätigen. Die antikisierenden Palmettenmotive an den Stiefeln des David etwa finden ihr nächstes Pendant in der Ornamentik der Cavalcanti-Verkündigung, genauer: an den verzierten Säumen am Gewand des Engels. Und das Aufsehen erregende Standmotiv (s. u.), der Kontrapost des Knaben, hat in den kleinen Volutenfigürchen, die sich am Bronze-Kapitell der Kanzel zu Prato tummeln, seine Vorstufen (Abb. 99). Wogegen man den extremen Hüftschwung bei den schildhaltenden Putti im Sockel des Gattamelata (um 1447–50) kaum anders denn als Reflex der Werkstatt auf das jüngst vollendete Werk des Meisters verstehen kann (Abb. 100).<sup>57</sup>

In jedem Fall kann die Aufstellung des alttestamentarischen Heroen im Hof des neuen, erst ab ca. 1445 geplanten Palazzo Medici nicht die ursprüngliche gewesen sein. Als wahrscheinlichste Hypothese bleibt, die Statue weiterhin als Medici-Auftrag, aber für deren *Casa Vecchia* entstanden zu sehen.<sup>58</sup> Ein solcher in den späten 1430er Jahren vergebener Auftrag würde sich gut

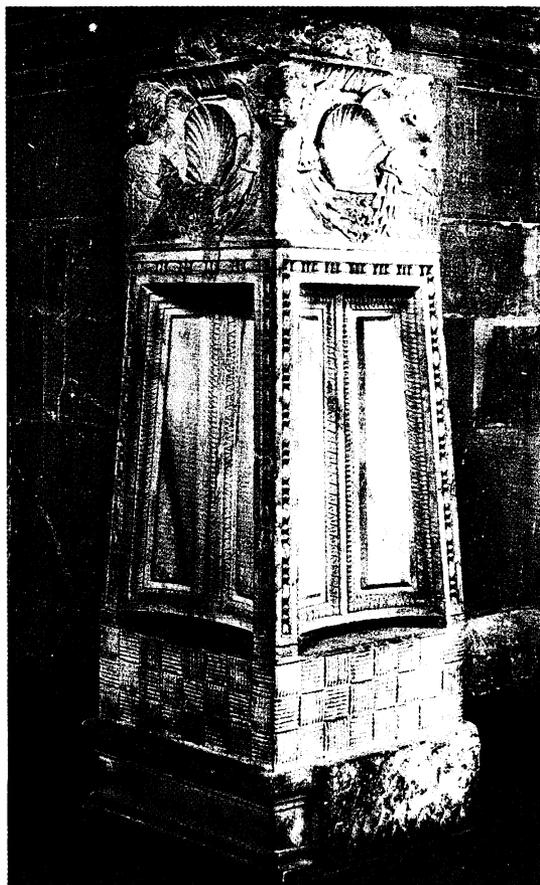


Abb. 98  
Nach Entwurf  
Donatellos (?),  
Marmorbasis.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello

<sup>57</sup> Zu diesen das Resümee bei ROSENAUER 1993, 196 u. 230–232.

<sup>58</sup> Zum alten Medici-Palast: Howard Saalman und Philip Mattox, »The first Medici palace«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 44 (1985), 329–345, v. a. Abb. 13, für den hypothetisch rekonstruierten Grundriß; CARL 1990.



Abb. 99  
Donatello, Kapitell  
von der Außenkan-  
zel (Details).  
Prato, Dom

nommen wurden. Bis spätestens 1446 waren die drei Gebäude zu einem einzigen Palast umgebaut.<sup>59</sup> Jüngst wurde von Francesco Caglioti vorgeschlagen, der Bronze-David sei – entsprechend dem Marmor-David Donatellos im Palazzo Vecchio – ursprünglich im Inneren des Gebäudes, nämlich der *sala grande* mit ihrem überlieferten Fresken-Zyklus der ›*Uomini illustri*‹, aufgestellt gewesen.<sup>60</sup> Ohne endgültige Beweise vorlegen zu können, scheint doch eine – im übrigen auch von Caglioti in anderem Zusammenhang mit einem Halbsatz erwähnte – Predellentafel aus Fra Angelicos Hochaltar für S. Marco mit der Szene ›*Cosmas, Damian und ihre Brüder vor dem Prokonsul Lysias*‹ (München, Alte Pinakothek) gegen diese Hypothese zu sprechen (Abb.101). Der von Cosimo de' Medici ausgehende Auftrag für das Altarwerk dürfte um 1438 erfolgt sein, die Ausführung wird übereinstimmend auf ›um 1440‹ datiert.<sup>61</sup> Die Predellentafel lokalisiert das Ereignis auf

in die Reihe von Umbau- und Ausschmückungsarbeiten fügen, mit der die Familie offensichtlich ihren mittelalterlichen Wohnsitz den neuen (repräsentativen) Anforderungen anzupassen gedachte – bevor man schließlich den Plan zu einem konsequenten Neubau faßte. 1432 wurde ein neuer Garten mit aufwendigem Brunnen und dem bereits erwähnten vergoldeten *spiritello* als bekrönendem Abschluß angelegt (s. Kap. III). Der Catasto von 1433 zeigt, daß die beiden angrenzenden Häuser, die zuvor vermietet waren, nun von den Familien Cosimos und Lorenzos ganz über-

<sup>59</sup> Nach CARL 1990, 38f.

<sup>60</sup> CAGLIOTI 2000, Bd.1, 212–217.

<sup>61</sup> Zuletzt Cornelia Syre, *Fra Angelico: die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz*, München 1996; John T. Spike, *Fra Angelico*, München 1997, 124–128 u. 226–228. – Die Übereinstimmung mit Donatellos David ohne weitere Schlußfolgerung vermerkt bei DUNKELMAN 1976, 51–52 (Abb. 86 mit falscher Ortsangabe).

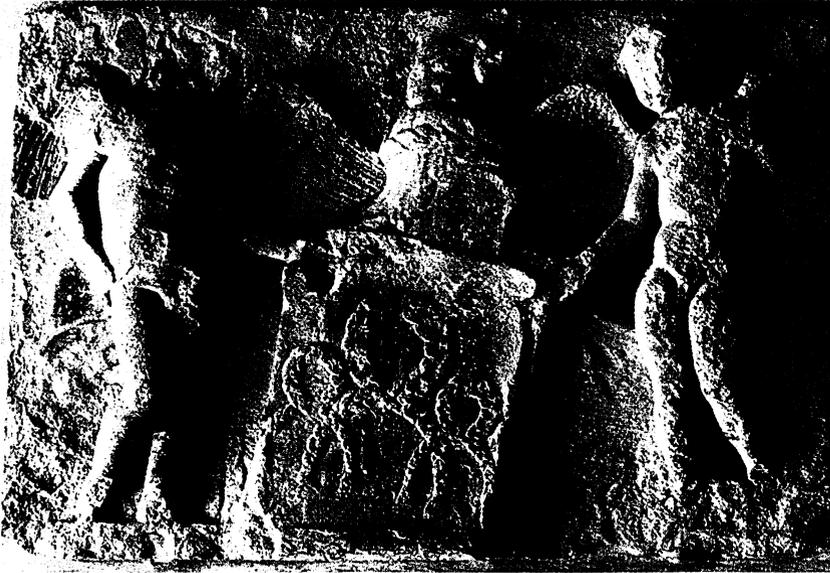


Abb. 100  
Donatello-Werk-  
statt, Wappenhalter  
am Gattamelata.  
Padua, Santo

einer nicht genau bestimmbareren Wiesenfläche, sei es der Palasthof des Prokonsuls oder ein Platz vor der Hofmauer, den seitlich ein weiteres Gebäude begrenzt. Dessen einziger Zweck scheint darin zu bestehen, in einer ungefähr doppelt mannshohen, blau gestrichenen und ehemals wohl mit goldenen Sternen übersäten Nische ein heidnisches Säulenmonument aufzunehmen und diesem als rückwärtige Folie zu dienen. Das nackte Idol auf seiner ca. zwei Meter hohen Säule wird dabei nicht nur überraschend groß und mit auffallend detaillierter Anatomie wiedergegeben, der in die Hüfte gestemmte linke Arm mit nach außen abgewinkelter Hand, der betonte Kontrapost, der leicht gesenkte Kopf, vor allem aber der rundliche, nach vorne gestreckte Bauch machen sehr wahrscheinlich, daß Fra Angelico hier Donatellos spektakulären, unmittelbar zuvor und ebenfalls für die Medici entstandenen Bronze-David in der Seitenansicht vor Augen hatte. Wenn der Maler den Aufstellungskontext seines Idols natürlich auch frei erfunden haben könnte, scheint doch die naheliegendste Überlegung, in der blauen Nische und Säule einen Reflex der ursprünglichen Präsentation von Donatellos Statue zu erkennen, die man sich dann in einem der Höfe der *Casa Vecchia* vorzustellen hätte. Noch ein Inventar von 1516 sollte im Garten eine Marmorsäule mit einem bronzenen Idol – also eine ganz ähnliche Konstellation – verzeichnen.<sup>62</sup> Der Bronze-David wäre damit zunächst zwar von allen Sei-

<sup>62</sup> Florenz, ASF, MAP 104, 19, fol. 234r und 30, fol. 342r: »Ia pila di marmo e un idolo di bronzo in su una palla«, bzw. »Ia pila murata di marmo con una palle e Io idolo di sopra«; nach SHEARMAN 1975, 27, Nr. 80. Vgl. auch CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 371 f.

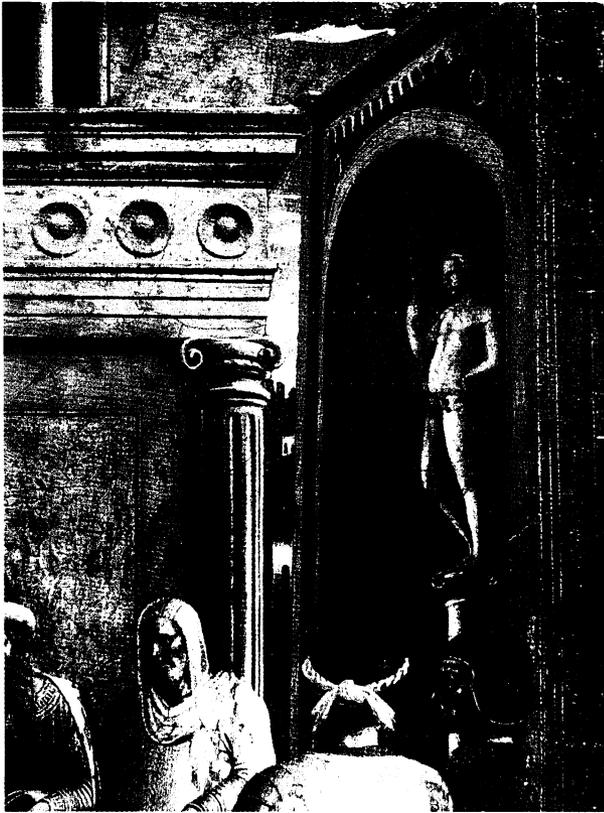


Abb. 101  
Fra Angelico,  
Cosmas, Damian  
und ihre Brüder  
vor dem Prokonsul  
Lysias (Detail).  
München, Alte  
Pinakothek

Naturbeobachtung und Aktstudium gegenüber.

Bereits Vasari kolportiert das Erstaunen seiner Künstlerkollegen, die sich den wie lebendig scheinenden Leib des Knaben bezeichnenderweise nicht als Resultat intensiver Auseinandersetzung mit antiken Modellen, sondern nur durch einen Naturabguß erklären konnten: »La quale figura è tanto naturale nella vivacità e nella morbidezza, che impossibile pare agli artefici che ella non sia formata sopra il vivo.«<sup>63</sup> Tatsächlich hat die anatomische Durchmodellierung des Aktes mit den stilisierten Körpern antiker Statuen auch kaum Gemeinsamkeiten. Schon der Kontrapost mit der auf der Spielbein-Seite in die Hüfte gestemmen Hand weicht vom klassischen Kanon ab, bei dem das kontrahierte Bein nicht mit dem kontrahierten Arm parallelisiert wird. Und weder für den sich nach vorn wölbenden Bauch des Knaben noch dessen weich-sinnliche, oft als androgyn beschriebene Brustpartie finden sich antike Vergleichsbeispiele. Dennoch suchte die moderne Forschung, den Kopf des David mit seinem »verträumten Ausdruck« von Antinoosbüsten,

ten einsehbar, aber nicht zu umgehen gewesen. Gut in die weiteren Überlegungen einfügen würde sich zudem, daß Fra Angelico den Knabenakt offenbar in zweierlei Hinsicht kritisierte: Zum einen rückte die Nacktheit, die der Maler bei seinem Götzenbild durch einen Blattkranz verhüllen zu müssen glaubte, den christlichen Heroen in kompromittierenden Bezug zu antik-heidnischen Statuen, andererseits vertauschte Angelico Stand- und Spielbein der Figur und korrigierte so Donatellos Kontrapost, wie es auch bei anderen Nachbildungen des Davids zu beobachten ist (s. u.).

#### *Vorbilder*

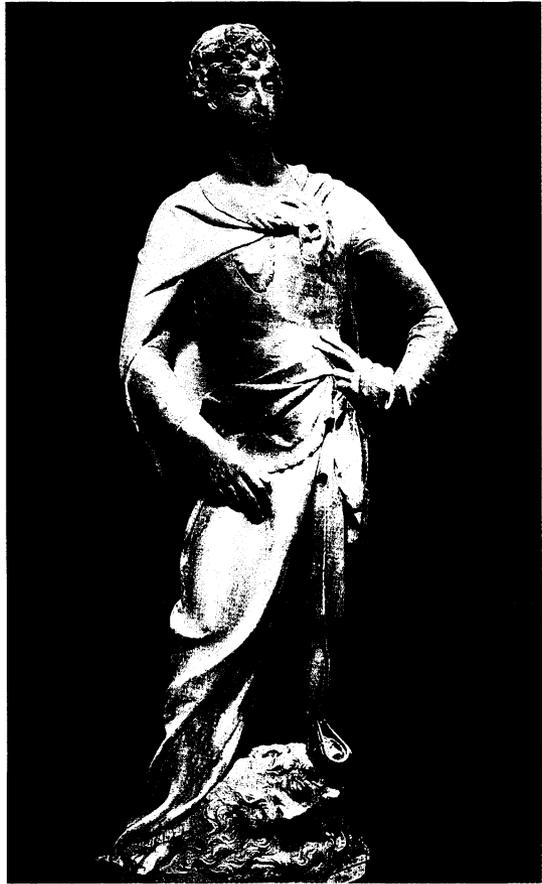
Ebenfalls kontrovers blieb die Frage nach der formalen Ableitung und den Vorbildern für die erste freistehende Aktstatue der Neuzeit. Den Verfechtern einer Antikenrezeption steht die These von Donatellos originärer

<sup>63</sup> VASARI, *Vite*, Bd. 2, 406.

den Leib von praxitelischen Jünglingsstatuen oder dem römischen Spinario abzu-  
 leiten.<sup>64</sup> Noch weniger überzeugt der Hin-  
 weis auf antike Münzen und Gemmen oder  
 etruskische Kleinbronzen.<sup>65</sup> Jüngst hat sich  
 daher der Konsens durchgesetzt, allgemein  
 die antikische Grundhaltung des David zu  
 konstatieren, die freilich im Detail durch  
 eigene Naturbeobachtungen naturalistisch  
 überformt sei.<sup>66</sup>

Antikenzitate im engeren Sinne finden  
 sich nur an zwei Details. Schon gezeigt  
 wurde, daß der Lorbeerkranz auf antike  
 Modelle wie die beiden römischen Ehren-  
 säulen oder die Basis in S. Bartolomeo all'  
 Isola rekurriert. Das Relief auf dem Helm  
 des Goliath variiert eine Gemme aus  
 Medici-Besitz mit dem Triumphzug von  
 Bacchus und Ariadne, wobei alle Akteure in  
 Putten verwandelt wurden.<sup>67</sup>

Dagegen hatte die eigentliche, in Florenz  
 spärliche ikonographische Tradition zu  
 David und Goliath keinerlei Anhaltspunkt  
 bieten können. Taddeo Gaddis mit einem  
 Schwert ausgestatteter Heroe in der Baro-  
 celli-Kapelle von S. Croce und der David im



Gewölbe von Orsanmichele sind von Donatellos Lösung grundver-  
 schieden – wie im übrigen auch Donatellos eigener früher Marmor-David

Abb. 102  
 Donatello, David.  
 Florenz, Museo  
 Nazionale del  
 Bargello

<sup>64</sup> Etwa August Hahr, »Donatellos Bronze-David und das praxitelische Erosmotiv«, in:  
*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 5 (1912), 303–310; zum Spinario: STERNWEILER  
 1993, 76f. und CAGLIOTI 2000, Bd.1, 141–143; zu Antinoos POPE-HENNESSY 1971;  
 HAMME 1979.

<sup>65</sup> GREENHALGH 1982, 172f.; POPE-HENNESSY 1993, 336; Catherine Viksjo Smith  
 schlug als konkretes Vorbild den bronzenen Merkur in der Antikensammlung des Niccolò  
 Niccoli vor (s. SCALAMONTI, *Vita*, 85f.; nach LEACH 1984, 50, der angekündigte Aufsatz  
 von Smith ist offenbar nicht erschienen).

<sup>66</sup> Bereits KAUFFMANN 1935, 132; Kenneth Clark, *The Nude*, London 1959, 89–91;  
 WHITE 1989, 178; ROSENAUER 1993, 179 u. 190. Zu Donatellos Anatomiekenntnissen  
 auch Bernard Schultz, *Art and anatomy in Renaissance Italy*, Ann Arbor 1985, 47–51.

<sup>67</sup> DACOS 1973, 158; GREENHALGH 1982, 173; ROSENAUER 1993; dagegen POPE-  
 HENNESSY 1993, 152: »The relief does not depend from the antique, but is a free invention  
 in the style of the antique by Donatello and may represent the triumph of pride.«

(Abb.102).<sup>68</sup> Eine in Berlin aufbewahrte Kleinbronze schließlich – möglicherweise eine Wachsfigur, die durch den Guß in Bronze vor der Zerstörung bewahrt werden sollte – läßt sich mit Herzner, Rosenauer und vielen anderen nicht als Vorstudie Donatellos für den Bronze-David akzeptieren. Vor allem das Bewegungsmotiv der Kleinbronze, welches im Ansatz bereits eine *figura serpentinata* einzuleiten scheint, halte ich mit Donatellos Figuren-Konzeption für nicht vereinbar.<sup>69</sup>

## 2. *Exemplum virtutis – exemplum artis*

### *Kritik der bisherigen Deutungen*

Ein wesentliches, immer noch viel zu wenig beachtetes Charakteristikum der italienischen Renaissancekunst sei, so John Shearman in seinem jüngsten Buch *Only connect . . . the role of the spectator in Italian Renaissance art* (1992), daß »the works of art assume and demand a more engaged spectator«. <sup>70</sup> Die Aussage eines Kunstwerkes hätte sich den Zeitgenossen in ganz neuem Maße durch und in einer Art dialogischer Anschauung erschlossen. Dies impliziert zugleich die Forderung, daß auch moderne Interpretationen dieser Evidenz – deren historisch bedingte Logik allerdings der Rekonstruktion bedarf – genügen müssen. Als einführendes Beispiel dient Shearman nach einem kurzen Blick in die Alte Sakristei von S. Lorenzo der Bronze-David Donatellos. Obwohl eine der meist diskutierten Skulpturen des Quattrocento, fällt sein Resümee zur Forschung resignierend aus: »The political and the syncretic readings both fail, in my opinion, for their lack of that realism, in the act of reading what is represented, which is demanded by the style of the sculptor; they are both insufficiently engaged in that

<sup>68</sup> Zu diesem HERZNER 1978; zusammenfassend ROSENAUER 1993, 51 f.

<sup>69</sup> Ursula Schlegel, »Problemi intorno al David Martelli«, in: *Donatello e il suo tempo* 1968, 245–258, mit den besten Argumenten für Donatello; zustimmend Douglas Lewis in: *Donatello e i suoi* 1986, 143 f. (Nr. 32); AVERY 1991, 123; dagegen überzeugend HERZNER 1982, 121–123; ROSENAUER 1993, 326 f.; die übrige Literatur verzeichnet bei MYSSOK 1999, 367 f.

<sup>70</sup> SHEARMAN 1992; auch die bei Shearman verfertigte Dissertation von JOHNSON 1994. – Die von Shearman beobachtete Ausrichtung der Werke auf den Standpunkt des Betrachters hin hat speziell für Donatello bereits MUNMAN 1985 untersucht. Ob allerdings die von ihm postulierten optischen Korrekturen in Ausarbeitung, Haltung und Proportion wirklich ganz so konsequent auf alle Werke Donatellos anzuwenden sind, bleibt fraglich, s. dagegen die Munman nicht bekannte Arbeit von Robert Stagg, *On the question of optical compensation in Italian Renaissance art*, M. A. Thesis Univ. of Louisville, Kentucky 1979, und die Rezension zu Munman von Deborah Stott, in: *Speculum*, 62 (1987), 455 f. – Für spätere Theorien s. etwa Thomas Frangenberg, »Optical correction in sixteenth century theory and practice«, in: *Renaissance studies*, 7 (1993), 207–228.

sense.«<sup>71</sup> Die neuen Dokumentenfunde haben Shearman bereits zur Hälfte bestätigt: Die ›synkretistischen Lesarten‹, welche im David eher Merkur, Ganymed oder noch ausgefallenerer Gestalten der antiken Mythologie sehen wollten, sind durch den überlieferten, noch zu Lebzeiten des Künstlers angebrachten *titulus* hinfällig.<sup>72</sup>

Gleich die erste Interpretation der Bronze-Statue, die diese Bezeichnung verdient, gemeint sind die knappen Seiten dazu in der Monographie Hans Kauffmanns, glaubte in Donatellos *invenzione* eine doppelte Intention verwirklicht, welche zu präzisieren und relativieren eines der Hauptziele der weiteren Forschung wurde: Der David sei sowohl christliches als auch politisch motiviertes *exemplum virtutis*. Kauffmann sah in der Gesamtkonzeption eines siegreichen Knaben, der seinen Fuß auf den abgeschlagenen Kopf des eigentlich überlegenen Angreifers setzt, das mittelalterliche Schema der Psychomachien, des erfolgreichen Kampfes der Tugenden über die Laster, aufgegriffen. Entsprechend stünden David und Goliath in der seit den Kirchenvätern entwickelten Tugendlehre für *humilitas* und *superbia*. Sowohl die Kopfneigung als auch die Nacktheit, d. h. Waffen- und Schutzlosigkeit, Davids veranschaulichten sinnfällig seine Demut und sein Gottvertrauen. Auf die aktuell-politische Situation bezogen habe sich Cosimo de' Medici »auf der Höhe seiner Macht« zum Ideal der Demut verpflichtet, wie auch die Idee »alt-florentinischer Tyrannenabwehr« evoziert. Beide Bronze-Monumente Donatellos für die Medici – David und Judith – hätten auf Hof und Garten verteilt also eine ganz ähnliche Botschaft vermittelt.<sup>73</sup>

Nicht überzeugend fanden die meisten späteren Interpreten Kauffmanns Deutung der Nacktheit als Ausweis für Demut. Nach Colin Eisler verbildliche der nackte Körper vielmehr das Heroische des christlichen Tugendhelden in vermeintlicher Anlehnung an antike Vorbilder.<sup>74</sup> Eine Reihe von Autoren berief sich auf den Bibeltext selbst: Die Schilderung bei I. Sam. 17,

<sup>71</sup> SHEARMAN 1992, 17–27, Zitat 21; vgl. auch die Literaturdiskussionen bei HERZNER 1982, 64–72; POPE-HENNESSY 1983, 122–127; LEACH 1984; DE ALBENTHIS 1986/87, 107–130; ROSENAUER 1993, 189–191.

<sup>72</sup> Alessandro Parronchi, »Mercurio e non David«, in PARRONCHI 1980, 101–115, einem Hinweis von LÁNYI 1939, 9–22, folgend, hatte Merkur und Argus als Thema vorgeschlagen; mit Einschränkungen als mögliche zweite Deutungsebene akzeptiert von POPE-HENNESSY 1983 (korrigiert 1993) und LEACH 1984. – Nur der Vollständigkeit halber zitiert sei Gabriel Blumenthal, »The science of the Magi: the old sacristy of San Lorenzo and the Medici«, in: *Source*, 6 (1986), 1–11, v. a. 10, die die Statue als alchimistischen Mond-Hermaphroditen Rebis deutet.

<sup>73</sup> KAUFFMANN 1935, 167–172.

<sup>74</sup> Bereits SCHOTTMÜLLER 1904, 83: »dargestellt wie ein antiker Heros«; Zweifel bei JANSON 1957, Bd. 2, 82–84; EISLER 1961; GREENHALGH 1982, 174f.; Zusammenfassung bei DOEBLER 1971.

laut der David nach einer Anprobe die viel zu schwere Rüstung König Sauls zurückgewiesen habe, wäre so verstanden worden, daß er daraufhin nackt in den Kampf gezogen sei. Czogalla und Shearman sehen dagegen die Beschreibung des schönen Knaben und die Etymologie und lateinische Übersetzung des hebräischen Namens David, der neben *manu fortis* auch *desiderabilis* bedeute, als Grund für die Aktdarstellung. Die den Betrachter anziehende körperliche Schönheit des Knaben wäre die in die Anschauung transponierte Bedeutung seines Namens.<sup>75</sup>

Der Sieg des – nackten und sinnlichen – Guten über das Böse läßt sich mit leichten Modifikationen und ergänzt um die Eros-Lehre auch ins unvermeidlich Neoplatonische wenden.<sup>76</sup> Die Beliebtheit solcher Deutungen zeigt sich schon daran, daß der David genauso gut unter epikuräische Vorzeichen gestellt werden konnte.<sup>77</sup>

Nicht als Tugendssymbol und nicht nur als allgemeingültiges Zeichen der *Florentina libertas* – Kauffmanns Gedanke der ›Tyrannenabwehr‹ hatte bei einer Reihe von Autoren Zustimmung gefunden<sup>78</sup> –, sondern in einer ganz präzise zu bestimmenden historisch-politischen Situation sei das Monument entstanden, folgt man Horst W. Janson und Volker Herzner. Diese politischen Interpretationen des Bronze-David scheinen von vorne herein ein starkes

<sup>75</sup> FEHL 1972–73, 300–302; CZOGALLA 1975, 119f.; HIMMELMANN 1985, 101f.; DE ALBENTIS 1986/87, 124; SHEARMAN 1992. – An der von GREENHALGH 1982, 174, benannten Stelle in I. Sam. 19, 24, ist Saul und nicht David nackt! – Nicht nachvollziehbar scheint mir der Vorschlag von SPINA BARELLI 1974, 36–40, die Nacktheit würde anstelle des üblichen Rotulus auf Davids Prophetentum verweisen.

<sup>76</sup> SCHNEIDER 1973 in Verbindung mit Homoerotik; vgl. dazu die Kritik von DIXON 1979, 9–11, und die Antwort von SCHNEIDER 1979; AVERY 1986, 96–101; AMES-LEWIS 1989, 235–251; weder Schneider noch Ames-Lewis vermögen eine zeitgenössische Textstelle beizubringen, die Davids Sieg über Goliath in neoplatonischem Sinne interpretiert. – Zur Relevanz platonischen Gedankenguts um 1440 James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden 1990, Bd. 1, 3–263; Methodenkritik an neoplatonischen Deutungen zuletzt bei Horst Bredekamp, »Götterdämmerung des Neuplatonismus« (1986), in: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geist-Gegenwart der Ikonologie*, hg. Andreas Beyer, Berlin 1992, 75–83.

<sup>77</sup> SPINA BARELLI 1974, 28–44, die die auch für meine Deutung wichtige Textstelle im Prooemium von Lorenzo Vallas *De Voluptate* völlig aus dem Kontext isoliert und fehldeutet (s. u.). Zuletzt akzeptiert von POPE-HENNESSY 1993, 152. – Schon die Einschätzung Vallas als Epikureer ist zu korrigieren, s. zuletzt Brian Vickers, »Valla's ambivalent praise of pleasure: rhetoric in the service of Christianity«, in: *Viator*, 17 (1986), 271–319; Maristella D. Panizza Lorch, »The Epicurean in Lorenzo Valla's On Pleasure«, in: *Atoms, pneuma and tranquillity. Epicurean and Stoic themes in European thought*, hg. Margaret J. Osler, Cambridge 1991, 89–114.

<sup>78</sup> HARTT 1964; LISNER 1967, 83–85; SCHNEIDER 1973, 213, die die Überlegungen SEYMOURS 1967, 13, zu Michelangelos späterem David aufgreift; ROSENAUER 1993, 191; CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 205–209 u. 235–245.

Argument durch den Präzedenzfall von Donatellos eigenem Frühwerk zu gewinnen. 1416 kaufte die Signoria den in der Dom-Opera stehenden Marmor-David des Bildhauers und ließ ihn in den Palazzo Vecchio überführen (Abb.102). Dabei muß für unsere Argumentation hier nicht entschieden werden, ob es sich bei dieser Skulptur tatsächlich um den 1408 bei Donatello in Auftrag gegebenen Propheten für einen der Chor-Strebepfeiler des Doms handelt, oder nicht doch um ein wenige Jahre später entstandenes, mit einer kurzen dokumentarischen Erwähnung zu verbindendes Werk.<sup>79</sup> Jedenfalls gelang es 1991 Maria M. Donato, den Kontext des Marmor-Davids in der *Sala dei Gigli* des Palazzo Vecchio sowie den historischen Anlaß des außergewöhnlichen Transfers zu rekonstruieren.<sup>80</sup> Als Pendant zu einem gemalten Herkules gedacht, war unter dem christlichen Heroen zu lesen:

PRO PATRIA FORTITER DIMICANTIBUS ETIAM ADVERSUS  
TERRIBILISSIMOS HOSTES DEUS PRESTAT VICTORIAM.<sup>81</sup>

1416 hatte Florenz mit viel Glück nach zwanzigjährigen Auseinandersetzungen seine »terribilissimos hostes«, den Mailänder Herzog Gian Galeazzo Visconti, die Stadt Pisa und König Ladislaus von Neapel niedergewungen bzw. sich mit ihnen arrangiert. Der Marmor-David sollte den Florentinern das alttestamentarische Beispiel eines aussichtslos scheinenden Kampfes, der mit Gottes Hilfe dennoch gewonnen wurde, ins Gedächtnis rufen. Ihre Ursprünge hat eine solche politische Lesart der biblischen Begebenheit wohl in Dantes *De Monarchia*, wo Davids Sieg als Beweis für göttliche Gerechtigkeit angeführt wird, und in der Interpretation als »sanctus amor patriae« in den *Convenevole da Prato* zugeschriebenen *Regia Carmina* (erste Hälfte 14. Jh.).<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Die in den Dokumenten erwähnte zweite Figur des Nanni di Banco identifizierte Jenő Lányi, »Il Profeta Isaia di Nanni di Banco«, in: *Rivista d'Arte*, 18 (1936), 136–178, aufgrund des polygonalen, dem Grundriß des Strebepfeilers korrespondierenden Sockelzuschchnitts mit dem jugendlichen Propheten im Florentiner Dom. WUNDRAM 1969 (zuvor kurz in: *Donatello* 1968) eröffnete erneut die Diskussion, indem er Donatellos Marmor-David erst 1412–16 (?) datierte, Lányis jugendlichen Propheten jetzt als Donatellos David von 1408 erklärte und für Nanni einen neuen Kandidaten beizubringen versuchte; die weitere Diskussion resümiert HERZNER 1978, 43–58; zuletzt wollte POPE-HENNESSY 1993 in einem bislang Rosso zugeschriebenen Propheten der Florentiner Domopera Donatellos David von 1408 erkennen, zustimmend aufgegriffen von OLSZEWSKI 1997. – Der letzte Überblick bei ROSENAUER 1993, 10–14 u. 51 f.

<sup>80</sup> DONATO 1991; vgl. zuvor die Überlegungen von HERZNER 1978; jüngst wenig überzeugend Patricia Leach, »Donatello's marble David: Leonardo Bruni's contribution«, in: *Source*, XII/3 (1993), 8–11.

<sup>81</sup> »Den tapfer für das Vaterland Kämpfenden gewährt Gott auch gegen schreckliche Feinde den Sieg.«

<sup>82</sup> Dante, *De Monarchia*, II, 9, und *Convenevole da Prato*, *Regia Carmina*, hg. Cesare Grassi, Mailand 1982, II, 73; vgl. DONATO 1991, 83–98, v. a. 94.

Bei aller Überzeugungskraft dieser Sichtweise gilt es doch im Hinblick auf die Deutungen Jansons und Herzners für den Bronze-David zweierlei im Auge zu behalten. Ernst H. Gombrich hat in einem Vortrag zu *Topos and Topicality in Renaissance Art* das Aufspüren aktueller Bedeutungsschichten und Allusionen in Kunstwerken des 15. und frühen 16. Jhs. prinzipiell kritisiert.<sup>83</sup> Auf unser Beispiel übertragen: Die Bedeutung des Marmor-Davids bleibt die eines allgemeinen, an die Bürger gerichteten Exempels tugendhaften Einsatzes gegenüber dem Vaterland. Der von Donato zweifelsfrei rekonstruierte Anlaß der Aufstellung – eine ganze Reihe über Jahre hinweg glücklich überstandener Bedrohungen – mag zwar den Zeitgenossen präsent geblieben sein. Die Statue selbst – geschweige denn die Inschrift – erinnert aber die Nachwelt mit keinem Fingerzeig an ein bestimmtes aktuelles Ereignis.<sup>84</sup> Aus einem einzigen, sicher politisch zu deutenden Beispiel einer David-Ikonographie im Florenz des *primo Quattrocento* läßt sich darüber hinaus noch nicht einmal folgern, daß der alttestamentarische Heroe ab diesem Zeitpunkt ausnahmslos auf den einen Aspekt des *signum libertatis* festgelegt gewesen wäre.<sup>85</sup> Diese Funktion erfüllte eigentlich der durch lange

<sup>83</sup> Publiziert in dt. Übersetzung als Ernst H. Gombrich, »Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance«, in: *Freibeuter*, 23 (1985), 15–40; Gombrich argumentiert an den Beispielen von Krautheimers Interpretation der Paradiestür Ghibertis, Traegers Deutung der *Stanza dell' Eliodoro* und Panofskys Buch zur *Camera di San Paolo* Correggios.

<sup>84</sup> Ein hierfür interessanter Vergleich findet sich in einem Gedächtnistraktat von 1432 (GIUSTINIANI, *Regulae*, 125f.). Dort wird vorgeführt, wie man sich den Text einer Friedensverhandlung zwischen Venezianern und Mailändern durch ein Gedächtnisbild einprägen könne, woraus sich Rückschlüsse auf die Wahrnehmung realer Monumente ergeben.

<sup>85</sup> Im Gegensatz zur Fülle der Darstellungen in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. finden sich in Florenz im Tre- und frühen Quattrocento nur wenige Beispiele für David als Sieger über Goliath. Das wichtigste ist Taddeo Gaddis Fresko in der Baroncelli-Kapelle von ca. 1330, welches den jugendlichen Helden auf der Leiche des Feindes stehend zeigt, dessen abgetrennten Kopf in der einen Hand, das Schwert in der andern. Die Schleuder als eigentliche Waffe hängt am Gürtel. Im ikonographischen Kontext erscheint David als Sproß des Stammes Jesse und Vorfahre Mariens und Jesu. Eine *a secco* aufgetragene und heute nahezu unsichtbare Goldkrone verdeutlichte den Aspekt des Königs und Propheten. Für die ungewöhnliche Kombination wird – ohne letzte Sicherheit freilich – die Biographie des hier bestatteten Bartolo Manetti Baroncelli verantwortlich gemacht. Auf seine Rolle als Verteidiger der Republik in der Schlacht von Altopascio 1326 hätte durch die Parallele zu David angespielt werden sollen; dazu Robert J. H. Janson-La Palme, *Taddeo Gaddi's Baroncelli Chapel: studies in design and content*, Phil. D. diss. Princeton 1975, v. a. 339–345; der Autor schließt allerdings von der David-Ikonographie des 15. Jhs. zurück. – Zu David und Goliath in der mittelalterlichen Stadtkonographie K. Hoffmann-Curtius, *Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia*, Düsseldorf 1968, 27; auch Susanne Wittekind, *Kommentar mit Bildern. Zur Ausstattung mittelalterlicher Psalmenkommentare und Verwendung der Davidgeschichte in Texten und Bildern am Beispiel des Psalmenkommentars des Petrus Lombardus (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 59)*, Frankfurt a. M. 1994, zur möglichen politischen Bedeutung 91–112.

Tradition sanktionierte ›Hercules Florentinus‹.<sup>86</sup> Erst als auch am Bronze-David Donatellos in der 1450er/60er Jahren der *titulus* des Gentile de' Becchi angebracht wurde, scheint sich eine solche feststehende und eindeutige Lesart zu etablieren, die dann in Michelangelos *gigante* von 1504 kulminieren sollte (s. ausführlich Kap. VI.5).

Janson – um nun auf die Ausgangsfrage nach den beiden politischen Deutungen zurückzukommen – versuchte 1978, die in seiner großen Monographie fehlende Interpretation des Bronze-Davids nachzuliefern.<sup>87</sup> Die Statue müsse als Antwort der Kommune auf die Bedrohung durch die Mailänder Visconti zwischen 1423 und 1428 verstanden werden, es wäre sozusagen die Konstellation von 1416 mit der Aufstellung des Marmor-Davids wiederholt worden. Die Medici seien daher nicht ursprünglich für den Auftrag verantwortlich gewesen, der David hätte als öffentliches Monument möglicherweise auf der Säule am Mercato Vecchio zu stehen kommen sollen, welche dann ab ca. 1430 Donatellos *Dovizia*<sup>88</sup> besetzte. Die Medici hätten sich ›irgendwann‹ (um 1444?) des Bronze-Davids für ihren neuen Palazzo bemächtigt. Jansons komplizierte Hypothese beruht, von der unwahrscheinlichen Frühdatierung ganz abgesehen, allein auf einer hypothetischen Ergänzung: Als Helmzier Goliaths, die nur noch aus der runden Öffnung zwischen den beiden Adlerschwingen zu erschließen ist, wäre das Mailänder Wappentier der *biscia* – eine menschenfressende Schlange bzw. ein Drache – zu rekonstruieren. Zuletzt hat Shearman diese Argumentation detailliert widerlegt.<sup>89</sup>

Herzner vermutete als *Movens* für den Auftrag den endgültigen Sieg der Florentiner in der Schlacht von Anghiari am 29. Juni 1440, nach der alle äußeren und inneren Zwistigkeiten beigelegt wurden: ›Da diese Statue des biblischen Siegers über einen übermächtigen Feind in die Zeit unmittelbar nach der Anghiari-Schlacht datiert werden kann, liegt es nahe, in ihr das Monument zu sehen, das die eigentlichen Sieger von Anghiari, die Medici, aus diesem Anlaß sich selbst errichtet haben.‹<sup>90</sup> Auch hier von den chronologischen Problemen mit der oben ermittelten Datierung ›um oder eher vor

<sup>86</sup> Dazu ETTLINGER 1972; HESSERT 1991.

<sup>87</sup> JANSON 1978; zuletzt akzeptiert von SPERLING 1992.

<sup>88</sup> Die Säule für die *Dovizia* wurde 1429 geliefert, 1430 aufgerichtet; die von Milanese erwähnten Dok. wiedergefunden von Margaret Haines, ›La Colonna della *Dovizia* di Donatello‹, in: *Rivista d'Arte*, 37 (1984), 348–359; zur Interpretation WILKINS 1983 und BLAKE WILK 1986; zu Rekonstruktion und ikonographischer Tradition auch Masahiko Mori, ›First public sculpture in the early Renaissance Florence – Donatello's lost *Dovizia*‹, in: *Art History* (Tohoku Univ., Japan) 6 (1984), 39–71 (japan. mit engl. Resümee).

<sup>89</sup> SHEARMAN 1992, 17–27.

<sup>90</sup> HERZNER 1982, 98, vgl. besonders auch 102: ›Der Marmor-David war als politische Symbolfigur der florentinischen Republik eine ikonographische Neuschöpfung, entstanden offensichtlich in der Absicht, ein allen verständlicher und anschaulicher Ausdruck

1440 abgesehen: Weder die Statue selbst geschweige denn ihre Herzner noch unbekannte Inschrift geben einen Anhaltspunkt, das Monument so konkret mit Anghiari in Verbindung zu bringen. Wären also statt des aktuellen Anlasses der Aufstellung, den auch ein Betrachter der Renaissance ohne Vorwissen wohl kaum erkennen konnte, nicht vielmehr die allgemein verständlichen Bedeutungsvalenzen des Bronze-Davids zum Zeitpunkt seiner Aufstellung zu präzisieren? Und kann man sich überhaupt vorstellen, der nach seiner Rückkehr aus dem Exil 1434 zurückhaltend agierende Cosimo habe sich tatsächlich zur expliziten Selbstverherrlichung ein solch triumphales Siegesmonument in seinen Palast gestellt?<sup>91</sup>

Jedenfalls lenkt aber Herzner angesichts aller ikonographischen Besonderheiten der Statue die Aufmerksamkeit zurecht auch wieder auf die vorbildlose Nacktheit, in der er »Donatellos eigene, künstlerische Entscheidung« sieht.<sup>92</sup> Mit dieser künstlerischen Entscheidung ist ein weiteres prinzipielles Problem aller Deutungen angesprochen: Daß Donatellos Statue nach dem Vorbild antiker Monumente als *exemplum virtutis* in allgemeinstem Sinne diene, steht außer Zweifel. Uneinigkeit herrscht (lediglich) über die genauer zu fassende Botschaft und den konkreten Anlaß für den Auftrag. Der viel gewichtigere Kritikpunkt besteht jedoch darin, daß alle bisherigen Interpretationen nur ganz unzureichende Begründungen für die außergewöhnliche formale Gestaltung des Bronze-Davids anzuführen vermögen. Shearman forderte zwar das *only connect* von Form und Bedeutung, blieb aber selbst ganz bei den Anfängen stehen.

Die einzige Sichtweise des David schließlich, welche bislang wirklich von der Form ausgeht, scheidet schon daran, ein einziges Merkmal, nämlich die Sinnlichkeit und die (für die Augen einiger moderner Betrachter vermeintlich primäre) Erotik des Knabenaktes, zu verabsolutieren. Man wollte

des Bewußtseins der besonderen Stellung und der Auserwähltheit des florentinischen Gemeinwesens zu sein, das das humanistische Selbstverständnis erarbeitet hatte. [...] eine solche Symbolfigur war notwendigerweise an den politischen Ort gebunden, an dem die florentinische Staatsgewalt ihren legitimen Sitz hatte, das heißt, an den Signorienpalast. Wenn die Medici es unternahmen, diesen David – obschon in anderer Gestalt – in ihrem eigenen Wohnsitz aufzustellen, dann verleihen sie damit ihrer nach Anghiari endlich gesicherten Vormachtstellung in Florenz auf eine Weise Ausdruck, die an Offenheit und Deutlichkeit über alles hinauszugehen scheint, was in dieser Hinsicht Änderungen der Verfassung oder gesetzgeberischen Akten zu entnehmen ist [...]«; zustimmend POPE-HENNESSY 1993. – In der byzantinischen Herrscherpanegyrik wurde das Schicksal einiger Kaiser mit dem Davids verglichen; Cosimo de' Medici hätte seine Flucht, siegreiche Rückkehr und Aufstieg zur Macht ebenfalls in Parallele zu David sehen können; vgl. zu Byzanz: Henry Maguire, »The art of comparing in Byzantium«, in: *Art Bulletin*, 70 (1988), 88–103.

<sup>91</sup> Vgl. die Charakterisierung des Medici-Regimes bei RUBINSTEIN 1968 und KENT 1978.

<sup>92</sup> HERZNER 1982, 106.

darin – eine vorsichtige Bemerkung Jansons aufgreifend, die ihrerseits auf Andeutungen Polizians fußt – den Beleg für Donatellos Homosexualität sehen. Die Formulierungen reichen von neoplatonisch verbrämter, bewußter »defense of his homosexuality« bis zum Resultat der »Aufweichung der christlichen Moralnormen in humanistischen Kreisen durch die Auseinandersetzung mit antiken Schriften«. <sup>93</sup> Genauso wenig überzeugt eine Freud-sche »rite of passage for David [...] into manhood« oder die Verbindung mit einer hypothetischen Hochzeit, bei der eine nackte Knaben(!)statue »might appeal to a prospective bride as well as to the narcissism or homoerotic desire of a male audience«. <sup>94</sup> Zwar galt Florenz als Hochburg der Sodomie. Um freilich einschätzen zu können, bis zu welchem Grad die Statue öffentlich eine solche Sichtweise propagieren oder auch nur assoziieren konnte, muß man sich bewußt halten, daß 1432 eigens eine Behörde – die *Ufficiali della Notte* – installiert worden war, deren Aufgabe allein in der rigorosen strafrechtlichen Verfolgung dieses ›Vergehens‹ bestand. <sup>95</sup> Sehr bedenkenswert scheint dagegen jüngst die Argumentation von Christopher Fulton, der die schöne Nacktheit des Jünglings mit ihren möglichen homoeroticen Konnotationen auf einer untergeordnet-unterbewußten Rezeptionsebene auch als anspornendes Exemplum für heranwachsende Jugendliche in Florenz verstehen möchte. <sup>96</sup>

### *Erneute Lektüre: David in den Schriftquellen*

Auch nach allen Deutungsversuchen lohnt es sich, nochmals die grundlegenden Texte zu David, also Bibel und zugehörige Kommentare, durchzusehen.

<sup>93</sup> Zuerst JANSON 1957, Bd. 2, 85, der sich auf einen Vortrag Lanyis beruft: Quellen-Grundlage sind drei Erzählungen Polizians (App. A, 31) über die schönen Gehilfen Donatello. – Diese homoerotische Sicht findet sich vorbereitet in der Literatur des frühen 20. Jhs., etwa bei André Gide, der junge Fischer am Arno mit den ›orientalischen Reizen‹ von Donatellos David verglichen hatte, s. Alan Sheridan, *André Gide. A life in the present*, London 1998, 133 u. 257. Dann mit Aufkommen der ›gender studies‹ SCHNEIDER 1973 und 1976 (dazu die Besprechung von Hans J. Kleinschmidt, in: *American Imago*, 33 [1974], 92–97); CZOGALLA 1975; DIXION 1979. Ohne daß Übereinstimmung erzielt worden wäre, wurde diese Sichtweise zuletzt ausführlich in der Dissertation von STERNWEILER 1993 für die Protagonisten Donatello, Michelangelo und Caravaggio dargestellt (dazu die Rez. von Jarl Kremer, »Homosexualität und Kunst anlässlich des Buches von Andreas Sternweiler: Die Lust der Götter«, in: *Frühneuzeit-Info*, 5 [1994], 176–182). – Siehe schließlich Seymour Howard, »Autocathexis and ›Old Master‹ patronage«, in: *Source*, 14 (1995), 21–31, zum Bronze-David 22–24, wieder vorsichtiger SMITH 1994 und Wolfgang Popp, »Der biblische David als schwule Ikone der Kunst und Literatur«, in: *Ikonen des Begehrens*, hg. Gerhard Härle u. a., Stuttgart 1997, 67–100.

<sup>94</sup> DIXION 1979, 8; BASKINS 1993, 116.

<sup>95</sup> Michael Rocke, *Forbidden friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York und Oxford 1996, v. a. 3–84, kurz zu Donatello 139.

<sup>96</sup> FULTON 1997.

Deren Aussagewert wurde mit dem Hinweis auf die Beschreibung des Knaben als »braun und schön« (*rufus et pulcher*) und seine Namensetymologie (*desiderabilis, manu fortis*) keineswegs voll ausgeschöpft.<sup>97</sup>

Die zentrale Passage aus I. Sam. 17 sei kurz resümiert<sup>98</sup>: Der Hirtenjunge<sup>99</sup> David wird vom Vater mit Nahrungsmitteln zu seinen Brüdern geschickt, die für König Saul am Krieg gegen die Philister teilnehmen. Im Felde angekommen, hört er von der Herausforderung zum Zweikampf, welche der Riese Goliath aus dem Lager der Feinde verkündet hatte. Er meldet sich freiwillig, wird nach einigem Zögern vor Saul geführt und schließlich akzeptiert. Dieser übergibt ihm seine Rüstung und Waffen, die dem Knaben freilich viel zu schwer sind. Nur mit dem Hirtenstab, der Schleuder und einem Beutel mit fünf Steinen bewaffnet zieht er daraufhin gegen Goliath. Er trifft diesen mit dem ersten Steinwurf, das Geschoß zertrümmert den Helm des Herausforderers und bleibt in der Stirn stecken. Daraufhin enthauptet David seinen am Boden liegenden Gegner mit dessen eigenem Schwert. Die Philister fliehen bei diesem Anblick. David wird im Triumph vor Saul geführt, dessen Tochter dem Sieger versprochen war. Die weiteren Wirren bis zur Königserhebung Davids sind bekannt. Der im 15. Jh. verbreitetste Bibelkommentar – die *Postillae* des 1349 verstorbenen Nicolaus de Lyra – nennt zusammenfassend als Zweck des Kampfes den Ruhm Gottes und die Freiheit seines Volkes.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> I. Sam 16, 12; auch 17, 42: »Erat enim adulescens rufus et pulcher aspectu.«

<sup>98</sup> Vgl. die um 1450 geschriebene Zusammenfassung des Geschehens bei ANTONINUS, *Chronica*, fol. 50: »In c. 17 congregatis Phylistaeis contra Israel in praelium Goliath gigas egrediebatur de exercitu Philistim contra Israel invitans as singulare certamen. David autem cum esset in pascuis, missus fuit a patre ad visitandum fratres, qui erant in exercitu cum Saule. Qui videns gigantem discurrentem: interrogans super hoc & audiens quod qui vixisset eum, fieret gener regis, & multas divitias haberet. Ille se adhoc obtulit: praesentatusque coram Saule dixit quomodo in pascuis interfecerat & ursum & leonem demum reiectis armis quibus indutus fuerat pergens contra Philistaeum ad certamen David lapide ex funda proiecto in fronte Goliath percussit: quem cadentem in terram gladio ipsius Goliath caput eius amputavit portans illud ad Saul. Et exercitus eius procedens contra Philistum prostravit eos.«

<sup>99</sup> Davids Alter läßt sich aus dem Bibel-Text als Übergang von *pueritia* zu *adolescencia*, d. h. als ca. 12–14 Jahre, erschließen. Saul spricht ihn vor dem Kampf noch mit *puer*, danach respektvoll als *adolescens* an; an anderer Stelle heißt es: »tenera aetate, vix dum adolescentulus«. – Zur Definition von *pueritia* s. PAPIAS, *Vocabularium*: »Puericia a puritate dicta aetas: haec a septimo anno usque ad quartumdecimum annum tendit« und die Ausführungen bei PALMIERI, *Vita Civile*, 24–35.

<sup>100</sup> NICOLAUS DE LYRA, *Postillae*, Bd. 1, fol. [232v–234r]: »Et ait David [...] volebat enim pugnare cum eo propter gloriam dei ut videbitur: & propter liberationem populi. libertas autem a tributo & alia regis promissa [...]«. – Zur Bedeutung und Verbreitung dieses Kommentars E. Gosslin, »A listing of printed editions of Nicolaus of Lyra«, in: *Traditio*, 26 (1970), 399–426.

Auf den ersten Blick fallen vor allem die Abweichungen Donatellos von eindeutigen Textvorgaben ins Auge. Seinem David fehlt nicht nur die Wunderwaffe der Schleuder, auch vom Beutel mit den Steinen und dem Stab ist nichts zu sehen, obwohl allen diesen Details – und nicht etwa einem Hirten- oder Wanderhut und Stiefeln – in der mittelalterlichen Exegese des Geschehens eine wichtige symbolische Bedeutung zukommt.<sup>101</sup> Das Ablegen der Rüstung des Saul impliziert auch keineswegs, daß der Knabe daraufhin nackt dastand, vielmehr muß man ihn sich immer noch mit einer Tunika bekleidet vorstellen, wie es zumindest eine Quelle des 15. Jhs. auch explizit vermerkt.<sup>102</sup> Schließlich ist die Stirn des Goliath bei Donatello durch den Helm verdeckt und geschützt, obwohl die Bibel ausdrücklich beschreibt, wie das tödliche Geschoß eben die Stirn trifft und dort stecken bleibt: »infixus in fronte«. Alle anderen Darstellungen Davids mit dem Kopf des Goliath aus dem 15. Jh. versuchen wenigstens in den Grundzügen diese Vorgaben umzusetzen.

In anderer Hinsicht scheint Donatello jedoch besonders getreu dem Text zu folgen. Sein David hält den Moment des endgültigen Sieges nach der Enthauptung fest. Entsprechend der theologischen Relevanz präsentiert er dem Betrachter nicht die Schleuder, sondern das überdimensionierte Schwert des Feindes und verweist so darauf, daß der Besiegte mit seiner eigenen Waffe getötet wurde. Tatsächlich ist darin auch der eigentliche Anlaß des Triumphes zu sehen: David, d. h. die Kirche oder Christus, überwindet den hochmütigen Teufel mit dessen eigenen Mitteln, das Böse richtet sich letztlich selbst zugrunde. Jedenfalls lautet so der Tenor etwa bei Rabanus Maurus, der in seinen *Allegoriae in Sacram Scripturam* bezeichnenderweise nicht unter dem Stichwort ›Schleuder‹ (*funda*), sondern bei ›Schwert‹ (*gladius*) ausführlichst auf David zu sprechen kommt.<sup>103</sup> Die schwere Bewaffnung

<sup>101</sup> Vgl. die wichtigsten Kommentare: Augustinus, *Enarratio in Psalmum XXXIII* (PL 36, 302); Augustinus, *Sermo XXXII* (PL 38, 196–207); Isidor, *Allegoriae quaedam scripturae sacrae*, 94 (PL 83, 113); Rabanus Maurus, *Commentaria In Libros IV Regum*, I cap.xvii (PL 109, 51–4); Rabanus Maurus, *De Universo Libri XX*, III (PL 111, 58); Petrus Comestor, *Historia Scholastica – Lib. I Regum*, cap.xvii (PL 198, 1311f.); *Glossa ordinaria*, Bd. 2, fol. [29r]; NICOLAUS DE LYRA, *Postillae*, Bd. 1, fol. [232v–234r].

<sup>102</sup> I. Sam. 17, 38–40 beschreibt die Vorgänge: »Et induit Saul vestimentis suis et inposuit galeam aeream super caput eius et vestivit eum lorica accinctus ergo David gladio eius super veste sua coepit temptare si armatus posset incedere non enim habebat consuetudinem dixitque David ad Saul non possum sic incedere quia nec usum habeo et deposuit ea et tulit baculum suum quem semper habebat in manibus et eligit sibi quinque limpidissimos lapides de torrente et misit eos in peram pastorem quam habebat secum et fundam manum tulit et processit adversum Philistheum.« – Bei COLLAZIO, *Duello*, 33 (entstanden ca. 1471–74, Widmung an Lorenzo de' Medici), wird daraus: »Exiit omnem ornatum puroque legens in gurgite quinque ipsa pera condit lapides tunicasque recingit.«

<sup>103</sup> RABANUS MAURUS, *Allegoriae*, Sp. 941 zu *gladius*; Sp. 935 zu *funda*.

Sauls bezieht Rabanus auf die weltlichen Gesetze, die leichten Schleudersteine auf die geistigen. Einen ähnlichen Gegensatz zwischen körperlicher und geistiger Armierung referiert im späten 14. Jh. Giovanni di San Geminiano in seiner *Summa*, wobei ihm gerade die nutzlose Rüstung des Goliath dazu dient, den *miles christianus* nachdrücklich auf die paulinischen ›Waffen des Glaubens‹ zu verweisen.<sup>104</sup> Donatello könnte daher durch die Nacktheit – will heißen: scheinbare Verwundbarkeit, die aber in Wirklichkeit durch die absolute Zuversicht in Gott völlige Sicherheit bedeutet – auf die *armatura spiritualis* Davids verweisen.<sup>105</sup> Und wenn David selbst im 108. Psalm die Feinde mit Verwünschungen überhäuft, welche diesen wie Kleidung anhaften sollen, so läßt sich möglicherweise die Nacktheit des Gotteskämpfers im Gegensatz dazu als Zeichen unbescholtener Gnade verstehen.<sup>106</sup> In weiterem Sinne sollte wohl selbst die üppige Haarpracht Goliaths, auf deren Ausarbeitung Donatello besonderen Wert legte – man beachte insbesondere die Barthaare, die sich um die Füße des Knaben schmiegen –, als Zeichen der Sünde fungieren: Wie die Vielzahl der Laster müsse man die übermäßig an sich wachsenden Haare und insbesondere den Bart abschneiden, so etwa Durandus in seinem vielgelesenen *Rationale divinatorum officiorum*.<sup>107</sup>

Zumindest für ein Detail läßt sich zweifelsfrei nachweisen, daß solche theologisch-exegetischen Überlegungen für die Konzeption der Statue tatsächlich eine Rolle spielten. Erstaunlicherweise zeigt Donatello zwei ›Siegeskranze‹, den bescheidenen Zweig auf Davids Hut und den als Basis dienenden, aufwendigen Lorbeerkranz – man möchte meinen: die eigentliche Triumphinsignie. Aber dieser große Kranz, auf den der Knabe zu treten und der Goliaths Kopf einzurahmen scheint, kann sich kaum auf Davids Sieg beziehen, zu offensichtlich wird er erniedrigt und der einfache Zweig erhöht. Aus der Anschauung heraus muß man ihn dem besiegten Goliath zuordnen.<sup>108</sup> Dies erinnert an Isaias, der in einer Reihe von Prophezeiungen

<sup>104</sup> RABANUS MAURUS, *Allegoriae*, Sp. 941: »Arma Saulis carnales sunt observantiae legis, quae quod neminem iustificat, non juvant, sed onerant.« – GIOVANNI DI SAN GEMIGNIANO, *Summa*, lib. IX, cap. iiii, fol. 146v–147r: »Armatura spiritualis similis est armature corporali. [...]«. – Im 6. Epheser-Brief werden unter die Waffen des *miles christianus* der Panzer der Gerechtigkeit, der Helm des Heils, das Schwert des Geistes und der Schild des Glaubens gezählt; zu den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten dieser Waffen etwa Augustinus, *De Doctrina Christiana*, III, cap. 26.

<sup>105</sup> Dies vermutete bereits WHITE 1989, 178f., mit Verweis auf den Glaubensschild.

<sup>106</sup> Vgl. die Deutung bei NICOLAUS DE LYRA, *Postillae*, Bd. 2, fol. 15v–17r, ›Pro victoria david canticum CVIII‹: »Et induit maledictionem sicut vestimentum id est fuit circumdatus maledictionibus sicut homo circumdatur vestimento.«

<sup>107</sup> Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, lib. VI, cap. 86.

<sup>108</sup> Daß der Kranz auf Goliaths Hochmut alludiere, vermutete bereits SIMON 1968,

des Strafgerichts Gottes das 28. Kapitel mit dem Ausruf: »Vae coronae superbiae!« beginnt. Wenige Verse später folgt das Bild des »Mit-den-Füßen-Tretens«: »pedibus conculabatur corona superbiae«. <sup>109</sup> Abschließend wird als Beispiel göttlicher Strafe für menschlichen Hochmut ausgerechnet auf Davids zweiten Sieg über die Philister (II. Sam. 5, 17–25) angespielt, mit dem er Jahre nach dem Kampf gegen Goliath die Bedrohung durch diesen Volksstamm endgültig beseitigte. <sup>110</sup> Donatellos David setzt also beim Betrachter voraus, die Schilderung im I. Buch Samuel um das Bild der *corona superbiae* bei Isaias zu ergänzen. Der in den Staub getretene Siegeskranz charakterisiert den vorschnell siegessicheren Goliath. Dessen Überheblichkeit erscheint als Steigerung des allgemeinen Hochmuts der Philister, über die David in seiner Demut triumphiert. <sup>111</sup> Möglicherweise thematisiert der Flügelhelm mit seinem Relief ebenfalls diesen Hochmut und mokiert sich über die falsche Siegesgewißheit des Riesen. <sup>112</sup> Wie an der Cavalcanti-Verkündigung die größte Tugend, nämlich Demut, verherrlicht wird, so wird mit dem David die Strafe für das größte Laster gegen Gott, für *superbia*, vor Augen gestellt.

Der Sieg Davids steht jedoch nicht allein für einen außergewöhnlichen militärischen Triumph, er ist Versprechen und Zeichen Gottes für sein auserwähltes Volk, mit ihm bricht eine Art neues Goldenes Zeitalter an, ein Zeitalter des Friedens und der Prosperität. <sup>113</sup> David spricht dies selbst im

346 f.; übernommen von HERZNER 1982, 100 f., allerdings nur unter Verweis auf Ripas *Iconologia*. – CZOGALLA 1975, 124 f., glaubt der Kranz bestünde aus Blättern des Terebinthenbaums, da der Zweikampf im Terebinthen-Tal stattgefunden hätte, es würde sich also um eine Art Ortsangabe handeln; dagegen überzeugend HERZNER 1982, 98, Anm. 124.

<sup>109</sup> Vgl. dazu etwa die Auslegung bei BERCHORIUS, *Repertorium*, Bd. 1, 369 f., mit Hinweis auf die Tyrannen.

<sup>110</sup> Die Stelle Jes. 28, 21 lautet: »Sicut enim in monte divisionum stabit dominus. sicut in valle quae est in gabaon irascetur ut faciat opus suum«; die *Glossa ordinaria* erläutert zu der Ortsangabe: »Philisteos congregatos superveniens David auxilio domini divisit vivos a mortuis et per diversa loca dispersit unde locus ille baalpharasim nomen accepit.«

<sup>111</sup> Mit Kauffmann glaube ich, daß Demut eine der zentralen Tugenden von Donatellos David ist, auch wenn der in die Hüfte gestemmte Arm das Selbstbewußtsein des Siegers bezeugt (zu dieser Geste Joneath Spicer, »The Renaissance elbow«, in: *A cultural history of gesture*, hg. Jan Bremmer und Herman Roodenburg, Cambridge 1993, 84–128). – Vgl. auch Charles A. Huttar, »Frail grass and firm tree: David as a model of repentance in the Middle Ages and early Renaissance«, in: *The David Myth in Western Literature*, hg. Raymond-Jean Frontain und Jan Wojcik, West Lafayette 1980, 38–54, und für das spätere 16. Jh. Richard Cocke, »Et ero humilis in oculis meis: Francesco Salviati's David cycle in Palazzo Sacchetti«, in: *Art History*, 3 (1980), 194–201.

<sup>112</sup> Vgl. zur negativen Deutung von (Falken- oder Geier-)Flügeln RABANUS MAURUS, *Allegoriae*, 856 f.: »Per alas cupiditates rapacium, ut in Zacharia [v, 9]: »Et habebant alas, quasi alas milvi«; der Flügelhelm würde weniger Goliaths *superbia* als seine Raubgier

143. Psalm an, der nach mittelalterlicher Vorstellung das Gebet des Hirtenknaben zu Gott unmittelbar vor dem Kampf und bereits im Angesicht Goliaths festhält. Nicolaus de Lyra kommentiert den abschließenden Wunsch Davids nach dem Wohl seines Volkes:

Hier bittet David für das Wohlergehen des Volkes Israel im Hinblick auf die Bevölkerungszahl. Folgerichtig bittet er um die Vermehrung der weltlichen Güter, denn ohne diese ist eine größere Bevölkerungszahl nicht zu erhalten.<sup>114</sup>

Geradezu eine Zeitenwende markiert der Zweikampf schließlich in der um 1450 verfaßten *Chronica* des Florentiner Erzbischofs Antoninus. Für diesen stellt – die mittelalterliche Lehre von den sechs Weltaltern aufgreifend – das Ereignis den Schluß der 3., Davids Königsherrschaft dann die Eröffnung der 4. *aetas* dar.<sup>115</sup>

anzeigen. Ruth Mellinkoff, »Demonic winged headgear«, in: *Viator*, 16 (1985), 367–381, deutet solche Flügel in französischen, englischen und deutschen Buchilluminationen des 13. und 14. Jhs. als Zeichen für das Heidentum. – Ein drittes »Attribut« Goliaths, das Putten-Relief *all'antica* auf seinem Helmvisier, entzieht sich einer präzisen Deutung, zu klein und ungenau sind der Sitzende auf dem Wagen, ein Dahinterstehender und sechs geflügelte *spiritelli* wiedergegeben. Wahrscheinlich sollte durch die Umformung des Zuges von Bacchus und Ariadne die Persiflage eines Triumphzuges evoziert werden. Ältere Deutungen bei HERZNER 1982, 101, Anm. 132. – Für die *spiritelli* des Helms könnte man auch an die *Glossa ordinaria* erinnern, die die Philister allegorisch als *demones*, Goliath als *caput eorum* deutet.

<sup>113</sup> Zum Goldenen Zeitalter unter David etwa Petrus Damianus, *Opera omnia*, Paris 1743, 119: »Laetentur ergo caeli, exsultet terra, quia in rege suo vere Christus regnare cognoscitur et sub ipso iam saeculi fine aureum David saeculum renovatur.« – Den Aspekt des Friedensbringers betonte bislang nur HERZNER 1982, 99 u. 102, der ihn einmal in dem vermeintlichen Ölweig Davids, dann in dessen »ganzem Erscheinungsbild«, dem »ausdrückliche[n] Verzicht auf Heldenpose und Auskosten des Sieges« dargestellt sehen wollte.

<sup>114</sup> NICOLAUS DE LYRA, *Postillae*, Bd. 2, fol. [95r–v] »Psalmum david adversus goliath:« »et in hoc petit David prosperitatem populi Israele quantum ad multitudinem personarum. Consequenter idem petit quantum ad multiplicationem bonorum temporalium: sine qua non potest multiplicatio populi susteneri.« – Vgl. TORQUEMADA, *Expositio*, fol. [195r–196r] »Psalmus CXLiii In quo monet ad gratiarum actionem pro victoria.« – Die Passage ist nicht ganz unproblematisch, da in der *Septuaginta* die hebräischen Pronomina falsch übersetzt wurden, so daß der Wunsch nach weltlichen Gütern den Feinden zugeschrieben wurde. Im 15. Jh. scheint sich aber allgemein das richtige Verständnis der Stelle durchgesetzt zu haben; dazu ausführlich BUTTERFIELD 1995 [1996] (zuvor verwies schon CZOGALLA 1975, 120, auf die Bedeutung dieses Psalms).

<sup>115</sup> Zum Zweikampf in der 3. *aetas* s. Anm. 98, dann ANTONINUS, *Chronica*, fol. 52: »Quarta autem aetas inchoatur a David & durat usque ad transmigrationem, per annos .384. secundum Hebraeos & secundum 70. interpretes plus uno. [...] Inchoatur autem quarta aetas in David: non quia primus regum: sed quia primum regum de tribu Iuda: quoniam ei fuit facta expressa promissio de Christo nascituro de tribu Iuda.« – Zur Chronik des Antoninus s. A. D'Addario in: DBI, Bd. 3, 1961, 524–532.

David als Repräsentant einer solchen Ära der Welt- und Heilsgeschichte erscheint auch in einer beachtlichen Zahl von Bilderreihen des *primo Quattrocento*. Die 24 Gewölbefelder von Orsanmichele in Florenz – um 1400 ausgemalt – stellen von den Türen zum Altar und Marientabernakel hin die Abfolge der Zeitalter *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia* anhand von je zwölf weiblichen und männlichen Vertretern dar. Sie beginnen mit Adam und Eva und enden bei Gottvater und der Madonna. Als Vertreter *sub lege* erscheint u. a. David als König und Prophet mit Schwert und Kopf des Goliath.<sup>116</sup> Um 1430 ließ Kardinal Orsini seinen Palast in Rom von Masolino (und Werkstatt) mit einer Reihe von *Uomini famosi* in der Abfolge der Weltalter nach Orosius ausmalen. Als eines der anspruchvollsten und umfangreichsten Dekorationsprogramme der Zeit verbreitete sich der Ruhm der Fresken unmittelbar nach Fertigstellung in Zeichnungen. Nur durch diese Kopien ist uns der heute zerstörte Zyklus überliefert.<sup>117</sup> David erscheint wieder in der Mischung von König, Prophet und Goliath-Sieger als Repräsentant der 6. Aetas. Zu erinnern wäre weiter an eine um 1470 entstandene Folge von Zeichnungen, die unter dem modernen Namen *Florentine Picture Chronicle* bekannt wurde, und Ghibertis *Porta del Paradiso*, für die Brunis nicht verwirklichter Programm-Entwurf noch zwei David-Szenen, den Kampf mit Goliath und die Königskrönung, vorsah.<sup>118</sup> Zwar verweisen die meisten dieser Darstellungen durch Krone und Harfe, die dem Goliathsieger beigegeben sind, zugleich auf den späteren *rex et profeta*, während die Bronze Donatellos keine solchen Hinweise gibt und allein den siegreichen Friedensbringer zeigt. Der zeitgenössische Betrachter wird diese geläufige ikonographische Tradition jedoch bei dieser Art von Darstellung mit assoziiert haben, eine Bedeutung also, die Boccaccio auf die kürzeste Formel brachte: »Gott, der David den Krieg lehrte, führte ihn aufgrund seiner Gnade auch zum Frieden«. <sup>119</sup>

<sup>116</sup> Dazu Werner Cohn, »Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele«, in: *Mitt. Florenz*, VIII, 1957–59, 65–77; Lucia Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni*, Rom 1990; *Orsanmichele a Firenze*, hg. Diane Finiello Zervas, Modena 1996.

<sup>117</sup> Aus der umfangreichen Literatur dazu genannt seien W. A. Simpson, »Cardinal Giordano Orsini (d. 1438) as a prince of the church and patron of the arts: a contemporary panegyric and two descriptions of Monte Giordano«, in: *JWCI*, 29 (1966), 135–159; Luisa Scalabroni, »Masolino a Montegiordano: un ciclo perduto di «uomini illustri»«, in: *Da Pisanello* 1988, 63–72; JOANNIDES 1993, 452–455; Julia Schewski, *Vom Wandbild zum Bilderbuch. Eine Handschrift aus dem Umkreis des Bonifacio Bembo als Rezeption von Masolinos zerstörten Fresken vom Monte Oliveto*, Diss. Berlin 1998.

<sup>118</sup> DEGENHART/SCHMITT 1968, Bd. I/2, 573–621; Lucy Whitaker, »Maso Finiguerra, Baccio Baldini and *The Florentine Picture Chronicle*«, in: *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, hg. Elizabeth Cropper, Bologna 1994, 181–196; KRAUTHEIMER 1956, 169–188.

Daß mit David allgemein diese Vorstellung von Friede und insbesondere auch städtischer Eintracht eng verbunden war, mag schließlich noch eine Predigt des Bernhardin von Siena, gehalten in seiner Heimatstadt 1426, verdeutlichen, in der für ein breites Publikum der 132. Psalm *Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum* erläutert wird. David, auf der Suche nach dem wahren Frieden, sieht innere und äußere Kämpfe, zwischen Seele und Körper, um Geld und Ruhm. Es gibt freilich ein Heilmittel:

Als David den wahren Frieden suchte und ihn in nichts anderem fand als in einem geeinten Volk und in einem Haus mit untereinander einigen Brüdern, sagte er diese Worte: ›Sieh, wie gut und angenehm, wenn die Brüder vereint leben‹ – und etwas weiter: »Und dann – da dich David lehrt: ›Bittet um die Dinge, die zum Frieden führen‹ – betet bei Gott für eure Stadt, daß in ihr immer Friede und Eintracht herrschen.<sup>120</sup>

Donatellos Statue verwies also nicht allein auf den Triumph der Demut über den Hochmut dank göttlichem Beistand. Sie ließ sich von den Florentinern auch nicht allein als mahnendes Exemplum der Vaterlandsliebe und als Bekenntnis zur Freiheit verstehen – David als *optimus civis* also.<sup>121</sup> Viel-

<sup>119</sup> BOCCACCIO, *Genealogie*, Buch IX, Prohem., Bd. 2, 436: »Deus, qui Davit docuit ad bellum, sua pietate deducit in pacem« (die Formulierung greift Ps. 143 auf). Vgl. etwa Giannozzo Manetti, »Oratio ad Alphonsum clarissimi Aragonum Regem: De laudibus pacis«, in: Felinus M. Sandeus, *De regibus Siciliae*, Hanau 1611, 179: »David insuper in omnibus pene Psalmis suis pacem laudare & commendare non desinit.«

<sup>120</sup> *Le Prediche Volgari di San Bernardino da Siena*, hg. Luciano Banchi, Bd. 3, Siena 1888, 350–390; Zitate S. 371 u. 375: »Adunque, cercando Davit la vera pace, e non trovandola in altro che in uno popolo unito o in una casa fra fratelli uniti, disse quelle parole: Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum« – und etwas weiter: »E inde, insegnandoti Davit – Rogate quae ad pacem sunt – pregate Idio per la vostra citta, che ella stia sempre in pace e in unione.« – Vgl. die Ausdeutung von Antonio da Barga in einem Brief über die Würde des Menschen von 1447, s. Paul O. Kristeller, *Studies in Renaissance thought and letters*, Bd. 2, Rom 1985, 548. – David als Mahner des Friedens etwa auch in einer Predigt Bessarions aus dem Jahre 1460/61: »Suscipite igitur montes pacem populo, ut cum propheta David vos admoneam; montes inquam vos principes« (nach Ludwig Mohler, *Kardinal Bessarion*, Bd. 3, *Aus Bessarions Gelehrtenkreis*, Paderborn 1942, 258).

<sup>121</sup> FILELFO, *De Libertà*, fol. [131v]: »Or quanto sono molto e più da lodare coloro i quali a tali morti e pericoli si missono, non tanto per la libertà sua, quanto per quelle della patria loro? Fu in questa specie di gloria principalmente quelle magnanimo giovane David il quale, per liberare la sua città dal pericolo soprastante, andò giovanetto con tanto ardire contro al ferocissimo gigante re Golia; e poi, morto che l'ebbe, vide con grandissima vittoria la città dal pericolo libera et in sua potestà restituta e conservata. E quelle ardita e glorioso donna, Judit, che per amore di libertà, d'animo virile diventata, quando assediata la terra e già quasi al tutto sottomessa da l'impio tiranno Oloferne con grandissimo dubbio del corpo suo, una notte tagliò al supradetto tiranno.« – PLATINA, *De optimo cive*, 188, 202ff. u. 207. – BERNARDO, *Prediche*, s.p.: »DAVID Sapete che e interpretato Pulcher aspectu &

mehr mußte das Monument den Zeitgenossen nach den Wirren der 1430er Jahre als hoffnungsvolle Verheißung einer neuen, jetzt anbrechenden Friedenszeit nach Davidischem Vorbild erscheinen. Nicht umsonst wurde Florenz zum Neuen Jerusalem emporstilisiert, sahen sich die Medici selbst als Nachfolger der *stirps Davidica*.<sup>122</sup> Indem der David im Palast der siegreichen Familie Aufstellung fand – entsprechend dem älteren marmornen Exemplar desselben Künstlers im Regierungssitz –, verpflichtete sich diese demonstrativ auf die bürgerlich-republikanischen Tugenden.<sup>123</sup> Das Standbild sollte also keinen speziellen Sieg, sondern im weitesten Sinne den Übergang von Krieg und Zwietracht zu christlichem Frieden und Wohlstand und die treue Verbundenheit der Medici zu Florenz markieren.<sup>124</sup>

Als der Bronze-Knabe schließlich in der Hofmitte des neuen Palazzo Medici aufgestellt wurde – und möglicherweise stand er ja bereits in der *Casa Vecchia* an vergleichbarem Ort, wenn auch wohl nicht frei umgehbar – ergab sich durch diese Position *in atrio*<sup>125</sup> eine weitere glückliche Assozia-

fortis manu. Questo significa li Fiorentini liquali debbono esser belli di aspetto: Cioe vivere da Christiani: E questo si intende fare in dua modi: Il primo modo e che li buoni Ciudadini debbono cercare inanzi a tutte le chose lhonore di Dio. Laltro modo e chel vadino amettere ogni substanzia per il bene commune: Et questo dacevono anchora li Pagani: Quanto maggiormente li Christiani debbono mettere la vita per la salute della patria.«

<sup>122</sup> Etwa Daniel R. Lesnick, »Civic preaching in the early Renaissance«, in: *Christianity* 1990, 208–225; Timothy Verdon, »Turris Davidica: il Campanile e l'immagine di Firenze«, in: *Alla Riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze*, Bd. 3, *Il Campanile di Giotto*, hg. Timothy Verdon, Florenz 1994, 17–40. – Daß sich Cosimo selbst als Nachfolger der *stirps Davidica* verstanden habe, versucht Susan McKillop (»Dante and *Lumen Christi*: A Proposal for the Meaning of the Tomb of Cosimo de' Medici«, in: *Cosimo de' Medici* 1992, 245–301, v. a. 252, 266 f. u. 282) zu zeigen.

<sup>123</sup> HERZNER 1982. – Auch die Architektur des Palastes selbst scheint sich aus diesem Grund zitathaft auf den Palazzo Vecchio zu beziehen, dazu Andreas Tönnemann, »Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici«, in: *Piero de' Medici* 1993, 71–88.

<sup>124</sup> Es gibt parallele Beispiele für solche »Friedensmonumente«: Wenig später (1446) wurde eine bereits erwähnte (Kap. III.2) liegende antike Frauenfigur, die König Alfons I. von Neapel als Geschenk erhalten hatte, in diesem Sinne gedeutet: »Meinen Einfall zur Deutung dieser Skulptur, um Eure Meinung zu hören: ich möchte gerne, daß sie die Stadt Neapel bedeutet, welche so lange vom Krieg gequält war, nunmehr aber, nachdem sie den Frieden erhalten hat, sich ausruht« (WARNKE 1985, 72; Andreas Beyer, »... mi pensamiento e invención...« König Alfonso I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch*, 1 [1994], 93–107).

<sup>125</sup> Vgl. für die Bezeichnung des Hofes im Medici-Palast als *atrium* AVOGADRO, *Religione & Magnificentia*, 137 u. 141. – Zum Verständnis des römischen Atriums im Quattrocento zuletzt Linda Pellicchia, »Architects read Vitruvius: Renaissance interpretations of the atrium of the ancient house«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51 (1992), 377–416.

tion. Sie schließt so gut an das bislang zur Deutung Gesagte an, daß man kaum an einen Zufall glauben mag. Jedem einigermaßen bibelfesten Besucher wäre beim Betreten des Hofes eines der Gleichnisse Jesu bei Lukas 9, 21 ff. in den Sinn gekommen (daß diese Verbindung nahelag, belegt Francesco Maria Grapaldis 1494 erschienene Abhandlung zu den einzelnen Teilen des antiken Hauses, wo unter dem Stichwort ›Atrium‹ gleich zu Beginn diese Bibelstelle zitiert wird!):

Wenn der Starke bewaffnet seinen Hof [*atrium*] bewacht, dann ist sein Besitz in Frieden. Wenn aber ein Stärkerer als er über ihn kommt und ihn überwindet, so nimmt er ihm seine Rüstung, auf die er sich verlassen hatte, und verteilt seine Beute.<sup>126</sup>

Die *Glossa ordinaria* erläutert, daß mit dem Stärkeren Christus gemeint sei, der *Satanas superbus* besiege. Der Teufel unterliege trotz seiner Bewaffnung, da seine weltlichen Reiche untereinander zerstritten und uneins seien.<sup>127</sup> Bernhardin hatte eine gesamte Predigt gegen das Unwesen der Parteienbildung und ihrer Abzeichen unter das Motto aus Lukas: *Cum fortis armatus . . .* gestellt.<sup>128</sup> Da auch David über *Goliath superbus* als Bild für Christus über dem besiegten Bösen stand, da auch Goliath seine Rüstung und Waffen nichts genützt hatten, da schließlich auch David mit den Worten Bernhardins für *pace e unione della città* eintrat, ließ sich leicht die Verbindung zwischen beiden Passagen ziehen.<sup>129</sup>

Als Vermutung formuliert: Die vorbildlose Idee, den Bronze-David im Zentrum des Palasthofes sozusagen als Wächter und Sieger über den Hochmut aufzustellen, ließe sich unter Berufung auf Lukas 9 am besten erklären. Die Botschaft der Statue wäre dann noch zu präzisieren: Friede und Wohlstand einer Stadt resultieren aus ihrer inneren (politischen) Geschlossenheit.

<sup>126</sup> »Cum fortis armatus custodit atrium suum: in pace sunt ea quae possidet. Si autem fortior illo superveniens vicerit eum universa eius arma auferet in quibus confidebat et spolia eius distribuet.« – GRAPALDI, *De partibus aedium*, fol. 6v: »Atrium primus aedes aditus: Vitruvius: in urbe atria proxima ianuis esse debent: ruri a pseudourbanis statim peristylia: Lucae .XI. Cum fortis armatus custodit atrium suum in pace sunt ea quae possidet: [...]«.

<sup>127</sup> Vgl. die *Glossa ordinaria* a. l. (Bd. 4, fol. 132); vgl. GIOVANNI DI SAN GIMIGNIANO, *Summa*, lib. IX, cap. lii, fol. 357r. – Augustinus, *Sermo CV* (nach PL 38, 618–625) bezieht die Stelle auf den Untergang des römischen Reiches und der heidnischen Idole.

<sup>128</sup> Bernhardin von Siena, *Sermo XXVI* ›*Contra insignia distinguentia inter partes*‹ (BERNARDINUS, *Opera*, Bd. 1, 321–332), die Dat. läßt sich nicht präzisieren, Schlußredaktion vor 1436; Luk. 9 zitiert auch TRAVERSARI, *Epistolae*, Bd. 2, 635.

<sup>129</sup> Allerdings ist diese Verbindung in der mittelalterlichen Exegese nur selten nachzuweisen, vgl. Rupertus Abbas Tuitiensis, *De trinitate et operibus eius libri XII–In Reg. lib. II, cap. ii–vi* (nach PL 167, 1098–1103, v. a. cap.iii, 1099B): »Sed non fuit ex illis quisque adeo fortis ut destruere posset regnum peccati et mortis, ut posset armis iustitiae suae superare atrium fortis armati, fortis, inquam, crudelis atque superbi.«

Der Medici-Fraktion mußte es nach den bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen mit den Anhängern der Albizzi und den Wirren der Rückkehr Cosimos sehr gelegen kommen, sich nun demonstrativ auf dieses Ideal bürgerlicher Einheit zu verpflichten.<sup>130</sup>

*Erneutes Betrachten:*

*Künstlerische Probleme der 1430er Jahre*

Die Besonderheiten von Donatellos knabenhaftem Heroen lassen sich aber noch genauer fassen als durch das Aufzeigen der außergewöhnlichen Ikonographie und durch die allgemeine Charakterisierung als erste freistehend konzipierte Aktfigur seit der Antike. Die künstlerischen Intentionen werden schlagartig deutlich, stellt man neben den Bronze-David eine für das spätere Quattrocento repräsentative Variante nach Donatello, die knapp 30 cm große Kleinbronze des Donatello-Schülers Bellano aus den 1470er Jahren (Abb.103).<sup>131</sup> Die Veränderungen und kleinen »Korrekturen« am Vorbild sowie die Unzulänglichkeiten



Abb.103  
Bartolomeo Bellano, David.  
New York, Metropolitan Museum of Art

<sup>130</sup> Es kann nur cursorisch auf den hier möglicherweise ebenfalls schon relevanten, metaphorischen Zusammenhang von (schönem) Körper und funktionierender Gemeinschaft hingewiesen werden, dazu Bruno Reudenbach, »Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude. Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter«, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. Klaus Schreiner und Norbert Miller, München 1992, 171–198. – Zu ergänzen wäre der Vergleich Leonardo Brunis (1404/05) zwischen dem menschlichen Blut und den Kunstwerken und Ornamenten einer Stadt (Leonardo Bruni, *Oratio de laudibus Florentine urbis*, hg. G. De Toffol, Florenz 1974, 23): »Come il sangue è per tutto il corpo, chosì [in Florenz] le delizie et ornamenti sono sparsi per tutta la città«.

<sup>131</sup> Zu Bellanos David-Statuetten im Metropolitan Museum, New York, und im Museum of Fine Arts, Philadelphia, s. *Donatello e i suoi* 1986, 254–256 (Nr. 104 f.); KRAHN 1988, 170–178, der nur das Exemplar im Metropolitan Museum für eigenhändig hält. – 11 Kopien nach Bellano listet John Pope-Hennessy auf (*The Frick Collection*, Bd. 3, *Italian Sculpture*, New York 1970, 67–70). – Noch vor Bellanos Exemplaren dürfte ein Maso di Bartolommeo zugeschriebener Bronze-David (Metropolitan Mus.) entstanden sein (POPE-HENNESSY 1980, fig. 36).



Abb. 104  
Verrocchio, David.  
Florenz, Museo  
Nazionale del  
Bargello

Relieffigürchen an der Porta della Mandorla des Florentiner Doms aus den ersten Jahren des Quattrocento kopieren antike Vorbilder und zeugen noch von wenig Verständnis für den menschlichen Körper (Abb. 107, 108).<sup>133</sup> Sie

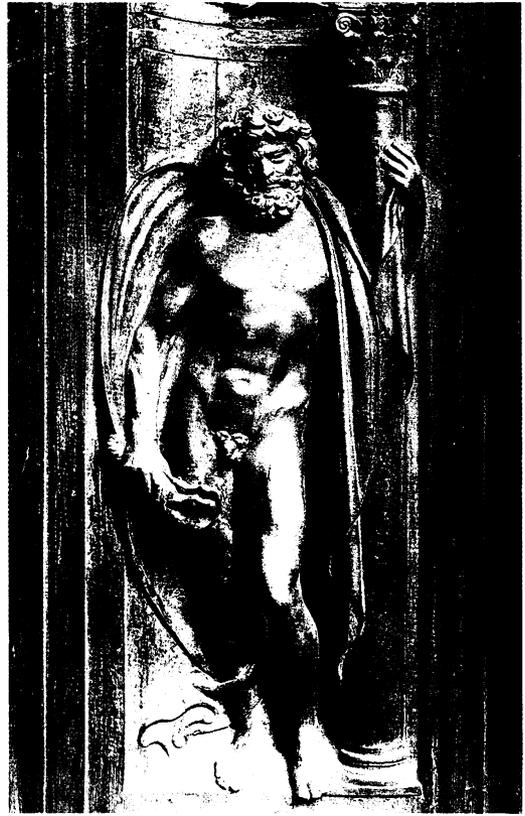
<sup>132</sup> Zu Federighis Bacchus zuletzt Roberto Bartolini in: *Francesco di Giorgio* 1993, 158 f.; die gefesselten Männerakte an Federighis Weihwasserbecken für den Sieneser Dom dürften wenig früher sein.

<sup>133</sup> Auf das Vorbild antik-römischer Pilasterdekorationen verweisen KRAUTHEIMER 1956, 280 f., und Nikolaus Himmelmann, »Nudità Ideale«, in: *Memoria dell'antico*, Bd. 2, 1985, 199–278, v. a. 240; s. auch die Liste im Mittelalter sichtbarer Reste bei Max Seidel, »Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 11 (1969), 81–160, v. a. 97–124. – Die m. E. überzeugendste Händescheidung der beteiligten Meister traf KAUFFMANN 1926; alternative Vorschläge von Giulia Brunetti, »Jacopo della Quercia a Firenze«, in: *Belle Arti* (1951), 3–17 (und öfter), die für die Mitarbeit des jungen Jacopo della Quercia plädiert, und von Charles Seymour, »The younger masters of the first campaign of the Porta della Mandorla, 1391–1397«, in: *Art Bulletin*, 41 (1959), 1–17; präzise Zusammenfassung des Forschungsstandes von Simona Grazzini, »Porta della Mandorla, Firenze, Duomo«, in: *Jacopo della Quercia* 1975, 48–61.

Bellanos helfen, den Sehhorizont für Donatello zu rekonstruieren (im übrigen entsprechen die Veränderungen weitgehend denen, die auch schon auf der Miniatur bei Giovanni de Castro zu beobachten waren).

1. Zuerst einmal bestätigt sich, daß nicht nur uns, sondern auch den Zeitgenossen Donatellos die ikonographische Interpretation des David-Themas offensichtlich Schwierigkeiten bereitete. Bellano bekleidet daher seinen Jüngling wieder mit einer Tunika und langen Strümpfen, ergänzte Schleuder und Beutel für die Steine und verzichtete auf den Hut. Sein Goliath trägt keinen Helm, der verhängnisvolle Stein hat sich textgetreu in die Stirn eingegraben. In die gleiche Richtung zielen die Veränderungen von Verrocchios David (Abb. 104). Vor Michelangelos monumentaler Umsetzung des Themas und von zwei kleinen Statuetten der Pollaiuolo abgesehen, läßt sich diese Verwandlung *mutatis mutandis* bei allen Darstellungen des Sujets im Quattrocento beobachten.

2. Vor Antonio Federighis gut einem halben Meter großen marmornen Bacchus ist überhaupt keine andere freistehende Akt-Statue des 15. Jhs. bekannt (Abb. 105).<sup>132</sup> Die nackten



konnten Donatello kaum eine Hilfestellung für seine lebensgroße Umsetzung bieten. Und Ghibertis wohl in der ersten Hälfte der 1440er Jahre entstandener Samson in einem Randkompartiment der Paradiestür scheint mir in dem betonten Hüftschwung bereits eine unmittelbare Reaktion auf Donatellos David zu zeigen – wodurch dessen Datierung ans Ende der 1430er Jahre oder um 1440 nochmals bestätigt würde (Abb. 106).<sup>134</sup>

3. Donatellos Held ist nicht nur physisch nackt bis auf Stiefel und Hirtenhut, sondern dem Betrachter wird das Kunststück eines Knabenkörpers vorgeführt, dessen scheinbar weiche, pulsierende Haut die Tatsache, daß es sich um harte Bronze handelt, verblüffend negiert. Die Mimesis verschiedener Materialien – die scharfe Schwertklinge neben dem verletzlichen Körper, das noch wie lebend bewegte Barthaar des Goliath zwischen Laub und

Abb. 105  
Antonio Federighi,  
Bacchus.  
Siena, Monte  
dei Paschi

Abb. 106  
Lorenzo Ghiberti,  
Samson aus  
dem Rahmen der  
Paradiestür.  
Florenz,  
Baptisterium

<sup>134</sup> Ich folge der Chronologie von Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto in: *Ghiberti* 1978, 338–344, die mir überzeugend KRAUTHEIMER 1956, 159–168, in diesem Punkt zu korrigieren scheint. Die Rahmen-Elemente wären demnach um die Mitte der 1440er Jahre gegossen.



Abb. 107, 108  
Aktfigur aus dem  
Gewände der Porta  
della Mandorla.  
Florenz, Dom

Füßen des Siegers, Federn, Lederstiefel, Metallhelm – erreicht hier eine weder zuvor bekannte noch lange danach von anderen Künstlern im Material Bronze erreichte visuelle Überzeugungskraft und Variationsbreite.

4. Das zentrale künstlerische Anliegen Donatellos aber würde man mit ›Kontrapost‹ umschreiben, hätte es den Begriff im 15. Jh. schon gegeben.<sup>135</sup> Keine frühere Statue, geschweige denn Bellanos gut dreißig Jahre späteres Exemplar, meistert so souverän die Verschiebungen der Körperachsen durch Stand- und Spielbein eines ruhig stehenden Körpers in Vorder- und jetzt auch ausgearbeiteter Rückenansicht.<sup>136</sup> Die Lebendigkeit der Oberflächen scheint um die Lebendigkeit einer lockeren Ruheposi-

<sup>135</sup> Die Entstehung des Begriffs *contrapposto* im späten Cinquecento verfolgt SUMMERS 1977b. – Jüngst haben sich mit diesem Thema – allerdings mit anderer Akzentsetzung als hier – drei Arbeiten auseinandergesetzt, SCHWEDES 1998, 177–194; PRINZ 2000, 569–576, und – während der Drucklegung dieser Arbeit angekündigt – Andreas Bühler, *Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*, München und Berlin 2002.

<sup>136</sup> Zur Ansichtigkeit von Renaissance-Skulpturen LARSSON 1974 (zu Donatello S. 51), der den eigentlichen Beginn der Vielsichtigkeit aber erst im 16. Jh. sieht, und Henning Wrede, »Die Entstehung der Rose, des Jünglings und der allansichtigen Rundskulptur all'antica«, in: *Gedenkschrift für Richard Harprath*, hg. Wolfgang Liebenwein und Anchise Tempestini, München und Berlin 1998, 499–504. – Für die Konzeption des Trecento zuletzt die Bemerkungen bei Max Seidel, »Das Grabmal der Kaiserin Margarethe von Giovanni Pisano«, in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, hg. Jörg Garms und Angiola M. Romanini, Wien 1990, 275–316, v. a. 282. – Für das deutsche 15. Jh. Hans-Gerhard Evers, »Die acht Seiten der spätgotischen Skulptur«, in: *Festschrift Friedrich Gerke*, hg. J. A. Schmolle gen. Eisenwerth, Baden-Baden 1962, 149–162, bei dem allerdings genau zwischen einer – bereits durch den Werkprozeß gegebenen – von acht Seiten ausgehenden Konzeption der Figur und ihren wirklichen ›Ansichtsseiten‹ – sind es überhaupt drei? – unterschieden werden muß.



tion ergänzt zu sein, eine Ruhe, die durch kleinste Kraftanspannung wieder in Bewegung zu versetzen wäre. Auch hierauf scheint Landino anzuspielen, wenn er von Donatellos Stil behauptet, er sei »von großer Lebendigkeit sowohl in der Anordnung als auch der Stellung der Figuren, die alle in Bewegung scheinen«.

Der Ausgangspunkt für stehende monumentale Aktfiguren war in Florenz ein doppelter. Es gab zum einen kleinformatige Reliefdarstellungen – etwa den Herkules am Campanile von Andrea Pisano oder die antiken Götter der Porta della Mandorla (Abb. 107–109) –, die von ihren antiken Vorbildern zwar die kontrapostische Haltung des nackten Körpers übernommen, aber nicht eigentlich das Prinzip des Be- und Entlastens und dessen Auswirkungen für die Gesamthaltung verstanden hatten. Nicola Pisanos Herkules/Fortitudo in Pisa ist die Ausnahme (Abb. 110).<sup>137</sup> Die eigentliche Monumental-



Abb. 109  
Andrea Pisano,  
Herkules.  
Florenz, Museo  
dell'Opera del  
Duomo

skulptur um 1400, wie sie das Gros der Prophetenstatuen von der ehemaligen Domfassade repräsentieren, zeigen zwar ebenfalls unter dem Gewand eine Art Spielbein, diese Differenzierung hat jedoch für deren steif-aufrechte Haltung keine Konsequenzen. Allein die Figuren des Giovanni d'Ambrogio scheinen als Vorstufe für den grundlegenden Wandel zu Beginn des neuen Jahrhunderts relevant zu sein.<sup>138</sup> Um das Jahr 1408 vollzieht Nanni di Banco einen weiteren Schritt in Richtung auf eine Aktivierung des Standmotivs in großem Format. Zwar führt dieser Versuch einer Belebung nun dazu, daß sein sog. Isaias einen die gesamte Statue erfassenden großen

<sup>137</sup> Einen Überblick zur Entwicklung des Aktes gibt HIMMELMANN 1985; zu Nicola Pisano SEIDEL 1975, 337–344, und mit neuer Deutung Antje Middeldorf-Kosegarten, »Davide come Ercole«. Un messaggio filo-imperiale dal pulpito del battistero pisano«, in: *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, hg. Antonio Cadei u. a., Rom 1999, 879–889.

<sup>138</sup> Zur Bedeutung von Giovanni d'Ambrogio und der Florentiner Dombau-Hütte um 1400 s. KAUFFMANN 1926; WUNDRAM 1962; KREYTENBERG 1972; auch Margrit Lisner, »Zu Jacopo della Quercia und Giovanni d'Ambrogio«, in: *Pantheon*, 34 (1976), 275–279, und Lisa Becherucci, »Convergenze stilistiche nella scultura fiorentina del Trecento«, in: *Jacopo della Quercia* 1977, 30–37. – Das Testament und Todesdatum 18. Nov. 1421 bei Andrew Ladis, »The death of Giovanni d'Ambrogio«, in: *Rivista d'Arte*, 44 (1992), 297–301.



Abb.110  
Nicola Pisano,  
Herkules-Fortitudo.  
Pisa, Baptisterium



Abb.111  
Nanni di Banco,  
Isaias.  
Florenz, Dom

Schwung nach links vollführt (Abb.111). Dennoch sind Stand- und Spielbein jetzt viel deutlicher unterschieden als noch bei den Beispielen des späten Trecento, die Arme im Gegensinn kontrahiert, das Bemühen, Anspannung und Entlastung der Körperteile aufzuzeigen, ist klar erkennbar.<sup>139</sup> Zumindest den jüngeren, an der Antike interessierten Künstlerkollegen scheint die Bedeutung dieses Werkes auch nicht entgangen zu sein. Jacopo della Quercia etwa dürfte mit seinem jugendlichen Propheten für den Dom von Lucca (ca. 1411–13) unmittelbar und verbessernd auf Nannis Innovation reagieren (Abb.112).<sup>140</sup> Donatellos Gegenstück zum Isaias, sein Mar-

<sup>139</sup> Vgl. zuletzt BERGSTEIN 1987, 124–159. – Zu Drehung, Gewichtsverlagerung und Schwung in der gotischen Skulptur allgemein Roland Recht, »Torsion et hanchement dans la sculpture gothique«, in: *Gesta*, 15 (1976), 179–184, der den Beginn um 1200 sieht; auch Claus Zöge von Manteuffel, »Gotische Strukturen in der Süddeutschen Barockplastik«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 45 (1992), 103–119.

<sup>140</sup> Zusammenfassend zu Zuschreibung und Datierung Fiora Bellini, »Statua di Apostolo«, in: *Jacopo della Quercia* 1975, 140–143; bestätigt von BECK 1992, Bd.1, 77–80. Beck weist zwar zurecht eine vermutete Abhängigkeit Jacopos von Donatellos Hl. Georg zurück, übersieht jedoch den viel engeren Bezug zu Nannis Isaias. Becks Datierung des Hl. Georg in die Jahre 1410/11 ist nicht nachzuvollziehen.

mor-David, experimentiert dagegen mit einem breitbeinigen Dastehen – das Gewicht auf beide Beine verteilt –, das seine Vollendung gut ein Jahrzehnt später im Hl. Georg findet (Abb.102, 113). Aber bereits mit dem Hl. Markus für Orsanmichele übernimmt Donatello ca. 1411–13 die Führung bei dem Problem Kontrapost (Abb.114). Der Heilige der *Arte dei Linaioli* steht so überzeugend, gelassen und mit all seinem Körpergewicht auf einem dieses Lasten noch betonenden Kissen, wie es keine von Nannis oder Ghibertis späteren Figuren für Orsanmichele – trotz ihrer antikisierenden Verbrämungen durch Gewand und Haartracht – erreichen sollte (Abb.115, 116).<sup>141</sup> In der anschließenden Serie von Campanile-Statuen zeigt Donatello dann immer mehr vom nackten Körper der Figuren, denen das Gewand zunehmend deutlicher als eigenständige, lose Umhüllung zugefügt ist (Abb.117).<sup>142</sup> Nanni di Bartolo, der Mitarbeiter Donatellos bei der 1421/22 entstandenen Gruppe von Abraham und Isaak für den Campanile, scheint Donatellos Innovation nach Venedig exportiert zu haben. Von den vier nackten Tragefiguren an der Nordfassade von San Marco, die als Wasserspeier dienen, läßt sich ihm zumindest eine überzeugend zuschreiben. Dokumente für eine sichere Datierung fehlen für alle, doch scheint eine Entstehung zwischen 1423, der Ankunft Nannis in Venedig, und ca. 1430 wahrscheinlich (Abb.118).<sup>143</sup> Mit der heute verlorenen, über Statu-

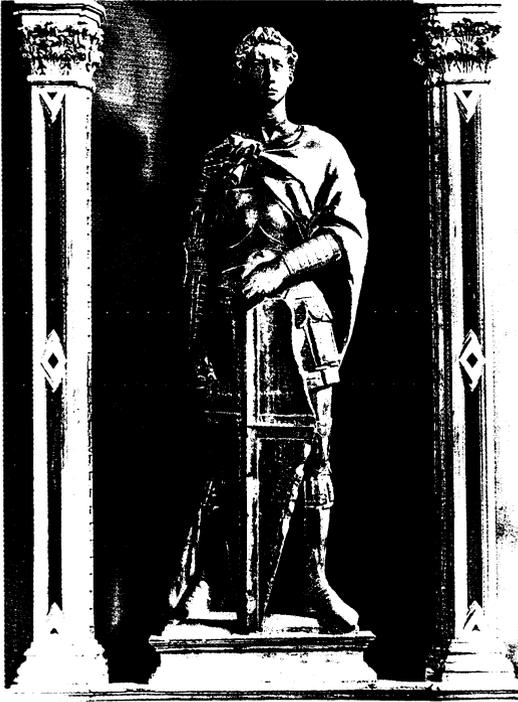


<sup>141</sup> Zum Markus ROSENAUER 1993, 16–19 u. 53f., wenig überzeugende antike Vorbilder bei GREENHALGH 1982, 35–40. – Zu Nannis Figuren für Orsanmichele Marita Horster, »Nanni di Banco: «Quattro Santi Coronati», in: *Mitt. Florenz*, 31 (1987), 59–80; Mary Bergstein, »The Date of Nanni di BANCOS «Quattro Santi Coronati», in: *Burlington Magazine*, 130 (1988), 910–913.

<sup>142</sup> ROSENAUER 1993, 25–37 u. 54–56. – Michelozzos Leuchter-Engel am Argazzi-Grabmal in Montepulciano (Anfang 1430er Jahre) scheinen Donatellos jüngst fertiggestellte halbkleidete Propheten mit einem noch stark an Quercia erinnernden Standmotiv zu verbinden (zur Dat. u. dem Vorbild Donatellos LIGHTBOWN 1980, Bd.1, 167–199, v.a. 194–196; zum Grabmal zuletzt Martin Clayton, »Michelozzo's Argazzi tomb: a revised reconstruction«, in: *Studi di Storia dell'arte*, 5–6 [1994/95], 103–122; Ilaria Iarrapino, »Nuove testimonianze per la tomba Aragazzi a Montepulciano e un inedito di Emilio Marcucci su uno scomparso pezzo erratico«, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 5 [1999], 41–60).

<sup>143</sup> WOLTERS 1976, Bd.1, 82–93 u. 247, der eine Datierung unmittelbar nach der

Abb.112  
Jacopo della Quercia, Apostel.  
Lucca, S. Martino





vorherige Seite

Abb. 113

Donatello,

Hl. Georg.

Florenz, Museo

Nazionale del Bar-

gello

Abb. 114

Donatello,

Hl. Markus.

Florenz, Orsan-

michele

Abb. 115

Nanni di Banco,

Hl. Philippus.

Florenz, Orsan-

michele

Abb. 116

Lorenzo Ghiberti,

Hl. Matthäus.

Florenz, Orsan-

michele

ettenreduktionen rekonstruierbaren *Dovizia* schließlich lieferte Donatello um 1428 die erste nachantike Freifigur auf einer Säule. Den Kopien nach zu schließen ließ die antikische Gewandung der Frauenfigur das nackte Spielbein frei, es war also auch hier ein deutlicher Kontrapost zu erkennen (Abb. 119).<sup>144</sup>

In den 1430er Jahren intensiviert sich das Interesse einer Gruppe von Künstlern am kontrapostischen Stehen eines Aktes wie auch an der Mög-

diese Seite

Abb. 117

Donatello,

›Zuccone‹.

Florenz, Museo

dell'Opera del

Duomo

Abb. 118

Nanni di Bartolo,

gen. Il Rosso,

Wasserspeier.

Venedig, S. Marco,

Nordfassade

nächste Seite links

Abb. 119

Werkstatt della

Robbia, Anfang

16. Jahrhundert,

Statuette nach

Donatellos

*Dovizia*.

Florenz, Casa

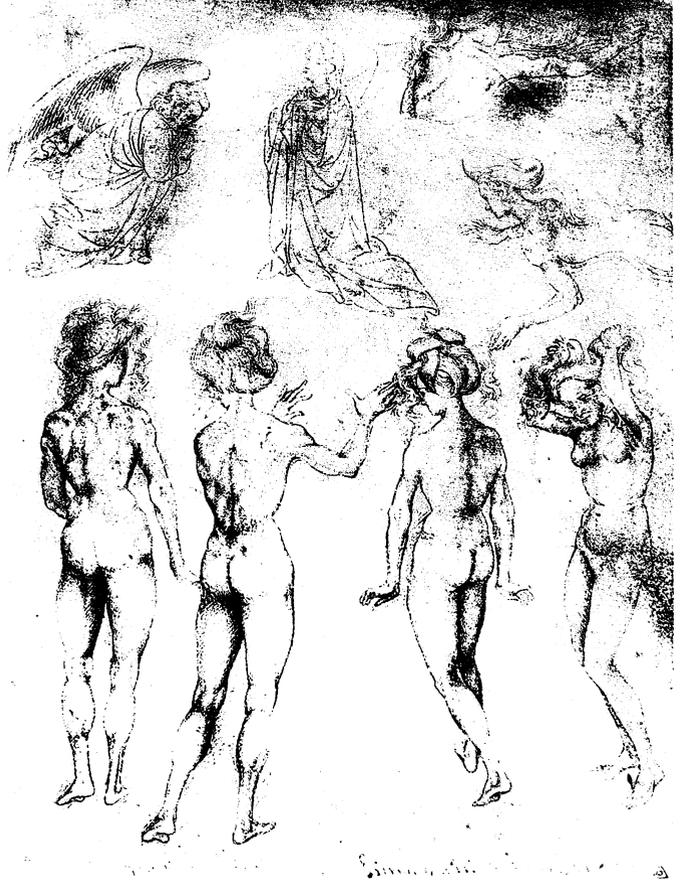
Buonarroti

Ankunft Nannis in Venedig 1423 vorschlägt. Der *terminus ante quem* zumindest für die sicher Nanni zuweisbare Figur ist dessen Abreise nach Verona 1426. Einen stilistisch deutlich herausfallenden Wasserspeier schreibt Anne Markham Schulz (»Revising the history of Venetian Renaissance sculpture: Niccolò and Pietro Lamberti«, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 15 (1986), 9–61, hier 36f.) Pietro Lamberti zu, datierbar ca. 1424–29. – Vgl. auch Adam und Eva im Bogen des Mittelfensters der Westfassade; dazu Markham Schulz 1986, 18–20; Niccolo Lamberti, datierbar ca. 1423–34; zuletzt konstatierte Laura Cavazzini, »Niccolò di Pietro Lamberti a Venezia«, in: *Prospettiva*, 66 (1992), 10–26, hier 22f., vorsichtiger die stilistische Nähe der Szenen zu Lamberti. – Zur Tradition nackter Atlanten und Wasserspeier s. die vier Exemplare an der Ostfassade von S. Marco (WOLTERS 1976, Bd. 1, 247f., die Datierung Anfang 15. Jh. nicht geklärt) und die Beispiele des Mailänder Doms (dazu Horst W. Janson, »The meaning of the giganti«, in: *Il Duomo di Milano*, hg. Maria L. Gatti Perer, Mailand 1969, Bd. 1, 61–78).

<sup>144</sup> Siehe zur *Dovizia* die Literatur in Anm. 88. – »The first purely free-standing, life-size sculpture of the fifteenth century« sind nach BECK 1991, Bd. 1, 91f. jedoch die beiden Frauengestalten des Jacopo della Quercia auf der Fonte Gaia. Allerdings sind diese (relieft) auf die Frontalansicht festgelegt.



Abb. 120  
Pisanello, Frauen-  
akte und Verkün-  
digung.  
Rotterdam,  
Museum Boymans-  
van Beuningen,  
N. I. 520r



lichkeit, mehr als nur eine Ansicht oder Schauseite einer Figur zu bieten.<sup>145</sup> Und man möchte vermuten, daß dafür die besondere Konstellation zu Anfang des vierten Jahrzehnts verantwortlich zu machen ist, als sich neben Donatello auch Pisanello, Masolino und Alberti in Rom und konfrontiert mit antiker Skulptur aufhielten. Für Pisanello läßt sich dieses neue Interesse mehrfach belegen: Eine Zeichnung im Rotterdamer Museum Boymans-van Beuningen (Abb. 120) zeigt ein stehendes weibliches ›Akt-Modell‹ in mehreren (Rücken-)Ansichten, wobei zumindest eine Haltung den Typus einer antiken Venus Anadyomene zu variieren scheint und so die enge Verbindung – geradezu Austauschbarkeit – von Antiken- und Naturstudium dokumentiert.<sup>146</sup> Allerdings findet sich dafür bereits ein exzeptionelles und bislang

<sup>145</sup> Siehe die Literatur in Anm. 136.

<sup>146</sup> Allgemein zum Naturstudium und der Frage, ob tatsächlich Aktmodelle oder kleine

caque quip  
 uenaci post  
 fecerit qtu  
 emona et ho  
  
 fide lictu  
 lictu pofa  
 s fit vnu  
 uia pldo  
 p auratas  
  
 hys decora  
 ma pdrictio  
 i capi istric  
 p phytica coz  
 onis frona

uiris conati fut inferere . . .



Valerij maximi Nonus 7 ultim' liber.  
 andu. 7 malu luxuria qua acu  
 sare ab ipso factu est q' uitare opi  
 nro inferatur No q' ut ullum

Abb. 121  
 Lombardischer  
 Meister von 1377,  
 Frauenakte.  
 Bologna, Biblio-  
 teca Universi-  
 taria, ms. 2463

kaum beachtetes früheres Vergleichsbeispiel eines lombardischen Künstlers: Die 1377 datierten Illustrationen einer Valerius-Maximus-Handschrift zeigen wohl vier antike Göttinnen, davon eine in Rückenansicht, bei denen nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob nicht auch schon sie auf antike plastische Vorbilder rekurrieren (Abb. 121).<sup>147</sup> Zurück zu Pisanello: Auf einem weiteren Blatt in Berlin posiert ein männliches Modell mit einem Stab (Abb. 122). Der Zeichner hält die Seiten- und Rückenansicht fest, wobei letztere mit in die Hüfte gestemmtem Arm eine dem Bronze-David ganz ähnliche Haltung vorführt. Schließlich sind auf einer Medaille für Leonello d'Este (1441/42) auf dem Revers derselbe Korb-tragende nackte Jüngling in

Figürchen aus Ton, Wachs etc. verwendet wurden, s. Wolfram Prinz, »Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull'uso dei manichini nella pittura del quattrocento«, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Mailand 1977, Bd. 1, 200–208; Anna Forlani Tempesti, »Studiare dal naturale nella Firenze di fine '400«, in: *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, hg. Elizabeth Cropper, Bologna 1994, 1–15, und Gigetta Dalli Regoli, »Postille ai disegni dal modello. I temi e le forme della sperimentazione«, in: ebd. 73–81. – Siehe auch die Lit. in Anm. 155.

<sup>147</sup> Ilaria Toesca, »Alcune illustrazioni lombarde del 1377«, in: *Paragone*, 49 (1954), 23–26.

<sup>148</sup> Siehe zusammenfassend zu allen diesen Beispielen Brigit Blass-Simmen, »Pisanellos Tätigkeit in Rom«, in: DEGENHART/SCHMITT 1995, 81–116. – Zum Berliner Blatt auch SCHULZE ALTCAFFENBERG 1995, 52–55; zur Medaille *Le Muse e il Principe* 1991, Bd. 1, 63. – Vgl. auch ein weiteres Blatt (aus dem Umkreis) Pisanellos, *Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, hg. Annegrit Schmitt, Venedig 1966, Nr. 23r.

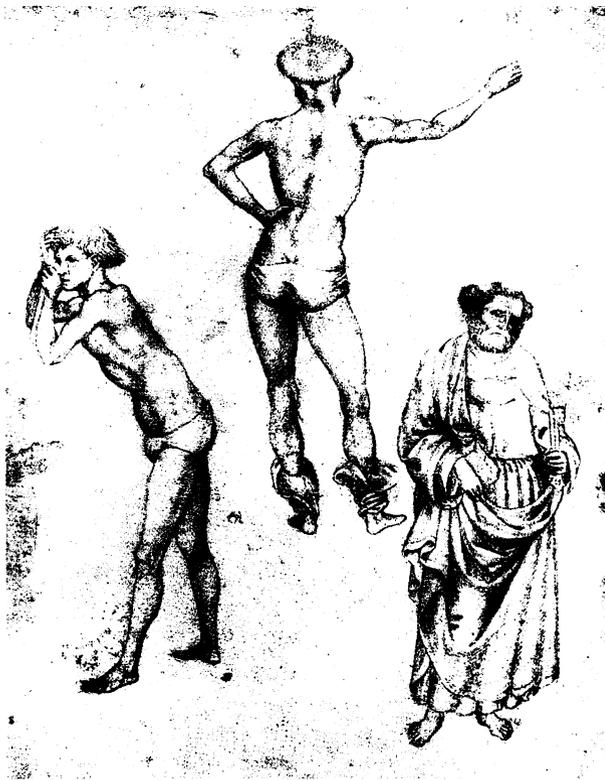


Abb. 122  
Pisanello, Männer-  
akte und Petrus.  
Berlin, Staatliche  
Museen, Kupfer-  
stichkabinett,  
Inv. 131r

von ›Uomini Famosi‹ aller Weltalter ausstatten (1430–32). Die Vorgabe, eine lange Reihe von Männern und Frauen, beginnend bei den nackten Stammeltern Adam und Eva, darzustellen, provozierte Variationen zum formalen Thema ›Stehen‹. Vertraut man den zahlreichen Kopien nach den nicht mehr erhaltenen Fresken, waren Masolinos stark ausgeprägte Kontraposte mit elegantem Hüftschwung nicht weit von Donatellos Lösung beim Bronze-David entfernt.<sup>150</sup> Masolinos letzte größere Freskenausstat-

etwas gedrehter Vorder- und Rückenansicht zu sehen (Abb. 123).<sup>148</sup> Als aufschlußreich erweist sich auch das Werk Masolinos. In der von ihm wohl zwischen 1428 und 1430 freskierten Katharinenkapelle in S. Clemente, Rom, beginnt der Zyklus auf der linken Wand im oberen Register mit der Weigerung Katharinens, heidnische Idole anzubeten. Der Betrachter sieht hier m. W. erstmals das Götzenbild, traditionell eine nackte Jünglingsstatuette aus Gold, leicht aus der Rückenansicht (Abb. 44).<sup>149</sup> Die bildinterne Beleuchtungssituation, die das Gesicht des Idols verschattet, akzentuiert überdies den schönlinigen Rückenkontur. In Kapitel IV.1 wurde bereits gezeigt, daß Masolino hierfür das Idol einer antiken Gemme als Vorlage diente. Für den anschließenden Großauftrag sollte der Maler den Palast Kardinal Orsinis mit einer Serie

<sup>149</sup> JOANNIDES 1993, 187–208 u. 399–413; RÖTTGEN 1996, 118–126. – Mit der Bemerkung, das nackte Idol erscheine hier erstmals in Rückenansicht, soll natürlich nicht behauptet werden, daß es zuvor überhaupt keine Ansichten menschlicher Figuren von hinten gegeben habe (s. Marianne Koch, *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen 1965).

<sup>150</sup> Siehe Anm. 117.

<sup>151</sup> Es ist nicht genau zu entscheiden, bis zu welchem Grade Masolino in Castiglione d'Olona den heute verlorenen Freskenzyklus in der Lateransbasilika von Gentile da Fabriano und Pisanello kopiert. Für das Tauf-Bild hat sich eine Zeichnung Pisanellos und eine Kopie im sog. Peruzzi-Taccuino erhalten, die einen der sich ausziehenden Taufanwärter zeigen. Bezeichnernderweise findet sich gerade diese Figur nicht bei Masolino, der bei den Aktdarstellungen vielmehr die neuen, über Gentile hinausgehenden Erfahrungen zu verarbeiten

tung für die Kollegiatskirche in Castiglione d'Olonza bewahrt einen Reflex der in Rom diskutierten Fragen. An der Stirnwand des Baptisteriums schildert Masolino die Taufe Christi (Abb.124). Dabei erscheint nicht nur der bis zu den Schenkeln im Wasser stehende Gottessohn als Demonstrationsstück der jüngst bewältigten anatomischen Probleme des Kontraposts, sondern unter den sich am Ufer auskleidenden Täuflingen gibt einer spiegelbildlich die Rückenansicht der entsprechenden Haltung wieder.<sup>151</sup> Über Masolino und Castiglione d'Olonza dürfte auch Vecchietta mit solchen Problemstellungen in Kontakt gekommen sein.

Seine fingierten Reliefs auf dem 1441 entstandenen Fresko der Vision des Hl. Soror im Hospital S. Maria della Scala zu Siena bieten jedenfalls bei dem Thema der Stammelterne mit ihren beiden Söhnen Kain und Abel die erstaunlichsten gemalten Akte der Zeit (Abb.125). Kain und Abel scheinen gleichsam formale Variationen zu Donatellos David darzustellen. Dessen



Abb. 123  
Pisanello, Medaille  
auf Lionello d'Este  
(Revers).  
Modena, Galleria  
Estense

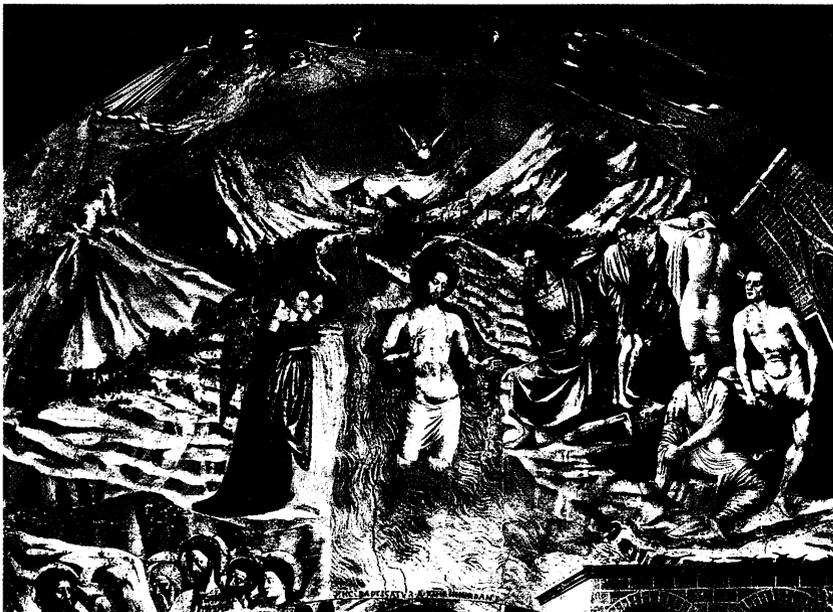
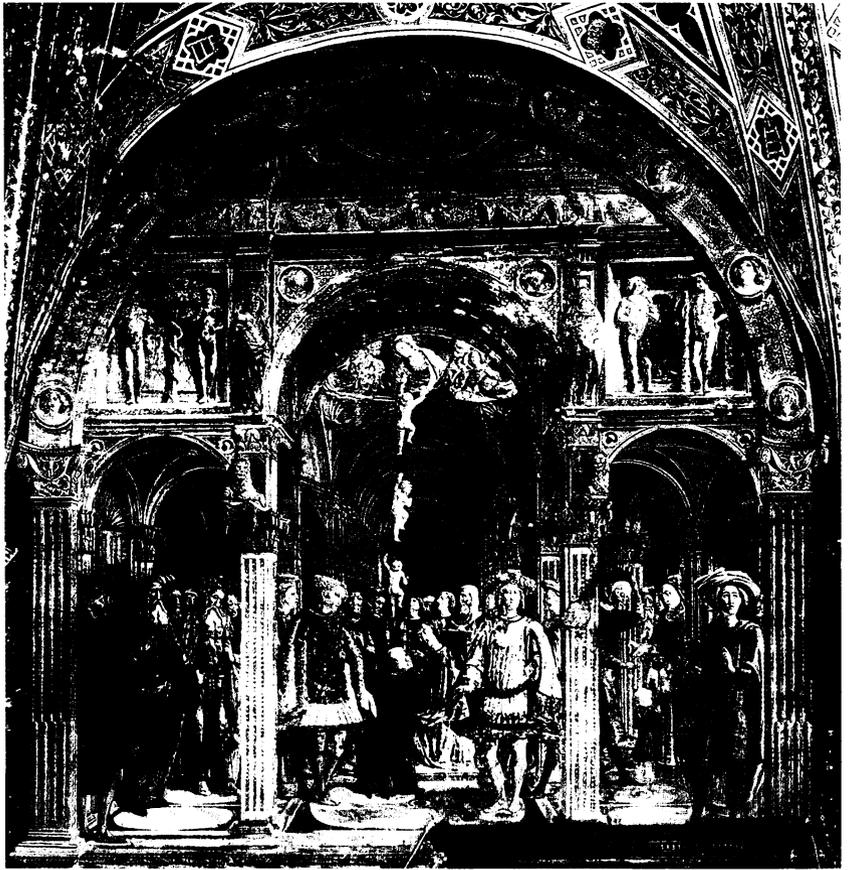


Abb. 124  
Masolino, Taufe  
Christi.  
Castiglione d'Olonza,  
Baptisterium

Abb. 125  
Vecchietta, Wunder  
des Hl. Sorore.  
Siena, Pellegrinaio  
von S. Maria della  
Scala



Werk hatte Vecchietta detailliert studiert, wie zwei gemalte Kapitelle ebendort belegen. Sie rekurrieren unverkennbar auf das Bronzekapitell des Meisters in Prato.<sup>152</sup> Schließlich dürften auch die zahlreichen Aktdarstellungen in Jacopo Bellinis Pariser Skizzenbuch als frühe Reflexe dieses neuen Interesses gelten – wenn auch die Frage der Vermittlung (Reisen Jacopos, Zeichnungsvorlagen, Florentiner Künstler in Venedig?) noch umstritten ist

scheint; s. zusammenfassend, allerdings ohne Hinweis auf unsere Probleme, JOANNIDES 1993, 212–244 u. 282–293; Perri Lee Roberts, *Masolino da Panicale*, Oxford 1993, 125–160 (Roberts weist die von Wakayama 1971 postulierte Umsetzung von Albertischen Theorien noch vor Veröffentlichung von *De Pictura* zurück); RÖTTGEN 1996, 136–142. – Zum humanistischen Klima in Castiglione d’Olona Joseph Manca, »A remark by Pliny the Elder as a source for Masolino’s landscape mural in Castiglione Olona«, in: *Arte Cristiana*, 75 (1987), 81–84.

<sup>152</sup> Zuletzt zu den Fresken des Pellegrinaio *Santa Maria della Scala*. *Dall’Ospedale al Museo*, Ausstellungskatalog, Siena 1995 und RÖTTGEN 1996, 186–190, Taf.110. – Zur künstlerischen Persönlichkeit Vecchiettas (und den Hospitalfresken) VAN OS 1977. – Die Übernahme von Donatellos Kapitell scheint noch nicht bemerkt worden zu sein.

(Abb.126, 127).<sup>153</sup> Dagegen zeigten sich in Florenz selbst diese Innovationen – dem erhaltenen Bestand nach zu schließen und von Donatello abgesehen – im allgemeinen mit einigen Jahren Verspätung (Abb.128, 129).<sup>154</sup> Daß sich gerade bei Malern häufig die Wiedergabe von Vorder- und Rückenansicht spiegelbildlich nebeneinander findet, dürfte zwei Gründe haben. Zum einen die Verwendung von Schablonen bzw. plastischer *modelli*, die aus mehreren Ansichten wiedergegeben werden. Neben diesem technischen Aspekt reflektiert das demonstrative Nebeneinanderstellen aber wohl insbesondere die Anfänge der Paragone-Diskussion zwischen Malerei und Skulptur. Hier wird in dem zumindest in den Augen Albertis schwierigeren zweidimensionalen Medium vorgeführt, wie alle notwendigen Informationen über einen plastischen Gegenstand zu übermitteln sind.<sup>155</sup>



Abb.126  
Jacopo Bellini,  
Skizzenbuch.  
Paris, Louvre,  
fol. 39v [44]

<sup>153</sup> Die frühesten (?) Bsp. sind Paris, fol. 39v, fol. 43 [47] und fol. 45 [49], s. DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd.2, 360f., 367–370, 372 (Datierungsvorschlag in die 1430er Jahre, frühere Forschungsmeinung eher 1440er Jahre), sowie Bd.1, 114–116, wo die Verbindung zu Pisanellos Zeichnungen aufgezeigt wird (die früheren Zuschreibungen an Gentile jetzt allgemein in »Pisanello« korrigiert). – Für mehrere Aufenthalte Jacopos in Florenz plädiert Christiane L. Joost-Gaugier, »The Tuscanisation of Jacopo Bellini. Part I. The relation of Jacopo to problems of the 1420's« und »Part II. The relation of Jacopo to problems of the 1430's and 1440's«, in: *Acta Historiae Artium*, 23 (1977), 95–112 u. 291–313.

<sup>154</sup> Vgl. die Beispiele bei DEGENHART/SCHMITT 1968, Kat. 341, 343, 462; weiterhin die Rückansicht einer (antiken, zum Heiligen ergänzten?) Skulptur aus dem Ghiberti-Umkreis, ebd. Kat.194.

<sup>155</sup> Dazu WHITE 1967; John Pope-Hennessy, »The interaction of painting and sculpture in Florence in the fifteenth century«, in: *Journal of the Royal Society of the Arts*, 117–118 (1969), 406–424; David Summers, »Figure come fratelli: a transformation of symmetry in Renaissance painting«, in: *Art Quarterly*, N. S.1 (1977), 59–88; Laurie Fusco, »The use of sculptural models by painters in fifteenth-century Italy«, in: *Art Bulletin*, 64 (1982), 175–194; FARAGO 1992. – Für diese Überlegungen wenig ergiebig LEPPER 1987 und Jörg Feldkamp, *Die Entwicklung der Statuendarstellung in der Malerei im Hinblick auf*

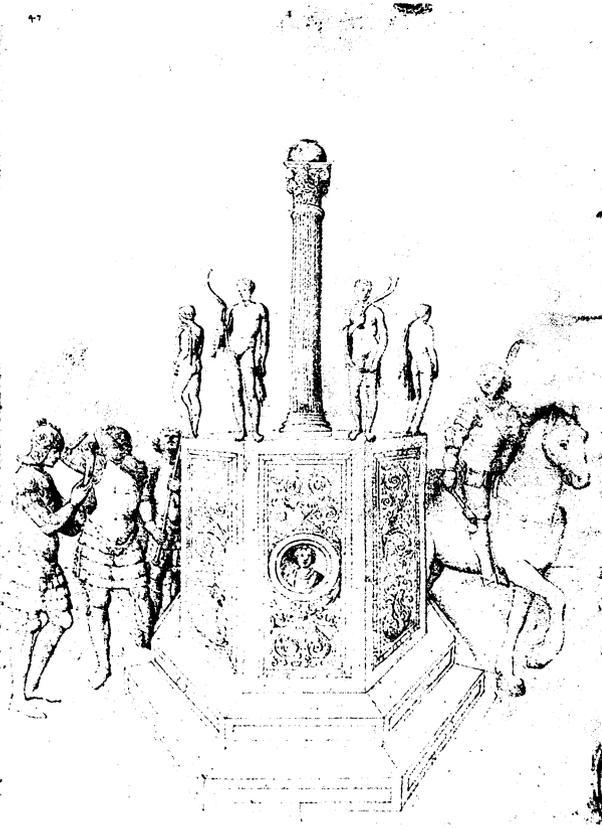


Abb. 127  
Jacopo Bellini,  
Skizzenbuch.  
Paris, Louvre,  
fol. 43r [47]

Ab der Jahrhundertmitte läßt sich dann auch in den Schriftquellen ein gewandeltes, mehrere Ansichten einbeziehendes Sehen nachweisen. So lobt Bartolomeo Fazio ein verlorenes Bild des Jan van Eyck, da man in einem Spiegel neben der Vorderseite auch den Rücken einer aus dem Bade steigenden Frau bewundern könne.<sup>156</sup> Die Schüler, welche sich in der Werkstatt des Paduaner Malers Francesco Squarcione einschrieben, hatten ein vertraglich geregeltes Anrecht darauf, die Proportionen eines nackten Menschen in Vorder- und Rückenansicht zu lernen.<sup>157</sup> Und 1471 berichtete der neapolitanische Conte de Mataloni Caraffa, er habe den bronzenen Pferdekopf, den er von Lorenzo de' Medici als Geschenk erhalten hatte, so in seinem Hof aufgestellt, »che se vede da omne canto« – was zwar zunächst so zu übersetzen ist, daß man ihn von jedem Punkt des Hofes aus sehen kann, womit aber eine Mehransichtigkeit des Stückes zumindest impliziert wird.<sup>158</sup>

*die besondere Bewertung des Standbildes in der Malerei des 15. Jahrhunderts*, Diss. Mainz 1981, Goch 1983.

<sup>156</sup> FAZIO, *De pictoribus*: »Eximia forma feminae e balneo exeuntes, occultiores corporis partes tenui linteo velatae notabili rubore, e quis unius os tantummodo pectusque demonstrans, posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit, ut et terga quemadmodum pectus videas« (nach BAXANDALL 1971, 166). – Das Paragone-Argument der Vielansichtigkeit und die malerische Lösung mittels Spiegel führt dann Giorgione an einem Hl. Georg vor, s. ausführlich Andrew J. Martin, *Savoldos sogenanntes »Bildnis des Gaston de Foix«*. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, Sigmaringen 1995, und Gabriele Helke, »Giorgione als Maler des Paragone«, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 1 (1999), 11–79.

<sup>157</sup> Vertrag vom 15. Oktober 1467: »[...] insegnare le raxon de uno corpo nudo mexurando de driedo e denanzi e metere ochi, naxo, bocha, rechie in una testa d'omo ai so luogi mexuradi e darge intendere tute queste cose a parte a parte [...] e tegnirge senpre una carte d'asenpio in man [...]« (nach Vittorio Lazzarini, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, Venedig 1908, 167, doc. LVIII).

<sup>158</sup> Nach SEMPER 1875, 309.



Abb. 128  
Francesco Pesellino  
(?), Aktstudie.  
Stockholm, Natio-  
nalmuseum, Inv. 72



Abb. 129  
Maso Finiguerra,  
David.  
Florenz, Galleria  
degli Uffizi,  
Inv. F. 41F

Allerdings sollte man den Begriff Mehransichtigkeit in den meisten Fällen vorsichtiger auf Vorder- und Rückenansicht einschränken. Denn nicht erst Leonardo kritisiert, daß auch eine vollrunde Skulptur im Gegensatz zur Malerei ja im Grunde nur aus vorderer und hinterer Hälfte bestehe.<sup>159</sup> Bereits Alberti hatte die Erschaffung des Menschen aus der Tonabformung in zwei Matrizen beschrieben:

Was immer es [das Material zur Erschaffung des Menschen] gewesen sein mag, jedenfalls sagt man, daß er [der Schöpfer] diesen Stoff zwischen

<sup>159</sup> Leonardo, *Parte Prima*, cap. 37 (nach FARAGO 1992, 262): »Lo scultore nel fare una figura tonda fa solamente due figure, e non infinite per li infiniti aspetti, d'onde essa può essere veduta, e di queste due figure l'una e veduta dinanti, e l'altra di dietro.« – Zur echten Vielansichtigkeit des 16. Jhs. in der *figura serpentinata* SUMMERS 1972; LARSSON 1974; Emil Maurer, »Figura serpentinata: Von der Renaissance zur ›maniera‹«, in: *Das 16. Jahrhundert. Europäische Renaissance*, hg. Hildegard Kuester, Regensburg 1995, 77–98.

zwei bronzene Siegel gepreßt habe, wodurch mit dem einen die Brust, das Gesicht und alles andere, das man auf dieser Seite sieht, und mit dem anderen der Hinterkopf, der Rücken, die Gesäßbacken und so weiter ausgeprägt wurden.<sup>160</sup>

Ähnlich ging man im *primo Quattrocento* beim tatsächlichen Herstellungsprozeß von Marmorskulpturen zumeist nur von der auf dem quadratischen Steinblock skizzierten Vorder- und Rückenansicht aus.<sup>161</sup> Vor diesem Hintergrund dürfte jedenfalls auch Donatellos Bronze-David im Hof des Palazzo Medici vor allem unter zwei Haupt-Ansichten wahrgenommen worden sein.<sup>162</sup>

Mit den Stichworten ›Akt‹, ›Kontrapost‹, ›weiche und potentiell bewegliche Lebendigkeit‹ und ›Mehrsichtigkeit‹ scheinen vier der zentralen künstlerischen Problemstellungen benannt, die sich in Donatellos Statuen – und teils auch in den Werken seiner Zeitgenossen – bis hin zu ihrer souveränen Lösung im Bronze-David verfolgen lassen. Keinesfalls genügt es, diese Entwicklung allein unter einer bzw. unter den modernen Kategorien Nischen- und Freifigur zu verfolgen.<sup>163</sup> Für Studienzeichnungen des späteren Quattrocento, an denen offensichtlich dieselben formalen Aufgabenstellungen durch-

<sup>160</sup> Alberti, *Momus*, 356 f.: »[...] quicquid ipsum fuerit, aiunt imposuisse sigillis aeneis binis quibus altero pectus, vultus et quae cum his una visuntur, altero occiput, tergum, nates et postrema istiusmodi impressarentur.«

<sup>161</sup> MYSSOK 1999, etwa 20–27.

<sup>162</sup> So schon Heinrich Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 7 (1896), 224–228, dagegen POESCHKE 1990, 111: »Die Vielsichtigkeit der Figur spricht eindeutig dafür, daß sie von vorneherein für eine freie Aufstellung bestimmt war, die deutliche Akzentuierung von vier Hauptansichten [...]«.

<sup>163</sup> So beim Großteil der modernen Forschung, s. KAUFFMANN 1935, 3–54; Christine Rebene, »Entwicklung der Freifigur«, in: *Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance*, hg. Lars O. Larsson und Götz Pochat, Stockholm 1980, 69–77; WHITE 1989; KALUSOK 1996. – Verfehlt scheint es mir, Donatellos ›künstlerisches Hauptproblem‹ in einer einzigen und so abstrakten Kategorie wie dem Verhältnis von Figur zu Umraum oder zur rahmenden Architektur fassen zu wollen, so ROSENAUER 1975, v. a. 129–131 (Figur – Raum); dazu die Rez. von Joachim Poeschke in: *Kunstchronik*, 30 (1977), 340 f. – POESCHKE 1980, 17–33 u. 75–84, will dies in das Verhältnis Figur – architektonischer Rahmen (*quadro*) modifizieren. Dabei kann er für den Begriff *quadro*, wie er ihn versteht, im 15. Jh. nur zwei Quellen anführen, ein Dokument für die Porta della Mandorla von 1396 (POGGI, *Duomo*, Bd. 1, 65, Nr. 356) und MANETTI, *Vita* (s. App. A, 37). Beide Male ist sehr fraglich, ob man dies im Sinne von POESCHKE 1980, 8 f., mit ›Angemessenheit des architektonischen Rahmens an eine Statue‹ verstehen muß. Ansonsten bezeichnen die Dokumente für den Dom Nischen und Tabernakel mit *tabernaculum* – ungeachtet aller tatsächlichen formalen Veränderungen der gängige und gleichbleibende Begriff im 14. und 15. Jh. Das spezifischere *nicchia* für Muschelnische läßt sich erst Ende des 15. Jhs. nachweisen; dazu ausführlich KALUSOK 1996, 19–27.

exerziert werden sollten, wird in der Folge als vordergründiges Thema des öfteren David gewählt, indem die Modelle mit Schleuder und ›Kopf des Goliath‹ – manchmal auch nur einem Substitut dafür – ausgestattet werden (Abb. 128, 129).<sup>164</sup> Und auch die späteren David-Statuen etwa Verrocchios und Michelangelos setzen sich selbstverständlich in den genannten Merkmalen mit Donatellos Modell auseinander (Abb. 104, 130). Nur ein Kritikpunkt scheint allgemein an Donatellos Formulierung vorgebracht worden zu sein. Das Gros der späteren Darstellungen läßt David nicht den Arm auf der Spielbeinseite in die Hüfte stützen, wodurch ein Parallelismus der entlasteten, angewinkelten Extremitäten entsteht. Erst wenn diese auf beide Seiten verteilt werden, ergibt sich der Chiasmus des klassischen Kontrasts.<sup>165</sup>

Auch wenn sich Donatellos künstlerische Problemstellung in eine entwicklungsgeschichtliche Tradition einreihet, das mit dem David erzielte Ergebnis erreicht doch eine ganz neue und erstaunlich voraussetzungslose Stufe der Realisierung. Gerade dieses Neue mußte die Bronze als Studienobjekt für spätere Künstler interessant machen. Neben den Aspekt des *exemplum virtutis* tritt so der des *exemplum artis*. Entsprechen nun unsere aus der Anschauung gewonnenen Kriterien tatsächlich dem zeitgenössischen Seh- und Bewertungshorizont des Werkes – wie wir es für die ›Ansichtigkeit‹ schon andeuteten? Und wie kam Donatello überhaupt zu seiner exzeptionellen Lösung? Besteht ein – und wenn ja, welcher – Zusammenhang zwischen Form und Ikonographie des David?

Als These formuliert: Das Interesse der 1430er Jahre an den Problemen des ›Stehens‹, ›weicher Lebendigkeit‹ und der ›Ansichtigkeit‹ resultierte nicht allein aus der (als Erklärung unzureichenden) formalen Entwicklung der

<sup>164</sup> Siehe drei Maso Finiguerra zugeschriebene Blätter (DEGENHART/SCHMITT 1968, Bd. I/2, 590–621, und Lorenza Melli, *Maso Finiguerra*, Florenz 1995, Nr. 78f. und insbesondere Nr. 166); ein um 1460 entstandenes Blatt in Stockholm (DEGENHART/SCHMITT 1968, Bd. I/2, 519f., Nr. 509); vgl. auch den Entwurf von Giovanni di Francesco del Cervelliera für ein Standbild ungeklärten Themas, dessen sichere Abhängigkeit von Donatellos David der Sockelkranz belegt (DEGENHART/SCHMITT 1968, Bd. I/2, 518f., Nr. 504, und SCHULZE ALTCAPEBERG 1995, 195f.). – Weiterhin Gigetta Dalli Regoli, »David Trionfante: una ipotesi e un disegno poco noto«, in: *Antologia di Belle Arti*, 3 (1979), 34–42.

<sup>165</sup> Zu Michelangelo s. Hans Kauffmann, »Bewegungsformen an Michelangelostatuen«, in: *Festschrift für Hans Jantzen*, hg. Kurt Bauch, Berlin 1951, 141–151. – Dennoch Donatello folgen z. B. die Pulszky-Statuette im Louvre (s. Wilhelm Boeck, »Michelangelos Bronze-David und die Pulszky-Statuette im Louvre«, in: *Mitt. Florenz*, 8 [1957–1959], 131–138; CAGLIOTI 1996b), die David-Statuetten aus Terracotta des ›Meisters der Johannesstatuetten‹ (z. B. Frieda Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock* [Katalog der Königl. Mus. Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen V], 2. Aufl. Berlin 1913, Nr. 227), der sog. David Martelli und Giovanni Agostino da Lodi in einer Zeichnung (SCHULZE ALTCAPEBERG 1995, 119f.).

Frührenaissance-Kunst, sondern erhielt den entscheidenden Impuls aus neu entdeckten theoretischen Äußerungen zum Standbild und künstlerischen Stil in antiken Rhetoriktraktaten. Donatello versuchte mit seinem Bronze-David, diese Theorien in Anschauung zu verwandeln und einen neuen Kanon der Kunst zu konstituieren. Bevor dies ausgeführt werden soll, wird jedoch zu zeigen sein, daß das Thema des siegreichen Davids auch andere Meister – und zwar bereits um die Mitte des 15. Jhs. – zu künstlerischer Selbstreflexion animierte. Es gilt von vorneherein Zweifel zu zerstreuen, der Versuch, die formale Gestaltung von Donatellos Bronze-David als anschaulichen Diskurs über Kunsttheorie und künstlerisches Selbstverständnis zu interpretieren, projiziere zu moderne, frühestens im 16. Jahrhundert relevante Gedanken auf das *primo Quattrocento* zurück.

### 3. David als Thema künstlerischer Selbstreflexion

Folgt man der neuen Forschung, so läßt sich erstmals für Michelangelos Marmor-David – rund sechzig Jahre nach Donatellos Exemplar entstanden – eine solche kunsttheoretisch-selbstreflexive Deutung zweifelsfrei belegen (s. u.). Giorgione vollzieht um die gleiche Zeit nachweislich den Schritt, in einer Darstellung Davids mit dem Haupt des Goliath zugleich ein (Rollen-)Selbstporträt zu geben.<sup>166</sup> Bis hin zu Berninis Jugendwerk läßt sich dann der alttestamentarische Heroe als die künstlerische Identifikationsfigur schlechthin verfolgen.<sup>167</sup> Hat diese Tradition nun tatsächlich in Flo-

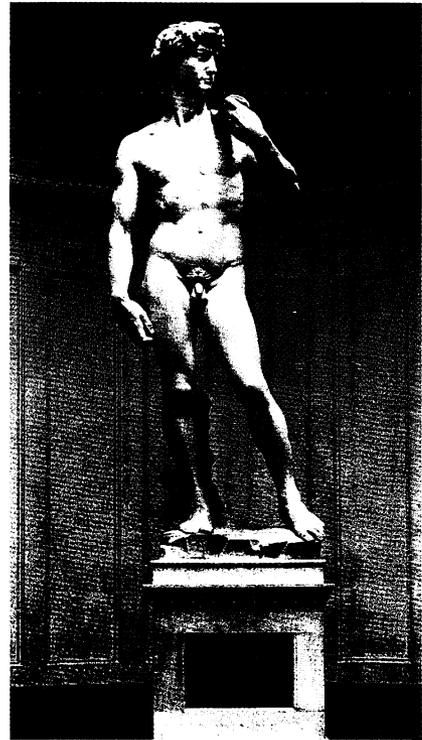
<sup>166</sup> Ein Inventar von 1528 nennt »un ritratto di Zorzon di sua mano fatto per David e Golia«. Diese Bilderfindung wird unabhängig von der Frage nach der Eigenhändigkeit einstimmig auf das Exemplar in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum bezogen, vgl. *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raffael Mengs*, Ausstellungskatalog, Braunschweig 1980, 38–42, Nr.1 (Sabine Jacob); Wendy Steadman Sheard, »Giorgione's portrait inventions c. 1500: transfixing the viewer«, in: *Reconsidering the Renaissance*, hg. Mario A. Di Cesare, Binghampton 1992, 141–176. – SHEARMAN 1992, 24–26, vertritt weiterhin die schon früher geäußerte gegenteilige Meinung, das Selbstporträt sei im Goliath zu sehen, wie es dann für spätere, z. B. Caravaggios »David und Goliath«-Bilder gelten kann. – Zu den Möglichkeiten des Selbstbildnisses im 15. Jh. mit ausführlichem Lit.verzeichnis Gunter Schweikhart, »Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert«, in: *Italianische Frührenaissance* 1993, 11–39; Stefanie Marschke, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998; Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, New Haven und London 1998.

<sup>167</sup> Vgl. die Beispiele bei LAVIN 1993, 48–50; zu Bernini: Rudolf Preimesberger, »Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis«, in: *World art. Themes of unity in diversity, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*«, hg. Irving Lavin, University Park und London 1989, Bd. 2, 415–424, und Avigdor Posèq, »Bernini's self-portrait as David«, in: *Source*, 9 (1990), 14–22.

renz mit Michelangelo ihren Anfang, oder nicht doch schon früher, womöglich bereits mit dem von ihm bewunderten Donatello?<sup>168</sup>

### Michelangelo

Ausgangspunkt dieser Deutungen zu Michelangelos marmorner David-Statue<sup>169</sup> ist eine eigenhändige Zeichnung von ca. 1501/02 im Louvre, die neben einer mit dem Marmor-David in Verbindung stehenden Arm-Studie eine Skizze für den verlorenen Bronze-David zeigt (Abb. 130, 131).<sup>170</sup> Michelangelo sollte letzteren



<sup>168</sup> Die enge geistige Verbindung zwischen beiden Künstlern drückt das von VASARI, *Vite*, Bd. 2, 426, überlieferte Motto Vincenzo Borghinis am besten aus: »ΔΩΝΑΤΟΣ ΒΟΝΑΘΩΡΙΖΕΙ – Η ΒΟΝΑΘΩΡΟΣ ΔΩΝΑΤΙΖΕΙ«; zur Herkunft dieser Wendung aus dem Vergleich von Plato und Philo s. Marco Collareta, »Vincenzo Borghini su Donatello e Michelangelo«, in: *Fontes*, 2 (1999), Hft. 3–4, 117–120; insgesamt Charles de Tolnay, »Donatello e Michelangelo«, in: *Donatello e il suo tempo* 1968, 259–275; *Michelangelo e i maestri del Quattrocento*, Ausstellungskatalog, hg. Carlo Sisi, Florenz 1985 und WATTS 1995.

<sup>169</sup> Aus der Literaturfülle zu Entstehungsgeschichte und politischer Deutung des Marmor-Davids seien neben den bekannten Standardmonographien genannt Charles Seymour, »Homo Magnus et Albus. The Quattrocento background for Michelangelo's David of 1501–04«, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Bonn 1967, 96–105; ders., *Michelangelo's David. A search for identity*, Pittsburgh 1967; Marta A. A. Fader, *Sculpture in the Piazza della Signoria as emblem of the Florentine Republic*, Ph.D.diss. Univ. of Michigan 1977, 197–245; Franz-Joachim Verspohl, »Michelangelo und Machiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria«, in: *Städte-Jahrbuch*, 8 (1981), 204–246; Renzo Ristori, »L'Aretino, il David di Michelangelo e la «modestia fiorentina»«, in: *Rinascimento*, 26 (1986), 77–97; SHEARMAN 1992; SCHWEDES 1998, 109–128. – Zur Diskussion um die Aufstellung Saul Levine, »The location of Michelangelo's David: the meeting of January 25, 1504«, in: *Art Bulletin*, 56 (1974), 31–49 und N. Randolph Parks, »The placement of Michelangelo's David: a review of the documents«, in: *Art Bulletin*, 57 (1975), 560–570. – Über das Aussehen des von Agostino di Duccio verhaunenen Marmorblocks spekulierte Alessandro Parronchi, »Il «gigante» di Agostino di Duccio«, in: *Prospettiva*, 53–56 (1988–89), 227–235; Frederick Hartt glaubte, das originale Tonmodell entdeckt zu haben (*David by the hand of Michelangelo. The original model discovered*, London 1987).

<sup>170</sup> Zur Zeichnung und dem verlorenen Bronze-David: SUMMERS 1978; LAVIN 1992, 29–61; Saul Levine, »Michelangelo's David and the lost bronze David: the drawings«, in: *Artibus et historiae*, 9 (1984), 91–120; daß es sich bei der Armstudie um eine Vorzeichnung für den Marmor-David handelt, wie bislang angenommen, und die Zeichnung daher 1501 datieren müsse, bestreitet jetzt ECHINGER-MAURACH 1998, freilich bliebe der Bezug zum Marmor-David bestehen, da die Arm-Studie dann als unmittelbar von diesem ausgehende Weiterentwicklung zu verstehen wäre; vgl. auch *Giovinezza di Michelangelo* 1999, 414f.

Abb. 130  
Michelangelo,  
David.  
Florenz, Museo  
dell'Accademia

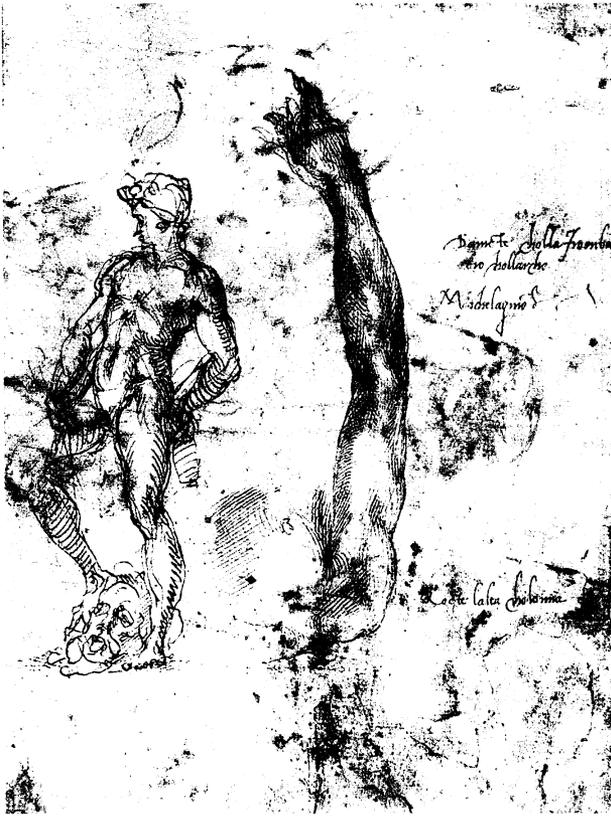


Abb. 131  
Michelangelo, Studie zum Bronze-David und einem Arm.  
Paris, Musée du Louvre

blocks, an dem bereits sein Vorgänger Agostino di Duccio gescheitert war und den er verhaun im Depot der Domopera hatte liegen lassen. Die quasi-typologische Entsprechung dazu wäre Davids Sieg mit Hilfe Gottes und der Schleuder über einen für unbesiegt geltenden Feind. Weiter versinnbildlicht der Bogen den gespannten Intellekt des Künstlers, sein zur Bewältigung außergewöhnlicher Aufgaben gefordertes Ingenium.<sup>173</sup> Wenn aber diese

im Auftrag der Signoria und in Anlehnung an das berühmte Vorbild Donatello als Geschenk für den französischen Marschall Pierre de Rohan anfertigen. Die Verbindung zwischen beiden Künstlern war beim Thema David-Goliath also besonders eng.<sup>171</sup> Zwei Beischriften auf der Zeichnung erlauben einen Einblick in Michelangelos kunsttheoretisches Denken: »Davide cholla Fromba / e io chollarcho / Michelagnolo« – also etwa: »David mit der Schleuder und ich, Michelangelo, mit dem Bogen«, gemeint ist vorderhand der Drillbogen des Bildhauers – und »Rocte lalta cholonna elverd«, ein Zitat nach Petrarca.<sup>172</sup> Insbesondere Irving Lavin ist die Deutung dieser »Kommentare« zu verdanken: Für den Marmor-David überwindet der junge Michelangelo mit seinem Steinbohrer (*arco*) die unmöglich scheinende Bearbeitung eines riesigen Stein-

<sup>171</sup> Zuletzt Luca Gatti, »Delle cose de' pictori et scultori si può mal promettere cosa certa«: la diplomazia fiorentina presso la corte del re di Francia e il »Davide« bronzee di Michelangelo Buonarroti«, in: *Mélanges de l'École Française de Rome, Italie et Méditerranée*, 106 (1994), 433–472; Francesco Caglioti, »Il »David« bronzee di Michelangelo (e Benedetto da Rovezzano): il problema dei pagamenti«, in: *Ad Alessandro Conti (1946–1994)*, Pisa 1996, 85–132.

<sup>172</sup> Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIX, etwa: »Zerbrochen ist die hohe Säule [...]«. – Michelangelo selbst soll eine Sockelinschrift für den Bronze-David gedichtet haben, die nur in französischer Übersetzung tradiert und für unsere Überlegungen ohne Belang ist, vgl. Robert J. Clements, *The poetry of Michelangelo*, London 1966, 154–160.

<sup>173</sup> So Lavin 1993, 29–38; vgl. ergänzend Julian Kliemann, »Kunst als Bogenschießen. Domenichinos »Jagd der Diana« in der Galleria Borghese«, in: *RömJb*, 31 (1996), 273–312.



Abb. 132  
Michelangelo,  
Kentaurenschlacht.  
Florenz, Casa  
Buonarroti

Gleichsetzung zwischen David und dem Künstler besteht, dann läßt sich auch die heroische Physiognomie des Heroen nicht allein als Zeichen kämpferischer *virtus*, sondern auch als Signum künstlerischen Wagemutes (*audacia*) angesichts großer, auch im Hinblick auf das Format kolossaler Aufgaben verstehen. Der von der Statue vorgetragene Wagemut wird zum Sinnbild des künstlerischen Wagemutes Michelangelos.<sup>174</sup> Der junge Bildhauer rekurrierte auf ein Kriterium, das Horaz in seiner *Ars poetica* Dichtern wie Künstlern gleichermaßen zugestanden hatte und an dem es im Laufe des 15. Jhs. üblich geworden war, die Größe des Künstlertums zu bemessen.<sup>175</sup> Schließlich evozierte – so zumindest die Lesart Paul Barolskys – Vasari in seiner Michelangelo-Vita bei der Erwähnung des verhaueenen Blocks für den David die biblische Metapher von Christus als dem verworfenen Eckstein, wodurch er den Künstler in die Nähe gottähnlichen Schöpfertums rückte.<sup>176</sup>

Bislang nicht gesehen wurde, daß auch Michelangelos jugendliche Selbststilisierung zum neuen Phidias seiner Zeit, die er in dem rund zehn Jahre zuvor entstandenen Kentaurenschlachtreief durch den glatzköpfigen Stei-

<sup>174</sup> Zuerst SUMMERS 1978. – Zur Entstehung des Kolossalen zuletzt Creighton Gilbert, »A new sight in 1500: the colossal«, in: *Theatrical spectacle and spectacular theatre*, hg. Barbara Wisch und Susan Scott Munshower, University Park 1990, Bd. 2, 397–415.

<sup>175</sup> Ausführlich PFISTERER 1996.

<sup>176</sup> BAROLSKY 1990, 52–54.

newerfer am linken Rand bekundet hatte, in den Augen der Humanisten am Marmor-David weitere Bestätigung gefunden hätte (Abb. 132). Die Ikonographie des frühen Reliefs ist umstritten, handelt es sich um Herkules, der dem Kentauren Eurytion die Braut Deianira entführt, oder um die Hochzeit des mit Theseus befreundeten Lapithen Peirithous mit Hippodameia, bei welcher sich die weintrunkenen Pferdemenchen zum Frauenraub verleiten ließen?<sup>177</sup> Jedenfalls fällt im Kampfgetümmel ein durch keine Mythenversion eindeutig motivierter glatzköpfiger, bärtiger Alter am linken Rand ins Auge, der mit beiden Armen einen Stein hochstemmt. Michelangelo, den Polizian über das Thema instruiert haben soll, imitiert ganz offensichtlich den berühmten Schild der Athena Parthenos des Phidias, auf dem Amazonen-, Giganten- und eben auch Kentaurenschlachten zu sehen waren, sowie – Zitat nach Plutarch – »eine Art Selbstbildnis und zwar in Form eines kahlköpfigen Alten, der mit beiden Händen einen Stein in die Höhe hebt«.<sup>178</sup>

<sup>177</sup> Technische Angaben, Quellen und Deutungsversuche zuletzt resümiert von Michael Hirst und Agnese Parronchi in: *Il Giardino di San Marco* 1992, 52–62, und Kathleen Weil-Garris Brandt, »I primordi di Michelangelo scultore«, in: *Giovinetza di Michelangelo* 1999, 69–97, und im Katalogeintrag 188–199; vgl. ausführlich bereits Margrit Lisner, »Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht«, in: *Mitt. Florenz*, 24 (1980), 299–344, wengleich ihre ausschließliche Deutung als Herkules (der Alte wäre dann Nestor), womit traditionell auf die Verteidigung der Florentiner Freiheit alludiert würde, den Kunstcharakter des Werkes verkennt. – Wie beim literarischen Vergleich Donatellos mit Polyklet fallen auch die panegyrischen Äußerungen über Michelangelo als »neuen Phidias« ganz unspezifisch aus, vgl. die Stellenangaben bei Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo*, hg. Paola Barocchi, Mailand und Neapel 1962, Bd. 5 *Indice Analitico*, »Fidia«; zu ergänzen ein zwischen 1527 und 1556 entstandenes Gedicht des Giulio Giovio, *Ad Apelle, sopra i pittori*: »[...] perché sculpe e colora/Sí ben, che si può dir che nel pennello/Sia un altro voi [Tiziano], e Fidia nel martello« (nach Ernesto Travi, »Il canto ›Ad Apelle, sopra i pittori‹ in un inedito poema di Giulio Giovio«, in: *Arte Lombarda*, 65 [1983], 127–132, hier 131). – Zur Selbststilisierung Michelangelos allgemein BAROLSKY 1990 und BAROLSKY 1994.

<sup>178</sup> BAROLSKY 1990, 105–109, der zudem den Gegensatz zwischen dem jugendlichen Michelangelo in der Rolle des alternden Phidias im Sinne des Topos vom *puer senex* interpretiert; THIELEMANN 1996 und Andreas Thielemann, »Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht«, in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, hg. Michael Rohlmann und Andreas Thielemann, München und Berlin 2000, 17–92. – Als unangemessen wird das Selbstporträt des Phidias getadelt bei PATRIZI, *De Regno*, lib. II, tit. 10 »Historiographos et analium libros Reges futuri lectitent, maiorum statuas & imagines parum curent«, fol. LXXI–LXXIII: »Ambitiose admodum mihi egisse videtur Pericles, qui si Athenis in scuto Minervae cum Amazone pugnans a Phidia pingi voluit, quum esset vir summus in re bellica, consilio, & virtute, ac rerum gestarum gloria floreret. Cuius quidem monimenta longe diutius scriptorum memoria, quam tenui pictura servarentur. Atqui si artifex ille, sui ipsius imaginem imitatus est, calui senis specie saxum utriusque manibus attolentis, non est admirandum. eius enim laus ex solo penicillo & coloribus pendeat, non ex animi virtute & rebus gestis, sicut illa Periclis [...]«. – Zum Schild des Phidias ausführlich s. u. und Lit. in Anm. 188.

Der David mußte nun in anderer Hinsicht den Vergleich zwischen Michelangelo und Phidias evozieren. Zum einen erwähnte Plinius eine nackte Kolossalstatue (»colossicon nudum«) nur unter den Werken des Phidias.<sup>179</sup> Des weiteren könne dieser, so berichtet Cicero,

eine Statue mit dem rohen Block beginnen und vollenden, er kann aber auch einen bereits von jemand anderem begonnenen Block übernehmen; und in diesem zweiten Vorgehen gleicht er der Weisheit selbst, die den Menschen roh von der Natur übernimmt und dann [im Hinblick auf den Geist] vollendet.<sup>180</sup>

Die Florentiner Neoplatonisten mußten unter diesem metaphysischen Prinzip der Weisheit natürlich Gott verstehen. Denn auch dessen Werk bestand ja zu einem Gutteil aus dem Zurechtrichten des Verdorbenen:

Genauso häufig gilt es, Häßliches/Unförmiges wieder in Form zu bringen wie von Anfang an zu formen.<sup>181</sup>

Michelangelo nun gewann dem von Agostino di Duccio verhauchten Block ein Meisterwerk ab. Er hätte durch Vollenden eines begonnenen Marmors nicht nur sein dem Phidias ebenbürtiges Künstlertum unter Beweis gestellt. Daß er einen zum Schlechten begonnenen, verhauchten Stein zu etwas Schönem umzuwandeln verstand, mußte zudem sein »gottähnliches« Schaffen betonen.

### *Andrea del Castagno*

Aber bereits der auf einen ledernen Paradeschild gemalte David des Andrea del Castagno verbindet christliche und politische Verständnisebenen mit einer kunsttheoretisch-selbstreflektiven, und bereits hier tritt der Künstler in Wettstreit mit Phidias (Abb. 133).

Der Schild gilt allgemein als in den letzten Lebensjahren Castagnos zwischen 1450 und 1457 entstanden.<sup>182</sup> Der jugendliche Heroe in kurzer Hir-

<sup>179</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 54.

<sup>180</sup> Cicero, *De finibus*, IV, 34–37: »Ut Phidias potest a primo instituere signum idque perficere, potest ab alio inchoatum accipere et absolvere, huic similis est sapientia; non enim ipsa genuit hominem sed accipit a natura inchoatum; hanc ergo intuens debet institutum illud quasi signum absolvere. Qualem igitur hominem natura inchoavit? et quod est munus, quod opus sapientiae? quid est quod ab ea absolvi et perfici debeat? Si nihil in eo quod perficiendum est praeter motum ingeni quendam, id est, rationem, necesse est huic ultimum esse ex virtute agere; rationis enim perfectio est virtus; si nihil nisi corpus, summa erunt illa, valetudo, vacuitas, doloris, pulchritudo, etcetera. Nunc de hominis summo bono quaeritur; [...] sic igitur in homine perfectio ista in eo potissimum quod est optimum, id est, in virtute laudatur.«

<sup>181</sup> Marsilio Ficino, *De christiana religione*, cap. xviii (FICINO, *Opera*, Bd. I, 22): »Non minus ferme est deformia reformare, quam formare simpliciter ab initio, siquidem non minus est bene esse, quam simpliciter esse. Decuit igitur Deum omnium effectorem perficere, quae defecerant [...]«; dazu CHASTEL 1954, 57–63, und BEIERWALTES 1980, 45–47.



Abb. 133  
 Andrea del  
 Castagno, David.  
 Washington,  
 National Gallery

tengewandung hat seinen übermächtigen Gegner besiegt, dessen abgeschlagener Kopf liegt blutüberströmt am Boden. Die Schleuder erneut geladen, den linken Arm abwehrend einem imaginären, neben dem Betrachter stehenden Feind zugewandt, scheint der nicht zur Ruhe gekommene David mit ausgreifendem Schritt, windgeblähtem Haar und Tunika über den Kopf Goliaths hinweg einer neuen Gefahr zu begegnen. Die Szene spielt in kargem Bergland, der Akteur erscheint größtenteils vor blauem Himmel. Der formale Kontrast zu Donatellos Bronze, die um die gleiche Zeit an ihren endgültigen Platz im Hof des neuen Palazzo Medici übersiedelte, könnte nicht größer sein.

Erst in jüngster Zeit gelang es, die Davidfigur Castagnos überzeugend von dem linken der Rossebändiger des Quirinals herzuleiten (Abb. 5).<sup>183</sup> Sollte der tiefe Horizont des Bildes durch eigenes Studium vor der Skulpturengruppe ange-regt sein, welche durch die erhöhte Auf-

stellung ebenfalls von der Himmelsfolie hinterfangen wird, würde die Entstehungszeit nach Castagnos dokumentierten Romaufenthalt 1454 fallen.

Im Rahmen der offiziellen Umzüge durch Florenz mußte dieser David wiederum, zumal auf dem Schild als einer Schutzwaffe, als Verteidiger des Vaterlandes verstanden werden. So wie er bereits Goliath überwunden hat, wendet er sich jetzt potentiellen neuen Feinden zu. Der Parade-Schild evo-

<sup>182</sup> Vgl. Marita Horster, *Andrea del Castagno*, Oxford 1980, 178, mit allen technischen Angaben und der älteren Lit.; zwei weitere vergleichbare Schilde aus dem Quattrocento stammen von Taddeo di Bartolo, heute im Bargello in Florenz, und Antonio Pollaiuolo, heute im Louvre. – In einer Kopie des Francesco di Simone Ferrucci scheint eine Vorzeichnung Pollaiuolos erhalten; s. *Dessins italiens du musée Condé à Chantilly, I. Autour de Pérugin, Filippino Lippi et Michel-Ange*, Ausstellungskatalog, Paris 1995, 59–61 (Kat. 8).

<sup>183</sup> Arnold Nesselrath, »Simboli di Roma«, in: *Da Pisanello* 1988, 195–205, hier 198; offenbar ohne diesen Aufsatz zu kennen nochmals Dalia Haitovsky, »The sources of the young David by Andrea del Castagno«, in: *Mitt. Florenz*, 29 (1989), 174–182, ohne weitere Interpretation. – Für frühere Vorschläge s. Horster 1980 (wie Anm. 182), 28 u. 178, die bereits eine Ableitung von dem Pädagogen der Niobiden-Gruppe als unzureichend abweist, dennoch wiederholt bei BOBER/RUBINSTEIN 1986/1991, 35.

ziert zudem glücklich die Metapher vom Schild des Glaubens: Wie das *scutum Fidei* den nicht gewappneten, allein auf Gott vertrauenden Hirtenknaben beschützte, so steht übertragen die Stadt Florenz unter dem göttlichen Schutzschirm.<sup>184</sup> Warum freilich der Rekurs auf den Rossebändiger, wodurch die außergewöhnliche Pose des David erst bedingt wurde? Sicherlich war ein Paragone mit (antiker) Skulptur intendiert. In Auseinandersetzung mit Donatellos ruhig stehendem David gibt Castagno ferner ein Exempel für extreme Bewegung. Die eigentliche Lösung aber liefern die im Sockel der Rossebändiger vermauerten, das gesamte Mittelalter hindurch sichtbaren Inschriften, welche die linke, von Castagno kopierte Gruppe als Werk des Phidias – »OPVS FIDIAE« –, die rechte als Werk des Praxiteles ausgaben.<sup>185</sup> Daß es sich dabei um (wenn auch falsche) Künstlersignaturen handelte, erkannte erst wieder Petrarca, der die beiden Pendants gleich zum Paradigma des Künstlerwettstreits erhob (*de arte et ingenio certamen*). Seit diesem Zeitpunkt fungierten die Rossebändiger als eines der beliebtesten Objekte humanistischer Kunsttheorie und künstlerischen Antikenstudiums (vgl. Kap. II.2).<sup>186</sup>

Über den Bildhauer der linken Gruppe, über Phidias war nun aus der *Naturalis Historia* des Plinius zu erfahren, daß er eigentlich als Maler begonnen hatte, wie ausgerechnet ein bemalter Schild bezeuge.<sup>187</sup> Sein überragender Ruhm aber gründe auf seinem Olympischen Zeus und seiner Athena Parthenos. Um dem Leser, der beide nicht kenne, dies dennoch einsichtig zu machen, wollte Plinius nur einen kleinen, freilich, wie er schreibt, völlig ausreichenden Beleg für ihren gerechtfertigten Ruhm anführen, und zwar einen weiteren – den skulptierten – Schild des Athena-Standbildes.<sup>188</sup> Kampf-

<sup>184</sup> Vgl. Paul Barolsky, »The significant form of Castagno's David«, in: *Source*, 8 (1989), 19–20. – Zu den Waffen des *miles christianus* s. Anm. 104. – Zu den Umzügen zu S. Giovanni: Franco Cardini, »Symbols and rituals in Florence«, in: *City states in classical antiquity and medieval Italy*, hg. Anthony Molho u. a., Stuttgart 1991, 499–510. – Ein ephemeres Beispiel findet sich in der Beschreibung des Festumzugs der Hll. Drei Könige 1429 (Paolo di Matteo Pietrobuoni in: Florenz, BNCF, Conv. Sopp. C 4, 895, fol. 123v; zit. nach HATFIELD 1970a, 146): »Giovedì a di VI di gennaio 1428 [1429] si fecie la festa de' Magi. [...] Et delle belle cose che vi fu[rono] i loro, furono tre giughanti et uno huom salvatico, e in su uno carro il significhato di Davitti, che uccise il giughante colla fronbola. E chi era per Davitti andava ritto inn alto et molto destramente in sul charro [...]«.

<sup>185</sup> BOBER/RUBINSTEIN 1986, 159–161, Kat. 125.

<sup>186</sup> Siehe die Texte in App. D, 10 und 12. – Für die mittelalterliche Deutung Andreas Thielemann, »Roma und die Rossebändiger im Mittelalter«, in: *Kölner Jahrbuch*, 26 (1993), 85–131; zum frühen Nachruhm des Phidias PFISTERER 1999.

<sup>187</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 54.

<sup>188</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 36, 18f. – Der Schild des Apelles gehörte zu den meist zitierten Werken der Antike, vgl. Cicero, *De oratore*, II, 17, 73; Cicero, *Orator*, 234; Cicero, *Tusculanae disputationes*, I, 15, 33; Valerius Maximus, *Factorum et Dictorum Memorabi-*

szenen, u. a. in der Mitte die Schlacht zwischen Göttern und Giganten, schmückten ihn. Sicherlich implizierte Plinius einen Vergleich mit den berühmten Schildbeschreibungen bei Homer und Vergil, bei denen die vom antiken Schmiedegott Hephaistos/Vulcan persönlich verfertigten Meisterwerke einen übermenschlichen Maßstab setzten.<sup>189</sup> Die Schlußfolgerung für Castagnos Paradeschild ist offensichtlich: Er sollte als christlich-modernes Gegenstück zu den Schilden des Phidias verstanden werden, statt heidnischer Schlachten zwischen Göttern und Giganten nun der ›Gotteskämpfer‹ David gegen Goliath, anstelle eines der berühmtesten Künstler der Antike nun der Florentiner Maler. Um diesen Bezug zu Phidias explizit zu machen, mußte Castagno das einzige, weithin bekannte Werk des Phidias zitieren. Dem zeitgenössischen Betrachter wurde dieser Wettstreit der Kunst und Begabung zwischen dem antiken und modernen Künstler, wie es wohl Petrarca formuliert hätte, dadurch überdeutlich vor Augen geführt.<sup>190</sup> Und nicht zufällig beschreibt auch Landino 1481 den Stil Castagnos, als ob er gerade diesen Schild vor Augen hätte: »Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo: amatore delle difficoltà dell'arte et de scorci, vivo et prompto molto et assai facile nel fare.«<sup>191</sup> Castagno scheint bewußt auf kleinstem Raum einen Beweis seiner Meisterschaft und Erfindungsgabe gegeben zu haben. Auch in dieser Selbstbeschränkung scheint er den Vorgaben des Plinius zu folgen, der die »argumenta parva et ingenii tantum« des Phidias hervorgehoben hatte:

Diese beiläufigen Bemerkungen [zum Schild der Athena] über den niemals genug gelobten Künstler mögen ausreichen, damit man zugleich erkenne, daß sich jenes künstlerische Talent auch in kleinen Gegenständen gleichermaßen zeigte.

Die bekannteste Anekdote zum Schild des Phidias war jedoch aus der *Naturkunde* des Plinius nicht zu erfahren: Da dem Künstler verboten wor-

*lium*, III, 7, §3f.; s. sämtliche Quellen bei Felix Preisshofen, »Phidias – Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos«, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 89 (1974), 50–69.

<sup>189</sup> Homer, *Ilias*, XVIII; Vergil, *Aeneis*, VIII, 622–731. – Siehe dazu HEFFERNAN 1993; Erika Simon, »Der Schild des Achilles«, in: *Schreibekunst. Kunstbeschreibung*, hg. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1994, 123–141; Andrew Sprague Becker, *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, Lanham und London 1995.

<sup>190</sup> Nur am Rande vermerkt sei, daß sich jenseits der Alpen bereits zwanzig Jahre früher Jan van Eyck als neuer Phidias verstand, wie PREIMESBERGER 1991 und 1993 zeigte.

<sup>191</sup> LANDINO, *Commento*, fol.12v; eine annähernde Übersetzung: »Andrea war ein großer Zeichner und erzeugte eine starke Reliefwirkung: ein Liebhaber von künstlerischen Schwierigkeiten und Verkürzungen, lebhaft und sehr gewandt, und er tat sich recht leicht mit der Ausführung.« – Zur Erläuterung der Termini BAXANDALL 1972/1988.

den war, sein Werk zu signieren, habe er ein verstecktes Selbstporträt eingearbeitet.<sup>192</sup> Die Erzählung fungiert zumeist als Exemplum für Streben nach Ruhm. Da sie in den zahlreichen *volgarizzamenti* der *Facta et Dicta Memorabilia* des Valerius Maximus selbst dem des Lateinischen Unkundigen leicht zugänglich war, darf man sie für die Florentiner Künstler des Quattrocento als gut bekannt voraussetzen. Paolo Uccello signierte möglicherweise aus dem Wissen um den Schild des Phidias heraus den in den Uffizien verbliebenen Teil seines monumentalen dreiteiligen Schlachtenzyklus auf einem

<sup>192</sup> Siehe Anm. 188. – In der Frührenaissance verweisen darauf etwa VERGERIO, *Epistolario*, 196: »Qui, cum Palladem finxisset, in eius se egide medium sculpsit«; Bartolomeo Facio 1451 in: Antonius Bononiae Beccatellus [Panormita], *Epistolarum libri V*, Venedig 1553, fol. 106–108; PALMIERI, *Citta di Vita*, II, cap. 22 »nel quale capitolo si truovano quegli che sono passionati per la cupidita del honore:« »Di questo ancor themistocle invanio di questo phydia quando nello scudo fe di minerva se stesso scolpio«; TORTELLI, *De Orthographia*, »Phidias:« »Cum inscribere non liceret: sui oris similem speciem. adeo artificiose inclusit in clipeo. quod ea convulsa tota operis colligatio solveretur«; Martino Filetico, *Iocundissimae Disputationes*, hg. Guido Arbizzoni, Modena 1992, 226: »B.: Scutum a Phida factum et in arce Palladis positum et quia sibi egregium videbatur suum nomen inscripsit, quemadmodum opifices nobilissimi solent avidi gloriae, ut ergon Feidiou. Ph.: Clipeum a Phidia fabricatum. concedo a me accepisse dicas et in arce positum Palladis id quoque concedo, sed in eo scriptum Phidiae nomen [...] a me numquam accepisti.« – PATRIZI, *De Regno*, lib. II, tit. 10 »Historiographos et analium libros Reges futuri leccitent, maiorum statuas & imagines parum curent«, fol. LXXI–LXXIII, beschreibt den Schild des Athena-Standbildes als gemalt und kritisiert Phidias für dessen unangemessenes Selbstporträt als Kämpfer: »Ambitiose admodum mihi egisse videtur Pericles, qui si Athenis in scuto Minervae cum Amazone pugnans a Phidia pingi voluit, quum esset vir summus in re bellica, consilio, & virtute, ac rerum gestarum gloria floreret. Cuius quidem monimenta longe diutius scriptorum memoria, quam tenui pictura servarentur. Atqui si artifex ille, sui ipsius imaginem imitatus est, calui senis specie saxum utrique manibus attolentis, non est admirandum. eius enim laus ex solo penicillo & coloribus pendeat, non ex animi virtute & rebus gestis, sicut illa Periclis [...].« Dagegen spricht PATRIZI, *De Regno*, fol. CCCXCVI, bei der zweiten Erwähnung dieses Werkes des Phidias richtig von einem skulptierten Schild.

<sup>193</sup> »PAVLI•VGIELI•OPVS«; vgl. Ansätze einer Deutung, allerdings ohne Verweis auf Phidias, bei Randolph Starn und Loren Partridge, »Representing war in the Renaissance: the shield of Paolo Uccello«, in: *Representations*, 5 (1984), 33–65; möglicher Hinweis auf eine weitere versteckte Signatur bei Christiane Joost-Gaugier, »Uccello's ›Uccello: a visual signature«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 84 (1974), 232–236. – Ein Archivfund von CAGLIOTTI 2000, Bd. 1, 266–281, scheint sowohl die bislang schwierige Datierung des Werkes zu konkretisieren als auch zu beweisen, daß das Werk nicht von den Medici in Auftrag gegeben wurde; bislang schwankt die zeitliche Ansetzung zwischen den späten 1430er und den frühen 1450er Jahren, Franco und Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, Mailand 1992, 206–228 u. 308–313 (Kat. 14); Volker Gebhardt, *Paolo Uccello – Die Schlacht von San Romano*, Frankfurt 1995. – Bei Pietro Roccaseca, *Paolo Uccello. Le Battaglie*, Mailand 1997, 22, die Hypothese, der Schild mit der Signatur verweise heraldisch auf Uccellos Beziehung zur Bologneser Familie Uccelli.

der am Boden liegenden Schilde.<sup>193</sup> Andrea Mantegna und Niccolo Pizzolo kennzeichneten ihren jeweiligen Anteil an der Freskierung der Ovetari-Kapelle in Padua durch marmorne Kolossalköpfe, die ebenfalls an einen Wettstreit mit Phidias denken lassen.<sup>194</sup> Für Castagno scheint die Spekulation darüber freilich müßig, ist doch mit Sicherheit weder in David noch im Haupt des Goliath ein Selbstporträt des zur Entstehungszeit rund 35 Jahre alten Malers zu erkennen.<sup>195</sup> Zu fragen bleibt, ob Castagno – auch ohne seine Gesichtszüge *strictu sensu* einbringen zu können – nicht dennoch Phidias an *ingenium* gleichkam und seinen forcierten (Individual-)Stil als Signatur und Selbstbildnis in übertragenem, eben verstecktem Sinne verstand. Das gesamte Werk also in seiner charakteristischen Unverwechselbarkeit als Selbstdarstellung? Die Frage kann hier nicht weiterverfolgt werden, es sei nur noch auf die oben (s. Kap. II.2) zitierten zeitgenössischen Äußerungen verwiesen, welche den Künstler in seinen Produkten gespiegelt sahen.<sup>196</sup>

Festzuhalten bleibt jedenfalls, daß der alttestamentarische Heroe David nicht erst seit Michelangelo bevorzugtes Thema künstlerischer Selbstreflexion war. Mit dem Beispiel Castagnos sind wir auf knapp zwanzig Jahre an Donatellos Bronze-Statue herangekommen.

#### 4. »Die Kunst durch ein Kunstwerk offenbaren«

Die Gründe für die Ausarbeitung des Bronze-Davids als eines sinnlich-weißen Knabenaktes, das Bemühen um einen Kontrapost, d. h. das Differenzieren zwischen Stand- und Spielbein und der prononcierte Hüftschwung, die ausgearbeitete Rundum-Ansicht – kurz, die Gründe für die auffallenden, neuen formalen Kriterien von Donatellos Meisterwerk lassen sich letztlich in die Jahre 1416 und 1421 zurückverfolgen. Der entscheidende Impuls scheint nicht allein und primär aus der formalen Entwicklungslogik der Frührenaissancekunst, sondern durch die Entdeckung antiker Rhetoriktraktate motiviert.

In diesen Jahren wurde der zunehmend geschürte humanistische Eifer, bislang unbekannte antike Schriften aus dem »Grab« und der Vergessenheit mittelalterlicher Klosterbibliotheken zu befreien, durch die Entdeckung

<sup>194</sup> Dazu SUMMERS 1978 und PFISTERER 1996.

<sup>195</sup> Stedman Sheard 1992 (wie Anm. 166) möchte in dem Porträt eines Mannes (Washington) ein Selbstbildnis Castagnos erkennen.

<sup>196</sup> Zum Werk als Spiegel des Künstlers s. auch PFISTERER 2001.

vollständiger Manuskripte gleich mehrerer *capolavori* belohnt.<sup>197</sup> Poggio Bracciolini, der sich die freie Zeit während den Verhandlungen des Konstanzer Konzils mit der Sichtung der umliegenden Klöster und ihrer Buchschätze verkürzte, war in St. Gallen ein vollständiger Text der zuvor aufgrund der starken Textverderbnis praktisch unbrauchbaren *Institutio Oratoria* des Quintilian in die Hände gefallen.<sup>198</sup> Die näheren Umstände des Fundes und seine überragende Bedeutung für das Studium der antiken Redekunst offenbart ein Brief Poggios an Guarino da Verona, in dem es weiter heißt: »Durch diesen einen [Quintilian] dürften wir – selbst wenn uns Cicero, der Ursprung römischer Gelehrsamkeit, fehlt – das vollendete Wissen über die Redekunst erlangen.«<sup>199</sup> Die Humanisten sollten nicht lange beklagen, daß ihnen Cicero selbst zur Anleitung fehlte. 1421 entdeckte Gerardo Landriani, Bischof von Lodi, in seiner eigenen Kathedralbibliothek eine Handschrift mit dessen wichtigsten rhetorischen Schriften, *De inventione*, und die ihm fälschlich zugeschriebene *Rhetorica ad Herennium*, beides weitverbreitete mittelalterliche Handbücher, dann aber auch vollständige Texte der bislang nur stark korrumpiert überlieferten *De oratore* und *Orator* sowie den ganz unbekannteren *Brutus*.<sup>200</sup> Abschriften aller dieser Werke waren binnen kürzester Zeit in ganz Italien verbreitet.<sup>201</sup> Zwar sind die Vorgänge um die Wiederentdeckung dieser antiken Rhetoriktraktate längst und bestens erforscht, die Implikationen für die Kunsttheorie des Quattrocento allerdings noch nicht in aller Tragweite erkannt. Erst bei der Lektüre dieser neuen Texte mußte den Humanisten unausweichlich deutlich werden, in welchem Maße für die antiken Literaturtheoretiker der Vergleich zwischen ihrer Disziplin und den Bildenden Künsten ein Hilfsmittel darstellte, ganz konkret stilisti-

<sup>197</sup> Dazu grundlegend Remigio Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, 2 Bde., Florenz 1905–1914; ferner *Two Renaissance book hunters. The letters of Poggius Bracciolini to Nicolaus de Niccolis*, hg. Phyllis Walter Goodhart Gordan, New York 1974; John Monfasani, »Humanism and rhetoric«, in: *Renaissance humanism* 1988, Bd. 3, 171–235, v. a. 177f.; VICKERS 1989.

<sup>198</sup> Mittelalterliche Quintilian-Manuskripte weisen zumindest folgende Fehlstellen auf: I Pr. 1, 2 oder 1, 6; V, 14, 12 – VIII, 3, 64; VIII, 6, 17–6, 67; IX, 3, 2 – XI, 1, 7; XI, 1, 71–2, 33; XII, 10, 43, bis zum Ende; dazu Priscilla S. Boskoff, »Quintilian in the late Middle Ages«, *Speculum* 27 (1952), 71–78; ergänzend Cornelia C. Coulter, »Boccaccio's knowledge of Quintilian«, in: *Speculum*, 33 (1958), 490–496.

<sup>199</sup> POGGIO, *Lettere*, Bd. 2, 153–156: »Quo uno solo etiam si Cicero, romane parens eloquentie, deesset, perfectam consequeremur scientiam recte dicendi.«

<sup>200</sup> In den mittelalterlichen Texten von *De oratore* fehlten zumindest I, 128–157; I, 193 – II, 13; II, 90–92; III, 17–110; vom *Orator* waren 91–191 und 231 bis zum Ende bekannt; dazu T & T, 102–109.

<sup>201</sup> Siehe Michael Winterbottom, »Fifteenth-century manuscripts of Quintilian«, in: *Classical Quarterly*, N. S. 17 (1967), 339–369; John O. Ward, *Ciceronian rhetoric in treatise, scholion and commentary*, Brepols 1995.

sche Erscheinungen der einen durch Verweis auf die andere Kunstform zu illustrieren. Und erst damit wurden überhaupt brauchbare Kriterien der antiken Kunstbetrachtung bekannt, die über die geläufigen Topoi des ›wie lebendig Scheinens‹ hinausgingen. Denn aus Plinius war bei aller Information zu den Künstlerviten, Werklisten, Schulzusammenhängen etc. über die stilistischen Qualitäten und die formale Entwicklung antiker Kunst insgesamt wenig zu erfahren. Entsprechendes galt für Horaz und die übrigen verstreuten Bemerkungen. In den das gesamte Mittelalter als Schultexte benutzten Schriften, Ciceros *De Inventione* und der *Rhetorica ad Herennium*, wurde nur an je einer Stelle der Redner mit dem Künstler verglichen. In beiden Fällen geht es um das Problem der Nachahmung, nicht um stilistische Erscheinungen.<sup>202</sup> Folglich spielen Malerei und Skulptur in den mittelalterlichen Rhetorik-Handbüchern auch keine besondere Rolle.<sup>203</sup> Dagegen fanden sich in den vier neuen Traktaten über 30 Vergleiche der Redekunst mit Malerei und vor allem auch Skulptur, die nun sehr präzise stilistische Erscheinungen korrelierten.<sup>204</sup>

Donatellos Bronze-David scheint nun erstmals diese neuen, nicht primär aus der Anschauung antiker Fragmente, sondern aus den Schriftquellen deduzierten stilistischen Kriterien antiker Kunst aufzugreifen und in deren Umsetzung mit den klassischen Meisterwerken zu wetteifern.

#### *Kontrapost: »Varietas« und »gratia«*

Quintilian verweist gleich im zweiten Buch seiner *Institutio* anlässlich der Frage, welchen Stellenwert ein Redner den Vorschriften der Lehrbücher und Autoritäten angesichts der sich je nach Fall ändernden Umstände zumessen soll, auf das analoge Beispiel der Kunst:

Es bewährt sich aber oft, von der überkommenen festen Ordnung etwas abzuändern, und bisweilen ist es auch schicklich so, wie wir es bei Statuen und Bildern sehen, daß auf ihnen Haltung, Miene und Stellung [*status*] abwechseln. Denn der geradestehende Körper zeigt wohl am wenigsten Anmut: lasse man doch nur das Gesicht geradeaus blicken, die Arme herabhängen, die Füße glatt nebeneinander gestellt: Ein starres Werk

<sup>202</sup> Cicero, *De Inventione*, II, 1, 1–3; *Rhetorica ad Herennium*, IV, 6, 9.

<sup>203</sup> Siehe die wenigen und ganz allgemeinen Beispiele bei Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris 1924; der jüngste Überblick bei Douglas Kelley, *The arts of poetry and prose*, Brepols 1991.

<sup>204</sup> Vgl. Quintilian, *Institutio Oratoria*, II, 13, 8–13; II, 19, 1–3; II, 21, 8–10; III, 11, 67; V, 12, 21; VIII, 3, 24f.; VIII, 5, 26f.; IX, 1, 37; X, 2, 2; XI, 3, 43–46; XI, 3, 67; XII, 10, 1–39; Cicero, *De oratore*, II, 16, 70; II, 17, 73; III, 7, 26; III, 57, 216f.; III, 25, 98; *Orator*, 5f.; 8–10; 36; 73f.; 134; 149, 169; 234; *Brutus*, 70f.; 75; 228; 257; 261; 274f.; 296; 298; 320.

wird es sein von oben bis unten. Die Schmiegsamkeit [*flexus*] der Linien, die ein solcher Körper zeigt, und – ich möchte sagen – ihre Bewegung [*motus*] ergibt den Eindruck von Handlung [*actus*] und Gefühlsbewegung. Deshalb sind die Hände nicht nach einer Weise gestaltet, und im Mienenspiel liegen tausend Arten des Ausdrucks. Manche zeigen eine Laufhaltung und ungestüme Bewegung, andere sitzen oder sind gelagert. Nackt sind die einen, bekleidet andere, manche zeigen Mischungen zwischen beiden Möglichkeiten. [...] Solche Anmut und solchen Genuß zeigen die Redefiguren, ob sie nun im Sinne oder im Klang der Worte erscheinen. Denn sie bieten eine Abwechslung gegenüber dem geraden Weg und haben ihren Vorzug darin, daß sie von dem in der Sprache Gewöhnlichen abgewichen sind.<sup>205</sup>

Diese Abwechslung (*varietas*), welche laut Quintilian durch ›Figurierung‹ zustande kommen soll (s. Kap. IV.3), erhebt Alberti knapp zwei Jahrzehnte nach Entdeckung der *Institutio* in seinem Malereitraktat zu einem der zentralen Beurteilungskriterien von Kunst. Alberti sieht *varietas* insbesondere in den Körperhaltungen der Bildfiguren verwirklicht, sein Text greift auf die entscheidenden Begriffe – *status*, *motus*, *flexus*, *actus* – aus Quintilian zurück:

In jedem Bild aber erfreut die Mannigfaltigkeit, und ganz besonders setzte sich stets jenes Bild in Gunst, welches in den Stellungen [*status atque motus*] der Figuren große Verschiedenheit zeigt: Deshalb mögen also einige aufrecht stehen und das volle Gesicht zeigen, mit emporgeho-

<sup>205</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, II, 13, 8–11: »Expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua, et interim decet, ut in status atque picturis videmus variari habitus, vultus, status; nam recti quidem corporis vel minima gratia est. nempe enim adversa sit facies et demissa braccia et iuncti pedes: erit a summis ad ima rigens opus. flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quandam et affectum: ideo nec ad unum modum formatae manus et in vultu mille species; cursum habent quaedam et impetum, sedent alia vel incumbunt, nuda haec, illa velata sunt, quaedam mixta ex utroque. [...] quam quidem gratiam et delectationem adferunt figurae, quaeque in sensibus quaeque in verbis sunt. mutant enim aliquid a recto atque hanc prae se virtutem ferunt, quod a consuetudine vulgari recesserunt« (vgl. anlässlich der ausführlichen Definition der Redefiguren IX, 1, 11: »in sensu vel sermone aliqua a vulgari et simplici specie cum ratione mutatio, sicut nos sedamus, incubimus, respicimus«). – Allerdings scheint die Passage noch Ende des 15. Jhs. einige Schwierigkeiten bereitet zu haben, s. QUINTILIANUS, *cum commento Raphaelis Regii*, fol. eiiiv: »Neque enim adversa sit facies & demissa brachia & iuncti pedes: & a summis ad imo rigens opus. Hic sensus difficulter percipitur. quia mendis carere non videtur. Quae facile tollerentur si quod exemplar integrum inveniretur. Sed loco illius neque forsitan est legendum aequae. Videtur nanque exponere Fabius quo modo recti corporis vel minima gratia sit. Si enim aequa adversa sit facies & aequa demissa brachia statuae alicuius: omni gratia carebit [...]«. – Für die Gestalt der manieristischen *figura serpentinata* wurde Quintilians Aussage zu den ›verrenkten Körperhaltungen‹ bereits herangezogen von SUMMERS 1972 und SUMMERS 1977.

benen Händen und lebhaftem Fingerspiele, gestützt auf einen Fuß. Andere mögen dastehen mit abgewandtem Gesicht, herabhängenden Armen und geschlossenen Füßen. Und so möge jeder seine besondere Haltung und Gliederwendung [*flexus et actus*] zeigen: Einige mögen sitzen, andere sich auf das Knie niedergelassen haben, wieder andere liegen. Ingleichen, wenn es so der Gegenstand erlaubt, zeigen sich die einen nackt, andere zum Teile nackt, zum Teil bekleidet.<sup>206</sup>

Obwohl Alberti die Passage Quintilians großenteils umschreibt und der eigenen Argumentation integriert, ist die Abhängigkeit über die verwandte Begrifflichkeit hinaus zweifelsfrei zu erweisen. Nicht nur rekurriert Albertis anschließende Beschreibung der sieben möglichen Bewegungsarten der Bildfiguren auf Quintilians spätere Ausführungen zum Vortrag der Rede (*actio*). Auch zwei der zur Verdeutlichung angeführten Beispiele – das Porträt des Antigonos von Apelles und das Opfer der Iphigenie von Timanthes – entsprechen sich bei beiden Autoren.<sup>207</sup> In *De Statua* spricht Alberti dann explizit von den *variae figurae* des Körpers, wie Quintilian von den *figurae* einer Rede.<sup>208</sup> Bezeichnenderweise läßt Alberti in *De Pictura* gleich das erste Beispiel Quintilians aus, den Diskobol des Myron. Offensichtlich war im 15. Jh. unklar, was man sich unter dessen verrenkter und gesuchter Haltung (*distortum et elaboratum*) vorzustellen habe.<sup>209</sup> Erst in den 1530er Jahren ist nachweislich bekannt, daß die Statue den angespannten Moment und

<sup>206</sup> ALBERTI, *De Pictura*, § 40: »Sed in omni historia cum varietas iocunda est, tamen in primis omnibus grata est pictura, in qua corporum status atque motus inter se multo dissimiles sint. Stent igitur alii toto vultu conspicui, manibus supinis et digitis micantibus, alterum in pedem innixi, aliis adversa sit facies et demissa brachia, pedesque iniuncti, singulisque singuli flexus et actus extent; alii considerant, aut in flexo genu morentur, aut prope incumbant. Sintque nudi, si ita deceat, aliqui, nonnulli mixta ex utriusque arte partim velati partim nudi assistant.«

<sup>207</sup> Zu den Bewegungsarten Quintilian, *Institutio Oratoria*, XI, 3, 105, und ALBERTI, *De Pictura*, § 43. Die Bildbeispiele der *Institutio*, II, 13, 12f., erweitert Alberti, § 40 und 42, um das Perikles-Porträt, von dem Plutarch, *Perikles*, III, 2, berichtet, und den Hinweis auf Giottos Navicella.

<sup>208</sup> ALBERTI, *De Statua*, § 5.

<sup>209</sup> Zumindest Lorenzo Valla muß seine Unkenntnis eingestehen, s. QUINTILIANUS, *cum commento Laurentii Vallensis etc.*, fol. [g5v] »Quid modus in arte: (Valla): »Nemo autem a me quaeri quid tam distortum & elaboratum: Plinius libro. xxxiii. fecit & canem discobolon. Ut fecit Timantes: Plinius libro. xxxv. ait Graphidem a Timante superatum: Valerius nominat inquiens.« – QUINTILIANUS, *cum commento Raphaelis Regii*, fol. eiv: »Discobolos ad verbum transfertur discum iaciens apo tou ballein ton diskon nanque dicitur: hoc est: a iaciendo disco. Discus autem est genus vasis latioris. & lapis planus ac rotundus cuius iactu in aerem prisci ludentes exercebantur. De hoc vero Myronis Discobolo meminit Plynius libro trigesimoquarto naturalis historiae.« – Einzig aus einer Beschreibung bei Lukian, *Philopseudes sive Incredulus*, 18, hätte man im 15. Jh. etwas über die gebeugte Position des Diskobol erfahren können.

den gebeugten Körper vor dem Abwurf wiedergibt.<sup>210</sup> Für unsere Überlegungen wichtig ist eine Ergänzung Albertis, die sein Verständnis dieser Passage der *Institutio Oratoria* verdeutlicht. Der Rhetoriktraktat möchte die starre Körperhaltung mit parallel nebeneinander gesetzten Füßen durch einen *flexus*, einen geschmeidigen Schwung oder eine Bewegung belebt sehen. Alberti präzisiert, daß das Gegenteil von ›beiden Füßen nebeneinander stellen‹ (*pedes iniuncti*) das ›alterum in pedem innixi‹, das ›auf einem Fuß Aufstehen‹, meine. Er interpretiert die Passage also im Sinne des Gegensatzes von aufrechtem, beidbeinigem Dastehen und dem lockeren, schwingvollen Stehen im Kontrapost. Da dieser heute so geläufige Begriff erst im späteren 16. Jh. geprägt wurde, im übrigen ebenfalls in Anlehnung an einen Terminus der Rhetorik, mußten sowohl Quintilian als auch Alberti den Sachverhalt umschreiben.<sup>211</sup> In *De Pictura* geschieht dies noch an einer zweiten, wenig späteren Stelle, die keinen Zweifel läßt, daß Alberti einen Kontrapost meint: »Wenn jemand sich auf einen Fuß stützt, so steht dieser immer senkrecht unter dem Haupte, wie die Basis einer Säule.«<sup>212</sup> Die Erfindung des Kontrapostes aber verdankte man nach dem Zeugnis des Plinius dem Polyklet: »Eine Besonderheit von ihm ist die Erfindung, Statuen auf einem Bein stehen zu lassen.«<sup>213</sup> Ein humanistisch gebildeter Betrachter

<sup>210</sup> Der erste sicher datierbare Hinweis auf das Aussehen des Diskobol findet sich m. W. in einem Brief Celio Calcagninis von 1537 (nach CALCAGNINI, *Opera*, fol. 160): »Ut omnis ergo controversia summo veretur, maluissem procursorem illum amicum nostrum Myronem quam Phidiam. Hic enim Alexandrum Magnum non ad veritatem sed ad maiestatem augustiorem effinxit. Ille Discobolum suum tunc se absolutissime expressisse existimavit, quom illum distortis contractisque omnibus artibus effinxisset.« Noch ausführlicher ist ein nicht genau datierbares, jedenfalls vor Calcagninis Tod 1541 entstandenes Gedicht ›In Statuam Discoboli‹: »An quis distorsit tibi tam crudeliter artus? / Quis fregit miseris fortia membra modis? / Ille Myron, fuit ille Myron, qui mittere discum / Hunc non posse alia ne ratione putat. / Ille pedem hunc terrae iubet, hunc incumbere saxo / Meumque omnem in dextrum procubuisse latus: / Ille manum, retro una cum cervice reclinat, / Et vix monstrum aliud turpius esse putes. / Sunt quaedam formosa adeo, deformia si sint: / Et tunc cum multum displicuere, placent. / Si formosus erit, si membris omnibus aequis / Nemo omnino ausit dicere Discobolon« (CALCAGNINI, *Carmina*, fol. 198 f.). Auf dieses Gedicht verweist schon SUMMERS 1977. – Zur späteren Geschichte des Diskobols Francis Haskell und Nicolas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven und London 1981, 199–202.

<sup>211</sup> Allerdings kommt ALBERTI, *De Pictura*, § 43, 76 f., dem Begriff schon sehr nahe, wenn er die Körperhaltung einer Waage vergleicht, deren eine Hälfte immer die Bewegungen der anderen ausgleiche, sich diesen ›entgegenstelle‹ (*contrasistatur / contraponga*); für das 16. Jh. s. SUMMERS 1977b.

<sup>212</sup> ALBERTI, *De Pictura*, § 43, 75–77: »Si toto corpore idem in unum pedem institerit, semper is pes tamquam columnae basis est ad perpendicularum capiti subiectus« / »posandosi in uno piè sempre ferma il piè perpendicolare sotto il capo quasi come base d'una colonna«.

<sup>213</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, XXXIV, 56: »Proprium eius est, uno crure ut insisterent signa«.

hätte nach der Lektüre Quintilians wohl nicht umhin können, in Donatellos Bronze-David mit seinem um 1440 exzeptionellen Hüftschwung (*flexus*) sowie dem betonten Stand- und Spielbein die *varietas* und *gratia* des antiken Kontrapostes wiedererstanden zu sehen. Daß ausgerechnet Polyklet dessen Erfinder gewesen sein soll, würde ausgezeichnet an Donatellos Wettstreit mit diesem Meister in den 1430er Jahren anschließen – es wird dafür noch mehr Argumente geben.

Ein genauer Leser Quintilians hätte möglicherweise zudem realisiert, daß Donatello die Forderung nach *varietas* noch in anderer Hinsicht erfüllte. Die *Institutio Oratoria* kritisierte nämlich einen wenig abwechslungsreichen Vortragsstil mit dem Hinweis auf den griechischen Fachbegriff für diesen Fehler der ›Einseitigkeit‹: »μνοεῖδία, quasi quidem unus aspectus.«<sup>214</sup> Welchen Gegenstand Quintilian und seine Leser vor ihrem inneren Auge unter ›nur einem Blickwinkel‹ sahen, obwohl *varietas* doch mehrere Ansichten erfordern würde, läßt sich leicht ergänzen: eine Statue. Der unmittelbar folgende Vergleich stellt nämlich den Fehler der Monotonie monochromen Bildern gegenüber, d. h. die anschaulichen Vergleiche bedienen sich – wie des öfteren – je eines Beispiels aus Skulptur und Malerei. Die von Donatello erstmals ausgearbeitete Rückenpartie des Bronze-David, die Möglichkeit, das Säulenmonument zu umrunden, garantierte dem Betrachter eine Reihe abwechslungsreicher Blickwinkel, in den Kategorien Quintilians eben die an den antiken Meisterwerken gerühmte *varietas*.

#### *Weiche Lebendigkeit: »Spirantia mollius aera«*

Die umfangreichste und für uns interessanteste Äußerung in Ciceros *Brutus* skizziert mit wenigen Sätzen eine Entwicklungsgeschichte der antiken Bildhauerkunst und – noch kürzer – der Malerei. In ihren Grundzügen, und deshalb macht Cicero überhaupt den Exkurs, entspräche diese dem Fortschritt in der Rhetorik. Ziel aller drei Künste sei die möglichst getreue Wiedergabe der Natur (*veritas*). Der Eindruck des Lebendigen entstünde insbesondere dadurch, daß sukzessive alles Harte, sei es in der skulpturalen Bearbeitung der Oberfläche, sei es in der Wortverbindung, zugunsten von Weichheit beseitigt würde:

Wer [...] sähe nicht, wie die Bildwerke des Kanachos zu steif sind, als daß sie die lebendige Wirklichkeit wiedergeben könnten? Die des Kalamis sind zwar auch noch hart, aber doch schon wieder weicher als die des Kanachos. Die des Myron reichen ebenfalls noch nicht an die lebendige Wirklichkeit heran, dennoch würde man nicht zögern, sie schön zu

<sup>214</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, XI, 3, 43–46; vgl. Cicero, *De oratore*, III, 57, 217.

nennen. Schöner noch und geradezu vollkommen sind die Werke des Polykleitos.<sup>215</sup>

Nun widersprach zwar das Zeugnis des Plinius dieser Abfolge, in der *Naturalis Historia* übertraf gerade hinsichtlich der Naturtreue Myron – obwohl auch er nicht ganz perfekt – den Polyklet.<sup>216</sup> Quintilian bestätigte jedoch wiederum Cicero und konzedierte die Siegespalme dem Polyklet:

Ähnlich ist der Unterschied bei den Statuen. Denn noch ziemlich steif und den etruskischen am nächsten sind die, die Kallon und Hegesias, schon weniger starr die, die Kalamis, noch geschmeidiger als die oben genannten die, die Myron geschaffen hat. Die Sorgfalt und Anmut ist bei Polyklet größer als bei allen anderen, dem zwar von den meisten der Siegespreis zuerkannt wird, jedoch glaubt man, um auch etwas aussetzen zu können, es fehle ihm an Gewicht.<sup>217</sup>

Die Leser des *primo Quattrocento* jedenfalls waren nie im Zweifel darüber, ob Myron oder Polyklet der bessere Bildhauer gewesen sei (vgl. Kap. IV.1). Für Giovanni Tortelli etwa, der für seine Lexikonartikel in *De Orthographia* sowohl Plinius als auch Quintilian verarbeitete, bleibt Polyklet der »statuarius sua etate maximus«, wogegen Myron höchstens zweitklassige Bedeutung zukommt.<sup>218</sup>

Alle drei Texte betonen, daß die Mimesis lebendiger Wirklichkeit vor allem auf der Illusion von Weichheit basiere, der größte Fehler dagegen Härte sei. Der Stellenwert gerade von *mollis* als Qualitätsmerkmal und Beurteilungskriterium antiker Kunst läßt sich kaum überschätzen. Der *locus classicus*

<sup>215</sup> Cicero, *Brutus*, 70: »Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intelligunt Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem; Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora etiam Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent?«

<sup>216</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 58: »Dieser Myron scheint der erste gewesen zu sein, der sich um mehr Naturtreue bemühte, mehr Harmonie in die Kunst brachte als Polykleitos und sorgfältiger im Ebenmaß war; und dennoch habe er, wiewohl er große Sorgfalt auf die Körper wandte, die Empfindungen der Seele nicht ausgedrückt; auch machte er das Haupthaar und Flaum nicht besser, als es im rohen Altertum der Fall war.«

<sup>217</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, XII, 10, 7f.: »Similis in statu differencia. Nam duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, iam minus rigida Calamis, molliora adhuc supra dictis Myron fecit. Diligentia et decor in Polyclito supra ceteros, cui quanquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse nihil ausus ultra leves genas. At quae Polyclito defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur.«

<sup>218</sup> Tortelli, *De Orthographia* (für die Texte zu Polyklet und Myron s. App. C, 45, und Kap. IV.1).

für den Begriff – und wie wir gesehen haben sicherlich einer der meist benutzten Topoi humanistischer Kunstliteratur überhaupt – findet sich prominent bei Vergil:

Andere schufen weiche, wie atmende Bronzewecke.

Ich glaubte gar, sie verwandelten den Marmor zu lebenden Gesichtern.<sup>219</sup> Lorenzo Valla erläutert daher in den *Elegantiae* seinen Zeitgenossen ausführlich, daß das eigentlich negativ konnotierte *mollis* in kunsttheoretischem Kontext höchst positiv zu verstehen sei:

*Mollis homo: molle opus*

›Weich‹ läßt sich sowohl in Bezug auf einen Menschen als auch ein Produkt verwenden, für dieses als Lob, für jenen als Tadel. Vergil [etwa schreibt]: ›Indien liefert Elfenbein, seinen weichen Weihrauch Saba.‹

Derselbe [an anderer Stelle]: ›Andere schufen weiche, wie atmende Bronzewecke. Ich glaubte gar, sie verwandelten den Marmor zu lebenden Gesichtern.‹

Diese [doppelte Verwendung des Begriffs] ist sinnvoll. Denn wer nicht streng, stark und unerschütterlich ist, von ausdauernder Wesensart auch bei widrigen Umständen, dem verführerischen wie verderblichen Schicksal widerstehend, der ist weich [...]. In dieser Verwendung wird weich als negativ verstanden. Lobend wird [der Begriff] dagegen verwendet für alles, bei dem ›hart‹ eine schlechte Eigenschaft meint; [...]. aus demselben Grund läßt sich eine Skulptur, die nicht hart ist, als weich loben. Quintilian sagt im Zusammenhang mit Bildwerken: Die Werke von jenem sind härter, von diesem weicher. Unter Bildwerken freilich werden sowohl skulptierte als auch gegossene oder anders produzierte Abbilder von Lebewesen verstanden: wie unter ›Tafeln‹ die Werke von Malern. Denn die antiken Künstler malten auf Bildtafeln, nicht [direkt] auf die Wände. ›Weich‹ bezieht sich hier viel eher auf die Produkte als auf den Geist, der sie erzeugt.<sup>220</sup>

<sup>219</sup> Vergil, *Aeneis*, VI, 848f.: »Excudent alii spirantia mollius aera:/Credo equidem vivos ducent de marmore vultus«. – Der Servius-Kommentar zur Stelle verweist auf Horaz, *Ars Poetica*, 33: »Mollis imitabitur aere capillos«. – Vgl. auch CASTELLI 2000.

<sup>220</sup> VALLA, *Opera*, fol. 159: »Mollis homo, molle opus – Mollis homo dicitur, et molle opus, hoc in laudem, illud in vituperationem. Vergilius: ›India mitti ebur, molles sua tura Sabei.‹ Idem: ›Excudent alii spirantia mollius aera:/Credo equidem vivos ducent de marmore vultus.‹ Quod non sine ratione factum est. Nam qui non fuerit severus, fortis, et constans, et in morem rei durae patiens, resistensque fortunae vel adversae, vel blandae, hic mollis est, [...] hoc igitur modo mollis accipitur in vitium. In laudem vero, quod vitio datur durum, [...] et (ut si dicam) sculpendum, eadem ratione molle dicitur, quod non est durum, eritque laudabile. Quintilianus de signis loquens, inquit: Illius opera duriora, huius molliora. Dicuntur autem signa opera sculptilia, sive fusilia, sive caetera eiusmodi ad effigiem animalium fabricata: quemadmodum tabulae, opera pictorum. Siquidem in tabulis antiqui pingebat

Und die früheste, wenn auch erst 1490 verfaßte humanistische Beschreibung des römischen Dornausziehers – der am ehesten in Größe und Anspruch mit dem David vergleichbaren, damals bekannten antiken Bronze-statue – lobt den nackten Jüngling:

Man wird in unserer Zeit nichts [kein Kunstwerk] finden, das ›weicher‹ aus Marmor oder Erz gestaltet wäre.<sup>221</sup>

Selbst Albertis Vorschriften zur Bild-Komposition, deren Abhängigkeit von den Regeln des lateinischen Satzbaus schon gezeigt wurde, lassen sich mit ihrer Verurteilung von Härten (*asperitas*) als Beleg für die Bedeutung weicher, fließender Übergänge heranziehen.<sup>222</sup>

Diese weiche, täuschend lebendige Nachahmung der Wirklichkeit, wie sie die Meisterwerke des Polyklet in Vollendung präsentierten, scheint mir ein weiteres, erst durch die neu entdeckten Rhetoriktraktate in seiner vollen Tragweite erkanntes Kriterium antiker Kunstkritik, an dem Donatello seinen Bronze-David mißt. Damit würde er zugleich demonstrieren, daß die *statuae Tuscanicae*, die etruskischen oder ›toskanischen‹ Statuen, auf die Quintilian noch als Beispiele für die harten Anfänge der Bildhauerkunst verwies, nun die griechische Entwicklung aufgeholt hätten.

#### *Der Akt als Meisterwerk oder: Polyklets Kanon*

Allein schon die Nacktheit des David läßt sich nicht nur als Ausweis des demütigen Gotteskämpfers verstehen, sondern signalisiert Donatellos Anspruch, ein vollkommenes, den Griechen ebenbürtiges Meisterwerk geschaffen zu haben. Griechische Statuen waren nämlich im Gegensatz zu römischen unbekleidet, wie Plinius schreibt.<sup>223</sup> Der Grund dafür ließ sich einem

bant, non in parietibus. Haec talia magis dicuntur mollia, quae fiunt, quam ingenium, quod facit. « – Über den Zusammenhang von ›weichem‹ *ingenium* und ›weichen‹ Werken auch Plinius d. J., *Epistulae*, VII, 9.

<sup>221</sup> »Nullum sane marmor aesve mollius illo exculptum nostris invenitur temporibus« (nach Richard Schofield, »Giovanni Tolentino goes to Rome: a description of the antiquities of Rome in 1490«, *JWCI*, 43 [1980], 246–256, hier 252).

<sup>222</sup> Zu Alberti s. Kap. V. – Siehe den expliziten Vergleich bei BARTOLOMMEO DELLA FONTE, *De Poetice*, 111 f.: »Inter scribendum autem siquid erit dictu durius, idque saepius vertendo non fiat mollius, omnino erit amovendum et omnia non dilucida in carmine dimittenda. Nam ut in caereis imaginibus effingendis Orsinum cernimus omnem de caera scabritiem, quo fiat laevior, experimentem, ita videre poetam decet omnem de carmine duritiem excidentem.«

<sup>223</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 18; vgl. PEROTTI, *Cornucopiae*, fol. 73, Z. 51 – fol. 74, Z. 8, »statua: «Togata effigies apud Romanos statuae dicebant. Graeci nudas hastam tenentes faciebant ab Epheborum gymnics exemplaribus, quas vocant Achilleas»; Roberto Valturio, *De re militari*, Verona 1472, fol. [259r]; VERGILIUS, *De inventoribus*, lib. II, cap. xxiii: »De origine simulachrorum & statuarum . . .: «Romanis antiquis quod non est

Brief des jüngeren Plinius entnehmen: »Sie [die Bronzestatue] ist deshalb nackt, damit sie keinen Fehler, wenn es einen solchen gibt, verbergen kann und sich dem Lob angemessen zeigt.«<sup>224</sup> In Angelo Decembrios *De politia litteraria* aus den 1450er Jahren wird das Argument aufgegriffen:

Bei gegossenen und marmornen Statuen sieht man, daß die herausragenden Werke in der Mehrzahl ganz oder teilweise nackt sind [...] und zwar aus der Überlegung heraus, daß die besten Werke jener Künstler und Zeiten insbesondere an den nackten Partien zu beurteilen seien.<sup>225</sup>

Auch Ghiberti scheint in seinen *Commentarii* den Beweis für die überragende Kunst antiker Bildwerke in ihrer Nacktheit begründet zu sehen. Zum einen ergänzt er teils bei Beschreibungen, die ansonsten aus Plinius übernommen sind, daß es sich um Akte gehandelt habe.<sup>226</sup> Und von den im frühen 15. Jh. bekannten Antiken hält er im Besonderen zwei Veneres und einen Hermaphroditen für bemerkenswert. Der Betrachter könne deren Vollendung mit den Augen allein gar nicht beurteilen, sondern müsse zusätzlich mit den Händen – nach der physiologischen Theorie eigentlich das Instrument der niedrigsten, grob sinnlichen Wahrnehmung – die Oberfläche der nackten Körper ertasten.<sup>227</sup> Bereits 1435 hatte Lorenzo Valla festgestellt, daß der Anblick eines nackten Frauenkörpers, wie er in vielfachen Variationen an einer antiken Statuengruppe der Diana mit ihren Nymphen auf dem Celio zu studieren war, besser und angenehmer sei, als der eines bekleideten.<sup>228</sup> Die Nacktheit ließ sich in all diesen Fällen rechtfertigen, sofern sie unter dem Aspekt der Schönheit, Kunst und ehrbaren Ergötzung (*honesta voluptas*), nicht der unkeuschen Lust oder *lascivia* betrachtet wurde.<sup>229</sup> Dementsprechend präsentierte der Bronze-David unverhüllt die Kunst Donatellos.

praetereundum statuas velare: contra graecis nudas ponere mos fuit: quos Pli. in. xxxiiii. luculenter explicat.«

<sup>224</sup> Plinius Secundus, *Epistolae*, III, 6: »Est enim nudum nec aut vitia, si qua sunt, celat aut laudes parum ostendat.«

<sup>225</sup> Nach BAXANDALL 1963, 312–315: »Quin ipsis in conflationibus marmorumque caesuris. si qua sunt excellentissima signa. ut plurimum nudata omni ex parte uel seminuda conspiciuntur. [...] eo profecto consilio: ut artificum et temporum illorum insignia opera censerentur. quae ipsa praesertim nuditate iudicantur.«

<sup>226</sup> GHIBERTI, *Commentarii*, Bd. 1, 22, zu Parrhasios: »Ancora le figure con marauigliosi posari et colla salueca delli ignudi et con perfectissima arte [...]«; von nackten Figuren ist bei Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 67, nichts zu lesen. – Dies bemerkte schon WAMBERG 1993, 183.

<sup>227</sup> GHIBERTI, *Commentarii*, Bd. 1, 61–63. – Dazu jetzt Hans Körner, »Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert«, in: *Artibus et historiae*, 42 (2000), 165–196.

<sup>228</sup> VALLA, *De Voluptate*, XX, S. 25 f. – Dazu LORCH 1988.

<sup>229</sup> Dazu LIEBENWEIN 1993.

Nimmt man eine Äußerung Quintilians hinzu, sind wir auch bei der Frage nach dem vollendeten Akt, um den es Donatello ja offensichtlich ging, wieder bei Polyklet angekommen:

Sind doch die berühmtesten Bildhauer und Maler, wenn sie durch Bilden oder Malen möglichst schöne Körper darzustellen wünschen, niemals auf den Irrweg geraten, einen Bagoas oder Megabyzus sich als Vorbild für ihre Arbeit zu nehmen, sondern den bekannten Doryphoros [des Polyklet], der für den Krieg taugt und auch für die Ringschule, und auch die Körper anderer junger Krieger und Athleten haben sie für wirklich schön gehalten.<sup>230</sup>

Cicero bestätigte im *Brutus* die herausragende Stellung des Doryphoros als Vorbild späterer Bildhauer.<sup>231</sup>

Wie stellte man sich aber nun im 15. Jh. Polyklets hochgepriesene Statue des Doryphoros oder ›Speerträgers‹ vor, deren Kenntnis zu diesem Zeitpunkt (und im übrigen noch bis ins spätere 19. Jh.) ausschließlich auf Beschreibungen beruhte? Laut Plinius gab sie einen nackten Knaben oder Jüngling wieder und war das Meisterwerk des Polyklet, an dem er seine Kunstfertigkeit und künstlerischen Grundsätze demonstriert hatte. Deshalb nannte man das Werk auch den Kanon, von dem sich alle Regeln der Kunst ableiten ließen.<sup>232</sup> Mit den Textpassagen aus Plinius, Quintilian und Cicero dürfte sich jedoch das Wissen des durchschnittlichen Humanisten um den Speerträger des Polyklet erschöpft haben. Jedenfalls referiert der um 1450 verfaßte Eintrag in Tortellis *De Orthographia* unter dem Stichwort ›Doryphoros‹ – Tortellis längster Besprechung eines einzelnen Kunstwerks über-

<sup>230</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, V, 12, 21: »An vero statuarum artifices pictoresque clarissimi, cum corpora quam speciosissima fingendo pingendove efficere cuperent, numquam in hunc ceciderunt errorem, ut Bagoam aut Megabuzum aliquem in exemplum operis sumerent sibi, sed doryphoron illum aptum vel militiae vel palaestrae, aliorum quoque iuvenum bellicorum et athletarum corpora decora vere existimaverunt.«

<sup>231</sup> Cicero, *Brutus*, 296. – Darauf verweist etwa Francesco Patrizi, *Epigrammata*, ›Ad tardum Ciceronis lectorem‹: »Doryphori exemplar potuit docuisse Lysippum [...]« (Leslie F. Smith, ›The *Epigrammata* of Patrizi of Gaeta«, in: *Studies in the Renaissance*, 15 [1968], 137, Nr. 229), und PATRIZI, *De Regno*, fol. LXXII f.

<sup>232</sup> Die gesamte Passage bei Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 55: »Polyclitus Sicyonius, Hageladae discipulus, diadumenum fecit molliter iuvenem, centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum viriliter puerum. fecit et quem canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur. [...] proprium eius est, uno crure ut insisterent signa, excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad unum exemplum.« – Zum Stand und der Geschichte modernen archäologischen Wissens um die Statue und den Kanon s. Polyklet 1990; Hans von Steuben, ›Winckelmann und Polyklet«, in: *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz*, hg. Ronald G. Kecks, Berlin 1991, 69–78, und German Hafner, *Polyklet – Doryphoros. Revision eines Kunsturteils*, Frankfurt a. M. 1997.

haupt – nur die Informationen aus Quintilian und Cicero. Die Anmerkungen des Plinius erscheinen dagegen unter dem Eintrag zu ›Polykletus‹.<sup>233</sup>

Dem Interessierten lieferten vor allem die medizinischen Schriften des Galen zusätzliche, obgleich nur sehr allgemeine Hinweise, wodurch sich dieser Kanon konstituierte, und auf welchen Regeln der ideal-schöne Körper basierte<sup>234</sup>: Polyklets Statue habe sich insbesondere durch *symmetria* ausgezeichnet und in jeder Hinsicht die Mitte zwischen den Extremen gehalten. Daß diese Proportionen aus Zahlenverhältnissen, diese wiederum aus der Vermessung des Körpers resultierten, war eine naheliegende Schlußfolgerung. Auch das obskure Urteil des Varro, welches Plinius kommentarlos überliefert, daß die Statuen des Polyklet »quadrata« seien, ließ sich im Sinne von ›wohlproportioniert‹ verstehen.<sup>235</sup> Schließlich präziserte Galen an einer Stelle, daß es sich bei dem Kanon nicht allein um eine Statue, sondern auch um eine zugehörige Lehrschrift gehandelt habe:

Denn alle Symmetrien des Körpers hat Polyklet uns in seiner Schrift gelehrt; in seinem Werk hat er diese Lehre bekräftigt, indem er ein Standbild schuf gemäß den Vorschriften in seiner Abhandlung und das Standbild selbst den ›Kanon‹ nannte wie auch seine Schrift. Die Schönheit des Körpers besteht also nach allen Ärzten und Philosophen in der Symmetria der Teile.<sup>236</sup>

Zu Beginn des Trecento sollte dem Paduaner Pietro d'Abano in seinem *Conciliator differentiorum medicorum et philosophorum* die – offensichtlich

<sup>233</sup> Siehe den lateinischen Text in App. C, 45.

<sup>234</sup> Erwähnt wird Polyklet in Galen, *De temperamentis*, I, 9 (mittelalterliche Übersetzung des Burgundio of Pisa's translation of Galen's ΠΕΡΙ ΚΡΑΣΕΩΝ, hg. Richard J. Durling [Galenus Latinus I], Berlin und New York 1976, 45); *De optima nostri corporis constitutione*, c. III, 744 (ed. Kühn) und c. IV, 745 (ed. Kühn); *Ars medica*, I c. 14, 342f. (ed. Kühn); *De semine*, II, c. 1, 606 (ed. Kühn); *De placitis Hippocratis et Platonis*, 5; *De usu partium corporis humani*, C. I, 352 (ed. Kühn); *De sanitate tuenda*, c. VII, 126 (ed. Kühn); *De causis pulsuum*, II, c. 13, 92, (ed. Kühn); schließlich Lukian, *De saltatione*, 75. – Siehe für die ersten vier zitierten Schriften *Galieni Pergamensis Medicorum omnium Principis Opera*, Venedig 1490, Bd. 1, fol. [26r], [61r], [169r], u. Bd. 2, fol. [26v]. – Zur Verbreitung Galenischer Schriften Richard J. Durling: »A chronological census of Renaissance editions and translations of Galen«, in: *JWCI*, 24 (1961), 230–305.

<sup>235</sup> Vgl. den Text in Anm. 232. – Der Begriff *quadratus* erscheint an anderer Stelle (*Naturalis Historia*, 34, 65) bei der Charakterisierung Lysipps im Zusammenhang mit *symmetria*, bezieht sich also auf ausgewogene Proportionen, s. POLLITT 1974, 263–269. – Vgl. auch POLIZIAN, *Commento*, 171f. zu Lysipp.

<sup>236</sup> Galen, *De placitis Hippocratis et Platonis*, 5. – Im Mittelalter erwähnen byzantinische Autoren den Kanon (s. KAISER 1990). – Der venezianische Arzt und Naturforscher Giovanni Fontana beschreibt ca. 1450–54 den Inhalt seiner (verlorenen) Schrift *De arte pictoria*, welche Probleme der Farbperspektive behandelte, als: »Ab hac naturali experientia ars pictoria optimos canones accepit« (nach Ursula Lehmann-Brockhaus, »Die Fama Jacopo Bellinis«, in: DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. 1, 19).

schon zu diesem frühen Zeitpunkt ohne weitere Erläuterungen bekannte – Statue des Polyklet als Beispiel für *regula* und *mensura directiva* dienen.<sup>237</sup> Und um die Mitte des Jahrhunderts hatte das Geheimnis des Werks, d. h. der unbekanntes Proportions-Kanon, Eingang in die Liebesdichtung gefunden: »n segreto/qual fu la statua di quel Pulicreto«. <sup>238</sup> Eine kurze, um 1442 niedergeschriebene Passage im *Speculum physionomie* des Paduaner Arztes Michele Savonarola faßt das zeitgenössische, aus Galen gewonnene Spezialwissen zusammen:

Die Bildhauer jedoch, die mehr Sorgfalt auf alle Arten von Abmessungen verwenden [als die Maler], und immer mit Zirkel und Winkelmaß zugange sind, [...] orientieren sich insbesondere am [ausgewogenen] Mittelmaß und diesen Abmessungen, weshalb [auch] die Bildwerke des Polyklet sich dergestalt nach diesen wohlgefälligen Proportionen richten, daß wir aus den mittleren Maßen von jenem [Polyklet] keinen geringen Erkenntnisgewinn über die Proportionen an sich erlangen würden.<sup>239</sup>

Die konkreten Maßangaben des Doryphoros waren jedoch unwiederbringlich verloren. Und die bekannten Ausführungen Vitruvs zu den Abmessungen des menschlichen Körpers, die sich möglicherweise als Reflex dieses Kanon verstehen lassen, werden im Quattrocento an keiner Stelle direkt mit Polyklet in Beziehung gebracht.<sup>240</sup> Ein verstärktes Interesse an den klassischen Proportionen ist ab den 1420er Jahren zu konstatieren. Ghiberti scheint den Entwurf der Stephanus-Statue für Orsanmichele, welcher noch dem trecentesken, von Cennino Cennini überlieferten Schema des menschlichen Körpers folgt, in der Ausführung zugunsten der Vitruvianischen Vorgaben abgeändert zu haben.<sup>241</sup> In seinen *Commentarii* sollte er sich dann wie auch Alberti in *De Statua* um die theoretische Festlegung der menschlichen Idealproportionen bemühen. Daß beide Autoren ihr Vorhaben als

<sup>237</sup> Siehe App. C, 3; dazu auch Marie-Thérèse d' Alverny, »Pietro d'Abano traducteur de Galien«, in: *Medioevo*, 11 (1985), 19–64.

<sup>238</sup> Siehe App. C, 10.

<sup>239</sup> Für den lateinischen Text s. App. C, 39. – Dazu VESCOVINI 1993, 347–360; Johannes Thomann, *Studien zum »Speculum physionomie« des Michele Savonarola*, Zürich 1997.

<sup>240</sup> Vitruv, *De architectura*, III, 1, 2ff. – Dazu Bruno Reudenbach, »In mensuram humani corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Text und Bild*, hg. Christel Meier und Uwe Ruberg, Wiesbaden 1980, 651–688; Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts*, Worms 1987.

<sup>241</sup> Alle nachträglich an Statuen angelegten Untersuchungen zur Proportion sind notorisch schwierig. So besteht auch für Ghibertis Verfahren keine Einigkeit, allein so viel scheint klar, daß er seinen Proportionskanon in diesen Jahren änderte: Diane Finiello Zervas, »Ghiberti's *St. Matthew* ensemble at Orsanmichele: symbolism in proportion«, in: *Art Bulletin*, 58 (1976), 36–44; Piero Morselli, »The proportions of Ghiberti's *Saint Stephen*: Vitruvius's *De Architectura* and Alberti's *De Statua*«, in: *Art Bulletin*, 60 (1978), 235–241.

Rekonstruktion des Polykletischen Kanon verstanden, läßt sich nur vermuten, allerdings mit einiger Wahrscheinlichkeit.<sup>242</sup>

Versuchen wir, das Verständnis von Donatellos Zeitgenossen zum Kanon des Polyklet, wie er exemplarisch im Doryphoros verwirklicht war, zusammenzufassen: Es handelte sich bei dem Speerträger um einen ideal-schönen Jünglingsakt, der sich durch die ausgewogene *symmetria* seiner Proportionierung (*quadratus* nennt es Plinius) auszeichnete. Den Quellen war nicht eindeutig zu entnehmen, ob man unter diesem Kanon feststehende Abmessungen bzw. auch eine Art von Proportionstabellen zu verstehen hatte. Donatello jedenfalls hätte dies nicht getan. Das verbot ihm schon sein Verfahren, die Werke dem Aufstellungsort und Blickwinkel des Betrachters entsprechend anzupassen, also nicht absoluten Maßen zu folgen, sondern dem subjektiven Seheindruck gemäß optische Verzerrungen zu kompensieren. Eine von Pomponius Gauricus zu Beginn des Cinquecento niedergeschriebene Anekdote vom *abacus* des Meisters deutet in dieselbe Richtung: Als der Bischof von Vicenza, Marco Barbo, ihn um sein künstlerisches Geheimnis befragte, hinter dem dieser anscheinend eben jene Rechen- oder Proportionstabellen oder zumindest komplizierte mathematische Verfahren vermutete (*Donatelli abacus*), ließ ihn Donatello nach langem Bitten endlich in seine Werkstatt kommen. Dort angelangt, fand Barbo nichts dergleichen vor, sondern Donatello deutete nur auf seine Augen als seiner ›Rechenmaschine‹ und bot zum Beweis an, jede gewünschte *historia* zu malen, sei sie in griechischem oder römischem Kostüm oder mit nackten Figuren!<sup>243</sup>

Die vielfach nachzuweisenden Bezüge zu den neu entdeckten Rhetoriktraktaten, ihre Angaben zum Stil antiker Bildwerke und zu Polyklet zusammengekommen erlauben für Donatellos Bronze-David nur eine Schlußfolgerung: Mit diesem wurde als erster neuzeitlicher Statue *varietas* und *gratia* des polykletischen Kontrapostes rekonstruiert. Ihre Naturnachahmung, die ›lebendiges Fleisch‹ und ›weiche Haut‹ illusionierende Oberflächenbehandlung hätte sie nach der antiken Entwicklungsgeschichte der Bildhauerkunst an die Spitze und neben die Werke Polyklets gestellt.

<sup>242</sup> Siehe ANDREWS AIKEN 1980; ZÖLLNER 1990, 456–458 (mit der älteren Lit.); WOLF 2000, 178–180. – Siehe auch jüngst allgemein Alexander Perrig, »Adams und Evas authentische Maße oder: Was hat das Menschenbild des Mittelalters und der Renaissance mit Noahs Arche zu tun?«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 22 (1989), 143–157; *Der Entwurf des Künstlers: Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit*, Ausstellungskatalog, hg. Ernst Berger, Brigitte Müller-Huber und Lukas Thommen, Basel 1992; Giacomo Berra, »La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del cinquecento«, in: *Raccolta vinciana*, 25 (1993), 159–310.

<sup>243</sup> GAURICUS, *De Sculptura*, 65 (s. App. A, 44). – Dazu SUMMERS 1981, 364–367.

Wenigstens ansatzweise konnte Donatello an den beiden Polyklet zugeschriebenen Gemmen sein Ergebnis kontrollieren. Trotz des enormen Größenunterschiedes mußte man auf diese zurückgreifen, wollte man mangels einer monumentalen stehenden Jünglingsfigur des antiken Meisters überhaupt einen Vergleich haben (die Übernahmen durch die Maler des 15. Jhs. zeigen, daß man vor solchen Vergrößerungen nicht zurückschreckte): Das von schräg hinten zu sehende ›Säulenstandbild‹ der Diomedes-Gemme gab einen Hinweis auf Mehransichtigkeit und zeigte eine deutliche Differenzierung in Stand- und Spielbein. Auf dem anderen Stück demonstrierte der nicht als solcher erkannte Apoll, daß dieser Kontrapost zu einem weichen Hüftschwung führen müsse (vgl. weiterhin die Kopfwendung und langen Haare mit dem David; Abb. 38, 41).

David schließlich wird in der Bibel als *puer*, als Knabe beschrieben, der in den Krieg zieht, den Doryphoros aber charakterisiert Plinius als »viriliter puer«, als mannhaften Knaben. Dieser war nackt und wurde Kanon genannt, Donatellos Akt mußte in den Augen der Zeitgenossen ebenfalls als Demonstration von Kunstfertigkeit gelten. Daß Donatello während der 1430er Jahre bei jeder sich bietenden Gelegenheit in Wettstreit mit Polyklet trat, habe ich im vierten Kapitel zu zeigen unternommen. Der letzte Schritt der Parallelisierung ist offensichtlich: Entsprechend Polyklets Doryphoros sollte Donatellos Bronze-David als neuer Kanon der ›modernen‹ Kunst fungieren. Die Statue erscheint somit nicht nur als logischer Abschluß und Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung Donatellos im vierten Jahrzehnt, sondern erfüllt auch die gleichzeitige Forderung Albertis, selbstbewußt neue Künste den Errungenschaften der Antike entgegenzustellen. Abschließend erinnere man sich des einschränkenden Lobes Quintilians, Polyklet habe es an ›Gewicht‹ (*pondus*) gefehlt. Zwar »habe er der menschlichen Gestalt eine überwirkliche Anmut verliehen«, sei jedoch »vor [der Darstellung] des fortgeschrittenen Alters zurückgescheut, und habe sich an nichts weiter als an glatte Wangen gewagt«. Auch in diesem Punkt hätte Donatello den Konkurrenten übertroffen, bewies doch der bärtige Kopf des Goliath das Können des Meisters auch in dieser Hinsicht.

Wie Polyklet mit dem Doryphoros, so schuf Donatello mit seinem David ein für die weitere Kunst regelhaft-vorbildliches Werk. Man kann diese künstlerische Leistung wiederum nicht besser charakterisieren als mit den Worten des Plinius für Polyklet: »Er allein ist es unter den Menschen, dem zuerkannt wird, die Kunst als solche durch ein Kunstwerk offenbart zu haben.«

›Das Schwert des Feindes‹: Anschauliche Überwindung der Antike?

Es bleibt die Frage, ob der Auftrag zu einem David Donatello nur zufällig die gewünschte Gelegenheit bot, einen nackten Jüngling als neuen Kanon zu präsentieren, oder ob das Thema diese künstlerische Selbstreflektion nicht unterstützte und den Wettstreit mit der Antike geradezu herausforderte.

Der bei Donatello dargestellte Moment, da David den Gegner mit seinem eigenen Schwert enthauptet hat, wurde nicht nur als endgültiger Triumph Christi über den Teufel verstanden, sondern allgemein als Sieg des Christentums über die Heiden unter Zuhilfenahme der Waffen des Feindes. Zu diesen Waffen zählten insbesondere das pagane Wissen und die Kunst des Redens und Schreibens. So verteidigte sich der Kirchenvater Hieronymus gegenüber Anschuldigungen, weshalb er heidnische Schriftsteller zitiere und deren rhetorische und poetische Techniken anwende, mit dem Verweis auf Paulus, der seinerseits »von David gelernt habe, das Schwert den Händen der Feinde zu entwinden und dem hochmütigen Goliath das Haupt mit der eigenen Klinge abzuschneiden.«<sup>244</sup> Mit dem Brief des Hieronymus wird keine entlegene Textstelle der Patrologia zitiert.<sup>245</sup> Während des frühen Humanismus mußten die Diskussionen um die Lektüre paganer Schriften und damit auch die Überlegungen des Hieronymus neue Brisanz gewinnen.<sup>246</sup> Welchen Nutzen konnte ein Christ daraus ziehen? Verführte diese Lektüre nicht zwangsläufig zur Sünde und Idolatrie? Nur am Rande vermerkt sei, daß sich die Gegner für ihre Kritik ebenfalls auf Hieronymus

<sup>244</sup> Hieronymus, *Epistola LXX* (PL 22, Sp. 664–668), wo neben dem Bild David – Goliath auch das im 15. Jh. geläufigere der gefangenen Frau aus Deut. 21 angeführt wird: »Ac ne parum hoc esset, ductor Christiani exercitus [Paulus], et orator invictus pro Christo causam agens, etiam inscriptionem fortuitam, arte torquet in argumentum fidei. Didicerat enim a vero David, extorquere de manibus hostium gladium, et Goliae superbissimi caput proprio mucrone truncare. Legerat in Deuteronomio domini voce praeceptum, mulieris captivae radendum caput, supercilia, omnes pilos, et unguis corporis amputandos, et sic eam habendam in conjugio. Quid ergo mirum, si et ego sapientiam saecularem propter eloquii venustatem, et membrorum pulchritudinem, de ancilla atque captiva Israelitidem facere cupio? et si quidquid in ea mortuum est, idolatriae, voluptatis, erroris, libidinum, vel praecidio, vel rado: et mixtus purissimo corpori vernaculos ex ea genere Domino Sabaoth?«

<sup>245</sup> Ausführliche Zitate daraus, allerdings unter Auslassung des Vergleichs mit David, bereits bei VINZENZ VON BEAUVAIS, *Speculum Naturale*, Prol., cap. 8 ›Apologia de dictis Philosophorum & Poetarum‹.

<sup>246</sup> Der Streit um die Lektüre heidnischer Autoren läßt sich natürlich mit großenteils denselben Argumenten seit den Kirchenvätern verfolgen, s. Gilles G. Meersseman, »In Libris Gentilium Non Studeant. L'études des classiques interdite aux clercs au Moyen Âge?«, in: *Italia Medioevale e Umanistica*, 1 (1958), 1–13. – Für den Humanismus behandeln das Problem insgesamt etwa Eckhard Kessler, *Das Problem des frühen Humanismus*, München 1968; TRINKAUS 1970, Bd. 2, 553–721; ROBEY 1984; Claudio Mésoniat, *Poetica Theologia. La ›Lucula Noctis‹ di Giovanni Domenici e le dispute letterarie tra ›300e ›400*, Rom 1984.

berufen konnten, und zwar sowohl auf dessen Ausspruch, nach dem die Dichtung der Nährboden von Dämonen sei (»Daemonum cibus est carmina poetarum«), als auch auf eine Traumvision, bei der Hieronymus vor Christus dafür gegeißelt wird, daß er sich nicht wie ein Christ, sondern wie ein Anhänger Ciceros verhalte (»non christianus, sed ciceronianus«).<sup>247</sup>

Um gegen solche Anschuldigungen ihre Interessen zu verteidigen, bedienten sich die Humanisten im wesentlichen zweier Argumentationsstrategien: Unter dem Schleier (*involutum, integumentum*) der poetischen Fiktion und des antiken Mythos lägen tiefe allgemeingültige Wahrheiten verborgen.<sup>248</sup> Diese wären – wie auch die ethisch-moralischen Schriften des Altertums – den Christen von großem Nutzen. Statt auf den Inhalt ließ sich aber auch auf die formale Ebene antiker Rhetorik und Poetik abzielen. Nur wer die Kunst der Rede beherrsche wie die antiken Autoren, könne auch erfolgreich gegen diese vorgehen und sie mit ihren eigenen Waffen schlagen. Die Kunst bzw. die künstlerische Form an sich sei wertneutral, ließe sich zu jedem Zwecke verwenden. Sollte eine *ars*, sei es Rhetorik, Skulptur oder Malerei, dann tatsächlich zum Schlechten benutzt werden, ist der dafür Verantwortliche zu verurteilen, nicht die Kunst an sich.<sup>249</sup> Auch wenn beide Argumente immer eine Rolle spielten, so scheint sich doch ein Wandel der Gewichtung

<sup>247</sup> Zum »Nährboden von Dämonen« s. Hieronymus, *Epistula XXI* (PL 22, Sp. 379–394, hier 385). – Darauf beziehen sich im 15. Jh. zustimmend oder abgemildert ausdeutend etwa BECCARIA, *Orationes defensoriae*, fol. 71 f. – Zum *ciceronianus*-Problem s. WIEBEL 1988, 65–108.

<sup>248</sup> Auch dieses Argument war schon seit der Antike selbst geläufig, s. M.-D. Chenu, »Involutum. Le mythe selon les théologiens médiévaux«, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, 22 (1955), 75–79; Reinhart Herzog, »Veritas Fucata. Hermeneutik und Poetik in der Frührenaissance«, in: *Die Pluralität der Welten*, hg. Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle, München 1987, 107–136.

<sup>249</sup> Bereits BOCCACCIO, *Genealogie*, XIV, 6 und 18 (Bd. 2, 698 f. u. 734): »Sed deprecor, si Praxiteles aut Phydias, sculptura doctissimi, impudicum sculperint Pryapum in Yolem nocte tendentem potius quam spectabilem honestate Dianam, aut si pingat Apelles, seu noster Ioctus, quo suo evo non fuit Apelles superior, Martem seu Veneri immiscentem potius quam Iovem diis ex throno iura prebentem, has artes damnandas fore dicemus? [...] ob hoc tamen quorundam fingentium scelus non est universalis damnanda poesis [...]«; später wird dann nach dem Decorum des Ortes differenziert: »Pictori etiam in sacris edibus fas est pingere Tricerberum canem [...] Pictori eidem concessum, in aulis regum et nobilium virorum amores veterum, deorum scelera hominumque, et quecumque cuiuscumque commenta pingere [...]«. Vgl. Brigitte Hege, *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den »Genealogie deorum gentilium«*, Tübingen 1997. – Ende der 1450er Jahre dann BECCARIA, *Orationes defensoriae*, fol. 62v–63r, daß der (gute) Zweck die Kunst rechtfertige: »Cur igitur damnabunt oratorum libros? [...] Numquid insipientis est. aut parum considerantis animi iudicium artem quidem admittere sed illius opificium dampnare. Veluti si quis pictoriam laudaret. picturam vero cum pictore exlem faceres ab humano usu. Cum non sit laudanda ipsa ars nisi preter finem.«

abzuzeichnen. Für die frühen Auseinandersetzungen – als Hauptvertreter wären Boccaccio, Salutati, Giovanni Dominici und Francesco da Fiano zu nennen – lag der Hauptstreitpunkt im Inhalt.<sup>250</sup> Spätestens um die Mitte des 15. Jhs. hatte das Argument der Form aber offensichtlich gleiches Gewicht gewonnen. Es ginge nicht an, unter dem Deckmantel christlicher Einfachheit (*sancta rusticitas/simplicitas*)<sup>251</sup> Unbildung sowie schlechtes Reden und Schreiben zu kaschieren – so jedenfalls der Tenor in Timoteo Maffei's Papst Nikolaus V. gewidmeter Apologie antiker Schriften.<sup>252</sup> Maffei war Regularkanoniker und damit kirchlichen Restriktionen unterworfen, einige Humanisten gingen in ihren Forderungen weit darüber hinaus. Bereits um die Mitte der 1420er Jahre hatte Antonio Beccadelli Panormita eine Gedichtsammlung unter dem Titel *Hermaphroditus* mit Widmung an Cosimo de' Medici publiziert. Das größtenteils derb erotische Werkchen provozierte sofort einen heftigen Streit über die Grenzen künstlerischer Freiheit. Die wohlgesinnten Kritiker wollten zumindest ein Minimum an Decorum gewahrt sehen. Die Verteidiger verwiesen auf den künstlerischen Wagemut und die Erfindungsfreiheit, die Horaz den Dichtern und Malern gleichermaßen zugestanden habe. Die schöne und erfreuende Form (nach dem Vor-

<sup>250</sup> BOCCACCIO, *Genealogie*, XIV u. XV; SALUTATI, *Epistolario*, Bd. 4, 205–240; DOMINICI, *Lucula*; FIANO, *Contra oblocutores*; s. auch die Auseinandersetzung zwischen Salutati und Giovanni da San Miniato (mit Edition eines Briefs Giovanni's, s. dazu Berthold L. Ullman, *Studies in the Italian Renaissance*, Rom 1955, 249–255); zu Salutati zuletzt W. G. Craven, »Coluccio Salutati's defence of poetry«, in: *Renaissance Studies*, 10 (1996), 1–30. – Auf Kunstwerke übertragen manifestierte sich dieser inhaltliche Streit an der Zerstörung des Mantuaner Vergil-Standbildes durch Carlo Malatesta 1397 und der anschließenden Diskussion, ob nur christlichen Heiligen eine solche Ehrung zustehe; zusammenfassend FISHER 1987; PRATER 1991, v. a. 113f.

<sup>251</sup> Der Begriff bereits bei Hieronymus, *Epistola* LIII, 3 (PL 22, 542); wiederaufgegriffen bei PETRARCA, *Invective*, 84; Petrarca, *Seniles*, I, 4.

<sup>252</sup> MAFFEI, *In sanctam rusticitatem*, etwa fol. 12v: »Sed illud sane contendo: si ad naturam eximiam atque illustrem accesserit doctrina: plus valere doctrinam nature coniunctam: quam ipsam solam.« – Zum Streit um die *simplicitas* auch ALIOTTI, *De monachis erudiendis*; ANTONIO DA RHO, *Dialogi*. – Die Bedeutung von Hieronymus und dem *Decretum Gratiani* für deren Argumentation verfolgt RUTHERFORD 1993. – Die Auseinandersetzungen um die Lektüre v. a. der heidnischen Dichter flammten auch anderwärts wieder auf; so zwischen Guarino da Verona und Giovanni da Prato (GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 519–532, Vergleich mit Maler S. 527; Johannes Pratensis, *Defensio ac libellus eiusdem contra Guarinum de non legendis impudicis auctoribus* [in: Franciscus Antonius Zacharia, *Iter litterarium per Italiam* . . ., Venedig 1762, 325–336]); dann Francesco Barbaro d. Ä. gegen Bartolomeo da Lendinara und Antonio Beccaria (BARBARO, *Contra Poetas*; BECCARIA, *Orationes defensoriae*, fol. 47, zu »David psalmista«, fol. 60vf., zur antiken Idolatrie). – Dazu HAY 1977, 94f., ROBEY 1984, und speziell zu Beccaria: Giorgio Ronconi, »Il grammatico Antonio Beccaria difensore della poesia e la sua ›Oratio in Terentium‹«, in: *Medioevo e rinascimento veneto . . . in onore di Lino Lazzarini*, Padua 1979, Bd. 1, 397–426.

bild antiker Dichtungen) rechtfertigte in deren Augen offensichtlich jeden (noch so unchristlichen) Inhalt.<sup>253</sup> Diese rein auf das *delectare* und die äußere Form gerichtete Argumentation hatte jedoch negative Auswirkungen: Die schöne Form wurde insgesamt diskreditiert. Ihre Gegner empfahlen jedem, der etwas Ernsthaftes, z. B. philosophische Probleme, zu erörtern hatte, eine schmucklose, dafür in ihrer Logik klar erkennbare Art der Darstellung zu wählen. Und christliche (Heils-)Wahrheit überzeugte sowieso in jeder Form der Darbietung, eigentlich bedurfte nur die Lüge des äußeren, täuschenden Schmucks (vgl. Kap. VII.3). Gegen diese Vorwürfe die Vereinbarkeit, ja Notwendigkeit des Zusammenwirkens von *theologia*, *philosophia* und *retorica* zu erweisen, wurde daher eines der Hauptziele vieler Humanisten.<sup>254</sup>

Auch für antike Statuen war das aus der Diskussion um den *Hermaphroditus* bekannte Argument, allein die künstlerische Form losgelöst von aller heidnischen und idolatrischen Bedeutung zu betrachten, geläufig. Man konnte sich dafür sogar auf Autoritäten wie Prudentius und den Codex Theodosianus stützen.<sup>255</sup> In einem bekannten Brief des Cencio de' Rustici von 1416 findet sich diese Position am vehementesten formuliert:

Wenn jemand nach den Gründen forscht, warum sie die alten Bildwerke zerstören, dann antworten sie: damit die Idole der falschen Götter dem Untergang anheimfallen. Was für Worte von solchen Menschen, die einem Irrtum nur durch einen anderen entfliehen können! Denn es steht mit unserer Religion sicherlich nicht in Widerspruch, wenn wir ein höchst kunstvolles Bildwerk von Venus oder Herkules studieren und das vortreffliche Talent der alten Bildhauer bewundern.<sup>256</sup>

<sup>253</sup> Stein des Anstoßes war BECCADELLI, *Hermaphroditus*; die anschließende Diskussion bei Antonius Bononiae Beccatellus, *Epistolarum libri V*, Venedig 1553, fol. 81; POGGIO, *Lettere*, Bd. 2, 57; GUARINO, *Epistolario*, Bd. 1, 702. – Siehe dazu BAXANDALL 1971, 39f., und PFISTERER 1996 (mit den relevanten Zitaten).

<sup>254</sup> Vgl. etwa den Titel von CALDIERA, *Concordantia*. – Insgesamt TRINKAUS 1970; Laetizia Panizza, »Italian humanists and Boethius: was philosophy for or against poetry?«, in: *New perspectives on Renaissance thought: essays in the history of science, rhetoric and philosophy*, hg. John Hendy und Sarah Hutton, London 1990, 48–67.

<sup>255</sup> Prudentius, *Contra Orationem Symmachi*, 1, 408f.: »Liceat statuas consistere puras/artificum magnorum opera: hec pulcherrima nostrae/ornamenta fuant patriae.« – Codex Theodosianus 16, 10, 8: »Simulacra artis pretio, non divinitate metienda.« – Zur mittelalterlichen Tradition DE BRUYNE 1946, Bd. 1, 100ff.

<sup>256</sup> »At si quis ex eis querat, quibus rationibus adducti marmorea signa destruant, respondent: ut falsorum deorum idola execrentur. O vocem agrestium hominum errorem non sine alio errore fugientium. Neque enim nostre religioni adversum est, si inspicimus aut Veneris aut Herculis signum summa arte elaboratum, veterum sculptorum ingenia pene divina admirantes« (nach Ludwig Bertalot, »Cincius Romanus und seine Briefe« [1929–30], in: ders., *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, hg. Paul

Diese Andeutungen zu den Auseinandersetzungen um die Formgebung nach antikem Vorbild müssen hier genügen. Es dürfte deutlich geworden sein, daß es sich dabei nicht allein um das kunstimmanente Problem der richtigen *imitatio* handelte (wie wir das Problem in Kap. IV.5 darstellten, bot es sich nur den vom Wert antiker Schriften überzeugten Humanisten selbst dar). Die Diskussion mit den Gegnern oder Kritikern des Humanismus zielte auf eine grundsätzlichere Frage, ob überhaupt die Lehren der antiken Künste einem Christen von Nutzen sein konnten. Im Zentrum stand die Frage nach antiker Poetik und Rhetorik. Aber immer dienten Beispiele aus dem Bereich von Malerei und Skulptur als anschauliche Vergleiche.<sup>257</sup> Es ging letztlich also auch darum, ob in diesen Künsten ein Stil *all'antica* zu rechtfertigen war, ob man mit dem Studium antiker Skulpturen nicht Götzenbilder wiederbelebte. Zwischen den Extrempositionen totaler Ablehnung und völliger formaler Freiheit dürfte wohl die meiste Zustimmung diejenige Kompromißformel gefunden haben, welche sich mit dem Bild des »Dem Feind die Waffen Entwinden und gegen diesen selbst Wenden« umschreiben läßt. Als letztes Beispiel dafür sei auf Lorenzo Vallas Vorwort zu seiner Abhandlung *De Voluptate* verwiesen, wo eben dieses Bild von David dazu dient, den aussichtslos scheinenden Wagemut von Vallas Vorhaben zu illustrieren, die antiken Philosophen anhand ihrer eigenen Lehren zu überführen:

[Es handelt sich] in der Tat um ein großes Unternehmen, und ich weiß nicht, ob es nicht wagemutiger ist als alles meiner Vorgänger. [...] Ich muß gestehen, daß ich – meine eigene Schwäche vergessend und von der Begeisterung, unsere christliche Gemeinschaft zu verteidigen, fortgerissen – nicht bemerkte, welche Last ich mir aufgebürdet habe und daß ich nur daran dachte, das, was ich angehe, zu erfüllen – nicht aus eigener Kraft, sondern durch Gott. Denn was scheint hoffnungsloser, als daß ein noch nicht wehrfähiger Jüngling einen von klein an im Kriegshandwerk geübten und unter zweihunderttausend Männern weitaus stärksten Sol-

O. Kristeller, Rom 1975, Bd. 2, 131–180, hier 146f.). Die Übersetzung nach BUDDENSIEG 1983, 51 mit ausführlicher Besprechung im Zusammenhang mit der Statuenstiftung Sixtus' IV. von 1471. Auch LIEBENWEIN 1993 und Giuseppe Lombardi, »La città, libro di pietra. Immagini umanistiche di Roma prima e dopo Costanza«, in: *Alle Origini della Nuova Roma. Martino V (1417–1431)*, hg. Maria Chiabò u. a., Rom 1992, 17–45.

<sup>257</sup> Bereits Augustinus hatte einen anderen Vergleich aus dem Bereich der Künste für die Übernahmen herangezogen: So wie die Israeliten bei ihrem Auszug aus Ägypten zwar nicht die Idole, wohl aber die kostbaren Vasen, Schmuck und Gewänder mitgenommen hätten, so solle sich der Christ gegenüber den paganen Schriften selektiv verhalten (aufgegriffen etwa bei GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 531). – Überdies dachte man die Anfänge von Dichtung und Götzenbild eng miteinander verbunden, jede Diskussion über die eine Gattung schloß die andere mit ein (s. ausführlich SALUTATI, *Hercules*, II, 1 [Bd. 1, 76–80]).

daten besiegt? Aber solch (ein Jüngling) war David, der den Philister Goliath enthauptete.

Es folgt ein zweiter Vergleich mit Jonathan, dann die entscheidende Formulierung, daß Valla wie David dem Feind das Schwert entreißen und diese Waffe nun gegen ihn richten wolle. All dies würde unter dem Schutz Gottes geschehen: Valla nennt das ›Schild des Glaubens‹ und das ›Schwert der Worte Gottes‹.<sup>258</sup>

Donatellos Bronze-David scheint diese Diskussion zu thematisieren und die Antikennachahmung zu verteidigen. Es wird in vollendeter Meisterschaft vorgeführt, wie die Kriterien heidnischer Kunst für einen modernchristlichen Kontext umzudeuten sind. Mit der ersten freistehenden Aktstatue seit der Antike würde zugleich eine Apologie des Standbildes (und des antikisch Nackten) geliefert.<sup>259</sup> Es dürfte also kein Zufall sein, daß Donatello gerade an einem David seinen Kanon demonstrierte. Das übergroße Schwert, welches der Verzicht auf die Schleuder als Waffe noch akzentuiert, hätte den Betrachter wohl auch auf diese Verstehens Ebene verwiesen: Der

<sup>258</sup> VALLA, *De Voluptate*, 2: »Magnum opus profecto et arduum et haud scio an magis audax quam aliquod superiorum. [...] Fateor me oblitum mee infirmitas et ardore raptum defendende reipublice nostre, hoc est christiane, quantum onus a me susciperetur non animadvertisse atque id demum cogitasse quicquid aggredimur ut id prestemus non in nobis esse sed in Deo. Nam quid minus sperandum quam adolescentem necdum tironem superare militem ab ineunte aetate in bellis exercitatum et inter ducenta milia longe fortissimum? At is David fuit qui palestinum Goliath opstruncavit. [...] Scuto fidei adolescentes et gladio, quod est verbum Dei, dimicabant, quibus armis qui muniti sunt nunquam non cum victoria discedunt. Quare si mihi in hunc campum descensuro et in Christi honorem pugnaturus ipse Iesus scutum fidei dederit et gladium illum porrexit, quid nisi de reportanda victoria cogitemus? Et sicut horum quos modo nominavi alter gladio arrepto in illius necem usus est, alter adversarios ferrum inter se stringere compulit, ita nos bene speremus putemusque fore ut allophilos, id est philosophos, partim suo mucrone iugulemus, partim in domesticum bellum ac mutuam perniciem concitemus; hec omnia fide nostra, si qua nobis fides adest, efficiente et Deo verbo.« – Dazu Maristella de Panizza Lorch, »Voluptas, molle quoddam et non invidiosum nomen: Lorenzo Valla's defense of voluptas in the preface to his *De Voluptate*«, in: *Philosophy and Humanism. Renaissance Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. Edward P. Mahoney, Leiden 1976, 214–228, zur in allen drei Redaktionen unveränderten Passage über David S. 224; s. auch die Literatur in Anm. 77, v. a. Vickers 1986, 296 f. u. 318.

<sup>259</sup> Wobei für die Nacktheit möglicherweise auch die neue Auffassung von der ›Gottesebenbildlichkeit‹ und ›Würde des Menschen‹, die sich in seinem Körperbau manifestiere, eine Rolle spielt, s. TRINKAUS 1970; Beate Henschel, »Zur Genese einer optimistischen Anthropologie in der Renaissance oder die Wiederentdeckung des menschlichen Körpers«, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. Klaus Schreiner und Norbert Miller, München 1992, 85–105; Remo Guidi, *Il dibattito sul uomo nel Quattrocento*, Rom 1998. – Allerdings ist in den mir bekannten Quellen zur Würde des menschlichen Körpers nicht ausdrücklich vom nackten Körper die Rede.

Antike wäre ihre überlegene Kunst entrissen und erfolgreich gegen ihren eigenen Primatsanspruch gewendet worden. Denn bei allem Antikenbezug blieb Donatello bei Nachahmung nicht stehen. Er strebte nach der Überwindung oder *superatio* gleich des größten antiken Künstlers Polyklet. Bemerkenswert ist, daß die beiden einzigen offensichtlichen Antikenzitate, nämlich der große Lorbeerkranz und das Puttenrelief, Goliath zugeordnet und mit dessen *superbia* konnotiert sind.<sup>260</sup> Triumphiert hier David und mit ihm auch die Kunst Donatellos anschaulich über die antiken Werke? Ob die Deutung wirklich so weit gehen darf, wird sich mangels eindeutiger Quellen aber wohl kaum entscheiden lassen.

Dem vermutlichen Auftraggeber Cosimo de' Medici jedenfalls mußten Donatellos Bestrebungen sehr gelegen kommen. Der David sollte das neue Friedenszeitalter signalisieren, das nun für Florenz und mit den Medici begonnen hatte. Die Vorstellung von Frieden aber war aufs engste mit der eines kulturellen Aufschwungs verbunden (vgl. Kap. V.4). Wie hätte sich dieser aber besser demonstrieren lassen, als mit dem Monument des neuen Friedens zugleich den Beweis dafür, den neuen Kanon der Kunst, zu präsentieren?

#### *Ausblick*

Zwischen 1454 und 1464 wurde der von Gentile de' Becchi gereimte Titulus am Bronze-David angebracht. Steht die Inschriftentafel in Zusammenhang mit Desiderios neuem Sockel, präzisiert sich das Anbringungsdatum aller Wahrscheinlichkeit nach auf die späteren 1450er Jahre, möglicherweise gleichzeitig mit der Aufstellung der Judith (Abb. 81, 134). Die komplexe Aussage der Statue wurde damit auf eine eindeutige Botschaft festgelegt: ›David als Verteidiger des Vaterlandes gegen die Tyrannei‹ – oder, wie die früheste Handschrift de' Becchis Verse einleitet, auf ein: »ad animandos pro patria cives«.<sup>261</sup> Die Familie Medici schien den Versuch unter-

<sup>260</sup> Eine Parallele dazu auf einem der Pariser Blätter Jacopo Bellinis, bei dem der kreuztragende Christus über ein liegendes Götzenbild und einen gestürzten Reiter hinwegzugehen scheint; dazu Felix Thürlemann, »Jacopo Bellini ›Kreuztragung‹. Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung« (zuerst 1989, zit. nach Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum*, Köln 1990, 43–70).

<sup>261</sup> Für diese spätere ikonographische Festlegung des Davids formulierte jüngst CRUM 1996 eine ähnliche Sicht, die allerdings dadurch beeinträchtigt ist, daß Crum die Ergebnisse von Caglioti (den er Anm. 8 zitiert) nicht verarbeitet. Zur ursprünglichen Bedeutung des Davids äußert sich Crum nicht. Auch Roger J. Crum, »Roberto Martelli, The council of Florence, and the Medici Palace chapel«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59 (1996), 403–417, v. a. 413–415; dort Hinweis auf seine noch nicht zugängliche Dissertation *Retro-spection and response: the Medici Palace in the service of the Medici, ca. 1420–1469*, Ph.D. diss. Univ. of Pittsburgh 1992. – Siehe auch BLAKE McHAM 2001, die ein ›Tyrannen-

nommen zu haben, der Macht-Krise und wachsenden Kritik an ihrer zunehmend tyrannischen Herrschaft, wie sie sich verstärkt ab 1455 abzeichnete, zu begegnen.<sup>262</sup> David wurde endgültig und ausschließlich zum (politischen) Leitbild für Bürgertugend, Gerechtigkeit und Freiheit – Werte, auf die sich die Medici und in der Folge ihre Parteigänger demonstrativ verpflichteten. Erst mit der Versetzung der Medici-Monumente 1495 vor den Palazzo Vecchio und Michelangelos Koloß gewann dann die David-Ikonographie ihre echte republikanische Konnotation wieder.<sup>263</sup>

Bei der Judith-Holofernes-Gruppe Donatellos, die 1458 im Garten aufgestellt wurde, gaben die Inschriften de' Becchis dem Betrachter gleich von Anfang an und unmißverständlich diese intendierte Sicht- und Verstehensweise vor.<sup>264</sup> Auf der einen Seite des Sockels stand zu lesen:

töter-Programm« des Medici-Palastes rekonstruiert, allerdings den David erst nach 1453 datiert.

<sup>262</sup> Als ›Verteidiger der Freiheit gegen Tyrannen‹ wird in diesen Jahren Cosimo von Gentile de' Becchi apostrophiert: »Liberam victo patriam tyranno/Italiamque« (nach CAGLIOTI 1994–1996, hier II, 38); von Piero de' Medici loben dies GERALDINI, *Carmina*, 140: »Nomen odisti domini superbum, /et fugis fastus tumidos tyranni/nomina damnas«, und die anonymen *Terze Rime*: »Libertà e giustizia oggi mantiene/la città mia, et e vitji in cima il vero, /e la redina in man di Pier si tiene« (nach Rab Hatfield, »Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace«, in: *Cosimo de' Medici* 1992, 243). – Dagegen die Vorwürfe an das Medici-Regime (1479) bei Alamannus Rinuccini, *Dialogus de libertate*, hg. Francesco Adorno, in: *Atti e Memorie dell' Accademia Toscana di Scienze e Lettere ›La Colombaria‹*, 22 (1957), 265–303, dort v. a. 302: »contra Laurentium Medicem Florentinum tyrannum pro libertate populi«. – Zur literarischen ›Medici-Propaganda‹ s. Nicolai Rubinstein, »Cosimo *optimus cives*«, in: *Cosimo de' Medici* 1992, 5–20. – Zu den Gründen für diese Krise RUBINSTEIN 1966, 88–173; Arthur Field, *The origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton 1988, 27–44.

<sup>263</sup> Zur späteren David-Ikonographie insbesondere im Umkreis der Medici s. Charles de Tolnay, »Two frescoes by Domenico and David Ghirlandaio in Santa Trinita in Florence«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 23 (1961), 237–250; Guy Walton, »The Lucretia panel in the Isabella Stuart Gardner Museum in Boston«, in: *Essays in honour of Walter Friedlaender*, New York 1965, 177–186; AMES-LEWIS 1979; HERZNER 1982; LAVIN 1993; BUTTERFIELD 1995 [1996]; CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 251–255.

<sup>264</sup> Zu den Inschriften der Judith, Datierung, Deutung und Forschungsgeschichte HERZNER 1980, ROSENAUER 1993, 283–286, und CAGLIOTI 2000, Bd. 1, passim. – Diesen Deutungsrahmen jüngst versuchsweise im Hinblick auf ›Bildmacht‹ und *gender*-Aspekte ausweitend Elena Ciletti, »Patriarchal ideology in the Renaissance iconography of Judith«, in: *Refiguring Woman*, hg. Marilyn Migiel und Juliana Schiesari, Ithaca und London 1991, 35–70; BREDEKAMP 1995; Geraldine A. Johnson, »Idol or ideal? The power and potency of female public sculpture«, in: *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, hg. Geraldine A. Johnson und Sara F. Matthews Grieco, Cambridge 1997, 222–245 u. 294–300. – Zum Garten insgesamt, mit wenig Neuem und einigen Fehlinformationen zu Donatello, auch Matthew G. Looper, »Political messages in the Medici Palace garden«, in: *Journal of Garden History*, 12 (1992), 255–268.

Abb. 134  
Donatello, Judith  
und Holofernes.  
Florenz, Palazzo  
Vecchio



REGNA CADUNT LUXU SURGUNT VIRTUTIBUS URBES.  
CAESA VIDES HUMILI COLLA SUPERBA MANU,  
auf der anderen:

SALUS PUBLICA:

PETRUS MEDICES. COS. FI. LIBERTATI SIMUL

ET FORTITUDINI HANC MULIERIS STATUAM

QUO CIVES INVICTO CONSTANTIQUE ANIMO AD

REM PUBLICAM REDDERENTUR DEDICAVIT.<sup>265</sup>

Wie beim David also ein Appell an die Bürger mit den Schlüsselbegriffen Tugend und Freiheit für die *res publica*. Beide Monumente sollten dieselbe Botschaft transportieren, eine Art ikonographischer Pleonasmus, der sich umso tiefer dem Gedächtnis einprägte.

Selbst die Entscheidung, von den Stücken der Antikensammlung gerade den fragmentierten Marsyas zu restaurieren und seitlich des Gartentores zu plazieren, später dann um einen zweiten, sitzenden Marsyas symmetrisch ergänzt, dürfte damit zusammenhängen (Abb.135).<sup>266</sup> Man scheint sich einer Bedeutung besonnen zu haben, die Boccaccio für das 15. Jh. wohl am prominentesten überliefert, dabei freilich wörtlich das im 12. Jh. kompilierte Handbuch des ›Albericus‹ abschrieb, das seinerseits auf den Servius-Kommentar zu Vergils *Aeneis* rekurrierte: »Freie Städte hatten (im Altertum) als Zeichen ihrer Freiheit ein Standbild des Marsyas aufgestellt.«<sup>267</sup>

Im Inneren des Hauses ließe sich dieses Thema der ›republikanischen Freiheit‹ weiterverfolgen, das die Medici gegen alle tatsächlichen politischen

<sup>265</sup> Sinngemäß: »Königreiche fallen durch Wohlleben, Städte steigen durch Tugenden empor. Du siehst den stolzen Nacken durch die demütige Hand abgeschnitten.« – »Zum öffentlichen Wohl: Pietro de' Medici, Sohn des Cosimo, weihte diese Statue einer Frau der Freiheit und zugleich der Tapferkeit, wodurch die Bürger mit unbesiegtter und standhafter Geisteshaltung die Republik bewahren.«

<sup>266</sup> CAGLIOTI 1993/1994 konnte zeigen, daß nicht – wie noch jüngst im Gefolge Vasaris vermutet – Donatello mit der Restaurierung betraut wurde, sondern erst um 1468 Mino da Fiesole; im Gesamtkontext der Palastausstattung CAGLIOTI 2000, 248–251; zur Aufstellung und Deutung der beiden Marsyas-Statuen auch Shigetoshi Osano, »Due ›Marsia‹ nel giardino di Via Larga: La ricezione dell' *decor* dell' antichità romana nella collezione medicea si sculture antiche«, in: *Artibus et historiae*, 34 (1996), 95–120, und Ruth O. Rubinstein, »Lorenzo de' Medici's sculpture of Apollo and Marsyas, Bacchic imagery and the triumph of Bacchus and Ariadne«, in: *With and without the Medici. Studies in Tuscan art and patronage 1434–1530*, hg. Eckard Marchand und Alison Wright, Aldershot 1998, 79–105.

<sup>267</sup> BOCCACCIO, *Genealogie*, V, cap. xxv ›De Baccho‹ (Bd.1, 269): »Et dicit Albericus, quod, cum inter initia condendarum civitatum, diis ceteris pro auspiciis ceptorum fierent sacra, Libero patri fiebant, ut libertatem future patrie conservarent. Preterea civitates impetrantibus orbi Romanis aut stipendiariae erant, aut federate, aut libere; in liberis autem civitatibus in signum libertatis simulacrum Marsie habebatur, quem supra diximus in tutelam esse Liberi patris.« – Vgl. für ›Albericus‹ die Ausg. in den *Scriptores rerum mythicarum latini tres*, hg. Georg H. Bode, Celle 1834, 243; zu Serv. ad Aen. III, 20 s. *Servii Grammatici... in Virgilii Carmina Commentarii*, hg. Georg Thilo und Hermann Hagen, Leipzig 1878–81, Bd.1, 339: »Sed in liberis civitatibus simulacrum Marsyae erat, qui in tutela Liberi patris est.« – Dazu Osano (wie Anm. 266); bereits KAUFFMANN 1935, 175, vermutete diese Deutung des Marsyas, konnte aber nur auf einen Text von 1484 verweisen: Giovanni Nesi, *De moribus dialogi quattuor* (BMLF, Laur. Pl. 77, fol.118): »Simulacrum Marsyae sculptum, quod libertatis symbolum apud maiores fuisse [...]«.



Abb. 135  
Antiker Marsyas  
mit Restaurierungen  
von Mino da  
Fiesole.  
Florenz, Galleria  
degli Uffizi

Konstellationen nun verstärkt zu propagieren begannen: So erhielt die *sala grande* um 1460 einen Herkuleszyklus der Gebrüder Pollaiuolo.<sup>268</sup> Ob dagegen eine aktuell-politische Lesart des Zuges der Heiligen Drei Könige von Benozzo Gozzoli in der Palastkapelle legitim ist, bleibt trotz aller Bemühungen noch unsicher.<sup>269</sup> Ebenfalls kontrovers gedeutet werden die im weitesten Sinne donatellesken Relieftondi im Gebälkfries des Hofes, die den Bronze-David in ihrer Mitte zu umrahmen scheinen (Abb. 40). Möglicherweise werden hier ganz allgemein die menschlichen Tugenden verherrlicht.<sup>270</sup> Wenn man also für den Palazzo Medici auch nicht von einem alle Elemente vereinenden Gesamtprogramm der Ausstattung ausgehen kann, so wird die an mehreren Orten vorgetragene Botschaft von den »Bürgertugenden« dennoch überdeutlich.<sup>271</sup>

Donatellos Bronze-David aber nurmehr unter diesem erst rund zwanzig Jahre nach seiner Entstehung so forcierten politischen Aspekt des *exemplum virtutis* zu sehen, hieße, den ursprünglich ebenfalls intendierten des *exemplum artis* zu verkennen. Denn das außergewöhnlich Neue der Statue liegt vor allem dort begründet, in Donatellos Demonstration seiner Kunst.

<sup>268</sup> Zu Rekonstruktion und Deutung Wolfger A. Bulst, »Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz«, in: *Mitt. Florenz*, 14 (1969/70), 369–392; erweitert und korrigiert in ders., »Die *sala grande* des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung«, in: *Piero de' Medici* 1993, 89–127. – Siehe auch den

nicht sehr überzeugenden Gegenvorschlag von Alison Wright, »Piero de' Medici and the Pollaiuolo«, in: *Piero de' Medici* 1993, 129–149, v. a. 138–142. – Zu Herkules als Symbol der Freiheit weiterhin die Lit. in Anm. 86.

<sup>269</sup> Zuletzt Rab Hatfield, »Cosimo de' Medici and the chapel of his Palace«, in: *Cosimo de' Medici* 1992, 221–244, die Beiträge in *Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi*, hg. Cristina Acidini Luchinat, Mailand 1993, und Crum 1996 (wie Anm. 261).

<sup>270</sup> WESTER/SIMON 1965; dagegen DACOS 1973 und Paul Holberton, »Instead of iconology: virtuosity (»mostrare l'arte«) and symmetry (pendants) in Italian Renaissance art«, in: *Word & Image*, 4 (1988), 317–322.

<sup>271</sup> Vgl. jetzt auch CAGLIOTI 2000, Bd. 1, Kap. VI, IX u. X.

## VII. Die ›Wahrheit‹ der christlichen Kunst: Donatellos Johannes der Täufer in Venedig

### 1. Donatellos Johannes und die *Scuola dei Fiorentini*

1972 brachte eine Restaurierung der hölzernen Johannes-Statue Donatellos, die seit 1909 in der Kapelle rechts des Hauptchors von S. Maria Gloriosa dei Frari (Venedig) in einem cinquecentesken Polyptychon steht, die ursprüngliche Inschrift am Sockel wieder zutage: »MCCCCXXX / VIII / OPVS DONATI DE / FLO / RENTIA« (Abb. 136).<sup>1</sup> Die neue und zweifelsfreie Datierung 1438 rückte das Werk im Widerspruch zur bislang allgemein akzeptierten Einschätzung als Spätwerk Donatellos – vergleichbar etwa der hölzernen Magdalena in Florenz oder dem Bronze-Johannes in Siena (Abb. 137, 138) – um rund 15 Jahre nach vorne. Obwohl die einschneidenden Konsequenzen dieser Verschiebung für die Stilentwicklung Donatellos erkannt wurden, blieb das Interesse an dem Stück gering.<sup>2</sup> So kommt es etwa, daß selbst die jüngst erschienenen Werkkataloge noch nicht einmal die Jahreszahlen der relevanten und längst publizierten Dokumente dazu richtig zusammenstellen, geschweige denn eine Interpretation versuchen.<sup>3</sup>

»*Felices sunt qui imitantur Iohannem*«

Hölzerne, farbig gefaßte Statuen des Vorläufers Christi waren zu Beginn des Quattrocento in Mittelitalien, Donatellos potentielltem Kenntnisbereich, vor allem in Siena und Umgebung keine Seltenheit (Abb. 139).<sup>4</sup> Und auch

<sup>1</sup> WOLTERS 1974a; Restaurierungsbericht von VALCANOVER 1979, der auch am ausführlichsten die spätere Fortuna der Statue referiert.

<sup>2</sup> STROM 1979 und Deborah Strom, »A new chronology for Donatello's wooden sculpture«, in: *Pantheon*, 38 (1980), 239–248, deren Vorschlag, nun auch die Magdalena vorzudatieren, nicht überzeugt; AMES-LEWIS 1979; PARRONCHI 1980, 93–99; ROSENAUER 1989.

<sup>3</sup> ROSENAUER 1993, 192 (1437 statt 1436); POPE-HENNESSY 1993, 137–140 (1435 statt 1436); POESCHKE 1990, 110, und AVERY 1991, 96, ohne genauere Angaben.

<sup>4</sup> Beispiele dafür: Johannes, Paris, Musée de Cluny, Ende 14. Jh. (*Jacopo della Quercia* 1977, 162); Giovanni di Turino, Johannes, Montalcino, Museo Civico e d'Arte Sacra, zw. 1416 und Anfang 20er Jahre (*Scultura Dipinta* 1987, 169–171); Domenico di Niccolò dei Cori, Johannes, 1418–23, Siena, Pinacoteca (RICHTER 1986, Abb. 2); Jacopo della Quercia, Johannes, Siena, S. Giovanni, ca. 1430 (BECK 1991, Bd. 1, 186f.); ein möglicherweise sienesischer Johannes, Mitte des 15. Jhs., London Victoria & Albert Museum, (POPE-HENNESSY 1964, Bd. 1, 256, Kat. 276). – Allgemein zur Holzskulptur in Siena *Scultura Dipinta* 1987, in *Lucca Scultura lignea* 1995. – Dagegen scheint Donatellos Technik, einen



Abb. 136  
Donatello,  
Johannes der  
Täufer.  
Venedig, S. Maria  
Gloriosa dei Frari

der Typus des Täufers mit um die Hüften gegürtetem Fellkleid und über die Schultern gelegtem, vor der Brust geknotetem Mantel findet – bedarf es überhaupt einer Ableitung – seine recht genaue Entsprechung bereits in den auf byzantinische Vorbilder zurückgehenden Baptisteriums-Mosaiken in Florenz (Abb. 140, 141).<sup>5</sup> Spektakulär neu ist dagegen der Verismus der Statue (s. u.). Kein Bildhauer vor Donatello hat das Wesen des Asketen – die innere Kraft der Gottbegeisterung, die alle nur äußerlichen Sinnesreize eines zerbrechlichen Körpers überwunden und abgetötet hat – so kompromißlos häßlich geschildert. Es wird zu fragen sein, was eine solche Art der Darstellung bezweckte, wie Donatello ungefähr zeitgleich zu seinem Bronze-David als dem neuen Kanon der Schönheit ein solches Gegenbild entwerfen konnte.

Anhand einer einflußreichen, den knappen Bibeltext ausgestaltenden Johannes-Vita aus dem frühen 14. Jh. und der Florentiner Bildtradition läßt sich möglicherweise noch genauer bestimmen, welchen Moment im Leben des Täufers Donatellos Werk darstellen soll.<sup>6</sup> Offensichtlich

massiven, nicht ausgehöhlten Holzblock für die Figur zu verwenden, spezifisch florentinisch, s. Peter Stiberc, »Polychrome Holzskulpturen der Florentiner Renaissance«, in: *Mitt. Florenz*, 33 (1989), 205–228, der die Einschätzung von STROM 1979 korrigiert; zum Johannes 217.

<sup>5</sup> Zum Baptisterium zuletzt Irene Hueck, »Il programma dei mosaici«, in: *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, hg. Antonio Paolucci, Modena 1994, Bd. 1, 229–263, Bd. 2, Abb. 472–474; Michael V. Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, Köln u. a. 1997, v. a. 124–133. – Zur Täuferikonographie ARONBERG LAVIN 1955/1961; George Kalfal, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florenz 1952, Sp. 549–560, und ders., *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Florenz 1978, Sp. 509–525; LCI, Bd. 7, 1974, Sp. 164–190.

<sup>6</sup> Die für das 15. Jh. wichtigsten Textquellen zur Täufer-Vita sind neben den Evangelien und der *Legenda Aurea*, die in Kap. 86 und 125 allerdings nur Geburt und Enthauptung schildert, v. a. eine anonyme *Vita* in Volgare aus dem frühen Trecento (CAVALCA, *Vite*). Sie wurde zusammen mit den *Vite de' Santi Padri* des Domenico Cavalca publiziert, lief lange unter dessen Namen und scheint den meisten Johannes-Zyklen des 15. Jhs. zugrundezuliegen; dazu ARONBERG LAVIN 1955/1961, hier 1961, 320f.; Carlo Delcorno, »Per l'edizione delle *Vite dei santi Padri* del Cavalca. La tradizione manoscritta: i codici delle biblioteche fiorentine«, in: *Lettere italiane*, 29 (1977), 265–289; 30 (1978), 47–87 u. 480–524. –



Abb.137  
Donatello, Maria  
Magdalena.  
Florenz, Museo  
dell'Opera del  
Duomo



Abb.138  
Donatello,  
Johannes der  
Täufer.  
Siena, Dom

porträtiert die Statue den Prediger mit zum Sprechen geöffnetem Mund und im Zustand göttlicher Inspiration – eine solche Deutung jedenfalls scheint der diffus in die Ferne gehende Blick nahezulegen. Der senkrecht erhobene rechte Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger entspricht dem Text derjenigen Predigt, welche Johannes unmittelbar nach seiner Rückkehr aus der Wüste hält: Mit diesem Finger werde er, wenn der nicht mehr ferne Zeitpunkt gekommen ist, dem versammelten Volk den Heiland zeigen – für Venedig eine besonders relevante Aussage, glaubte man doch, die Reliquie dieses Zeigefingers zu besitzen.<sup>7</sup> Dagegen hält und deutet die andere Hand der

Außerdem wurden herangezogen die aus dem Jahr 1445 datierende, gereimte Lebensbeschreibung des Humanisten Francesco Filelfo (FILELFO, *Vite*), eine *Legenda di sancto Giovanni* in Volgare (ca. 1463) und die um 1470 entstandene Darstellung der Frau des Lorenzo de' Medici, Lucrezia Tornabuoni, s. Fulvio Pezzarossa, *I Poemetti Sacri di Lucrezia Tornabuoni*, Florenz 1978, 151–200.

<sup>7</sup> CAVALCA, *Vite*, Bd. 2, 69: »Giovanni rispose: [...] non ci andrà molto tempo, che io vel mostrerò a dito«. – Die Fingerreliquie in S. Hermagora erwähnt im 15. Jh. etwa Marcus



Abb. 139  
Jacopo della  
Quercia (?),  
Johannes der  
Täufer.  
Siena, S. Giovanni

Statue auf ein Schriftband mit den Worten des »ECCE AG|NUS DEI|«, wie sie Johannes nach allen Berichten dann beim tatsächlichen Erscheinen Christi ausrief.<sup>8</sup> In Donatellos Täufer lassen sich also eigentlich zwei Momente erkennen, die in den zyklischen Darstellungen der Johannes-Vita etwa des Florentiner Baptisteriums – den Kuppelmosaiken (Abb. 140, 141), der Bronzetür Andrea Pisanos (Abb. 142, 143) und dem Silberpaliotto des Altares – stets unterschieden wurden: senkrecht erhobener Arm für das »Ich werde mit dem Finger zeigen«, seitwärts gerichteter Zeigegestus und meist ein Spruchband mit dem »ECCE« beim Herankommen Christi.<sup>9</sup> Ob Donatello also auch bei dieser Statue bewußt zwei verschiedene Szenen zusammenzieht und einen Handlungsablauf – die gesamte Zeit vom ersten Predigen des Johannes bis zum Erscheinen Christi – darstellen wollte, wie wir es für andere Werke konstatierten, bleibt freilich Vermutung. Es gibt im 15. Jh. zu viele andere Darstellungen des Täufers, die ihm unbekümmert zu jedem Zeitpunkt seines Lebens ein Spruchband mit dem »ECCE« hinzufügen.<sup>10</sup>

Antonius Sabellicus, *De Venetae Urbis Situ* (nach ders., *Opera Omnia*, Basel 1560, Bd. 3, 249–278, hier 261); dann Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima*, Venedig 1663, 145; dazu auch *Acta Sanctorum*, Bd. 25 (Juni, Bd. 5), Paris und Rom 1867, 666. – Während Drucklegung meiner Arbeit erschien Michaela Walliser-Wurster, *Fingerzeige. Studien zu Bedeutung und Funktion einer Geste in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance*, Frankfurt a. M. u. a. 2001, v. a. 18–29 u. 66–71.

<sup>8</sup> CAVALCA, *Vite*, Bd. 2, 72: »E stando così, e que' vide giungere il Figliuolo di Dio, e incitante il conobbe da lunghi, e comincia a gridare: ecco l'Agnello di Dio, e colui che toglie i peccati del mondo.«

<sup>9</sup> Zu den Mosaiken s. Anm. 5; zu Pisanos Bronzetür KREYTENBERG 1984, 26–31, Abb. 8f.; zum Silberpaliotto BECHERUCCI/BRUNETTI [1970], 215–229, Abb. 36 u. 58. – Wenig ergiebig die beiden Aufsätze von Antonio Paolucci, »Le porte del Battistero: lettura delle formelle di Andrea Pisano e Lorenzo Ghiberti« und »Giovanni Battista il Precursore nell'arredo e nella decorazione scultorea del Battistero«, beide in: *Alla Riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze*, Bd. 1, *Dal Battistero al Duomo*, hg. Timothy Verdon, Florenz 1992, 53–73 u. 75–91.

<sup>10</sup> In dem ausführlichen Freskenzyklus zum Leben des Täufers im Oratorio di San Giovanni, Urbino, datiert und signiert 1416 von den Brüdern Lorenzo und Jacopo Salimbeni, hält Johannes allein in vier Szenen ein Spruchband mit dem »ECCE«, s. Penelope A. Dunford, »The iconography of the frescoes in the Oratorio di S. Giovanni at Urbino«, in: *JWCI*, 36 (1973), 367–373; ROETTGEN 1996, 60–64.

Abb. 140  
Johannes der  
Täufer predigt am  
Jordan.  
Florenz, Baptiste-  
rium, Kuppel-  
mosaik



Abb. 141  
Johannes der  
Täufer verweist  
auf Christus.  
Florenz, Baptiste-  
rium, Kuppel-  
mosaik



Wie dem auch sei, Johannes predigt jedenfalls, und zwar predigt er mit solcher Überzeugungskraft Buße und Umkehr (*poenitentza*), daß alle bis ins Innerste ergriffen werden. Die für das 15. Jh. relevanten Viten legen größten Wert auf diese Tatsache:

Johannes begann, ihnen Buße [*penitentza*] zu predigen [und weiter] Die Guten [...] gingen zu ihm, ihn zu sehen und seine Lehre zu hören; und als sie zurückkehrten, waren sie so entflammt und erleuchtet, daß es bei ihrem Anblick den Zurückgebliebenen schien, als sei eine Veränderung an ihnen vorgegangen, und sie redeten von ihm [Johannes] wie vom Feuereifer ergriffen.<sup>11</sup>

Oder in der Formulierung des Humanisten Filelfo:

Stava la plebe stupefatta e trista  
per lo santo parlar del ver profeta  
ognun tacendo con la bassa vista.  
Et era il cor afflitto di gran pietà  
[...].<sup>12</sup>

Aber Johannes rief nicht nur zur Buße auf, er hatte zuvor durch seinen asketischen Wüstenaufenthalt an sich selbst vorgeführt, was unter der von ihm geforderten *penitentza* zu verstehen sei, nämlich Verzicht auf weltliche Güter, Kontrolle des eigenen Körpers und seiner Begierden, Demut und Konzentration auf Gott.<sup>13</sup> Er erfüllte so ein stets gefordertes Ideal (des Redners), die eigenen Worte auch selbst zu leben.<sup>14</sup> Insofern bedeutet, seinem Aufruf zu gehorchen, dasselbe, wie Johannes nachzuahmen. Anders formuliert: An seinem Äußeren ließ sich für die Zuhörer klar der Inhalt seiner Predigt ablesen. Entsprechend vermittelt Donatellos Statue ihre Botschaft an-

<sup>11</sup> CAVALCA, *Vite*, Bd. 2, 68–71, cap. 20–22: »Giovanni cominciava a predicare loro la penitentza« – »i buoni [...] andavano a lui per vederlo, e per udire la sua dottrina; e quando tornavano, erano sì infiammati e sì illuminati, che quando gli altri uomini gli vedevano, pareva loro che nuova mutazione fosse in loro, e favellavano di lui quasi come uomini affocati di fervore.«

<sup>12</sup> FILELFO, *Vita*, 68f., sinngemäß: »Das Volk stand erstaunt und traurig bei der heiligen Rede des wahren Propheten, ein jeder schwieg mit gesenktem Blick. Und die Herzen waren von großer Frömmigkeit erregt [...].«

<sup>13</sup> Bei dem gerne systematisierenden CARACCILOLO, *De laudibus sanctorum*, fol. [n 2v–6r]: Sermo XXXI ›De sancto Johanne baptista precursore domini nostri iesu christi‹ lesen sich die Vorzüge des Täufers so: »Quanta enim sanctitate fuerit predictus colligere possumus precipue ex quinque. Primo ex mundi derelictione. Secundo ex corporis mortificatione. Tertio ex humili confessione. Quarto ex ferventi predicatione. Quinto ex martyri tolleratione.«

<sup>14</sup> Vgl. etwa Quintilian, *Institutio Oratoria*, 2, 15, 34; Augustinus, *De doctrina christiana*, IV, §59f. – Basilius Magnus, *Ad Nepotes Quomodo ex Gentilium Doctrinis Proficiant*, § 14, vergleicht die Forderung, die eigenen Lehren auch zu leben, mit dem Verhältnis zwischen einem schönen Menschen und seinem schönen (in diesem Falle nicht durch den Maler ›beschönigten‹) Porträt.

schaulich: Zum einen fungiert sie als *exemplum virtutis*, wie es bereits die antiken Autoren für Standbilder vorgeschrieben, andererseits legt sie erneut Zeugnis ab von Donatellos Fähigkeit, Sprache sichtbar zu machen (das *visibile parlare*). Jeder Christ mußte darum bemüht sein, Johannes nachzuahmen, eine Forderung, die der Hl. Hieronymus auf die kürzeste Formel gebracht hatte:

Felices sunt qui imitantur Iohannem – Glückliche die, welche Johannes nachahmen.<sup>15</sup>

Daß aber ein in die Wüste zurückgezogen lebender Asket sehr wohl als idealtypisches Modell auch für Stadtbewohner des 15. Jhs. dienen konnte, belegt die Einleitung des Feo Belcari zu seiner überaus populären Übersetzung der *Vitae Patrum*, Lebensbeschreibungen der ersten Eremitenmönche, Einsiedler und Asketen:

Wie das Leben und die Richtlinien der guten Diener Gottes beschaffen sein sollen, das zeigen ganz deutlich die Taten und Aussprüche der Heiligen Väter; [...] uns Laien zeigen sie in hervorragender Weise, wie wir uns von Lastern und den übrigen Schwachstellen unserer Seele befreien können, und wie wir selbst durch die Geringschätzung aller vergänglichen Dinge zum Erwerb der Tugend und der wahren Güter gelangen können.<sup>16</sup>

Für wen sollte nun Donatellos exzeptionelle Holzstatue konkret als Vorbild für Buße dienen, wie gelangte sie nach Venedig?

<sup>15</sup> Hieronymus, *Homilia in Iohannem* [I, 1–14], in: *Corpus Christianorum, series Latina* LXXVIII/2, 1958, 517–523, hier 518; weitere Textbelege bei Edmondo Lupieri, »*Felices sunt qui imitantur Iohannem*« (Hier. Hom. in Io.). La figura di S. Giovanni Battista come modello di santità«, in: *Augustinianum*, 24 (1984), 33–71.

<sup>16</sup> BELCARI, *Prato Spirituale*, 13f.: »Quale debba essere la vita e la regola de' buoni servi di Dio, i gesti e le sentenze de' Santi Padri chiaramente dimostrano; [...] a noi secolari ottimamente insegnano in che modo ci possiamo da vizi e da altre infermità dell'anima liberare, e come per lo dispregio delle cose transitorie e di noi medesimi all'acquisto delle virtù e de' beni possiamo pervenire.« – Belcari übersetzt den lateinischen Text, der seinerseits in den 1420er Jahren von Ambrogio Traversari erneut aus dem griechischen Original übertragen worden war (s. STINGER 1977, 124–130). Zu den Volgarizzamenti des Trecento (CAVALCA, *Vite*) s. Anm. 6. – Zum städtischen ›Eremitentum‹ und der Propagierung dieses



Abb. 142  
Andrea Pisano,  
Johannes der  
Täufer predigt  
am Jordan.  
Florenz, Baptiste-  
rium



Abb. 143  
Andrea Pisano,  
Johannes der  
Täufer verweist  
auf Christus.  
Florenz, Bapti-  
sterium

dritten Joch des Langhauses. Der eigentliche, durch Gitter abzugrenzende Altarbereich sollte dabei das erste Joch an der Fassade umfassen (Abb. 144).<sup>18</sup> Anscheinend betrieben die Franziskaner gegenüber konkur-

Ideals durch Bilder im Trecento Klaus Krüger, »Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft«, in: BELTING/BLUME 1989, 187–200; Eva Fromjovic, »Eine gemalte Eremitage in der Stadt. Die Wüstenväter im Camposanto zu Pisa«, in: BELTING/BLUME 1989, 201–214; Giorgio Caracco, »Giovanni Domenici e un nuovo tipo di religiosità«, in: *Conciliarismo, stati nazionali, inizi dell'umanesimo*, Spoleto 1990, 1–20.

<sup>17</sup> ASV, Consiglio dei Dieci, Registro 11, Miste (1430–37), fol. 131r; s. die Zusammenfassung bei PAOLETTI DI OSVALDO 1893, 90; SBRIZIOLO 1967–68, 431, Nr. 47.

<sup>18</sup> 16. September 1436: »Convenzione od accordo fatto tra la Scuola dei Fiorentini ed il Capitolo dei Frati Minori a Santa Maria Gloriosa i quali concedono alla predetta Scuola, il luoco e il sito posto nel dito Conventò sotto la scola de detti frati el qual luoco sia libero [...] Item, che si conciedi alla sopradetta Scola de Fiorentini il Luoco e il Sito per fare e fabricare una Capella entro de la Chiesa da la porta granda denanzi a mano sinistra ad entrare entro. Il quale luoco sia libero [...] de la detta Scuola e per Larghezza sia dal muro che guarda verso el mezzo giorno in sino alle Collonne de detta Chiesa e per Longhezza sia dal muro che guarda verso levante insino alla porta de mezzo della detta Chiesa [...] la quale Capella sia per un lato verso del muro che guarda verso levante insino alla Collonna prima della Chiesa, e per l'altro lato sia dal muro che guarda verso il mezzo di insino a detta Collonna e sia con le fiube di ferro d'intorno e con altri ornamenti [...] e dall'altra prima collonna insino alla sopradetta porta de mezzo rimanga e sia quello luoco libero [...]« (nach PAOLETTI DI OSVALDO 1893, 90).

### Die vermutlichen Hintergründe des Auftrags

Die in Venedig ansässigen Florentiner Kaufleute erhielten erstmals am 31. August des Jahres 1435 das Recht, in der Dominikanerkirche SS. Giovanni e Paolo eine eigene Bruderschaft unter dem Patronat der Jungfrau und des Florentiner Stadtpatrons Johannes d. T. einzurichten.<sup>17</sup> Aber bereits im September des folgenden Jahres traten grundlegende Veränderungen ein. Nun wurde ihnen von den Franziskanerminoriten in S. Maria Gloriosa dei Frari nicht nur ein Bruderschaftslokal im Konventsbezirk eingeräumt, sondern auch eine überaus großzügige Kapelle in der Kirche selbst angeboten. Sie erhielten das linke Seitenschiff von der Fassade bis zum Portal im

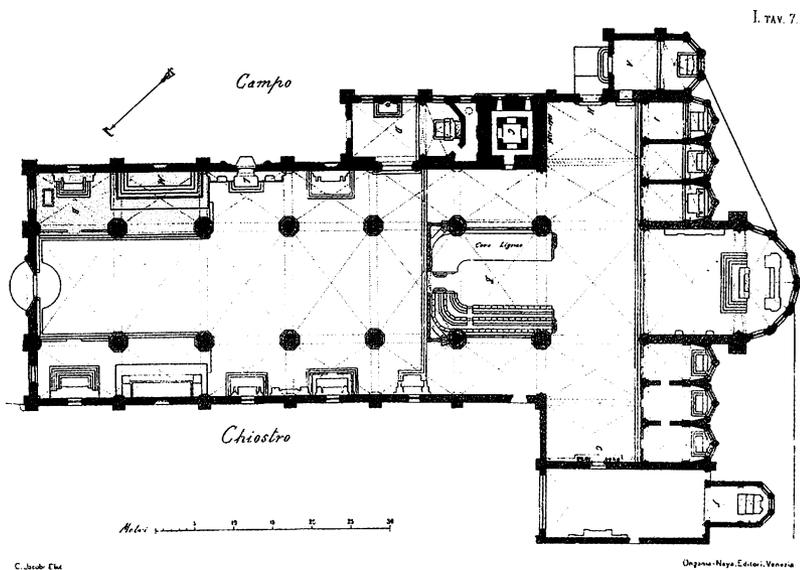


Abb. 144  
Grundriß von  
S. Maria Gloriosa  
dei Frari (nach  
PAOLETTI DI  
OSVALDO 1893)

rierenden Orden eine offensive und in diesem Falle erfolgreiche Abwerberpolitik bestimmter Bruderschaften.<sup>19</sup> Acht Jahre später – am 16. August 1443 – bestätigte der *Consiglio dei Dieci* dann die Übersiedlung der *Scuola dei Fiorentini* nach S. Maria dei Frari in ihre zu diesem Zeitpunkt vollendete Kapelle (»ubi fuit et est iam multo tempo«).<sup>20</sup>

Noch ganz zu Anfang des Unternehmens, 1437, hatte sich die *Scuola dei Fiorentini* an Cosimo und Lorenzo de' Medici um finanzielle Unterstützung gewandt.<sup>21</sup> Ob daraufhin Geldzahlungen erfolgten, wissen wir nicht. Mehr als wahrscheinlich aber ist, daß durch Vermittlung Cosimos, wenn nicht gleich als sein Geschenk, Donatellos hölzerner Johannes nach Venedig in den Besitz der Bruderschaft gelangte. Dessen neu entdeckte Datierung ›1438‹ paßt jedenfalls ausgezeichnet zu dieser Theorie. Man kann sich auch kaum vorstellen, daß der in den späten 1430er Jahren ganz durch Medici-Aufträge in Beschlag genommene Bildhauer eine solche (entlegene) Aufgabe ohne direkte Intervention Cosimos ausgeführt hätte. Schließlich vermerkt die erste – wenn auch über einhundert Jahre spätere – schriftliche Erwähnung der Statue in Vasaris *Vite* von 1550, daß sie tatsächlich für die Flo-

<sup>19</sup> So die Folgerung bei Rona Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven und London 1986, 26.

<sup>20</sup> ASV, Consiglio dei Dieci, Registro 12, fol. 135 v; PAOLETTI DI OSVALDO 1893, 46 u. 90; SBRIZIOLO 1967–68, 433, Nr. 54. – Zur Frührenaissance-Ausstattung dieser Kirche insgesamt HUMFREY 1993, 31–40.

<sup>21</sup> Das Schreiben in Florenz, ASF, MAP, Filza xiii, Nr. 65; Hinweis darauf bei JENKINS 1970, 164.

rentiner Kaufleute in Vendig gemacht worden sei.<sup>22</sup> Wenn die Holzstatue also für die Bruderschaft bestimmt war, wozu hätte sie gedient? Und sollte sie wirklich auf dem an der Fassadeninnenwand gelegenen Altar der Bruderschafts-Kapelle zu stehen kommen, wie bislang meist mehr oder weniger explizit vermutet wird?<sup>23</sup>

### *Zu Aufstellungskontext und Funktion*

Drei mögliche Aufstellungsorte lassen sich denken: Die Statue könnte als plastisches Altarbild fungiert haben, sie kann unabhängig vom Altar an einem anderen Ort in der Kapelle gestanden haben, oder aber sie befand sich gar nicht in der Kirche, sondern im Bruderschaftslokal des Konventbezirks. Für die Klärung dieser Frage gilt es gleich einschränkend festzustellen, daß der sorgfältig vollrunden Ausarbeitung des Werkes, die sich bei dem überaus ökonomisch arbeitenden Donatello ansonsten nur findet, wenn die Rückenpartie tatsächlich einsehbar war, in diesem Falle keine Bedeutung zukommt.<sup>24</sup> Denn möglicherweise war Donatello selbst über den genauen Aufstellungskontext in Venedig nicht oder nur ungenügend informiert (bzw. die Planungen zur Aufstellung noch gar nicht so weit fortgeschritten), so daß er aus dieser Unkenntnis heraus ein notfalls auch seitlich oder von hinten einsehbares Standbild des Schutzpatrons liefern mußte.

Die verbreitete Vermutung, es handle sich um ein »plastisches Altarbild«, gibt dennoch einige Schwierigkeiten auf. Zwar wollte man ein um 1440 datierbares Blatt aus Jacopo Bellinis Pariser Skizzenbuch als Entwurf für eine Altarnische zu Donatellos Johannes verstehen (Abb. 145).<sup>25</sup> Wenn aber Marino Sanudo unter dem Datum 1524 vermerkt, ein gewisser Kaufmann Neri habe (offensichtlich schon vor einiger Zeit) die »palla« der Johannes-

<sup>22</sup> VASARI, *Vite*, Bd. 2, 413.

<sup>23</sup> Etwa HUMFREY 1993, 38: »The earliest altar decoration to survive in the Frari is Donatello's wooden St John the Baptist of 1438, which was originally placed, probably within a Gothic tabernacle, on the first altar to the left of the main entrance.« – Eine im Geiste der Gegenreformation durchgeführte Visitation (1581) befahl, diesen Altar zu versetzen, da der zelebrierende Priester dem Hochaltar den Rücken zuwende: »Duo altaria, quae sunt in frontispicio ad portuam maiorem, ammoveantur infra octo dies et transferantur in alium locum, ne sacerdos terga vertur ad altare maius, [sub] poena ut in regulis« (nach Remigio Ritzler OFMConv, »Gli Atti della Visita Apostolica del 1581 ai Conventi di S. Maria Gloriosa e di S. Nicoletto dei Frati Minori Conventuali in Venezia«, in: *Miscellanea Francescana*, 69 [1969], 153–189, hier 174). Dies scheint jedoch trotz Strafandrohung nicht geschehen zu sein, erst mit der Errichtung des Canova-Monuments (1852) wurde die Versetzung unumgänglich, s. dazu SAGREDO 1853, 450, und für die weitere Geschichte VALCANOVER 1979.

<sup>24</sup> Dieses Argument will VALCANOVER 1979, 24, Anm. 5, für eine allansichtige Aufstellung geltend machen.

<sup>25</sup> Dazu DEGENHART/SCHMITT 1990, II/6, 351 f. (Paris fol. 32).

Kapelle in der Frari auf seine Kosten erneuern lassen (»ha fato rinovar«), so impliziert dies doch wohl, daß eine ältere gemalte Altarpala existierte.<sup>26</sup> Und wenn diese erneuerungsbedürftig war, dann stammte sie vermutlich auch nicht aus den letzten Jahren, sondern zumindest aus dem Quattrocento. Dies bedeutet, daß entweder Donatellos Statue relativ bald durch ein gemaltes Altarbild ersetzt wurde, oder aber und mit größerer Wahrscheinlichkeit, daß sie nie auf dem Altar stand (als dritte Möglichkeit wäre zu erwägen, ob die Statue von gemalten Heiligen flankiert wurde, die Neri dann hätte austauschen lassen). Durch Sanudo erfahren wir weiterhin, daß die Kapelle der Florentiner im frühen Cinquecento am Jahrestag des Johannes (24. Juni) für den »perdon di colpa e di pena« diente, einen anscheinend von Papst Leo X. (einem Medici!) gewährten Sündenablaß – ein erster Hinweis auf mögliche Bußpraktiken in der Kapelle und in Verbindung mit der Bruderschaft der Florentiner.

Über den ersten Versammlungsraum der *Scuola* im Konvent – den alternativen Aufstellungsort – ist nichts bekannt. Aus den Statuten des Jahres 1556 und analogen Räumen in Florenz und Venedig läßt sich aber leicht erschließen, daß er mit einem Altar, einer *residenza* (Tisch oder Pult) für die *governatori* der Bruderschaft sowie Bänken für die Mitglieder ausgestattet gewesen sein muß.<sup>27</sup> In einigen Florentiner Lokalen sind unter der übrigen

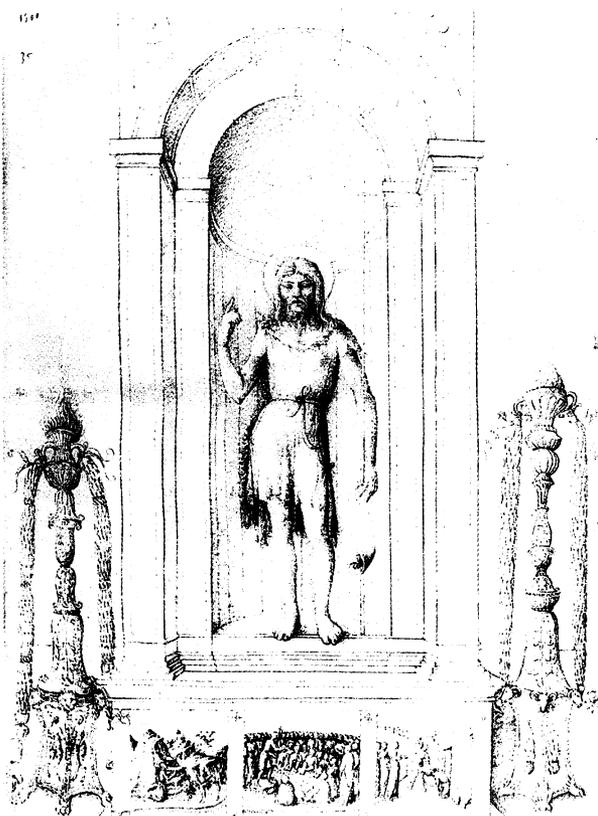


Abb. 145  
Jacopo Bellini,  
Skizzenbuch.  
Paris, Louvre,  
fol. 32 [35]

<sup>26</sup> Marino Sanudo, *I Diarii*, Bd. 36, 427, zum 23. Juni 1524: »In questo zorno, a l'alba, comenzò il perdon di colpa e di pena in la chiesa di Frati Minori, e dura per tutto doman fin hore 24, per esser li lo altar di san Zuane Batista dove è la scuola di fiorentini, et uno [...] Nerli mercadante in questa terra ha fato rinovar la palla a sue spexe, et postovi la sua arma, et datoli uno palio con il zio [giglio] e la sua arma, e di più ottenuto dal Papa questo perdon, per esser lui etiam fiorentino. Et li danari tutti vanno a beneficio di la Scuola di san Zuan Batista di ditti fiorentini«.

<sup>27</sup> Die Statuten (Venedig, Bibl. Correr, Cicogna MS IV, no. 71) sind publiziert bei SAGREDO 1853; zu Altar, Tisch und Bänken etwa 465. – Zur Ausstattung Florentiner und

Ausstattung Donatellos Johannes zumindest ansatzweise in ihrem expressiven Realismus vergleichbare, etwa lebensgroße Statuen aus Holz oder Ton belegt (Abb. 146).<sup>28</sup> Der Bruderschaftsraum im Frari-Konvent diente neben den üblichen Sitzungen der *Scuola dei Fiorentini* auch für die *penitenza* oder *disciplina*, die Selbstgeißelung der Mitglieder zu bestimmten Anlässen. Diese Bußpraxis belegen zumindest die späteren Statuten von 1556.<sup>29</sup> Obwohl der Beschluß von 1435 als Hauptaufgabe der Bruderschaft die ›Sterbehilfe‹ und Totenfürsorge unter Florentinern vermerkt hatte und es sich also um keine ausgesprochene, sich öffentlich geißelnde *Compagnia dei battuti* handelte,<sup>30</sup> scheint Flagellation auch bei den übrigen venezianischen Bruderschaften ein weit verbreiteter Brauch gewesen zu sein. Entsprechend kennzeichnete in Florenz die *disciplina* eine zentrale Tendenz zeitgenössischer Laiendevotion, nahm doch die Zahl der Flagellanten bis zur Mitte des Quattrocento kontinuierlich zu.<sup>31</sup> Wie diese schmerzliche Prozedur vonstatten ging, und welche Bedeutung dabei Bildwerke einnahmen, beschrei-

venezianischer Bruderschaften allgemein WEISSMAN 1982, 93ff.; Kathleen Giles Arthur, »Cult objects and artistic patronage of the fourteenth-century flagellant confraternity of Gesù Pellegrino«, in: *Christianity* 1990, 336–360; Ludovica Sebrengondi, »Religious furnishings and devotional objects in Renaissance Florentine confraternities«, in: *Crossing the boundaries* 1991, 141–160; Ann Matchette, »The Compagnia della Purificazione e di San Zanobi in Florence. A reconstruction of its residence at San Marco, 1440–1506«, in: *Confraternities and the visual arts in Renaissance Italy*, hg. Barbara Wisch und Diane Cole Ahl, Cambridge 2000, 74–101.

<sup>28</sup> Die Florentiner *Compagnia di San Jeronimo* besaß eine »fighura« ihres Namenspatrons (s. HENDERSON 1990, 237 u. 247, Anm. 47); die tönernen Hieronymus-Statue der *Confraternità di San Filippo Benizi* aus dem Jahre 1457 hat sich erhalten (s. Ludovica Sebrengondi in: *La chiesa e la città à Firenze nel XV secolo*, Ausstellungskatalog, hg. Gianfranco Rolfi u. a., Florenz 1992, 97). – Francesco di Giorgio fertigte 1464 eine Täuferstatue für die Sieneser *Compagnia della Morte*, 1468 einen Hieronymus für eine Bruderschaft des Heiligen (VON FABRICZY 1909, 73f.); 1468 gab die *Compagnia de' Preti della SS. Trinità* in Pistoia eine Hl. Margarita aus bemalter Terracotta in Auftrag, s. Peleo Bacci, »Agnolo di Polo, allievo del Verrocchio«, in: *Rivista d'Arte*, 3 (1905), 159–171.

<sup>29</sup> SAGREDO 1853, 473, 480, 483 u. 485: »E nel fine dell'ufficio si faccian le preci consuete, non si ordinando in iscambio d'esse da' padri governatori la devozione de la disciplina.«

<sup>30</sup> Zur Totenfürsorge allgemein Nicolas Terpstra, »Death and dying in Renaissance confraternities«, in: *Crossing the boundaries* 1991, 179–200. – Zu den Spezifika der venezianischen *Scuole dei battuti* (ab 1467 als *Scuole grandi* bezeichnet), den *Scuole piccole* und *comuni* s. SBRIZIOLO 1967–68; dies., »Per la storia delle confraternite veneziane: dalle deliberazioni miste (1310–1476) del Consiglio dei Dieci. Le scuole dei battuti«, in: *Miscellanea Gilles Gerard Meerseman*, Padua 1970, Bd. 2, 715–763; Brian Pullan, »The Scuole Grandi of Venice«, in: *Christianity* 1990, 272–301.

<sup>31</sup> HENDERSON 1990; auch John Henderson, »The flagellant movement and flagellant confraternities in central Italy, 1260–1400«, in: *Studies in Church History*, 15 (1978), 147–160.

ben die erhaltenen und in diesem Punkt sicherlich weit- hin repräsentativen Statuten der Florentiner *Compagnia di Sant'Antonio Abbate*: Nach Beichte, Gebet und Gesang wurden alle Lichter bis auf eine Kerze vor dem Bild des Hl. Antonius gelöscht. Dann verteilte man Lederpeitschen, und der *governatore* ermahnte nochmals zur Buße. Nachdem auch das letzte Licht gelöscht worden war, geißelten sich die Mitglieder selbst.<sup>32</sup> Die differenzierte Beleuchtungsregie konzentrierte die Aufmerksamkeit aller Anwesenden auf das (Vor-)Bild des heiligen Bruderschaftspatrons. Seine *imago* diente als Exemplum und Ansporn zur Selbstkasteiung. Asketen und Eremiten wie Antonio Abbas, Hieronymus, Maria Magdalena und Johannes d. T. boten sich dafür natürlich besonders an. Insbesondere die Predigten des Tüfers ließen sich geradezu als Aufruf zur Geißelung (*penitenza*) verstehen: »Giovanni cominciava a predicare loro la penitenza.«

Bevor keine neuen Dokumente zu Donatellos *Johannes* ans Licht kommen, wird sich kaum entscheiden lassen, ob die Statue ursprünglich für die Kapelle in der Kirche – wenn ja, dann wohl nicht als Altarbild – oder aber für den Versammlungsraum im Konvent der Frari bestimmt war. Wie dem auch sei, den Mitgliedern hätte sie nicht allein den Patron ihrer Bruderschaft und Heimatstadt vor Augen geführt, sondern als unmittelbares Beispiel der Selbstkasteiung und als visuelle Stimulanz zur *penitenza*, die bis zur Selbstgeißelung führte, gedient.

Bereits jetzt läßt sich vermuten, daß Donatellos außergewöhnlich drastische künstlerische Gestaltung des Tüfers auch diese Funktion unterstützen sollte. Das nächste Kapitel beschreibt genauer das Wesen dieser künstlerischen Gestaltung, geht deren Ursprüngen und möglichen Vergleichsbeispielen nach.

#### *Donatellos ›Verismus‹*

Donatellos Johannes mußte Ende der 1430er Jahre seine Betrachter mit einem ganz ungewohnten Verismus konfrontieren (Abb. 136): Man sah sich einer hageren Gestalt gegenüber, auf ausgemergelten Beinen unsicher ste-



Abb. 146  
Meister von 1454,  
Hl. Hieronymus.  
Florenz, Oratorio  
di S. Girolamo  
e S. Francesco  
Poverino

<sup>32</sup> WEISSMAN 1982, 95. – Vgl. auch die Überlegungen zu Heiligenbüsten des Quattrocento bei Michaela Marek, »›virtus‹ und ›fama‹. Zur Stilproblematik der Portraitbüsten«, in: *Piero de' Medici* 1993, 341–368.



Abb. 147  
Domenico d'Agostino (?),  
Johannes der  
Täufer.  
Montepulciano,  
Dom

hend, konnte Handknochen und Adern erkennen, ein verfilztes Kamelfell-Kleid, dem Haare und Bart des Mannes selbst in Nichts nachstanden, das Ganze zusammengehalten von einem Gürtel, zu dem die Beine des Tierfells umfunktioniert worden waren. Die Augen des Predigers, schief und unterschiedlich weit geöffnet unter scharf hochgezogenen Brauen, scheinen im Zustand der Inspiration ins Unendliche gerichtet. Die geöffneten Lippen schließlich erwecken die Illusion, daß gleich das Wort an den Gläubigen gerichtet würde. Sie erinnerten daran, daß Johannes als der ›Rufer in der Wüste‹ (*vox clamantis in deserto*) und als ›Mund der Wahrheit‹ (*bocca dalla verità*) auftrat.<sup>33</sup> Freilich hatten auch schon im Trecento Asketen die (zeichenhaften) Spuren ihrer Entbehrungen zur Schau gestellt: einige tiefe Falten, hervortretende Knochen, entblößte Füße, schlechte Kleidung. In der Gattung Skulptur demonstrieren dies neben den bereits genannten älteren Holzstatuen des Täufers vielleicht am deutlichsten ein Marmor-Johannes im Dom von Montepulciano (Abb. 147) und die ebenfalls marmorne Statue der Beata Umiltà in Florenz.<sup>34</sup> Die Gegenüberstellung mit Donatello vermag aber nur, dessen grundlegende Neuerung noch deutlicher hervorzuheben. Allerdings lassen sich Vorstufen in Donatellos eigenem Werk benennen. Einen Anfang damit scheint um die Mitte der 1420er Jahre der als Zuccone bezeichnete Prophet für den Campanile zu machen (Abb. 117).<sup>35</sup> Zwar mag die

Vereinfachung und Vergrößerung des Entwurfs – die großen Gewandbahnen, die auf wenige, charakteristische Merkmale reduzierte Physiognomie –

<sup>33</sup> Vgl. die Zusammenfassung der Epitheta bei FILELFO, *Vita*, 58: »Però che gli nascè del Salvatore/il Battista et Elia, lucerna ardente/l'agnol, profeta, voce e precursore«; CAVALCA, *Vite*, 75: »Udirete della bocca della verità [...] io ci sono per testimonio della verità e della luce [...]«

<sup>34</sup> Zum dem Johannes zuletzt Carlo Sisi in: *Collezione Chigi-Saracini, La Scultura*, hg. Giancarlo Gentilini und Carlo Sisi, Siena und Florenz 1989, Bd. 1, 25f., und Roberto Bartalini, »Agostino di Giovanni e compagni II. Il possibile Domenico d'Agostino«, in: *Prospettiva*, 62 (1991), 29–37. – Vgl. aber auch Paolo Uccello's Fresko des Beato Jacopone da Todi im Dom von Prato (nach 1431); dazu Alessandro Angelini in: *Una scuola per Piero*, Ausstellungskatalog, hg. Luciano Bellosi, Florenz und Venedig 1992, 64–67.

<sup>35</sup> Zu technischen Daten und Entstehung der Campanile-Statuen ROSENAUER 1993, 54–56; auch Artur Rosenauer, »Das menschliche Antlitz im Schaffen Donatellos«, in: *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento* (Quaderni dell'Accademia del Disegno 3), hg. Wolfram Prinz, Florenz 1991, 125–139.

auch mit dem hohen Aufstellungsort zusammenhängen.<sup>36</sup> Aber der Vergleich mit den übrigen, entsprechend plazierten Campanile-Propheten zeigt doch die neue Ausdruckssteigerung, welche in dem häßlich kahlen Kopf mit den tiefliegenden Augen, der großen, breiten Nase und dem geöffneten Mund liegt. Daß diese Charakteristika tatsächlich erkannt wurden, können die Stuckreliefs des Bertoldo di Giovanni im Palazzo Scala belegen, in denen der Zuccone offenbar aufgrund seiner Häßlichkeit in überzeichneter Form unter einer Gruppe von Rednern auftaucht.<sup>37</sup> Ab den späteren 1430er Jahre schließt sich Donatellos Ausstattung der Alten Sakristei mit Bronzetüren und Stuckreliefs an.<sup>38</sup> Der Johannes Baptista auf der Bronzetür rechts des Altares ist – trotz des enormen Größenunterschieds und obwohl die asketische Gebrechlichkeit und der Verismus mangels Farbe hier minder krass erscheinen – ein naher Verwandter der Frari-Statue.

Sieht man sich nun doch nochmals nach möglichen Vorbildern um, so findet man zumindest zwei parallele Erscheinungen in den 1420er/1430er Jahren. Einmal handelt es sich um eine Gruppe aus Deutschland importierter Holzkruzifixe. Ein besonders realistischer und ausdrucksstarker, vom Leiden gezeichneter Corpus mit am gesamten Körper hervortretenden Adern war etwa in S. Lorenzo (Florenz) zu sehen.<sup>39</sup> In allgemeinem Sinne ist die schonungslos naturgetreue Wiedergabe des Leidens hier mit den Anzeichen der Askese bei Donatellos Johannes vergleichbar. Vor allem bedeutsam aber dürften die ersten Exemplare einer neuen Gattung von bemalten Terrakotta-Altären sein, wie sie insbesondere die durch Bernhardin von Siena reformierten Franziskaner favorisiert zu haben scheinen. Das einfache, billige Material der bemalten Terrakotta bot ihnen eine Möglichkeit, ihrer Forderung nach Armut gerecht zu werden – dies läßt sich zumindest mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten. Das früheste erhaltene Exemplar (ca. 1430) stammt jedenfalls aus dem Franziskaner-Konvent S. Giovanni Battista in Sargiano bei Arezzo und zeigt neben dem Hl. Franziskus beim Empfang der Stigmata die beiden Asketen Magdalena und Johannes d. T.<sup>40</sup> Mit Donatellos

<sup>36</sup> MUNMAN 1985, 19–24; SHEARMAN 1992, 212–216.

<sup>37</sup> Die Datierung der zwölf Reliefs im Hof des Palazzo ist unsicher (Ende 1480er Jahre?), die Ikonographie folgt Scalas *Apologi*, der Zuccone im Relief ›Imperatoria‹; dazu Alessandro Parronchi, ›The language of humanism and the language of sculpture: Bertoldo as illustrator of the *Apologi* of Bartolomeo Scala‹, in: *JWCI*, 27 (1964), 108–136; DRAPER 1992, 220–253.

<sup>38</sup> ROSENAUER 1993, 161–174 u. 185–189; zur Deutung ergänzend PAOLETTI 1990.

<sup>39</sup> Margrit Lisner, ›Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien‹, in: *Mitt. Florenz*, 9 (1959–1960), 159–206, datierbar in die 1430er Jahre. Möglicherweise hing der Kruzifix in der Kapelle einer deutschen Schusterbruderschaft.

<sup>40</sup> So GENTILINI 1992b; diese Franziskaner-Observanten wären laut Gentilini dann auch zu den bevorzugten Abnehmern der Della Robbia-Ware geworden. Zur weiteren Ver-

Prediger vergleichbar ist dort dessen Gesicht mit den unterschiedlichen Augen, die wohl ebenfalls als Zeichen der Inspiration zu verstehen sind, der geöffnete Mund, die eingefallenen Wangenknochen und der ausgemergelte Körper. Bemerkenswerterweise scheinen auch die späteren ›hyperrealistischen‹ Beweinungsgruppen eines Guido Mazzoni und Niccolò dell' Arca unter dem Einfluß von Flagellanten und Franziskanern und mit teils fürstlichen Auftraggebern entstanden.<sup>41</sup> Nachdem durch diese letzten Beispiele die Frage auf die Bedeutung des Materials gelenkt ist, wird sich das nächste Kapitel mit dem Werkstoff des Johannes, mit Holz zu beschäftigen haben, bevor dann eine Erklärung für den expressiven Verismus zu geben versucht wird.

## 2. Zur Materialikonographie von Holz im *primo Quattrocento*

In seiner phantastisch ausgeschmückten Beschreibung (ca. 1454–56) des Bau- und Kunstmäzenatentums des Cosimo de' Medici führt Alberto Avogadro den Leser auch in das vor kostbaren Materialien prunkende Innere der Badia von Fiesole – das projektierte Erscheinungsbild der zu diesem Zeitpunkt erst seit kurzem im Umbau befindlichen romanischen Klosteranlage großenteils fiktiv vorwegnehmend und maßlos übersteigernd.<sup>42</sup> Dort sollte den Eintretenden nach der Vorstellung Cosimos die ›Bildmacht‹ des zentralen Kruzifix in die Knie zwingen:

Ingens crux medium decorabit lignea templi,  
 Qua visa poterit flectere quisque genu.  
 Non tamen hanc credas, quamvis sit lignea, quod sit  
 Vilis, namque aurum est, quod sacra ligna tegit.<sup>43</sup>

bindung von Observanten und den Della Robbia s. Andrea Muzzi, »Gli osservanti francescani, i savonaroliani e Andrea della Robbia«, in: *I Della Robbia* 1998, 43–56. – Zur Bedeutung von Terrakotta-Vorbildern für Donatello sei nur am Rande vermerkt, daß ein Kreuzigungs-Relief in Arezzo, welches Michele da Firenze zugeschrieben und in die späteren 1430er Jahre datiert wird, einen überraschenden Vergleich mit den späteren S. Lorenzo-Kanzeln gibt. Selbst wenn die wahrscheinlich zu ergänzende ursprüngliche Bemalung etwas von dem Eindruck des grob Modellierten gemindert hätte, sind die Übereinstimmungen in gestalterischer Hinsicht mit Donatellos Reliefs der Kanzeln bemerkenswert (s. *Pisanello* 1996, 416 f. [Kat. 100]).

<sup>41</sup> GRAMACCINI 1983; *Niccolò dell'Arca* 1989; LUGLI 1990.

<sup>42</sup> AVOGADRO, *Religione & Magnificentia*; vgl. GOMBRICH 1962, 223–228, der die relevante Passage der korrumpierten Ausgabe Lamis nach der Handschrift korrigiert. – Zum Neubau Ugo Procacci, »Cosimo de' Medici e la costruzione della Badia fiesolana«, in: *Commentari*, 29 (1982), 80–97; *L'Architettura di Lorenzo* 1992, 31 f.; DALE 2000.

<sup>43</sup> »Ein überwältigendes Kreuz wird die Mitte der Kirche schmücken, dessen Anblick einen jeden das Knie beugen läßt. Man würde – obgleich aus Holz – nicht glauben, daß es einfach/gering wäre, denn Gold würde das heilige Holz bedecken.«

Inmitten erlesenster Werkstoffe wie Porphyr, Marmor, Gold und Edelsteine, die noch ganz in mittelalterlicher Auffassung allein schon qua Materialwert den Rang und die Schönheit des Baues und seiner Ausstattung zu bestimmen scheinen<sup>44</sup>, bedarf das eigentliche geistige Zentrum, das Kruzifix aus einfachem und billigem Holz (*vilis*), einer adäquat nobilitierenden Goldverkleidung. Zu dieser meines Wissens unter den realen Holzbildwerken des Tre- und Quattrocento vorbildlosen Ummantelung<sup>45</sup> zwang den Autor offenbar der Widerspruch zwischen der überragenden symbolischen Bedeutung des Kreuzesholzes als dem zukünftigen *lignum vitae* der Christenheit und der bereits im Alten Testament (und entsprechend bei den antiken Klassikern) – wenn auch nicht konsequent – fixierten Hierarchie künstlerischer Werkstoffe, in welcher das vergängliche Holz normalerweise weit unten rangierte.<sup>46</sup> Freilich hätte dem Avogadro eine auch nur flüchtige Bibel-Lektüre eigentlich die negative hermeneutische Vorbelastung seiner ingeniosen Konstruktion eröffnen müssen. Zwar war auch der Tempel Salomonis im Innern ganz mit Gold verkleidet gewesen, doch deutete dessen ungeachtet der Prophet Jeremias gerade eine mit Gold und Silber verkleidete Holzstatue als kunstreich irreführende Verhüllung eines an sich wertlosen Kerns, eben als Götzenbild:

Denn das Leitbild der Völker ist ja nur Wahn, ist ja nur Holz, das man im Walde schlug, ein Werk von Künstlerhand mit dem Messer. Mit Silber und Gold ist es umhüllt [...].<sup>47</sup>

Wie präsent diese Stelle war, belegt eine Diskussion über das Wesen christlicher Bildwerke des Mailänder Augustinermönchs Andrea Biglia aus den späten 1420er Jahren, auf die wir im nächsten Kapitel (VII.3) noch ausführlich eingehen. Dort heißt es über die richtige Art zu predigen:

<sup>44</sup> Zur mittelalterlichen ›Materialästhetik‹ zusammenfassend RAFF 1994.

<sup>45</sup> Vgl. die Beispiele bei LISNER 1970. – Die Vergoldung einer Madonna mit vier Heiligen scheint aus dem 15. Jh. zu sein (*Jacopo della Quercia* 1975, 278–283); dagegen stammt die Vergoldung einer Verkündigungsgruppe des Jacopo della Quercia aus dem 17. Jh. (*Scultura dipinta* 1989, 161–163).

<sup>46</sup> Zur Auslegung des *lignum vitae* im späten Tre- und frühen Quattrocento etwa GIOVANNI DA SAN GEMIGNIANO, *Summa*; SACCHETTI, *Lettere*, 254 (Nr. 42) und eine Predigt des Bernhardin von Siena, *De duodecim fructibus lignum vitae, id est Sanctissimi Sacramenti* (BERNARDINUS, *Opera*, Bd. 2, 175); s. auch Rab Hatfield, »The Tree of Life and the Holy Cross. Franciscan spirituality in the Trecento and the Quattrocento«, in: *Christianity* 1990, 132–160. – Zum Stellenwert von Holz im AT s. u.; in der Antike etwa Quintilian, *Institutio Oratoria*, 2, 19, 1–3 und 21, 1 ff.; Columella, *De re rustica*, 10, 29–34. Für weitere Belege s. den Index bei RAFF 1994.

<sup>47</sup> Hieremias X, 3f.: »Quia lignum de saltu precipit opus manuum artificis in ascia argento & auro decoravit illud [...] doctrina vanitatis [...] lignum est argentum involutum«; vgl. den ausführlichen Kommentar der Glossa ordinaria. – Zum Tempel Salomonis s. III Reg. 6, 22: »Nihil erat in templo, quod non auro tegetetur [...].«

[...] das Wort nämlich, das wir predigen, ist das Wort Gottes in deinem Mund und deinem Herzen, durch das du als Gläubiger gerettet bist. Angesichts dessen zählt weder Gold noch Silber noch Holz [...]. Denn was wäre dies anderes als wovon der Prophet Jeremias sagt: ›Die Lehre ihrer Eitelkeit [d. h. die Lehre der Heiden] ist wie mit Silber umhülltes Holz. Und dieses [Verdikt] gilt für alle künstlich geschaffenen Werke.<sup>48</sup> Der sich hier an einem Beispiel und nur implizit andeutende Widerspruch zwischen Bescheidenheit und würdevoller Kostbarkeit führte im Großen zu massiven Angriffen gegen die Prachtentfaltung von Cosimo de' Medici.<sup>49</sup> Für Avogadro dagegen zeigte sich gerade in den kostbaren Stiftungen die Gläubigkeit und allgemeiner: die Tugend des Stadtherrn. Rechtfertigen ließ sich eine solche Sicht mit der aristotelischen Theorie der *magnificentia*, wie sie etwa Thomas von Aquin positiv mit drei Stichworten charakterisiert: Für Gott und das Gemeinwohl eingesetzt sind Größe, Kostbarkeit und Würde (*quantitas, pretiositas, dignitas*) eines Werks lobenswert (*opus magnificentum... per artem*).<sup>50</sup>

Avogadros vorrangige Betrachtung des Materials widerstrebt der geläufigen Vorstellung von humanistischer Kunsttheorie des 15. Jhs. und Renaissancekunst, deren Neuerung doch wohl u. a. darin bestand, den Kunst- weit über den Materialwert zu stellen, die *idea* vor der Ausführung zu schätzen und überhaupt die Werkstoffe zugunsten einer naturalistischen Darstellung weitgehend ihrer mittelalterlichen Funktion als Bedeutungsträger zu entkleiden?<sup>51</sup> Stets dient Alberti – der sich in mancher Hinsicht auf Plinius und

<sup>48</sup> BIGLIA, *Liber*, 317: »Hoc est enim, [...], verbum quod praedicamus, hoc est verbum Dei in ore tuo et in corde tuo, quod si credideris salvus eris. Ubi ferme neque aurum valet neque argentum nec lignum, [...]. Nam quid hoc aliud esset quam quod ait Yereias propheta: ›Doctrina vanitatis eorum lignum est argento involutum«. Ac deinde opus artificium universa haec.«

<sup>49</sup> Vgl. neben Avogadro selbst die Verteidigungsschrift des MAFFEI, *In Cosmi detractores*; aber noch Antoninus, *Summa Theologica* (nach GILBERT, *Testimonianze*, 174), und ANTONINUS, *Chronica*, Bd. 3, 629 (»parci sunt in elemosynis dandis, et libentius expedit in capellis vel ornamentis superfluis et pompis ecclesiarum, quam in subventionem pauperum«), wenden sich gegen übertriebenen Schmuck der Kirchen.

<sup>50</sup> Thomas von Aquin, *Summa Theologiae*, II, qu1, ar34, a1–4; dazu FRASER JENKINS 1970 und Louis Green, »Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the revival of the classical theory of magnificence«, in: *JWCI*, 53 (1990), 98–113. – Einen Geschmackswandel zwischen Cosimo und Piero de' Medici will dagegen GNOCCHI 1988 konstatieren.

<sup>51</sup> Eine umfassende Untersuchung zur Materialikonographie der italienischen Frührenaissance-Skulptur wurde bislang nicht unternommen, es gibt nur vereinzelte Überlegungen, vgl. zu Bronze GRAMACCINI 1987 und Elisabeth Dalucas, »Ars erit archetypus naturae«. Zur Ikonologie der Bronze in der Renaissance«, in: *Von allen Seiten schön* 1995, 70–81; zu Porphyry Wendy Stedman Sheard, »Verrocchio's Medici tomb and the language

Basilius Magnus berufen konnte – als Kronzeuge dieser Auffassung, wenn er in Bildern das gemalte dem echten Gold vorzog und Statuen aus Blei von der Hand des Phidias oder Praxiteles für wertvoller als das entsprechende Gewicht in unbearbeitetem Silber hielt:

Das Elfenbein, die Perlen und ähnliche kostbare Dinge werden durch die Hand des bildenden Künstlers noch kostbarer, und selbst das Gold erhält durch künstlerische Bearbeitung einen weit größeren Wert. Ja noch mehr: Das Blei sogar, das doch unter allen Metallen den niedrigsten Wert hat, wird noch kostbarer als das Silber erachtet werden, wenn es durch die Hand eines Phidias oder Praxiteles zur Gestalt geformt wurde.<sup>52</sup>

Eine breitere, wengleich immer noch beschränkte Quellenbasis verkompliziert das Problem jedoch: Die Bedeutung und Hierarchie künstlerischer Materialien wurde noch während des gesamten Quattrocento kontrovers diskutiert.<sup>53</sup> Und keineswegs vertritt Avogadro, sondern Alberti die Aus-

of materials«, in: *Verrocchio* 1992, 63–90, und Andreas Beyer, »Funktion und Repräsentation. Die Porphyrtafeln der Medici«, in: *Piero de' Medici* 1993, 151–167; PAOLETTI 1992 (ohne Quellenbelege) zu Holz und – sehr allgemein – RAFF 1994, v. a. 22f. u. 46–49, zur »neuen Einstellung« der Renaissance, die er allein aus Alberti, Filarete und Leonardo deduziert. – Wichtig die Überlegungen bei BAXANDALL 1972/88 zur Bedeutung von Farben nach ihrem Wert und DIDI-HUBERMANN 1990/1995, z. B. 15f., 65–83 etc., zur zentralen Funktion der Materialität bei Fra Angelico. – Lois Heidmann Shelton (*Gold in altarpieces of the early Renaissance: a theological and art historical analysis of its meaning and the reason for its disappearance*, Phil.diss. Yale Univ. 1987, v. a. 125f. u. 167–171) macht neben dem »emphasis on naturalism and on artistic skill« religiöse asketische Bewegungen, die wertvolles Material als verschwenderisch, bedeutungsleer und von der Devotion ablenkend verurteilen, für das Verschwinden des Goldes verantwortlich. – Erstaunlicherweise findet sich nichts zur Bedeutung des Materials Holz bei STROM 1981; Bruce Cole, *The Renaissance Artist at Work*, London 1983, Kap. II »The Materials of Renaissance Art«, v. a. 112–134, zu Skulptur; in *Scultura dipinta* 1987 und *Scultura lignea* 1995; Nicholas Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven und London 1993.

<sup>52</sup> ALBERTI, *De Pictura*, § 25: »Ebur, gemmae et istiusmodi cara omnia pictoris manu fiunt pretiosiora. Aurum quoque ipsum picturae arte elaboratum longe plurimo auro penditur. Quin vel plumbum, metallorum vilissimum, si Phidiae aut Praxitelis manu in simulachrum aliquod deductum sit, argento rudi atque inelaborato esse pretiosius fortassis videbitur.« Vgl. ALBERTI, *De Pictura*, § 59 zu echtem und gemaltem Gold; auch ALBERTI, *De re aed.*, lib. VII, cap. 17: »Man sagt, daß niemals seit Menschengedenken ein Kunstwerk aus Gold elegant ausgesehen habe, gleichsam als ob es dieser Fürst unter den Metallen verschmähen würde, sich durch künstlerische Zutaten verschönern zu lassen. Deshalb geht es nicht an, die Statuen der Götter, die wir so wohlgestaltet als möglich zu machen trachten, aus Gold herzustellen. Dazu kommt, daß man leicht, von Habsucht getrieben, nicht nur den goldenen Bart entfernen, sondern gleich die ganzen Götter alle einschmelzen wird, wenn sie aus Gold sind.« – Alberti dürfte sich m. E. bei diesen Argumenten an Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 4f. u. 50, und Basilius Magnus, *De pueris educandis*, § 23, orientiert haben.

<sup>53</sup> Zur Hochschätzung von Holzskulpturen in der Lombardei des späten 15. und frühen 16. Jhs., die ohne Abwertung neben Marmorwerken bestehen können, s. Giovanni Agosti, »Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia«, in: *Quattro*

nahmeposition. Im folgenden soll nun zumindest eine Annäherung an die Materialikonographie der hölzernen Johannes-Statue gesucht werden.

Um es gleich vorwegzunehmen: Die Bevorzugung der künstlerischen vor der Materialqualität ist keineswegs durchgängige Haltung der vermeintlich aufgeklärten Humanistenschicht. Zwar wertet auch der Venezianer Bernardo Giustiniani 1441 *ingenium* und *ars* des Künstlers höher als Gold und Ultramarinblau.<sup>54</sup> Doch schon 1426 zieht Guarino da Verona aus dem Vergleich von Gold und Blei einen Alberti konträren Schluß:

Was glaubst du, wieviel mehr Würde und Schaulust die Bildwerke des Polyklet ausstrahlten, nachdem dieser die Hand von Torf und Blei zu Marmor und Gold gewandt hatte?<sup>55</sup>

Alberti selbst legt in seinen *Apologi* eine erstaunlich widersprüchliche Einstellung an den Tag: Das Tonmodell eines Standbildes würde offensichtlich wegen des minderen Materials nicht so geschätzt wie die endgültige Bronzearbeit – wogegen wir doch gemäß seinen anderen Äußerungen gedacht hätten, die Kunst bewiese sich bereits am Gußmodell.<sup>56</sup> Und auch in den *Libri della Famiglia* relativiert sich das in *De Pictura* Gesagte. Eine junge Frau soll vom Schminken abgebracht werden. Dazu verweist ihr Ehemann auf die silberne Madonna des Hausaltars mit Gesicht und Händen aus »glänzend weißem Elfenbein« (»d'avorio candissimo«): Auch diese würden ja nicht täglich mit Farbe bedeckt, denn »chi compera l'immagine non compera quello impiastro quale si puo levare e porre, ma appregia la bontà della statua e la grazia del magisterio.«<sup>57</sup> Geschätzt werden also neben der

*pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, hg. Barbara Agosti u. a., Brescia 1998, 39–93, hier 83–87.

<sup>54</sup> TRAPEZUNTIUS, *Collectanea*, 154 (Brief an Trapezuntius): »[...] elegantia, doctrina, ingenii commoditas desideranda est [...] Pictor enim malus imaginem non faciet bonam nec auro nec transmarinis coloribus. Ipse enim, opus est, afferat aliud quam quod extra ipsum est, ingenium, scilicet, atque artem.« – Vgl. bereits zuvor die in dieselbe Richtung zielenden Äußerungen von Giovanni Conversini da Ravenna und Coluccio Salutati (Kap. V, Anm. 88).

<sup>55</sup> Text s. App. C, 30. – Vgl. auch die Meinung eines unbekanntenen Brief-Korrespondenten Guarinos (1435, s. GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 210f.): »Phidiam, cuius recentissimum adhuc nomen omnia per ora volitat, mox exaruisse et aboleri oblivione contigisset, si putrida ex materia, non autem auro vel ebore statuas effinxisset.«

<sup>56</sup> Leon Battista Alberti, *Apologhi ed elogi*, hg. Rosario Contarino, Genua 1984, 72, Nr. LXXXVII: »Lutum fetens optarat et magnitudinem colossi et formam Bacchi et pleraque huiusmodi omnia ab homine impetrarat, nusquam tamen fuit in pretio. ›Nimirum igitur – inquit – nobis sordes abiciendae sunt.« – Auch Nr. XXXII: »Simulacrum Zeusis dicebat emptori: ›Optimus me pictor genuit.« ›Equidem creta – inquit emptor – non te luto delibutum emam.« – Vgl. dagegen Nr. XXI und LIII.

<sup>57</sup> ALBERTI, *Della famiglia*, 225; zu diesem auf Tertullian (*De cultu feminarum*) zurückgehenden Topos s. Christiane Klapisch Zuber, »Statua depicta, facies ficta. Il colore delle statue e il belletto delle donne«, in: *Niveo del Marmore*, Ausstellungskatalog, hg. Enrico Castelnuovo, Genua 1992, 21–26.

künstlerischen Qualität der Bearbeitung auch und immer noch die materielle Schönheit. Selbst im späteren 15. Jh. wird in die Werkstoffe eine ganz konkrete Bedeutung hineingelesen, so etwa, wenn Landino in seinem Dante-Kommentar den weißen Marmor des Verkündigungs-Reliefs erstmals explizit auf die ›felsenfeste‹ Tugend und Reinheit der Jungfrau bezieht.<sup>58</sup>

Aber die Diskussion um das Material wurde vor allem für religiöse Bildwerke und unter Berufung auf kirchliche Autoren geführt. Und der bereits in der Bibel angelegte Widerspruch blieb weiterhin bestehen, daß kostbare Qualität zwar in besonderem Maße geeignet sei, das Höchste, Göttliche auszuzeichnen, andererseits aber gerade dies der geistigen Verehrung entgegenwirken und der idolatrischen Anbetung des Materials Vorschub leisten müsse. Die beiden wichtigsten Passagen zu einer (positiven) Hierarchie der Werkstoffe – der Traum des Nebukadnezar bei Daniel und das Gleichnis des Paulus über die Errichtung des Geistesgebäudes aus Gold, Marmor oder Holz und Stroh – wurden weithin rezipiert.<sup>59</sup> Und so konnte neben Avogadro etwa auch 1432 der Bischof Pizolopasso bei der Beschreibung der neuen Kirche von Castiglione d’Olona die kostbare Ausstattung rühmen, wobei insbesondere ein Elfenbein-Kruzifix nicht allein als Kunstwerk Bewunderung (*admiratio*) hervorrief, sondern auch zu Devotion und Mitleiden (*pietas*) anregte, Kunst und Glaube sich für Pizolopasso also überhaupt nicht ausschlossen.<sup>60</sup>

Dagegen standen Aussagen der Kirchenväter, welche die antike Idolatrie gerade auf das Staunen angesichts der Kunstfertigkeit und der wertvollen Materialien von Bildwerken zurückführten (s. dazu bereits Kap. III.3). Dieses Staunen habe den Gedanken nahegelegt, es müsse sich um etwas Göttliches handeln, und so zur Verehrung geführt.<sup>61</sup> Deshalb empfiehlt zwar um

<sup>58</sup> LANDINO, *Commento*, fol. 34r.

<sup>59</sup> Daniel 2, 29–45; ausführliche Exegese auf den »homo spiritualis« bei GIOVANNI DA SAN GEMIGNIANO, *Summa*, lib. VII, cap. xxxiiii, fol. 310–313v; auch Giovanni Caroli (nach CAMPOREALE 1985, 226). – Paulus, I. Cor. 3, 10ff., um 1460 auf S. Maria Novella, Florenz, bezogen von Giovanni Caroli: »Sed et loco alio quosdam superhedificantes aurum et argentum ac lapides pretiosos facit, sanctis profecto actionibus optima et integra mente confectis, hedificium spiritus promovendi significans; nonnullos autem lignum fenum et stipulam, que nonnisi fragiles et inanes exercitationes et studia bene instituti ingenii designare noscuntur« (nach CAMPOREALE 1985, 229).

<sup>60</sup> PIZOLOPASSO, *Epistola*, 182f.: »Stat in capite prominens altare, quadrato lapide vivo fixum, speciosis insignibus ornatum. Nanque monticulus mineralis fere, pullus et vermiculatus, apud Germaniam, potentissimam orbis regionem, sculptorum mirifico genere prae-pollentem, elaboratus mira exquisitissimaque caelatura gloriosissime nativitatis et piissime passionis Domini nostri Ihesu Christi, eque preciosum ac nobile margaritum, medio supersedet altari: tanto insignior quanto brevioribus metis minutissimis simulachris formosis-simis tantae rei sculptura concluditur, in se verticem iuxta continens caelatum simulachrum aurei crucifixi consentientis proportionis et dignitatis, maiore quoque argenteo seorsum

1400 der Dominikaner Giovanni Dominici den Familienvätern, ihren Kindern Bilder des Jesus- und Johannes-Knaben als Exempla aufzustellen, verbietet jedoch kostbare Ausführung, die zur ›Idolatrie des Materials‹ führen könnte.<sup>62</sup> In den späten 1420er Jahren wird vor der Gefahr gewarnt, daß das einfache Volk kostbare Ausführung mehr achte als den eigentlichen Inhalt und Prototypen des Bildes, dem die Verehrung eigentlich gebühre.<sup>63</sup> Die Beispiele ließen sich fortführen. Insgesamt ist eine klare Unterscheidung abzulesen: Das einfache Volk schätzt den Reiz kostbarer Stoffe und Farben. Wenn dagegen die Gebildeten zur Verehrung von Götzen neigen, dann aufgrund herausragender künstlerischer Ausführung. Das Volk verfällt der materiellen Qualität, die Gelehrten der geistig-künstlerischen.<sup>64</sup> Es folgt, daß ein einfach ausgeführtes Bildwerk in Holz oder ähnlich bescheidenem Material diesem Idolatrieverdacht von vorneherein begegnen mußte.<sup>65</sup>

istic altius aliquanto ad medium suprapendente. Adiacet quoque altari ingenua crux eburnea, caelaturis adeo insignita supremis ut suspicientis in admirationem non minus vertat ac pietatem. Circumornant altare anaglifa prominentia parietibus, prediora quoque: ibi Nicostratum, ibi Appellem dicas apposuisse manus. « – Pizolopasso entlehnt seine Terminologie architektonischer Elemente aus Vitruv, vgl. Manuela Morresi, »Pier Candido Decembrio, Francesco Pizolopasso e Vitruvio«, in: *Ricerche di Storia dell'arte*, 28–29 (1986), 217–223; zur Ausstattung, allerdings nicht den hier interessierenden Fragen, zuletzt Arnalda Dallaj, »Altare, arredo liturgico e sistema iconografico nelle Collegiata di Castiglione d'Olona«, in: *Luoghi sacri e spazi della santità*, hg. Sofia Boesch Gajano und Lucetta Scaraffia, Turin 1990, 573–591.

<sup>61</sup> Etwa Laktanz, *Divinae institutiones*, II, 4, 13; dazu Petrarca, *De otio religioso* (nach BAXANDALL 1971, 143f.); Verspottung dieser Gedanken etwa bei ALBERTI, *Momus*, 331.

<sup>62</sup> Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare* (nach GILBERT, *Testimonianze*, 170f.): »Avvisoti se dipinture facessi fare in casa a questo fine, ti guardi da ornamenti d'oro o d'ariento, per non fargli prima idolatri che fedeli.«

<sup>63</sup> Im Zusammenhang mit der Diskussion um die IHS-Tafel des Bernhardin von Siena (s. u.). Gegen sein Argument, die Buchstaben würden nicht wie Bilder zur Idolatrie führen, wurde erwidert, das Gold der Buchstaben sei viel verführerischer: »[...] aspicientes rudes in circulum illum, plus respiciunt aureum fulgorem et radiantes comas quam litteras scriptas« (nach LONGPRÉ 1936, 466).

<sup>64</sup> Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, cap. XL »De tabulis pictis«: »Sic exanguium vivi gestus, atque immobilium motus imaginum, et postibus erumpentes effigies, ac vultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc erupturas paulo minus praecapiuntur ingenia: itaque ubi agrestis laeto, et brevi stupore praetereat, illic ingeniosus suspirans, ac venerandus inhaereat« (nach BAXANDALL 1971, 140); s. desweiteren die Äußerungen von Salutati und Giovanni da Ravenna in Kap. V, Anm. 88).

<sup>65</sup> Daß auch ein hölzerner Kruzifix vor der Gefahr nicht gefeit war, falsch, nämlich als Werk und nicht als Zeichen und Verweis auf Christus, verehrt zu werden, belegt die Inschrift auf einem Exemplar des Lando di Pietro (1338): »Domene dio fece scolpire questa croce in questo / legno alando pieri da siena asimilitudine del / vero ihu xpo per dare memoria ala gente / de la passione di yesu xpo figluolo di Dio. / [...] / Anno Domini / MCCCXXXVIII / di gennaio / fu compiuta / questa fi / gura a si / militudine / di yhu xpo / crocifisso / figluolo di / dio vivo et / vero. Et / lui dovend / o adorare / et non que / sto legno« (nach *Scultura*

Die unauflösbaren Widersprüchlichkeiten und Probleme des christlichen Bildes führte bereits Petrarca dem Leser seiner *De remediis utriusque fortunae*, einem Dialog zwischen Vernunft (*ratio*) und Vergnügen (*gaudium*), konzentriert vor Augen. Der Text aus den Jahren zwischen 1354 und 1366 antizipiert alle im frühen Quattrocento relevanten Überlegungen zur Materialikonographie. Das Bekenntnis von *Gaudium*, es erfreue sich an der Vielfalt der Bildwerke, versteht *Ratio* als Freude über verschiedene Materialien und gesteht ihm zu, daß die plastischen Techniken (*artes plastices*), die mit Gips, Wachs und Ton arbeiten, im Gegensatz zu goldenen Statuen zwar bescheidener und tugendhafter seien, der Anblick dieser einfachen Stoffe jedoch keine besondere *delectatio* erzeuge. Als *Gaudium* daraufhin einschränkt, es goutiere nur die nobleren, wertvolleren Produkte, kontert *Ratio* mit dem Vorwurf, es sei ein Zeichen des Geizes, allein den Materialwert zum Maßstab zu erheben: Aus einem einfachen Material könne ein hervorragendes Kunstwerk, aus purem Gold ein rohes entstehen.

Ein neues Argument bringt dann erst wieder zu Beginn der 1440er Jahre Lorenzo Valla in die Diskussion ein. Auf den Vorwurf, sich bei seinem Bibel-Kommentar ausschließlich mit philologischen Problemen und nicht mit viel gewichtigeren exegetischen Überlegungen zu beschäftigen, verweist er u. a. auch auf die künstlerische Praxis:

Denn Phidias, Lysipp, Praxiteles, Polyklet und die anderen herausragenden Bildhauer haben auch nicht nur aus Gold, Silber, Erz, Elfenbein und parischem Marmor Werke gefertigt, sondern auch häufig aus einfacheren Materialien. [...] Es gibt nämlich nichts, was das [Bewußtsein vom] Gute[n] so sehr erhält und begründet wie die Abwechslung [d. h. der kontrastierende Vergleich]. [...] Ich heiße auch gut, um nochmals auf den Bildhauer-Vergleich zu kommen, daß manches Bildwerk aus Holz oder aus einfachem Marmor gefertigt wird: obgleich man kaum als ›einfaches Material‹ bezeichnen kann, was von Gott, den Evangelien, der Apostelgeschichte, den Apostelbriefen und den Glaubenswahrheiten aller Zeiten handelt. Denn all dies ist [eigentlich] für Gold zu halten, nicht für Holz [...].<sup>66</sup>

Valla adaptiert geschickt eine Begründung aus dem 4. Buch *De doctrina christiana* des Hl. Augustinus. Dort hatte der Kirchenvater eine christliche Redelehre entworfen, die im übrigen zu den frühesten gedruckten und folg-

*dipinta* 1989, 67f.). – Noch Vasari hält anscheinend Holz für ein besonders geeignetes Material für christliche Bildwerke, VASARI, *Vite*, I, 166–8: »Questa sorte di figure [del legno] si è usato molto nella cristiana religione, attesochè infiniti maestri hanno fatto molti Crocifissi, e diverse altre cose. Ma, invero, non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza, che al metallo ed al marmo, ed all'altre sculture che noi veggiamo o di stucchi o di cera o di terra.«

lich meist gefragten Büchern überhaupt zählte.<sup>67</sup> Der zentrale Unterschied zur klassischen Rhetorik besteht für Augustinus darin, daß eine Unterscheidung der Stilhöhe nach der Würde des behandelten Stoffes nicht möglich sei, denn alles, was sich mit dem christlichen Glauben beschäftige, besitzt höchste Bedeutung.<sup>68</sup> Valla zieht die naheliegende – bei dem Kirchenvater selbst in dieser Schrift allerdings nicht zu findende – Parallele zu den Bildenden Künsten: Eine christliche Statue jedweder materiellen Qualität wird allein durch den Verweis auf Gott, Christus, Maria oder einen Heiligen (verehrungs-)würdig. Aus Augustinus stammt letztlich auch die auf den ersten Blick erstaunliche Rechtfertigung des Einfachen (und bei Augustinus auch des Häßlichen) mittels der *varietas*: Erst aus der daraus resultierenden Vergleichsmöglichkeit läßt sich das Hochstehende und Schöne erkennen – so etwa im Sprachstil wie in der Farbzusammenstellung eines Bildes, bei der das Schwarz auch erst im Gesamtzusammenhang als schön erscheint.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Bei dem Text handelt es sich um die erste Version des Vorworts (der lat. Text wird ausführlicher zitiert als in Übersetzung wiedergegeben); VALLA, *Collatio*, 7f.: »Per sex et quadraginta dies, quam vulgo quadragesima vocant, annotationes has nuper in multa et proinde minuta volumina retuli: non parvulum opus, per parvulum tempus. Neque enim plus oei res ipsa postulabat, modica quidem et exilis, ut in quam nulla inventio, nulla copia, nulla sublimitas cadit, sed non ideo tamen omittenda. Nam Phidias, Lysippus, Praxiteles, Polycleetus aliique optimi statuarii non modo ex auro, argento, ere, ebore, pario marmore opera effecerunt, verum etiam ex vili sepe materia. [...] nos de viliori loquimur, que non modo a parvis verum etiam a maximis ingeniis excoli solet. Neque hos nunc dico quasi meum ingenium inter magna, cum potius inter parva numerandum sit, eoque ad hec parva aptius, sed quod etiam si magnum esset, tamen etiam in vilioribus aliquid opere ponere non recusare, nec hoc quicquid est lucri fastidiretur. Quid, quod vilitas ipsa inter pretiosa sepe numero invenit locum, tum proprio quodam bono commendata tum vel precipue gratiam sibi comparante varietate? Nihil est enim quod tantopere bona et conservet et condiat quam varietas. [...] ut de statuario etiam loquar, signum aliquod e ligno aut ex vulgari marmore exculpisse: quanquam quomodo vilis materia existimari potest, que de Deo, de Evangelis, de Apostolicis Actis et Epistolis, de totius evi revelatione loquitur? Aurea igitur hec est habenda, non lignea [...]«. – Zu Vallas zwei Versionen des Bibelkommentares insgesamt Jerry H. Bentley, *Humanists and holy writ: New Testament scholarship in the Renaissance*, Princeton 1976, 32–69, und Christopher S. Celenza, »Renaissance humanism and the New Testament: Lorenzo Valla's annotations to the Vulgate«, in: *JMRS*, 24 (1994), 33–52.

<sup>67</sup> *De Doctrina Christiana* erlebte sieben Auflagen vor 1501, das 4. Buch wurde zudem im 15. Jh. unter dem Titel *De arte praedicandi* dreimal separat gedruckt (Straßburg 1466, Mainz 1467, Straßburg 1468; *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Bd. 3, Leipzig 1928, Nr. 2862–2866; 2868; 2871–2873 u. 2902). – Dazu John Monfasani, »The *De doctrina christiana* and Renaissance rhetoric«, in: *Reading and wisdom. The De doctrina christiana of Augustine in the Middle Ages*, hg. Edward D. English, Notre Dame und London 1995, 172–188.

<sup>68</sup> Erich Auerbach, »Sermo humilis«, in: AUERBACH 1958, 25–63; zuletzt Adolf Primmer, »The function of the *genera dicendi* in *De doctrina christiana* 4«, in: *De doctrina christiana. A classic of Western culture*, hg. Duane W. A. Arnold und Pamela Bright, Notre Dame und London 1995, 68–86.

Was gewinnen wir nun aus der Zusammenschau dieser Quellen für Donatello hölzernen Johannes? Er mußte beim Betrachter allein schon durch seinen Werkstoff Adjektive wie ›einfach‹, ›bescheiden‹ und ›tugendhaft‹ evozieren, wie sie einem Asketen ja in jeder Hinsicht anstanden. Das Werk hätte mit Sicherheit keine eitle Augenfreude (*delectatio* oder *cupiditas spectandi*) hervorgerufen, die den Betrachter von der eigentlichen Bedeutung abgelenkt hätte. Und eine Art idolatrischer Anbetung wäre zumindest erschwert gewesen, Vallas Übernahme der Augustinischen Argumentation wird für die folgende Deutung noch wichtig werden: Legitimierte sie doch in letzter Konsequenz jede noch so einfache und kunstlose, ja geradezu häßliche Art der Darstellung, sofern sie sich nur auf die christliche Heilswahrheit bezog – hier sei es bei dieser ersten Andeutung belassen. Donatello schien freilich die einseitige Betonung dieser *humilitas* des Täufers nicht genug, wo blieb der Hinweis auf den ›heiligsten Menschen‹ nach Christus? Im Prinzip stellte sich ihm dieselbe Schwierigkeit, der dann auch Avogadro mit seinem goldverkleideten Kreuzifix begegnen sollte. Und Donatello wählte eine ähnlich ambivalente Lösung, indem er dem Prediger aus der Wüste einen goldenen Mantel um die Schultern und über sein Kamelfell legte: »auro involutus«.<sup>70</sup> Nur daß Donatello den Vorwurf der Täuschung nicht zu fürchten hatte, war doch das eigentliche Wesen des Asketen selbst unter dem prächtigen Überwurf immer noch in aller Deutlichkeit zu erkennen.

### 3. Funktion und Legitimität einer christlichen Kunst

»Movere« – Die Synthese der mittelalterlichen und klassischen Tradition  
Seit Bonaventura und Thomas von Aquin um die Mitte des 13. Jhs. die Bedeutung christlicher Kunstwerke definiert hatten, stand deren dreifache Funktion unumstößlich fest:

1. Bilder können für die Leseunkundigen (zumindest in gewissem Maße) die Stelle von Büchern übernehmen (*libri laicorum; ad instructionem rudium*). Das Argument stammt bekanntlich aus einem Brief Gregors des Großen.

<sup>69</sup> Augustinus, *De civitate Dei*, 11, 18 (vgl. auch 11, 23), und *De vera religione*, 40, 76: »Sicut niger in pictura cum toto fit pulcher«. – Vgl. etwa Alexander von Hales: »Sicut pictura cum colore nigro in suo loco posito congruit, ita universitas rerum cum peccatoribus pulchra est« (nach DE BRUYNE, Bd. 3, 109–117, hier 112).

<sup>70</sup> Allerdings hätte ein Venezianer angesichts des goldenen Mantels auch an eine singuläre Ikonographie denken können, wie sie ein Mosaik im Baptisterium von S. Marco aus dem frühen Trecento vorführt: Johannes erhält dieses Kleidungsstück (nicht das Kamelfell!) von einem Engel, daher das Gold (dazu ARONBERG LAVIN 1955/1961, hier 1961, 321f.).

2. Bilder unterstützen das schwache menschliche Gedächtnis (*ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneant*).

3. Bilder schließlich wirken auf den Affekt (*ad excitandum devotionis affectum*). Sie sollen den Betrachter dazu bewegen (*movere*), die theoretisch gewußten Glaubensinhalte auch praktisch zu verwirklichen, indem sie Devotion und den Willen zur Nachahmung hervorrufen. Denn: Optische Sinneseindrücke, anschauliche Bilder, affizieren direkter und stärker als nur über die Ohren Vermitteltes. Für den Vorrang des Auges ließ sich etwa die Autorität des Horaz – ein Zitat aus dessen populärer *Ars poetica* (180ff.) – dienstbar machen:

Gehörtes ergreift das Gemüt nur allmählich,  
Anders als das, was das zuverlässige Auge vermittelt  
Oder der Hörer selbst vernimmt.<sup>71</sup>

Die auch noch im 15. Jh. einflußreichen theologischen Enzyklopädien des Giovanni Balbi (*Catholicon*, Ende des 13. Jhs.) und Rainerius de Pisis (*Pantheologia*, 2. Hälfte des 14. Jhs.) beriefen sich ebenso selbstverständlich auf diese Dreiteilung, wie zu Beginn des Quattrocento der Dominikaner Giovanni Dominici in seiner *Regola del governo di cura familiare* und etwa noch 1492 der Dominikanerprediger Fra Michele da Carcano.<sup>72</sup> Und auch die Künstler selbst scheinen ihr Tun unter diesen Koordinaten verstanden zu haben, wie das Breve der Sienerer Maler aus dem Jahre 1355 belegt:

<sup>71</sup> Bonaventuras Definition im Kommentar zu den Sentenzen des Petrus Lombardus, lib. III, dist. ix, art. 1, qu. 2, concl., mit dem Horaz-Zitat (s. Bonaventura, *Opera Omnia*, hg. P. Bernardino a Portu Romatino, Bd. 3, Quaracchi 1887, 203f.). – Zur selben Stelle bei Lombardus: Thomas von Aquin, *Commentum in IV Sent.*, lib. III, dist. ix, art. 2, sol. 2 ad tertium. – Bedeutung und Auslegung der Aussagen Gregors d. Großen (*Epistolae*, IX, 52 und insbesondere XI, 13) verfolgt Norbert Wibiral, »Zur Überlieferung altchristlicher Urteile über die Bilder. Zwei antithetische Texte des Burchard von Worms«, in: *Jahrbuch des Musealvereines Wels*, 23 (1981), 145–170; Lawrence G. Duggan, »Was art really the ›book of the illiterate?‹«, in: *Word & Image*, 5 (1989), 227–251, und Celia M. Chazelle, »Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles«, in: *Word & Image*, 6 (1990), 138–152; s. auch LARNER 1969, v. a. 16 (mit wichtigem Verweis auf eine Predigt des Fra Giordano da Rivalto 1306); Salvatore Settis, »Ikonomie der italienischen Kunst 1100–1500: eine Linie« (1986), in: *Italienische Kunst* 1987, Bd. 2, 9–105; ANTOINE 1988 und Jean Wirth, *L'Image Médiévale. Naissance et développements (VIe–XVe siècle)*, Paris 1989. – Zu den Gedächtnisbildern zuletzt Mary Carruthers, *The book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge 1990, v. a. 221–242.

<sup>72</sup> BALBI, *Catholicon*, ›imago‹; RAINERIUS DE PISIS, *Pantheologia*, ›adoratio, cap. V‹: »Fuit etiam triplex ratio institutionum imaginum in ecclesia. Prima est ad instructionem rudium qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secunda est ut incarnationis misterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra essent dum quotidie oculis praesentantur. Tercia est ad addendum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis.« Die Ausführungen von Rainerius folgen ansonsten Thomas von Aquin, *Summa Theologiae*, III, qu 25, ar. 3f. – Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare* (nach GILBERT,

Wir sind aufgrund der Gnade Gottes für die ungebildeten Menschen, die nicht lesen können, die Vermittler der wunderbaren Dinge, welche durch die Kraft des Heiligen Glaubens bewirkt wurden.<sup>73</sup>

Die beiden ausführlichsten Diskussionen des 15. Jhs. über Funktion und Legitimität religiöser Bildwerke finden sich jedoch in einer bislang kaum beachteten Abhandlung des Mailänder Augustinermönches Andrea Biglia aus den Jahren vor 1430, entstanden also wenig früher als Albertis *De Pictura* und rund ein Jahrzehnt vor Donatellos *Johannes*, und in einem hier im Anhang 5 erstmals publizierten Abschnitt der Abhandlung *De rationibus fidei* des Antonio degli Agli, entstanden um 1465.<sup>74</sup>

Die in der modernen Edition 23 Seiten umfassende Streitschrift *Liber de institutis, discipulis et doctrina fratris Bernardini Ordinis Minorum* des Andrea Biglia richtete sich gegen die neuartigen und schnell um sich greifenden Praktiken des Bernhardin von Siena, dem Volk anstelle eines Kruzifixes eine Holztafel mit den Buchstaben IHS im Strahlenkranz zur Verehrung vorzuzeigen. Biglia, wie im übrigen auch eine Reihe anderer Gegner des Bernhardin, argumentierte für die althergebrachte Tradition der Bilder und gegen dessen drei Buchstaben (daß sie sich dadurch notgedrungen gegen die Hochschätzung der Schrift durch die Kirchenväter wenden mußten, wurde anscheinend in Kauf genommen<sup>75</sup>):

Ich frage dich [Bernhardin] also, welche Gründe du hattest, lieber diese Schrift als das Zeichen des Kreuzes Jesu Christi vorzuzeigen? Sind – wie ich glaube und [vorher schon] ausgeführt habe – diese [Bild-|Zeichen] nicht deshalb eingeführt worden, um uns an die durch sie repräsentierten Dinge zu erinnern? Wer wüßte nicht, daß Bilder [bei diesem Erinnerungsvorgang] den ersten Platz einnehmen, Bilder, durch die das, was wir suchen, gleichsam hervorgeholt und vor Augen gestellt wird? So kommt

*Testimonianze*, 170f.); die Predigt des Fra Michele zitiert nach BAXANDALL 1972/1988, 40f. u. 161f.

<sup>73</sup> »Noi siamo per la gratia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lettera, de le cose miracolose operate per virtù et in virtù de la Santa fede« (nach Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854, Bd.1, 1).

<sup>74</sup> Veröffentlicht 1935 von Boudin de Gaiffier (s. BIGLIA, *Liber*); ergänzend ein Brief Biglias (I. B. Wuest, »Andreae de Biliis, O. S. A. tractatus ad Barchinonenses de littera H in nomine Ihesu«, in: *Antonianum (Romae)*, 3 [1928], 65–86). – Zum genauen Verlauf der Auseinandersetzung und zu weiteren Texten anderer Autoren gegen Bernhardin: LONGPRÉ 1935–37; Anna Morisi, »Andrea Biglia e Bernardino da Siena«, in: *Bernardino Predicatore* 1976, 335–359; Katherine Walsh, »Papel policy and local reform (Part II)«, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 22 (1980), 105–145; zur Person Biglias s. DBI, Bd.10, 1968, 413–415. – Von Seiten der Kunstgeschichte sind mir zu dieser Auseinandersetzung und Biglias Abhandlung nur die Arbeiten von ARASSE 1974, 1980 und 1981 bekannt.

<sup>75</sup> Biglias sonstige Begeisterung für die *studia humanitatis* geht aus seiner *Oratio de laudibus disciplinarum* hervor (MÜLLNER, *Reden und Briefe*, 64–70).

es, da wie bei aller Sinneswahrnehmung die Augen das wichtigste [Organ] sind, daß jene Dinge, die mit ihrer Bedeutung den Sehsinn affizieren, deutlicher und stärker die Seele erregen. Freilich führe ich dies hier nicht weiter aus und ich glaube auch nicht, daß dazu viel scharfsinnige Argumentation nötig ist. Befrage deine Sinne selbst, welcher am anschaulichsten ist, welche Art von Gemütsregungen sie mehr in den Bann ziehen, ob sie Worte oder Bilder mehr erfreuen? Sagen wir doch auch in der Regel, daß Bilder die Bücher der Leseunkundigen seien! Und dies hat bis jetzt die gesamte Kirche beachtet, so hat sie die Überlieferung der Väter und Vorfahren übernommen, [und] so wird es auch jetzt weiterhin gehalten, daß Buchstaben in Büchern ihren Platz haben, Bilder aber an den Wänden. Auch in der Antike wurden für diejenigen, welche sich durch herausragende Tugend in ihrer Stadt ausgezeichnet hatten, häufig an exponierten Orten Statuen aufgestellt, die den übrigen [Bürgern] Zeichen sowohl der Erinnerung an die Wohltäter als auch des Nacheifers in Bezug auf den Ruhm sein sollten. Auch bei uns ist es ja Brauch, daß die Heiligen und insbesondere die Märtyrer auf Plätzen und an den Kirchenwänden in der Gestalt gemalt werden, daß sie den Betrachtern leicht ein leuchtendes Bild ihrer Heiligkeit bieten: Der eine durch Steine zerfleischt, ein anderer mit Geißeln geschlagen, wieder ein anderer von Pfeilen durchbohrt, ein vierter durch Skorpione gepeinigt, wenn wir schließlich alle übrigen auf die vielfältigsten Marterstrafen gequält sehen, so erleiden wir selbst in unserer Seele dieselben Foltern und erdulden sozusagen dieselben Qualen. Der Grund für das Anfertigen von Bildern war dieser: Daß uns bei deren Anblick die Taten der heiligen Menschen und die Belohnungen durch die göttliche Allmacht öffentlich bekannt gemacht würden, und daß uns die (einer [unüberschaubaren] Wolke ähnliche) Schar der heiligen Zeugen zur Nachahmung ihrer Frömmigkeit, Nächstenliebe und Glaubensfestigkeit vor Augen geführt würde.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> BIGLIA, *Liber*, §17, 328f.: »Et quidem te oro quam rationem habueris ut potius eam scripturam quam ipsum Yhesu Christi crucifixi signum proponeres? Nempe ita, credo, ob eam rem haec signa sunt instituta, ut ante dixi, quae nos earum rerum memores faciant, quibus significandis tribuuntur. Ubi quis nescit primum locum imagines tenere, quibus id, quod quaerimus, quodammodo agi et ante oculos poni videtur? Sic enim contigit, quemadmodum in omni sensuum notitia oculi principes sunt, ita res illas quae significatione sua visum afficiunt, planiores fortioresque ad excitandum animum esse. Verum ego de his rebus non disputo nec sane multa subtilitate opus esse reor. Ipsos sensus interroga, quem maxime proponant, in quas affectiones avidius ruant, vocibusne an figuris magis delectentur? Quid quod hoc fere dicimus imperitorum litteras ymagines esse! Et hoc quidem hactenus tota Ecclesia observaverat, sic a patribus atque a maioribus traditum acceperant, ita vulgo nunc usque factitatum est ut in libris litterae noscerentur, ymagines parietibus starent. Aput [!] veteres quoque his, qui singulari virtute in suis civitatibus excelsissent saepe statuae in locis

Biglia nennt zwar die beiden traditionellen Funktionen von Bildern als ›Bücher der Leseunkundigen‹ und ›Gedächtnisstützen‹, der eindeutige Schwerpunkt seiner und in der Folge auch der offiziellen kirchlichen Argumentation gegen Bernhardin liegt jedoch auf deren Affektwirkung, auf dem *movere*. Vermittels Kunstwerken läßt sich der Gläubige am besten in den Zustand der Devotion und Bußbereitschaft versetzen, sie führen ihm am effektivsten die nachzuhahmenden Exempla vor Augen, wodurch selbst die Darstellung grausamer Marterqualen gerechtfertigt erscheint.<sup>77</sup> Dies macht angesichts eines Kreuzifixes insofern Sinn, als über die Passion Christi ja niemand wirklich belehrt werden mußte, jeder wußte um das Geschehen. Und auch die Funktion der Bildwerke als visuelle Gedächtnisstützen legitimierte sich nicht aus sich selbst heraus. Stets ging es darum, den schwachen menschlichen Willen über Affekte (*movere*) zum tatsächlichen Handeln zu bewegen, zu Devotion, Demut und Buße. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß der Bilderzählung keine Aufmerksamkeit mehr zukam. Albertis Ausführungen zur *historia*, die wenig später Filarete explizit um Beispiele religiöser Handlungsbilder ergänzt, belegen das Gegenteil.<sup>78</sup> Aber auch hier figuriert das *movere* neben dem *delectare* als wichtigstes Beurteilungskriterium.

editoribus ponebantur, quae ceteris et ad memoriam benefacti et ad aemulationem gloriae insignes essent. Ita sane consuetum nobis est, ut sancti praecipueque martires in foribus ac parietibus ecclesiarum in ea specie depingantur quae facile spectantibus sanctitatis eorum claram effigiem praebent. Hunc quidem lapidibus maceratum, hunc flagellis caesum, alium sagittis confectum, alium scorpionibus laceratum, sic denique ceteros per varia atque innumera supplicia consumptos aspicientes, eadem et ipsi animo patimur, similibusque, ita dicam, cruciatibus afficimur. Haec itaque ratio fingendarum ymaginum fuit, ut ibi spectaremus sanctorum hominum facta ipsaque divinae potentiae munera publice nota essent, ut tanquam nubem sanctorum testium cohortem ante oculos habentes, ad imitandam pietatem, charitatem, constantiam duceremur.«

<sup>77</sup> Vgl. etwa auch BIGLIA, *Liber*, § 16, 328: »Ad excitandum in mentibus pietatem efficacius atque utilius«; § 18, 329; § 22, 333; § 27, 338. – Der päpstliche Beschluß von 1427 belegt, daß Biglia weit verbreitete Meinungen vertrat: »Secundo admonendi sunt, ut deinceps desistant ostendere in praedicationibus istas tres litteras I. H. S. in quacumque materia descriptas vel depictas necnon eas de per se ferre in processionibus in quibus etiam feruntur reliquiae, tum quia temerarium videtur novum introducere ritum quem Ecclesia non novit, tum quia per imaginem Crucifixi secundum ritum usitatum Ecclesiae melius est et efficacius omnibus repraesentari ipse redemptor noster Iesus Christus quam per illas tres litteras, tum quia longe plus devotio redundat populo respiciendo imaginem Christi, cruci affixam clavis ac vulneribus perfossam et a vertice capitis usque ad plantam pedis livore ac flagellis affectam, quam solum ex aspectu trium characterum, tum quia in ipsa imaginem Crucifixi, secundum institutionem Ecclesiae. hoc nomen Iesus semper depingi solitum est, prout in die Passionis positum fuit in titulo supra crucem« (nach LONGPRÉ 1936, 146). – An der Entwicklung des halbfigurigen, narrativen Andachtsbildes konstatiert RINGBOM 1965/1984 eine entsprechende Betonung der Affektwirkung.

<sup>78</sup> FILARETE, *Trattato*, Bd. 2, 660, anläßlich der Diskussion eines angemessenen Gemütsausdrucks zur Verkündigung und dem Hl. Christophorus.

Antonio degli Agli (um 1400–77) widmete seine in fünf Büchern gegliederte Abhandlung *De rationibus fidei* seinem ehemaligen Schüler Pietro Barbo, der 1462 als Paul II. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Agli, zunächst Kanoniker von S. Lorenzo in Florenz, Priester von S. Maria dell’Impruneta, dann auch Kanoniker von S. Maria del Fiore, schließlich Bischof von Fiesole und zuletzt von Volterra, zählte zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der intellektuellen Florentiner Zirkel: Vespasiano da Bisticci widmete ihm eine Vita, bei Marsilio Ficino, *De amore*, und Cristoforo Landino, *De nobilitate*, tritt er als Sprecher auf, er nimmt an dem von Leon Battista Alberti 1441 organisierten *Certame Coronario* teil und ist prominentes Mitglied der Accademia Platonica.<sup>79</sup> Als sein bekanntestes Werk darf die erste nach den Grundsätzen humanistischer Geschichtsschreibung zusammengestellte Sammlung von Heiligenviten gelten, für die Kunstgeschichte trat er als wichtiger Auftraggeber des Luca della Robbia hervor.<sup>80</sup> In *De rationibus fidei* – einem fiktiven Dialog zwischen Didimus, Antonius und der personifizierten Weisheit – wird als ein Teil der Verteidigung des Glaubens sehr ausführlich die Verehrung von Bildern Christi und der Heiligen mit den von den frühen Konzilien bekannten Argumenten, u. a. dem *honor refertur ad prototypam*, gerechtfertigt. Auch hier scheint besonderer Wert auf die Affektwirkung von Bildern im Gegensatz zur Schrift gelegt zu sein: »Indem diese Wohltaten durch jenes Zeichen bzw. Bild [des Kruzifixes] im Geiste wiederholt werden, wird er [der Gläubige] in größerer Verehrung, umfassenderer Liebe und Anziehung entflammt. Daher rühren die Seufzer, fallen Tränen, das Schluchzen verdoppelt sich. Daran richtet sich die Hoffnung empor.«<sup>81</sup>

Es sind zu wenige Texte zur christlichen Kunsttheorie des Trecento und der Renaissance bekannt, um an diesen lückenlos eine zunehmende Bedeutung des *movere* während der ersten Hälfte des 15. Jhs. konstatieren und nachverfolgen zu können. Entsprechend vereinzelt bleibt die Feststellung Biglias, realistische Drastik der Darstellung erhöhe die affizierende Wirkung von Bildwerken. Ein Blick auf die zeitgenössischen Künstler zeigt auch schnell, daß eine Reihe von Künstlern die Betrachterwirkung ohne diese

<sup>79</sup> VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite*, Bd. 1, 295–297; *De vera amicitia*; zu den Stationen seines Lebens vgl. DBI, Bd. 1, 400f.; Arthur Field, *The origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton 1988, 136f., 160, 173f., 180–185; Rosanna C. Proto Pisani, »L’arredo sepolcrale del vescovo Antonio degli Agli«, in: *Il tesoro di Santa Maria all’Impruneta*, Bd. 2, hg. Magnolia Scuderi u. a., Florenz 1990, 54–60.

<sup>80</sup> Diana M. Webb, »Sanctity and history: Antonio Agli and humanist hagiography«, in: *Florence and Italy. Renaissance studies in honour of Nicolai Rubinstein*, hg. Peter Denley und Caroline Elam, London 1988, 297–308; POPE-HENNESSY 1980, 50–53 u. 245f.

<sup>81</sup> Siehe App. E.

Drastik zu erreichen versuchten. Fra Angelico etwa konnte einen *Christus an der Geißelsäule* freskieren, ohne jede Spur der grausamen Prozedur auf dessen Körper zu zeigen. Den beabsichtigten Effekt auf den Gläubigen stellt das Bild anders dar, indem es zugleich im Vordergrund einen knienden und sich selbst den Rücken peitschenden Hl. Dominikus zeigt – Wirkung wird also nicht über das Moven realistischer Details erzielt, sondern über das bildinterne Beispiel, welches das richtige Verhalten vorführt – wobei es zu bedenken gilt, daß Angelicos kontemplative Malerei auf den ganz speziellen Rezipientenkreis des Klosters zugeschnitten war.<sup>82</sup> Aber der Vergleich mit der zeitgenössischen Devotionspraxis, dem Predigtstil und den populären *sacre rappresentazioni* bestätigt zumindest dort in aller Deutlichkeit die vermutete Tendenz: Überall wird in ganz neuem Maße ein persönliches, emotionales Involvieren des Gläubigen gesucht. Dazu bedienten sich etwa auch die Prediger einer Drastik der Darstellung im Hinblick auf Inhalt wie Vortragsweise, die unmittelbare Wirkung zeitigte und sich leicht dem Gedächtnis einprägte.<sup>83</sup> Dies ging so weit, daß nicht nur bereits in den 1430er Jahren der Humanist Poggio Bracciolini, sondern gegen Ende des Jahrhunderts selbst der eigentlich um keinen theatralischen Effekt verlegene Prediger Savonarola solche rein äußerlichen Darbietungen – momentan hoch pathetisch, aber ohne andauernde Wirkung – ablehnte:

Und besagter Bruder Girolamo sagte, daß er mit dieser Predigt kein Heulen und Wehklagen hervorrufen wolle, wie es viele Prediger in diesen Tagen täten. Sondern daß er vielmehr die Menschen zu [andauernder] Frömmigkeit und Nachdenken im Innern bringen wolle, als zum Wehklagen und Heulen mit äußerlichen Gesten – denn äußerliche Tränen und Klagen gehen schnell vorüber; und daß eine [solchermaßen erzeugte] Frömmigkeit nur wenig länger als die Tränen anhielte.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Insgesamt HOOD 1993, 195–207 u. 212; zur kontemplativen Malerei Angelicos auch DIDI-HUBERMAN 1993. – Auch Filippo Lippi scheint für Mönche einen speziellen Darstellungsmodus gewählt zu haben, s. RUDA 1984.

<sup>83</sup> Siehe etwa Giorgio Cracco, »La spiritualità italiana del Tre-Quattrocento: linee interpretative«, in: *Studia Patavina*, 18 (1971), 74–116; Alberto Ghinato OFM, »La predicazione francescana nella vita religiosa e sociale del Quattrocento«, in: *Picenum Seraphicum*, 10 (1973), 24–98; Marvin B. Becker, »Aspects of lay piety in early Renaissance Florence«, in: *The pursuit of holiness in late medieval and Renaissance Florence*, hg. Charles Trinkaus und Heiko A. Oberman, Leiden 1974, 177–199; WEISSMAN 1990; Roberto Rusconi, »Da Costanza al Laterano: La ‚calcolata devozione‘ del ceto mercantile-borghese nell’ Italia del Quattrocento«, in: *Storia dell’ Italia Religiosa*, Bd. 1, hg. André Vauchez, Bari 1993, 505–536.

<sup>84</sup> »E disse detto fra Girolamo che non voleva fare questa predicha per fare lagrimare e ppiagniere, chome assai predicatori in tal di fanno. Ma che più tosto voleva tirare le chriature a divozioni e chogitazioni interiori cholla mente, che a ffare piagniere e llagiri-

Initiiert und unterstützt wurde diese neue Bewegung der Laiendevotion vor allem durch die Observanz-Bewegungen der Orden, voran der Franziskaner. Mittels umfassender Reform sollte eine Rückkehr zu den Idealen des ersten Christen erreicht und die ›Glorie der frühchristlichen Kirche‹ erneuert werden.<sup>85</sup> Nicht zuletzt zeigt sich die Popularität dieser Bestrebungen an der bevorzugten Förderung etwa durch Cosimo de' Medici.<sup>86</sup> Diese wenigen Stichworte müssen an dieser Stelle genügen, es soll nur ein allgemeiner Horizont skizziert werden, nicht etwa Donatellos *Johannes* einer spezifischen Richtung zugeordnet werden (d. h. wäre die Bruderschaft in Venedig bei den Dominikanern geblieben, sähe die Figur wohl genauso aus). Daher braucht es auch nicht weiter zu interessieren, daß der reformfreudige Bernhardin von Siena, der sich ansonsten häufig der Bildenden Künste zu anschaulichen Vergleichen bediente, gerade für das Kruzifix seine Buchstaben-Tafel zu substituieren empfahl. Jedenfalls müssen vor diesem Glaubens- und Sehhorizont gegenüber christlicher Kunst die zur Diskussion stehenden Werke Donatellos als radikale Versuche erscheinen, neben dem Belehren und Erinnern v. a. das geforderte *movere* mit neuen Mitteln zu realisieren.

Die eindringliche Überzeugungskraft seines Johannes auf die Mitglieder der Bruderschaft – auf ihre Bereitwilligkeit zu Buße und *penitenza* – dürfte durch die realistische Bemalung und Häßlichkeit der Erscheinung entscheidend gesteigert worden sein. Für die Zeitgenossen Donatellos mußte sich durch beides die ästhetische Distanz zum Betrachter wesentlich verkürzen und der Eindruck entstehen, man sehe tatsächlich den Prediger über den Köpfen der Gläubigen auf einer kleinen Anhöhe – wie es die Bibel beschreibt. Die prinzipielle Bereitschaft, solche Verbindungen zwischen Heilsgeschichte und Jetzt, zwischen Statuen und Mitmenschen zu ziehen, läßt sich allenthalben den Quellen entnehmen. Die Volksverehrung schien so-

mare chon atti ›steriroi, di fuori, di lagrime e ppianti che passano via presto; e che pocho dura più la divozione che si durino le lagrime« (nach Zelina Zafarana, »Per la storia religiosa di Firenze nel Quattrocento«, in: *Studi medievali*, ser. 3, 9 [1968], 1017–1113, hier 1059). – Zu Poggio Cesare Vasoli, »Poggio e la polemica antimonastica«, in: *Poggio Bracciolini 1380–1980*, Florenz 1982, 163–205. – Vgl. dann auch Michelangelos Kritik, dazu jetzt NAGEL 2000.

<sup>85</sup> Vgl. selbst den Humanisten GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 194 über den Franziskanerprediger Alberto da Sarteano (1435): »Quo fit ut te ipso nonnullisque similibus Jesu Christi ministris [...] haec aetas gloriatura priorum saeculorum, quibus Christi ecclesia floruit, ante oculos atque aures nostras repraesentet imaginem.« – Insgesamt Mario Fois, »L'Osservanza« come espressione della ›Ecclesia sempre renovanda‹, in: *Problemi di storia della chiesa nei secoli XV–XVII*, Neapel 1979, 13–107. Der Einfluß der Franziskaner-Observanten auf die Kunst wurde schon mehrfach betont, s. Bruno Toscano, »Storia dell'arte e forme della vita religiosa«, in: *Storia dell'arte italiana*, Bd. I/3, 1979, 271–318.

<sup>86</sup> Etwa Nicolai Rubinstein, »Lay patronage and observant reform in fifteenth-century Florence«, in: *Christianity* 1990, 63–82.

wieso vor der Gefahr nicht gefeit, den jeweils erwählten Heiligen als quasilebende Person zu verstehen.<sup>87</sup> In Krippen- und Passionsspielen seit dem späteren Duecento sollten die verwendeten bemalten Holzfiguren ja ganz legitimerweise lebendig erscheinen.<sup>88</sup> Teils gerierten sich auch die modernen Wanderprediger wie Inkarnationen des Täufers, die Beschreibungen decken sich völlig mit dem Erscheinungsbild von Donatellos Statue:

[...] ein zweiter Johannes der Täufer [...] der Bart lang und schwarz, dazu [...] einen Gürtel aus Leder; seine Gewandung war schwarz wie ein Sack aus Ziegenhaaren und reichte bis zu den Füßen.<sup>89</sup>

Gebets- und Meditationsanweisungen schließlich empfehlen, sich das Geschehen und die Personen der Heilsgeschichte zur intensiveren Vergewärtigung in die eigene Umgebung und Zeit zu transponieren. Eine vollplastische, realistisch ausgearbeitete und bemalte Statue entsprach vom optischen Eindruck her dem erstrebten Bild, das der Gläubige im Geiste zu entwerfen versuchte:

Im ersten Schritt, da der Geist beginnt, [...] an Christus zu denken, erscheint dieser im Geiste und Imaginationsvermögen als Schrift. Im zweiten erscheint er gezeichnet. Im dritten erscheint er gezeichnet und schattiert. Im vierten erscheint er farbig und mit Fleisch versehen. Im fünften erscheint er mit Fleisch versehen und plastisch.<sup>90</sup>

So liest sich etwa auch die Vision eines Gläubigen, überliefert in einer um 1463 niedergeschriebenen Johannes-Legende, als ob sie von Donatellos Statue inspiriert worden wäre. Christus, Maria und die Schar der Heiligen

<sup>87</sup> Trotz seiner Überzeichnung charakteristisch das Beispiel einer Johannes-Statue in der populären Facetien-Sammlung des Piovano Arlotto, vgl. *Motti e Facezie del Piovano Arlotto*, hg. G. Folena, Mailand 1953, 40f., Nr. 23; dazu TREXLER 1972, v. a. 26f., mit weiteren Beispielen. – Zu den Gefahren der Idolatrie und populären Heiligenverehrung SASSETTI, *Lettere*, 99–104; Coluccio Salutati, *De fato et fortuna*, hg. Concetta Bianca, Florenz 1985, 189f.; BIGLIA, *Liber*, § 28, 338f.

<sup>88</sup> BELTING 1981; FREEDBERG 1989.

<sup>89</sup> »Un altro Giovanni Battista [...] la barba lunga e nera ed [...] una cintura di pelle; il suo abito era nero come un sacco di peli di capra e lungo sino ai piedi« (zitiert nach JOHNSON 1994, 174). – Vgl. den Negativvergleich mit Bernhardin bei Andrea de Cascia, *Sermo contra imaginem nominis tabulellae, quae est imago et signum antichristi*: »Ex his patet qualiter ista bestia in victu et vestitu apparet Ioannes Baptista [...]« (nach LONGPRÉ 1935–37, hier 1936, 456).

<sup>90</sup> So die allerdings bereits vom Beginn des Trecento stammenden Meditationsanweisungen des Ugo Panciera, *Trattato della Perfezione della mentale azione*, in: *I mistici del Duecento e del Trecento*, hg. A. Levasti, Mailand 1960, 273: »Nel primo tempo nel quale la mente cominci colle infrascritte circostanzie di Cristo a pensare Cristo pare nella mente e nella imaginativa scritto. Nel secondo pare disegnato. Nel terzo pare disegnato e ombrato. Nel quarto pare colorato e incarnato. Nel quinto pare incarnato e rilevato.« – Dazu ANTOINE 1988, 586.

versammeln sich im Himmel wie um einen kleinen Platz, auf dem Johannes zur Predigt auftritt:

Et nel mezzo di questa piazza aveva una pietra pretiosa tonda come la macina del molino & quasi di quella grandezza. Et avevani due schallioni Et disopra nel mezo di questa pietra fiera il grande barone Giovanni baptista. Et era ritto et ragguardiva nella faccia di dio Et pareva che avesse uno cappello in capo fatto amodo della commune corona la quale si dipinge in sul capo de santi Et aveva indosso il vestimento del camello & per quella vesta lipparve conoscere Et questa vesta pareva tucta doro fino [...].<sup>91</sup>

Ganz eindeutig und bewußt hatte Donatello den Wechsel von einem hoheitsvoll-repräsentativen zu einem affektiven Stil am Hochaltar des Paduaner Santo vorgeführt. Während der Bronzealtar die Würde des Ortes (der Reliquien des Hl. Antonius) und den Anspruch der Franziskaner für die Gläubigen und Besucher der Basilika demonstrierte – und wie Geraldine Johnson jüngst argumentierte, möglicherweise sogar innerhalb des Ordens die Position der Konventualen in Fragen des Armutsverständnisses gegenüber den Observanten signalisierte –, war das steinerne Grablegungsrelief auf der Rückseite nur für die Insassen des Chorgestühls sichtbar (Abb. 148).<sup>92</sup> Gegenüber den repräsentativen, zumindest von der Intention her, wenn auch in der Ausführung nicht vollkommen präzise ziselierten und auf Hochglanz polierten Bronzeskulpturen und -reliefs mußte die *Grablegung* beinahe archaisch erschienen sein mit ihrer ungebändigten Trauer der einfach und grob gestalteten Figuren, deren räumliche Anordnung um den Sarkophag unklar bleibt und deren bunte Marmoreinsätzen an Cosmaten-Arbeiten erinnern. Den Mönchen hätte das Stück als Meditationsobjekt gedient und sie mit der ganzen emotionalen Last des Leidens Christi konfrontiert.

<sup>91</sup> *Legenda di sancto Giovanni*, fol. [211v–212r]: »Ora diremo d'una visione molto bella veduta di lui di uno suo devoto. XXXVI.

<sup>92</sup> Die Rekonstruktionsversuche des Santo-Altars findet man zusammengestellt bei WHITE 1984 und ROSENAUER 1993, 236–240, zuletzt Andrea Calore, »Andrea Conti «de le caldiere» e l'opera di Donatello a Padova«, *Il Santo*, 33 (1993), 247–272, und ders., »Proposta ricostruttiva dell'altare maggiore del Santo, opera di Donatello«, in: *Il Santo*, 34 (1994), 71–80. Das Grablegungsrelief wird allgemein auf der Rückseite lokalisiert; vgl. dazu auch VASARI, *Vite*, Bd. 2, 411: »Similmente nel dossale dello altare, fece bellissime le Marie che piangono il Christo morto.« – Zur Deutung und liturgischen Einbindung Sarah Blake McHam, »Donatello and the high altar in the Santo, Padua«, in: *IL 60. Essays honoring Irving Lavin on his sixtieth birthday*, hg. Marilyn Aronberg Lavin, New York 1990, 73–96 (vgl. Verrocchio 1992, 259–269); zur Sichtbarkeit für verschiedene Gruppen von Gläubigen jüngst ausführlich JOHNSON 1999. – Zur Tradition der Grablegung NAGEL 2000, 25–48.



Abb. 148  
Donatello,  
Beweinung Christi.  
Padua, Santo

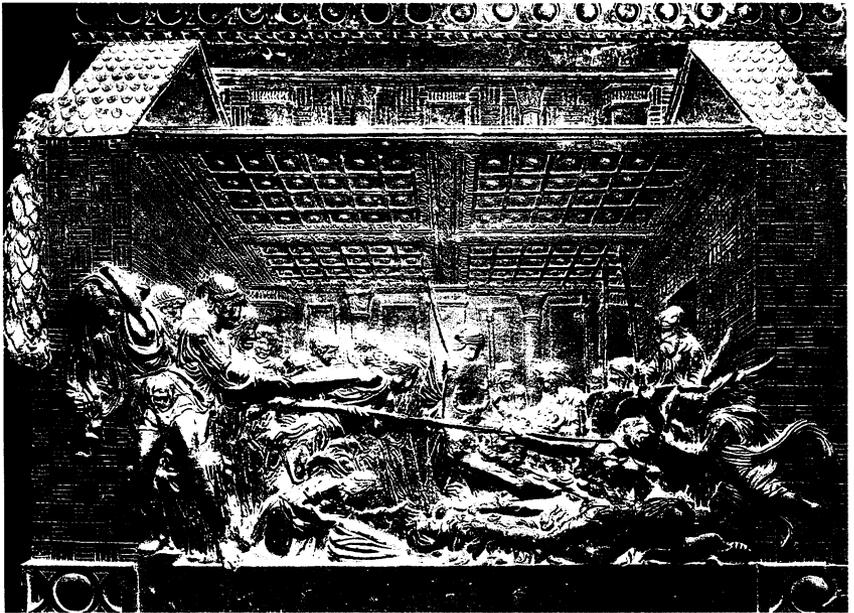
Für sie mußte gelten, wozu der Autor einer *sacra rappresentazione* zum Thema Grablegung im Prolog seine Zuschauer aufforderte: »Si tu non piangi quando questo vedi [...]«. <sup>93</sup>

An den S. Lorenzo-Kanzeln – um die späten Beispiele für Donatellos expressiven Stil wenigstens zu streifen – ließe sich mit dem Hinweis auf das *muovere* etwa die unverhüllte, die Grenzen des Decorums erreichende Brutalität der Laurentius-Marter erklären, wo der Heilige mittels einer langen Gabel am Hals auf den Rost gepreßt wird (Abb. 149). Biglia hatte just dieses Beispiel gewählt: »Wer würde nicht mit größerer Devotion und innerem Feuer [der Anteilnahme] auf die Skulptur des Laurentius auf dem Feuerrost blicken, als wenn er etwas darüber lesen würde?« <sup>94</sup> Im übrigen scheint Do-

<sup>93</sup> BMLF, Ashb. 1542, fol. 1v, datiert 1465; auf diese Passage verweist im Zusammenhang mit den plastischen Beweinungsgruppen des späteren 15. Jhs. Timothy Verdon, »Si tu non piangi quando questo vedi...«: Penitenza e spiritualità laica nel Quattrocento«, in: *Niccolò dell' Arca* 1989, 151–166 (mit weiteren Bsp.).

<sup>94</sup> BIGLIA, *Liber*, § 22, 333: »Nec quisquam est, qui si Salvatoris figuram aut crucis signum aut alicuius sanctorum ymaginem viderit, non vultu ac toto corpore intentiorem pietatem demonstret, quam si solum nomen scriptum aspexerit. [...] Quis autem non devotius et ardentius sculptam ardentis Laurentii cratem spectet, quam si id uno versu notatum legat?« – Biglia scheint sich gegen die berühmteste Beschreibung der Marter bei Prudentius, *Peristephanon*, II, zu richten, wo gerade die unerschrockene und schmerzunempfindliche Heiterkeit des Heiligen betont wird; vgl. bereits SALUTATI, *De Fato*, 103. – In der Brutalität der Darstellung am ehesten vergleichbar scheint mir eine Zeichnung in der New Yorker Pierpont Morgan Libr. von Cenni di Francesco (?) (BOSKOVITS 1975, 291, Abb. 314): Dem

Abb. 149  
Donatello,  
Martyrium des  
Hl. Laurentius.  
Florenz,  
S. Lorenzo



Donatello durch den herbeieilenden Engel mit der Märtyrerpalme neben den »Taten des Heiligen« eben auch die »himmlische Belohnung« – wie Biglia schreibt – andeuten zu wollen. Wenn schließlich das hölzerne Kruzifix aus der Kirche der Franziskaner-Observanten in Bosco ai Frati auch nicht von Donatello selbst sein sollte, so kann es doch für die Kunstproduktion im Umkreis Donatellos und das religiöse Klima nach der Jahrhundertmitte stehen (Abb. 150).<sup>95</sup> Und es führt uns auch wieder in das unmittelbare Umfeld Cosimos de' Medici, der das Füllhorn seiner religiösen Stiftungen bevorzugt über diesem Konvent ausschüttete.<sup>96</sup> Bemerkenswert an dem realistisch-leidend gestalteten Corpus – und einzigartig, soweit nach den erhaltenen Beispielen des 15. Jhs. zu beurteilen<sup>97</sup> – ist vor allem die Bema-

mit heißem Öl gequälten S. Miniato erscheint Christus mit der Märtyrerpalme. – Für frühere Laurentiusmarteren ließe sich auf Bernardo Daddis Darstellung in S. Croce, Florenz, und die Katharinenkapelle in S. Francesco, Assisi, verweisen.

<sup>95</sup> Der schlechte Erhaltungszustand der Skulptur erschwert eine Zuschreibung. Für Donatello plädierte zuerst mit immer noch guten Argumenten Alessandro Parronchi, »Il Crocifisso del Bosco« (1961, nach PARRONCHI 1980, 51–67); LISNER 1970, 73f. (nicht überzeugend als Desiderio); s. den Überblick zur weiteren Forschung bei ROSENAUER 1993, 321f., dessen eigenes Argument gegen die Attribution – die Unterschiede zum Paduaner Bronze-Kruzifix – angesichts der gänzlich anderen stilistischen Anforderungen hier und dort ebenfalls nicht ganz einleuchtet.

<sup>96</sup> Crispin Robinson, »Cosimo de' Medici and the Franciscan observants at Bosco ai Frati«, in: *Cosimo de' Medici* 1992, 181–194; KENT 2000, 167–171.

<sup>97</sup> Siehe die Zusammenstellung von LISNER 1970, allerdings ist vor einer weitgehenden

lung, welche schonungslos die Spuren der Geißelung nachzeichnet. Auch dieses Merkmal wurde bereits 1427 anlässlich der Auseinandersetzung um die IHS-Tafel des Bernhardin von Siena als wirkungssteigernd und devotionsfördernd empfohlen:

Das Bild des Kruzifixes wird [...] besser und wirkungsvoller durch unseren Erlöser Jesus Christus selbst als durch drei Buchstaben dargestellt, denn die Devotion des Volkes entfacht sich viel eher beim Anblick eines Bildes Christi, der mit Nägeln ans Kreuz geheftet, von Wunden übersät und vom Scheitel bis zur Fußsohle durch blaue Flecken und Geißelschläge gezeichnet ist, als nur durch den Anblick dreier Buchstaben.<sup>98</sup>

Unsere Überlegungen zum Zusammenhang von realistisch bemalten Statuen und Laiendevotion, *penitenza* und *movere* scheinen zu bestätigen, daß ausgerechnet das von der berühmten Geißlerprozession der Bianchi 1399 von Lucca nach Florenz mitgeführte Kruzifix ebenfalls die Spuren der Flagellation zeigte.<sup>99</sup>

Zusammenfassend: Das 15. Jahrhundert übernahm auf den ersten Blick unverändert die christliche Kunsttheorie, wie sie Bonaventura und Thomas von Aquin formuliert hatten. Bilder legitimierten sich weiterhin über die dreifache Funktion des Instruierens, Memorierens und über die affektive Stimulanz des Gläubigen. Verlagert wurde allerdings – wie es sich auch in anderen Bereichen des Glaubens nachweisen läßt – die Gewichtung. Zum einen definierten sich individuelle Devotion und Buße zunehmend über Affekte, andererseits galt es, die Leidenschaften des Körpers zu besiegen. Eine Reihe von christlichen Bildwerken sollte dazu dienen, die dafür notwendigen Gemüthaltungen exemplarisch vor Augen zu führen, ließ sich doch über diese Sinnesorgane das *movere* am leichtesten bewerkstelligen. Der Realismus der Kunstwerke erleichterte dabei dem Betrachter den emo-

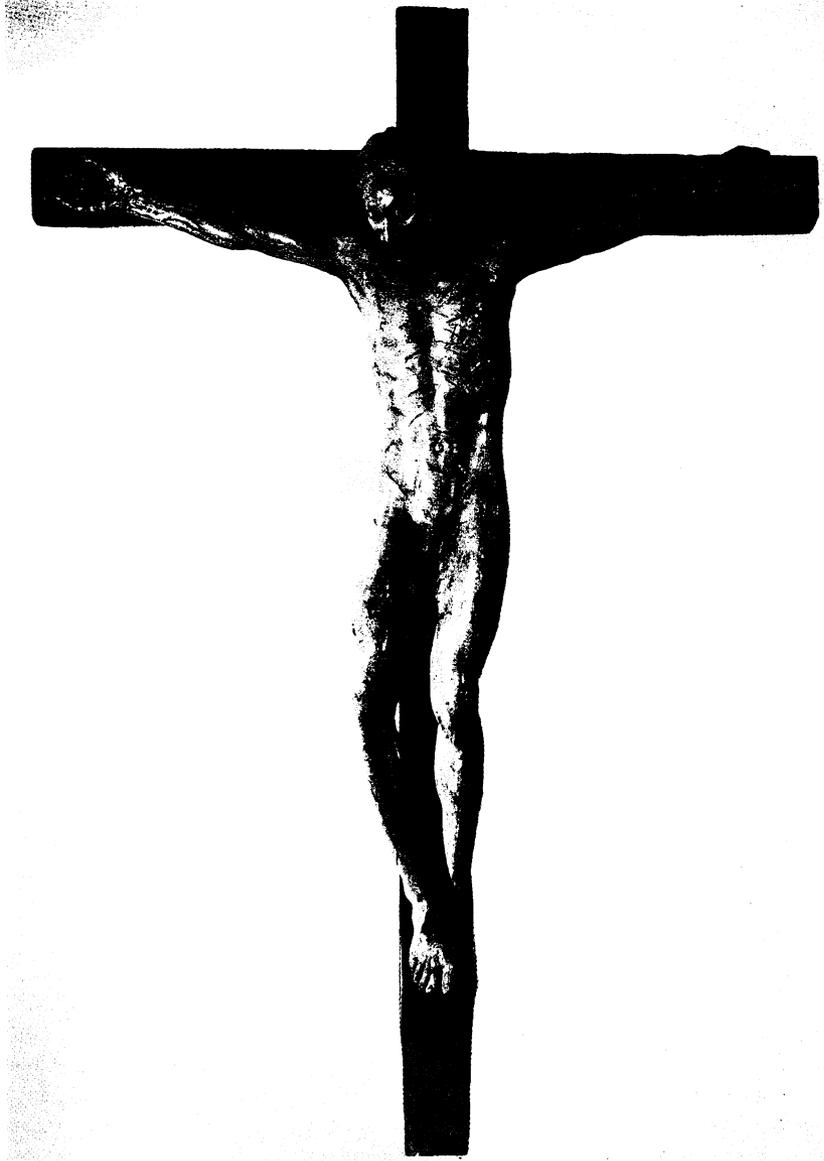
Restaurierung der ursprünglichen Farbigkeit der meisten Exemplare kein sicheres Urteil zu fällen (die Kruzifixe in *Scultura dipinta* 1987 und *Scultura lignea* 1995 ansonsten ohne Striemen). Zu ergänzen der jüngst gefundene hölzerne Kruzifix (aus dem Umkreis?) des Verrocchio s. BUTTERFIELD 1997, 90 u. 216f.

<sup>98</sup> Der lateinische Text in Anm. 76.

<sup>99</sup> Zu dem jüngst gereinigten Kruzifix, der bereits um 1330 zu datieren ist, Max Seidel in: *Scultura lignea* 1995, Bd. 1, 99–104. – Dort nicht erwähnt zur Bewegung und Geschichte der Bianchi: Daniel E. Bornstein, *The Bianchi of 1399. Popular devotion in Late Medieval Italy*, Ithaca und London 1993, v. a. 84–91 u. 130f., für eine *Lauda* über den Gekreuzigten.

<sup>100</sup> Auf die Forderung nach Naturnachahmung verweisen SANDERS 1984; Adalgisa Lugli, »Terre cuite demi-nature: i Compianti di Guido Mazzoni«, in: *Niccolo dell'Arca* 1989, 139–149; LUGLI 1990, 31–95; vgl. auch die Erklärung für den »neuen Realismus« bei SUMMERS 1989, der letztlich die Aufwertung der Sinneswahrnehmung dafür verantwortlich machen will.

Abb. 150  
Donatello (Um-  
kreis?), Kruzifix.  
Bosco ai Frati,  
S. Francesco



tionalen Zugang. Daneben einher gingen natürlich immer noch – je nach Funktion der Bilder und Statuen gewichtet – Belehren und Erinnern, Repräsentieren und Anregung zur Kontemplation.

Christliche und neue klassisch-humanistische Kunsttheorie kamen im Quattrocento so anscheinend weitgehend zur Deckung. Denn die Humanisten forderten ja auch – nach dem Muster der antiken Autoren – die Belebung der Kunstwerke und eine affektive Beziehung zum Betrachter. Und

beide Male sollten diese Ziele durch möglichst genaue Naturnachahmung erreicht werden.<sup>100</sup> Offensichtlich war man sich der weitgehenden Parallelen auch bewußt, ansonsten hätte nicht schon Bonaventura Horaz zitieren und Biglia auf die den Heiligenbildern entsprechende Vorbildfunktion antiker Ehrenstatuen verweisen können.<sup>101</sup> Entsprechend scheinen Albertis Anweisungen in *De Pictura* gleichermaßen für profane wie religiöse Darstellungen zu gelten. Kunstgenuß und Devotion schlossen sich zumindest in den seltenen zeitgenössischen Beschreibungen religiöser Bilder nicht aus. Bartolomeo Fazio etwa lobt an einer Marien tafel des Jan van Eyck im Besitz König Alfonsos von Neapel auch den »Johannes den Täufer, der die bewundernswerte Heiligkeit und asketische Strenge seiner Lebensführung veranschaulicht.«<sup>102</sup> Cyriacus d'Ancona empfindet zwar als guter Christ beim Anblick der Kreuzabnahme Christi, wie sie auf einem Bild Rogiers van der Weyden in Ferrara zu sehen war, übergroßes Mitleid (»pientissimo agalmate«). Dennoch hält ihn dies nicht davon ab, mit einer Reihe klassischer Topoi die »eher göttliche denn menschliche Kunstfertigkeit« zu rühmen (»potius divina dicam quam humana arte depictam«).<sup>103</sup> Und Guarino da Verona sah in einem büßenden Hieronymus in der Wüste des Pisanello Tugend und Kunst gleichermaßen vereint – aus ähnlichem Grunde sollte dieser Kirchenvater ja auch zum Lieblingsheiligen der Humanisten aufsteigen, verband er doch Gelehrsamkeit und Studium der Klassiker mit dem christlichen Ideal der Askese.<sup>104</sup> Selbst das Regulativ des Decorums, das einen alle Grenzen der Schönheit überschreitenden Verismus, wie ihn der hölzerne Johannes oder die Magdalena Donatellos vorführen, eigentlich unmöglich hätte machen müssen, besaß keine uneingeschränkte Gültigkeit.

<sup>101</sup> Anfang des Jahrhunderts hätte dieser Vergleich noch Aufsehen erregt: 1397 ließ Carlo Malatesta die Vergil-Statue in Mantua aus dem Grunde zerstören, weil solche Monumente nur Heiligen gebührten. Die empörten Humanisten begründeten daraufhin die Vorbildfunktion berühmter Dichter. Siehe VERGERIO, *Epistolario*, 196f.: »Non sum qui negem et statuas et honorem sanctis deberi, qui merito vite virtutumque doctrina sunt digni ut celebrentur in terris et in celis beatam sempiternamque vitam agant; poetis vero hisque illustribus non video cur constitui non possint. [...] nam et posteris, cum hec vident, magna sunt incitamenta animorum, ingeniiisque ad virtutem et vite gloriam ingens calcar ex his additur [...]«. Dazu insgesamt FISHER 1987.

<sup>102</sup> Nach BAXANDALL 1971, 165: »Iohannes Baptista vitae sanctitatem et austeritatem admirabilem prae se ferens«.

<sup>103</sup> Nach *Le Muse e il Principe*, 1991, Bd. 2, 326.

<sup>104</sup> GUARINO, *Epistolario*, Bd. I, 554–557: »Nobile Hieronymi munus quod mittis amandi, Mirificum praefert specimen virtutis et artis.« – Zum Aufkommen des Bildtypus des büßenden Hieronymus neben der klassischen Studie von Millard Meiss, »Scholarship and penitence in the early Renaissance: the image of St. Jerome«, in: *Pantheon*, 32 (1974), 134–140, jetzt Eugene F. Rice, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore und London 1985; Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie*, Paris und Rom 1987; WIEBEL 1988.

Zwar formulierte Alberti in Anlehnung an Quintilian sein Verdikt eindeutig:

Der antike Maler Demetrios vermochte nur deshalb nicht die höchste Anerkennung zu erwerben, weil er weit mehr darauf ausging, die Gegenstände naturgetreu als schön zu bilden.<sup>105</sup>

Aber just ab den 1420er Jahren läßt sich eine auf Aristoteles, Plutarch und Horaz rekurrierende Diskussion rekonstruieren, die die Darstellung des Häßlichen – Mäuse, Frösche, sonstiges Kriechgetier, aber auch Leichen – als Ausweis für den Wagemut des Künstlers zu rechtfertigen suchte.<sup>106</sup> Zudem lieferte ein Brief des jüngeren Plinius den Präzedenzfall, daß an Kunstwerken selbst unschöne Naturbeobachtung am menschlichen Leibe goutiert wurde. Der Autor hatte die Bronze-Statue eines nackten stehenden Greises erworben, mit hervortretenden Knochen, Muskeln und Adern, faltiger Haut, dünnem, schütterem Haar, eingefallener Hals- und Brustpartie, hängendem Bauch etc. – kurz: Die Figur wirkte lebendig und galt als außerordentliches Kunstwerk.<sup>107</sup> Bezeichnend für den christlichen Humanismus – sein forciertes Zur-Deckung-Bringen von Antike und Christentum – und das noch sehr lose gefaßte Stilverständnis seiner Vertreter scheint, daß man offenbar Werke wie Donatellos Bronze-David und seinen Johannes d. T. weitgehend unter dem begrifflichen Mantel und im Rahmensystem klassischer Ästhetik hätte vereinen können, wenn auch an entgegengesetzten Extrempositionen.

#### *Augustinus und die »veritas artis«*

Aber nur auf dieser humanistischen Sichtweise zu bestehen, hieße eine genuin christliche Rechtfertigung des Häßlichen zu übersehen, die im Quattrocento schon deshalb wieder aktuell werden mußte, da sie von dem Kirchenvater Augustinus ausging. Und tatsächlich finden sich einige Indizien dafür, daß die Angleichung klassischer und christlicher Beurteilungskriterien von Kunst nicht ungeteilte Zustimmung fand. Dies könnte vor allem für Donatellos spätere Stilentwicklung von Bedeutung sein.

Das christliche Bildverständnis des Quattrocento scheint neben der scholastischen Funktionsbestimmung Belehren / Erinnern / Bewegen und dem Versuch, die christliche Lehre mit den ästhetischen Kriterien der Antike möglichst in Einklang zu bringen, durch einen dritten Faktor, durch die Schriften des Augustinus bestimmt. Die Nennung gerade dieses Kirchenga-

<sup>105</sup> ALBERTI, *De Pictura*, § 55, nach Quintilian, *Institutio Oratoria*, 12, 10, 9.

<sup>106</sup> Dazu ausführlich PFISTERER 1996.

<sup>107</sup> Plinius d. J., *Epistulae*, 3, 6; auf diese Stelle verweist Angelo Decembrio, *De politia litteraria* (nach BAXANDALL 1963, 323). – Siehe noch Ende des Jhs. den PROSPETTIVO MILANESE, *Antiquarie prospetive* zu Antonio Pollaiuolo: »Et Anton pollifel proprio modello/per nothomia e ogni nervo e osso/come facto lhavessi praxitello«.

ters verwundert nicht, seine zentrale Bedeutung für das Denken der Frührenaissance im allgemeinen ist längst erkannt.<sup>108</sup> In welchem Maße bereits der ›Begründer‹ humanistischer Kunsttheorie Petrarca auf Augustinus' Einschätzung der Künste rekurrierte, hat Maurizio Bettini gezeigt.<sup>109</sup> Für die christliche Erklärung des (scheinbar) Einfachen und Häßlichen eines Teils der Schöpfung lieferte Augustinus die zwei entscheidenden Überlegungen. Hans Robert Jauss hat die Konsequenzen dieses Wandels der ›klassischen und christlichen Rechtfertigung des Häßlichen‹ beschrieben. Die Loslösung des Göttlichen, des wahren Inhalts, der tugendhaften Seele vom schönen Äußeren, ein Aufbrechen der Vorstellung von der *kalokagathia* also, verweist auf einen kategorialen Unterschied des Christentums zum Denken der Antike. Für diese wäre es unvorstellbar gewesen, daß Christus, Gottes Sohn, in einem mit allen Makeln behafteten und allen Erniedrigungen unterworfenen Menschenleib inkarniert wurde.<sup>110</sup> Der Kirchenvater bestritt nun einmal, daß es in der gottgeschaffenen Welt überhaupt Überflüssiges und Häßliches gebe. Dies erscheine nur dem Menschen so aus seiner begrenzten Perspektive. Er würde den Sinn von Mäusen, Fröschen oder Leichen – dies entspricht exakt den bereits erwähnten Beispielen bei Aristoteles, Plutarch und der humanistischen Diskussion um künstlerischen Wagemut – im Heilsplan eben nicht erkennen. Denn für die Welt gilt: »Alles ist auf seine Art schön.«<sup>111</sup> Im übrigen könne der Mensch überhaupt erst aus dem Kontrast, den solche Dinge bieten, das ihm schön Scheinende benennen. Wie in einem Gedicht oder Bild, so entstehe in der Welt Schönheit aus der Ordnung der

<sup>108</sup> Paul O. Kristeller, »Augustine and the early Renaissance«, in: ders., *Studies in Renaissance thought and letters*, Bd. 1, Rom 1956, 355–372; Klaus Heitmann, »Augustins Lehre in Petrarca's ›Secretum‹«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 20 (1960), 34–55; William J. Bouwsma, »The two faces of humanism: stoicism and augustinianism in Renaissance thought«, in: *Itinerarium Italicum*, hg. Heiko A. Oberman und T. A. Brady, Leiden 1975, 3–50; Albert Rabil, »Petrarch, Augustine, and the classical christian tradition«, in: *Renaissance humanism* 1988, Bd. 1, 95–114.

<sup>109</sup> BETTINI 1984, 235–264; vgl. auch Jean Wirth, »Théorie et pratique de l'image sainte à la vieille de la réforme«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 48 (1986), 319–357. – Zu Augustinus' Vorstellung von den menschlichen *artes* insgesamt s. Robert J. O'Connell, S. J., *Art and the christian intelligence in St. Augustine*, Oxford 1978; Frederick van Fleteren, »St. Augustine, neoplatonism, and the liberal arts: the background to *De doctrina christiana*«, in: *De doctrina christiana. A classic of western culture*, hg. Duane W. A. Arnold und Pamela Bright, Notre Dame und London 1995, 14–24.

<sup>110</sup> Erich Auerbach, »Sermo humilis«, in: AUERBACH 1958, 25–63; JAUSS 1968; eine ausführliche Zusammenstellung und Interpretation der Quellen dann bei Paul Michel, ›*Formosa deformitas*‹. *Bewältigungsformen des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur*, Bonn 1976.

<sup>111</sup> Augustinus, *De Genesi contra Manichaeos*, I, 16, 26: »Omnia in suo genere pulchra«.

Vielfalt und aus bewußten Gegensätzen. Auf diese Argumentation scheint sich etwa Lorenzo Valla zu berufen (s. o.).

Eigentliche Schönheit aber – so die zweite Überlegung – sei überhaupt erst im Hinblick auf das Jenseits zu beurteilen, könne auf Erden durchaus noch häßlich aussehen. Bestes Beispiel dafür ist der Kreuzestod Christi:

Die ›Unförmigkeit/Häßlichkeit Christi formt dich. Wenn jener nämlich nicht hätte häßlich sein wollen, hättest du die ehemals [d. h. mit dem Sündenfall] verlorene (schöne) Form nicht zurückerhalten. Er hing nämlich häßlich am Kreuz, aber seine Häßlichkeit war unsere Schönheit.<sup>112</sup>

Auch im *Gottesstaat* hatte Augustinus im Hinblick auf das Problem der körperlichen Auferstehung die irdische Häßlichkeit des menschlichen und insbesondere des meist durch das Martyrium entstellten Heiligenleibes diskutiert. Gerade dessen *deformitas* erstrahle im Jenseits aber als *pulchritudo virtutis*:

Wir möchten gern in jenem Reiche an den Leibern der seligen Märtyrer die Narben der Wunden sehen, die sie um des Namens Christi willen erlitten [...] Denn sie verunstalten nicht, sondern verleihen Würde und lassen eine Schönheit erstrahlen, die, obschon am Leibe, doch eine Schönheit nicht des Leibes, sondern der Tugend ist.

Der gesamte Vorgang der Auferstehung und Transformation des menschlichen Körpers hin zum Schönen wird einem Bildhauer verglichen, der sein Werk ja auch ohne Materieverlust einschmelzen und wieder neu und besser ausformen könne:

<sup>112</sup> Augustinus, *Sermones*, XXVII, 6: »Deformitas Christi te format. Ille enim si deformat esse noluisse, tu formam quam perdidisti non recipisses. Pendeat enim in cruce deformat, sed deformatitas illius pulchritudo nostra erat.« – Für weitere Belege bei anderen Autoren s. Jacob Taubes, »Die Rechtfertigung des Häßlichen in urchristlicher Tradition«, in: *Die nicht mehr schönen Künste*, hg. Hans Robert Jauss, München 1968, 169–185. – In den Meditationsanweisungen, mit denen der Dominikanerkardinal Johannes de Torquemada in den 1460er Jahren einen Freskenzyklus im Kreuzgang von S. Maria sopra Minerva (Rom) versehen ließ, scheint er just dieses Argument zu evozieren, zwar nicht angesichts der Kreuzigung, wohl aber bei Verhör und Geißelung Christi. Der Betrachter wird bewußt auf die Unschönheit Christi hingewiesen, und diese mit der Bedeutung für unsere Erlösung gekoppelt: »Wir sehen ihn und er war [in diesem Augenblick] weder schön noch würdig, denn auf seinem Gesicht zeichneten sich die blauen Flecke von den Hieben seiner Feinde ab.« (»Vidimus eum et non erat speties nec decor: quia vultum eius iniquorum livor verberibus sedaverat.«) In den Texten, die ansonsten weder den Betrachter (»vidimus«) thematisieren noch auf Details der Darstellung eingehen, muß diese Passage besonders auffallen (Johannes de Turrecremata, *Meditationes – Faksimile-Ausgabe des Erstdrucks von 1467*, hg. Heinz Zirnbauer, Wiesbaden 1968; s. auch HOOD 1993, 227f. u. 277f.). – Daß Christus wie ein Maler unsere ursprüngliche Schönheit wieder herstelle, betont Hieronymus Scaepius, *Oratio in die festo omnium sanctorum*, Rom 1489, fol. [4r–v] (nach O'MALLEY 1979, 65).

Wenn schon ein menschlicher Künstler ein Standbild, das ihm aus irgendeinem Grund mißriet, einschmelzen und aufs trefflichste erneuern kann, so daß kein Stoff, sondern nur die Mißbildung schwindet, [...] was kann man dann erst von dem allmächtigen Künstler erwarten? Sollte er nicht alle Mißbildungen menschlicher Leiber aufheben und beseitigen können [...]?<sup>113</sup>

Wenn aber die äußere Gestalt auf Erden vergänglich und unbedeutend war, dann implizierte das auch bei Kunstwerken eine gewisse Geringschätzung der Form gegenüber dem Inhalt. So ließen sich zumindest einige Passagen bei Augustinus verstehen. Am Schluß der christlichen Redelehre von *De doctrina christiana* hieß es daher unmißverständlich und alle rhetorischen Vorschriften relativierend:

In der Rede selbst soll er [der Redner] lieber durch den Inhalt als durch die Form gefallen, den richtigsten Ausdruck der Wahrheit für die beste Sprache halten und als Lehrer nicht den Worten dienen; vielmehr lasse er die Worte dem Lehrer dienen. [...] Geradeso, wie einer, der zwar einen schönen Leib, aber eine häßliche Seele besitzt, deshalb mehr zu bedauern ist, als wenn er auch einen häßlichen Leib hätte, so sind auch jene, die etwas Falsches in beredter Form behandeln, deshalb mehr zu bedauern, als wenn sie es in unschönem Stil vorbrächten.<sup>114</sup>

Entscheidend ist die ›Wahrheit der Aussage‹ (*veritas*), nicht die Art der Formulierung und des Vortrags. Mit Isidor von Sevilla und Rabanus Maurus sollte sich dieser augustinische Gegensatz von *veritas* und *verba* dann noch vertiefen.<sup>115</sup> Um 1441 kann dann der humanistisch gebildete Kamal-

<sup>113</sup> Augustinus, *De civitate Dei*, 22, 19; zitiert etwa bei Thomas von Aquin, *Summa Theologiae*, IIIa qu54 ar4: »[...] unde et augustinus dicit, in xxii de civ. dei, quod fortassis in illo regno in corporibus martyrum videbimus vulnerum cicatrices quae pro christi nomine pertulerunt, non enim deformitas in eis, sed dignitas erit; et quaedam, quamvis in corpore, non corporis, sed virtutis pulchritudo fulgebit.« – Vgl. auch Antonius Bargensis, *De dignitate hominis* (1447), über die 11. Glückseligkeit des Paradieses, mit der das irdische Leiden in Gloria verwandelt würde (nach Paul Oskar Kristeller, *Studies in Renaissance thought and letters*, Bd. 2, Rom 1985, 549). – Zu byzantinischen Vorbildern Augustins s. Gerhard B. Ladner, »The concept of the image in the Greek fathers and the Byzantine iconoclastic controversy«, in: ders., *Images and ideas in the Middle Ages*, Rom 1983, Bd. 1, 73–111, hier 85f. [zuerst erschienen 1953].

<sup>114</sup> Augustinus, *De doctrina christiana*, § 61. – Daneben ließe sich etwa eine Äußerung Senecas stellen, nach der sich die Wahrheit stets einfach ausdrücke, Seneca, *Epistolae moralis*, 49, 12: »Veritatis simplex oratio est«.

<sup>115</sup> DE BRUYNE 1946, Bd. 2, 178f. – Vgl. dann das Vorwort der *Meditationes Vitae Christi*, in dem der Autor ankündigt, lieber durch rauhe, ungeschliffene Sprache das Herz des Gläubigen erreichen zu wollen, als nur durch kunstvolle Worte dem Ohr zu schmeicheln. Und Domenico Cavalca (*Specchio della vera penitenza*) bezweifelt überhaupt, daß beim Volk sprachliche Finesse von Nutzen sei, wenn sich nur der Inhalt als wahr erweise:

dulenserabt Hieronymus Aliotti fordern, nach dem Vorbild der Propheten ›nackt‹ allein der Wahrheit zu folgen, die an sich schon strahlend und vom Heiligen Geist eingegeben sei. Dagegen bedürfe die Lüge des täuschenden Schmucks, der rhetorischen Verkleidung.<sup>116</sup> Georgius Trapezuntius folgte um die gleiche Zeit noch radikaler, daß die Rede eines Philosophen umso besser sei, je häßlicher sie ihren Inhalt darbiere, d. h. nicht durch oberflächliches Ornament vom Gedanken abzulenken versuche.<sup>117</sup> An anderer Stelle bei Augustinus, in den seit Petrarca wieder so geschätzten *Confessiones*, wird der Gedanke auf die anderen Künste übertragen, ihre ›fromme Bedeutung‹, d. h. auch hier ihre wahre, notwendige, angemessene Aussage, darf nicht hinter künstlichem Schein und Prunk verschwinden:

Welche Unzahl von Produkten verschiedenster Künste und Handwerke – Kleider, Schuhe, Vasen und ähnliches, auch Bilder und verschiedenes [anderes] Täuschungswerk, welches [alles] [die Grenzen der] Notwendigkeit und des moderaten Gebrauchs und der frommen Bedeutung [significatio] bei weitem überschreitet – häufen die Menschen für die Augenlust an [...].<sup>118</sup>

Wenn wir uns jetzt nochmals der Angriffe des Augustinermonches Biglia gegen die IHS-Tafel des Bernhardin von Siena erinnern, so wird deutlich, daß er sich dabei nicht allein auf Jeremias, sondern wohl ebenso auf seinen Ordensheiligen Augustinus (und dessen Vorschriften zur *ars praedicandi*) berief, daß er nicht allein materiellen Prunk, sondern übertriebene Künstlichkeit insgesamt verdammt. Für einen Christen ist allein die Wahrheit der Aussage entscheidend:

[...] das Wort nämlich, das wir predigen, ist das Wort Gottes in deinem Mund und deinem Herzen, durch das du als Gläubiger gerettet bist. An-

»Scrivendo in volgare e agli uomini idioti non mi pare di necessità di attendere molto a componere, e ordinare le mie parole [...] E se la midolla è buona, e le sentenzie sono vere; della scorza di fuori e del parlar dipinto e ordinato poco curo.«

<sup>116</sup> ALIOTTI, *De monachis erudiendis*, fol. 82r–v: »Nos puram nudamque sequimur veritatem. que cum satis per se ornata & luculenta sit: nullius extrinsecis ornamentis nulloque inanis eloquentie splendore ac lenocinio indiget. Enimvero hanc ipse existimo fuisse causam quod spiritus sanctus per prophetas suos communi ac simplici sermone locutus est. ut scilicet aperire nobis veritatis naturam. que quanto nudior tanto est luculentior. Mendacium vero si nudum apertumque dicatur vanescit ac diffluit: & a nullo suscipitur atque ideo peregrinum ornatum conquerit: quo circumlinitum atque politum sub specie placeat aliena: & esse aliquid iudeatur cum nihil sit.«

<sup>117</sup> STEVER GRAVELLE 1981.

<sup>118</sup> Augustinus, *Confessiones*, X, 34: »Quam innumerabilia variis artibus et opificiis in vestibus, calciamentis, vasis et cuiuscemodi fabricationibus, picturis etiam diversisque figmentis, atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgradientibus, addiderunt homines ad inlecebras oculorum, foras sequentes quod faciunt, intus reliquentes a quo facti sunt et exterminantes quod facti sunt.«

gesichts dessen zählt weder Gold noch Silber noch Holz [...]. Denn was wäre dies anderes als wovon der Prophet Jeremias sagt: ›Die Lehre ihrer Eitelkeit [d. h. die Lehre der Heiden] ist wie mit Silber umhülltes Holz. Und dieses [Verdikt] gilt für alle künstlich geschaffenen Werke.<sup>119</sup>

Und es läßt sich zumindest noch eine weitere, annähernd zeitgenössische Quelle – rund zehn Jahre nach Donatellos Tod verfaßt – anfügen, welche diese augustinische Sicht bestätigt. Der dem Dominikanerkonvent von S. Maria Novella angehörende Giovanni Caroli lobte die Fresken des Kapitelsaals (d. h. der ›Spanischen Kapelle‹) nicht nur wegen ihrer angemessenen Kunst, sondern vorrangig aufgrund ihrer »heiligsten Bedeutung [*significatio*], welche die Seele auf's heftigste zur Devotion entflammt«. <sup>120</sup> Angesichts dieser Malereien aus dem Trecento mußte Caroli, einen bereits bei seinem Vorgänger Giovanni Dominici anklingenden Gedanken aufgreifend, der Zustand der Künste zu Beginn des letzten Jahrhundertviertels des Quattrocento als Tiefpunkt erscheinen: »Untergegangen sind jene Einfachheit, jene Tugend und Rechtschaffenheit der Alten«. <sup>121</sup> Es sei nurmehr forcierte Künstlichkeit zu sehen, auf der Strecke bliebe – und hier greift Caroli nun die augustinischen Formulierungen auf – die *veritas artis*:

Es wird ein grundlegender Sittenwandel nötig sein und ein grundlegendes Zunehmen der Künste (auf ein rechtes Maß). [...] Auch die Künste, welche die ›mechanischen‹ genannt werden, übten die Menschen einst in bestem Glauben und in Unverdorbenheit aus; heute jedoch ist alles vordergründige Pracht und Trug und mehr auf Schein als auf die Wahrheit der Kunst [*veritas artis*] und auf Schicklichkeit aus. <sup>122</sup>

<sup>119</sup> BIGLIA, *Liber*, 317, s. Anm. 48.

<sup>120</sup> »Preterea picture [der Spanischen Kapelle] artibus prestantissimum, cuius non modo oculus decore solertiaque pascatur, verum et significatione sanctissima ad devotionis fervorem animus vehementissime accedatur« (nach CAMPOREALE 1981, 241; vgl. auch GILBERT, *Testimonianze*, 178f.).

<sup>121</sup> »Perspectivam autem esse, que id ostendit quod oculos fallat: quicquid per tempora ista elucet, quicquid splendescit, aut radios ex sese videtur emittere. Siquid autem veri luminis aut splendoris effulserit, id longe paucorum existit. Perit quidem omnis illa priscorum simplicitas, illa virtus et probitas; reliqua omnia que supersunt, adumbrata vel, ut ita dixerim, designata remansere nostris. Vestigia utique illa sunt aut imagines aut simulacra quedam, veras illas ad memoriam revocantes, ut quicumque velit, eas possit prosequi et amare« (nach CAMPOREALE 1981, 255, vgl. 218). – Vgl. DOMINICI, *Regola*, 133. – Allgemein Salvatore Camporeale, »Humanism and the religious crisis of the late Quattrocento«, in: *Christianity* 1990, 445–466. – Vgl. für einen bewußten Verzicht auf forcierte Zentralperspektive RUDA 1984.

<sup>122</sup> »Necesse est, ut ingens morum immutatio facta sit artiumque reliquarum summa defectio. [...] Artes quoque, quas mechanicas vocant, summa fide et integritate quondam homines exercebant; nunc autem fucata omnia ac ficta, et ad ostentationem magis quam ad veritatem artisque decentiam facta. Quis ergo iniuria dixerit hanc nostram inter et supe-

Wenig später vertrat dann der Dominikaner Savonarola – seinen verstreuten Äußerungen zur Kunst nach zu schließen – eine ähnliche ›Theorie christlicher Bildwerke‹.<sup>123</sup> Dieses geistige Klima dürfte auch für bestimmte archaisierende Tendenzen in der Florentiner Malerei der zweiten Hälfte des Quattrocento verständlich werden.<sup>124</sup> Nur am Rande vermerkt sei schließlich, daß die hier eingeforderte Wahrheit der Kunst ja auch der historischen Wahrheit entsprach, wie bereits 1396 Pier Paolo Vergerio festhielt: Nicht kostbar ausgestaffiert und wohlgenährt wie es die Maler darstellen, sondern arm, halbnackt und ausgemergelt seien die Apostelfürsten durch die Welt gezogen – auf den heutigen Bildern würden sich diese selbst kaum wiedererkennen.<sup>125</sup>

Vor diesem augustinischen Hintergrund verändert sich nochmals die Sichtweise auf Donatellos Werke. Die asketische Häßlichkeit des Johannes und der Magdalena dient nicht allein als mahnendes Exempel, sie wird für den Gläubigen gerade zum Ausweis ihrer tugendhaften Schönheit, die im Jenseits restituiert werden wird. Der mit Striemen gezeichnete Kruzifix von Bosco ai Frati erregt nicht nur größeres Mitleiden, sondern in der Hinfälligkeit der menschlichen Kreatur liegt der Grund für unsere zukünftige Schönheit. Man kann sich schließlich fragen, ob nicht etwa der so auffällig ganz *in bozze* belassene Laurentius der einen Bronzekanzel auch darauf verweisen soll, daß sein grausam mißhandelter Körper letztlich vom göttlichen Künstler wieder ›eingeschmolzen‹ und bei der körperlichen Auferstehung in Vollendung neu geformt werden wird? In jedem Falle aber rechtfertigen sich christliche Bildwerke durch die dargestellte Wahrheit. Sie können und sollen sich richtig verstanden der Mittel der Kunst bedienen, bedürfen aber des oberflächlichen, täuschenden Schmuckes nicht. Der Glanz resultiert aus dem dargestellten Gegenstand, nicht der fein ausgearbeiteten, polierten Oberfläche. Auch hierin scheint mir Donatellos expressiver Stil zu gründen.

riorem etatem distare plurimum, quando quidem tam varie tam impulse tamque perditae omnia cernimus immutata « (nach CAMPOREALE 1981, 257f.).

<sup>123</sup> Horst Bredekamp, »Renaissancenkultur als ›Hölle: Savonarolas Verbrennung der Eitelkeiten«, in: *Bildersturm*, hg. Martin Warnke, München 1973, 41–64; Marcia B. Hall, »Savonarola's preaching and the patronage of art«, in: *Christianity* 1990, 493–522.

<sup>124</sup> Siehe Cecilia Filippini, »Il recupero del fondo d'oro e altre tendenze arcaizzanti«, in: *Maestri e Botteghe* 1992, 181–190.

<sup>125</sup> VERGERIO, *Pro redintegranda ecclesia*, 369: »Et nisi et illi ita vestiebant quemadmodum eos pictores, auratis vestibus indutos, exornant, quum tamen varietatem factam viderent, nos recognoscerent? Nam ipsi pauperes ac paene nudi, nostrum hunc splendorem exterioris cultus quum viderent, non existimarent, hos eos esse qui a se descendissent, et qui pedibus ambulare solerent, nunc tanto cum apparatu tanta cum pompa procedere, se pallidos jejuniisque maceratos, nos rubentibus buccis inflatos obesoque ventre videri?«

## VIII. Stilbewußtsein II: Donatello als *sculptor perfectus*

Francesco Bocchi eröffnete sein 1571 publiziertes *Ragionamento* zur Statue des hl. Georg von Donatello (Abb. 113) mit einem Lamento darüber, wie viele Lobschriften es auf die antiken Meister gäbe, wogegen die ›Modernen‹ bislang ganz ungerechtfertigterweise beinahe leer ausgegangen seien:

Jedermann weiß, wie ausführlich und wortreich die bisherigen Autoren den Doryphoros des Polyklet, den Ialisos des Protogenes, die Venus des Apelles und den Cupido des Praxiteles gelobt haben, und wie zurückhaltend und spärlich die jetzigen Schreiber mit dem Lob unserer Künstler sind, welche wahrlich keinen geringeren Ruhm als die antiken verdient haben.<sup>1</sup>

Und Bocchi scheint auch den Grund für dieses Schweigen anzudeuten: nämlich die ›Dunkelheit der Künste‹ (*oscurità delle arti*), welche ein Verstehen und In-Begriffe-Fassen ihrer Vorzüge so schwer mache. Für die Georg-Statue glaubte er dann jedoch drei angemessene Beurteilungs-Kategorien gefunden zu haben: Lebendigkeit (*vivezza*), Schönheit (*bellezza*) und Charakterausdruck (*costume*). Was Bocchi nicht ahnte, war, daß die Schwierigkeiten, denen er sich mit seiner ersten ausführlichen Beschreibung eines Werkes Donatellos gegenüber sah, trotz der vielen seitdem erschienenen Schriften zu diesem Künstler nicht geringer, sondern mit der Zeit immer

<sup>1</sup> BOCCHI, *Eccellenza del San Giorgio*, 131: »Nessuno è che non sappia quanto larghi e quanto copiosi siano stati gli scrittori in lodare il Doriforo di Policletto et il Ialiso di Protogene e la Venere di Apelle et il Cupidine di Prassitele, e quanto quei di questa età siano scarsi e ristretti in celebrare i nostri artefici, i quali per avventura non minori lodi che gli antichi hanno meritato.« – Zu Bocchis Schrift insgesamt Moshe Barasch, »Character and physiognomy: Bocchi on Donatello's St. George. A Renaissance text on expression in art«, in: *Journal of the History of Ideas*, 36 (1975), 413–430; Marek Komorowski, »Donatello's St. George in a sixteenth-century commentary by Francesco Bocchi. Some problems of the Renaissance theory of expression in art«, in: *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata*, Warschau 1981, 61–66; SUMMERS 1987, 143–146; Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur*, Berlin 1990, 69–76; WILLIAMS 1997, 187–230; Axel Ch. Gamp, »«Diletto e meraviglia, piacere e stupore». Donatello hl. Georg aus der Sicht des Francesco Bocchi oder: Die Wiedergeburt der Ethos-Figur aus dem Geist der Gegenreformation«, in: *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hg. Christine Göttler u. a., Emsdetten 1998, 253–271. – Zum Georg Donatellos: Silvana Macchioni, »Il San Giorgio di Donatello: storia di un processo di musealizzazione«, in: *Storia dell'arte*, 36/37 (1979), 135–156, und zusammenfassend ROSENAUER 1993.

größer wurden. Denn der ›Sehhorizont‹ Donatellos und derjenige seiner Interpreten drifteten unweigerlich auseinander.

In den vorangegangenen Kapiteln sollte nun dieser historische Sehhorizont in größtmöglicher Annäherung wieder rekonstruiert werden. Im Vordergrund stand dabei die Frage nach dem Stilbewußtsein in Theorie und Praxis, d. h. die Genese einer Vorstellung von Individual-, Epochen- und Lokal-Stilen bei Künstlern, Auftraggebern und Humanisten und deren mögliche Auswirkungen auf Donatellos formalen Gestaltungsreichtum. Vorwegnehmend sei nochmals betont, daß diese Vorstellungen im 15. Jh. zwar eine wichtige, aber noch keineswegs die zentrale Position einnahmen, welche der Stilbegriff in der modernen Kunstwissenschaft seit dem späten 18. Jh. besetzt hält. Insofern verzerrt allein schon die vor dem Hintergrund heutiger Seh- und Beurteilungskategorien formulierte Frage nach der Entdeckung der Stile die historische Gewichtung. Aber gerade diese Spannung zwischen modernen Kriterien der Kunstbetrachtung und denen des Quattrocento galt es bewußt zu machen.<sup>2</sup>

Zunächst (Kap. II) wurde dargestellt, wie die italienischen Humanisten – beginnend mit Petrarca und dann im Laufe von rund einhundertfünfzig Jahren – angeregt durch die Lektüre antiker Schriften und parallel zu ihren philologischen Bemühungen um stilreines Latein eine immer differenziertere Vorstellung von bildkünstlerischen Individual- und Epochenstilen entwickelten. In den bisherigen Überblicksdarstellungen zur Geschichte des Stilbegriffs war dagegen gerade dieser Zeitraum des späteren 14. und des 15. Jahrhunderts fast kommentarlos übergangen worden.

Ausgangs- und Kontrollpunkt aller Überlegungen der Renaissance zu Stil war dabei die antike Kunst. Daher beginnt auch die Analyse von Donatellos Werken mit seiner Vorstellung von *all'antica*, welche er laut Panofsky erstmals in seinem sog. Amor-Atys aus den Jahren um 1440 rein verwirklicht hätte. Dieser bislang mit einem hybriden Notnamen belegte Flügelknabe Donatellos ließ sich als *Genius loci*, als Schutzgottheit eines ländlichen Ortes identifizieren (Kap. III). Es handelt sich dabei um eine Unterart von normalerweise unsichtbaren Geistern (*spiritus*), zu denen auch die das Wasser und die Luft beherrschenden Wesen sowie die christlichen Engel zählten. Daher stammt der zeitgenössische Sammelbegriff *spiritelli* für die antiken und seit Donatello auch in der Renaissancekunst omnipräsent

<sup>2</sup> Vgl. Gadamer 1960/1990 (wie Kap. I, Anm. 20), 311: »Jede Begegnung mit der Überlieferung, die mit historischem Bewußtsein vollzogen wird, erfährt an sich das Spannungsverhältnis zwischen Text [in unserem Falle: Kunstwerk] und Gegenwart. Die hermeneutische Aufgabe besteht darin, diese Spannung nicht in naiver Angleichung zuzudecken, sondern bewußt zu entfalten.«

Putten aller Art. Der *Genius* vereint im Sinne der von uns präzisierten Definition Panofskys tatsächlich erstmals ein mit antiquarisch-philologischer Exaktheit rekonstruiertes Sujet mit einer überzeugend antikischen Formgebung. Sollte die ›testa Carafa‹ von Donatello und seiner Werkstatt stammen und tatsächlich als Probeguß für den Gattamelata gedacht gewesen sein, so hätte der Künstler sein Verständnis von antikem Stil bis um 1445 noch perfektioniert.

Aber mit der neuen Einsicht in die historische Entwicklung menschlicher Kunst und Kultur wurde zugleich deutlich, daß der Stil *all'antica* weder für alle Themen gleichermaßen geeignet war, noch daß sich Kunst im schlichten Reproduzieren dieser Formen erschöpfen darf. Ausgehend von der antiken Lehre über die (literarische) Nachahmung begannen die Humanisten in den 1430er Jahren, deren unsystematische und teils widersprüchliche Bemerkungen in ein präzise definiertes System dreier Rangstufen umzuformen: Auf die adaptierende Nachahmung eines Vorbildes (*imitatio*) folgt der konkurrierende Wettstreit mit diesem (*aemulatio*), der zum Übertreffen (*superatio*) und damit zum höchsten Ruhm führen konnte (Kap. IV). An drei Werken Donatellos, der Cantoria für den Dom, dem wohl ehemals für die Medici-Sammlung gefertigten Flachrelief mit dem Gastmahl des Herodes und der Cavalcanti-Verkündigung in S. Croce, läßt sich entsprechend diesen Kategorien der immer selbstbewußtere Wettstreit des Meisters mit dem nach damaliger Auffassung bedeutendsten antiken Bildhauer und künstlerischen Vorbild, mit Polyklet, nachverfolgen.

In Donatellos Bronze-David gipfelte diese imaginäre Konkurrenz (Kap. VI). Mit der Entdeckung bislang nicht oder nur fragmentarisch verfügbarer antiker Rhetoriktraktate, Quintilians *Institutio Oratoria* sowie Ciceros *Brutus* und *Orator*, hatte sich das Wissen um die (stilistischen) Bewertungskriterien antiker Skulptur in den 1420er Jahren schlagartig vervielfacht. Plötzlich erfuhr man, welche wichtige Kriterien kontrapostisches Stehen, Mehransichtigkeit, die Mimesis weichen Fleisches und Nacktheit waren. Alle diese Anforderungen aber hatte angeblich Polyklets Doryphoros als der Kanon antiker Kunst exemplarisch in sich vereint. Allein auf die Schriftquellen gestützt versuchte Donatello nun, mit seinem alttestamentarischen Heroen einen modern-florentinischen Gegenentwurf zu Polyklets ›mannhaftem Knaben‹, wie der Speerträger bei Plinius umschrieben wird, zu liefern. Mit dem David als erster annähernd lebensgroßer, freistehend konzipierter Aktstatue seit der Antike sollte bewiesen werden, wofür auch die seit kurzem vollendete Domkuppel Brunelleschis als Wahrzeichen diente: Daß Florenz die kulturelle Höhe der Antike wieder erreicht hatte.

Ein eigenes Kapitel (Kap. V) über den wichtigsten Kunsttraktat des frühen 15. Jhs., über Albertis *De Pictura*, sollte schon vor den Ausführungen

zum Bronze-David zeigen, daß Donatellos vermutlich wichtigster Humanisten-Freund dieser Jahre entsprechende Ideen propagierte. Albertis Patriotismus führte dazu, die Errungenschaften Florentiner Volgare-Kultur gegen den elitären Anspruch der Antike – womit in erster Linie die lateinische Literatur gemeint war – zu verteidigen. Den Wettstreit konnte man neben den literarischen am ehesten in den Disziplinen der Bildenden Künste wagen, für die Florenz seit den *luci della fiorentina gloria* Dante und Giotto eine Vorrangstellung unter den italienischen Städten innehatte. Albertis Malerei-Traktat – und hierin liegt dessen lang gesuchte Motivation – sollte entsprechend der wenig später verfaßten Grammatik des Volgare diese kulturelle Hegemonie seiner Heimatstadt oder zumindest deren Gleichstellung mit der Antike deutlich machen. Aus der Analogie mit Alberti heraus gewinnt auch die für Donatello entwickelte These nochmals an Wahrscheinlichkeit, daß er seinen Bronze-David nicht allein als Ableger antiker Statuarik verstand, sondern als einen neuen und eigenständigen Kanon Florentiner Kunst. Zwar findet sich hierfür noch kein präziser zeitgenössischer Stil-Terminus, aber auch Alberti hatte ja in *De Pictura* ein neues künstlerisches Ideal entwerfen können, ohne durch explizite Stilbegriffe dessen Relation zur Kunst der Antike und des Trecento zu bestimmen.

Ein Blick auf Donatellos Werke für religiöse Kontexte (Kap. VII) zeigt zunächst das Bestreben, humanistisches und christliches Kunstverständnis zur Deckung zu bringen: Der hölzerne Johannes d. T. in der venezianischen Frari-Kirche sollte als Tugendexempel die Betrachter, d. h. zunächst die Mitglieder der *Scuola dei Fiorentini*, emotional affizieren und so zur Nachahmung und *penitenza* bewegen. Vermittels einer in dieser Radikalität unbekanntes veristischen und expressiven Gestaltungsweise versuchte Donatello, dieses *movere* optimal zu verwirklichen. Zugleich hatte diese Formgebung aber auch den Vorteil, nicht unter die im Laufe des 15. Jhs. zunehmende Kritik an der neuen, die Augen täuschenden, äußerlich prächtigen und allein ›rhetorischen‹ christlichen Renaissance-Kunst zu fallen. Im Sinne des Kirchenvaters Augustinus forderte man von religiösen Bildwerken nun Wahrheit der Aussage statt verführerischer und kunstvoller Gestaltung. Vermutungsweise wurde auch Donatellos Spätstil mit dieser Entwicklung in Verbindung gebracht.

Rückblickend wird man sich trotz der umfangreichen Quellensichtung damit begnügen müssen, daß Donatellos künstlerische Formgebung der zeitgenössischen Begrifflichkeit voraus war und sich deshalb nicht mit letzter Konsequenz einem erst langsam im Entstehen begriffenen System von Stilen, Genera oder Modi zuordnen läßt. Dennoch half die hier verfolgte Fragestellung, die Entwicklung von Donatellos künstlerischen Intentionen und Bemühungen im Zeitraum von ca. 1430–45 erstmals in ihrer logischen

Abfolge und ganzen Tragweite nachzuvollziehen. Die Bedeutung der sich langsam abzeichnenden ›Entdeckung der Stile‹ in der Kunsttheorie liegt in einer neuartigen Sensibilisierung für und Problematisierung von künstlerischen Formen. Die Formgebung, wenn auch weiterhin durch Thema und *decorum* gebunden, wurde nun als Ausdruck des jeweiligen künstlerischen *ingenium*, seiner Zeit und seines Entstehungsortes erkannt.

Mit dem Verweis auf das neue Stilbewußtsein ist aber noch nicht eigentlich erklärt, warum Donatello in den 1430er Jahren so demonstrativ vorführte, welch breites Formenspektrum er *in praxi* beherrschte. Dies hängt natürlich vorderhand mit den verschiedenen Aufträgen zusammen. Donatello hätte sich aber auch stärker spezialisieren können nach dem Vorbild seiner offenbar weitgehend festgelegten Kollegen – man denke an Ghiberti oder Jacopo della Quercia, weniger eindeutig liegt der Fall bei Michelozzo. Zumindest die Vielzahl verschiedener Materialien, derer sich Donatello bediente, scheint den Zeitgenossen als außergewöhnlich aufgefallen zu sein. Kein anderer Künstler des frühen 15. Jhs. verarbeitete gleichermaßen souverän Gold, Bronze, Marmor, Holz, Terrakotta, Cartapesta, Glas und Leder – wie nochmals ein exemplarischer Blick auf Donatellos Madonnenreliefs zeigen kann.<sup>3</sup> Schon die ersten rühmenden Erwähnungen des Meisters (ab 1424) betonen diese Eigenschaft mit allem Nachdruck. So heißt es etwa besonders deutlich 1456 bei Giovanni Chellini, Donatellos Arzt: »maestro di fare figure di bronzo e di legno e di terra«. Und Bartolommeo Fazio unterstreicht, daß er im Gegensatz zu Ghiberti »nicht nur aufgrund seiner Arbeiten in Erz, sondern auch wegen der in Marmor weithin bekannt« sei.<sup>4</sup> Donatello wollte anscheinend mit seinen Werken sämtliche (primär nach den Werkstoffen unterschiedene) Teildisziplinen der antiken Bildhauerkunst – *statuaria*, *caelatura*, *sculptura*, *plastiche* – umfassen.<sup>5</sup> Darin hat er in

<sup>3</sup> Siehe die Zusammenstellung bei Anna Jolly, *Madonnas by Donatello and his circle*, Frankfurt a. M. u. a. 1998.

<sup>4</sup> Vgl. App. A, 1, 8, 11, 12, 14, 15.

<sup>5</sup> Aus der Antike bekannte Unterteilungen der Bildhauerkunst argumentieren und ordnen nach dem verwendeten Material. So benennt Quintilian, *Institutio oratoria*, II, 21, 8f. (s. Anm. 6) die Arbeit in Bronze als *statuaria*, in Gold, Silber, Bronze und Eisen als *caelatura* (zu diesem ambiguen Terminus bereits Kap. IV. 1), in Holz, Elfenbein, Marmor, Glas und Edelstein als *scultura*. Plinius, *Naturalis Historia*, XXXIX–XXXVII, differenziert zwischen *statuaria* in Bronze, der nicht genau unterschiedenen *caelatura* v. a. in Silber, *sculptura* in Marmor, *plastiche* in Ton und Gips sowie dem Bearbeiten von Edelsteinen, wofür kein spezieller Terminus verwendet wird. V. a. Plinius folgt die Unterscheidung bei PEROTTI, *Cornucopiae*, fol. 73f., ›statua‹ sowie fol. 551f., zu *plastiche*, *proplastiche*, *toreutica* und *anaglyphica*, und VERGILIUS, *De inventoribus*, lib. II, cap. xxiii ›De origine simulachrorum & statuarum...‹ und cap. xxv ›De primis Plastics inventoribus‹. Polizian, *Panepistemon* (POLI-

Giovanni Pisano einen frühen Vorläufer (s. Kap. II.1). Dieses Bestreben erinnert aber auch wieder an den schon häufig zitierten Quintilian und seine Vorschrift für den vollkommenen Redner, alle denkbaren Themenbereiche behandeln zu können. Zum Vergleich verweist Quintilian explizit auf die Bildhauerkunst, »die aus Gold, Silber, Erz und Eisen ihre Arbeiten herstellt. Ja, die Skulptur umfaßt außer den genannten Stoffen auch noch die Hölzer, Elfenbein, Marmor, Glas und Edelsteine.«<sup>6</sup> Stilisiert sich Donatello also in Anlehnung an den vollkommenen Redner zum vollkommenen Bildhauer? Sein Wettstreit mit Polyklet als dem besten antiken Meister scheint jedenfalls einen ähnlichen Anspruch zu belegen. Gibt es noch weitere Parallelen, die diese Vermutung stützen? Welche anderen Eigenschaften konstituieren den *orator perfectus* bzw. *optimus*? Nicht nur bei Quintilian, sondern auch bei Cicero war ausführlich zu lesen, daß dieser Redner, um über die verschiedensten Themenbereiche sprechen zu können, breite Kenntnisse »aller großen Dinge und Künste« besitzen müsse. Vitruv hatte Entsprechendes für sein Idealbild des Architekten gefordert, Alberti sollte dieses später in *De re aedificatoria* übernehmen.<sup>7</sup> Alberti – der sich selbst in seiner in den späten

ZIAN, *Opera*, Bd. I, 470) nennt »statuariis, caelatoribus, sculptoribus, fictoribus« (s. JUREN 1975, 131 f.). Vgl. auch Webster Smith, »Definitions of *statua*«, in: *Art Bulletin*, 50 (1968), 263–267.

ALBERTI, *De Statua*, § 2, 120 führt eine neue Unterteilung nach der Art der Bearbeitung ein: Hinzufügen und Wegnehmen (z. B. in Ton) kennzeichnet den πλαστικός – *fictor*, allein das Wegnehmen (z. B. bei Marmor) den *sculptor*, das ausschließliche Hinzufügen von Materialien (z. B. von Edelsteinen) oder Treiben von Metall den *argentarius*. Vgl. eine ähnliche Unterteilung bereits bei JOHANNES A SANCTO GEMIGNIANO, *Summa*, lib. IX, cap. lxxvii, wo Gottes Erschaffung des Menschen der wegnehmenden *sculptura*, der hinzufügenden *pictura* und dem Einprägen eines *sigillum* verglichen wird. Zu *fictor* – *fingo* s. Anne-Marie Lecoq, »Finxit. Le peintre comme ‚fictor‘ au XVI<sup>e</sup> siècle«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 37 (1975), 225–243.

Schließlich unternimmt GAURICO, *De Sculptura*, 69f., den komplizierten Versuch der Synthese beider Systeme, indem er die verschiedenen Materialien bestimmten künstlerischen Techniken und Metiers zuordnet, für die Gauricus exakte griechische und lateinische Bezeichnungen beizubringen versuchte (s. zu den Quellen dafür den Kommentar von André Chastel und Robert Klein in der zitierten Ausgabe; unklar ist, warum dort Albertis Unterteilung auf Plinius zurückgeführt wird). Aufgegriffen bei RICCHIERI, *Lectionum antiquarum libri*, lib. XXIX, cap. 24. – Insgesamt dazu BALTERS 1990, 46–71, und MYSSOK 1999.

<sup>6</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, II, 21, 8f.: »Aliae quoque artes minores habent multiplicem materiam, velut architectonice [...] et caelatura, quae auro, argento, aere, ferro opera efficit. nam sculptura etiam ligna, ebur, marmor, vitrum, gemmas praeter ea quae supra dixi complectitur.«

<sup>7</sup> Zu Albertis idealem Architekten und seinen Vorbildern bei Vitruv und den antiken Rhetoriktraktaten s. zusammenfassend Veronica Biermann, *Ornamentum. Studien zum Traktat ›De re aedificatoria‹ des Leon Battista Alberti*, Hildesheim u. a. 1997, 17–61; Liisa Kanerva, *Defining the architect in fifteenth-century Italy*, Helsinki 1998, v. a. 127–137.

1430er Jahren verfaßten Autobiographie zum exemplarischen *uomo universale* stilisierte – scheint bereits 1435 in *De Pictura* diese Forderung nach umfassender Bildung des Künstlers auf den *pictor perfectus* übertragen zu haben.<sup>8</sup> Ghiberti wird dann in seinen *Commentarii* vom Bildhauer nicht nur Kenntnisse in *gramatica, prospectiva, geometria, istorioscrio, phylosophia, notomia, medicina, teorica disegno, astrologia* und *arismetrica* verlangen, sondern die Niederschrift der *Commentarii* selbst diene ihm nach dem Vorbild der antiken Meister als Ausweis seiner eigenen umfassenden Bildung.<sup>9</sup> Der neue Bildungsanspruch der Künstler ging offenbar so weit, daß Leonardo Bruni bereits 1441 (allerdings wieder unter Rekurs auf eine vorbildliche Äußerung des Sokrates) das »allgemeine Laster der Künstler« verurteilen konnte, aufgrund ihres spezifischen Könnens in der einen Disziplin Malerei oder Skulptur nun gleich ein universales Wissen für sich zu postulieren.<sup>10</sup> Aber der ideale Redner sollte nicht nur alle Themen gelehrt, sondern auch alle Stillagen gleichermaßen rhetorisch brillant zu behandeln verstehen. Cicero war sich bewußt, daß das solchermaßen gezeichnete Ideal möglicherweise nie zu erfüllen war. Aber immerhin ließen sich herausragende Beispiele für einzelne Stile benennen.<sup>11</sup> 1435 resümiert Gerolamo Aliotti diese Position Ciceros:

<sup>8</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, I, 10 und II, 21; Cicero, *Orator*, 17–19, und *De oratore*, I, 5f.; Vitruv, *De architectura*, I, 1 (aufgegriffen bei GRAPALDI, *De partibus aedium*, fol. 155r [s. App. C, 92]); ALBERTI, *De Pictura*, III, §51, 90f.: »ad perfectum pictorem instituendum«. – Zum in ALBERTI, *Vita*, formulierten Universalitätsanspruch s. Kap. V, Ann. 152. – Für die weitere Entwicklung dieser Vorstellung SUMMERS 1981 und Jan Bialostocki, »Doctus artifex and the library of the artist in the XVI and XVIIth century«, in: *De arte et libris. Festschrift Erasmus 1934–1984*, Amsterdam 1984, 11–22.

<sup>9</sup> Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 4–8. – Zu den Motivationen Ghibertis s. Janice L. Hurd, »The character and purpose of Ghiberti's treatise on sculpture«, in: *Ghiberti* 1980, 293–315, und Pascal Dubourg Glatigny, »Les *Commentaires* de Lorenzo Ghiberti dans la culture du *Quattrocento*«, in: *Histoire de l'Art*, 23 (1993), 15–26.

<sup>10</sup> BRUNI, *Epistolae*, IX, 2 (Bd. 2, 144): »Restant virtutes intellectivae, in quibus non video, cur separatio fieri non possit. Artifex enim quandam perfectionem, & habitum in arte sua consecutus, ut Apelles in pictura, Praxiteles in statu, non necesse habet rei militaris, aut gubernandae Reipublicae scientiam habere, aut naturae rerum cognitionem. Immo, ut Socrates in Apologia [22d–e] docet, hoc est commune vicium in artificibus, quod ut quisque in arte sua excellit, ita se se decipit putans in aliis quoque facultatibus se scire, quae nescit.«

<sup>11</sup> Cicero, *Orator*, 7, 20f. u. 43. – Für den späteren Einfluß von Ciceros Rednerideal Franz Quadlbauer, »Optimus orator/perfecte eloquens: zu Ciceros formalem Rednerideal und seiner Nachwirkung«, in: *Rhetorica*, 2 (1984), 103–119; Alfons Reckermann, »Das Bild als Bedeutungsträger im philosophischen Diskurs. Ciceros Suche nach dem ›optimum genus dicendi‹ und ihre Folgen für die klassizistische Kunsttheorie«, in: *Text und Bild, Bild und Text*, hg. Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, 96–109.

Die Eigentümlichkeiten und Unterschiede [der verschiedenen Redestile] hat bislang noch kein Redner – nicht einmal Demosthenes – alle zugleich in sich vereinen können. Aber es gab ausgezeichnete Redner, die zumindest in einer der vielen Arten zu brillieren verstanden.<sup>12</sup>

Und Francesco Patrizi sollte um 1470 das Ideal des ciceronischen Redners, der alle Vorzüge seiner Vorgänger eklektisch auszuwählen und in eine je vollkommene ›Idee‹ umzuwandeln versteht, mit dem Vorgehen des Zeuxis angesichts der krotonischen Jungfrauen vergleichen wie auch mit dem Doryphoros des Polyklet, der alle Tugenden der Kunst (*omnes artis virtutes*) in sich vereint habe!<sup>13</sup>

Spätestens nach der Entdeckung von Ciceros *Orator* (1421) mußte also für die Humanisten der Maßstab gelten, möglichst vielfältige Themen in adäquat vielfältiger Sprache zu behandeln, um so dem Ideal des *orator perfectus* wenigstens nahezukommen. Polizian wird dann sowohl Homer als auch Statius zugestehen, dieses Ziel erreicht oder doch beinahe erreicht zu haben. Die Werke beider Autoren spiegelten nicht allein die ganze Vielfalt des Kosmos, sondern auch ihre Rhetorik – ihr Stil mit seiner Vielfalt und sei-

<sup>12</sup> ALIOTTI, *De monachis erudiendis*, fol. 48r: »Quas [proprietates ac differentias oratoriae] nemo adhuc orator ne ipse quidem demosthenes simul omnes complecti potuit. Sed clarissimi oratores habiti sunt qui vel in una solum ex multis particula excellere potuerunt.«

<sup>13</sup> PATRIZI, *De Regno*, lib. II, tit. 4 ›Formas quasdam primarias quas sola mente concipimus, quae a Platone ideae dicuntur . . .«, fol. LXII–LXIII: »Sed ego sic statuo nihil in simplici genere perfectum omni ex parte inveniri posse. Prudentissimum mihi videtur fuisse Zeuxis Heraeleontes pictor ille eximius, qui ex pluribus diversisque puellarum formis perfectam pulchritudinem delibavit. Nec unius exemplar satis esse putavit ad illius foeminae simulacrum pingendum, cuius formam universa Graecia admirata sit, & omnes poetae laudibus eam extulerint, proque ea Asia omnis, & Europa certaverit, nec inventus sit usquam sculptor, quot pictor, qui illius imaginem arte sua aequare potuerit. Eadem diligentia usus dicitur idem artifex cum Agrigentinis facturus esset tabulam illam, quam in templo Iunonis Lucinae publice dicaverunt. Primo enim virgines eorum nudas complures inspexit, & quinque forma praestantiores elegit, ut quodcunque in singulis laudatissimum esset, pictura imitaretur. hanc sententiam esse probasse videtur Eupompus etiam pictor, qui rogatus a quodam quem antiquorum artificum cum pingeret sibi proponeret ad imitandum, dixisse fertur. demonstrata hominum multitudine, naturam ipsam sequamur oportet, non hominem aliquem. [. . .; es folgt ein Exkurs zum Beginn der Malerei aus dem Schattenriß]. Cicero cum de optimo genere orandi scripturus esset, singulos quosque oratores, qui ante eum dixerant, aut scripserant suo ordine recensuit, Tam Graecos, quam Latinos. Et uniuscuiusque virtutem miro ingenii acumine, miraue verborum proprietate expressit: & nihil reliquit, quod in alio probandum esse diceret. Quinetiam cum non modo claros, sed obscuros etiam aliqua saltem ex parte laudaret, ut qui opinaretur in mediocribus quoque aliquid esse, quod placere possit. [. . .] Atqui cum in alio loco Demosthenem cunctis aliis oratoribus praetulisset, dixit tamen illum non semper aures suas implere, quippe quae capacissimae sint, longeque perfectius aliquid nonnunquam expectent. Idcirco perfectionem veram ducendam esse a suprema illa imagine, de qua modo dixi, arbitrat. Delibandum quoque esse ex singulis quibusque quod perfectissimum esse apparebit. [. . ., für die Fortsetzung s. App. C, 78].«

nem Abwechslungsreichtum (*copia/varietas*) – war vollendet und umfassend. Ihre Kunst, mit Sprache Bilder zu evozieren, schien im Vergleich noch die eines Phidias oder Apelles zu übertreffen.<sup>14</sup> Denn daß auch die antiken Künstler nach diesem Ideal umfassender Vielfalt strebten, legten einige Passagen bei Plinius nahe.<sup>15</sup> Bei Ghiberti heißt es daher zu Lysippos: »Fu doctissimo in tutta l'arte et universale.«<sup>16</sup> Zu überlegen wäre, ob nicht Pisanello und später Vecchietta ihre Medaillen und Bildwerke auch gerade deshalb mit *pictor* signierten, um an ihre Universalität in beiden Medien gleicher-

<sup>14</sup> Polizian, *Oratio in Expositione Homeri* (POLIZIAN, *Opera*, Bd. 1, 479): »Quo effectum est, ut in Homeri poesi virtutum omnium, vitiorumque exempla, omnium semina disciplinarum, omnium rerum humanarum simulacra effigiesque intueamur, ipsaque illa nobis expressa, expromptaque ante oculos constituerit, quo ipsemet perfecto nunquam suis oculis usurpaverat.« (Bd. 1, 481 Verweis auf Phidias und den Zeus von Olympia.) – Polizian, *Oratio super Fabio Quintiliano, et Statii Sylvis* (POLIZIAN, *Opera*, Bd. 1, 493): »Ita illud meo quasi iure posse videor obtinere, eiusmodi esse hos libellos, quibus vel granditate heroica, vel argumentorum multiplicitate, vel dicendi vario artificio, vel locorum, fabularum, historiarum, consuetudinumque notitia, vel doctrina adeo quadam remota, literisque abstrusioribus, nihil ex omni Latinorum poetarum copia antetuleris. [...] Elocutionis autem ornamenta atque lumina tot tantaque exposuit: ita sententiis popularis, verbis nitidus, figuris iucundus, translationibus magnificus, ut omnia illi facta compositaque ad pompam, omnia ad celebritatem comparata videantur: tantumque abfuit, quo minus tam multiplici materiae omnibus locis suffecerit, ut eam quoque quasi Phidias alicuius, aut Apelles insigni operis artificio superaverit.« – In der gleichen Rede (495) definiert Polizian auch den vollkommenen Redner nach Quintilian: »Est autem Quintiliano propositum, oratorem eum instituere, qualem fuisse neminem, memoriae sit proditum, qui & moribus perfectus, & omni scientia, omnique dicendi facultate sit absolutus.« – Siehe dazu SUMMERS 1981, 246f.; STUMPEL 1990, 182f., und Valeska von Rosen, »Die *enargeia* des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des ›ut-pictura-poesis‹ und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27 (2000), 171–208.

<sup>15</sup> Siehe etwa die Charakterisierung des Bildhauers und Malers Euphranor bei Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 128: »Idem, qui inter factores dictus est nobis. fecit et colossos et marmorea et typos scalpsit, docilis ac laboriosus ante omnes et in quocumque genere excellens ac sibi aequalis« – Daraus wird Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 28f.: »In ogni generazione fu doctissimo.«

<sup>16</sup> Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, 16. – Vgl. Leonardos Bemerkungen zur Universalität des Malers (*The literary works of Leonardo da Vinci*, hg. Jean P. Richter, London und New York 1970, 308f., Nr. 500, verfaßt ca. 1490–92): »COME IL PITTORE NON È LAUDABILE SE QUELLO NON È UNIVERSALE. D'alcuni si può chiaramente dire che si ingannano, i quali chiamano bono maestro quello pittore, il quale sol fa bene una testa o una figura: Certo non è gran fatto che studiando una sola cosa il tempo della sua vita che non venghi a qualche perfectione, ma conoscendo noi che la pittura abbraccia e contiene in sé tutte le cose che produce la natura, e che conduce l'áccidentale operatione delli omini e in ultimo ciò che si può comprendere cogli ochi, mi pare uno tristo maestro quello che solo una figura fa bene: [...]«

<sup>17</sup> In ähnliche Richtung argumentieren VAN OS 1977; STUMPEL 1990; Raymond B. Waddington, »Pisanello's *Paragoni*«, in: *Perspectives on the Renaissance medal*, hg. Stephen K. Scher, New York und London 2000, 27–45.

maßen zu erinnern.<sup>17</sup> Allgemein formulierte Matteo Palmieri um 1435 das neue, an der griechischen *enkyklikos paideia* orientierte Ideal am deutlichsten: »farsi universale di più arti eccellenti« (s. auch Kap. V.5).<sup>18</sup> Tatsächlich scheint dann um 1500 Pomponio Gaurico in diesem Sinne Donatello als den universalen *sculptor optimus* zu definieren: Allein Donatello komme den antiken Meistern in Wissen und Bildung (*doctrina/eruditio*) gleich. Und seine berühmten Werke in Bronze, Holz und Marmor überträfen allein schon in der Anzahl sämtliche übrigen bemerkenswerten Skulpturen der Neuzeit.<sup>19</sup>

Verstand Donatello die Demonstration seiner Kunst in den verschiedenen Materialien und Formensprachen tatsächlich als Anspruch auf diesen Titel, hätte er sich für seinen maßlosen Ehrgeiz, der laut Dante den Künstlern ja im besonderen zukam, mit Cicero entschuldigen können:

»Doch ist es billig, daß alle diejenigen alle Versuche unternehmen, welche große und erstrebenswerte Ziele anstreben. Wen aber vielleicht seine Veranlagung im Stich läßt oder jene Kraft einer außerordentlichen Begabung oder aber wer nur weniger gut geschult ist in diesen hohen Fertigkeiten, der behalte dennoch seinen Kurs bei, so gut er es vermag! Wer den ersten Rang erstrebt, der darf in Ehren auch beim zweiten oder dritten innehalten! [...] Nicht nur in den höchsten Studien ließen sich hervorragende Männer nicht abschrecken – nicht einmal die Künstler haben sich von ihrem Metier abbringen lassen, obwohl sie die Schönheit des Ialysos [...] oder der Koischen Aphrodite gewiß nicht nachahmen konnten. Auch haben die übrigen sich nicht vom Standbild des Olympischen Zeus oder der Statue des Speerträgers [Doryphoros] abhalten lassen zu versuchen, was sie wohl schaffen und wie weit sie gelangen können.«<sup>20</sup>

In der Tat hatte Polyklets berühmter Doryphoros auch Donatello nicht von seinem wagemutigen Vorhaben abgeschreckt, mit dem Bronze-David einen neuen Kanon der Kunst zu entwerfen. Im Laufe der 1430er Jahre hatte

<sup>18</sup> PALMIERI, *Vita Civile*, 39–42, dort auch der Hinweis auf die »rotundità delle virtù che è detta da' Greci«.

<sup>19</sup> GAURICUS, *De Sculptura*, 65 u. 259f. (s. App. A, 44), ebd. 69: »Sequere satis quidem et laudata a te sculptura est, et optimum Sculptorem effinxisti [...].« – Zum expliziten Vergleich des *optimus sculptor* mit dem *optimus orator* Ciceros ebd. 67: »Habetis igitur qualis esse debeat is qui optimi sculptoris nomen sit consecuturus, non quidem Platonis nostri civitatem aut Ciceronis oratorem sed qui facillime et inveniri et extare possit.« – Dazu BORINSKI, Bd. 1, 1914, 178f.; André Chastel, »Le Traité de Gauricus et la Critique Donatellienne«, in: *Donatello* 1968, 291–305; die Einleitung zu GAURICUS, *De Sculptura*, 29–32; BALTERS 1990, 87–94 u. 275–285.

<sup>20</sup> Cicero, *Orator*, 4f. – Ein ähnliches Argument, daß Wagemut als solcher auch bei letztendlichem Scheitern Ruhm einbringe, bei Properz, *Elegiarum libri*, 2, 10, 5f.; zitiert etwa bei Polizian, *Oratio in Expositione Homeri* (POLIZIAN, *Opera*, Bd. 1, 477).

der Florentiner – um die Fünfzig und auf der Höhe seines Ruhmes – den Stil der Antike gemeistert, ihn gar zu übertreffen versucht und sich schließlich bemüht, eine den Anforderungen des christlichen Bildes entsprechende Abwandlung zu finden. Alle Formen gleichermaßen zu beherrschen, lautete offenbar die neue Idealvorstellung. Auch in dieser Hinsicht glich der Künstler als *quasi altro iddio* dem unendlich vielfältigen Schöpfergott. Schließlich mußten die nunmehr zur Verfügung stehenden, verschiedenartigen Gestaltungsmöglichkeiten und das Streben nach Neuem auch das Bewußtsein für das je Eigene eines Künstlers, seine je individuellen Lösungen, seinen Individualstil schärfen. Darin, daß die Beherrschung der Form höchste Kunst und Begabung (*ars et ingenium*) eines Bildhauers oder Malers spiegele, zeigt sich wohl der weitreichendste Einfluß des neuen Stilbewußtseins auf die künstlerische Praxis. Und nicht zu Unrecht vermutet man in Donatellos Gastmahl des Herodes in Lille eines der ersten Beispiele eines autonomen Kunstwerks (s. Kap. IV.3). Denn die ›Entdeckung der Stile‹ – oder allgemeiner: die Entdeckung bewußt gestalteter künstlerischer Form – erhebt Malerei und Skulptur erst eigentlich in den Rang von um ihrer selbst willen betrachteter Kunst.

## Appendices

## A.

### Der literarische Ruhm Donatellos vor Vasaris erster Vitenausgabe

Der Appendix versammelt alle mir bekannten Texte<sup>1</sup>, die sich zu Ruhm und Nachruhm Donatellos oder seiner Werke äußern, in chronologischer Reihenfolge bis ca. 1550 (vgl. zuvor SEMPER 1875; JANSON 1957; COLLARETA 1985).

#### 1. 1424, 10. Februar

##### *Operai des Doms von Orvieto an Donatello*

(...) virum virtuosum m. Donatum de Florentia intagliatorem figurarum, magistrum lapidum ac etiam magistrum intagliatorem figurarum in ligno et eximium magistrum omnium trayetorum (...).

(Die Operai beauftragen ...) den ehrenwerten Mann, Herrn Donatus aus Florenz, Bildhauer, Steinmetz und auch Bildschnitzer in Holz und hervorragender Meister aller Arten der Gußtechnik, (... für eine Johannes-Statuette aus Bronze).

Luigi Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Rom 1891, 331

#### 2. 1430, 10. Dezember

##### *Brief des Nanni di Miniato an Matteo Strozzi*

Avvisovi cheglìe 2 sippolture pichole tra Pisa e Lucha, che l'una è a S. Frediano presso a Lucha, evi dentro una storia di Bacho, l'altra è ve presso al monte a S. Giuliano a una chiesa si chiama Vichopelagho, per udita di Donato sono chose vantagate, sarebono ambedue pichola charata e si tiene che Lucha avrà fatiche assai sicché se è quello che la brighata chrede ordi-

<sup>1</sup> Die zu Lebzeiten des Künstlers verfaßten Quellen und Dokumente hat bereits HERZNER 1979 als Regestensammlung zusammengestellt. Neue Dokumente wurden seitdem publiziert von: Philip Foster, »Donatello notices in Medici letters«, in: *Art Bulletin*, 62 (1980), 23–37; Volker Herzner, »Ein neues Donatello-Dokument aus dem Florentiner Domarchiv«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (1983), 436–443; Cecilia Frosinini, »Un nuovo documento per la compagnia di Donatello e Michelozzo (Con note su alcune maestranze di scarpellini settignanesi)«, in: *Rivista d'Arte*, 39 (1987), 435–441; Antonio Guidotti in *DBI*, Bd. 38, 1990, »Del Vagliente«, hier 382, zu Donatellos und Luca della Robbias Mitarbeit 1427 an Ghibertis Paradiestür (»fa le porte«); John T. Paoletti, »La tomba Pecci di Donatello: nuovi documenti«, in: *Rivista d'Arte*, 43 (1991), 189–201; Edith Struchholz, »Die Pecci-Grabplatte Donatellos: Dokumente zur Aufstellung«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 (1991), 580; Amanda Lillie, »Giovanni di Cosimo and the Villa Medici at Fiesole«, in: *Piero de' Medici* 1993, 189–205, hier 191f., Anm. 24 (zu einem *scrittoio* aus Marmor von Donatello); Graziano Concioni, Claudio Ferri und Giuseppe Ghilarducci, *Arte e pittura nel medioevo lucchese*, Lucca 1994, 341; CAGLIOTI 2000, Bd. 1, 53.

nate chon Bartolomeo di Pagno d'averle che si potrebbe levare prima di voi.  
SEMPER 1875, 311

### 3. 1430, 23. September

*Poggio Bracciolini aus Rom an Niccolò Niccoli in Florenz*

Ego etiam hic aliquid habeo, quod in patriam portabitur. Donatellus vidit, et summe laudavit.

Ich habe hier auch etwas (eine antike Statue), was ich nach Hause mitbringen werde. Donatello hat es gesehen und aufs höchste gelobt.

POGGIO, *Lettere*, Bd. 1, 196, Nr. 79

### 4. 1434, 19. Juni

*Matteo degli Operai an die Operai della Cappella di Nostra Donna in Prato*  
Prudenti Huomeni Operai della Chapella di Nostra Donna in Prato.

Karissimi (...). La chagione di questa si è che Donatello à finita quella storia del marmo; e promettovi per gl'intendenti di questa terra, che dichono tutti per una bocha, che mai si vide simile storia. E lui mi pare sia di buona voglia a servirci bene: sì che, hora che è in buona dispositione, si vuole che noi lo chonosciàno; inperò che di questi maestri non si truova ogni volta (...). Lui mi priegha, che io vi scriva che per Dio non manchi che gli mandiate qualche danaio per spendere per queste feste: e io vi gravo che lo facciate; inperò che è huomo ch'ogni picholo pasto è allui assai, e sta contento a ogni cosa. Sì che, se dovesse l'Opera achatargli a usura, si vuole abbia qualche danaio, acciò che lui si mantenga in buono proposito, come à cominciato; e a noi non sia dato il torto.

In Firenze, a dì XVIII di giugno MCCCCXXXIII.

Mattheo degli Orghani

Cesare Guasti, »Di un maestro d'organi del secolo XV«, in: *Archivio Storico Italiano*, II/2 (1865), 48–79, Zitat 55

### 5. 1436

*Leon Battista Alberti, Widmungsschreiben zu »Della Pittura«*

Ma poi che io dal lungo essilio in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria ridotto, compresi in molti, ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore e in quegli altri Nencio e Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti.

ALBERTI, *De Pittura*, 7

### 6. 1438, 4. März

*Die Operai der Cappella del Sacro Cingolo im Dom zu Prato, Michele di ser Michele und Jacopo di Giovanni, an die Ambasciatori dell'Opera della Cappella della Cintola della Vergine Maria della Pieve di Prato*

(...) che Donatello e i suoi compagni per detto lavorio per insino a questo dì anno extorto indebitamente et ricevuto da nostri antecessori più lire. Et questo perchè sempre Donatello ci a tirati dove gli a piaciuto et mai a tro-

vato ufficio d'operai ch'alla sua incostantia abbi potuto trovare riparo con effetto, ma senpre cum lui s'è ito alla seconda et cum piacevoleza et lui in contrario, ma al presente non sarebbe così.

LISNER 1958/59, 123f.

### 7. um 1440 (?)

*Filippo Brunelleschi*

Dimmi, Donato, senza alcun ritegnio,  
chi più di loda è degno:  
cholui che in lizza suona el serpentone,  
o cholui che più cozza el paragone?  
Ma tu, che sì ti gomphi  
De tuoi tanti triomphi,  
fà tacer quelle gente sì loquace,  
et opera con pace;  
a lora sì coglierai a manate  
le lodi più presiate,  
poi che tu serai quel, che a te pertene  
te farai el tuo bene.

Eugenio Battisti, *Brunelleschi*, Mailand 1976, 326

### 8. 1449, 24. Januar

*gerichtliche Vollmacht, die Donatello bei dem Florentiner Notar Nicolao de Beto ausstellen ließ*

(...) egregius m. Donatelus, cuius artefificium est scurpire figuras lapideas et eneas et est summus arfex in predictis (...)

(...) der ehrenwerte Herr Donatello, dessen Kunstfertigkeit im Verfertigen von steinernen und ehernen Figuren besteht und der ein hochangesehener Künstler in Besagtem ist (...)

Erice Rigoni, »Il pittore Nicolò Pizolo«, in: *Arte Veneta*, 2 (1948), 145, doc. IX

### 9. um 1449

*Cyriacus d'Ancona, Lobgedicht auf Ghiberti, Donatello und Niccolò Baroncelli (später von anderer Hand um die Verse auf Jacopo da Tradate ergänzt)*

Di phydia et polycleto el gran valore  
Mostro qual fusti de natura pari  
Date lysippo egli altri hebbe splendore  
Hor per Nencio et donato a nostri marj  
Nicolò Baroncielli en tuo decore  
Fa leonel col patre al mondo clarj.  
(Ornasti il quinto gia papa Martino  
Sculpto in milan per man di Jacobino.)

Treviso, Biblioteca Capitolare, cod. I 138, fol. 192v; vgl. CHIARLO 1984, 279

## 10. um 1450

*Flavio Biondo, »Italia Illustrata«*

Paulo post Florentia lotum habuit pictorem celeberrimum Apelli aequiparandum. (...) Decorat etiam urbem Florentinam ingenio veterum laudibus respondente Donatellus Eracleonti Zeusi aequiparandus: ut uiuos iuxta Vergilii uerba ducat de marmore ultus.

Etwas später hatte Florenz den Giotto (vorzuweisen), den man als hochberühmten Maler dem Apelles vergleichen muß. (...) Auch ziert die Stadt Florenz durch seine den Lobeshymnen auf die alten (Künstler) entsprechende Begabung Donatello, der dem Zeuxis aus Herakleia zu vergleichen ist: da er – so die Worte bei Vergil – lebendig scheinende Gesichter aus dem Marmor herausarbeitet.

BIONDO, *Roma Instaurata*, fol. 53r–v

## 11. 1452, 26. Mai

*König Alfonso von Neapel an den Dogen Francesco Foscari bzw. den Botschafter Zacharias Vallareso*

Cum audiverimus ingeni solertiam atque subtilitatem magistri Donatelli in statuis tam eneis quam marmoreis fabricandis, magna nobis voluntas recessit eundem penes nos et in serviciis per aliquod tempus habere.

Da wir vom Können und der Geistesschärfe des Meisters Donatello bei der Herstellung sowohl eherner als auch marmorner Statuen gehört haben, erfüllt uns der große Wunsch, denselben für einige Zeit bei Uns in Diensten zu haben. Informati de la subtilitate et solertia de ingenio de Donatello mastru de fare statue de bronco et de marmore lo quale de presente è in Venetia, scrivemo allo illustrissimo duce de Venetia che havendo noi voluntate grande de haver oer alcuno tempo lo dicto maestro Donatello in nostro servitio (...).

Jordi Rubió, »Alfons el Magnànim, rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello«, in: *Miscellània Puig i Cadafalch*, Barcelona 1951, Bd. 1, 25–35, hier 33f.

## 12. 1440er/50er Jahre

*Francesco Scalamonti, »Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani«*

Et interim una cum Karolo Aretino, visa eximia bibliotheca sua, nummis imaginibusque antiquis, et insigni Pyrgotelis lupercalis sacerdotis simulachri cavata ex nicolo gemma, et talarati aeneo MERCVRII agalmate, videre simul et Kosmae viri opulentissimi preciosa multa eiusdem generis supellectilia. Et apud Donatellum Nenciumque, statuarios nobiles, pleraque vetusta novaque ab [eis] edita ex aere marmoreve simulachra, (...).

Nachdem er (Cyriacus) dessen (Niccolò Niccolis) herausragende Bibliothek, seine antiken Münzen und Bildwerke besichtigt hatte sowie die berühmte, aus *nicolo* (d. h. aus einem bläulichen Onyx) geschnittene Gemme des Pyrgoteles mit der Darstellung eines Lupercal-Priesters und das bronzene Standbild eines Merkurs mit Flügelschuhen, ging er gemeinsam mit Carlo Aretino, die ähnlich kostbaren Sammlungen des schwerreichen Cosimo (de' Medici) zu sehen. Und

bei den hervorragenden Bildhauern Donatello und Nencio (Ghiberti) besichtigte er zahlreiche bedeutende sowohl alte als auch neu von ihnen gemachte Bildwerke aus Erz bzw. Marmor; (...).

SCALAMONTI, *Vita Kiriaci*, 69f.; vgl. HERZNER 1979, 223

### 13. um 1455

»*Urbis Romae ad Venetias Epistolion*«

(...)

Hoc ego non Curiis sanctis, magnisque Camillis

Hoc non Scipiadae dederam, certoque Catoni.

At ut nescio quem metallam munere Gattam

Insigni, et facto donasti ex aere caballo,

Praemia magna fugae subitae, rerumque tuorum

Discrimen dubium, Patavinae dedecus Urbis,

Quo fugit infelix statua monstratur athena.

Diese (Auszeichnung eines ehernen Reiterstandbildes) hatte ich (es spricht die Stadt Rom) nicht den verehrungswürdigen Curii und den großen Camilli, / nicht den Scipionen und sicherlich nicht den Catonen gegeben. / Du jedoch hast ich weiß nicht was für eine mit Geld gedungene Katze (Wortspiel von metallam [= mercennariam] Gattam auf Gattamelata) / mit (dieser) bedeutenden Gabe: einem aus Erz gefertigten Reiterstandbild, beschenkt; / eine große Auszeichnung für die erlittene Flucht und für deine Angelegenheiten / eine zweifelhafte Entscheidung; wohin die Schande der Stadt Padua / flieht (d. h. den Gattamelata bei der Flucht), zeigt die unglückselige Statue in Erz.

Antonio Medin, »Roma a Venezia. Satira latina del secolo XV contro il Gattamelata, per il monumento del Donatello in Padova«, in: *Atti e memorie, R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova*, N. S., 19/3 (1902–1903), 175–181, hier 180

### 14. 1456

Bartolomeo Fazio, »*De viris illustribus*«

DONATELLUS FLORENTINUS

Donatellus et ipse Florentinus ingenii quoque et artis praestantia excellet, non aere tantum, sed etiam marmore notissimus, ut vivos vultus ducere et ad antiquorum gloriam proxime accedere videatur. Eius est Padua divus Antonius atque alia Sanctorum quorundam in eadem tabula praeclara simulacra. Eiusdem est in eadem urbe Gattamelata egregius copiarum dux ex aere, equo insidens, mirifici operis.

DONATELLO AUS FLORENZ

Donatello, auch er Florentiner, zeichnet sich sowohl durch die Vorzüglichkeit seiner Begabung als auch seiner Kunstfertigkeit aus; weithin berühmt ist er nicht allein durch (seine Werke) in Erz, sondern auch durch die in Marmor, scheint er doch lebensechte Gesichter zu bilden und sich sehr weitgehend dem Ruhm der antiken (Bildhauer) anzunähern. Von ihm stammen in Padua der Hl. Antonius und die anderen Bildwerke gewisser Heiliger in demselben ausgezeichneten Altarretabel (d. h. dem Hochaltar des Santo). Ein wunderbares

Werk desselben ist in besagter Stadt (auch) der berühmte Heerführer Gattamelata aus Erz, auf einem Pferd reitend.

BAXANDALL 1971, 168

#### 15. 1456, 7. August

*Giovanni Chellini da Samminiati, »Libro debitori creditori e ricordanze«*  
Ricordo che a di 27 d'Agosto 1456 medicando io Donato chiamato Donatello, singulare et precipuo maestro di fare figure di bronzo e di legno e di terra e poi cuocerle, e avendo fatto quello huomo grande che e sullo alto di una cappella sopra la porta di Santa Reparata che va a Servi e così che avendone principiato un altro alto braccia nove, egli per sua cortesia e per merito della medicatura che avevo fatto e facevo del suo male mi donò un tondo grande quant'uno tagliere nel quale era scolpita la Vergine Maria col bambino in collo e due Angeli da lato, tutto di bronzo e dal lato di fuori cavato per potervi gittare suso vetro strutto e farebbe quelle medesime figure dette dall'altro lato.

JANSON 1964, 131; zum gesamten Text des *Libro* s. Giovanni Chellini, *Le ricordanze*, hg. Maria T. Sillano, Mailand 1984; vgl. eine Teilüberlieferung des späten 16. Jhs. bei Ronald W. Lightbown, »Giovanni Chellini, Donatello, and Antonio Rossellino«, in: *Burlington Magazine*, 104 (1962), 102–104

#### 16. um 1456

*Fra Giovanni di Carlo, »Laudatio Pratensis«*

Sic vero populis ostentandus erit, loco id publico plateam respiciente perficiunt, quem constat tanta magnificentia et arte constructum ut preclaris illis Romane antiquitatis operibus parum inferior iudicetur: marmoreo quidem candore nitescens in altum erigitur et infima ex basi proveniens columpnulis atque figuris auro fulgentibus mathematice decoratum, ut non magis de sumptu quam de artis ingenio amireris.

So wird er (der im Dom zu Prato als kostbarste Reliquie aufbewahrte Gürtel Mariens) freilich dem Volk zu zeigen sein, vollenden sie (doch) an dem öffentlichen Platz (vor dem Dom) und auch auf die (vorbeiführende) Straße ausgerichtet diese (Kanzel), die – soviel steht fest – mit solcher Großartigkeit und Kunst errichtet wurde, daß man sie kaum geringer als jene berühmten Werke der römischen Antike schätzt: denn sie ist aus glänzend weißem Marmor und direkt vom Boden aus emporwachsend in die Höhe errichtet, regelmäßig (nach mathematischem Entwurf) geschmückt mit Säulchen und goldstrahlenden Figuren, so daß du den Aufwand nicht mehr als die künstlerische Begabung bewundern dürftest.

BNCF, ms. Conv. Soppr. C. VIII.279, fol. 57r–91v, hier 89v–90r; auch zit. bei Francesco Caglioti, »La tomba verrocchiesca dei ›Cosmiadi‹ e la Basilica di San Lorenzo: antefatti e primi successi«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, Quaderni 1–2, Pisa 1996, 127–154, hier Anm. 76

17. nach 1457

*Michele Savonarola, »Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue«*

Is enim eneus configuratus est super eneum equum sua cum magnitudine decorum apud angulum templi Antonii nostri occidentalem: veluti Cesar triumphans non parva cum magnificentia sedet.

Dieser (Gattamelata) ist nämlich aus Erz dargestellt auf einem ehernen, in seiner Stattlichkeit angemessenen Pferd an der westlichen Ecke unserer Antonius-Basilika: wie ein triumphierender Cäsar sitzt er mit nicht geringer Großartigkeit (hoch zu Roß).

SAVONAROLA, *Libellus*, 15

18. 1459

*»Ricordi di Firenze dell'anno 1459«*

A questa chiesa [S. Lorenzo] non truovo simile:

Guardando poi nella sua sagrestia,  
Ogni superbo vi diventa umile.

Qui affigurato mi par che tutto sia  
Intero il Vecchio e 'l Nuovo Testamento:  
Meglio aombrato non credo che sia.

Mai non mi sazierei di starci drento:  
Intagli e tarsie non vidi mai migliori;  
Di marmo un desco di gran valimento.

*Ricordi di Firenze*, 5

19. 1461

*Niccolò Tignoso da Foligno, »In Aristotelis Ethicorum libros Comenta«*

Artificiatum quidem artificem ostendit / nam iotum pictoris ostendunt figuræ qualis in eo fuerit pingendi potentia / et propter suas picturas adhuc vivit Gentilis de fabriano nostri temporis pictor singularissimus: & Donatellum statuæ aeneæ faciunt quodammodo immortalem: (...). Per opus quidem ostenditur vita et operatio quibus omnium esse completur. Negligentes famam post mortem ut parricidæ damnentur cum non videantur bona mente constitui.

Ein Produkt läßt seinen Verfertiger erkennen; denn die Figuren des Malers Giotto zeigen, welche Möglichkeiten der Malerei in ihm steckten; und wegen seiner Gemälde lebt jetzt noch (das Andenken an) Gentile da Fabriano, einzigartiger Maler unserer Zeit; und Donatello machen seine ehernen Statuen in gewisser Weise unsterblich; (...). Vermittels eines Werkes wird das Leben und die Handlungsweise offenbar, worin sich das Dasein aller erfüllt. Diejenigen, die ihren Ruhm vernachlässigen, werden nach dem Tode wie Vatermörder verdammt, da sie scheinbar geistig umnachtet waren.

BMLF, Plut. 76, 49, fol. [167v]

## 20. 1461–1464

*Antonio Averlino, gen. Filarete, »Trattato di Architettura«*

Queste [pietre] sono della più bassa spezie, che sono poi calcidonii, sardonii, diaspri, de'quali ne fu trovati molti in Toscana, non troppo di lunga da Firenze, de'quali Donatello ne puli parecchi che erano bellissimi. E sono corniuole, amatiste e granate e di più ragioni, chi dense e chi diafane, cioè trasparenti.

Eraci scritto il nome de' maestri, i quali erano questi: uno chiamato Donatello, l'altro chiamato Luca, ècci un altro chiamato Agostino e uno suo fratello chiamato Ottaviano; eravi ancora un altro solenne maestro chiamato Desiderio e un altro chiamato Dino; eravi uno chiamato Michelozzo, un altro chiamato Pagno, uno chiamato Bernardo e uno suo fratello. Mandai ancora per alcuni altri, intra gli altri uno il quale aveva nome Lorenzo di Bartolo, buono maestro di bronzo, e per lo figliuolo, chiamato Vittorio, fu detto che 'l padre ers morto, e ancora un altro il quale si chiamava Masaccio, e lui ancora è morto. E mandai per due i quali erano stati a 'mparare con meco a Roma: l'uno si chiamava Varrone, l'altro Niccolò; un altro il quale lavorava a Mantova, che si chiamava Luca. Mandai per un altro in Spagna, il quale si chiamava Dello. Arei mandato per uno il quale era ottimo architetto, snonché era morto innanzi più tempo, il quale aveva nome Pippo di ser Brunellesco. Questi erano tutti fiorentini.

Le porte erano tutte di bronzo, dorate e scolpite con diverse storie; e' maestri furono questi, cioè Lorenzo di Bartolo ne fe' due; Donatello ancora; e io feci uno paio come quelle che tu hai verdate in San Pietro di Roma, le quali feci al tempo di Eugenio quarto, sommo pontefice, e ancora quelle delle sagrestie.

E' maestri a' quali fu data commessione di questa opera furono tre. Secondo il disegno e l'ordine de me a loro dato seguitorno l'opera degnissimamente; e' nomi de' quali furono questi, cioè uno chiamato Donatello, intagliatore di marmi e pietre e di getti di bronzo; un altro chiamato Desiderio, intagliatore di marmi e di pietre; un altro chiamato Cristofano Geremia da Cremona; tutti e tre degnissimi maestri. I quali chi al bronzo e chi a' marmi furono diputati, e con molti altri compagni e maestri aiutati a fornire questa opera ci concorsono; con assai diligenza e magistero, secondo questi nostri tempi, fu fornita; (...).

(...) santi ancora vogliono corrispondere alla loro qualità (...); e così san Giorgio, come fece Donatello, il quale veramente é una figura ottima e perfetta, la quale figura è di marmo, a Orto San Michele di Firenze. (...) Così è ancora gli abiti e loro stare. E non come el sopradetto, che fece uno cavallo di bronzo a memoria di Gatta Melata, ed è tanto sconforme che n'è stato poco lodato. Perché, quando fai una figura d'uno che sia de' nostri tempi, non si vuol fare coll'abito antico, ma come lui usa così fare. (...) Se tu hai a fare apostoli, non fare che paiono schermidori, come fece Donatello in Santo Lorenzo di Firenze, cioè nella sagrestia di due porte di bronzo. Vuolsi bene atteggiare le figure, per modo stieno bene il loro essere, ma non tanto che volere mostrare magistero che caschi nel vizio della sconformità.

E non fare come molti ho già veduti, che hanno tramutato questo atto degli abiti, che molte volte hanno alle figure antiche fatto abiti moderni. E in questo peccò Masolino, che molte volte faceva santi e vestivagli alla moderna. Non si vuol fare per niente. E anche di quegli, che son bene per altro buoni maestri, che hanno armato uomini di questa età al modo antico, che rispetto è stato questo? (...) E di questo è da biasimare el cavallo antedetto. Della sagrestia non voglio dire con quanta dignità e magistero è ordinata e stabilita, della quale Filippo di ser Brunellesco fu l'architetto degnissimo a questi tempi nostri; e ornata quanto sia, fino alle porte di bronzo, fatte per Donatello, dignissimo scultore. L'altare dignissimo di marmo e altri ornamenti dignissimi ci sono.

FILARETE, *Trattato*, III, 75; VI, 170f.; IX, 252; XIV, 391; XXIII, 658f.; XXIV, 675f.; XXV, 693

## 21. 1464

*Antonio Benivieni, »ΕΓΚΩΜΙΟΝ Cosmi ad Laurentium Medicem«*

Nam et Antonium illum musicum, omnium unum excellentissimum, et Donatellum et Desiderium, duos sculptores preclarissimos, et honore et premiis innumerabilibus affecit.

Denn er (Cosimo de' Medici) bedachte auch jenen Musiker Antonius, den besten von allen, und Donatello und Desiderio, zwei herausragende Bildhauer, mit Ehre und unzähligen Auszeichnungen.

BENIVIENI, ΕΓΚΩΜΙΟΝ, 32

## 22. vor 1466 (?)

*Marco Businello*

O Andrea Mantegna, o Donatello, come ne potrebbe esser un più bel dipinto?

Queste son da natura, chi vi ha vinto, certo, e non da vostri omeri, (...).

Armando Balduino, »Poeti e artisti italiani fra Quattro e Cinquecento (Il Caso di G. A. Augurelli)«, in: *Letteratura italiana e arti figurative*, hg. Antonio Franceschetti, Florenz 1988, Bd. 1, 433–458, hier 442

## 23. 1460er Jahre

*(Sacra Rappresentazione) »Nabucodonosor, Re di Babilonia«*

*El Rè levandosi in superbia fra se medesimo dice:*

Tu se Nabucodonosor per certo,  
Più felice huom che mei fussi al mondo  
Et èssi interpretato questo certo  
Per tue ricchezze et tuo stato giocondo.  
Mancati solo che el ti sia offerto  
La adorare che è di maggio pondo  
E se la mia fantasia già non erra  
Per certo io mi farò adorar in terra.

*El Rè dice al suo Siniscalco:*

Però va presto Siniscalco mio  
Et truovami un maestro di scultura  
Acciò ch'io adempia presto al mio desio,  
Io vo ch'egli scolpisca mia figura,  
Fa che dell'arte e' sia maestro prio  
Io vo che la sia d'or perchè più dura.

*El Siniscalco risponde al Rè:*

Corona ece maestro Donatello  
Quel migliore.

*El Rè dice:*

Va presto per ello.

*El Siniscalco dice a Donatello:*

Maestro mio io ti fo a sapere  
Che al nostro rè tu sia appresentato.

*Donatello risponde:*

Io son mosso testè che vuole dire  
Io ho fornire il pergamo di Prato.

*Et Sinescalco dice:*

E bisogna testè.

*Donatello:*

Non vo disdire.

Et ho a fare la dovitia di mercato  
La qual in sulla colonna s'ha a porre  
Et hor più lavorio non posso torre.

*Giunto Donatello al Rè dice:*

Dinanzi alla tua magnificentia  
Potente e sommo rè io son venuto!

*El Rè dice al Donatello:*

Io sento che hai grand'arte e diligentia  
Nelle figure el vero io ho saputo

*Donatello risponde:*

Corona certo sia di tua credentia  
Ch'io son dell'arte maestro compiuto  
Di quel che ha a fare lo farò di gratia  
E al ubbidir non sia la mia voglia latia.

*El Rè dice:*

Maestro mio io vò che d'oro faccia  
Una statua grande nell'altezza  
Sessanta gomiti, e somigli mia faccia,  
Et sei gomiti sia in sua larghezza  
Fatta ch'ell'è, fa che segna la traccia  
Nel campo dove ha a porse sua bellezza,  
E che teste comincia a lavorare,  
Quando vi fia dirò quel s'ha da fare.

*Donatello risponde:*

Non mancherà niente del tuo detto

Corona sacra et hor metterò mano.

*El Rè dice:*

Se lo farai questo io ti prometto  
Mi farò in ver di te grato et humano  
Poterai di molto oro et sia perfetto,  
Et nulla del mio dire non torni in vano,  
Et tu vi metti ogni ingegno et arte.

*Donatello dice:*

Satisfarò corona in questa parte.

(Donatello si parte con molti famigli et con corbelli d'oro et vanno a fare la statua)

SEMPER 1875, 321–323; zur Datierung COLLARETA 1985, 11

#### 24. 1466

*Bartolomeo Fonzio, »Annales suorum temporum ab anno 1448 ad annum 1483«*

1466. Donatellus florentinus sculptur insignis sexto et septuagesimo aetatis anno Florentie obiit IV Idus Decembris.

1466. Donatello aus Florenz, der berühmte Bildhauer, verstarb in seinem 76. Lebensjahr in Florenz an den 4. Iden des Dezember.

VILLANI, *De origine*, 151–160, hier 156 (*De famosis civibus*)

#### 25. 1467

*Matteo Palmieri, »De temporibus suis«*

1467. Donatus florentinus sculptor artis insignis Florentie moritur.

1467. Donatus aus Florenz, berühmt in seiner Kunst, verstarb in Florenz.

SEMPER 1875, 320

#### 26. nach 1466

*Niccolò Morandi, »Sonetti«*

Dolce mie lyra ove colei che spesso  
nelle suo mani exercitarsi suole  
dove risplende il nostro vivo sole  
forse chel cielo il mio! con seco apresso  
O vedovetta camera sanzesso  
el non vederlo a me piu chaltri duole  
el non udir langeliche parole  
di voi mincesce come di me stesso.

O voi a cui puo dirsi ogni segreto  
quel che mi ciuse di catena il colle  
ful suono el canto piu oltre chumano  
Tornando donatello & pulicreto  
per ritrar questo con la cietra in mano  
nissun certo somiglia altro che apollo.

BMLF, Ms. Laur., XLI 34, fol. 5v–7r, hier fol. 6v

27. 1470

*Benedetto Dei, »Memorie istoriche«*

Schultori di bronzi e di marmi e di pietre. El mastro di Filippo di Ser Brunellescho re del mondo. El mastro Donatello scultore di bronzo e di marmi. El mastro Lorenzo di Bartoluccio dalle porte di San Giovanni. El mastro Luccha della Robbia gram mastro. El mastro Michelozo architettore e iscultore di tutto (...) Somma: e nominati scultori sono tutti fiorentini e quali hanno fatto le gran cose che si veghono alla città di Firenze et etiamdio in più parte della richa e degna Toschana le quali non si possono neggare.

BMLF, Ashb. 644, fol. 35 v; nach GILBERT, *Testimonianze*, 203–205

28. 1473

*Alamanno Rinuccini, Widmungsschreiben seiner Philostrat-Übersetzung an Federigo da Montefeltre*

Sculptores autem quamvis multos afferre possim, qui pro summis habitis essent si paulo ante hanc aetatem nasci contigisset, adeo tamen omnes Donatellus unus superavit, ut pene solus in hoc genere numeretur. Non contempnendos tamen fuisse Luccam robiniesem, et Laurentium bartolucii praecleara ab eis aedita opera testantur.

Was die Bildhauer anlangt, könnte ich viele nennen, die als hervorragend gelten würden, wenn sie ein wenig vor dieser Zeit geboren worden wären; jedoch übertrifft Donatello alle übrigen so sehr, daß er beinahe der einzige ist, der auf diesem Gebiet zählt. Immerhin sind Luca della Robbia und Lorenzo di Bartoluccio (Ghiberti) keineswegs zu verachten, wie der Ruhm ihrer Werke bezeugt.

GOMBRICH 1985, 12 u. 177 f.

29. 1475, 12. September

*Piero Cennini zum Florentiner Baptisterium*

Nunc tribus excellentibus portis est aditus; tales numquam visas fuisse crediderim. Aerea iis limina gradu amplo, et ornati variis animalibus ac diversis pomorum foliorumque manipulis stipites surgunt. Illic aeneae valvae bifores interradiant auro. Unae quidem ab austro aedem Misericordiae cernunt, in quibus vita divi Joannis ab Andrea Pisano veteri sculptore caelata perspicitur. Alteras quae ad septemtrionem positae novum testamentum gestaque Christi omnia referunt Laurentius Gibertus florentinus fecit, statuariae mirus artifex. Aliae vero quae inter utrasque mediae sunt, immane templum divae Reparatae ad solis ortum aspiciunt, historiis ornatæ veteris testamenti, ejusdem Laurentii opus, in quo tamen et Michelotius et Lucas Robbia sculptores egregii, his melior Donatellus, et Bernardus aurifex pater meus, florentini omnes, non minimam partem fecere; utrumque annis quinquaginta perfectum. Omnes qui Florentia transeunt avidissime visunt: dumque videndi desiderio capti singula lustrant, dies tacite labitur. Sed quis tam mira videndo non caperetur? Quis in effigie agentium hominum aut in obtutu diversorum gestuum tam efficaciter expressorum, velut sine sensu non inhaeret? Has quidem valvas, in quibus mediis et ipsius Laurentii opificis caput vero persimile extat, duae porphiretici marmoris (...)

columnae (...) ornant (...). Interque aram et fores novi testamenti sepulcrum Joannis tertii ac vicesimi summi quondam pontificis, binorum cubitorum stauis atque aliis vnicamentis insigne consurgit: quo super aenea cadaueris ejus resupina jacet effigies, Donatelli opus. Hae omnia candenti de marmore facta, nigris quibusdam flosculis sunt distincta, et alicubi auro decorata.

Heutigentags führt der Zugang (ins Baptisterium) durch drei herausragende Portale, wie man sie – so würde ich meinen – bislang noch nie gesehen hat. Diese bestehen aus breiten Türschwellen aus Erz und Türstöcken, die mit unterschiedlichen Tieren und verschiedenen Früchten und Blattbündeln geschmückt sind. Dort (d. h. in den Türrahmen) leuchten jeweils zwei eherne Türflügel in Gold. Die einen nämlich sind im Süden gegen das Gebäude der Misericordia gerichtet, auf denen man das Leben des heiligen Johannes (des Täufers) von dem längst verstorbenen Bildhauer Andrea Pisano herausgearbeitet sieht. Die anderen, die – im Norden eingesetzt – das Neue Testament und alle Taten Christi erzählen, verfertigte der Florentiner Lorenzo Ghiberti, ein bewundernswürdiger Statuenbildner. Die dritten (Türflügel) schließlich, die sich in der Mitte zwischen den beiden anderen (Türen) befinden und zum hochragenden Tempel der heiligen Reparata (d. h. zum Dom) gegen Sonnenaufgang hin gerichtet sind, geschmückt mit Geschichten des Alten Testaments, sind ein Werk desselben Lorenzo (Ghiberti), bei dem jedoch auch die berühmten Bildhauer Michelozzo und Luca della Robbia und – noch besser als diese beiden – Donatello und der Goldschmied Bernardo, mein Vater, allesamt Florentiner, nicht geringen Anteil hatten. Beide (Türen Ghibertis) waren nach fünfzig Jahren vollendet. Alle, die nach Florenz kommen, sind überaus erpicht, sie zu sehen: Und während die vom Schau-Verlangen Erfassten die einzelnen (Türen) besichtigen, verstreicht der Tag in Schweigen. Denn wer wäre vom Anblick solch wunderbarer Dinge nicht völlig gefangen genommen? Wer verharrte nicht wie von Sinnen vor dem Abbild der handelnden Menschen oder beim Anblick der so wirkungsvoll getroffenen, verschiedenen Gesten. Diesen Türflügeln freilich, in deren Mitte sich das in der Tat sehr getreu (nachgebildete) Haupt des Künstlers Ghiberti selbst befindet, schmücken (zudem...) zwei Porphyrsäulen (...). Zwischen dem Altar und den Türflügeln mit dem Neuen Testament erhebt sich das Grabmal des einstmaligen Papstes Johannes XXIII., ausgezeichnet durch Statuen von zwei Ellen (Höhe) und andere Schmuckformen: Darauf liegt die eherne Grabstatue seines Leichnams auf dem Rücken, ein Werk Donatellos. All dies ist von leuchtend weißem Marmor gefertigt, durch einige schwarze Blütenformen ausgezeichnet und an manchen Stellen mit Gold verziert.

Giulio Mancini, »Il bel s. Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini«, in: *Rivista d'Arte*, 6 (1909), 185–227, hier 221–223

### 30. um 1480–1520

*anonym*, »Facezie«

Era in Firenze al tempo di Donatello scultore excellentissimo, un altro scultore chiamato Lorenzo di Bartoluccio, ma era piccola stella allato a quel

sole. Il decto Lorenzo haveva venduto una sua possessione, chiamata Lepricino, della quale traeva poco fructo. Fu domandato Donatello, qual fusse la miglior cosa che havessi facto Lorenzo, intendendo chi domandava, di cosa di scoltura. Donatello respuose: Vendere Lepricino.

Donatello fiorentino, scultore ne' suo tempi excellentissimo, faceva a' Vinitiani una statua di bronzo di Ghatta Melata, quale era stato loro capitano; et essendone da loro assai importunato et molto più che non gli pareva honesto, sdegnatosi, con uno martello stiacciò il capo alla decta statua. I Vinitiani, irati di questo, gli feciono assai sopraventi et minaccie: tra l'altre, che ancora a lui si vorrebbe stacciare el capo, come egli haveva facto a quella statua. Donatello respuose: Io sono contento, se vi da il cuore di rifarmi il capo, come io lo rifarò a quella statua.

Donatello scultore ne' suo tempi excellentissimo, haveva uno suo discepolo giovane, il quale, per quistione nata tra loro, si fuggì da lui et se n'andò a Ferrara. Donatello, dolendogli sopra a costui non poco il dente, se n'andò a Cosimo, et da lui, affermandogli che lo voleva seguitare et amazarlo, impetrò lettere di favore al marchese di Ferrara; ma, da parte, Cosimo avisò il marchese della natura di Donatello. Inteso il marchese la chosa, concedè a Donatello, che nelle suo terre, ovunque trovasse questo suo discepolo, l'amazasse. Scontrandosi adunche uno giorno insieme, il discepolo, di lungi, cominciò a ridere verso Donatello; il quale, incontinenti, ridendo et tutto rappacificato, l'andò a trovare e fargli motto. Il marchese poi domandò Donatello, se l'havessi ancora morto; il quale respuose: No, in nome del diavolo! chè e' rise a me, et io risi a lui. Il che poi è uscito in motto et in proverbio.

*Facezie e motti dei secoli XV e XVI*, hg. G. Papanti (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII), Bologna 1874, 86 (Nr. 127), 86f. (Nr. 128), 131 (Nr. 238)

### 31. um 1480

*Angelo Poliziano, »Detti piacevoli«*

Simile fu il motto di Donatello, il quale dimandato qual fusse la miglior cosa che facesse mai Lorenzo di Bartoluccio scultore, rispose: A vendere Lepriano; imperò che questa era una sua villa da trarne poco frutto.

Mandando più volte il Patriarca per Donatello, e non vi andando egli, al fine pur sollicitato, rispose: Di' al Patriarca che io non vi vo' venire, ch'io son così Patriarca nell'arte mia, come esso sia nella sua.

Il predetto faceva una statua di bronzo del Capitano Gattamelata et, essendo troppo sollicitato, prese un martello, e schiacciò il capo a detta statua. Inteso questo la Signoria di Vinegia, fattolo venire a sè, fra più altre minaccie gli disse che si voleva schiacciare il capo a lui, come egli haveva fatto a quella statua. Et Donatello: Io son contento, se vi dà il cuore di rifarmi il capo, come io lo rifarò al vostro Capitano.

Per un po' meno ferma per me. Questo detto è diventato già proverbio, la cui origine è questa che, dilettrandosi Donatello scultore di tenere in bottega belli discepoli, gnene fu messo un per le mani il quale molto gl'era lodato

come bel giovane. E mostrandogli, chi glielo metteva innanzi, un fratello de detto giovane, e affermando che assai era più bello quell'altro che con esso cercava di acconciare, disse le sopradette parole: Per un po' meno ferma per me.

E' rise a me, e io risi a lui. E questo anchora nacque dal sopradetto Donatello, dal quale essendosi partito un giovane suo discepolo, con chi havea fatto quistione, se n'andò a Cosimo per trar lettere dal Marchese di Ferrara, dove era il giovane fuggito, affermando a detto Cosmo che in ogni modo voleva andargli dietro et amazzarlo. Hora, conoscendo Cosmo la sua natura, gli fe' lettere, come a lui parve, e per altra via informò il Marchese della qualità di detto donatello. Il Signore gli diede licenza di poterlo uccidere, dove lo trovasse. Ma riscontrandosi il garzone in esso, cominciò di lungi a ridere, e Donatello, a un tratto rappacificato, ridendo inverso lui corse. Dimandavalo poi il Marchese se egli l'havesse morto; a cui Donatello: Non, in nome del diavolo! chè egli rise a me, e io risi a lui.

Donatello tigneva e suoi fattori, perchè e' non piacesse a gli altri.

Non per l'amor di Dio, ma perchè tu n'hai bisogno. Questo disse Donatello a un povero che gli chiedeva limosina per amor di Dio.

POLIZIAN, *Detti piacevoli*, Nr. 42, 43, 44, 230, 231, 322, 367; im Druck erstmals veröffentlicht unter dem Namen Lodovico Domenichis 1548; vgl. auch dessen zweite, sprachlich überarbeitete und moralisch kommentierte Edition: *Detti, et Fatti di diversi signori et persone private*, Florenz 1562, 84f. u. 213

### 32. 1481

*Cristoforo Landino*, »*Commento sopra la comedia di Dante Aligheri*«

Donato scultore da essere connumerato fra gli antichi, mirabile in compositione et in varietà, prompto et con grande vivacità o nell'ordine o nel situare delle figure, le quali tutte appaiono in moto. Fu grande imitatore degli antichi et di prospettiva intese assai.

LANDINO, *Commento*, 12v; vgl. MORISANI 1953, 270

### 33. nach 1482

*Giovanni Santi*, »*Disputa de la Pictura*«

Possa in scultura l'alto Donatello

Como el dimostra el bronzo el duro sasso

(...)

Lise Bek, »Giovanni Santi's ›Disputa de la Pictura‹ – a polemical treatise«, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 5 (1969), 76–102, hier 86

### 34. ursprüngliche Fassung wohl um 1435, Version des Antonio di Tuccio Manetti um 1480–1487

»*Novella del Grasso legnaiuolo*«

(...) Donatello intagliatore (che fu della qualità ch'a ciascuno è noto...)

Egli [Matteo, il Grasso] era dí di lavorare ed eravi poca gente e non si guardava da persona, e parevagli luogo da sfogarsi con sé medesimo. Ed essendo in questi termini per chiesa, e' riscontrò Filippo e Donatello, che s'an-

davano ragionando insieme, com'era di loro usanza, essendovi quella volta andati a sommo studio, ché erano stati alla veletta, e videnvelo entrare.  
*La novella del Grasso legnaiuolo*, hg. Antonio Lanza, o.O. 1989, 27 u. 47, nach der Niederschrift des Antonio di Tuccio Manetti; vgl. dort die anderen Manuskripte und späteren gereimten Versionen Bernardo Giambullaris und Bartolomeo Davanzatis

### 35. 1483–1491

*Ugolino Verino*, »*De pictoribus et scultoribus florentinis, qui priscis grecis equiperari possint*«

Spirantes fundit vultus Antonius aere  
Signaque de molli vivida fingit humo!  
Nec minor est Phydias noster Verrocchius! uno  
Hoc superat graecum (?) pingit et aera liquat!  
Quis fuerit scultor nostra Donatus in urbe  
Testantur nomen vivida saxa suum!  
Nec Desiderio spiranti marmore maior  
Thebanus Scopas! Praxitelesque fuit!

Atmende Gesichter gießt Antonio (Pollaiuolo) aus Erz / und formt lebende  
Bildwerke aus weichem Ton! / Unser Verrocchio ist nicht geringer als Phidias!  
In dieser einen Hinsicht besiegt er (sogar) den Griechen: Er malt und (außer-  
dem) schmilzt er Erz! / Wer in unserer Stadt der Bildhauer Donatello war – von  
seinem Namen legen die lebenden Steine Zeugnis ab. / Und hinsichtlich des  
atmenden Marmors waren dem Desiderio / weder der Thebaner Skopas noch  
Praxiteles überlegen.

Spiret ebur Phidiae pariterque loquentia saxa  
si tamen hetrusci cernas spirantia signa  
Donati cui des ignores praemia palmae.

Mag das Elfenbein des Phidias atmen und ebenso (seine) sprechenden (Werke)  
aus Stein, / wenn du jedoch die atmenden Bildwerke des toskanischen / Dona-  
tello erblickst, weißt du nicht mehr, wem du die Siegespalme geben sollst.

BMLF, Plut. 39, cod. 40, Buch III, Bl. 26–27 mit abschließendem Dat. 1491; vgl.  
*Ugolino Verino*, *De illustratione urbis Florentiae* . . ., Paris 1790, Bd. 1, 134, und  
Bd. 2, 134; jetzt *Ugolino Verino*, *Epigrammi*, hg. Francesco Bausi, Messina 1998,  
324–328, hier 327

### 36. um 1483–1493

*Vespasiano da Bisticci*, »*Le vite*«

Se praticava [Cosimo] con pittori o scultori egli se ne intendeva assai, et aveva alcune cose in casa di mano di singolari maestri. Se di scultura, egli n'era intendentissimo, et molto favoriva gli scultori et tutti artefici degni. Fu molto amico di Donatello et di tutti pittori e scultori, et perché ne'tempi sua questa arte degli scultori alquanto venne che gli erano poco adoperati, Cosimo, a fine che Donatello non si stessi, gli alogò certi pergami di bronzo per Sancto Lorenzo, et fecegli fare certe porte che sono nella sagrestia, et ordinò al banco ogni settimana, ch'egli avessi una certa quantità di danari, tanto

che gli batassino a lui et a quatri garzoni che teneva, et a questo modo lo mantenne. Perché Donatello non andava vestito come Cosimo arebbe voluto, Cosimo gli donò uno mantello rosato et uno capuccio, et fecegli una cappa sotto il mantello, et vestillo tutto di nuovo, et una matina di festa glieli mandò a fine che le portassi. Portolle una volta o dua, di poi li ripose, et non gli volle portare più, perché dice gli pareva essere dilegiato. Usava Cosimo di queste liberalità a uomini che avessino qualche virtù, perché gli amava assai.

Non solo Nicolaio prestò favore a uomini litterati, ma intendendosi di pitura, scoltura, architettura, con tutti ebbe grandissima notitia, et prestò loro grandissimo favore nel loro exercizio, Pipo di ser Brunelesco, Donatello, Luca della Robia, Lorenzo di Bartoluccio, et di tutti fu amicissimo.

VESPASIANO, *Vite*, 193f. (Vita di Cosimo de' Medici) u. 237 (Vita di Nicolaio Nicoli)

### 37. späte 1480er Jahre

*Antonio di Tuccio Manetti, »Vita di Filippo Brunelleschi«*

Ebbe in questa stanza di Roma quasi continouamente Donatello schultore, e originalmente u'andarono d'acordo rispetto alle cose di scoltura schietamente e a quelle attendeano continouamente; e Donatello senza maj aprire gli occhj alla architettura, e Filippo non glj comunico maj tale pensiero, o perche e non ui uedesse atto Donatello offorse si difidaua di non gugnieri tali cose, uegiendo a ogni ora piu le sue difficulta; quantunque insieme e leuassono grossamente in disegno quasi tuttj gli edificj di Roma e in molti luoghi circustanti di fuorj colle misure delle largheze e alteze, secondo che poteuano arbitrando certificarsj, e longitudinj ect. E in molti luoghi facieuan cauare per uedere e riscontrj de membrj degli edificj e le loro qualita, s'egli erano quadrij o di quanti anguli o tondi perfetti o ouati o di che conditione. E cosi doue e poteuano congetturare l'alteze, cosi da basa a base per alteza come da fondamenti e riseghe e tetti gegli edificj, e poneuano in su striscie di pergamene che si lieuano per riquadrare le carte con numero d'abaco e caratte che Filippo intendeua per se medesimo. E perche l'uno e l'altro erano buoni maestri dell'arte dello orafio, passauano la uita loro con quello mestiero, che era loro tutto dj nelle botteghe deglj orafi date loro delle faciente piu che non ne poteuano fare; e conciouj Filippo assai goie, dategli a conciare. Non daua noia ne all'uno ne all'altro la cura familiare, perche non aueuano ne donne ne figliuoli ne quuij ne altroue, e poco stimauano, ciascuno di loro, come si mangassono e beesono, o come si stessono o uestissono, pure che di quelle cose e del uedere e del misurare e si sodisfaciessono. E perche feciono cauare in molti luoghi per trouare riscontrj di membrj e per ritrouare cose e edificj, doue aparua qualche segniale e affare bisogniaua, che mettessono delle opere e di facchinj e d'altrj bastagi, pure con ispese e non picchole, non u'essendo altrj che faciessi e medesimo, non estimando alcuno per quello che se faciessono. E la caginoe de non estimare el perche era, perche in quel tempo non era chiatendessi, ne era stato di centinaia d'anni innanzi chi auessi

ateso al modo dello edificare antico; del quale se per alcuno autore nel tempo de gentilj se dato precetto, come ne nostrj di fecie Batista degli Alberti, poco si puo altro che delle cose generalj; ma le inuentionj, che sono coe proprie del maestro, bisogna, che nella maggiore parte sieno date dalla natura o dalla industria sua propria. E tornando alle caue di Filippo e Donato, generalmente erano chiamati quelli del tesoro, credendo, ch'egli spendessono e cercassono di quello. E dicieuasi: quelli del tesoro chercchauono oggi nel tale luogo et un'altra uolta in un altro ect. Ed e el uero, che qualche uolta ui si truoua delle medaglie d'argento e qualchuna d'oro, benche di rado, cosi delle pietre intagliate e calcidonj e corniuole e camej e altrj similj; donde nasceua la maggiore parte di quella oppenione, che cercassono di tesoro.

Le porticiuole della sagrestia, che mettono in mezo la cappella et vanno allo acquaio e pozo, e quella che ua doue si ripongono e torchj, non s'essendo diliberato ancora, se gli usci s'auueuano affare di legname o d'altra materia, com'elle sono al presente, rimasono indietro, cosi adentellate le mura con 'l'apritura solamente e arco di sopra, che reggiessi. E diterminandosi dipoi di bronzo e con figure, come al presente stanno, furono alloghate a Donatello; di che nel farle anche in luj fu rimesso el fare le porticiuole del macigno assuo modo et ogni altro adornamento d'esse. Della quale commessione e uenne in tante superbia e aroganza, che senza parere di persona e senza conferire con Filippo, elle ebbono luogho a quel modo com'elle sono sotto l'autorita della scoltura e delle porte del bronzo; che di quadro none intendeua molto, come si puo uedere nel pergamo suo di Santa Maria del Fiore e negli altrj e d'ognj cosa simile, de che e si trauaglio del quadro. Lequalj cose sue della sagrestia, e cascuna di per se e tutte insieme, non ebbono maj la gratia di Filippo. Ilche uegiendo et intendendo Donato, furono cagione dj grande indegnatione uerso Filippo, e detraeua Donato alla fama e all'opera di Filippo quanto poteua, essendo solleuato da qualcuno, che era un po leggierj. Ma Filippo se ne ghigniaua e facieua poca stima di sue parole. Pure dopo le molte perseuerando Donato nelle sue prouisionj, et per purgharsi Filippo pe tenpi, che le porticiuole de macignj, che anno per usci e bronzi, non fussino sue, ne nulla che fussi in quelle faciule delle porticiuole tra pilastro e pilastro dalla cappella alle mura de canti, costinse Filippo a fare certi sonetti, che ancora se ne truoua qualcuno, che lo purghano di tutto.

(. . .) forse non uolendo luj [Manetti Ciaccheri] fare quello che Filippo aueua ordinato, non sapiendo piu ne meglio, come fecie Donato nella sagrestia. MANETTI, *Vita*, Zeilen 352–394, 1243–1268 u. 1306 f.

### 38. 1492

*Aurelio Bienato*, »*Oratio in funere Laurentii Medice*«

Mirum et profecto mirum: qualia & quante indolis ingenia: illa ether: illa regio procreat ac profert. licet aspicere indigenas. cuiunque rerum numeri se applicaverint. promptos: versatiles: paratos: immo excellentes esse. Nolo diuersa aut remotiora consecrari: quom ingruentibus in Italiam barbaris: lit-

terorum eruditio iam multis seculis sopita penitusque extincta uideretur: superioribus annis Franciscus Petrarca: & Dantes florentini poete: ueluti longo post liminio primi pierias domos aperuerunt & quasi ab inferis ad superos lumen hoc euocauerunt. Et picturam tempestate eadem iottus cuilibet apelli conferendus animauit. & Donatellus Herocleonti zeusi equiparandus. uiuos duxit de marmore uultus.

Es ist in der Tat überaus verwunderlich, welche Begabungen und wie viele Talente jene Luft, jene Region hervorbringt und gedeihen läßt. Man betrachte nur die hier Heimischen: Welcher Zahl von Dingen sie sich auch zuwenden, sie erweisen sich als geneigt, anpassungsfähig, geeignet, ja sogar als herausragend. Ich will nicht allen Möglichkeiten oder entlegenen Überlegungen nachgehen. Nachdem (jedenfalls) durch die in Italien einfallenden Barbaren die literarische Bildung schon seit vielen Jahrhunderten eingeschlafen und beinahe erloschen schien, öffneten vor einiger Zeit Francesco Petrarca und Dante, Florentiner Dichter, gleichsam über eine große Schwelle hinweg als erste wieder die pierischen Häuser (d. h. die Museenpaläste) und riefen sozusagen dieses Licht (der Bildung) aus der Unterwelt nach oben zurück. Auch belebte Giotto, der jedem Apelles an die Seite zu stellen wäre, die Malerei zur selben Zeit wieder; und Donatello – vergleichbar dem Zeuxis aus Herakleia – schuf lebendig scheinende Gesichter aus Marmor.

BIENATO, *Oratio*, fol. aiii v

### 39. um 1493

*Giovanni Pontano, »De liberalitate«, cap. XXIII*

Quae autem tum importune petentium, tum indignorum hominum ratio haberi debeat, prudentia monstrabit. Nam improbe petentibus quis dubitet dandum non esse? Donatellus Florentinus, statuarius egregius, homuntio non inurbanus, cum importune mendicanti stipem optulisset, et ille diis acceptam diceret, tunc ipse: Non diis, inquit, sed tuae importunitati, ne me efflagitando occideres.

Welche Geisteshaltung man jedoch gegenüber unverschämten Bittenden wie auch unwürdigen Menschen an den Tag legen muß, das wird die Klugheit lehren. Denn wer zweifelt daran, daß man den unverschämten Bittenden nichts geben dürfe? Nachdem Donatello aus Florenz, ein berühmter Bildhauer und Mann von guten Manieren, einem unverschämten Bettler ein Almosen gegeben hatte, und jener (daraufhin) sagte, es wurde für die Götter empfangen, da erwiderte (Donatello) selbst: Nicht für die Götter, sondern wegen deiner Unverschämtheit, damit du mich durch dein zudringliches Verlangen nicht umbringst.

Giovanni Pontano, *I trattati delle virtù sociali*, hg. Francesco Tateo, Rom 1965, 39

### 40. um 1494–1497

*Antonio di Tuccio Manetti, »XIV Huomini singhulari«*

Donatello, maestro scultore, fece molte cose di bronzo e di marmo a Firenze e altrove. In Firenze, di marmo, nel campanile di Santa Maria del Fiore verso la piazza ne tabernacoli di fuori d'orto santo michele santo giorgio

santo pietro E santo marco opere mirabili e chosi in molti altri luoghi a prato a siena a padova e in molti altri luoghi.

MANETTI, *Huomini*, 336

#### 41. 1499

*Giovanni Pontano, »De Prudentia«, lib. III »Quae sit differentia inter sapientiam, & prudentiam.«*

Puer ego audiebam de senioribus, & Franciscum Phuscarum, & Cosmum, quorum alter Venetorum rebus praeest, alter Florentinorum, haberi utique sapientis, quod rem uterque publicam optime, prudentissimeque administraverunt. At neque Ioctium, neque Gentilem, Fabrianensem, aut Ioannem Burgundionem, laudatissimos pictores è nostris quisquam appellaverit sapientis, licet egregie pinxerint. (...) Nam & Bartololum, et Baldum, vocant, & Nicolaum Picinium, ac Franciscum Sfortiam rei militaris, atque administrandi belli peritissimos, & Laurentium Vallam dicendi, Ioctium autem pingendi, Donatellum vero formandarum statuarum maxime peritos fuisse, ut peritiam, quam sapientiam Romana in lingua appellare hanc videri possit magis idoneum, ac proprium.

Als Junge hörte ich von den Alten, daß sowohl Francesco Foscaro als auch Cosimo (de' Medici), von denen der eine den (Staats-)Angelegenheiten der Venezianer, der andere denen der Florentiner vorstand, als durchaus ›weise‹ gelten dürften, da beide das Staatswesen aufs beste und klügste verwalteten. Aber niemand von den unseren hätte (jemals) Giotto oder Gentile da Fabriano oder Johannes aus Burgund (Jan van Eyck) – alles hochgelobte Maler – ›weise‹ genannte, mochten sie auch noch so ausgezeichnet malen. (...) Vielmehr sagen sie, daß Bartolo und Baldo und Niccolo Picino und Francesco Sforza in Kriegsdingen und der Heeresorganisation sehr erfahren, Lorenzo Valla in der Rhetorik, Giotto dagegen im Malen, Donatello freilich in der Statuenbildnerei überaus erfahren gewesen waren, so daß es scheint, diese (jeweils herausragende Eigenschaft) könne im Lateinischen geeigneter und angemessener als ›Erfahrung‹ denn als ›Weisheit‹ bezeichnet werden.

Joannes Jovianus Pontanus, *Opera Omnia*, 6 Bde., Florenz 1520, Bd. 2, fol. 66r-v

#### 42. um 1500

*Mario Sanudo, »Le vite de'Duchi di Venezia«*

[1443] A di 16. Di Gennaio essendo mancato di questa vista il Magnifico Gattamelata da Narni Capitano Generale nostro, e volndo la Signoria fargli in questa Terra un onorevole esequio (e v'andrà Messer lo Doge) fu preso di potere spendere fino a Ducati 50. Nota, che il detto fu sepellito a Padova nella Chiesa del Santo, dove gli fu fatta un'onorata Capella, e un'arca alta con un'Epitaphio. E fu per la Signoria, attesa la sua fedeltà, fattogli fare un cavallo di bronzo, opera di Donatello Fiorentino, e quello fu messo all'entrare del campo della Chiesa del Santo di Padova.

*RIS*, hg. Ludovico Muratori, Mailand 1733, Bd. XXII, Sp. 1106

#### 43. 1501, 22. Juni

*Pier Rosinghi und Lorenzo de' Medici an die Balia von Florenz*

Er maricial de Gie mostra essere affezionato alla Città, et chon grande istanzia ci ha preghato che noi scriviamo alla Signoria Vostra chellui desiderbbe che se gli facessi gittare una ighura di bronzo duno davitte, chome quello chè nella chorte della Signoria Vra, che lui pagherà la spesa; ma chredo bene chello dica chon animo gnene sia fatto uno presente.

Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Bd. 2, Florenz 1840, 52

#### 44. 1504

*Pomponio Gaurico, »De sculptura«*

LIBeralem praeterea ac minime sordidum, qualem Superioribus annis Donatellum Florentinum fuisse accepimus. Fertur enim ab iis qui eum novērunt, Pecuniolam omnem in Cistella semper habuisse, Ita ex officinae tigno suspensam, ut quando uellet et quantum quisque uellet accipere, atque uti frui suo iure potuisset, Praeclarum facinus, atque ipso Donatello dignum.

(Anforderungen an den Bildhauer:) Außerdem müßte er freigebig, ja nicht geizig sein, so, wie wir es aus vergangenen Jahren von Donatello aus Florenz gehört haben. Denn die ihn gekannt haben, berichten, daß er immer sein ganzes bißchen Geld in einem Kästchen gehabt und dieses an einem Balken in seiner Werkstatt so aufgehängt habe, daß jeder, so oft und so viel er wollte, davon bekommen und es wie sein Eigentum genießen konnte. Eine große, des Donatello würdige Tat.

Sed non possum equidem non mirari, Cur tamen ipsi sua ratione nequeant, quod olim Phidias, Polycletus, Lysippus, Chares, Quodque nuper Donatellus, Nemper quia auibus illi excellabant, doctrina omni et eruditione carent, Quia et Donatelli abacum non habent, Scitum quidem est quod fertur de Donatelli abaco quumrogarent a M. Balbo nobili viro inspiciundi sui Abaci copiam faceret, Respondit postridie mane domum ad se ueniret, idque se quam lubentissime facturum, Ille ubi venit Prandioque susceptus est, Praeter hunc quem heic uides, inquit Donatellus, Nullus est mihi Balbe alius abacus, nisi quem soli mihi contueri licet, quem nullis impendimentis, nulla sarcina mecum ipse semper porto, Si tamen videre quid cupias, Afferte huc Pusiones cum stilo papyrus, Illicet depromptam abaco quancunque historiam dimirabere, siue Palliatos siue Togatos, siue et Nudos spectare libuerit, (...).

Aber ich muß mich wahrhaftig wundern, weshalb denn solche Leute auf ihre Art nicht können, was einstmals Phidias, Polyklet, Lysipp, Chares und unlängst Donatello gekonnt haben. Doch offenbar, weil ihnen fehlt, worin jene sich hervortaten, jede Gelehrsamkeit und Bildung, und weil sie auch Donatellos ›Schablone zum Zeichnen‹ nicht haben. Es ist ja bekannt, was von dieser erzählt wird. Als Marcus Balbus, ein vornehmer Herr, Donatello bat, er möge so gut sein, ihn seine Zeichnungs-Schablone einmal in Augenschein nehmen zu lassen, antwortete er: morgen früh möge er zu ihm ins Haus kommen, da wolle er es mit größtem Vergnügen tun. Als jener nun hinkam und mit einem Früh-

stück empfangen wurde, sagte Donatello: »Außer der, die Du hier siehst (d. h. Donatellos Augen), habe ich keine weiter, Balbus, höchstens, noch eine, die mir allein zu schauen vergönnt ist, die ich ohne Beschwerde, ohne Bürde, immer bei mir trage. Wünschst Du aber doch etwas zu sehen, so bringt Stift und Papier her, ihr Knaben, gleich wirst Du eine beliebige der Zeichnungsschablone entnommene Darstellung bewundern, gleichviel ob Du mit Pallium oder Toga Bekleidete oder auch Nackte zu sehen verlangst.

Amabo uos, nunquid uiuaciorem intelligetis ipsum Donatelli Equum, Quo nihil quidem perfectius esse uolunt An hunc qui conterranei mei Poetae uersibus Sic exprimitur (*es folgt ein Zitat nach Statius, Syluae, I, 1, 46–51*)? Age si quempiam fabricari equum uelletis, Propositis hisce duobus tanquam modulis, Vtrum potius imitandum Pomponio iuberetis?

Ich bitte Euch, nehmt ihr etwa kräftigeres Leben an Donatellos Pferd (des Gattamelata) wahr, das ja von unübertroffener Vollendung sein soll, oder an jenem, das der Dichter, mein Landsmann, mit folgenden Versen beschreibt: (...) nun wohl, angenommen, Ihr wolltet ein Pferd darstellen lassen, und diese beiden Muster lägen Euch vor, an welches von beiden würdet ihr wohl dem Pomponius Gauricus auftragen, sich mehr zu halten?

Graphicen uero quam nostri in Scriptorum Descriptionem, In Pictore et Sculptore Designationem uocauerunt, nam Lineationem que grammikh dicitur Architecto damus, Usque adeo necessariam Sculptori Iudicauit Donatellus, Sic enim accepimus, ut plerumque Discipulis dicere solitus fuerit, uno se uerbo Sculptoriam artem eis omnem traditurum, Quom dicebat, Designate, et Et profecto id est totius Sculpturae caput ac fundamentum (...).

Die ›Graphike‹ aber, welcher die Unseren bei den Schriftstellern den Namen ›Beschreibung‹, bei dem Maler und Bildhauer den Namen ›Zeichnung‹ gegeben haben – denn die ›Lineatio‹, welche ›Grammik‹ genannt wird, sprechen wir dem Architekten zu – erklärte Donatello, wie wir gehört haben, als so notwendig für den Bildhauer, daß er seinen Schülern oft zu sagen pflegte, mit einem Wort wolle er ihnen die ganze Bildhauerkunst beibringen, wenn er sagte: »Zeichnet«, sowie: »Und in Wahrheit ist dies der gesamten Skulptur Gipfel und Grundlage«.

Sed satis quidem ut arbitrator a nobis dictum est, De ea parte quam maximam putauit Donatellus, designationem, ac rusticioribus uerbis, que tamen si pensitentur, dexteraque adiciatur, Sane quam pulcherrimum opus efficient.

Doch ich habe nun, wie ich meine, genug über denjenigen Teil gesprochen, den Donatello für den vorzüglichsten gehalten hat, über die ›Zeichnung‹, nur mit etwas ungeschliffenen Worten. Werden diese aber wohl erwogen, und kommt eine geschickte Hand hinzu, so werden sie gewiss ein wunderschönes Werk hervorbringen.

Intelligendum tamen est aes temperari solere multis modis, Alia enim utuntur temperatura campanarii, Alia et nos, Que sciencia defuit Donatello, Numquam fundit ipse, campanariorum usus opera semper, (...).

Man muß aber wissen, daß es viele Kupfermischungen gibt. Denn eine andere Mischung brauchen die Glockengießer, eine andere wir. Das war dem Donatello unbekannt. Niemals goß er selber, immer nahm er Glockengießer zur Hilfe.

Donatellus ipse Cionis, ut putatur, discipulus, Aere, Ligno, marmore, laudatissimus, Plura huius unius manu extant opera, quam semel ab eo ad nos caeterorum omnium. Andraeas Aluerochius Donatelli sed iam senis aemulus, discipulo Christi latus pertentante nobilitatus, celatura quoque eius et pictura magnopere commendatur. (...) Sed et Donatelli discipulus Bellanus (...) Inter hos quoque nomen habebit, quamquam ineptus artifex.

(Als berühmte Künstler genannt werden:) Donatello selbst, der für einen Schüler des Cione (Ghiberti) gehalten wird, in der Erz-, Holz- und Marmor-kunst hochgepriesen. Von der Hand dieses einen Künstlers allein sind mehr Werke vorhanden als zusammengenommen von allen übrigen von ihm an bis auf uns. Andrea Verrocchio, der Nebenbuhler des Donatello, doch erst als dieser schon ein Greis war, berühmt durch den Jünger, der Christi Brust betastet; auch seine Ziselier-Arbeit und Malerei wird sehr gepriesen. (...) Doch auch der Schüler des Donatello, Bellano (...), wird unter ihnen einen Namen haben, wenn auch ein ungeschickter Künstler.

GAURICUS, *De Sculptura*, 53, 65, 67, 73, 207, 219 u. 259–261; Übersetzung nach *De Sculptura von Pomponius Gauricus*, mit Einleitung und Übersetzung neu hg. von Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886, 111, 121–123, 123f., 129, 221, 255–257

#### 45. 1506

*Raffaele Maffei detto Il Volterrano*, »*Commentariorum urbanorum octo et triginta libri*«

Inter sculptores Donatellus florentinus omnibus facile praestat, antiquis conferendus, circa annum MCCCCL; Cosmi Medicis valde familiaris: eius opera in aere conspiciuntur diversis in locis. Huius etiam equestris statua Captae Melatae exercitus Venetorum Paduae.

Unter den Bildhauern überragt der Florentiner Donatello mit Leichtigkeit alle übrigen, man muß ihn den antiken [Meistern] an die Seite stellen, (auf der Höhe seines Ruhmes war er) um das Jahr 1450; mit Cosimo de' Medici war er sehr vertraut, seine Werke in Erz kann man an verschiedenen Orten sehen; so auch in Padua dessen Reiterstatue des Gattamelata (, Führer) des Heeres der Venezianer.

MAFFEI, *Commentarii*, fol. 645

#### 46. 1510

*Francesco Albertini*, »*Memoriale di molte statue e picture sono nella inclyta Ciptà di Florentia*«

[Baptisterium:] (...) la statua marmorea a delquale [des Mars] collocorno in mezo sopra una colonna marmorea: laquale poi dalli nostri fedeli Christiani fu leuata & posta dalla porta di mezo ua uerso lopera del sancto Iohanni di marmo per mano di Donato: & caurono quella che oggi siuede in Mercato uecchio sopra laquale e la staua di Copia & diuita per mano di Donato: (...) In decto tempio e una sancta Maria magdalena per mano di Donato: & la sepultura di bronzo di papa Iohanni per mano di Donato li ornamenti marmorei di suoi discipuli.

[Sancta Maria del Fiore:] (...) laquale difuori e tucta di uarii marmi incru-

stata con statue di marmo & porphiri molto adornata per mano di nobili sculptori maxime di Donato ni e il gigante primo: (...) Nella facciata dinanzi e uno Euangelista a sedere & una statua di uno che sipiegna et insul cantone uno uecchio tucte per mano di Donato. (...) Sono in decta chiesa due sacrestie co dui para di organi. Lornamento di uno per mano di Donato: ilquale fece illauatorio marmoreo in sacrestia & la cassa di bronzo nella cappella di sancto Zenobio. (...) laquale [der Campanile] e adornata con uariati fregi & bellissime statue: infra lequali le quattro alte uerso la piazza & due uerso la porta di Canonica sono per mano di Donato.

[Sancto Lorenzo:] Li quattro Sancti grandi delli tabernacoli su alti sono per mano di Donato: il quale fece li dui pergami di bronzo per euangelio & epistola. (...)

In sacrestia laquale e cosa bellissima & riccha ui sono le hystorie delli quattro Euangelisti & altri Sancti di mezo rilieuo & due porte di bronzo ogni cosa per mano di Donato.

[Orto Sancto Michele:] Sancto Pietro & Marco & Gregorio e per mano di Donato ilquale fece il tabernacolo marmoreo: doue son le statue di bronzo Christo & sancto Thomaso per mano di Andrea Varrocchi.

[Sancta Croce:] (...) nella facciata dinanzi marmorea e sancto Lodouico episcopo di bronzo per mano di Donatello ilquale con Luca de rubea & Desiderio feciono assai cose nel Capitulo bellissime de Pazi. (...) El crucifixo di legno di Donato ilquale fece la Nuntiata di pietra:

[Palazzo Vecchio:] Giu abasso e Dauit di bronzo sopra la colonna fine di marmo uariato & la Iulecta sta in leggria (...).

[Dom zu Prato:] (...) il pergamo della piazza marmoreo doue simostra la cintura della Vergine gloriosa e di Donato.

ALBERTINI, *Memoriale*, fol. aii v, aiii, aiii v, aiiii, [av], [av v], [avi], [avii]

#### 47. 1510

*Francesco Albertini, »Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae«*

Lib. III, cap. »DE UALUIS ET COLUMNIS AENEIS«: Omitto portas aeneas cum duobus suggestis & aliis rebus in ecclesia diui Laurentii manu Donati florentini qui & aeneum sepulchrum Io.pp. in bapt. fabricauit: (...) Omitto statuas pulcherrimas publicis in locis positas: ut apparent in cathedrali & turri Campanarum & palatio priorum libertatis & s. Michae. & in aedibus mediceis ac patianis ab ipsis florentinis fabrecatae.

Lib. III, cap. »DE LAUDIBUS CIUITATUM FLORENTINAE ...«: Quid dicam de uiris excellentibus in pictura (...) In sculptura uero Donatum & Desiderium ac Lucam de Rubea; qui terreas statuas cum uitro mixtas: (...) inuentor primus fuit.

Buch III, Kapitel »VON EHERNEN TÜREN UND SÄULEN«: (...) Ich übergehe die ehernen Türen mit den beiden Kanzeln und den anderen Dingen in der Kirche des hl. Laurentius von der Hand des Florentiners Donatello, der auch das ehernen Grabmal des Papstes Johannes im Baptisterium fertigte. (...) Ich übergehe die sehr schönen, an öffentlichen Orten aufgestellten Statuen, wie sie an

der Kathedrale und am Glockenturm und am Priorenpalast und an Orsanmichele und an den Palästen der Medici und der Pazzi von denselben Florentinern verfertigt wurden.

Buch III, Kapitel ›LOBESHYMNEN AUF DIE EINWOHNER VON FLORENZ...‹: Was soll ich von den in der Malerei herausragenden Männern sagen? (...) In der Bildhauerei jedoch [ragen eindeutig hervor] Donatello und Desiderio und Luca della Robbia, der der (...) erste Erfinder von Tonstatuen mit Glasur war.

ALBERTINI, *Opusculum*

#### 48. vor 1511

*Jean Lemaire, »La Couronne Margueritique«*

L'orfèvre allant vers son ouvroir très-riche,  
Plusieurs amis le vindrent assiéger,  
Qui tous ont bruit oultre Espagne et Austriche;  
Si vont priant Mérite n'estre chiche  
De leur conter dont il vient si léger.

(...)

En ce disant sur la table estendue  
Ha la splendeur des dix gemmes hautaines;  
Lors les ouvriers y ont la main tendue  
Pour mieux iuger de leur valeurs certaines.

(...)

›Qu'en diras-tu, Donatel de Florence?  
Et toy, petit Antoine de Bourdeaux?  
Jean de Nymèghe, ouvrier plein d'apparence,  
Regarde un peu la noble transparence  
De ces dix corps tant lumineux et beaux;

(...)

Joseph A. Crowe und Giovanni B. Cavalcaselle, *Geschichte der Altniederländischen Malerei*, dt. Ausg. bearbeitet von Anton Springer, Leipzig 1875, 414–418

#### 49. vor 1516

*Luca Landucci, »Diario Fiorentino«*

E in questi tempi vivevano questi nobili e valenti uomini: (...) Donatello scultore, che fece la sepoltura di messer Lionardo d'Arezzo in Santa Croce (...)

Luca Landucci, *Diario Fiorentino*, hg. Iodoco Del Badia, Florenz 1883, 3

#### 50. Anfang 16. Jh.

*»La Vita del Beato Ieronimo Savonarola«*

(...) sopra questi 15 gradi erano collocate et messe tutte le vanità et lascivie delle donne et pitture et sculture inhoneste (...) distinte in questo modo: circa e' gradi erano panni forestieri pretiosi, dipinti di bellissime figure con molta impudicita, in modo che pareva bottega di pittore; sopra di que' panni erano figure scolpite di donne romane et fiorentine, da gran maestri di scultura ritratte, come di Donatello et simili. (...) nella (...) processione

fu dato alli fanculli un bellissimo bambino in forma di Iesu piccolino, candido et rubicondo et di fulgore di neve splendente, ritto sopra una base d'oro. Con la dextra dava la benedictione et nella sinistra teneva la corona delle spine, co' chiovi della sua passione et la croce, et mostravagli al popolo co' piedi forati et mani et costato. Era di bellezza stupendo, fabricato da quel grande scultore Donatello.

*La Vita del Beato Ieronimo Savonarola*, hg. Piero Ginori Conti, Florenz 1937, 130f.

### 51. um 1520

*Marc Antonio Michiel, »Notizia d'opere del disegno«*

Nella chiesa del Santo, sopra laltare maggiore le quattro figure di bronzo tutte tonde attorno la nostra donna, et la nostra donna. Et sotto le ditte figure nello scabello le due istoriette dauanti et le due dietro pur di bronzo di bassorilieuo. Et li quattro euangelisti nelli cantoni, dui dauanti et dui da diedo, di bronzo et di basso rilieuo, ma mezze figure. Et da dietro, laltar sotto il scabello il Christo morto cun le altre figure a circo, et le due figure da man dextra, cun le altre due da man sinistra, pur di basso rilieuo, ma di marmo, forono di mano di Donatello. (...) La statua equestre sopra la piazza dil Santo di bronzo di Gatta mellata fo di mano di Donatello.

*Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno)*, hg. Theodor Frimmel, Wien 1888, 2–4

### 52. 1524

*Pietro Summonte aus Neapel an Marc'Antonio Michiel in Venedig*

Fo in Fiorenza ad tempo de' nostri patri Donatello, omo rozo e semplicissimo in ogni altra cosa, excepto che in la scalptura, in la quale, a iudicio di molti, ancora non have avuto superiore. Fece di molte cose singolari; e, come fo ingegnoso in sua arte, così anco fo facile e presto in expedire molti lavori, che oggi per diversi luoghi si vedono. In questa città, in casa del signor conte di Matalone, di man di Donatello, è quel bellissimo cavallo in forma di colosso, cioè la testa col collo di bronzo. Sono nella medesima casa molte opere marmoree antique di varie e diverse specie e in bona quantità. Franco Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Neapel 1925, 166

### 53. um 1523–1527

*Paolo Giovio, »Fragmentum Trium Dialogorum«*

Ferunt Donatellum Florentinum, cuius est cum insignis artis gloria in Foro Patavino statua Gatamellatae aenea equestris, quum de summa discendae artis ratione ex arcano sententiam rogaret, respondere solitum: Facere saepius atque reficere in arte proficere est.

Über den Florentiner Donatello, von dem – als Ruhmeszeugnis herausragender Kunstfertigkeit – die eherne Reiterstatue des Gattamelata auf einem Platz in Padua stammt, wird überliefert, daß er, wann immer er sich insgeheim nach der besten Weise fragte, die Kunst zu erlernen, zu antworten pflegte:

Etwas oft und immer wieder neu zu machen, heißt in der Kunst Fortschritte machen.

*Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. Paola Barocchi, Mailand und Neapel 1971–77, Bd. 1, 19–23, hier 22

#### 54. 1525

*Giovanni Cambi, »Istorie«*

[zum 20. Juli] E avàmo allora in Firenze un Michelagnolo schultore e dipintore, ciptadino fiorentino, el migliore maestro che ssi trovassi ne' tempi sua di che se n'avessi notizia, di che il popolo desiderava lo [einen bestimmten Marmorblock für eine Herkules-Statue] lavorassi lui, perché aveva fatto il G[i]ughante, el quale el marmo non era grande a suo modo, per che quando e'venne in Firenze per fare un Davitte Donatello no llo volle lavorare, per modo che gli stette più di XL anni nell'Opera, ché non fu mai maestro nessuno che gli bastassi l'animo a lavorarlo.

BNCF, II. III. 69, ehem. Magl. XXV, 764, fol. CCXXXVr; vgl. die Ausgabe von Ildefonso di San Luigi, in: *Delizie degli eruditi toscani*, Bde. XX–XXIII, Florenz 1770–1786, hier Bd. XXII, 274 f.

#### 55. um 1529

*Paolo Giovio, »Dialogus de viris et foeminis aetate nostra Florentibus«*

Giottus sub Cimabove praeceptore atque aemulo dignitatem picturae restituit. Pippus Brunellescus summus in admirationem omnium fuit architectus; Pisanus procerum effigies aereis in nomismatibus praecellenter expressit; Donatellum in statuariis operibus incomparabilis fama subsecuta est. Ab his initiis atque his authoribus, immortalis laude dignissimis, perpetuo quodam tenore per centum annos, sine ullo unquam externi hostis metu, in glorioso semper virtutum omnium certamine floruimus.

Giotto erneuerte unter der Lehre des Cimabue und im Wettstreit die Würde der Malerei. Filippo Brunelleschi war der von allen am meisten bewunderte Architekt; Pisanello formte ganz hervorragend die Bildnisse von Menschen auf ehernen Medaillen; unvergleichlicher Ruhm begleitete Donatello bei seinen statuarischen Werken. Von diesen Anfängen und diesen unsterblichen Ruhmeswürdigen Künstlern an haben wir über einen ununterbrochenen Fortgang von einhundert Jahren hinweg, ohne jedwede Furcht vor irgendwelchen äußeren Feinden in immer glorreichem Wettstreit aller Tugenden floriert.

*Pauli Iovii Opera*, Bd. 9, hg. Ernesto Travi und Mariagrazia Penco, Rom 1984, 184

#### 56. 1529

*Geofroy Tory, »Champfleury ou l'Art et Science de la Proportion des Lettres«*

Les italiens souuerains en Perspective, Painture, & Imagerie ont tousiours le Compas & la Reigle en la main, aussi sont ils les plus parfaicts a reduyre au point, a représenter le naturel, & a bien faire les ombres quon sache en Chrestiente. Ils ont dauantage une gracem quils sont froicts & studieux

avec soubriete de boyre, de menger, de parler legierement, & de ne eulx trop tost trouuer eu compaignye, en quoy faisant ils aprennent plus seurement, & myeulx, & se donnent reputation, quils nestiment pas petite chose. Nous navons pas tant de telles belles vertus en cest endroit quils ont, aussi nen voyons nous par dessa qui soient a comparer a feu Messire Leonard Vince, a Donatel, a Raphael durbin, ny a Michel lange. Le ne veulx pas dire quil ny aye entre nous de beaulx & bons esprits, mais encores y a Il faulte de continuer le Compas & la Reigle.

Geofroy Tory, *Champfleury ou l'Art et Science de la Proportion des Lettres*, Paris 1529, fol. XXXIIIv

### 57. vor 1530 (zwischen 1506 und 1515 ?)

*Antonio Billi (zitiert wird die Version des »Codice Petrei«, in { } und kursiv die wichtigsten Abweichungen und Ergänzungen des »Codice Stroziano«)*  
Donato fiorentino, detto Donatello, scultore da esser numerato tra li antichi, mirabile certo in composizione e in varietà, pronto e con grande vivacità nello ordine e nel situare le figure, le quali tutte paiono in moto, fu grande imitatore degli antichi e di prospettive. Fece moltissime opere in Firenze e altrove, e infra le altre nel pilastro di Orto San Michele la figura di san Giorgio con grande vivacità {e pronteza}. Fece il tabernacolo in detti pilastri rincontro alla chiesa di San Michele, dove poi fu messa la figura di bronzo di Gesù Cristo e di san Tommaso di mano di Andrea del Verrochio; e fece le figure di san Marco e di san Pietro in detti pilastri, benché le fustino alligate a llui insieme con Filippo Brunelleschi. Alla facciata di Santa Maria del Fiore fece san Giovanni Evangelista allato alla porta di mezo, in ogni sua parte perfetta: e forse poche volte dagli ochi nostri simili statue si vedono. La figura di Donatello {Daniello} in detta faccia è infra due colonne, molto bella; e due figure nel campanile di detta chiesa verso la piazza, ch'è una ritratta al naturale, che è Giovanni di Duccio Ruchini {Giovanni di Barduccio Chierichini}, e l'altra Francesco Soderini giovane: allato l'una a l'altra. Fece ancora la Iuditta di bronzo che è nella loggia di piazza de' nostri Signori e la figura di bronzo di Davitte, la quale è nel cortile del palazzo di detti nostri Signori. Fece una testa col collo di uno cavallo di molta grandeza, opera molto degna, con il resto del cavallo in sul quale è la immagine del re Alfonso d'Aragona, Sicilia, Napoli e di altri reami, la quale è in Napoli nel palazzo del conte di Matalona de' Caraffi. Fece la figura di santa Maria Maddalena posta in san Giovanni di Firenze, e uno vaso di granito con lineamenti di marmo, posto nella casa de' Medici, che gitta acqua. Uno altro vaso con simili ornamenti che fa fonte, molto bello, nello orto de' Pazi. Nella sagrestia di San Lorenzo uno vaso da lavare le mani, opera molto bella, con uno falcone e altri ornamenti intorno, sono di mano di Andrea del Verrochio. Le porte di bronzo in detta sagrestia, ancora che non abbino molta grazia, e 2 pergami non finiti, e quatro evangelisti di terra in sulla cornice di detta chiesa dalle sagrestie {in su la cornice della croce di detta chiesa}, abozati, che hanno a farsi di bronzo o di marmo. La Nunziata nella chiesa di Santa Croce e il tabernacolo della cappella de' Cavalcanti con

sua ornamenti bellissimoi. Più teste e figure, e massimo in casa Lorenzo della Stufa, molto pronte; e uno crocifisso a meza la chiesa di Santa Croce, di rilievo; e gli ornamenti dello rogano della sagrestia vecchia, cioè del minore organo di marmo di Santa Maria del Fiore, le quali figure sono abozate e non finite, non di meno di terra paiono assai e rilievano in apparenza più che non fanno le figure dello rogano maggiore che sono finite con molta diligenza e sono di mano di Luca della Robbia. Tulse a fare a Siena una porta di bronzo e fece il disegno bello e le forme per gittarlo; ma capitandovi uno Bernardetto orafo, detto di mona Papera, fiorentino, assai intendente e suo domestico che tornava di Roma, e andandolo a visitare e veduto la bella opera, lo riprese assai che i Sanesi si potessino gloriare di così onorata cosa. E tanto lo persuase che uno giorno di festa che i garzoni erano andati a spasso, esso Bernardetto e Donato guastorno il tutto; e usciti di casa, presero la via per a Firenze. I garzoni, tornando la sera a casa, trovorno questa tal cosa e non esservi Donato, né prima di lui intesono che esso era in Firenze. Fece il sepolcro di papa Janni nella chiesa di San Giovanni di Firenze con tutti i sua ornamenti, eccetto che una figura che è di mano di Michelozzo, e così la Fede con uno calice in mano che ha uno braccio minore che l'altro. Fece il disegno dello ochio di vetro in testa alla chiesa di Santa Maria del Fiore, [dell]a Incoronazione, cioè [di] quelli della cupola. Fece in Siena, nella opera del Duomo *{nella porta del Duomo}*, una figura di san Giovanni Batista di bronzo, ma per non essere soddisfatto *{del resto del pagamento}* la lasciò imperfetta nel braccio ritto dal gomito in giù. Fece una figura di san Giovanni, oggi in casa li eredi di Ruberto Martelli. Fece la Divizia sopra la colonna di Mercato Vechio. Fuori di Firenze fece assai opere, delle quali io non ho notizia. A Padova, in sulla piazza di Sant'Antonio, fece uno cavallo di bronzo suvi Gattamelata, e nel dossale dello altare maggiore una pietra di marmo con le Marie: cosa eccellentissima. Intorno al coro certi quadri di bronzo che gli fece Velano, suo discepolo, pure con il disegno di Donatello: tanto simili alle opere sue che sono tenute fatte da llui per la vivacità che in quelle si vede.

Valse [Brunelleschi] assai nella scultura, come si vede nel modello di bronzo che lui fece per le porte di San Giovanni: il quale modello è oggi nel dossale della sagrestia di San Lorenzo, ancora che poi furno allogate a Lorenzo Bartolucci, obero G[h]iberti, ancora che sopra vi lavorassino detto Filippo, Donatello, Luca della Robbia e Antonio del Pollaiuolo. (...) Fece il Crocifisso di Santa Maria Novella a gara con Donatello, che ne aveva fatto un altro in Santa Croce. Furono allogate a llui e a Donatello due figure di marmo che sono ne' pilastri di Orsanmichele, cioè quella di san Piero e di san Marco, opere degne.

[Ghiberti] fece quasi tutti e disegni delle finestre di vetro di Santa Maria del Fiore, eccetto che lo ochio sopra la porta di mezo e quello a riscontro, tondo, che viene a essere sopra la cappella di san Zanobi, che sono disegno di Donatello.

Andrea del Verrochio fiorentino, discepolo di Donatello (...).

BILLI, *Libro*, 46–50; 32, 51 f. u. 60

58. 1536

*Johannes Fichard, »Italia«*

E regione dicti palatii aliud est, et ipsum Reipublicae. Sub cuius porticu stat columnula quaedam, impositam sustinens feminam quae in nudum sub se sedentem virum gladium intentat, tanquam caput (quod a laeva altera per capillos tenet) abscissura. In superiori circulo columnae haec est inscriptio: EXEMPLVM SAL. PVB. CIVES POS. ANNO MCCCCXCV.

Im Bereich besagten Palastes (des Palazzo Vecchio) gibt es einen anderen, ebenfalls vom Gemeinwesen errichteten (Bau, d. h. die Loggia dei Lanzi). Unter seinem Portikus steht eine kleine Säule, die eine Frau trägt, die einen nackt unter ihr sitzenden Mann mit dem Schwert bedroht, wie wenn sie ihm den Kopf (den sie mit der linken Hand an den Haaren festhält) abschlagen wolle. Am oberen Ring der Säule befindet sich folgende Inschrift: ALS BEISPIEL DES ÖFFENTLICHEN HEILS SETZTEN ES DIE BÜRGER IM JAHR 1495.

August Schmarsow, »Excerpte aus Joh. Fichard's ›Italia‹ von 1536«, in: *Reperitorium für Kunstwissenschaft*, 14 (1891), 130–139 u. 373–83; Zitat 378

59. vor 1539

*Paolo Giovio, »Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita«*

Sub effigie GATTAMELATAE

(...) Veneti cum decreto publico, propter egregiam fidem cum summa virtute coniunctam, aenea equestri statua honestandum censuerunt, curaruntque faciendam ingenio praestantissimi eius aetatis statuarii, cui Donatello Florentino nomen fuit. Hic antiquorum artem decenter aemulatus absolutae pulchritudinis statuam armati equitis militare tenentis sceptrum elegantissime perfecit, quam hodie eruditi artifices admirantur Patavii collocatam in ea area quae Antoniani templi frontem aspicit.

Unter dem Bildnis des GATTAMELATA

(...) Die Venezianer beschlossen per öffentlichem Dekret, ihn wegen seiner ausgezeichneten, mit höchster Tugend verbundenen Treue durch ein ehernes Reiterstandbild zu ehren, und sie ließen es vom begabtesten Bildhauer seiner Zeit, der Donatello aus Florenz hieß, anfertigen. Dieser vollendete aufs ansehnlichste und vollendet schön in geziemendem Wettstreit mit der Kunst der Alten die Statue des gewappneten Reiters, der den militärischen Kommandostab hält; heute bewundern sie die gebildeten Künstler an ihrem Aufstellungsort in Padua auf dem Platz vor der Fassade der Kirche des Antonius.

*Pauli Iovii Opera*, Bd. 8, hg. Renzo Meregazzi, Rom 1972, 322f.

60. um 1540

*Francisco De Hollanda, »Da pintura antiga«*

Como todos os officios que têm mais arte e razão e graça achareis que são os que mais se chegam ao debuxo da pintura, assi mesmo os que se mais ajuntam com elle, procedem d'elle e são parte ou membro seu, tal como sculptura ou statuaria, a qual não é outra cousa senão a mesma pintura; bem que pareça a alguns que officio seja por si, arredado, todavia é con-

denado a servir a pintura, sua senhora. E esta quero dar por suficiente prova (como melhor saberão Vossas Senhorias) que nos livros achamos Phidias e Praxiteles nomeados por pintores, sabendo certo que eram scultores de marmor, e vendo as mesmas statuas da sua mão na pedra, que aqui estão perto de nós, sobre este monte, os cavallos que elles fizeram, que el-rei Teridade mandou a Nero em presente, dos quaes modernamente se aqui chama Monte Cavallo. E se esta não basta, direi como Donatello (o qual, com licença do senhor Micael, foi um dos primeiros modernos que na scultura mereceu fama e nome em Italia) não dizia outra cousa a seus decipolos, quando os ensinava, senão «que debuxassem», dizendo numa só palavra de doutrina: «Discipolos, vos quero entregar toda a arte da scultura, quando vos digo: debuxai.»

Wie unter allen Fertigkeiten diejenigen, welche sich dem Ideal oder dem Ideengehalt der Malerei am meisten nähern, durch kunstvolles Ebenmaß und Anmut am ausgezeichnetsten sind, so stammen die, welche ihr am nächsten stehen, eigentlich von ihr ab und sind gleichsam ein Glied und ein Teil von ihr, ganz besonders die Skulptur oder Bildnerei, welche eben nichts anderes ist als eine Malerei, wenn es auch manchen scheinen mag, als sei dieselbe eine von jener weit entfernte Kunst, während sie doch verurteilt ist, der Malerei als ihrer Herrin zu dienen. Wofür ich Eurer Herrlichkeit als vollgültigen Beweis anführen möchte, daß bei einigen Schriftstellern, wie Euch nicht unbekannt ist, Phidias und Praxiteles als Maler genannt werden, während es doch feststeht, daß sie in Marmor gemeißelt haben, und wir gerade hier, dicht bei uns, steinerne Gebilde ihrer Hand sehen: jene Rosse nämlich, welche der König Tiridates dem Nero zum Geschenk gesandt hat, nach denen wir heute diesen Berg Monte Cavallo nennen. Und wenn das nicht genügt, will ich noch berichten, wie Donatello, der, mit Verlaub des Meisters Michael, einer der ersten modernen Künstler gewesen ist, welche in Italien Ruhm und Namen erworben haben, zu seinen Schülern, wenn er sie unterwies, nur eines zu sagen pflegte: «sie sollten zeichnen», in dem er seine ganze Lehre in den einen Satz zusammenfaßte: «Schüler, der ganzen Bildhauerkunst mache ich euch teilhaftig, indem ich euch das eine sage: Zeichnet!»

Francisco De Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei*, hg. Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899, 58f.

## 61. 1542

*Francesco Sansovino, »Le Lettere . . . sopra le dieci giornate del Decamerone, di M. Giovanni Boccaccio«*

Et dopo trapassando la militia e la scoltura senza mentovar né Donatello né Michelangelo né il Sansovino, vi direi della Pittura, et quel che essi in sì bella virtù hanno valuto, et con honor nostro infinito vagliano.

Francesco Sansovino, *Le Lettere . . . sopra le dieci giornate del Decamerone, di M. Giovanni Boccaccio*, o. O. 1543, fol. 68; vgl. Massimiliano Rossi, *La Poesia Scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca 1995, 19

62. 1543, 12. Januar

*Anton Francesco Doni an Michelangelo*

Io temo che, se vo a Roma, io dirò che 'l Zuccon di Donatello è bello et che l'Apollo et il Laocoonte sono bellissimi marmi sculpati in terra, ma che i vostri divini siano intagliati in cielo.

*Il Carteggio di Michelangelo*, hg. Paola Barocchi und Renzo Ristori, Bd. IV, Florenz 1979, 163

63. um 1536–1546

*Anonimo Magliabechiano (zitiert wird die zweite, zu Ende geführte Version der Vita, die im Manuskript unmittelbar an die erste anschließt)*

Nondimeno non si potette poi tenere che in sudette porte [del tempio di san Giovanni] non lavorasse, come ancora feciono: Donato, Luca della Robbia, e Antonio del Pollaiuolo e altri, per il desiderio che avevono che tale opera la sua perfezione avesse.

È di sua mano [Brunelleschi], come ancora oggi vedere si può, in santa Maria Novella il crucifisso di rilievo da non farne comparazione con altra qual si volgia figura, la quale fece in gara con Donato che uno altro ne aveva fatto, oggi nella chiesa di santa Croce, che fu da detto Filippo in alcune parti biasimato, di che Donato gli rispose altro che parole essere necessarie, che vedere are voluto operare e di poi biasimare. Furono date a fare al detto e a Donato insieme due figure di marmo che sono ne' pilastri di Orsanmichele: santo Marco e santo Piero, opere dignissime.

Lasciò imperfetto detto lavoro [terza porta di san Giovanni] per la sua morte, e vi lavorò su: Filippo di ser Brunellesco, Donato e Luca della Robbia, Antonio il Rosso e Bernardo suo fratello, e per loro comune desiderio che avevono che tale opera si finisse, che chi di tale arte possiede, considerando detto lavoro, potrà bene vedere quel che per i detti eccellenti maestri vi sia stato fatto.

Donato fiorentino scultore, detto Donatello, degno fra li antichi eccellenti e rari uomini d'essere connumerato, mirabile fu in composizione e pronto in varietà, e le sue figure che di gran vivacità appariscono, con tale ordine situava che in moto appaiono, e possedé assai la prospettiva. Operò assai in Firenze e in di moltissimi altri luoghi. Tra quali in Firenze, intorno all'oratorio di Orto san Michele, in uno pilastro la figura di marmo di san Giorgio si vede con grande prontezza e con assai parte di vivo. È di sua mano ancora in uno de' pilastri di detta chiesa la figura di marmo di san Marco. E così la figura di marmo di san Piero in uno de' pilastri detti è di sua mano; e dicesi che furono dette dua figure, cioè santo Marco e san Piero, allagate a lui insieme con Filippo di ser Brunellesco. Fece ancora uno tabernacolo di marmo in uno de' pilastri del detto oratorio, riscontro alla chiesa di san Michele, dove poi messe furono 2 figure di bronzo, Cristo e san Tommaso di mano del Verrocchio. Ancora è di sua mano nella facciata di santa Maria del Fiore, santo Giovanni vangelista, figura in vero in ogni parte perfetta, e pochissime dalli uomini vedute simili, e è in uno tabernacolo accanto alla porta del mezzo. E così ancora in detta facciata, fra due

colonne, è la figura di Daniello di sua mano. E il gigante, che è a' piè della cupola, fuori di detta chiesa, dalla porta della Assunzione di Nostra Donna, è di sua mano. Fece ancora sei figure di marmo che sono nel campanile della detta chiesa, che 4 sono poste nella facciata dinnanzi, dal lato della piazza, che ve n'è dua ritratte al naturale, cioè quelle del mezzo, al lato l'una all'altra, che una è Giovanni di Barduccio Cherichini, e l'altra Francesco Soderini giovane. E dalla facciata di dreto, sopra la porta di detto campanile, Abram che sacrifica Isac, e l'altra accanto a essa. Fece in detta chiesa li ornamenti del pergamo sopra la sagrestia vecchia, che tutte le figure vi sono, sono abbozzate solo e non finite, e nondimeno assai dal piano di terra appariscano, e più rilievono in apparenza che quelle dell'organo maggiore, sopra la sagrestia nuova, che dal piano di terra non appariscano a gran pezzo, e sono con molta diligenza finite per mano di Luca della Robbia. È di sua mano dipinto l'occhio di vetro nella cupola in testa della chiesa, che v'è dentro una Incoronazione. Fece ancora un vaso da lavare le mani, oggi nella sagrestia di san Lorenzo, opera bellissima, con il falcone e altri ornamenti intorno di mano d'Andrea del Verrocchio. E ancora fece le porte di bronzo che sono in detta sagrestia, benché non abbino molta grazia. Sono ancora di sua mano in detta chiesa dui pergami di bronzo, non finiti. E fece anco e quattro vangelisti di terra che sono in tabernacoli nella croce di detta chiesa, che li aveva a fare di marmo. Fece ancora una figura di santa Maria Maddalena, al presente nella chiesa di san Giovanni. Fece in detta chiesa il sepolcro di papa Janni, con tutti e suoi ornamenti, eccetto che una figura, cioè la Fede che ha un clacie in mano, la quale fece Michelozzo, e ha un braccio maggior che l'altro. È di sua mano la Iuditta di bronzo, al presente alla loggia del duca. E ancora la figura del David di bronzo, al presente nel cortile del palazzo del duca. La quale tanto bene condusse che fra l'antiche, rare e belle cose degna è d'essere connumerata, e se più parte di vivo avuto avesse, non di bronzo ma viva stata sarebbe. È di sua mano un vaso di granito con ornamenti di marmo, nel palazzo de' Medici, che getta acqua. E un altro simil vaso nell'orto che fa fonte nell'orto de' Pazzi, molto bello. È di sua mano una figura di san Giovanni di marmo, oggi in casa dell'erede di Ruberto Martelli. Fece in santa Croce il tabernaculo e la Nunziata della cappella de' Cavalcanti, con i suoi belli ornamenti, con più teste e figure. E ancora in detta chiesa, quasi a mezzo, appresso alla porta del cimitero, del fianco, un Crocifisso, grande al naturale, di rilievo, È di sua mano. Fece più teste al naturale e massimo in casa Lorenzo della Stufe, molto simile al vivo. Fece ancora la figura della Dovizia, oggi sopra la colonna di mercato vecchio. Conoscesi facilmente la maniera sua, dagli altri differente, e come dalli intendenti è veduta, per la vivacità che nelle sue cose sono, essere cosa sua è giudicata. È di suo mano in Prato il pergamo, dove si mostra la cintola. In Siena, nell'opera del duomo, fece una figura di san Giovanni Battista di bronzo, cosa veramente bella, ma è imperfetta per avere manco il braccio ritto dal gomito in giù, la quale si dice non avere finito per non essere del restante del pagamento soddisfatto. Si partì di siena dicendo a' Sanesi, che

volevano che tale opera finisse, essi al tanto gli dessino, quanto del resto della figura gli avevano dato, e così non la finì. Tolsse ancora da' Sanesi a fare una porta di bronzo, e fecene il disegno molto bello, e ancora condusse le forme per gittarla. Ma capitandovi a sorta uno Benedetto di monna Papera, orafo fiorentino, assai intendente e dimestico suo, che da Roma tornava, andò a visotare Donato, e veggendo tanta bella opera ordinata, assai lo riprese che i Sanesi di tanta degna cosa gloriare si potessino, e tanto e tanto persuadere lo seppe, che un giorno di festa, che i garzoni suoi a diporto erano andati, esso e detto Bernardo disfeciono e guasterono ogni cosa, e usciti di Siena, preso la via verso Firenze. E tornando poi li garzoni, disfatto e guasto ogni cosa trovarono, né esservi Donato, del quale non prima intesero novella che era in Firenze. Fece una testa e il collo d'uno cavallo di molta grandezza, opera assai degna, la quale cominciò e fece per finire il restante del cavallo, sul quale a essere aveva l'immagine del re Alfonso d'Aragona, la quale oggi è in Napoli in casa il conte di Matalona de' Caraffi. A Padova fece ancora, fuori della chiesa di santo Antonio, un cavallo di bronzo, suvvi Gattamelata. E nel dossale dell'altare maggiore una Pietà di marmo con le Marie, cosa eccellentissima. E sonvi intorno al coro certi quadri di bronzo, fatti dal Vellano, per i disegni d'esso Donato suo maestro, tanto alle sue cose simile, che ciascuno intendente sue essere giudicherebbe. [Sonvi ancora 2 Crucifissi e una nostra Donna, che lo sa Lorenzo Torniaio.] Fece in Rimini tutta la composizione della chiesa di san Francesco nel modo che ei voleva fare santo Spirito di Firenze.

Fece [Michelozzo] una figura di marmo a' piè del sepolcro di Donato di papa Janni in san Giovanni.

Andrea del Verrocchio scultore e pittore fiorentino fu discepolo di Donato. Nanni d'Antonio di Banco scultore, cittadino fiorentino, fu discepolo di Donato (...).

nella chiesa de' detti frati [santa Croce] dipinse la predella dell'altare della Nunziata, di mano di Donato, la quale a sua 'stanza fece.

nella chiesa di detti frati [santa Croce], in nel cantone accanto alla cappella de' Cavalcanti, ovvero della Nunziata di Donato, sono di suo mano [Andreino da Castagno] un san Girolamo e un san Francisco.

ANONIMO MAGLIABECHIANO, 71, 72, 80, 81-88, 97, 98, 100, 104f. u. 106

#### 64. 1545

*Antonio Pellegrini, »I segni de la natura ne l'huomo«*

Ma ogni cosa riporre nel suo luogo proprio & particolare, diviso & separato da gli altri; Et fare a ciascuna gente, & a ciascuna fattione, non solo le sue stanze, ma anchora i suoi propri capi conoscere; Così parimente a me piace, se a le cose grandi, le piccole; a le virili, le femminili, & a i fatti, le parole, possono degnamente essere paregiate; ridurre in una schiera, tutti quei segni che dimostrano uno affetto medesimo: Et dato dipoi loro quello affetto per capitano, farvi vedere qual di loro ne i primi ordini, quale ne i secondi, & qual ne i terzi si debba costituire. Et in questa guisa non solo tolto di mano lo scetro a gli Imperadori, ma anchora il pennello a dipintori,

& lo scarpello a gli scultori, me ne andro quasi un'altro Donatello o Titiano, se forse (...) non voleste dir voi Gian Bellino, (...).

Antonio Pellegrini, *I segni de la natura ne l'huomo*, Venedig 1545, fol. 38v

65. 1546

*Maestro Tasso*, »Lettera a Benedetto Varchi della Maggioranza delle .  
Arti«

Guardate per tutti i versi la scultura, sempre parteciperete più cose del vero e toccandola le sentirete, dove nella pittura non è così, se bene ancora lei dà piacere grandissimo nel vederla. E che egli sia il vero se lo conosce ognuno e voi bene quanto ogni altro, che avete veduto Roma (...) dove sono tante e sì fatte sculture, come si veggono (...) nell'opere di Michelagnolo (...) e di Donato e d'altri uomini valorosi.

*Trattati d'arte del Cinquecento*, hg. Paola Barocchi, Bd.1, Bari 1960, 70

66. 1546

*Giovanbattista Gelli*, »I Capricci del Bottaio«

(...) E Nanni Grosso e il Lauce orafo, che stavano là presso a Santo Ambrugio, co' quali i' praticai già molto tempo perché erano uomini assai piacevoli e ingegniosi, con tutto che e' mostrassino ancor essi di non creder molto dal tetto in su mentre vissero, venendo poi a morte, l'uno per raccomandarsi chiese un Crocifisso (vero è che disse: »Io lo voglio di man di Donatello«); e l'altro disse: »Io mi raccomando a chi è di là che possa più, o Dio o il Diavolo che si sia: (...).«

Giovan Battista Gelli, *Dialoghi*, hg. Roberto Tissoni, Bari 1967, 23f.

67. 1546

*Sabba da Castiglione*, »Ricordi, ovvero ammaestramenti«

Alcuni altri li [i palazzi, le case, le camere e gli studi] adorano di antichità, come di teste, di tronchi, di busti, di statue antiche, di marmo o di bronzo. Ma perché le antiche buone, sì come sono rare, così non si possono avere senza grandissima difficoltà e spesa, e però le adornano con le opere di Donato, il qual certo nella scultura e nel getto si può agguagliare a qualsivoglia antico scultore greco, ancora che 'l fosse Fidia e Prassitele, o di lor miglior maestro e di più alto ingegno come fede ne fanno le sue divine opere di pietra e di bronzo in Firenze, massimamente a l'Orto San Michele, e a Padova il suo Gattamelata; o con quelle di Michelagnolo, gloria della età nostra della scultura e pittura in qual di esse più eccellente sia, la lite ancora prende. (...) Questi due, ancora che moderni siano, meritamente connumerare si devono tra gli antichi greci più valenti.

E se forse alcun altro si maraviglierà di me, non senza tassarmi di presunzione, che essendo io un cavaliere rude, rozzo e inetto, abbia avuto ardire di scrivere a voi questi ricordi, delli quali in me non n'è alcuno in difensione e scusa della mia innocenza, dirò che spesse fiato avviene che da un sasso alpestre nasce una fontana d'acque dolci, chiare e fresche. E così parimenti avviene che di uno scultore e un pittore laido, deforme e sozzo, come dicono

che furono Giotto e Donato, fanno nella pittura e scultura opere non che eccellentissime, ma divine.

Fra Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero Ammaestramenti*, hg. Santa Cortesi, Faenza 1999, 160 u. 374

68. 1547

Walter Ryff, »Der furnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehörigen Mathematischen und Mechanischen künst eygentlicher bericht« Donatellus, welcher von obgemeltem Cione [Ghiberti] gelernet hat, ist über die maß ein namhafter Bildthauer gewesen in Italia, des wir auch droben in sonder gedacht haben. Dieser hat in Italia allein mehr künstlicher arbeit hinder im gelassen, so allenthalben gesehen wirt, dann die ander alle miteinander, so wir ietzundt genant haben, von Holz, Metal, Stein und Marbel. Andreas Aluerochius hat von diesem Donatellus gelernt (...).

*Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd.1: *Renaissance und Barock*, hg. Thomas Cramer und Christian Klemm, Frankfurt a. M. 1995, 299

69. 1549

*Sabba da Castiglione in der 2. erweiterten Auflage der »Ricordi, ovvero ammaestramenti«*

Ancora io, avvenga che sia un povero cavaliere, adorno il mio picciolo studio di una testa di S. Giovanni Battista, di età di anni cera quattordici, di tutto tondo, di marmo di Carrara, bellissimo, di mano di Donato, la quale invero è tale che se altra opera di sua mano non si trovasse, questa sola e una basterebbe a farlo al mondo eterno e immortale.

Fra Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero Ammaestramenti*, hg. Santa Cortesi, Faenza 1999, 167

70. 1546/1550

*Sabba di Castiglione in der zweiten Fassung seines Testaments*

(...) dictus dominus testator iure legati reliquit omnia eius opera sculpta, picta et comissa, que tempore mortis sue penes eum esse apparebunt. Et primo eidem reliquit imagines, sive caput marmoreum sancti Joannis Baptiste, opus quidem divinum, et, ut idem testator credit dicere, manu propria Donatelli (...).

(...) der besagte Herr Testator hinterläßt dem rechtmäßigen Erben alle seine skulptierten, gemalten und [sonstigen] zusammengebrachten Werke, die sich zum Zeitpunkt seines Todes bei ihm befinden werden. Und zuvörderst hinterläßt er ihm die Bildwerke, oder vielmehr eine marmorne Büste des hl. Johannes des Täufers, ein sicherlich göttliches Werk und – wie derselbe Testator sagen zu dürfen glaubt – von Donatellos eigener Hand (...).

*Barbara Manfredi* 1989, 154

71. 1547, 5. März

*Paolo Giovio an Vasari*

Ma se la fanciulla è bella, e che vi avessi preso, e la madre fusse netta di gabella dell'onor suo, in questo caso in cambio de infortunio perpetuo areste la felicità in casa. Ma vedete: non fate mai più conto di andare alle frittate di Monte Oliveto o alli pani bianchi di Cesena o di vedere le perdinanze di Roma. E se ce la menassi con voi, bisognerebbe metterci le brache di ferro e tignerle il volto di carbone, come faceva Donatello al suo fattore. *Pauli Iovii Opera*, Bd. 2, hg. Giuseppe G. Ferrero, Rom 1958, 73; im Manuskript *Dontallo*, die Anspielung aber eindeutig auf POLIZIAN, *Detti piacevoli*, Nr. 322 (vgl. App. A, 31)

72. 1547, 7. Dezember

*Baccio Bandinelli an Cosimo de' Medici*

Illustrissimo Duca, per vostra intelligenza cognoscete meglio di me, che tante statue, e sì grandi, che di marmo v'ho fatte, non è possibile essere di mano de'garzoni, che l'areste cognosciute, nè vi sarebbero state così accette, ma una lunga isperienza dell'arte m'ha fatto domandare aiuto di due garzoni, che sono niente a quello che bisognerebbe; e a V. eccellenza n'ho dato vero esemplo della Porta di s. Giovanni, raccordandomi, che alcuni che stettero con Donato mi dissero, che sempre aveva nella sua bottega diciotto o venti garzoni, altrimenti non arebbe mai fornito un altare di santo Antonio da Padua, con altre opere. (. . .) Circa alle istorie del bronzo, giusta causa m'ha fatto parlarne, perchè non voglio che m'intervenga con vostra eccellenza come intravenne al vecchio Cosimo di Donato, che li fece i pergami e le porte di bronzo in san Lorenzo tanto vecchio, che la vista non lo servì a giudicarle, nè a dar loro bella fine; e anchorché siano buone invenzioni, Donato non fece mai la più brutta opera.

Giovanni G. Bottari und Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Mailand 1822, Bd. 1, 70–73

73. 1549

*Anton Francesco Doni, »Disegno«*

N.[ATURA] Sì, ma tu [Arte] mi sei nimica, però che con l'imitarmi, uorresti esser da piu di me; et mi ricordo che Donatello scultore Fiorentino hauendo fatto una figura di marmo; chiamato da tutto il uolgo di Fiorenza, il Zucchone: (laquale statua è posta nella torre miracolosa del campanile di Santa Liberata) dandogli un colpo con la mano, disse; parla.

A.[RTE] Questo lo fecemi credo io, perche gli parue la piu bella che facesse mai.

N.[ATURA] Di pure che si credette esser me, & si prese quello ardire; (. . .).  
S.[ILVIO SCULTORE] Questa è cosa chiara che gl'è di maggior eccellenza & arte il far questi panni grossi & sottili dati al uento, o sopra i corpi nelle durissime materie, bronzi & altri metalli, ne i quali quanto piu sono fantastichi gl'andanmenti de panni tanto piu sono le pieghe difficili; & e piu astratte masseritie bisogna adoperare ad lavorargli del mondo, con una

fatica estrema di tutti sensi; & con tale fatica hanno a ubbire a l'intelletto. P.[INO PITTORE] Filippo di ser Brunellesco intendo che sostentaua contra a Donatello scultore molto gagliardamente di questa materia. S. Egl'è uero, però Donato gli disse Pippo toglì della materia; & e fa anchor tu, & poi mi parla. Così douerebbono far coloro, i quali della Scoltura uogliono ragionare.

Anton Francesco Doni, *Disegno*, Venedig 1549, fol. 6r–v u. 20v

#### 74. 1549, 17. August

*Anton Francesco Doni an Alberto Lollo*

(...) andate in duomo (...) Vedete Dante, Marsilio Ficino, Giotto e l'architetto. Duoi cavalli in pittura bellissimi, il campanile di Giotto, e molte figure di Donatello scultore. Entrerete poi in san Giovanni, dove si battezza tutti quelli della città, tempio antico, tutto di musaico dentro, e vedrete il sepolcro di un quondam Papa Giovanni, e una statua di santa Maria Madalena, bella. (...) e innanzi che vi allontaniate, scorete nell'Opera a vedere quattro Vangelisti divini. (...) Considerete poi l'Ercole del Bandinello e la Iudit di bronzo di Donatello; e, entrato in palazzo [de' Signori], torverete una colonna nel mezzo, dove è un Davitte di Donatello, dignissimo. (...) Fatevi mostrare i leoni, la figura d'Orsanmichele, com'è il san Giorgio, e l'altre di Donatello (...).

Giovanni G. Bottari und Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Mailand 1822, Bd. 3, 341–347

#### 75. 1550

*Leandro Alberti, »Descrittione di tutta Italia«*

(...) giace in questo Tempio Baldassera Cossa già Pontefice Romano (diposto de' Papato ne' Concilio di Gostanza) in un'artificioso sepolchro di metallo, con la sua effigia, con queste lettere, Balthasar Cossa, olim Ioannes vigesimus tertius. (...) Nell'arte Statuaria fiorirono molti, cioè Donatello Eracleonte, Antonio Rosello, che fece quell'artificiosa Porta di metallo alla Chiesa di S. Pietro di Roma, ne tempi di Eugenio Papa quarto. Lorenzo Cione, che fece le porte de' Battisterio per spatio di cinquanta anni, ove si veggono tanto artificiosamente fatte l'histoire de' nuovo, & vecchio testamento, Desiderio, Lucca di Rubea, Andrea Verrucchio, Antonio & Mattheo Pullari, Andrea Sansuino.

Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna 1550, fol. 41r u. 43v

#### 76. um 1550

*Giovambattista Gelli, »Vite d'artisti«*

DONATELLO. Ciertamente che questa età si poteva gloriare havendo tre huominj sì grandj come forno i dua e quali si è parlato, Lorenzo di Bartoluccio, et Pippo di ser Brunelescho, et Donato, altrimenti Donatello, del quale noi parliamo al presente, al quale non è stato nell'arte della schultura secondo il iudicio universale chi habbi posto il piede innanzi, nè forse fu anchora inferiore a quegli [sc. antichi] se ben si chonsidera l'opera sua. Donatello

dette addunque opera della schultura cominciandosi insino da' primi anni a lavorare, et ebbe grande amore all'arte, perchè essendo più avaro dell'onore che dell'oro haveva più volte l'animo a fare qualchosa che stassi bene che gli havessi a rechare fama, che al guadagno. Ebbe da natura di fare le sue figure che pareva che si vogliano muovere et che non manchassi loro se non il fiato, et quelle che figurava anchora che stesino ferme parevan vive et che non manchassi loro se non il fiato. Fu huomo molto liberale et piacevole et fecie molte opere. Et prima quando era giovane quelle 4 figure di terra che sono sopra il chornicione di sopra alla sagrestia vechia e alla nuova di san Lorenzo, et la porta di bronzo che è nella sagrestia vechia, con que' tondi di mezo rilieuo e altre figure che sono nella volta. Fecie anchora in detta chiesa 2 pergami di bronzo. Fecie 2 figure di marmo quando era giovane, una delle quali è posta in quel pilastro della facciata di santa Maria del Fiore che è fra la porta del mezo e quella di verso il champanile, et l'altra è in quel pilastro alla fine di detta facciata che guarda verso la via del Chocomero, le quali con la vivacità loro si fanno conoscere dall'altre. Fecie la figura di santo Giovanni Vangelista a sedere posta a lato alla porta del mezo di detta chiesa nella facciata dinanzi. Fecie in detta chiesa l'ornamento dell'organo vechio, le figure del quale se bene sono abbozzate appaiono di terra miracolose. Fecie 3 figure di marmo al naturale, le quali sono nel champanile di sante Maria del Fiore, cioè Habram chon Isach che è nella facciata di verso la chanonica, et quelle 2 del mezo nella facciata dinanzi, cioè quel giovane e quel vechio zuchone che gli è allato, al quale par che non manchi se non il favelare. Della qual cosa s'acorse anchora egli, inperò che, secondo che si ritrasse da un suo garzone che stava secho mentre che egli le faceva, e' diceva continuamente: Favella, favella, Diciasi che la ritrasse di naturale et che quel vechio è Giovanni di Barduccio Cherisini et il giovane Francesco Soderini, i quali erano dua suoi amicj, chon i quali egli praticava chontinualmente. Fecie quella santa Maria Maddalena che è in san Giovanni opera miracolosa. Fecie quel tabernacolo di marmo, il quale è nella facciata d'Orsanmichele dirinpetta alla chiesa di san Michele, nel qual sono quel Christo con santo Tommaso di bronzo, fatte dipoi di mano d'Andrea del Varochio suo disciepolo, il quale è tenuta chosa bellissima et cosa perfetissima. Fecie la figura di santo Marcho in uno de pilastri di detta chiesa, la quale è posata et situata chon tanta gratia et ha una aria tanto veneranda, che Michelagnuolo usava dire che non aveva maj vistochi avessi più aria d'uomo da bene che quella figura, et che se san Marcho era chosì egli era da chredergli ciò che diceva. Fecie ancora la figura di san Giorgio in detta chiesa, la quale appare continuamente in moto, con uno san Giorgio che ammazza il drago di basso rilieuo a' piedi, opera miracolosa. Fecie la figura di Iudetta che taglia la testa a Heloferna di bronzo che è al presente nella loggia in piazza, e la figura di Davitt giovane di bronzo che è nel cortile del duca, opera maravigliosa et della quale si dice da maestri di detta arte non ci esser cosa più perfetta e alla quale si potessi mancho apporre. Uno vaso (...) con molti ornamenti et figure nella casa de Medici et uno altro simile nell'orto de' Pazi, che fanno fonte, cosa bella. Fecie uno

santo Giovanni di marmo giovane in casa Martegli, il quale par proprio di charne, et nella chiesa di santa Croce nella cappella de' Chavalcanti quella mitria col tabernacolo et co' suoi adornamenti di macignio. Fecie quel san Lodovico di bronzo, il quale è sopra la porta di detta chiesa, il quale dicono essere la men bella figura che egli faciessi mai: et essendogli un giorno detto da uno amicho suo per qual chagione egli haveva fatto una figura tanto goffa et fuor della maniera sua, rispose: Non credeva haver fatto mai figura che stessi meglio et più simile al vero di quella. Et ridendosi quello amico suo soggiunse: Io avevo fatto uno che rinuntia, e uno il quale dicono che rinuntio a uno reame per farsi frate. Chi credi tu addunque che egli fusse? Fecie anchora, come noi diciemo di sopra, il chrocifisso che è a meza detta chiesa. Fecie la figura della dovitia che è posta in sullacolonna di Merchato vecchio, et molte altre cose che sono per le chase private. Diciesi che fecie il sepulchro di papa Ianni che è in santo Giovanni, eccietto che quella figura che à quel calicie in mano che rapresenta la fede, la qual dicono esser di mano di Michelozo, ma per molti non si chrede che questa sia sua opera. Fecie ancora a Napoli il collo con la testa di cavallo opera maravigliosa per fornirlo et farvi su la immagine del re Alfonso, ma non lo finì. Poi fecie nella opera del duomo di Siena una figura di bronzo di santo Giovanni Batista, ma per non essere pagato a suo modo la lasciò imperfetta nel braccio mancho. Fecie ancora in Siena il modello d'una porta, ma dipoi lo roppe et venesene a Firenze. Intesesi da uno Bernardo di messer Paper schultore suo amico che lo vedde che era cosa bellissima et che Donato lo spezò confortato da lui diciendogli che non volessi consentire che i Sanesi avessino una cosa sì bella. Fecie in Prato il pergamo dove si mostra la cintola co' sua ornamenti. Fecie in Padova il cavallo et la immagine di bronzo del capitano Gattamelata fuori della chiesa di santo Antonio et [non] havendo mentre che egli lo facieva da' Vinitiani i denari che gli bisognavano gli inspichò una mattina il collo, per il che minacciato da' Vinitiani diciendogli: Che direstu se noi tagliassimo la testa a te? Rispose: Nonnulla se voi sapessj e appicarònela come farei io a lui. La quali parola intesa da loro gli dettono danari et egli lo condusse a perfetione. Fecie in Padova in detta chiesa del dosale dello altare una pietra di marmo cholle Marie, cosa eccielentissima, et intorno al coro cierti quadri ancora che forno forniti dal Villano suo disciepolo. Fecie molte altre cose per la Italia che non ci è n'è notizia, ma è una maniera la sua et àno le figure sue una cierta vivacità et una cierta prontezza che chiunque à punto pratica nell'arte la conoscie di subito.

GELLI, *Vite*, 32–62

#### 77. um 1551–1552

*Anton Francesco Doni, »La Zucca«*

Donatello scultore si perfetto quando gl'hebbe fatto la piu bella figura che faceße mai, la disse Zuccone solamente per metterli quel nome di Zucca, volendo inferir cosi, io ho cavato il midollo della mia Zucca, mostrando che nel suo cervello, nella sua zucca, non v'era di meglio.

Anton Francesco Doni, *La Zucca*, Venedig 1589, fol. 4r–v

78. vor 1552

*Anton Francesco Doni, »I Marmi«*

TRIBOLO: Per la via, andando a mezz'aere, egli cominciò a dirmi come egli era il più antico che uomo e che sapeva ogni cosa. Quando udi' dire che egli tutto sapeva, domandai: – Deh, ditemi, quale è la più bella cosa che voi abbiate mai veduta? – credendomi che dicesse il *Giudizio* di Michel Agnolo, la *Sagrestia*, il *Zuccon* di Donatello o le cose di Tiziano o quelle d'Andrea del Sarto o di Raffaello da Urbino. (. . .).

PEREGRINO: Voi m'avete a mostrare tutte le cose rare e degne di questa città e principalmente le statue di marmo della sagrestia di San Lorenzo, del palazzo de' Medici, d'Orto San Michele, della Piazza e particolarmente se in casa nessuna ce ne sono.

FIORENTINO: Io non so l'animo degli altri, ma universalmente a me piaccion tutte le figure di Michel Agnolo e di Donatello alcune.

PEREGRINO: Fu grand'uomo nell'arte Donatello; però mostratemi qualche cosa di suo per prima, per essere il più antico de' vostri scultori.

FIORENTINO: Eccoci qua appunto da Orsanmichele: guardate questo san Giorgio.

PEREGRINO: Oh bello! oh che bella figura! oh l'è mirabile! ell'è delle belle cose che io vedessi mai!

FIORENTINO: La favellò una volta questa statua.

PEREGRINO: Come? parlò? che era forse qualche idolo inanzi?

FIORENTINO: Messer no: il caso fu d'una certa sorte, che egli ve lo dirà di nuovo e lo potrete dire ancor voi così veramente e affermare come me; ma bisogna che voi gli domandiate la cagione per che egli favellò.

PEREGRINO: Dimandategnene pur voi per me, ch'io non voglio che voi vi ridiate del fatto mio.

FIORENTINO: Di grazia, figura mirabilissima, a onore di chi diede sí bella scienza a colui che ti ridusse a perfezione, fa sapere la cagione a questo gentiluomo per che la prima volta tu parlasti.

LA STATUA DI MARMO DI MANO DI DONATELLO PARLA: Egli è non so quanti anni che morì uno scarpellino da Fiesole, il quale non sarebbe stato mai dí che non mi fusse venuto a vedere la sera e la mattina per tutto l'oro del mondo, e faceva con meco i più bei ragionamenti che si potessino udire: egli mi lodava di prontezza, di attitudine, di vivacità, di lavoro ben condotto, e mille altri lodi mi dava; e poi rispondeva per me e diceva: – Perché non vuoi tu che io sia bella? Egli era impossibile che Donatello mi facesse altrimenti: non sai tu quanto egli era valente? Va, vedi il Zuccone del campanile, se gli manca altro che 'l fiato. – Ed egli replicava: – Tu di' il vero; e per segnale, quando egli l'ebbe fatto, dandogli uno scapezzone disse: »Parla, parla!« – Ora egli accadde che fu fatto un Ercole che amazza Cacco, un bellissimo colosso, il quale voi vedrete inanzi alla porta del palagio de' Signori. Quando questo povero scarpellino vedde quelle figure . . ., quando egli le vedde, fu per cascargli gli occhi di testa per il dolore. Oh che passione ebbe egli! oh che affanno! Subito e' corse qua da me, come s'io l'intendessi o come l'avesse propriamente udito, e mi disse: – O caro il mio figurone belle e mirabile,

io ho pur oggi avuto per te il mal dí! Egli s'è scoperto due figure grande in piazza e ogni uno dice: »Oh belle, oh belle!«. Io, che sono avezzo a veder te del continuo e ho asuefatta la vista a te, son di contraria opinione; anzi il Davitte di Michel Agnolo mi par piú bello assai, perché tiene della tua maniera; talmente che io rispondo a tutti: »Voi non ve ne intendete«; e gli appongo, al mio giudizio, mille difetti. E il mio dolore non è questo, ma il veder te in questo luogo da parte e quello nel principale e universale bellissimo sito. – E cosí durò parecchi dí a venire e dirmi queste parole e andava a veder quello e tornava a veder me. Una volta fui forzato a rispondergli, perché, venuto di piazza e rimirandomi con gran dolore e cordoglio, gridò forte: – Tu mi pari ogni dí piú bello, ma fatti pur bello a tuo posta, che tu non avrai sí bel luogo. – Io, per consolarlo, gli risposi súbito: – A me basta di meritarlo quel luogo meglio di lui, se ben la fortuna e la sorte v'ha condotto quello e per buona ventura m'abbia occupato il mio sito: datti pazienza, perché io non reputo manco meritare un seggio, non vi essendo, che esservi posto e non esser degno; anzi piú. – Il buon uomo a questa risposta si ralleggrò tanto che fu per impazzare; e mi fu piú affezionato che mai.

PEREGRINO: (...) Voi avete pure gli animi feroci in verso i vostri sapienti, inverso i vostri compatrioti mirabili! Mentre che son vivi, voi gli sprezzate, offendete e perseguitate: onde quel che fanno con un animo carico di mille fastidi; che se potesse godere la patria con quiete e fossero riconosciuti, meglio assai opererebbono. (...) Fatemi vedere l'urna di Donatello? di Luigi Pulci, del Pollaiuolo pittore, di Lionardo e di fra Filippo? In duomo son due cavalli e quattro teste, Giotto, il Ficino eccetera eccetera. Con qual animo volete voi che la gioventú si mette a opere egregie, all'imperese immortali, ai fatti eterni?

Anton Francesco Doni, *I Marmi*, hg. Ezio Chiòrboli, Bari 1928, Bd. 1, 55; Bd. 2, 9–11 u. 22f.

#### 79. vor 1553

Ascanio Condivi, »*Vita di Michelangelo Buonarroti*«

Quel [David] che si vede nel mezzo della corte del palazzo de' Signori è di mano di Donatello: uomo in tale arte eccellente e molto da Michelangelo lodato, se non in una cosa, ch'egli non aveva pazienza di ripulir le sue opere di sorte che riuscendo mirabili a vista lontana, da presso perdevano riputazione.

Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, hg. Emma Spina Barelli, Mailand 1964, 38

#### 80. zwischen 1527 und 1556

Giulio Giovio, »*Ad Apelle, sopra i pittori*«

Das Manuskript in Como war nicht einsehbar, eine Zusammenfassung mit Auszügen publiziert bei Ernesto Travi, »Il canto ›Ad Apelle, sopra i pittori‹ in un inedito poema di Giulio Giovio«, in: *Arte Lombarda*, 65 (1983), 127–132, hier 131

## B.

### Definitionen von ›Genius‹ und verwandten Geistern (*spiritus*)

Die Übersetzungen nach Zitaten antiker Autoren folgen Censorinus, *Betrachtungen zum Tag der Geburt*, hg. und übers. Klaus Sallmann, Weinheim 1988, 13 u. 15 f.; Juvenal, *Satiren*, übertragen von Ulrich Knoche, München 1951; Publius Ovidius Naso, *Fasti*, hg. und übers. Wolfgang Gerlach, München 1960, 104f. u. 262–265; Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. und übers. Hermann Breitenbach, Zürich 1958; L. Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften*, hg. und übers. Manfred Rosenbach, Bd. 4, Darmstadt 1987, 673; Silus Italicus, *Punica. Das Epos vom Zweiten Punischen Krieg*, hg. und übers. Hermann Rupprecht, Mitterfels 1991, Bd. 1, 69; Vergil, *Aeneis*, hg. und übers. Johannes Götte, München und Zürich 1983; Vergil, *Landleben*, hg. und übers. Johannes und Maria Götte, München und Zürich 1987.

#### 1. Mythographus Vaticanus III

[6.18] (...). Nam quum, inquit [Servius], nascimur duos Genios sortimur; unus est, qui ad bona hortatur, alter, qui depravat ad mala. Nec incongrue dicuntur Genii, quia quum quis hominum genitus fuerit, ei statim observatores deputantur; quibus assistentibus post mortem aut asserimur in vitam meliorem, aut condemnamur in deteriolem; per quos aut vagationem, id est ascensionem ad superna, aut reditum mereamur in corpora. Ergo manes Genios dicit, quos cum vita sortimur.

[6.19] Apud Plotinum philosophum tamen et alios non paucos diu quaesitum est, utrum per se mentis nostrae acies, an potius alicujus numinis impulsu ad cupiditates et consilia moveatur. Et primi, qui mentes humanas sponte sua moveri dixerunt, deprehenderunt tamen, ad omnia honesta Genio et numine quodam familiari nos impelli, quod nobis nascentibus datur; prava vero nostra mente cupere nos et desiderare. Nec enim, inquit, fieri potest, ut prava numinum voluntate cupiamus, quibus nihil malum placere constat. Unde alibi Vergilius:

»Dine hunc ardorem mentibus addunt,

Euryale? an sua cuique deus fit dira cupido?«

ac sic diceret: O Euryale, diine nostris mentibus cupiditates ingerunt et desideria? an deus fit ipsa mentis cupiditas? Genium praeterea deum esse naturalem dicit Remigius, qui omnium rerum praeeest generationibus. Genio autem indulgere dicimus, quotiens voluptati operam damus. Unde e contrario habemus in Terentio: »Sive defraudans Genium«. Sed nec aliquem esse sine Genio locum voluere priores. Unde in V Aeneidos de angue Anchisae tumulo erumpente legitur: »Incertus Geniumne loci«. Nam quod additum est: »famulumne parentis«, ab antiqua duci consuetudine videtur. Fuit enim

mos majorum, ut quotiens reges moriebantur, cum his dilecti equi vel servi et una de uxoribus carior incenderentur; inter quas de hoc ipso magna erat contentio. Famulum ergo servum cum Anchise sepultum accipere possumus. Sive per apotheosin eum poeta deum ostendit effectum; unde et famulum ei dat quasi ministrum. Singula enim numina, ut ajunt, superiora inferiores potestates ministras habent, ut Venus Adonem, mater deum Atin, Minerva Erichthonium, Diana Virbium, Bacchus Marsyam. Aut certe a Pythagorae assertionem excogitatum est, qui primus de medulla, qua in spina hominis est, anguem creari eprehendit. Quod Ovidius in XV metamorphoseon inter Pythagorae dicta commemorat. Anguinam autem Genio plerumque dari speciem novimus. Ut Persius: »Pinge duos angues«. Angues enim in penetralibus tectorum repertos minus periti, ut innuit Servius, togatorum daemones esse putabant, quos Latini, inquit, Genios vocant.

[6.18] (...). Denn wenn wir geboren werden – sagt er [Servius, *ad Aen.* 6, 743] –, erhalten wir zwei Genien; der eine ermahnt uns zum Guten, der andere zieht uns zum Bösen. Nicht unpassend werden sie Genien genannt, da sie, sobald irgendein Mensch geboren wird, ihm sofort als Beobachter beigegeben werden. Mit deren Beistand nach dem Tode werden wir entweder in ein besseres Leben gewiesen oder zu einem schlechteren verdammt; durch sie erlangen wir entweder Beweglichkeit, d. h. den Aufstieg zu den Höchsten, oder die Rückkehr in die Körper. Deshalb nennt er die Manen, die wir mit dem Leben erhalten, Genien.

[6.19] Gleichwohl wird bei dem Philosophen Plotin und nicht wenigen anderen [vgl. Servius, *ad Aen.* 9, 182] lange gefragt, ob unsere Seele von sich aus oder nicht viel eher durch den Einfluß irgendeiner Gottheit zu Triebregungen und Gedanken angestoßen würde. Auch die Anhänger der ersteren Meinung, die behaupten, die menschliche Seele werde aus eigenem Antrieb bewegt, bemerken dennoch, daß wir zu allem Ehrsamem durch den Genius und eine irgendwie [jedem einzelnen] eng vertraute Gottheit angeregt seien, die uns bei der Geburt beigegeben würde; daß wir das Schlechte freilich aus unserer eigenen Seelenregung wünschen und begehren. Es könnte nämlich nicht geschehen, sagen sie, daß wir aus dem [vermeintlich] schlechten Willen der Gottheiten heraus Begierden entwickeln, da fest stünde, daß diesen nichts Schlechtes gefiele. Deshalb [äußert] Vergil [*Aeneis* 9, 184f.] an anderer Stelle:

»Ob Götter, Euryalus, solch eine Glut uns

gießen ins Herz oder wird seine Leidenschaft jedem zum Gotte?«

Er hätte auch so sagen können: Oh Euryalus, gießen die Götter oder unsere eigenen Seelen [uns] Triebe und Wünsche ein? Oder wird die Leidenschaft der Seele selbst [uns] zum Gotte? Der Genius sei außerdem der Naturgott, sagt Remigius, der der Erschaffung aller Dinge vorstünde. Vom Verwöhnen des Genius sprechen wir jedoch, sooft wir dem Genuß frönen. Das Gegenteil davon haben wir bei Terenz [*Phormio* 44]: »Oder den Genius betragend (...).«. Die Alten wollten jedoch auch, daß kein Ort ohne [eigenen] Genius sei. Daher ist im 5. Buch der *Aeneis* [5, 95] über die Schlange, die aus dem Grabhügel des Anchises hervorkriecht, zu lesen: »Unsicher ist er [Aeneas], ob er den Genius des Ortes [sieht].«. Denn der angefügte Satzteil: »oder den Diener des Vaters«,

scheint auf einen alten Brauch zu rekurrieren. Es war nämlich Brauchtum der Alten, daß, sooft die Könige starben, mit diesen ihre geliebten Pferde oder Untergebenen und die Lieblingsfrau verbrannt wurden; unter denen [den Frauen] bestand über dieses Vorgehen selbst große Zufriedenheit. Wir können also den Diener als mit Anchises begrabenen Untergebenen verstehen. Oder aber der Dichter will ihn [Anchises] durch eine Apotheose zum Gott erhoben darstellen und gibt ihm deshalb einen Diener als eine Art Helfer zur Seite. Die einzelnen höheren Gottheiten nämlich haben angeblich untergeordnete Mächte als Helfer, wie etwa Venus den Adonis, die Göttermutter den Atis, Minerva den Erichthonius, Diana den Viribius und Bacchus den Marsyas. Oder aber [die Begebenheit] wurde sicherlich ausgehend von der Behauptung des Pythagoras eronnen, der als erster erkannt zu haben meinte, daß eine Schlange aus dem Knochenmark, das sich im Rückgrat des Menschen befindet, entsteht. Ovid überliefert dies im 15. Buch der *Metamorphosen* [15, 389f., aber alles nach Servius, *ad Aen.* 5, 95] unter den Aussprüchen des Pythagoras. Wir wissen jedenfalls, daß dem Genius häufig das Aussehen einer Schlange gegeben wird. Wie Persius [1, 113 sagt]: »Male zwei Schlangen (...)«. Die weniger gebildeten Römer nämlich glaubten (laut einem Hinweis des Servius), daß im Innern von Gebäuden aufgefundene Schlangen Dämonen seien, welche (wiederum laut Servius) die lateinisch Sprechenden als Genien bezeichnen.

MYTHOGRAPHUS III, 183ff.

## 2. Ristoro d'Arezzo, *La composizione del mondo*

CAPITOLO TERCIO: A CERCARE LA CASIONE PERCHÉ E.LLO MONDO DEANO ÈSSARE SPIRITI, LI QUALI SO' SENZA CORPO.

E già avemo trovato detto e posto per savi miracolose cose d'operazioni de spiriti, e de cose che vano invisibili; e noi medesimi n'avemo già udite e vidute senza enganno molte operazioni da maravilliare. E vediamo se questi puono èssare, e co' elli puono èssare per rascione. E ogni cosa, per maguire operazione e a ciò ch'ella sia conosciuta, dea avere lo suo oposito, e altra guisa non saria conosciuta e sarea minore operazione, sì che l'artefice del mondo potarea essare biasmato. E troviamo en questo mondo li animali nasciare e morire, e avere generazione e corruzione, e avere corpo, e materia e forma; e èssare lo loro corpo e la loro materia sì grossa, de non potere passare entro per lo corpo sodo e ottuoso, come lo monte e lo ferro, o altra cosa che se trovi più dura; e èssare de sì tardo andamento, de non potere andare en grandissimi tempi da l'uno capo del mondo a l'altro. E non se puono trasfigurare d'altra persona, e ricevare ogni figura ch'elli volliono, e non pono andare invisibili; e a rispetto de la scienza avere poco senno e èssare minscipitissimi, e non conosciare li tempi né le cose quasi che deano avvenire per ennanti, e abetare e.llo monte e chi e.llo piano; e a rispetto del mondo so' pochi e radi, e non abetano più che in uno loco del mondo, come sopra la terra. E se ciascheduna cosa ch'è e.llo mondo, per èssare sentita e conosciuta, dea avere lo suo oposito, e altra guisa non sarea sentita né conosciuta e sarea minore operazione e.llo mondo, tutto questo che noi avemo detto de sopra è mestieri per rascione ch'abia lo suo oposito; e altra guisa non ce

potarea èssare né stare, ché non sarea sentita né conosciuta. Adonque è mestieri per forza de rascione ch'elli sieno cose e.llo mondo, che non nascano e non ricevano morte, e non abiano generazione né corruzione, e non abiano corpo né materia né forma, e èssare sì sutile de potere passare entro per lo corpo sodo e ottuso come lo monte e.llo ferro o altra cosa che se trovi più dura, ed èssare sì veloci de potere passare encontenente da l'uno capo del mondo a l'altro, e de poteresse transfigurare e recévare ogni figura. E puono andare invisibili, e a rispetto de la scienza èssare sapientissimi d'ogne senno, e conósciare li tempi e le cose per ennanti, e non abetare uguale, ma molto più sù l'uno de l'altro; e a rispetto del mondo so' molti e spessi, e abetano en ogni luoco del mondo. E queste cotali cose che deano èssare e abetare per razione e.llo mondo, li savi li chiamaro spiriti, e tali le chiamaro intelligenzie. E questi spiriti e queste intelligenzie per rascione deano èssare più nobele l'una de l'altra; e quella ch'abetarà sù sarà più nobele de quella ch'abetarà giù, e quanto abetarà più sù, tanto per razione sarà più nobele. E lo copro del mondo per magiure operazione e per lo melio dea èssare tutto abetato per nobilità de molti abetatori e svariati en tutto quello che se pò: adonque de razione troveremo abetare de costoro e.lla spera de la terra (e questi saranno per razione meno nobili de li altri e meno savi), e tali e.lla spera de l'acqua, e tali più sù e.lla spera de l'aere, e tali più sù e.lla spera del fuoco, e tali più sù e.lla spera de la luna. E quelli ch'abetassero da la spera del fuoco en sù de razione li potaremmo chiamare intelligenzie, empercìò che de razione deano èssare più nobili e più savi e de magiure entendimento e de magiuri operazioni che da inde en giù, empercìò ch'elli abetareano e.llo corpo del cielo, ch'è più nobele; e lo nobele loco adomanda lo nobele abeta|to|re, e lo nobele abetatore adomanda lo nobele loco. E tali abetaranno più sù e.lla spera de Mercurio, e tali più sù e.lla spera de Venere, e tali più sù e.lla spera de Marte, e tali più sù e.lla spera de Iupiter, e tali più sù e.lla spera de Saturno, e tali più sù e.lla grande spera de le stelle fisse, la quale è più nobele. E potaremmo dire per razione che colloro ch'abetàssaro e.lla spera de Saturno fóssaro de la natura de Saturno, e quelli ch'abetàssaro e.lla spera de Marte fóssaro de la natura de Marte, e coloro ch'abetàssaro e.lla spera de Iupiter fóssaro de la natura de Iupiter, e così de tutti. E 'mpercìò certi savi, quando vòlsaro fare operazione de guerra o d'odio o de batallia, convocavano li spiriti de Marte, secondo ch'è posto e scritto per loro. E avemo già trovato scolpito e entalliato de li savi scoltori e entalliatori antichi grandissima batallia e occisione de gente, e a pèe e a cavallo; tra li quali erano spiritelli, en modo de garzoni, ch'andavano volando; e pareva che fóssaro in aiuto ad una de le parti, la quale era vengente; e Mars stava de sopra in aere in una rota, en modo de signore; e uno spirito con ale tenea la rota da uno lato, e un altro da l'altro; e pareva che fosse signore e vedesse la batallia per diletto. E quando voleano fare operazione contraria a questa, come de pace e de concordia, convocavano li spiriti de Iupiter; e quando voleano fare operazione d'amore e de lussuria, convocavano li spiriti de Venere; e così de tutti, secondo l'operazione ch'elli voleano fare, secondo ch'è postoper loro. E ciascheduna cosa ch'è e.llo

mondo per non stare ociosa dea lavorare e fare operazione; e quanto è più nobele, tanto dea fare per rascione più nobele e magiure operazione: adonque questi spiriti e queste enteligenze non deano stare oziose, e per razione deano lavorare e fare operazione, la quale conosce l'alto Deo, a cui ubediscono tutte le cose. E potarease dire per rascione, secondo una via, che .lle intelligenze de la grande spera de le stelle fisse, tali abiano officio de fare operazione de mòvare e de vòlgiare quella spera con ogni suo movimento; e tali de le intelligenze de la spera de Saturno abiano ofizio de mòvare e de vòlgiare la spera de Saturno cum tutti li suo' movimenti; e ciascheduna de l'altre spere, come quella de Iupiter e de Marte e le altre da inde en giù sieno mosse ciascheduna ordenatamente da le sue intelligenze le quali abetano en esse, secondo li loro movimenti; [e] per lo comandamento de l'alto Deo questo, secondo via de rascione, non cessi. E se 'l copro del cielo fosse pòvaro, ch'elli non avesse en sé altra grandissima virtude e altra grandissima operazione che quella ch'elli adopera sopra la terra, potarease biasmare, secondo la sua grandezza, de poca virtude e de poca potenza; emperciò che mille milliaia de milliaia del cielo non avareano a fare operazione sopra mille miliaia de le parti d'uno punto de la terra, se 'l ponto se potesse partire; emperciò che la terra è sì piccola, che non se sente a rispetto de la grandezza del cielo. E secondo ch'è posto per li savi, solamente lo sole è cento sesanta e sette e quarta e ottava più de la terra; e secondo ch'è posto per loro, tali so' magiuri settanta e doe volte cotanto, e tali so' magiuri cinquanta e quatro cotanto, e tali so' trenta e sei volte cotanto; e secondo ch'è posto per li savi, la minore stella che se vede e.la spera de le stelle fisse è diciotto cotanto de la terra, secondo che testimonia l'Alfagrano e.lli vinti e doi capitoli del suo libro. Unde non è comparazione la grandezza del corpo del cielo a la terra: unde, se non avesse più virtude e più operazione de quella de la terra, sarea come lo lavoratore, ch'avesse la grandissima figura e grandissima persona e grande vista, ch'avesse a fare operazione sopra una spiga, e non avesse en sé più virtude e più potenza, e da inde en sù fosse stanco: lo quale sarea pòvaro e sarea da biasmare e da vituparare lui e la sua grandezza. E lo corpo del cielo è grande e perfetto, e non ha en sé nulla menemanza da potere èssare biasmato; e non è nullo omo che volesse ch'elli fosse magiure o minore, o più alto o più basso; e s'elli è grande e perfetto e non ha en sé nulla menemanza da potere èssare biasmato, adonqua ha elli en sé altra grandissima virtude e altra grandissima operazione e più nobilissima de quella de la terra, la quale conosce Deo altissimo, sublime e grande. E fa come lo ricco semenatore, c'ha a lavorare e adoparare le sementi diverse sopra li molti e li diversi campi, che sopra li nobili campi semena e fa operazione che se conviene a li nobili campi, e sopra lo sterpeto semena e adopara quello che se conviene a lo sterpeto.

RISTORO, *Composizione del Mondo*, II, 8, 3 (S.195–198)

### 3. Giovanni Balbi da Genova, *Catholicicon*

Genius -nij mas genus. deus qui preest nuptijs. vel deus nature. dicitur quia a gigno -is. quia quasi vim habeat omnium rerum gignendarum. vel dicitur a gignendis liberis. unde hic genialis dicitur lectus qui in nuptijs steruit sed in quo sponsus et sponsa cubant. sed cubile est concubinalis lectus. a cubando non a gignendo dictus. Ad genialem sit ascensus causa gignendi liberos Ad cubile sit descensus solum causa concubendi. et hic et hec genialis et hoc -le idest naturalis: vel nuptialis: vel voluptuosus. et hinc genialiter adverbium idest naturaliter vel nuptialiter vel voluptuose. Unde ovidius xi. meta. Hospitis adventu festus genialiter egi. Item a genio hoc genium -nij idest ingenium. Et scias quod genius et genium inveniuntur in alijs significationibus. Genium honor privatus. Genius honor publicus secundum Hug. Pap. vero dicit. Genium honor aut dignitas vigor ordinatio. Genialis genitivus.

Der Genius, des Genius . . ., maskulinum: Der Gott, der für die Geburt zuständig ist oder aber der Gott der Natur. Denn der Name leitet sich von ›Gebären‹ her, da er sozusagen die Kraft hat, alle Dinge hervorzubringen. Oder aber von den zu gebärenden freien Bürgern, weshalb es heißt: dieses ›dem Genius unterstehende Bett‹, das für die Hochzeit hergerichtet wird, in dem Bräutigam und Braut schlafen. Die Schlafstatt aber heißt das ›gemeinsame Bett‹. Es wird so genannt nach dem gemeinsamen Schlafen, nicht nach dem Zeugen. Man steigt auf das Ehebett, um Freie zu zeugen, man steigt ins Bett, um nur zu schlafen. [Es wird dekliniert:] dieser [maskulinum] und diese [femininum] mit ›genialis‹, dies [neutrum] mit ›geniale‹, d. h. natürlich oder zur Hochzeit gehörig oder genußvoll. Und davon bildet sich das Adverb ›genialiter‹, d. h. [ebenfalls] natürlich, zur Hochzeit gehörig oder genußvoll. Daher sagt Ovid im 11. Buch der *Metamorphosen* [11, 95]: »Ob der Ankunft des Gastes feierte er genußvoll ein Fest«. Ebenso leitet sich von ›Genius‹ der Begriff ›Genium‹ ab, d. h. die Begabung. Und merke, daß ›Genius‹ und ›Genium‹ auch in anderen Bedeutungszusammenhängen gefunden werden: Genium [meint] die private Ehre, Genius die öffentliche Ehre laut Hugutius. Papias freilich sagt: »Genium bedeutet Ehre bzw. Würde, Lebenskraft, Amtsbestallung«; der Genitiv davon ist ›genialis‹.

Demon. -onis. interpretatur peritus vel sciens. unde hoc demonium. -nij. illud idem scilicet malus spiritus. et demonicus -ca -cum. pe. cor. Sed a demonium demoniacus ca cum. Demon componitur cum cachos quod est malum et kalo quod est bonum et dicitur cacodemon et kalodemon. Et sunt cacodemones mali angeli quasi mali scientes. vel malum scientes. Kalodemones boni angeli quasi boni vel bonum scientes. Et scribitur per ae demon. et cor. pe in obliquis. De corporibus demonum habes in succuba. Item qualiter impermant fantasiam habes in voluntas. Item de obstinatione demonum habes in infernus. et in pena. Item an demones corpora transmutent dicam in dyomedes. Item vide in antichristus et in dyabolus. et in miraculum. Et secundum ysido. demones triplici acumine scientie vigent. scilicet subtilitate nature idest ingenij experientia temporum revelatione superiorum spirituum. Alioquin ijdem nephandi spiritus etiamque ipsi acturi sunt velut divinando predicunt. Ratio autem predictorum est cum enim pec-

catum non tollat naturam. sed tantum diminuat abilitatem ad bonum secundum quod magis faciat a gratia distare oportet in demonibus lumen intellectuale perspicuum manare. quam natura eorum intellectualis est. Cognitio autem eorum est de rebus duplex. Quedam enim sunt quorum cognitio per causas naturales vel signa haberi non possunt. et talia non nisi revelatione spirituum supernorum demones cognoscunt. Quedam vero sunt quorum cognitio per naturam haberi potest. et hoc dupliciter. vel per causas determinatas ad effectus naturales. et talia demones cognoscunt subtilitate nature sue inquantum in eis resplendent similitudines totius ordinis universi vel per aliqua signa ex quibus ut in pluribus potest aliqua cognitio rei haberi sicut medici prenosticant de sanitate vel de morte, et talia cognoscunt demones per experientia temporum secundum quod ex talibus signis plures tales effectus concurrunt.

Der Dämon, des Dämonen (...), bedeutet ›erfahren‹ oder ›wissend‹. Woraus sich auch diese dämonische Gottheit, dieser dämonischen Gottheit (...) ableitet, was ebenfalls soviel wie ›schlechter Geist‹ bedeutet. [Das Adjektiv dekliniert sich] dämonisch, dämonische, dämonisches (...). Von Dämon gibt es zusammengesetzte Wortbildungen mit ›kakos‹, d. h. ›schlecht‹, und ›kalos‹, d. h. ›gut‹, man spricht vom ›Kakodämon‹ und ›Kalodämon‹. Die Kakodämonen sind schlechte Engel, sozusagen schlechte bzw. Schlechtes Wissende. Die Kalodämonen sind gute Engel, gute bzw. Gutes Wissende. (...) Von den Körpern der Dämonen erfährst du unter dem Stichwort ›Sukkuben‹. Ebenso erfährst du, wie sie die Phantasie beeinflussen, unter ›Wille‹; über die Hartnäckigkeit der Dämonen unter ›Unterwelt‹ und ›Strafe‹. Ebenso erläutere ich, warum die Dämonen ihre Körper verwandeln, unter ›Dyomedes‹. Siehe ebenso unter ›Antichrist‹, ›Diabolus‹ und ›Wunder‹. Nach Isidor begründen die Dämonen ihre Kraft aus einer dreifachen Wissensschärfe, nämlich aus der Feinheit ihrer Natur, d. h. des Ingenium, der Erfahrung der Zeiten und der Offenbarung der höchsten Geister. Im übrigen werden ebendiese ruchlosen Geister auch selbst so getrieben wie sie es weissagend verkünden. Die Vernunft jedoch der Weissagungen bleibt bestehen, da nämlich das Laster nicht die Natur verändert; aber sie verringert umso mehr die Fähigkeit zum Guten, je mehr sie tut, sich von der Gnade zu entfernen. Den Dämonen muß das klare Licht des Geistes bleiben, insofern [nämlich] ihre Natur geistig ist. Ihre Erkenntnis erfolgt auf zwei Weisen. Einige von ihnen nämlich können nicht durch natürliche Kausalzusammenhänge und Zeichen erkennen; und solche Dämonen gelangen allein durch Offenbarung der höchsten Geister zu ihrem Wissen. Andere wiederum erkennen durch die Natur – und zwar auf doppelte Art: entweder durch festgelegte, zu bestimmten naturgegebenen Wirkungen führende Kausalzusammenhänge; solche Dämonen erkennen aufgrund ihres feingeistigen Wesens, insofern sich in ihnen die Abbilder des gesamten Universums spiegeln. Oder aber [sie erkennen] durch andere Zeichen, durch die – wie es häufig geschieht – [ebenfalls] eine Einsicht gewonnen werden kann, ähnlich wie etwa die Ärzte [aus solchen Zeichen] Gesundheit oder Tod vorhersagen; solche Dämonen erkennen aufgrund ihrer langen zeitlichen Erfahrung hinsichtlich dessen, was sich für vielerlei Wirkungen aus solchen Vorzeichen ergeben.

Lar laris mas. ge. idest domus. et dicitur a largior. -ris vel a largus quia inde procedit largitas. et hic lar laris dicitur ignis. unde in antiquorum proverbio dicitur. Vide larem in laribus idest ignem in domibus. Item lar laris dicitur quedam nimpha que primo propter garrulitatem suam dicta est larlar. quasi latrans. sed propter turpem sonum abscisa est una sillaba. et dicta est lar. et producit primam lares. unde lucanus in v. O vite tuta facultas pauperis angustique lares O munera nondum intellecta deum. Item lar fuit quidam rex. sed tunc facit genitivum lartis. interposita t causa differentie. Ponitur etiam lar pro loco ubi sit ignis.

Der Lar, des Laren, maskulinum, bedeutet das Haus und wird vom [Verb] ›reichlich / freigebig spenden‹ bzw. vom [Adjektiv] ›reichlich / freigebig‹ abgeleitet, da von dort [d. h. dem Hausstand] der Überfluß / die Freigebigkeit ausgeht. ›Lar‹ bezeichnet auch das [Herd-]Feuer. Weshalb es in einem antiken Sprichwort heißt: ›Sieh‹ den Lar in den Laren‹, d. h. das Feuer in den Häusern. Ebenso wird als Lar eine bestimmte Nymphe bezeichnet, die zunächst wegen ihrer Schwatzhaftigkeit ›Larlar‹ – sozusagen ›die dauernd Geräusche Produzierende‹ – geheißen wurde. Aber wegen des schlechten Wortklangs wurde eine Silbe abgeschnitten und sie [nur noch] ›Lar‹ genannt. Und sie gebar als erste die Laren. Weshalb Lukan im 5. Buch [*Pharsalia* 5, 527–529] sagt: »Oh, welche Möglichkeit eines sicheren Lebens [eröffnet] ein bescheidenes und kleines Haus; oh ihr noch nicht verstandenen Gaben der Götter!« Ebenso war Lar ein gewisser König, aber [wenn man den meint,] dann bildet man den Genitiv auf ›Lartis‹ – das ›t‹ wird der Unterscheidung halber eingefügt. Mit ›Lar‹ wird [schließlich] auch der Ort bezeichnet, an dem ein Feuer brennt.

Manes manium -nibus. Accusatio manes vel manis mas. genus idest dii infernales. et anime infernales. Et dicuntur a manu per contrarium quod est bonum. quia non sunt boni sed efferi et crudeles. vel manes dicuntur a mano. -nas quia late manant per auras (. . .).

Manes, -nium, -nibus; der Akkusativ [lautet auf] manes oder manis; männlich; es handelt sich um Götter und Seelen der Unterwelt. Und sie werden euphemistisch nach dem Wort ›manum‹, was ›gut / gütig‹ bedeutet, benannt, denn sie sind nicht gut, sondern wild und grausam. Oder aber die Manen werden nach dem Verb ›fließen / ausströmen‹ benannt, weil sie sich weithin durch die Lüfte verbreiten (. . .).

BALBUS, *Catholicon*

#### 4. Domenico di Bandino, *Fons mirabilium universi*

Genius teste Censorino .li. de. nata[le] die dicitur seu quia gignanti curat // Seu quia una nobiscum gignatur / Seu quia genitos semper tuebatur (. . .) / opinione Euclidis socratici / duplicem omnibus appositum esse Genium // Quod fere a cunctis veteribus affirmatum est (. . .) / Et adduco lucium florum dicentem in .li. x. Ipsi que bruto per noctem cum illato lumine ex more quedam secum agitare / atra ymago se obtulit. Et que esset interrogata / Tuus inquit malus Genius moxque sub oculis mirantis evanuit / Ipse ferme non adiecisset malus / nisi alius bonus esset Similiter christiana veritas unicuique nascenti duos assignat angelos non tum nascente genitos / Sed nato socia-

tos / Quorum alter bonus semper natum hortatur ad bonum / Et in contrarium alter impingit / prout largo stilo popu. li. de angelis in c. 34. 39. 36. Et in. li. de anima c. 98. no//Et .li. mun .c. 68.

Der Genius wird nach dem Zeugnis des Censorinus im Buch *Betrachtungen zum Tag der Geburt* [3, 1] so genannt, weil er sich entweder um die Gebärende sorgt, oder weil er gemeinsam mit uns geboren wird oder aber weil er die Geborenen immer beschützte (...). Nach Meinung des Sokrates-Schülers Eukleides ist allen ein doppelter Genius zugeordnet, was von beinahe allen alten [Autoren] bestätigt wird. (...) Und ich führe Lucius Florus an, der im 10. Buch [§ 17] sagt: »Dem Brutus selbst erschien des Nachts, da er beim ersten Morgenrauschen wie gewöhnlich vor sich hin sinnierte, ein schwarzes schemenhaftes Bild. Gefragt, wer es sei, antwortet es: Ich bin dein schlechter Genius, und bald darauf verschwand es vor den Augen des Staunenden.« Nun hätte besagter [Genius] kaum hinzugefügt »[dein] schlechter«, wenn es nicht auch einen anderen guten gäbe. Entsprechend spricht die christliche Wahrheit einem jeden Neugeborenen zwei Engel zu, freilich nicht in dem Sinne, daß sie durch das Neugeborene mit hervorgebracht worden wären, sondern so, daß sie dem Neugeborenen als Begleiter an die Seite treten. Von diesen ermahnt der eine Gute den Geborenen immer zum Guten, und der andere treibt ihn zum Gegenteil (...).

DOMENICO DI BANDINO, *Fons*, fol. [177r]

### 5. Niccolò Perotti, *Cornucopiae*

Item Genius: quem veteres putarunt deum esse: qui vim obtineret omnium rerum generandum: quapropter dei filium: & parentem hominum nuncupabant: quod homines gigneret: ideo Genius meus dicitur: quia me genuit. Item genium esse existimarunt uniuscuiusque loci deum. Geniales autem deos dicebant aquam: terram: ignem: aerem: quia ex his omnia procrearentur. Item duodecim signa: lunamque & solem. Alii genium naturae deus esse diffinierunt: & ipsam naturam. Unde indulgere genio est obsequi naturae & voluptati operam dare: sicut econtrario: Defraudere genium interrumpere voluptatem. Terent. suum defraudans genium comparisit miser: hinc genialis hyems dicta hoc est voluptuosa. & genialis homo hospitalis, atque ad invitandum, ac largius apparandum cibum promptior. genialis etiam lectus dicitur, qui in nuptiis sternitur, vel quod in eo indulgemus genio vel quod in honorem genii apparatus, vel a generandis liberis. Virg. lucent genialibus altis. genii etiam gulosi a veteribus vocantur, & ventri semper indulgentes. Lucillius. genuae illae vetulae. improbae. ineptae. quidam geniales deos a laribus non distinerunt. lares mercurii, & larae sive (ut alii volunt) larundae filii fuere. (...) hos ergo geniales deos dixere, sive quod ut gignamur curant, sive quod una nobiscum gignantur, seu quod genitos semper tueantur. euclides socraticus duplicem omnibus hominibus appositum esse genium scribit, hoc est duos lares. Quod etiam L. Florus videtur sentire, dum inquit. ipsique bruto per noctem, cum illato lumine ex more aliqua secum agitare, atra quaedam imago se obtulit, & quae esset interrogata, tuus inquit malus genius, haec sub oculis mirantis evanuit. Certe non addi-

disset malus, nisi & alter bonus genius esset. hos ab aenea a troia in italiam vectos commemorant. Virg. ilium in italiam portans, victosque penates. eosdem enim & penates & lares esse manifestum est. dictosque penates, quasi penes nos natos. Varro scribit deum se arbitrari esse animam mundi, & ut homo sapiens cum sit ex corpore & anima, tum ab anima dicitur sapiens, ita mundum deum dici ab anima, cum ex anima & corpore constet. ad haec mundum dividi in duas partes, coelum, & terram, & coelum bifariam in aethera & aera, terram vero in aquam & humum, e quibus summum esse aether, secundum aera, tertiam aquam infimam terram, quas omnes quatuor partes animarum esse plenas in aethera & aere immortalium, in aqua & terra mortalium, ab summo aut circuito coeli ad circulum lunae aethereas animas esse astra ac stellas, eos caelestes deos esse non modo intellegi, sed etiam videri. inter lunae verum gyrum, & nimborum ac ventorum cacumina aereas esse animas, sed eas animo, non oculis videri, & vocari heroas, & lares, & penates, & genios. quoniam autem lares sive penates etiam privatorum domibus preesse creduntur, factum est ut utrumque vocabulum pro ipsis domibus frequentissime usurpemus (. . .).

Ebenso der Genius, den die Alten für den Gott hielten, der die Kraft besitze, alle Dinge hervorzubringen, weshalb sie ihn Sohn Gottes und Erzeuger der Menschen nannten, da er die Menschen gebäre. Deshalb ist die Rede von ›meinem Genius‹, weil er mich erzeugt hat. Ebenso glaubten sie, der Genius sei der Gott eines jeden Ortes. ›Geniales dei‹ jedoch nannten sie das Wasser, die Erde, das Feuer und die Luft, da aus diesen alles hervorgebracht würde. Dazu [kamen noch] die zwölf Zodiakalzeichen, sowie Mond und Sonne. Wieder andere bestimmen den Genius als den Gott der Natur und als die Natur selbst. Weshalb dem Genius zu schmeicheln so viel bedeutet wie der Natur zu folgen und sich dem Genuß hinzugeben. Entsprechend das Gegenteil: ›Den Genius betrügen‹ meint, die Lust zu unterbrechen. Terenz [*Phormio* 44]: »Seinen Genius betrügend spart der Arme«. Deshalb meint der ›dem Genius ergebene Winter‹ eine ›genußvolle Zeit‹, und ein ›dem Genius ergebener‹ Mann einen gastfreundlichen und zum Einladen und reichlichen Bewirten mit Speisen sehr bereiten Menschen. Man spricht auch vom ›dem Genius geweihten Bett‹, das für die Hochzeit bereitet wird, möglicherweise auch, da wir in ihm dem Genius frönen, oder weil es zu Ehren des Genius hergerichtet wird, oder aber vom Erzeugen der frei Geborenen her. Vergil [*Aeneis* 6, 603]: »es leuchten von festlich erhabenen (. . .)«. ›Genien‹ wurden von den Alten auch die Gefräßigen und immer ihren Bauch Verwöhnenden genannt. Lucilius [30, frg. 1039]: »jene dem Genius ergebene, unanständige, ungehörige Alte«. Einige unterschieden nicht die ›geniales dei‹ von den Laren. Die Laren waren die Söhne des Merkur und der Lara oder (wie andere wollen) der Larunda (. . .). Diese werden folglich ›geniales dei‹ genannt, entweder da sie bei unserer Geburt helfen, oder da sie gemeinsam mit uns geboren werden, oder aber, da sie die Neugeborenen [ab diesem Zeitpunkt] immer beschützen. Der Sokrates-Schüler Euklides schreibt, daß jedem Menschen zwei Genien zugeordnet seien, d. h. zwei Laren. Was auch L. Florus [10, § 17] zu glauben scheint, wenn er festhält: »Dem Brutus selbst erschien des Nachts, da er beim ersten Morgengrauen wie gewöhnlich vor sich

hin sinnierte, ein schwarzes schemenhaftes Bild. Gefragt, wer es sei, antwortet es: Ich bin dein schlechter Genius und bald darauf verschwand es vor den Augen des Staunenden.« Sicherlich hätte [der Genius] nicht hinzugefügt ›[dein] schlechter«, wenn es nicht auch einen anderen guten Genius gäbe. Man erinnert sich, daß diese von Aeneas nach Italien gebracht wurden. Vergil [*Aeneis* 1, 68]: ›Ilium nach Italien tragend und die besiegten Penaten«. Offensichtlich ist, daß nämlich Penaten und Laren dasselbe sind. Penaten heißen sie, da sie bei [penes] uns geboren wurden. Varro schreibt [nach Augustinus, *De civitate dei* 7, 13], daß er glaube, daß Gott die Seele der Welt sei, und wie ein weiser Mann, obgleich er aus Körper und Geist besteht, doch aufgrund des Geistes weise genannt werde, so werde auch die Welt als Gott bezeichnet wegen ihrer Seele, auch wenn sie aus Seele und Körper besteht. Dazu sei die Welt in zwei Teile geteilt, Himmel und Erde, und der Himmel seinerseits in Äther und Luft, die Erde jedoch in Wasser und Festland; von diesen Teilen ist der Äther das höchste, das zweite die Luft, das dritte das Wasser, zuunterst die Erde; alle diese vier Teilbereiche sind voller Seelen, im Äther und in der Luft von den Unsterblichen, im Wasser und auf der Erde von den Sterblichen. Vom höchsten Kreis des Himmels bis zum Kreis des Mondes bilden die Ätherseelen die Sternzeichen und Gestirne, daß sie die Himmelsgötter sind, ist nicht nur intellektuell zu begreifen, sondern auch zu sehen. Zwischen dem Kreis des Mondes freilich und den höchsten Schichten der Wolken und Winde befinden sich die Luftseelen, jedoch sind sie nur mit dem Geist, nicht den Augen zu erkennen, und sie werden Heroen, Laren, Penaten und Genien genannt. Da ja ebenfalls geglaubt wird, die Laren oder Penaten stünden auch den privaten Häusern schützend vor, geschieht es, daß beide Vokabeln überaus häufig zur Bezeichnung der Häuser selbst übernommen werden (...).

Incubare etiam aliquo pro coire accipitur. Unde incubi dicti sunt silvani & fauni, quos improbos quoque fuisse mulieribus compertum est & earum appetisse, ac peregrisse concubitum. item quidam daemones, quos galli clusios nuncupant, hos nonnulli existimant spiritus esse elemento aereo corporatos. Nam ut hoc elementum etiam cum agitur flabello, sensu corporis, tactuque sentitur, ita hos daemones hanc etiam pati libidinem posse, ut quando possunt sentientibus foeminis misceantur. Daemones quaedam scripserunt animas hominum esse, & hominibus fieri lares. Si merito boni sint, lemures seu larvas, si mali. manes autem dici, si incertum est bonorum ne, an malorum sint meritorum, illos Eudaemones, hoc est bonas animas. Hos vero cacodaemonas, idest malas animas appellari. Alii animalia in quibus rationalis anima est, tripartitio dividunt, ut alia dii sint. alia homines. alia daemones. Deos aiunt excelsissimum locum tenere, homines infimum, daemones medium, deorum sedem in coelo esse, hominum in terra, in aere daemonium. (...) Breviter autem eos definiens [Apuleius] ait daemones esse genere animalia. animo passiva. mente rationalia. corpore aerea. tempore aeterna. horum quoque, tria priora illis esse, quae nobis, quartum proprium, quintum cum diis habere commune. Homerus Deos omnes daemones vocat: & aliquando ipsum Iovem. Naturae vero religionis homines Daemones appellant spiritus in caelo ab omnium rerum opifice creatos: qui de

caeli sublimitate deiecti partim in terrae infimo: partim in hoc aere veluti congruo sibi carcere damnati sunt: nocendi semper cupidi: a iusticia alieni: superbia tumidi: invidentia lividi: fallacia callidi: humana quandoque corpora ingredienti: vel viventia adhuc: vel iam mortua: & sub humana specie modo ineuntes mulieres: qui incubi dicuntur: modo se viris subicientes: qui vocantur succubi.

›Incubare / Zusammenliegen‹ kann in bestimmter Hinsicht auch als ›Beischlafen‹ verstanden werden. Weshalb Silvano und Faune, von denen bekannt ist, daß sie gegenüber Frauen unzüchtig waren und sie beehrten und Beischlaf ausführten, Inkuben genannt wurden; ebenso bestimmte Dämonen, die die Gallier Clusii nennen; von diesen glauben einige, daß sie Geister mit Luftkörpern seien. Denn wie dieses Element etwa mit einem Fächer bewegt und mit dem Sinn des Körpers und dem Tastsinn gefühlt wird, so können auch diese Dämonen diese Lust empfinden, so daß sie – sooft sie können – sich mit empfänglichen Frauen verbinden. Einige haben geschrieben, daß die Dämonen Seelen von Menschen seien und für die Menschen zu Laren würden. Wenn sie zurecht gut sind, [werden sie] Lemuren, oder aber Larven, wenn sie schlecht sind. Manes jedoch werden sie genannt, wenn unsicher ist, ob ihre Verdienste sie als gut oder schlecht ausweisen; jene werden Eudaemones, d. h. gute Seelen, diese jedoch Kakodaemones, d. h. schlechte Seelen, genannt. Andere teilen die Lebewesen mit rationaler Seele in drei Gruppen, die Götter, Menschen und Dämonen. Sie behaupten, die Götter hielten den höchsten Ort besetzt, die Menschen den untersten, die Dämonen das Zwischenreich, der Sitz der Götter sei im Himmel, der der Menschen auf der Erde, der der Dämonen in der Luft. (...) In einer kurzen Definition sagt [Apuleius], daß Dämonen Lebewesen seien, mit empfindsamer Seele, vernunftbegabt, mit Luftkörper und unsterblich. Von diesen teilen sie die ersten drei [Eigenschaften] mit uns, die vierte ist ihnen eigentümlich, die fünfte haben sie mit den Göttern gemeinsam. Homer nennt alle Götter Dämonen, manchmal selbst Jupiter. Anhänger der Naturreligion bezeichnen die Dämonen als Geister, die vom Schöpfer aller Dinge im Himmel erschaffen worden seien; die dann aus der Höhe des Himmels vertrieben teils auf dem Erdboden, teils in der Luft wie zu einem ihnen angemessenen Gefängnis verurteilt wurden; sie sind immer bereit zu schaden, ungerecht, vor Überheblichkeit strotzend, blau vor Neid, gerissene Betrüger, von Zeit zu Zeit in menschliche Körper hineinfahrend und entweder in der menschlichen Gestalt noch Lebender oder schon Toter bald Frauen beiwohnend und dann Inkuben geheißten, bald sich unter Männer legend und dann Sukkuben genannt.

Manum enim veteres bonum dicebant, unde dii manes appellati, hoc est boni, quos etiam metu mortis supplices venerabantur, quemadmodum econtrario immanes dicimus crudeles, ac minime bonos. (...) Sunt tamen qui manes a manendo potius dictos existiment. quod manibus plena sunt omnia. Alii a manando, quoniam Dii manes per omnia manare existimabantur. ideoque ab auguribus vocari solebant. Qui sunt Dii manes dictum est superius. A manibus maniae dictae, turpes, deformesque personae. item mania Dea mater larium, cui humano capite aliquamdiu sacrificatum fuit,

sed postea auctore iunio Bruto Consule alii, & Papaveris capitibus sacrificari coeptum, ut Apollinis responsum servaretur, quod fuerat, ut capitibus pro capitibus supplicaretur. Sunt qui maniam larvarum matrem aut aviam putant. Alii Manias ipsas larvas appellant, quas nutrices pueris imputari solent.

›Manum‹ sagten die Alten nämlich für ›gut/gütig‹, woher sich auch der Name der Manen, d. h. der ›Gütigen‹, ableitete, die sie auch aus Furcht vor dem Tod demütig verehrten; wie wir im Gegenteil ›immanes‹ zu den Grausamen und keineswegs Guten sagen. (...) Es gibt auch Personen, die Manes eher von dem ›Bleibenden‹ abgeleitet glauben, weil alles voll von Manen ist. Wieder andere von dem ›Herabfließenden‹, weil die Manen angeblich durch alles herabgleiten. Deshalb werden sie für gewöhnlich von den Auguren angerufen. Wer die ›Dii manes‹ sind, wurde schon weiter oben ausgeführt. Von den Manen leitet sich der Begriff ›manische Personen‹ ab, d. h. häßliche und entstellte Menschen. Ebenso ist die Göttin Mania die Mutter der Laren, der einstmals ein Menschenkopf geopfert wurde; aber dann wurden auf Geheiß von Junius Brutus Knoblauch- und Mohnköpfe als Opfer dargebracht, damit dem Orakel Apolls Genüge getan würde, das besagte, daß man für Köpfe durch Köpfe flehen solle. Einige halten Mania auch für die Mutter oder Großmutter der Larven. Andere nennen die Larven selbst Manien, [insbesondere] Ammen schieben gegenüber kleinen Jungen diesen die Schuld [für alles Mögliche] zu.

PEROTTI, *Cornucopiae*

#### 6. Francesco Patrizi, *De institutione reipublicae libri novem*

LOCI GENIVM ANTIQVI ANTEQVAM VRBEM CONDERENT PROPICIARE CONSVEVERVNT, QVID SIT GENIVS, QVID PENATES, QVID DII PATRII, QVID DII SAMOTHRACES. TITVLVS SECVNDVS [LIBRI OCTAVI]

Veteres vana superstitione antequam urbem statuerent loci Genium sacrificijs propiciare consueverunt. Unde peritissimus omnium poetarum Vergilius cum hoc ostendere vellet, ait, Hortor amare focos, id est genium sacrificio placatum, propiciumque reddere. Quamquam hoc potest ambiguum videri, & praecipue apud peritos in sacris rebus veteres. Nam (ut Varro ait in libro qui attico nomen fuit) Moris, & instituti maiorum erat, genio hostiam non cedere, sed pateras libare, vinumque diffundere, unde illud Persij, Funde merum genio. Sed aliter faciebant cum genio nativitatis deo sacrificabant. Aliter cum eidem ut loci praesidi. Natali siquidem die, quo quidem vitam ipsi lucemque acceperant, iniquum videbatur alijs eam eripere. Proinde a caede, & sanguine abstinebant, sic etiam (ut Thimaeus refert) ad Apollinis genitoris aram nemo hostiam cedebat, quando id numen esse nativitatis omnium mortalium arbitrabantur. Hanc aram Pythagorem veluti inviolatam adoravisse dicunt, cuius etiam meminit Cato in libris de educandis liberis, ubi ait, haec omnia faciebat nutrix in verbenis, ac tubis sine hostia, ut Delij ad Apollinis Genij videlicet aram. Sed Genium in sacris pluribus modis acceperunt, quandoquidem in primis eum putaverunt animi partem esse rationalem. Nam (ut Varo ait in libris de dijs electis) tres ani-

mae gradus esse in universa natura veteres putaverunt, unum qui sine sensu alitur. Vivit tamen, at crescit vi sua, ut sunt virgulta, & arbores, & in corporibus nostris ossa, ungues, & capilli. Secundum in quo sensus est, cuiusquidem vires ad oculos, nares, palatum, tactumque perveniunt. Tertium summum animae quem animum appellabant, per quem intelligimus, ac sapimus, cuius etiam praeter homines, mortales reliqui expertes omnino sunt, hanc partem in mundo deum vocari Varro asserit, in nobis autem genium. Alio modo plerique omnes poetae genium esse dicunt deum illum, in cuius tutela, ut quisque natus esset viveret, & a genienda antiquissimo verbo originem ducere arbitrabantur, Sive quod nobiscum generetur, curam habeat. Hinc dicebant ut primum editus in lucem quisque esset, eius suscipere curam, & actiones regere, gestisque singulis adesse, virtutesque augere, ac nonnumquam colloqui, quodquidem homeri sententia comprobari asserunt, qui non coelestia numina sermonem cum viris fortibus habere facit, eis ve in praelio adesse, sed familiarem genium, cum quo legimus Pythagoram fuisse versatum, ac Socratem, & ex nostris Numam Pompilium, & Scipionem superiorem. Hinc etiam genialem orum poetae maritalem Thalamum appellant, quem sub tutela genij esse Satyrorum excellentissimus ostendit Satyra.vi. ubi ait.

Antiquum, & vetus est alienum posthume lectum

Concutere, ac sacri genium contemnere fulcri.

Cum contra adulteros loquatur, & geniale pro voluptuoso ac convivali ponatur. Unde illud virgilij invitat genialis hyems. Et iuvenalis Genialis agatur iste dies, propra stomachum laxare saginis. Veteres enim genio indulgere dicebant eum, qui voluptati operam dabat. Hinc illud rursus Persij Saty.v.

Indulge genio, carpamus dulcia, nostrum est

quod vivis, cinis, & manes, & fabula fies.

Et econtrario cum vellet Therentius eum ostendere, qui de necessario cibo sibi demebat, suum defraudans genium dixit. Hunc genium qui singulis mortalibus adhibetur, quique consiliorum, cogitationumque nostrarum particeps est, praesidem etiam appellaverunt, quod vitae nostrae praesit. Et qui de sacris veterum scripserunt, eundem esse quem Mediastinum vocant putabant nanque medias quasdam esse potestates inter infimas terras, summumque aethera in medio aeris spacio, per quas desyderia, cogitationes, & merita nostra ad deum perferrentur. Has Graeci demonas, nonnulli nostrorum verbum e verbo exprimentes intelligentias nuncupaverunt, ab hac opinione non longe abhorret Dionysius Halicarnaseus in libris quos de Romanorum origine scripsit, in quibus eiusmodi sententiam protulit, inter divinum & humanum genus tertiam quandam extare naturam philosophi aiunt, qua Geniorum natio continetur, quandoque hominibus, quandoque dijs admista, ex qua genus illud heroum ortum esse fabulantur. Subtilis sane fuit haec cogitatio, & a veritate non omnino aliena. De qua tamen clarius Plato in Symposio disserit, sentit quidem ab eisdem pleraque nobis nunciari, quae etiam futurum eventum aperiant. Sapienter igitur christianis scriptoribus angeli dicuntur, quasi nuncij veritatis, ac voluntatis divinae. Nam ali-

quando sanctissimis, innocentissimisque viris, vel dormientibus, vel nonnunquam vigilantibus ea praenunciant, quae futurorum praesagia ex vero rerum eventu esse dignoscuntur. Sed ad poetas, veteresque scriptores redeamus. Putabant singulorum locorum genium esse, hinc illud Vergilij.

Sic deinde effatus frondenti tempora ramo  
Implicat, & genium loci, primamque deorum  
Tellurem Nymphas, & adhuc innata precatur Flumina.

Hos alio nomine penates dixerunt (...).

DIE ALTEN PFLEGTEN DEN ORTSGOTT ZU BESCHWICHTIGEN, BEVOR SIE EINE STADT GRÜNDETEN; [DES WEITEREN DARÜBER,] WAS EIN GENIUS IST, WAS DIE PENATEN, WAS DIE ›DII PATRII‹ UND WAS DIE SAMOTHRAKISCHEN GÖTTER; ZWEITES KAPITEL [DES ACHTEN BUCHES].

Die Alten pflegten, bevor sie eine Stadt errichteten, aus nichtigem Aberglauben heraus den Ortsgott durch Opfer zu beschwichtigen. Weshalb der gelehrteste von allen Dichtern, Vergil, als er dies darstellen wollte, sagte [*Aeneis* 3, 134f.]: »Ich ermahne euch, die Herdstellen zu lieben, d. h. den durch Opfer beschwichtigten Genius, und ihn günstig zu stimmen.« Obwohl dies in verschiedenem Sinne ausgelegt werden kann, und zwar vor allem bei den in den heiligen Gebräuchen erfahrenen Autoren der Alten. Denn (wie Varro in dem Buch mit dem Titel *Atticus* sagt) es gehörte zur Sitte und Erziehung der Vorfahren, daß dem Genius kein Opfer dargebracht wurde, sondern [nur] die Schalen etwas auszuleeren und den Wein zu versprengen, wie jene Formulierung des Persius [2, 3] beweist: »Gieß' dem Genius Wein aus!« Jedoch ging man anders vor, wenn man dem Genius als dem Gott der Geburt opferte, anders, wenn man demselben als Beschützer eines Ortes [opferte]. Schien es ihnen [den Alten] doch nun einmal am Geburtstag, an dem sie selbst Leben und Licht empfangen hatten, unangemessen, anderen [Lebewesen] dieses zu rauben. Daher hielten sie sich vom Töten und von Blut fern: So opferte (wie Timaios berichtet) auch niemand am Altar des Zeugers Apollon, da sie glaubten, diese Gottheit sei für die Geburt aller Sterblichen zuständig [nach Censorinus 2, 2–3]. Man sagt, Pythagoras habe diesen Altar als gleichsam ungeschändeten verehrt, woran auch Cato in den Büchern *Über die Erziehung der Freien* erinnert, wo er sagt, »Dies alles vollzog die Amme unter heiligen Zweigen und Musik ohne Schlachtopfer, gleichsam wie die Delier am Altar des apollinischen Genius.« Aber sie verehrten den Genius durch verschiedene Arten von Riten, da sie ja insbesondere glaubten, er sei der rationale Teil der Seele. Denn (wie Varro in den Büchern *Über die besonderen Götter* sagt) die Alten glaubten, es gäbe in der gesamten Natur drei Stufen der Seele: Die erste wird ohne [Zutun der] Sinne genährt – dennoch lebt sie und wächst durch eigene Kraft, wie z. B. das Buschwerk und die Bäume und in unseren Körpern die Knochen, Nägel und Haare. Die zweite [Stufe] besitzt Sinneswahrnehmung, deren Kräfte sich in den Augen, der Nase, dem Geschmack und dem Gehör manifestieren. Die dritte [Stufe] – die höchste der Seele – nennt man Geist, durch den wir Dinge intellektuell aufnehmen und verstehen, an dem auch außer den Menschen die übrigen sterblichen Lebewesen keinerlei Anteil haben. Varro versichert, [das Wirken] dieses Teils sei in der Welt als Gott zu bezeichnen, in uns aber als

Genius. Andererseits behauptet der größte Teil der Dichter, der Genius sei jener Gott, unter dessen Schutz wer immer geboren würde, lebt; und sie glauben, sein [etymologischer] Ursprung sei von dem sehr alten Wort ›genienda‹ [die zu Gebärenden] herzuleiten. Oder aber er beschütze uns, da er mit uns geboren wurde. Deshalb sagen sie, daß wer immer erstmals das Licht der Welt erblickt, dessen Sorge übernehmen sie, leiten sein Tun, unterstützen seine einzelnen Taten, mehren seine Tugenden und sprechen zuweilen mit ihm; daher behaupten sie auch, die Meinung Homers würde bestätigt, der nicht die himmlischen Götter mit den starken Männern reden oder ihnen im Kampf beistehen läßt, sondern den vertrauten Genius, von dem wir daher auch lesen, daß Pythagoras mit ihm gesprochen habe, und Sokrates, und von den unseren Numa Pompilius und der ältere Scipio. Daher nennen auch die Dichter das Hochzeitsgemach ›dem Genius zugehörig‹ – daß es unter dem Schutz des Genius steht, zeigt der beste der Satiriker in der 6. Satire [Juvenal, 6, 22 f.], wo es heißt:

»Alt und bekannt, mein Posthumus, ist's, des andern eh'liches Bett  
Zu erschüttern und am Genius des heiligen Lagers zu freveln.«

Abgesehen vom Kontext des Ehebruchs läßt sich ›dem Genius zugehörig‹ auch für ›genußvoll‹ und ›dem Gastmahl zugeneigt‹ verwenden. Wie jener Ausspruch des Vergil [*Georgica* 1, 302 zeigt]: »Es lädt der dem Genius ergebene Winter ein«. Und Juvenal [6, 66 f.]: »Nun feire den Festtag heute, entleere den Magen geschwind von den Gängen der Tafel«. Die Alten nämlich sagten, der pflege seinen Genius, der sich dem Genuß hingebe. Dazu nochmals Persius, Satire 5 [151 f.]:

»Gib deinem Genius nach, laß süße Früchte uns ernten, unser ist,  
daß du lebst, dereinst bist du Staub nur und Schatten und Erzählung.«

Und im Gegenteil sagte Terenz, als er einen vorführen wollte, der sich die notwendige Nahrung absparte, er betrüge seinen Genius. Dieser Genius, der den einzelnen Sterblichen zugeteilt wird und der an unserem Nachdenken und Ratsuchen teilhat, wird auch ›Beschützer‹ genannt, da er unser Leben beschützt. Und die [Autoren], die über die Religion der Alten geschrieben haben, glauben, daß er identisch mit dem Mediastinus geheißenen [Gott] sei, denn es handle sich [doch beide Male] um die ›mittleren Mächte‹, die sich zwischen dem Erdboden und dem höchsten Äther im mittleren Luftraum [befinden und] durch die unsere Wünsche, Überlegungen und Verdienste den Göttern übermitteln würden. Die Griechen nannten diese Dämonen, einige der unseren (...) Intelligenzen; nicht weit entfernt von dieser Meinung ist Dionysius Halicarnaseus in seinen Büchern über den Ursprung der Römer, in denen sich folgender Satz findet: ›Die Philosophen postulieren zwischen dem Geschlecht der Götter und der Menschen eine bestimmte dritte Wesensnatur, welche die Gattung der Genien umfasse, in mancher Hinsicht den Menschen, in mancher den Göttern ähnlich, aus der der Erzählung nach [auch] jenes Geschlecht der Heroen entspringen soll. Tatsächlich war diese Überlegung scharfsinnig und keineswegs völlig unwahr. Darüber handelt jedoch noch berühmter Plato im *Symposium*, er wird tatsächlich gewahr, daß uns das meiste, auch auf zukünftige Ereignisse Vorausweisende von ihnen [den Geistwesen] verkündet würde. In

weiser Einsicht freilich werden sie von den christlichen Autoren Engel genannt, sozusagen Boten der Wahrheit und des göttlichen Willens. Denn bisweilen verkünden sie den heiligsten und unschuldigsten Männern – sei es im Schlafen, sei es im Wachen – die Dinge, die man aus dem wahren Eintreten der Dinge als Vorhersagen des Zukünftigen erkennt. Aber wir kehren zu den Dichtern und antiken Autoren zurück. Sie glaubten, daß jeder einzelne Ort einen Genius habe, wie es Vergil [*Aeneis* 7, 135–138] sagt:

»Also sprach er und kränzte mit grünendem Zweige die Schläfen,  
rief des Ortes Genius an und als erste der Götter  
Tellus, die Nymphen und alle die jetzt noch unbekanntem Ströme«.

Mit anderem Namen bezeichnen sie diese als Penaten (...).

PATRIZI, *Reipublica*, fol. CXVI – CXVII

### 7. Iunianus Maius, *De priscorum proprietate verborum*

Daemones deos: quos nec caelo dignos ascriberent ob numinis paupertatem: sicut Priapus. Pan. Vertumnus nec terraenos eos deputare vellent pro gratiae veneratione: sicut Varro in mistagorgonum lib. ait. Daemoneque inferius de relicto deum de pinato orationis attollam alloquio. Ful.

Dämonen sind Götter, die man wegen ihrer geringeren göttlichen Wirkkraft nicht in den Himmel versetzte, wie Priapus, Pan und Vertumnus, sie aber aufgrund der [ihnen zukommenden] Verehrung auch nicht für [ganz normale] Erdenbewohner halten wollte: So sagt es Varro in seinem Buch über den Mystagorgonus. »Und nachdem der Dämon unten zurückgelassen worden war, werde ich den Gott durch den beflügelten Zuspruch meiner Rede herbeibringen« (Fulgentius [serm. ant. 11]).

Genialis lectus qui nuptiis sternitur in honorem Genii: unde appellatur. Festus. Geniales a gerendo quod plurimum posse putabantur: quos postea gerulos appellarunt. Festus Pompeius.

Geniales deos dixerunt: aquam: terram: ignem: aerem: ea enim sunt semina rerum: quae graecorum: alii sxiseia: alii geneolious vocant duodecim quoque signa solem & lunam inter hos deos computabant. Geniales autem dicti a gerendo: quia plurimum posse putabantur: quos postea gerulos appellarunt. Festus Pompeius.

Genium appellabant deum qui vim obtineret rerum omnium gerendarum. Aufustinus genius inquit est deus deorum filius & parens hominum: ex quo homines gignuntur: & propterea genius meus nominatur: quia me genuit. Alii genium esse putarunt uniuscuiusque loci deum. Festus.

Genialis hospitalis. Scintra de antiquitate verborum lib. tertio. Scis enim geniales homines ab antiquis appellatos: qui ad imitandum: & largius apparandum cibum promptiores essent. Nonius Mar.

Genialia curare dicitur qui vivit lautius. Ter. in phor. Suum defraudans genium. (...).

Genius deus rerum gerendarum: ut Pompeius & famae deus (...).

Genium parsimonia. Te. in phor. Suum defraudans genium: cum parsit miser. Lucil. li. xxvi. Curet aegrotum sumptum homini praebet genium suum defraudat. alii parcat. No.

Genius generis. (...). totidem deos faciant iunones geniosque adoptandos sibi. Pli.

Genialis voluptuosus convivialis. Nam quotiens voluptati operam damus: indulgere dicimus genio: sicut econtrario apud Terentium. Suum defraudans genium. Virgilius primo georgicorum. Invitat genialis hyems. Ser.

Das Hochzeitsbett, das für den Vollzug der Ehe zu Ehren des Genius bereitet wird, wird von daher so genannt (Festus).

›Geniales‹ kommt von dem ›zu Vermögenden‹, da man glaubte, daß sie [die Genien] am meisten vermochten; später wurden sie ›Gerulos‹ genannt (Festus Pompeius).

Als ›Geniales Dei‹ wurden Wasser, Erde, Feuer und Luft bezeichnet, da sie die Ausgangsstoffe aller Dinge sind, welche die Griechen teils *xsixeia*, teils *geneolious* nennen. Auch die zwölf Sternzeichen, Sonne und Mond zählten sie zu diesen Göttern. ›Geniales‹ wurden sie von ihrem ›zu Vermögenden‹ genannt, da sie angeblich am meisten vermochten; später wurden sie ›Gerulos‹ genannt (Festus Pompeius).

Genius nannten sie den Gott, der die Kraft besaß, alle Dinge zu erzeugen. Aufustinus sagt: Der Genius ist als Gott der Sohn der Götter und der Erzeuger der Menschen: aus ihm werden die Menschen geboren. Deshalb spricht man auch von ›meinem Genius‹, weil er mich erzeugt. Andere glaubten, der Genius sei der Gott eines jeden Ortes (Festus).

›Genialis‹ [im Sinne von] gastfreundlich; Scintra im 3. Buch *De antiquitate verborum*: »Du weißt, daß die dem Genius ergebenen Menschen von den Alten so genannt wurden, da sie leichter [als andere] zu Einladungen und großzügigem Zubereiten von Speisen bereit waren«; vgl. Nonius und Martial.

Es wird gesagt, daß der Sorge um die mit dem Genius verbundenen Dinge trägt, der recht üppig lebt. Terenz [spricht vom Gegenteil] im Phormio: »seinen Genius betrügen« (...).

Genius ist der Gott der zu erzeugenden Dinge (wie Pompeius schreibt) und der Gott des Ruhmes (...).

Die Sparsamkeit des Genius; Terenz im Phormio: »Seinen Genius betrügend spart der Arme«. Lucilius, Buch 26 [frg. 680f.]: »einen kranken Freund zu pflegen, ihm den Lebensunterhalt gewähren, dem eigenen Genius [d. h. sich selbst] das Nötigste vom Munde absparen [und] den anderen zu bewahren«; vgl. Nonius.

Genius, generis (...); »sie erschaffen ebensoviele Götter, um sich Iunones und Genien zuzulegen« [Plinius, *Naturalis Historia* 2, 7].

›Genialis‹ [heißt auch] genußvoll, dem Gastmahl zugeneigt. Denn sooft wir der Lust frönen, sagen wir, wir geben uns dem Genius hin; wie es im Gegenteil dazu bei Terenz heißt [*Phormio* 44]: »seinen Genius betrügend«. Vergil im ersten Buch der *Georgica* [1, 302]: »Es läßt der dem Genius ergebene Winter ein«; vgl. Servius.

Laribus cur quos proprie praesides vocat: canis assistit. ipsi autem canum pellibus vestiuntur: an quod praesides sunt qui praesunt: hos autem domus custodes esse oportet & alienis formidolosos: sicut canes videamus: mites vero ac lentes mansuetosque domesticis. An illud verius est quod a quibus-

dam romanis dicitur: & Crisippus opinatur daemonia quaedam mala circumire: quibus dii quasi carnificibus & scelerum ultiores adversus iniustos & impios utuntur: sicut lares furiales quidam sunt & poenarum & exactores vitae & operationum speculatores. Idcirco enim ut caninis pellibus induantur: quibus & canis ideo assidet quod investiganda scelera & ulciscendo improbos sagaces sint (. . .).

Warum nennt man die Laren, denen ein Hund zur Seite steht, zurecht ›Beschützer‹? Sind sie etwa deshalb selbst auch mit Hundefellen bekleidet, weil sie [wie die Hunde] die Beschützer sind, die [einer Sache] vorstehen? Sie sollen nämlich die Wächter des Hauses sein und Fremden gegenüber Furcht einflößend, wie wir es bei Hunden sehen, die in der Tat [nur] zu den Hausbewohnern sanft, umgänglich und zahm sind. Oder kommt etwa die [andere] Meinung, die von einigen Römern vertreten wird, der Wahrheit näher? Crisippus etwa glaubt, daß bestimmte böse Dämonen umherwandeln, deren sich die Götter gegenüber Ungerechten und Frevlern sozusagen als Henkersknechte und Rächer der Vergehen bedienen: So sind auch eine bestimmte Art von schrecklichen Laren die Vollstrecker der Strafen und des Lebens wie auch Kundschafter [aller] Taten. Deshalb nämlich seien sie mit Hundefellen bekleidet und deshalb sitze ihnen ein Hund zur Seite, da sie begierig darauf seien, Vergehen aufzuspüren und Ungerechte zu bestrafen.

Manes sunt animae illo tempore quo de aliis recedentes corporibus nondum in alia transierunt. Sunt autem noxae: nam manum bonum est unde & mane dictum: Similiter etiam dici Eumenides parcas ut bellum. Alii manes a manando dictos intelligunt. nam animabus plena sunt loca inter lunarem & tertium circulum unde defluunt. Quidam manes deos infernales esse tradunt. Vir. iii. aen. Manesque vocabat Hectorium ad tumulum. Novimus eni[m] quod mortuorum umbrae ad sepulcra vocantur. Ser. Manes genios: quos cum vita sortimur ut alter hortetur ad bonum: alter ad malum. Ser.

Als Manen werden die Seelen zu dem Zeitpunkt bezeichnet, an dem sie sich aus den einen Körpern [nämlich denen der Verstorbenen] zurückgezogen haben und noch nicht in andere [nämlich neu Gezeugte] übergegangen sind. Sie sind zwar unheilvoll, dennoch bedeutet ›manum‹, woher sich auch der Begriff ›Manen‹ herleitet, ›gut/gütig‹. Entsprechend [euphemistisch] spricht man auch von den Eumeniden [d. h. den Furien], um Krieg zu vermeiden. Andere verstehen die Manen von dem ›Herabströmenden‹ hergeleitet. Denn voll von Seelen sind die Örtlichkeiten zwischen Mond und dem dritten Himmelskreis, von wo sie herabgleiten. Einige überliefern auch, daß die Manen Unterweltgötter seien. So Vergil im 3. Buch der *Aeneis* [3, 303 f.]: »Und er rief die Manen zum Grabhügel Hektors.« Denn wir wissen ja, daß die Schatten der Verstorbenen an den Gräbern beschworen werden. Servius sagt [*ad Aen.* 6, 743]: »Die Manen sind Genien, die wir mit [Beginn unseres] Lebens schicksalhaft erlangen, daß uns der eine zum Guten, der andere zum Schlechten mahne.«

MAIUS, *De proprietate*

## 8. Angelo Poliziano, Kommentar zu den *Silvae* des Statius

GENIO. »Genius est deus, cuius in tutela ut quisque natus est vivit. Hic seu quod generamur curat, sive quod una genitus nobiscum, sive etiam quod nos genitos suscipiat ac tueatur, certe a gignendo genius appellatus. Eundem esse Genium et Larem multi veteres memoriae prodiderunt, in quis etiam C. Flaccus in libro quem ad Caesarem de indigitamentis scriptum reliquit. Hunc in nos maximam, quin immo omnem habere potestatem creditum est. Nonnulli binos Genios in his duntaxat domibus quae essent maritae colendos putaverunt. Euclides autem Socraticus duplicem omnibus omnino nobis Genium dicit appositum, quam rem apud Lucilium in libro Satyrarum XVI licet cognoscere. Genio igitur potissimum per omnem aetatem quotannis sacrificamus; quanquam non solum hic, sed et alii sunt praeterea die complures hominum vitam pro sua quisque portione adminiculantes, quos volentem cognoscere indigitamentorum libri satis edocebunt. Sed omnes hii semel in unoquoque hominum numinum suorum effectum repraesentant, quocirca non per omne vitae spatium novis religionibus arcessuntur; Genius autem ita nobis assiduus observator appositus est, ut ne puncto quidem temporis longius abscedat, sed ab utero matris acceptos ad extremum vitae diem comitetur.« Haec Censorinus in libro De natali die. Et paulo ante idem: »Itaque hunc diem«, quod ait Persius,

»numera meliore lapillo«,

idque quam saepissime facias exopto et, quod idem subiungit,

»funde merum Genio«.

Non hostia faciendum putavit, »quod scilicet, ut Varro testatur in libro, cui titulum est ›Atticus et de numeris‹, id moris institutique maiores nostri tenuerunt, ut, cum die natali munus annale Genio solverent, manum a caede ac sanguine abstergerent, ne die qua ipsi lucem acceperant, alii demerent. Denique Deli ad Apollinis Genitoris aram, ut Timaeus auctor est, nemo hostiam caedit. Illud etiam in hoc die observandum, quod Genio factum neminem oportet ante gustare quam eum qui fecerit.« Haec ille. Sed et apud Martialem illud quoque usurpatum invenias, ut suo quisque natali die muneribus ab amicis afficeretur, quapropter iocatur ipse in quosdam, qui quotidie, ut magis lucrifacerent, se natos fingebant.

Plato, ut est apud Apuleium in libro De deo Socratis, omnem naturam rerum, quae ad animalia iure pertineat, trifariam divisit, summum medium et infimum, non solum loci dispositione, sed etiam naturae dignitate. Summi sunt di, quorum alii videntur, ut:

»vos, o clarissimi mundi

lumina, labentem caelo quae ducitis annum,

Liber et alma Ceres.«

Tales enim sunt sol, luna, stellae et quae alia in hoc perfectissimo mundi clipeo miris fulgoribus variata caelamina intuemur. Alii sunt, quos tamen acie mentis acrius contemplamus, quorum in numero sunt illi XII apud Ennium in duos versus coarctati:

»Iuno, Vesta, Minerva, Ceres, Diana, Venus, Mars,

Mercurius, Iovis, Neptunus, Vulcanus, Apollo«

Ceterique id genus. Hos deos Plato existimat veros, incorporales, animales, nec fine ullo neque exordio, sed prorsus ac retro aeternos, quorum parens non solum ineffabilis, sed imperceptibilis sit. Secuntur homines, singulatum mortales, cuncti tamen universo genere perpetui, vicissim sufficiens prole mutabilis: hi in terra sunt. Di prorsus, secundum Plato, ab hominibus seiuncti sunt. Sunt mediae potestates inter summum aethera et infimas terras, in isto intersitae aeris spatium, per quas et desideria nostra et merita ad deos commeant ceu quidam interpretes et salutigeri. Per hos Plato in Symposio opinatur cuncta denuntiata magorum varia miracula; curant autem ii, prout cuique est tributa provincia. Suntque propria aeris animalia, quorum corpora modicum ponderis habeant, ne ad superna incedant, aliquid levitatis, ne ad inferna praecipitentur. Corpora autem possident rara et splendida et tenuia usque adeo, ut radios omnes nostri tuoris et raritate transmittant et splendore reverberent et subtilitate frustrentur (...). Daemones sunt genere animalia, ingenio rationabilia, animo passiva, corpore aera, tempore aeterna. Tria horum cum hominibus communia habent, quartum proprium, quintum cum dis commune. Quoniam vero passivi sunt, variis etiam placentur moribus, et indignata numina saepe invenimus praeteritis sacris. Daemonum vero variae species a philosophis perhibentur. Nam quodam significato et animus humanus etiam nunc in corpore situs daemon nuncupatur:

»Diine hunc ardorem mentibus addunt,

Euryale, an sua cuique divus fit dira cupido?»

Igitur et bona cupido animi deus bonus est, unde Graeci eudaimonas dicunt beatos, quorum daemon bonus, idest animus virtute perfectus est. (...) Sed ex genere quoque augustiorum daemonum qui semper absoluti fuerunt corpore coluntur, ut Somnus et Amor; ex quo genere scribit Plato singulis hominibus in vita agenda testes et custodes singulos additos, qui nemini conspicui semper adsint, omnium non modo actorum testes, verum etiam cogitatorum. (...)

Romani autem, ut est apud Augustinum libro VII De civitate dei, hos habent deos selectos secundum Varronem: Ianum, Iovem, Saturnum, Genium, Mercurium, Apollinem, Martem, Vulcanum, Neptunum, Solem, Orcum, Liberum patrem, Tellurem, Cererem, Iunonem, Lunam, Dianam, Venerem, Vestam. Varro idem, ut est apud eundem, deum putat esse animam mundi, »quem Graeci vocant cosmon, et hunc ipsum mundum deum esse; sed sicut hominem sapientem, cum sit ex corpore et animo, tamen ab animo dici sapientem, ita mundum deum dici ab animo, cum sit ex animo et corpore.« Tum dividit mundum in caelum et terram, caelum in aethera et aera, terram in aquam et humum; ubique animae, in aethere et aere immortales, in aqua et terra mortales. »A summo autem circuitu caeli usque ad circulum lunae aethereas animas esse astra ac stellas eosque caelestes deos non modo intelligi esse, sed etiam videri; inter lunae vero girum et nimbosum ac ventorum cacumina aeras esse animas, sed eas animo, non oculis videri et vocari heroas et Lares et Genios.« Deum Genium Valerius Soranus ita describit: »Deus est« inquit, »qui praepositus est et vim habet omnium rerum gig-

nendarum.« Et alio loco Genium dicit esse uniuscuiusque animum rationalem et ideo esse singulos singulorum, talem autem mundi animum deum esse. Haec ex Augustino. Seneca libro XX Epistolarum in epistola prima: »unicuique nostrum paedagogum dari deum, non quidem ordinarium, sed hunc inferioris notae horum ex numero, quos Ovidius ait ›de plebe deos‹«. Et deinde: »Ita tamen hoc seponas volo ut memineris maiores nostros, qui crediderunt Stoicos fuisse; singulis enim et Genium et Iunonem dederunt.« Sed et loci genius erat, cuius ut plurimum imago anguis specie effingebatur.

Virgilius:

»Dixerat haec, aditis cum lubricus anguis ab imis  
septem ingens giros, septena volumina traxit,  
amplexus placide tumulum, lapsusque per aras,  
caeruleae cui terga notae maculosus et auro  
squamam incendebat fulgor, ceu nubibus arcus  
mille trahit varios adverso sole colores.  
Obstipuit visu Aeneas. Ille agmine longo  
tandem inter pateras et levia pocula serpens,  
libavitque dapes rursusque innoxius imo  
successit tumulo et depasta altaria liquit.  
Hoc magis inceptos genitori intaurat honores,  
incertus, geminumne loci famulumne parentis  
esse putet.«

Et Persius:

»Pinge duos angues: ›pueri, sacer est locus, extra  
meiite.«

Silius Italicus libro II (...) describit hoc pacto fugientem genium Zacynthi:

»Excitus sede, horrendum! prorupit ab ima  
caeruleus maculis auro squalentibus anguis;  
igneae sanguinea radiabant lumina flamma,  
oraque vibranti stridebant sibila lingua;  
isque inter trepidos coetus mediamque per urbem  
volvitur et muris propere delabitur altis  
ac similis profugo vicina ad litora tendit  
spumantisque freti praeceps immergitur undis.  
Tum vero excussi mentes ceu prodita tecta  
expulsi fugiant manes, umbraeque recusent  
captivo latuisse solo. Sperare saluti  
pertaesum etc.«

Stattius in Hercules Surrentino:

»huc ades et genium templis nascentibus infer.«

(...)

GENIO. »Genius ist der Gott, in dessen Schutz jeder lebt, sobald er geboren wird. Genius heißt er sicher von ›geno‹ [zeugen], sei es weil er dafür Sorge trägt, daß wir gezeugt werden, sei es weil er selbst gleichzeitig mit uns gezeugt wird, oder sei es auch, weil er uns als Gezeugte übernimmt und beschützt. Daß Genius und Lar identisch sind, haben viele alte Autoren überliefert, darunter

auch G[ranius] Flaccus, der uns die Schrift *Über religiöse Anrufungsformeln*, Caesar gewidmet, hinterlassen hat. Diese Gottheit, hat man geglaubt, hat über uns die größte, ja sogar alle Gewalt. Einige Gelehrte vertraten die Ansicht, man müsse zwei Genien verehren, allerdings nur in Häusern, in denen Ehepaare wohnen. Andererseits behauptet der Sokrates-Schüler Eukleides, uns allen wäre in jedem Falle ein doppelter Genius zugeordnet, eine Vorstellung, die man durch das 16. Satirenbuch des Lucilius belegen kann. In aller Regel opfern wir also dem Genius jährlich das ganze Leben hindurch, obwohl nicht nur er es ist, sondern auch mehrere andere Götter, die das Leben jeweils in ihrem Bereich fördern, und wer sie alle kennenlernen will, findet in den Büchern *Über die Anrufungsformeln* hinreichende Belehrung. Diese Götter vollziehen aber alle bei jedem einzelnen Menschen die Kraft ihrer göttlichen Wirkung nur einmal, und infolgedessen werden sie im gesamten Ablauf des Lebens nicht immer wieder durch neue Kulthandlungen herbeibemüht. Der Genius ist uns aber als wachsamer Beschützer in der Weise beigegeben, daß er sich auch nicht den kleinsten Augenblick weiter entfernt, sondern uns von der Übernahme vom Mutterleib an bis an den letzten Tag des Lebens begleitet. « Das schreibt Censorinus in den *Betrachtungen zum Tag der Geburt*. Etwas früher hat es bei demselben geheißt: »So zähle denn, um mit Persius zu reden, diesen Tag mit einem besseren Steinchen« [2,1], und ich wünsche dir, daß du dies noch sehr oft tun mögst, und wie derselbe Dichter fortfährt, »gieß ungemischten Wein für den Genius aus« [2,3]. Er glaubte, daß man keine Schlachtopfer vollziehen dürfe, »natürlich aus dem Grund«, wie Varro in seinem Buch mit dem Titel *Atticus und von den Zahlen* bezeugt, »daß unsere Verfahren an dieser Art des Brauchtums und der Tradition festgehalten haben, die Hand von Mord und Blut fernzuhalten, wenn sie an ihrem Geburtstag dem Genius die Jahresgabe abstatteten: An dem Tage, an welchem sie selbst das Licht der Welt erblickt hätten, wollten sie es einem anderen Wesen nicht nehmen. Am Altar des Apollo Genitor zu Delos schließlich schlachtet niemand, wie Timaios berichtet, ein Opfertier. Auch diese Besonderheit ist an diesem Tag zu beachten, daß niemand die dem Genius dargebrachte Opfergabe kosten soll vor dem, der sie dargebracht hat« [Censorin, 2, 2–3]. Soweit jener. Aber auch bei Martial findest du dies übernommen, daß ein jeder an seinem Geburtstag von den Freunden mit Geschenken bedacht wird, weshalb er selbst sich über einige lustig macht, die – aus Gewinn gier – täglich vorgeben, Geburtstag zu haben.

Plato unterteilte, wie es bei Apuleius im Buch *Vom Gott des Sokrates* steht, alle Dinge der Natur, die rechtmäßig zu den Lebewesen gehören, in drei Arten: die oberen, mittleren und unteren – und zwar nicht nur gemäß ihrer Lokalisierung im Raum, sondern auch gemäß ihrer Würde in der Natur. Von den höchsten Göttern ist der eine Teil sichtbar, so z. B. [Vergil, *Georgica* 1, 5–7]:

»Ihr strahlenden Lichter des Weltalls,

die ihr im Reigen der Sterne das Jahr am Himmel daherführt:

Bacchus und Ceres.«

Solcherart sind nämlich Sonne, Mond, Sterne und alles andere, das wir als abwechslungsreiches Relief in diesem vollendeten Weltenrund in wunderba-

rem Glanz erblicken. Es gibt einen anderen Teil, den wir jedoch schärfer mit den Waffen des Geistes betrachten können, dessen Zwölfzahl bei Ennius in zwei Versen zusammengefaßt ist:

»Iuno, Vesta, Minerva, Ceres, Diana, Venus, Mars,  
Mercurius, Jupiter, Neptun, Vulkan, Apollo«

und die übrigen dieser Art. Plato glaubte [*Symposium* 203a], diese Götter seien wahr, unkörperlich, beseelt, weder mit Ende noch Anfang, sondern voraus- und rückblickend ewig, deren Entstehung nicht nur nicht in Worte zu fassen, sondern unbegreifbar ist. Es folgen [in Platos Dreiteilung] die Menschen, als einzelne sterblich, alle zusammen als Gattung jedoch ewig während, wiederum durch die heranwachsende Nachkommenschaft veränderlich: Diese leben auf der Erde. Die Götter sind – mit einem Wort – laut Plato von den Menschen völlig abgetrennt. Es sind [dagegen] die mittleren Kräfte zwischen dem höchsten Äther und dem Erdboden in dem dazwischen liegenden Luftraum, durch die sowohl unsere Wünsche als auch Verdienste wie durch Dolmetscher und Boten zu den Göttern gelangen. Plato vertritt im *Symposium* [202d] die Meinung, daß durch sie alle die verschiedenen Wunderzeichen der Zauberer kund getan würden; sie sorgen sich freilich darum je nach dem einem jeden zugewiesenen Wirkungskreis. Es sind eigentümliche Lebewesen der Luft, deren Körper einerseits zwar ein mäßiges Gewicht besitzen, damit sie nicht zu den Himmlischen aufsteigen, andererseits aber eine gewisse Leichtigkeit, damit sie nicht in die Unterwelt stürzen. Sie besitzen jedoch derart entmaterialisierte und leuchtende und feine Körper, daß sie alle Strahlen unseres Sehens sowohl durch ihre Materielosigkeit hindurchgehen lassen wie auch durch ihren Glanz blenden als auch durch ihre Feinheit unnütz machen (...). Die Dämonen sind ihrer Gattung nach Lebewesen, ihrem Verstand nach rationale Wesen, mit empfindsamer Seele, Luftkörpern und unsterblicher Lebensdauer. Die ersten drei Eigenschaften haben sie mit den Menschen gemein, die vierte ist ihnen eigentümlich, die fünfte teilen sie mit den Göttern. Da sie in der Tat für Gefühle zugänglich sind, werden sie durch verschiedene Bräuche besänftigt, und finden wir [andererseits] des öfteren durch vergangene Riten erzürnte Götter. Den Dämonen werden von den Philosophen verschiedene Gestalten zugesprochen. Denn unter bestimmten Bedeutungszusammenhängen wird selbst die menschlichen Seele – auch wenn sie nun im Körper lokalisiert ist – Dämon genannt [Vergil, *Aeneis* 9, 184f.]:

»Ob Götter, Euryalus, solch eine Glut uns  
gießen ins Herz oder wird seine Leidenschaft jedem zum Gotte?«

Deshalb auch gilt das gute Begehren der Seele als guter Gott, weshalb die Griechen *eudaimones* zu den Glücklichen sagen, deren Dämon gut, d. h. deren Seele von vollkommener Tugend ist. (...) Aber aus den Reihen der ehrwürdigeren Dämonen werden auch einige verehrt, die immer unkörperlich gewesen waren, wie z. B. Somnus oder Amor; über diese Gattung schreibt Plato [*Ti-maeus* 90a; *Phaedrus* 107d], daß sie den einzelnen Menschen je einzeln als Zeugen und Helfer bei der Lebensführung zugeordnet sind, wobei sie – immer anwesend, aber für niemanden sichtbar – nicht nur als Zeugen aller Handlungen agieren, sondern auch aller Nachdenkenden. (...)

Die Römer jedoch – wie es bei Augustinus im 7. Buch des *Gottesstaates* überliefert ist – besaßen nach Varro diese ›ausgewählten‹ [d. h. besonders wichtigen] Götter: Ianus, Iuppiter, Saturn, Genius, Merkur, Apollo, Mars, Vulkan, Neptun, Sol, Orkus, Liber Pater, Tellus, Ceres, Iuno, Luna, Diana, Venus und Vesta. Derselbe Varro glaubt – wie es ebenfalls [Augustinus] überliefert [*De civitate dei* 7, 6] –, daß Gott selbst die Seele der Welt sei, »die die Griechen Kosmos nennen, und diese Welt selber sei Gott. Aber wie der vernünftige Mensch, obschon aus Leib und Seele bestehend, doch nur im Hinblick auf die Seele vernünftig genannt werde, nenne man auch die Welt, obschon sie ebenfalls aus Seele und Leib bestehe, im Hinblick auf ihre Seele Gott.« Dann unterteilt er die Welt in Himmel und Erde, den Himmel in Äther und Luft, die Erde in Wasser und Festland; alle Teile seien voller Seelen, im Äther und in der Luft die unsterblichen, im Wasser und auf dem Festland die sterblichen. »Im Zwischenraum zwischen dem höchsten Umkreis des Himmels und dem Kreis des Mondes sei die Behausung der ätherischen Seelen, der Sternbilder und Sterne, und diese himmlischen Götter könne man nicht nur mit Geistesaugen, sondern auch mit leiblichen Augen schauen. Zwischen der Bahn des Mondes aber und den höchsten Schichten der Wolken und Winde seien die Luftseelen daheim, die man jedoch nur geistig, nicht leiblich erblicke und Heroen, Laren und Genien nenne. Den Gott Genius beschreibt Valerius Soranus folgendermaßen: ›Es ist der Gott, der die Aufsicht und Macht über alle Dinge hat, die erzeugt werden sollen.‹ Und an anderer Stelle bezeichnet er den Genius als die rationale Seele eines jeden und daher habe jeder einzelne den seinen, und ein ebensolcher ist Gott als die Seele der Welt.« Dies stammt aus Augustinus [*De civitate dei* 7, 13]. Seneca schreibt im 20. Buch seiner *Briefe* im ersten Brief: »Einem jeden von uns werde als Lehrmeister zur Seite gestellt ein Gott, freilich kein ›richtiger‹, sondern einer von geringerem Rang aus der Zahl derer, die Ovidius ›Götter aus dem Volk‹ nennt.« Und dann noch: »So dennoch laß das, wünsche ich, beiseite, daß du dich erinnerst, unsere Vorfahren, die das geglaubt haben, sind Stoiker gewesen: Jedem einzelnen nämlich haben sie einen Genius und eine Juno gegeben.«

Aber es gab auch den Schutzgott des Ortes, dessen Abbild zumeist durch die Gestalt einer Schlange wiedergegeben wurde; dazu Vergil [*Aeneis* 5, 84–96]:

»Siehe, da zog aus des Heiligtums Schoß eine schillernde Schlange  
sieben Kreise gewaltig in sieben Wendungen schwingend;  
friedlich umzog sie das Grab und glitt dann durch die Altäre.  
Bläulich war ihr Rücken betupft und goldengefleckter  
Glanz ließ glühen die Schuppen, gleichwie in Wolken der Bogen  
Tausend Farben schillernd versprüht gegenüber der Sonne.  
Staunend sah Aeneas ihr zu; lang hingedehnt endlich  
Zwischen den Opferschalen und glatten Bechern sich windend,  
kostet sie das Mahl, dann glitt sie, ohne zu schaden,  
wieder in Grabes Schoß und verließ genährt die Altäre.  
Freudiger weicht jetzt Aeneas aufs neue dem Vater die Ehren,  
unsicher, ob ihm der Schutzgott des Ortes oder des Vaters  
Diener erschien.«

Und Persius [1, 113f.]:

»Mal' zwei Schlangen; Der Ort ist geweiht, ihr Buben, geht draußen Pissen!«

Silus Italicus beschreibt im 2. Buch [584–595] (...) auf diese Art den fliehenden Genius des Zacynthus:

»Schrecklich! Da schießt aus der Tiefe hervor eine bläuliche Schlange, aufgeschreckt war sie und hatte am Schuppenleib goldene Flecken, feurige Flammen verstrahlten die blutunterlaufenen Augen, und das zischende Maul ließ schwirren die zitternde Zunge. Mitten durch die Stadt und zwischen ängstlichen Scharen Ringelt sie sich und stürzt von den hohen Mauern sich eilig, und einem Flüchtling ähnlich strebt sie zum nahen Gestade und taucht ein kopfüber im schäumenden Wallen des Meeres. Da war völlig verschüchtert das Denken, als flöhen die Manen aufgegeben, vom Hause vertrieben, als lehnten die Toten ab, in eroberter Erde zu liegen. Nicht hoffen auf Rettung sie noch. usw.«

Statius im *Sorrentinischen Herkules* [3, 1, 28]:

»Komm hierher und bring deinen Genius zu dem entstehenden Tempel«.

(...)

IPSE LOCI CUSTOS. Di enim Manes custodes locis putantur attribui, ut diximus, qui et Lares et Genii appellantur, unde etiam Lares familiares aut compitales. Canis habebant ante pedes simulachra. Compitales autem Lares, ut Ovidius 2° libro Fastorum scribit, ex Mercurio a nympha Lara nati sunt. De quibus idem:

»fit gravis geminosque parit, qui compita servant  
et vigilant nostra semper in urbe, Lares.«

Hi et Praestites vocabantur. Ovidius in 5° Fastorum:

»Praestitibus Maiaie Laribus videre Kalenda  
aram constitui parvaque signa deum.  
Ara erat illa quidem Curibus, sed longa vetustas  
destruit: et saxo longa senecta nocet.  
Causa tamen positi fuerat cognominis illis,  
quod praestant oculis omnia tuta suis.  
Stant quoque pro nobis et praesunt moenibus urbis  
et sunt praesentes auxiliumque ferunt.  
At canis ante pedes saxo fabricatus eodem  
stabat: quae standi cum Lare causa fuit?  
Servat uterque domum, domino quoque fidus uterque,  
compita grata deo, compita grata cani.  
Exagitant et Lar et turba Diana fures,  
pervigilantque Lares, pervigilantque canes.  
Bina gemellorum quaerebam signa deorum:  
viribus annosa facta caduca morae.  
Mille Lares Geniumque ducis, qui tradidit illos,  
urbs habet, et vici numina trina colunt.

Quo feror? Augustus mensis mihi carminis huius  
ius habet! Interea Diva canenda Bona est.«

(...)

IPSE LOCI CUSTOS. Man glaubt, die Manen seien als Schutzgötter eines Ortes zugeteilt, so daß wir sagen, daß sie auch Laren und Genien genannt werden und daher auch [die Unterteilung in] ›Laren der Familie‹ und ›Laren der Wegkreuzungen‹. Ihre Standbilder haben einen Hund vor den Füßen. Die Laren der Wegkreuzungen wurden, wie Ovid im 2. Buch der *Fasti* [2, 615 f.] schreibt, aus der Verbindung Merkurs mit der Nymphe Lara geboren. Derselbe weiterhin über diese:

»Schwanger gebiert sie die Zwillinge dann, die den Kreuzweg behüten,  
Treue Wächter der Stadt allezeit, Laren genannt.«

Diese werden auch ›praestites‹ genannt, dazu Ovid im 5. Buch der *Fasti* [5, 129–148]:

»An den Kalenden des Mai wurde einst ein Altar euch errichtet,  
Schützende Laren, und klein stellte im Bild man euch auf.  
Ihn hatte man in Cures gestiftet; viel trug dann das Alter  
Bei zum Verfall; wird doch selbst Stein durch die Jahre zermürbt.  
Aber der Grund, warum einst man ihnen den Namen verliehen,  
War, daß sicheren Schutz allem ihr Auge verbürgt.  
Denn sie stehen für uns und beschirmen die Mauern der Hauptstadt;  
Stets uns zur Seite getreu, bringen sie Hilfe sogleich.  
Ihnen zu Füßen jedoch, aus dem gleichen Steine gehauen,  
Saß auch ein Hund. Was gab ihm bei den Laren den Platz?  
Beide bewachen das Haus, treu halten sie beide zum Herren;  
Gern hält der Gott wie der Hund auch an dem Kreuzweg sich auf.  
Schnell verscheuchen der Lar und Dianas Koppel die Diebe;  
Wache hält nachts der Lar, Wache hält nachts auch der Hund.  
Beider Zwillinge Bild versucht' ich vergebens zu finden,  
Denn durch die Länge der Zeit war es zerfallen zu Staub:  
Dafür hat jetzt tausend Laren die Stadt und den Schutzgeist des Fürsten,  
Der sie gestiftet; ringsum ehrt in der Stadt man die drei!  
Doch wohin schweife ich ab! Im August darf davon ich erst singen!  
Preisen soll jetzt mein Gesang, gütige Göttin, nur dich!«

(...)

POLIZIAN, *Commento*, 143–150 [zu I, 1, 58] u. 152–155 [zu I, 1, 66]

## 9. Ambrogio Calepino, *Dictionarium*

GENIUS, δαίμων, veterum sententia dicitur uniuscuiusque anima rationalis, ideoque esse singulos singulorum. Fuere etiam qui dicerent Genios deos, aquam, terram, ignem, & aerem, quae rerum semina sunt, elementaque appellata. Duodecim quoque signa, lunam & solem inter hos deos putabant: & a gerendo, quod multa gerere possent, gerulos, deinde genios vocitarunt. Censorinus scribit genios dictos, quia, ut gignamur, curent, sive quod una gignantur nobiscum, vel etiam quia nos genitos suscipiunt, ac tueantur, προσαιται aut προσαιτενοντες. Certe a gignendo genius appellatur.

Ter. in And. Ego per hanc te dexteram oro & genium tuum. Eundem esse genium & larem, multi veteres memoriae prodiderunt. Euclides Socraticus, duplicem omnibus omnino nobis genium dicit appositum: hoc est, duos lares. Hi etiam Penates dici solent. Ab aliquibus genius dicitur vis, & naturae deus hospitalis, et ipsa voluptas. Hinc, indulgere genio: est animo obsequi. Pers. Indulge genio, carpamus dulcia. Defraudare genium: negare naturae quod appetit. Teren. Quod ille nunciatim, vix, de demenso suo, suum defraudans genium, comparisit. Belligerare cum geniis suis: idem quod, defraudare genium. Plaut. in Tru. Non isthaec mea benignitas docuit te fabulari. A. sed istos, Qui cum geniis suis belligerant, parce promui. Hinc Genialis. Scintra de antiquitate verborum lib. 3 Scis geniales homines ab antiquis appellatos, qui ad invitandum & largius apparandum cibum promptiores essent. Iuxta quod etiam Servius interpretatur pro voluptuoso & convivali. Verg. lib. 1 Ge. Invitat genialis hyems. Nam quotiens voluptati operam damus, genio operam dare dicimur; sicut econtrario, defraudare genium (. . .).

Als GENIUS, *daimon*, wird nach Aussage der Alten die rationale Seele eines jeden bezeichnet, und daher besitzt jeder einzelne einen. Einige behaupteten auch, daß Wasser, Erde, Feuer und Luft, welche die Ausgangsstoffe der Dinge sind, Genien genannt wurden. Sie zählten zudem die zwölf Sternzeichen, [sowie] Mond und Sonne zu diesen Göttern. Und sie [die Genien] wurden, da sie vieles vollbringen können, [zunächst] abgeleitet von dem ›zu Vollbringenden‹ ›Vollbringer‹ [*gerulos*] geheißen, dann erst ›Genien‹. Censorinus [*De die natali*, 3,1] schreibt, daß sie Genien heißen, da sie für unsere Geburt sorgten bzw. zusammen mit uns geboren würden, oder aber, weil sie uns nach unserer Geburt unterstützen und beschützen (*prosatai* oder *prosatentotes*). Mit Sicherheit wird der Genius von dem ›zu Gebärenden‹ her benannt. Terenz in der *Andria* [289]: »Ich bitte dich bei deiner Rechten und deinem Genius.« Daß Genius und Lar identisch seien, überliefern viele alte Autoren. Der Sokrates-Schüler Eukleides behauptet, uns allen sei in jedem Falle ein doppelter Genius zugeordnet, d. h. zwei Laren. Diese werden für gewöhnlich auch Penaten genannt. Wieder andere bezeichnen den Genius als die Kraft und den freundlichen Gott der Natur und als die Lebenslust an sich. Von daher bedeutet ›sich dem Genius hingeben‹ seiner Seele zu folgen. So etwa bei Persius [5, 151]: »Gib dich dem Genius hin, laß uns die Annehmlichkeiten genießen.« Den Genius beeinträchtigen [heißt], der [menschlichen] Natur zu verweigern, wonach sie strebt. So etwa Terenz [*Phormio*, 43f.]: »Was unzenweise er von seinem Deputat sich mühsam abgequält und aufgespart«. ›Mit seinen Genien Krieg führen‹ bedeutet dasselbe wie ›den Genius beeinträchtigen‹. Plautus im *Truculentus* [182f.]: »Das, mein Gönner, hättest du nicht sagen sollen, sondern jene, die im Krieg mit ihren Wünschen immer liegen.« Von hier leitet sich ›genialis‹ ab; Scintra im 3. Buch *De antiquitate verborum*: »Du weißt, daß die dem Genius ergebenen Menschen von den Alten so genannt wurden, da sie leichter [als andere] zu Einladungen und großzügigem Zubereiten von Speisen bereit waren.« Ebenso interpretiert Servius im Sinne von sinnlich und gesellig. Vergil im 1. Buch der *Georgica* [1, 302]: »Einladend wirkt der gemütliche Winter.« Denn sooft wir

uns der Sinnenlust hingeben, sagen wir, wir geben uns dem Genius hin; wie das Gegenteil heißt, den Genius berauben (...).

LARVAE, μορφοί, dici putantur a lare: hoc est, a malo genio, quae sunt noxiae inferorum umbrae (...) larva etiam persona (...)

LARVAE, *mormoi*, werden laut allgemeinem Glauben nach dem ›Lar‹ benannt, d. h. nach dem schlechten Genius; es sind schadenbringende Schattengestalten der Unterwelt. (...) ›Larva‹ kann auch die Theatermaske bezeichnen (...).

LARA, *nympha fuit*, quae Iunoni furta Iovis cum Iuturna patefacit, quam Mercurius compressit, & inde geminos sustulit, qui a matre Lares appellati sunt. Sunt qui credunt lares, δαίμονες, geniosque eisdem esse, existimantes unicuique duos deos esse, alterum bonum, alterum malum: ut Christiani etiam duos angelos bonum malumque a Deo in custodiam datos dicunt. Colebantur domi, focusque ille sacer erat. Unde vulgus focum, Folculare appellat, quasi Iaris focum. Hi putati sunt dii domestici, ἐφῆροι, quod ad urbis commoda vigilare dicuntur, inter compita. Ovid. in Fast. lucifero subeunte lares delubra tulerunt. Ab aliquibus dii agrorum vocati sunt. Tibullus: Vos quoque felices quondam, nunc pauperis agri Custodes fertis munera vestra lares. Quoniam autem lares, sive penates, etiam privatorum domibus praeesse credebantur (Plaut. in Aulul. Ego lar sum familiaris ex hac familia, Unde exeuntem me aspexistis) factum est, ut utrumque vocabulum pro ipsis domibus usurpetur, ἑρῖα. Sallu. in Catil. Illos binas, aut amplius domos continuare, nobis larem familiarem nusquam ullum esse? Martial. O mihi curarum pretium non vile mearum Flacce Antenorei spes & alumne Iaris. Horatius: Qui patrium Numae donat fundumque laremque. Ponitur & pro parte interiore domus. Ovidius I. Fast. Omnis habet geminas hinc atque hinc ianua frontes: E quibus haec populum spectat, at illa larem. ubi etiam pro foco posset accipi, sicut & alibi saepe apud poetas. Quandoque pro igne. Col. lib. 12. de villico: Consuescat rusticos circa larem domini, focumque, familiarem semper epulari.

LARA war die Nymphe, die der Juno die Liebschaft Jupiters mit Iuturna offenbarte, die [auch] Merkur vergewaltigte und die daraufhin Zwillinge gebar, die von der Mutter Laren genannt wurden. Einige glauben, daß die Laren, Dämonen und Genien dieselben [Wesenheiten] seien und ein jeder [Mensch] zwei solche Götter besäße, der eine gut, der andere böse. Wie auch die Christen sagen, daß [ihnen] von Gott zwei Engel – ein guter und ein böser – als wachsamen Begleiter beigegeben worden seien. Sie [die Laren] beschützten das Haus, und das Herdfeuer war ihnen heilig. Weshalb das einfache Volk das Herdfeuer auch *Folculare* nennt, sozusagen [eine Zusammenziehung aus] ›das Feuer des Lar‹. Diese [Laren] werden für Hausgötter gehalten (*epherioi*) weil sie angeblich zwischen den Kreuzwegen das Wohl der Stadt bewachen. Ovid sagt in den *Fasti* [6, 791]: »Dann, am folgenden Tag, erhielten die Laren den Tempel«. Von anderen werden sie als Ackergötter bezeichnet; so bei Tibull [1, 1, 19f.]: »Ihr auch, Hüter des Guts, das einstmal reich und jetzt ärmlich, ja, ihr Laren auch ihr, tragt eure Gaben davon.« Da man ja glaubte, die Laren bzw. Penaten ständen auch den privaten Häusern vor (so Plautus in der *Aulularia* [prol., 2f.]: »Ich bin der Familienlar dieser Familie, blickt beim Hinausgehen zu mir

her«), geschah es, daß beide Begriffe für die Häuser selbst verwendet wurden (*eria*). Sallust in der *Verschwörung des Catilina* [20]: »Wie sie zwei oder noch mehr Stadtpaläste aneinander reihen, uns aber nicht einmal ein eigener Herd beschieden ist.« Martial [1, 76, 1 f.]: »Flacchus, der du bei mir an Liebe nicht niedrig im Werte stehst, du, der Antenorstadt Zögling und Hoffnung zugleich (...).« Horaz [*Sermones*, 1, 2, 56]: »der der Numa die ganze Erbschaft schenkt, Haus und Hof«. [Das Wort] wird auch für den inneren Teil des Hauses verwendet, Ovid im 1. Buch der *Fasti* [1, 135 f.]: »Jede Haustür besitzt zwei Fronten nach hierhin und dorthin: eine sieht hin zum Volk, eine zum häuslichen Herd.« Dort konnte [das Wort] auch für das Herdfeuer verwendet werden, wie auch sonst oft bei den Dichtern. Zuweilen steht es auch für das Feuer [allgemein], so bei Columella im 12. Buch über das *Landleben*: »Man mag sich daran gewöhnen, daß die Landbevölkerung immer um das Hausfeuer und den Herd der Familie versammelt schmaust.«

MANES, δαίμονες, sunt praesules corpori humano attributi, qui parentum seminibus manaverunt. Inde Summanus, id est, summus inter manes dictus Pluto. Verum manes, quoniam corporibus illo tempore tribuuntur, quo fit prima conceptio, post vitam isdem corporibus delectantur, atque cum his manentes, appellantur Lemures. Qui si vitae prioris adiuti fuerint honestate, in Lares domorum urbiumque vertuntur. Si animi depravantur ex corpore, Larvae perhibentur ac Manes. Manes igitur tam boni quam truces sunt constitui, quos Agathos & Cacos daemones memorat Graeca descriptio. Manes item dii boni dicuntur. Acron: Dii manes, dii boni, a manum, quod est bonum. Antiqui animum a corpore separatum Manem deum nuncupabant. Apuleius de Socratis daemone dicit: Manes, animae dicuntur melioris meriti, quae in corpore nostro genii dicuntur, corpori renunciantes, lemures: cum domos incursionibus infestaverent, larvae appellabantur. Contra si bonae fuerint, lares familiares. Servius per antiphrasim ait, Manes esse deos inferos, quia non sunt boni. idem dicit alibi esse animas corporibus externas, quae nondum in alia corpora migraverint, νέχροι. Quandoque manes dicuntur poetae. Verg. Quisque suos patimur manes. Festus ait: Manes dii ab auguribus vocabantur. quod per omnia manare credebant, eosque deos superos atque inferos dicebant. Cice. 2. de Legib. Deorum manium iura sancta sunt.

MANEN, *daimones*, sind dem menschlichen Körper als Wächter zugeordnet, die aus den Samen der Eltern entstehen. Daher wird Pluto ›Summanus‹ genannt, d. h. höchster unter den Manen. In der Tat sind es ›Bleibende‹ [Ableitung von *maneo*], da sie den Körpern [bereits] zum Zeitpunkt der ersten Empfängnis zugeteilt werden; [und selbst noch] nach dem Leben erfreuen sie sich an denselben Körpern und werden, bei diesen bleibend, Lemuren genannt. Die – wenn sie durch die Ehrbarkeit des früheren Lebens empfohlen werden – in die Laren der Häuser und Städte verwandelt werden; wenn die Seelen aber entstellt aus dem Körper kommen, werden sie als Larven und Manen gehalten. Die Manen sind also sowohl als gute als auch als finstere [Gottheiten] angelegt, woran [auch] die griechische Beschreibung als gute und schlechte Dämonen erinnert. Manen werden desgleichen die ›guten Götter‹ genannt –

dazu Acron: »Die Manen oder ›guten Götter‹ [leiten sich] von *manum* ab, was gut bedeutet.« Die Alten nannten die vom Körper getrennte Seele einen göttlichen Manen. Apuleius sagt über den Dämon des Sokrates: »Die Manen – mit größerem Recht werden sie [auch] als die Seelen bezeichnet –, die in unserem Körper sind, werden Genien genannt, die den Körper verlassen habenden Lemuren: wenn sie durch Übergriffe Häuser unsicher machten, wurden sie als Larvae tituliert. Wenn sie im Gegenteil Gutes taten, [galten sie] als Laren der Familie.« Servius sagt im Gegensinne, die Götter der Unterwelt hießen die Manen, da sie nicht gutartig sind. Derselbe sagt an anderer Stelle, daß es die Seelen außerhalb der Körper wären, die noch nicht in andere Körper übergegangen seien, [d. h.] *nechroi*. Zuweilen werden die Manen bei den Dichtern erwähnt. Vergil: »Wir alle müssen unsere Manen hinnehmen.« Festus sagt: »Die Manen wurden von den Auguren gerufen, weil sie [die Auguren] glaubten, diese durchdringen alles, und behaupteten, sie seien sowohl überirdische als auch unterirdische Götter.« Cicero sagt im 2. Buch der *Gesetze*: »Die Gesetze der Manen seien heilig!«

PENATES, ἐπεῖοι θεοί, dicti sunt dii domestici, ut inquit Cicer. lib. 2. de Nat. deo. quod penes nos nati sunt, vel quod non longe absint ab hac vita, sive quod penitus insident. Ex quo etiam penetrales a poetis vocantur. Alii a penu hoc nomen derivant. Macrobius: Penates esse dixerunt, per quos penitus spiramus, per quos habemus corpus, per quos rationem animi possidemus. Cuius nominativus singularis (secundum aliquos) est hic Penas, aut (iuxta quosdam) hic Penatis.

PENATEN, *epherioi theoi*, werden die Hausgötter genannt, wie Cicero im 2. Buch von *De Natura Deorum* [2, 68] sagt, weil sie bei [*penes*] uns geboren sind, oder weil sie von diesem Leben nicht weit entfernt sind, oder weil sie sich in [unserem] Innersten festsetzen. Daher werden sie auch ›die Inneren‹ von den Dichtern genannt. Andere wiederum leiten diesen Namen von ›Vorrat‹ her. Dazu Macrobius: »Angeblich sind es die Penaten, durch die wir innerlich atmen, durch die wir über einen Körper verfügen, durch die wir eine rationale Seele besitzen.« Der Nominativ Singular lautet nach einigen ›dieser Penas‹, oder bei anderen ›dieser Penatis‹.

CALEPINUS, *Dictionarium*

## C. Polyklet in der italienischen Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts

Sicherlich immer noch unvollständig, verdoppelt diese Zusammenstellung doch die Zahl der bislang gesammelten Belege für das 14. und 15. Jh. bei SCHLOSSER 1941, 123–151, bzw. 160–164; ZÖLLNER 1990, 450–472 und PFISTERER 1999.

### 1. vor 1294

*Guittone d'Arezzo*

Ché la natura entesa  
fo di formare voi, co'l bon pintore  
Policreto fo de la sua pintura;  
che non po cor pensare,  
né lingua devisare,  
che cosa in voi potesse essere più bella.

Guittone d'Arezzo, *Le Rime*, hg. Francesco Egidi, Bari 1940, 3, Nr. 1

### 2. ca. 1300

*Dino Compagni* (?), »*L'Intelligenza*«

Saveze voi ov'ella fa dimora  
La donna mia? In parte d'Oriente.  
Muove da lei la clartà de l'aurora,  
Ch'allegra 'l giorno, tant' è splendente;  
E giammai Pulicreto intagliadura  
Non feci' al mondo sì propriamente,  
Che l'assestò e fece Amor divino,  
Che non v'è poco nè troppo nè meno,  
Al saggio di qual è più conoscente.

Dino Compagni, *L'Intelligenza*, hg. Vittorio Mistruzzi, Bologna 1928, 33

### 3. 1303–1310

*Pietro d'Abano*, »*Conciliator controversiarum, quae inter philosophos et medicos versantur*«, diff. 18 »*Utrum sit complexionem aequalem, seu temperatam reperire necne*«

Dicit enim eos derelinquisse complexionem aequalem, quae ceteras praecedit potentia, & bonitate necessarijssimam maxime: sine hac enim nihil potest ratiocinari in theorica: cum sit alienarum regula, & mensura directiva ut seu Polykleti statua: neque etiam in pratica: (...).

Er (Galen) sagt nämlich, daß sie (die Ärzte vor ihm) die ausgewogene Beschaffenheit des Körpers (d. h. das ›mittlere Temperament‹), welche die anderen an

Kraft und Güte übertrifft, vernachlässigt hätten – (sie ist freilich) die allerwichtigste: ohne diese nämlich kann weder etwas in der Theorie gefolgert werden, da sie für die anderen Regel und Maßstab ist (ähnlich) wie die Statue des Polyklet, noch auch in der Praxis (...).

Sanitas non est angusta, neque impartibilis, sed in sufficientem latitudinem extenti potius videtur bene se habere: si debeatur utilis sermo esse futurus exercentibus artem: non solum raro corpus & velut exemplar Polycleti exercere in ea: sed & in deficientibus quidem speciem aliquid ab ipsa.

Gesundheit ist nichts eng Umgrenzt noch ununterscheidbar (in verschiedene Formen), sondern scheint sich durchaus in einigermaßen weit gefaßter Erscheinungsform wohl zu fühlen. Wenn diese Erkenntnis nur den zukünftig die Kunst (der Medizin) Ausübenden von Nutzen sei: daß nicht nur selten ein Körper und gleichsam das Vorbild des Polyklet sich in ihr entfaltet, sondern daß selbst bei fehlerhaften (Körpern) die Gestalt in gewisser Hinsicht an ihr teilhat.

PIETRO D'ABANO, *Conciliator*, fol. 28, 1B, propter secundum; fol. 29, 1B, propter tertium

#### 4. um 1310

*Dante Alighieri, »Divina Commedia«*

L'assu non eran mossi i piè nostri anco,  
Quand' io conobbi quella ripa intorno,  
Che dritto di salita aveva manco,  
Esser di marmo candido a adorno  
D'intagli sì, che non pur Policieto,  
Ma la natura li avrebbe scorno.

DANTE, *Purg.*, X, 28–33

#### 5. zwischen 1324 und 1328

*Jacopo della Lana, »Commento alla Comedia di Dante degli Allagerii«*

[Policieto] Fù uno grande maestro di sculture, il quale contraffaceva sì il vivo, ch'ello era molto vicino all'operar della natura.

LANA, *Commento*, 114

#### 6. erste Hälfte 14. Jh.

*Pieraccio Tedaldi, »Sonett«, IV, 1:*

Il sommo antico maestro Policreto

*Poeti giocosi del tempo di Dante*, hg. M. Marti, Mailand 1956, 720

#### 7. zwischen 1330 und 1340

*»L'Ottimo Commento della Divina Commedia«*

E dove dice, non pure Policreto, nota qualunque più sommo artefice d'intagli fu mai; del quale Policreto tocca Valerio Massimo che fu Greco, e fu sì superillustre di questa arte, che le immagini non pareano intagli, ma pareano quella propria persona, o cosa è in quello proprio atto, alla cui similitudine egli l'avea ritratta, epiù; che non solamente ritraeva in tanta proprietà le cose umane, ma ancora le divine. Elli fece una statua di Dea

Venus di tanta eccellenza di ministerio, che pareva viva cosa divina. Ma per più mostrare in che era la sua deidade, la fece sì madre d'Amore, che molti uomini provocò a profana opera i di che egli ricevertero morte.  
*Ottimo Commento*, 154f.

#### 8. zwischen 1340 und 1360

*Pietro Aldighieri, »Super Dantis Ipsius Genitoris Comoediam Commentarium«*

Dicendo hic (...) quod vidit ibi in dicto pariete marmoreo, hoc est sibi ad memoriam reduxit sculpta proprius quam natura posset, nedum ille subtilissimus sculptor Policretus, de quo Tullio in secundo Rethoricae.

Hier spricht er davon (...), was er dort in besagter Wand aus Marmor sieht, nämlich daß die Skulpturen ihm (die Ereignisse) besser ins Gedächtnis gerufen haben als es die Natur könnte, geschweige denn jener überaus fein arbeitende Bildhauer Polikret, von dem (Marcus) Tullius (Cicero) in der zweiten Rhetorik (*Rhet. ad Herennium*, IV, 9) spricht.

ALDIGHIERI, *Commentarium*, 368f.

#### 9. Mitte 14. Jh.

*Francesco Petrarca, »Il canzoniere, 77«*

Per mirar Policleto a prova fiso,  
con gli altri ch'ebbe fama di quell'arte,  
Mill'anni, non vedrian la minor parte  
De la beltà che m'ave il cor conquiso.

Francesco Petrarca, *Il canzoniere*, hg. Gianfrancesco Contini, Turin 1974, 76

#### 10. vor 1357

*Brizio Visconti, »Mal d'Amore parla chi d'amor non sente«*

(...)

com' è proportionato ogni suo membro:

ond'io sì ti rimembro

ch'ell' è partita in palese e 'n segreto

qual fu la statua di quel Pulicreto.

*Poesie italiane del Trecento*, hg. Piero Cudini, Mailand 1978, 39–44

#### 11. 1351–1366

*Francesco Petrarca, »Rerum familiarum libri«*

De Phidia et Apelle nusquam lectum est fuisse formosos; operum tamen illustrium alterius reliquie stant, alterius ad nos fama pervenit. Itaque, tot interlabentibus seculis, utriusque artificis preclarissimum vivit ingenium, varie licet pro varietate materie; vivacior enim sculptoris quam pictoris est opera; hinc est ut in libris Apellem, Phidiam in marmore videamus. Idem de Parrhasio et Policleto, de Zeuxi et Praxitele censuerim, ceterisque quorum corporee forme nulla mentio est, operum decor eximius et fama percelebris.

Niemals hat man von Phidias und Apelles gelesen, daß sie von schöner Gestalt gewesen seien; dennoch haben sich die Überreste der berühmten Werke des

einen erhalten, vom anderen kam sein Ruhm auf uns. Daher lebt trotz so vieler dazwischenliegender Jahrhunderte das herausragende Ingenium beider Künstler weiter, freilich in unterschiedlicher Form aufgrund der unterschiedlichen Werkstoffe; denn das Werk des Bildhauers ist lebendiger als das des Malers; daher kommt es, daß wir in Büchern von Apelles lesen, Phidias aber in Marmor (noch) sehen können. Ebenso hätte ich es eingeschätzt für Parrhasios und Polyklet, Zeuxis und Praxiteles und für die übrigen, deren körperliche Gestalt niemals erwähnt wird, deren Schönheit der Werke (aber) herausragend und deren Ruhm weitbekannt ist.

PETRARCA, *RFL*, V, 17

## 12. zwischen 1354 und 1360

*Petrarca*, »*De remediis utriusque fortunae*«, I, 41

Custodite vos a simulacris. Profecto autem si hic quoque illum aspicias, qui solidam terram, fretum mobile, volubile coelum fecit, quique non fictos, sed veros, vivosque homines, et quadrupedes terrae, pisces mari, coelo volucres dedit, puto ut Protogenem, atque Apellem, sic etiam Polycletum spernes, et Phydiam.

Nehmt euch vor den Bildwerken in acht! Freilich – wenn du aber auch hier auf jenen blickst, der die feste Erde, das bewegliche Meer und den (sich stets) veränderlichen Himmel gemacht hat und der der Erde keine erfundenen, sondern die wirklichen, lebenden Menschen, dem Meer die Fische und dem Himmel die Vögel gegeben hat, dann – so glaube ich – achtest du Protogenes und Apelles wie auch Polyklet und Phidias gering.

BAXANDALL 1971, 143

## 13. 1361–1374

*Petrarca*, »*Seniles*«, II, 3

Non tu artis eges, nec ingenii, si quid insuetum novitas feret, animi illud forcipae rapies, & in usum trahes, tua incude repercussum, tuis iniectum recocumque fornacibus, tuum fiet, idque non solum tale, sed melius. An ignoras ut ex eadem massa Phidias aliam excudebat imaginem, aliam Praxiteles, aliam Lisypus, aliam Polycletus. incipe ne diffidas, & veteribus et nova permisce si id rite feceris, suum pretium invenient. Frivolum est soli senio fidere & qui haec invenerunt homines erant.

Du übst keine Kunst aus noch betätigst du dein *ingenium*, es sei denn, du nimmst dasjenige (sozusagen mit der Schmiedezange) aus deinem Geist, was ungewöhnlich und neu ist, und bringst es in Gebrauch; schmiede es durch Erhitzen in deinen Brennöfen zu etwas Eigenem um; Deines wird es so – und es bleibt auch nicht, was es war, sondern wird besser. Oder weißt du etwa nicht, daß aus derselben Masse Phidias eine andere Statue geformt hat als Praxiteles, wieder eine andere als Lisippus, und wieder eine andere als Polyklet? Fange ohne zu zweifeln an, mische Altes und Neues; wenn du dies ordentlich tust, werden sie (deine Werke) ihren Preis finden. Wertlos ist es, nur einem Greis zu vertrauen – waren doch die, die all dies erfanden, (auch nur) Menschen.

PETRARCA, *Opera*, Bd. 2, 839–842, hier 839f.

#### 14. um 1375

›Falso Boccaccio‹, »Chiose sopra Dante«

In questa seconda parte laltore descrive alquante istorie che mostra vedesse in questo luogho iscolpite e tanto proprie chelle persone egliatti glipareano vere e proprie. Etsidicie chellanatura nonche policreto arebbe faticha afar questo. Policreto fu uno de' piu sommi intagliatori delmondo eper tanto iscrivono di lui ipoeti chegli intaglio unavolta infrallaltre una imagine dimadonna venus che era dea della luxuria inumarmo tanto propria ebella cheo-  
nuomo chellavedea sinamorava dessa ecorrompevasi illei. E volsono dire per alquanti chellafosse chogonsciuta inpeccare conessa. e per queste cagione ella fu rotta edisfatta.

›FALSO BOCCACCIO‹, *Chiose*, 342

#### 15. um 1375–1380

*Benvenuto de Rambaldis de Imola*, »Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam«

(...) *d'intagli*, idest, sculpturis, *si*, idest, tam perfecte et cum tanto ingenio, *che non pur Policleto*, qui fuit maximus artifex statuarum, ut scribit philosophus VII Ethicorum, *ma la natura*, quae est potentior arte, cum ars sit quaedam imago naturae, *gli avrebbe scorno*, quia videret se delusam, et numquam fecisse figuras aequae pulcras aut similes istis. Et hic nota, quod iste Polycleetus fuit excellentissimus statuarius graecus, de quo scribit Plinius XXXIII. naturalis historiae, dicens, quod Polycleetus Sicionius Hageladis discipulus multa opera mirabilia de aere fecit, adeo quod solus hominum artem istam fecisse iudicatur: fecit duos pueros ludentes nudos, qui fuerunt in atrio Titi imperatoris, quo opere nullum multi iudicaverunt; unde hanc scientiam consummasse iudicatur. Ego autem vidi Florentiae in domo privata statuam Veneris de marmore mirabilem in eo habitu in quo olim pingebatur Venus. Erat enim mulier speciosissima nuda, tenens manum sinistram ad pudenda, dextram vero ad mammillas, et dicebatur esse opus Polycleti, quod non credo, quia ut dictum est Polycleetus sculpsit in aere, non in marmore. Ideo ulterius volo te notare, lector, quod poeta noster forte melius et magis proprie dixisset Praxiteles quam Polycleetus, quia ut dicit idem Plinius, Praxiteles ergo fuit marmore felicior; ideo clarior fuit. Praxiteles ergo marmore nobilitatus fecit opera quasi incredibilia; inter alia fecit Venerem tantae pulcritudinis, quod quidam juvenis furioso amore ipsam maculavit; et multi de diversis partibus navigaverunt ad insulam Gnidon ubi erat ista statua pro ea videnda: et rex Nicomedes voluit solvere omnia debita Gnidorum, quae erant maxima, pro illa habenda, sed non potuit obtinere.

(...) *d'intagli*, d. h. Skulpturen, *si*, d. h. von derartiger Vollendung und mit so viel Ingenium (gefertigt), *che non pur Policleto*, welcher der bedeutendste Statuenbildner war, wie der Philosoph (Aristoteles) im 7. Buch der ›(Nikomachischen) Ethik‹ schreibt, *ma la natura*, die vermögender als die Kunst ist, da die Kunst gewissermaßen nur ein Abbild der Natur darstellt, *gli avrebbe scorno*, da sie sich getäuscht gesehen und niemals gleichermaßen schöne und jenen

ähnliche Figuren gemacht hätte. Und dies ist wichtig, daß besagter Polyklet der ausgezeichnetste griechische Bildhauer war, über den Plinius im 34. Buch der ›Naturkunde‹ berichtet und sagt, daß Polyklet aus Sikyon – Schüler des Hagedades – viele Werke aus Bronze schuf auf so wunderbare Weise, daß man glaubt, er allein unter den Menschen habe jene Kunst ausgeübt: Er machte zwei nackte spielende Knaben, die im Atrium des Kaisers Titus aufgestellt gewesen waren, von denen viele urteilten, kein (anderes) Werk sei vollendeter; weshalb man glaubt, er habe diese Kunst zur höchsten Vollendung geführt. Ich habe jedoch in einem Florentiner Privathaus eine wunderbare Venusstatue aus Marmor gesehen in der Haltung, in der einst Venus dargestellt wurde. Es war nämlich eine überaus schöne nackte Frau, die die linke Hand an die Scham hielt, die Rechte dagegen an die Brüste, und es wurde gesagt, sie sei ein Werk des Polyklet, was ich nicht glaube, da von Polyklet überliefert wird, daß er in Bronze, nicht in Marmor gearbeitet hat. Daher will ich, Leser, daß du darüberhinaus bemerkst, daß unser Dichter viel besser und angemessener von Praxiteles als von Polyklet gesprochen hätte, denn – wie ebenfalls Plinius überliefert –, Praxiteles war also im Marmor glücklicher, folglich war er in (diesem Material) der Berühmtere. Denn Praxiteles, berühmt gemacht durch Marmor, schuf fast unglaubliche Werke: Unter anderem machte er eine Venus von solcher Schönheit, daß ein bestimmter Jüngling in wildem Liebesverlangen sie (die Statue) selbst befleckte; und viele aus verschiedenen Gegenden schifften nach der Insel Knidos, wo sich jene Statue befand, um sie zu sehen; und der König Nikomedes wollte alle Schulden der Knidier auslösen, die ungeheuer groß waren, um jene (dafür) zu haben, aber er konnte sie nicht erlangen.

BENVENUTO, *Comentum*, 279f.

#### 16. um 1385–1395

*Francesco da Buti*, »*Commento sopra la Divina Comedia*«

Questo Policreto fu uno grande maestro d'intagli, e però a lodamento de la scolpitura lo nomina, dicendo che sarebbe stato vinto, *Ma la natura li avrebbe scorno*: imperò che più proprie erano le scolpiture che non arebbe saputo fare Policreto, nè la natura potuto produrre. E questo possiamo dire che signifiçi che la fantasia nostra apprende le cose più perfettamente che l'arte, ne la natura non produce, o volliamo dire che sia iperbolica.

BUTI, *Commento*, 230

#### 17. nach 1392 / vor 1400

*Franco Sacchetti*, »*Il Trecentonovelle*«

Io non ne cavo Giotto, né altro dipintore, che mai colorasse meglio di costoro [d.h. die florentinischen Frauen mit ihren Schminkkünsten]; ma quello che è vi maggior cosa, che un viso che sarà mal proportionato e avrà gli occhi grossi tosto parranno di falcone; avrà il naso torto, tosto il faranno diritto; avrà mascielle d'asino, tosto lassetteranno; avrà le spalle grosse, tosto le pialleranno; avrà l'una in fuori più che l'altra, tanto la rizzafranno con bambagia che proporzonate si mostreranno con giusta forma; e così il

petto, e così l'anche, facendo quello senza scarpello che Policreto con esso non avrebbe saputo fare.

E continuando questo piú volte in diversi dí, al Gallina venne in pensiero costui dovere essere uno grandissimo maestro d'intagli. E avisandosi quasi fosse Pulicreto (. . .).

Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, hg. Antonio Lanza, Florenz 1984, CXXVI, 9 und CLXXXIII, 4

#### 18. 1381–1388 und 1395–1397

*Filippo Villani*, »*De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*«  
Existimaverunt enim, ut coniector, prudentissimi viri nature imitatores, qui conarentur ex ere atque lapidibus hominum effigies fabricare, non sine nobilissimi ingenii singularisque memorie dono atque delicate manus docilitate tanta potuisse. Igitur inter illustres viros eorum annalibus Zeusim, Polycletem [oder: Peharotum] ], Chalcym], Phidiam, Praxitelem, Myronem, Apellem, Cononem, et alios huiuscemodi artis insignes indiderunt.

Sie glaubten nämlich als überaus kluge Männer – wie ich vermute –, daß die Nachahmer der Natur, die aus Erz und Steinen menschliche Gestalten herzustellen versuchten, derartiges nicht ohne die Gabe einer herausragenden Begabung und eines einzigartigen Erinnerungsvermögens und (nicht ohne) eine feine Gelehrigkeit der Hand vermochten. Daher fügten sie unter die berühmten Männer ihrer Annalen den Zeuxis, Polyklet, Phidias, Praxiteles, Myron, Apelles, Konon und die anderen in derartiger Kunst berühmten ein.

VILLANI, *De origine*, 463

#### 19. zwischen 1389 und 1404

*Francesco da Fiano*, »*Contra ridiculos oblocutores et fellitos detractores poetarum*«

Quosdam alios tum priscorum, tum nostre etatis, etiam dum viverent, sepulcra sua peregrinorum nobilitate marmorum, et solenni lapidicii magisterio pro qualitate facultatum spectabilia facere illaque eminentissimo templi collocare loco fuisse permaxime studiosos. Sed quid hec? Inania ista sunt sperata eterne fame testimonia. Frustra Lisippi et Caretis, frustra Milonis, frustra Policreti, frustra Praxitelis et Phydie, frustra cuiuscumque huiusmodi ingeniositatis artificis dextera laboravit.

Einige andere sowohl unter den Alten als auch unserer Zeit waren noch zu Lebzeiten überaus darauf erpicht, daß ihre Grabmäler durch vortreffliche fremde Marmorsorten und die Kunstfertigkeit eines berühmten Bildhauers – gemäß der Beschaffenheit ihrer finanziellen Möglichkeiten – sehenswert gemacht und jene (Grabmäler dann) am herausragendsten Ort einer Kirche aufgestellt würden. Aber wozu dies? Wertlos sind jene in der Hoffnung auf ewigen Ruhm errichteten Zeugnisse. Vergeblich haben sich Lysippus und Caretis, vergeblich Milon, vergeblich Polyklet, vergeblich Praxiteles und Phidias, vergeblich hat sich welcher ähnlich begabte Künstler auch immer darum (d. h. die Sicherung ewigen Nachruhms) bemüht.

FIANO, *Contra oblocutores*, 160

## 20. Ende 14. Jh. – Anfang 15. Jh.

»*Commento alla Divina Commedia*«

Esser di marmo candido e adorno D'intagli. Ciò è la cornice era di marmo, et su v'erano intagli, che, non pur Pulicreto, ma la natura delle cose, tanto ordinamente ca ciascuna delle quali ogni uomo che intaglia, et ogni dipintore prende essempro, in quello luogo riceverebbe scorno, ciò è sarebbe vinta dal maestro eterno, che fé quelli intagli. Secondo che scrive Plinio, Pulicreto fu greco et maggiore maestro d'intagli che fosse mai innanzi a lui, et forse poi: avendo già fatta una immagine di Elena, la quale trasse delle bellezze di più fanciulle, et tutte le raccolse insieme, fece la immagine della Venere tanto propria, ignuda, coprendo d'un velo le parti da coprire, et tanto bella, che molti giovani incitò ad atto di lussuria, secondo che scrive Plinio. Et molte cose si potrebbero dire di lui, ma queste bastino.

*Commento anonimo*, Bd. 2, 171f.

## 21. um 1400

*Domenico di Bandino d'Arezzo*, »*Fons mirabilium universi, pars V: De viris claris*«

Policretus fuit natione grecus adeo excellentissimus faber quod alexander magnus ab eo tam ere voluerit ymmaginem suam duci Edixitque ut si quis alius de hoc moliretur manus ponere non secus in eum quam in sacriligum penas daret prout scribit Apullegius in primo li. floridori.

Polikret, von griechischer Abstammung, war ein derart herausragender Handwerker, daß Alexander der Große nur von ihm sein Bildnis aus Erz verfertigt haben wollte und bekannt gab, daß wenn jemand anderes dazu Hand anzuzeigen unternähme, er ihn nicht anders als einen Gottesfrevler bestrafen würde, wie Apuleius im ersten Buch des *Goldesels* schreibt.

DOMENICO DI BANDINO, *Fons*, fol. [321r]

## 22. 1401

*Cino Rinuccini*, »*Responsiva alla Invettiva di messer Antonio Lusco*«

Ora nell'ultimo non è da dimenticare lo ingegnoso Giotto, il quale dei nostri maggiori si le naturali effigie rappresenta, che continuo pungente alle virtù ci sospinge, e che non solo Cimabue moderno, ma gli antichi Scopa, Policleto, e Prassitele avanza.

RINUCCINI, *Responsiva*, 246

## 23. Anfang 15. Jh.

*anonym*, »*Chiose alla Commedia*«

*Policrato* – Solinus in libro *De mirabilibus* appellat eum Gallicratem et [dicit eum] fuisse Grecum optimum celatorem, ita quod formicas ex ebore in quantitate, figura, membris et lineamentis sicut sunt sculpebat.

*Polikrates* – Solinus nennt ihn im Buch *Über Wunder* (1, 100) Gallikrates und (sagt, er) sei der beste griechische Bildner gewesen, weil er Ameisen aus Elfenbein in Größe, Gestalt, Gliedern und Konturen naturgetreu schnitzte.

*Le chiose ambrosiane alla 'Commedia'*, hg. Luca C. Rossi, Pisa 1990, 127

24. Anfang 15. Jh.

*Giovanni Gherardi da Prato, »Filomena«*

Mai Pulicleto non intagliò petra  
In suo piacere, come fe' Costanza  
Del petto mio, che mai da lei s'arretra.  
Fidia, Apollo e Policreto viene  
Con Giotto, e Camaris la dolce figlia  
E Micheon suo padre per man tiene.  
L'altro che vedi ch'auzza sì le ciglia  
Taddeo è quello ed Andrea è con lui  
Della città della insegna vermiglia,  
Che nel taglio mostrò gli ingegni sui.  
GHERARDI, *Filomena*, I, 5 (332) und II, 7 (406)

25. Anfang 15. Jh.

*Giovanni Gherardi da Prato, »Il Paradiso degli Alberti«*

(...) la legiadriissima forma di Venere cipriana, tutta isculta d'uno ardente rubino, sí gaia e tanto vaga e bella che maraviglia grandissima a chi la vede ella induce. Mai di certo aparechiò natura o arte piú lieta cosa né vaga: Fidia, il mirabile scultore, o il dotto Policreto e gli altri che piú valore ebbon dell'arte ne sarieno e rimarieno iscornati.  
GHERARDI, *Paradiso*, I, 81

26. 1416–1417

*Johannes Bertoldi de Serravalle, »Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii«*

Policreto fuit magnus sculptor ymaginum in marmoribus: fuit grecus (...) In tantum faciebat pulcras ymagines, quod ipse apparebant fere vive: et fecit statuam Veneris ex marmore ita proprium, quod quidam iuvenis cum ea concubuit.

Polikret war ein bedeutender Skulpteur von Bildwerken in Marmor; er war Grieche (...) Derart schöne Bildwerke schuf er, daß sie beinahe lebendig schienen; und er machte eine derart natürliche Statue der Venus aus Marmor, daß ein gewisser Jüngling mit ihr schlief.

BERTOLDI DE SERRAVALLE, *Comentum*, zu *Purg.*, X, 32f.

27. vor 1417

*Cino Rinuccini, »Tu voi ch'io parli, Amor, de la bellezza«*

La piccioletta bocca  
co' sottil labri fiocca  
suave odore da suoi nivei denti  
e 'l mento è sì polito, che si scocca  
Policreto e sui genti.  
*Poesie italiane del Trecento*, hg. Piero Cudini, Mailand 1978, 144–146

## 28. um 1420

*Lorenzo di Marco Benvenuti, »In Nicolaum Nicholum oratio«*

Quibus rebus adeo delinitus ac cecatus es, ut Helenam tibi aut Polissenam videaris habere; nam adeo deformitate sua, non dicam pulchritudine, adductus es, ut Policleti simulacrum aut Phidie tibi videaris in re animata despiciere. Tu tibi nature pulchritudinem, tu rerum scientiam, ut opinor, tu voluptatem, tu denique totam atque universam naturam in hoc maculoso corpo [der *concupina* Niccolis] contemplaris (. . .).

In diesen Dingen bist du so eingenommen und geblendet, daß du eine Helena oder Polyxena bei dir zu haben vermeinst; denn du bist durch ihre Unförmigkeit – Schönheit würde ich nicht sagen – derart in Bann gezogen, daß es dir scheint, ein Bildwerk des Polyklet oder Phidias angesichts der belebten Sache (d. h. der häßlichen Frau) verachten zu können. Du betrachtetest andächtig für dich, glaube ich, in diesem befleckten Körper die Schönheit der Natur, das Wissen über die Dinge, die Lust, und schließlich die ganze und allumfassende Natur (. . .).

Giuseppe Zippel, »L'Invettiva di Lorenzo di Marco Benvenuti contro Niccolò Niccoli«, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, XXIV (1894), 166–186; zit. nach ders., *Storia e Cultura del Rinascimento Italiano*, Padua 1979, 165 f.

## 29. nach 1423

*anonym, »Gentilis de Fabriano pictoris Epitaphium«*

Flectere qui vacuit policreti solus honores  
Omne preteritae vicit et artis opus  
Pingendo potuit naturam includere formis  
Quique hanc fingendo plene imitatus erat  
Maxima gentilis fabriane gloria terrae  
Hunc tumulum cineres iussit habere suos.

Der Verstorbene – als einziger die Ehrenstellung Polyklets einschränkend – / besiegte jedes Werk vergangener Kunst. / Durch seine Malerei konnte er die Natur in Formen einschließend (erfassen), / Und wer (sonst auch) diese (Natur) durch sein Bilden vollkommen nachahmte, / Den größten Ruhm (darin hat) Gentile aus dem Gebiet von Fabriano. / Er ordnete an, daß dieses Grabmal seine Asche bewahre.

VENTURI 1896, 20

## 30. 1426

*Guarino da Verona an Antonio Beccadelli Panormita*

Optavi saepenumero tua lectitans, nihil tecum dissimulanter feram, ut caeleste illud ingenium grandem et excelsam nactum materiam foret, in qua suas aperire divitias posset (. . .). Quanta credis dignitas et spectandi cupiditas simulacris inerat cum ex tofis et plumbo Polycletus ad marmor et aurum manum referebat.

Deine Schriften lesend habe ich mir oft gewünscht – ich spreche ganz offen mit dir –, daß jene himmlische Begabung einen großartigen und bedeutenden Themenvorwurf behandle, bei dem sie ihre (intellektuellen) Reichtümer eröffnen

könnte (...). Was glaubst du, wieviel Würde und Anreiz zur Betrachtung den Bildwerken innewohnte, als Polyklet seine Hand von Tuff und Blei wieder zu Marmor und Gold wandte?

GUARINO, *Epistolario*, Bd. 1, 521

31. 1427

*Guarino da Verona, Lobgedicht auf Pisanello*

(...)

Pinxerunt fabius Lucilius ambo Quirites  
Patricij. Verona parens nostra inclita quondam  
Turpilium vidit: cum membra similia vivis  
Ederet. hic fuerat tum ex ordine natu equestri.  
Canacus, Euphranor. policletus et actor [bzw.: acer] Apelles  
Praxiteles et mirro polignotusque, timanthes  
Munificus Zeuxis pleno celebrabilis ore.

(...)

Es malten Fabius und Lucilius, beides patrizische Quiriten. / Das ruhmreiche Verona, unser Geburtsort, sah ein Mitglied der / Turpilier: Dieser brachte nicht nur den lebenden ähnliche Gliedmaßen / hervor, sondern war sogar aus dem Ritterstand gewesen. / Canacus, Euphranor, Polyklet und Actor, Apelles / Praxiteles und Myron und Polignot, Timanthes, / der freigebige Zeuxis sind (alle) vollmundig zu loben. / (...).

GUARINO, *Epistolario*, Bd. 1, 554–557

32. 1430, 23. September

*Poggio Bracciolini an Niccolò Niccoli*

(...) heri reddite mihi sunt ab eo littere scripte Chii, quibus mihi significat se habere nomine meo tria capita marmorea Policleti et Praxitelis, Iunonis scilicet, Minerve, et Bacchi, que multum laudat, et ea dicit adlatum secum Cajetam usque. De nominibus sculptorum nescio quid dicam; greculi, ut nosti, sunt verbosiores et forsitan ad venendum carius hec finxerunt. Cupio me haec falso suspicari.

(...) gestern erhielt ich einen Brief von ihm (Poggios Agent Francesco da Pistoia) aus Chios, in dem er mir mitteilt, daß er in meinem Namen drei marmorne Köpfe des Polyklet und Praxiteles von Juno nämlich, Minerva und Bacchus erworben hat, die er sehr lobt; er sagt, er wird sie nach Gaeta mitbringen. Ich weiß nicht, was ich zu den Namen der Bildhauer sagen soll; die Griechen sind, wie du weißt, recht geschwätzig und haben diese vielleicht erfunden, um sie teurer zu verkaufen. Ich wünsche mir, daß ich in dieser Sache zu Unrecht zweifle.

POGGIO, *Lettere*, Bd. 1, 195

33. 1433, nach dem 19. April

*Carlo Marsuppini, »Consolatio de obitu matris«*

Pingat, si quis potest, Venerem Apellis, pictis vivis, quemadmodum Zeuxis, aves fallat, tabulis atque linteo Parrasium provocet, eburneo Jove inclitus

clipeo Minervae se includat, spirantes equos Polycleti atque Euphranoris marmoreos colossos sculpat, animosa signa Lysippi fingat, cavendis gemmis Pyrgotelem lacessat, Cnidum ut Praxiteles sua Venere nobilitet, Neptunum suasque Nereides delphinis insidentes Scopae eripiat, mensis et vasis cum Mentore certet, ingenio denique Timanthem superet, nobis vero satis superque sit si nostra scripta aliquid antiquorum redoleant, vel potius ab his omnino non degenerent.

Wer kann, der möge die Venus des Apelles malen, der möge durch lebendige Malereien wie Zeuxis die Vögel täuschen, durch Bilder und Vorhänge den Parrhasius herausfordern, sich selbst – berühmt durch einen elfenbeinernen Jupiter (d. h. wie Phidias) – auf dem Schild der Minerva mitdarstellen, die atmenden Pferde des Polyklet und die marmornen Kolosse des Euphranor weißeln, die beseelten Bildwerke des Lysipp bilden, durch seine geschnittenen Gemmen den Pyrgoteles herausfordern, sich wie Praxiteles durch seine Knidische Venus glänzendes Ansehen verschaffen, den (Ruhm für einen) Neptun und seine Nereiden auf Delphinen dem Skopas entreißen, durch seine Tische und Vasen mit Mentor wetteifern, schließlich durch sein Ingenium den Timanthes überwinden; uns freilich ist es mehr als genug, wenn unsere Schriften (nur) einen Hauch von etwas Antikem verbreiteten oder zumindest im Vergleich mit diesen nicht in jeder Hinsicht völlig abfielen.

MARSUPPINI, *Consolatio*, 397

#### 34. 1431–1438

Matteo Palmieri, »*Della Vita Civile*«

Ma ancora fia honorato a chi segue il sommo grado dell'opere virtuose rimanere nel secondo et, se non può, nel terzo. (...) Fidia ancora lascia honorato Policreto.

PALMIERI, *Vita Civile*, I, 133

#### 35. 1430er Jahre

Leon Battista Alberti, »*Intercoenales – Virtus*«

Virtus: (...) Viden quam sim nuda et foeda? Hoc ita ut sim efficit Fortunae dae impietas atque injuria. Aderam sane ornata apud Elysios campos inter veteres illos amicos Platonem scilicet, Socratem, Demosthenem, Ciceronem, Archimedes, Polycletum, Praxitelem et hujusmodi viros doctos et peritos, qui me dum vitam agebant, piissime atque religiosissime coluere. (...) ceteri amici mei percusi metu fugam sibi prope consulere: neque enim Polycletus peniculo, aut Phidias scalpro, (...) aut reliqui inermes adversus audacissimos armatos (...) ad sese tuendos valebant.

Tugend: (...) Siehst du, wie nackt und abstoßend ich bin? Diesen (Zustand) – so wie ich bin – bewirkt die Ruchlosigkeit und Ungerechtigkeit der Göttin Fortuna. Ich war in vollem Schmuck auf den Elysischen Gefilden im Kreis jener alten Freunde wie Platon, Sokrates, Demosthenes, Cicero, Archimedes, Polyklet, Praxiteles und (anderer) derartiger gelehrter und erfahrener Männer, die mich zu ihren Lebzeiten aufs andächtigste und ehrfürchtigste verehrten. (...) (Beim Angriff der Laster unter Führung Fortunas) beschlossen meine übrigen

Freunde furchterfüllt zu fliehen, denn weder Polyklet mit seinem Pinsel, noch Phidias mit seinem Meißel, (...) noch die übrigen Wehrlosen vermochten sich gegen die verwegenen Bewaffneten zu verteidigen.

ALBERTI, *Intercoenales*, 133f.

36. 1435

*Gerolamo Aliotti, »De monachis erudiendis«*

Eufnanorem, phidiam, policletum, lisippum, Caretem: milonem; qui sculptores fuere clarissimi: si se vel ad picturam vel ad oratoriam contulissent: in his forte prestantes evadere minime potuisse. Contraque zeusim, fabium, appellem ex pictoribus: aut ex oratoribus ysocratem, eschinem, demostenem si se sculpture figulineque dedissent: nequaquam summos ac perfectos in his artibus exstitisse.

Wenn Euphranor, Phidias, Polyklet, Lysipp, Chares oder Milon, die berühmte Bildhauer waren, sich entweder der Malerei oder der Redekunst zugewandt hätten, hätten sie bei diesen (Tätigkeiten) auf keinen Fall einer sehr starken / überlegenen Konkurrenz entgehen können. Wenn sich im Gegenzug von den Malern Zeuxis, Fabius oder Apelles oder von den Rednern Isokrates, Aischines oder Demosthenes der Skulptur oder Plastik gewidmet hätten, wären sie keineswegs als die bedeutendsten und vollkommen in diesen Künsten hervorgetreten.

ALIOTTI, *De monachis erudiendis*, fol. 47v

37. 1440, 2. Juli

*Giacomo Bracelli an Andreolo Giustiniani*

(...) ut electo aliquo phidiaco vel polycleto opere meas aedes, quae tuae sunt, exornes.

(...) daß du mein Haus, das das deine ist, durch irgendein ausgewähltes Werk des Phidias oder Polyklet schmückst.

*L'Epistolario di Iacopo Bracelli*, hg. Giovanna Balbi, Rom 1969, Nr. 6

38. um 1441

*Ulisse Aleotti, »Pro Jacobo Bellino pictore«*

Quanto che gloriar te puoy bellino  
che quel che sente il tuo chiaro Intellecto  
la mano industriosa il proprio effecto  
mostra di fuora gajo et pelegrino  
Siche ad ogni altro insegni il ver camino  
del divo Apelle et nobel Policleto  
che se natura ta facto perfecto  
questa e gratia del ciel e tuo destino  
Pero se ala tua fama e degno nome  
il vulgo invidioso de honor privo  
alcuna volta stimola et cuntende  
Habi pieta de lo suo grave some  
aprendi homai questo exempio vivo  
che qualche nebia il sol talor offende.

Corrado Ricci, »Un Sonetto Artistico del sec. XV«, in: *Arte e Storia*, 16 (1897), 27f.

### 39. um 1442

*Michele Savonarola, »Speculum physionomie«*

sculptores autem, quibus cura de omnibus dimensionibus maior fuit, semperque cum circulo sive cesto operantur, (...) magisque mediocritate hiisque mensuris adherentes sunt, unde Pollicleti imagines ita hiis mensuris ornatus conspiciunt ut ex illius mediocritate metrum de mensuris ipsis agnitionem non parvam capiamus.

Die Bildhauer jedoch, die mehr Sorgfalt auf alle Arten von Abmessungen verwenden (als die Maler) und immer mit Zirkel und Winkelmaß zugange sind, (...) orientieren sich insbesondere am (ausgewogenen) Mittelmaß und diesen Abmessungen, weshalb sich (auch) die Bildwerke des Polyklet so nach diesen wohlgefälligen Proportionen richten, daß wir aus den mittleren Maßen von jenem (Polyklet) keinen geringen Erkenntnisgewinn über die Proportionen an sich erlangen würden.

Venedig, Ms. San Marco, lat. VI, 156, coll. 2672, fols. 41 r–112 v, Zitat 100r; vgl. VESCOVINI 1993, 353

### 40. vor 1443

*Tito Vespasiano Strozzi, Epigramm zum Lobe Pisanellos*

(...)

Illustris nec te tantum pictura decorat,  
Nec titulos virtus haec dedit una tibi;  
Sed policleteas artes et mentora vincis;  
Cedit lysippus, phidiacusque labor.

(...)

(...) / Weder schmückt dich nur ruhmvolle Malerei, / noch gab dir diese eine Tugend (allein) dein Ansehen: / Vielmehr besiegst du (auch) die Künste des Polyklet und Mentor; / es weichen (vor dir) Lysipp und die Arbeit des Phidias. / (...)

VENTURI 1896, 54

### 41. um 1442/43

*Lorenzo Valla, »Collatio Novi Testamenti«*

Nam Phidias, Lysippus, Praxiteles, Polyclethus aliique optimi statuarii non modo ex auro, argento, ere, ebore, pario marmore opera effecerunt, verum etiam ex viliori sepe materia.

Denn Phidias, Lysipp, Praxiteles, Polyklet und die anderen hervorragenden Statuenbildner fertigten ihre Werke nicht nur aus Gold, Silber, Erz, Elfenbein und parischem Marmor, sondern oft auch aus geringerem Material.

VALLA, *Collatio*, 7f.

#### 42. 1448

*Cyriacus d'Ancona, Tagebucheintrag zu den Skulpturen des Juno-Tempels in Nauplia von Polyklet*

(...) pleraque primum argiuo in campo vidimus veterum Insignia monumenta & inter potiora non nullas pulcherrimarum imaginum candenti ex marmore tabellas, olim iunonio ex antiquissimo templo ex Insignibus polycleti vt putandum operibus, ad posteras relligionis nostrae aedes a christicolis ornamento deductas (...)

(...) zunächst sahen wir im Gebiet von Argos viele berühmte Monumente der Alten und zwischen den Bedeutenderen einige (Relief-)Tafeln aus glänzendem Marmor mit sehr schönen Bildwerken, ehemals aus dem uralten Tempel der Juno (und) – wie wir glauben – von den (dortigen) berühmten Werken des Polyklet, (dann aber) von den Christen zum Schmuck an die späteren Bauwerke unserer Religion überführt.

(...) Polycleti opus ex antiquo et diu deleto Argivo mycen[ae]que Iunonis delubro et Argivo in campo ad fac[ien]d[um] b[eatae] virg[inis] [eo]dem a posteris et nostrae religionis ho[no]rib[us] ornamento deductum.

(...) ein Werk des Polyklet aus dem alten und längst zerstörten Argivischen Heiligtum der Mykenischen Juno und auf das Gebiet von Argos verbracht, um von den Nachkommen als ebensolcher Schmuck zu Ehren der seligen Jungfrau und unserer Religion verwendet zu werden.

ZÖLLNER 1990, 469f., Anm. 93f.

#### 43. um 1449

*Cyriacus d'Ancona, Lobgedicht auf Ghiberti, Donatello und Niccolò Baroncelli*

s. App. A, 9

#### 44. 1444–1451

*Aeneas Sylvius Piccolomini an Gregor Hainburger*

Ante centum ferme annos & antea trecentis quadringentisque non inuenies qui per Italiam sermonem habuerit tersum & lucidum. Sic pingendi sculpendique accidit arti. Si ducentorum trecentorumque annorum aut sculpturas intueberis aut picturas, inuenies non hominum sed monstrorum portentorumque facies. Priscis uerò seculis Appellem atque Zeusim, Polycletum, Phidiam, & Praxitelem, magnos fuisse comperimus. Et de statuarijs quidem ipsi uidemus, & Vergilio fidem habemus dum ait: Credo equidem uiuos facient de marmore uultus. De pictoribus uerò testimonia sunt clarissimorum uirorum, qui profecto minime tantis eos praeconijs extulissent si picturam non aspexissent, sculpturae, uel similem uel illa pulchriorem. Sed ecce iam reuixerunt sculpendi pingendique disciplinae. Reuixit etiam eloquentia, & nostro quidem seculo apud Italos maxime floret.

Du würdest niemanden finden, der vor hundert oder auch vor dreihundert, vierhundert Jahren in Italien eine saubere und klare Sprache gehabt hätte. So ergeht es auch der Kunst des Malens und Meißelns. Wenn du die Skulpturen oder auch Malereien von vor zwei- oder dreihundert Jahren betrachtest, so fin-

dest du nicht die Gesichter von Menschen, sondern von Monstern und Mißgeburten. Wir wissen freilich mit Sicherheit, daß in den alten Jahrhunderten Apelles und Zeuxis, Polyklet, Phidias und Praxiteles bedeutende (Künstler) waren. Von den Bildhauern sehen wir es in der Tat selbst und vertrauen zudem Vergil, wenn er sagt: ›Ich glaube gar, sie formen lebendige Gesichter aus dem Marmor.‹ Für die Maler gibt es die Zeugnisse der berühmtesten Männer, die diese sicherlich keineswegs durch derartige Lobeshymnen emporgehoben hätten, wenn sie die Malerei nicht als der Skulptur ähnlich oder sogar als noch schöner als diese angesehen hätten. Aber sieh an, die Künste des Meißelns und Malens sind (heute) bereits wiederbelebt. Auch die Redekunst gewinnt neues Leben und steht in unserem Jahrhundert bei den Italienern in höchster Blüte.  
Aeneas Sylvius Piccolomini, *Opera Omnia*, Basel 1551, 647

#### 45. um 1450

*Francesco Contarini, »Dialogus«*

Dum itaque per amenas umbras per quingentos et mille passus descendissemus altero proximo specu sacrum Iovis fanum intuemur, divini Polycleti opus, ut ex epigrammate constabat (...).

Als wir so durch angenehmen Schatten fünfzehnhundert Schritte hinabgestiegen waren, erblickten wir in einer anderen, sehr nahen Höhle das geweihte Heiligtum (d. h. die Kultstatue) Jupiters, ein Werk des göttlichen Polyklet, wie aus der gereimten Inschrift hervorging (...).

CONTARINI, *Dialogus*, 304

#### 46. um 1451

*Giovanni Tortelli, »De Ortographia«*

Polycletus cum y greco & c ac t exilius scribitur fuit teste Plinio in .xxxiiii. naturalis historiae statuarius sua etate maximus Hageladisque discipulus. fuitque in eodem teste Quintiliano libro xii. de Institutione oratoria diligentia ac decor supra caeteros. Cui quanquam a plerisque tribuitur palma. tamen ne nihil detrabatur deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum. ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur re fugisse. nihil ausus ultra leves genas. Et quae Polycleto defuerunt: Phidiae atque Alcameni dantur. Nam & in ebore ut phidias operatus est dicente etiam Iuvenale in Satyra (...). phidiacum vivebat ebur nec non polycleti.

Polyklet wird auf griechisch mit y und c und t geschrieben; nach dem Zeugnis des Plinius im 34. Buch der *Naturkunde* war er der bedeutendste Statuenbildner seiner Zeit und Schüler des Hagelades. Er überragte in dieser Hinsicht – laut Quintilian im 12. Buch der *Unterweisung des Redners* – alle durch Sorgfalt und Anmut. Obwohl ihm von den meisten die Siegespalme (im Vergleich mit den anderen Bildhauern) gegeben wurde, glaubten sie dennoch (um auch etwas aussetzen zu können), daß es ihm an ›gewichtiger Würde‹ mangle. Denn weil er der menschlichen Gestalt eine über die (tatsächliche Natur-)Wahrheit hinausgehende Schönheit verliehen hatte, scheint er dem Ansehen der Götter nicht Genüge getan zu haben. Deshalb soll er auch (die Darstellung) des rei-

feren Alters gemieden und sich nur an bartlose Wangen gewagt haben. Und was dem Polyklet fehlte, war dem Phidias und Alcamenes gegeben. Denn auch in Elfenbein wie Phidias arbeitete er – so sagt Juvenal in einer Satire (...): ›Es lebte das Elfenbein des Phidias wie auch das des Polyklet‹.

Doryphoros cum y greco scribitur dici potest latine stipator vel satelles Nam componitur ex δορυ quod est lancea & φορος portans fuit etiam nomen viri proprium de quo Quintilianus in v. An vero statuarum artifices pictoresque clarissimi Cum corpora quam seciosissima fingendo pingendo ve efficere cuperent unquam in hunc inciderunt errorem ut Bogoam aut Megabizum aliquem in exemplum operis sumerent sibi Sed Doryphorum illum aptum vel militiae vel palaestrae aliorum quosque Iuvenum bellicosorum & Athletarum corpora decora vere existimarunt. Nos qui oratorem studemus effingere non arma sed tympana eloquenciae demus de eodem Thucydides de bello Peloponnesiaco Doryphorum inquit Polyclethus effinxit quam sibi stuatam magistram ait fuisse Lysippus.

Doryphoros wird auf griechisch mit y geschrieben; auf lateinisch kann man dazu Leibwächter oder Gefolgsman sagen. Denn es (das Wort) wird zusammengesetzt aus *doru*, was Lanze bedeutet, und *phoros*, d. h. tragend. Es war auch ein männlicher Eigennamen, von dem Quintilian im 5. Buch schreibt: ›Sind doch die berühmtesten Bildhauer und Maler, wenn sie durch Bilden oder Malen möglichst schöne Körper darzustellen wünschen, niemals auf den Irrweg geraten, einen Bagoas oder Megabyzus sich als Vorbild für ihre Arbeit zu nehmen, sondern den bekannten Speerträger, der für den Krieg taugt und auch für die Ringschule, und auch die Körper anderer junger Krieger und Athleten haben sie für wirklich schön gehalten: Wir dagegen, die wir uns bemühen, einen Redner zu bilden, sollten der Redekunst nicht Waffen in die Hand geben, sondern Tamburine?‹ Über denselben sagt Thukydides im *Peloponnesischen Krieg*: ›Polyklet schuf den Doryphoros; von dieser Statue sagte Lysipp, daß sie sein Lehrmeister gewesen sei.‹

TORTELLI, *De Orthographia*

#### 47. 1452

*Giannozzo Manetti, »De dignitate et excellentia hominis«*

De Praxitele, Phidia, et Policleto, optimis et excellentissimis statuariis idem sentimus quod de commemoratis pictoribus paulo ante sensisse diximus, quorum primus Venerem in quondam Indorum templo marmore ita venuste expressit, ut vix a libidinosis transeuntium conspectibus tuta et pudica servaretur. Ab alio tamen nescio quo Syracusis vacca quedam enea conflata pretereuntem taurum ad eius amorem et concubitum excitavit. Duorum quoque aliorum pleraque maxima et admirabilia adhuc Rome signa visuntur.

Über Praxiteles, Phidias und Polyklet, welche die besten und vorzüglichsten Bildhauer waren, denken wir genau das, was wir eben erst über die genannten Maler geäußert haben. Von ihnen hat der erste in einem knidischen Tempel eine Venus aus Marmor so schön gemeißelt, daß ihre Sicherheit und Ehre kaum vor den gierigen Blicken der Vorübergehenden bewahrt werden konnten.

Irgendein anderer hat indessen in Syrakus eine Kuh aus Bronze gegossen, so daß sie einen Stier, der vorbeikam, dazu aufreizte, sie zu verlangen und zu bespringen. Auch von den beiden anderen gibt es noch sehr viele höchst bedeutende, erstaunliche Werke, die man in Rom sehen kann.

Quod si veteres illi sapientes viri greci pariter ac latini picturam sculpturamve aliquam propterea apprime laudare et commendare solebant, quod Zeuxim, quod Appelem, quod Euphranor, quod Fabium, peregrinos pictores, vel quod Phidiam, quod Praxitelem, quod Policletum, quod Parrhasium, optimos illorum temporum sculptores habuisse arbitrantur (...).

Jene weisen Männer der alten Zeit nun, Griechen wie auch Lateiner, pflegten ein Gemälde oder auch eine Skulptur deswegen besonders zu loben und zu empfehlen, weil sie glaubten, es sei ein Werk von Zeuxis, von Apelles, von Euphranor, von Fabius, also von einem überragenden Maler, oder eines von Phidias, von Praxiteles, von Polyklet, von Parrhasius, also von einem der besten Bildhauer jener Zeiten (...).

MANETTI, *De Dignitate*, 88 u. 103; Übersetzung nach Giannozzo Manetti, *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen*, hg. August Buck, übers. Hartmut Lepin, Hamburg 1990, 60 u. 70

#### 48. 1452, Dezember

*Guarino da Verona an seinen Sohn Battista*

Eum autem sic ante oculos mihi sistis, ut Manuel Chrysolorae staturam, vultum, barbam, colorem, gestus totiusque corporis faciem cernens praec gaudio modo non clamitare coeperim: ›sic oculos sic ille manus sic ora ferebat.‹ Quo fit ut ad meum sensum Zeuxim, Apellem, Polycletum et, ut de nostris dicam, Gentilem, Pisanum, Angelum pingendi artificio superaris et eo magis quod primum quidem illi caducis et vanescentibus in dies coloribus pingebant aut pingunt, deinde quia mutas reddebant effigies et in quibus longe magis artificis quam effictae personae laus emereret, tu vero Manuelem meum sic firmiter sic perpetuo duraturum sic viventem exprimis coloras et pingis, ut maior in dies illi vita accedat et nominis immortalitas.

Du stellst ihn (Chrysoloras) mir jedoch dergestalt vor die Augen, daß ich die Statur, das Gesicht, den Bart, die Farbe, die Gebärden und das Aussehen des gesamten Körpers von Manuel Chrysoloras erkennend vor Freude beinahe auszurufen begonnen hätte: ›So hat jener die Augen, so die Hand, so das Gesicht!‹ Daraus folgt für mein Verständnis, daß du in der Kunstfertigkeit des Malens den Zeuxis, Apelles, Polyklet und – um von den unseren zu sprechen – den Gentile, Pisanello und Angelo (da Siena) übertriffst; und dies umso mehr, als jene zunächst einmal mit vergänglichen und mit der Zeit verblassenden Farben malten und malen, dann auch, weil sie stumme Bildnisse wiedergaben, aus denen weit mehr der Ruhm des Malers als der der dargestellten Person bedeutsam hervortritt; du freilich stellst meinen Manuel so beständig und so dauerhaft für die Zukunft und so lebendig dar, kolorierst und malst ihn, daß das Leben und die Unsterblichkeit des Namens bei jenem Tag für Tag noch zunehmen.

GUARINO, *Epistolario*, Bd. 2, 590

#### 49. vor 1455

*Lorenzo Ghiberti, »I Commentarii«*

Policreto Sicinio fu discepolo d'Agelle et fece dadumeno, uno fanciullo portante doni, et fece regole et lineamenti dell'arte. Et fece se ignudo di grande perfectione d'arte. Et fece due fanciugli ignudi e quali giuocano nella loggia di Tito imperatore della quale opera da molti è giudicato non essere veduto mai più perfecta opera nè di tanta excellentia et perfectione. Et fece Mercurio el quale è a Lisamacha et fece Hercole il quale è a Roma, pigliante l'arme, Aerchemona et Aceta. Et assa' acerba l'arte statuaria fece ad Epheso la statua di Gioue. Mercurio si dice essere di mano di Fidìa et sono in sulla piaca d'Epheso fatte con araviglose arti. Di costui si dice, arechò l'arte a perfectione.

Et perchè Stione amicho d' Alexandro Magno, al quanti dicono, essere stato fatto da Policreto, fece ancora costui la cacciagione d' Alexandro la quale è consecrata a Delphij;

Aristide fu discepolo di Policreto.

In detto tempo leghai in oro una cornuola di grandeca d'una noce colla scorza nella quale erano scolpite tre figure egregissimamente fatte per le mani d' uno excellentissimo maestro antico. Feci per picciuolo uno drago coll' alie un poco aperte e colla testa bassa, alza nel mezo il collo, l'alie faceano la presa del sigillo; era il drago el serpente uogliamo dire, era tra foglie dédra, erano intagliate di mia mano intorno a dette figure lettere antiche titolate del nome di Nerone, le quali feci con grande diligentia. Le figure erano in detta cornuola uno uechio a sedere in su uno scoglio era una pelle di leone et legato colle mani drieto a uno albero secco, a piedi di lui u'era uno infans ginochioni coll'uno piè e guardaua uno giovane il quale aueua nella mano destra una carta et nella sinistra una citera, pareua lo infans addimandasse doctrina al giovan. Queste tre figure furono fatte per la nostra età. Furono certamente o di mano di Pirgotile o di Policreto: perfette erano quanto cose uedessi mai celate in cauo.

O nobilissimo, questo possiamo considerare delli antichi statuarij et de' pittori li quali auessono per eterna memoria le dignità et la gratia della commendatione sono state a chi uiene poi, si come Mirone, Policreto, Phidia, Lisippo et gli altri li quali àno seguita la nobiltà della arte, imperò come nelle grandi città ouero agli re ouero agli nobili cittadini àno compiute l'opere: (...)

GHIBERTI, *Commentarii*, Bd. I, 15–17, 47, 226

#### 50. 1450er Jahre

*Angelo Decembrio, »De politia litteraria«*

Intra bibliothecam (...) denique ut quaedam signa sunt electissima apud Iuuenalem Euphranoris aut Policleti, dulcia uenientibus spectacula.

In den Bibliotheken schließlich (... soll es so sein), daß einige ausgewählte Bildwerke, bei Iuuenal (III,217) sind sie von Euphranor oder Polyklet, den Ankommenen als angenehmer Blickfang dienen.

Quin iidem etiam omnium uulgatissimi poetae. omnia quae volunt exquisitius atque subtilius quam ipsi pictores et gemmarum caesores effingunt. Nam quis polycletus uel Euphranor. quis Athenodorus (...). quis pyrgoteles ardentis penitus ingenii.

Ja selbst die einfachsten Dichter bilden (beschreiben) alles, was sie wollen, besser und feiner als die Maler und Gemmenschneider selbst. Denn was ist Polyklet, was Euphranor, was Athenodorus (...) was Pyrgoteles mit all seiner in ihm brennenden Begabung (im Vergleich zu diesen)?

Idemque Iuuenalis alia in parte perspicue. occurrit qui marmora donet. conferat Impensis. hic nuda et candida signa. hic aliquid praeclarum Euphranoris aut polycleti. Quod satis constat ueterum in primis bibliothecas. non sine simulachrorum et picturarum studiis extisse.

Und derselbe Iuvenal (sagt) an anderer Stelle sehr deutlich: »Es eilt der eine herbei, der Marmor als Baumaterial spendet, ein anderer (gibt) nackte und glänzende Bildwerke, ein dritter etwas Berühmtes von Euphranor oder Polyklet.«

Woraus zur Genüge hervorgeht, daß insbesondere die Bibliotheken der Alten nicht ohne Beschäftigung mit Bildwerken und Malereien existierten.

DECEMBRIO, *De Politia litteraria*, Pars III, 12f. und Pars LXVIII, 323–325; vgl. BAXANDALL 1963, 323 u. 325

### 51. nach 1451

*Antonio Averlino, gen. Filarete, »Trattato dell'Architettura«*

E più ancora, che tagliauano pietre fine durissime, in cornuole, et in altra pietre, le quali sono durissime; e con punte di diamante si bisogniano cauare et intagliare, e niente di meno l'intaliauano dentro teste d'imperadori, e di teste di donne: quella di Faustina diua, ch'era una degna cosa, et altre figure degnissime. Come la corniuola del patriarcha, che c'è tre figure degnissime quanto sia possibile fare: uno ignudo, leghato colle mani dirieto a uno arbore seccho; et uno con un certo strumento in mano con un poco di panno dal mezzo in giù, et uno in ginocchioni. Et uno calcidonio, il quale fù di Niccholaio Niccholi uenduto al patriarcha dugento ducati; il quale à in cauo uno huomo nudo a sedere su uno sasso con uno coltello da uno mano, dall' altra uno huomo armato; che sono tanto degnissimamente fatti, che la natura non credo auessi potuto fare meglio. Sono di tanta dignità queste due cose. che si tiene, che fussino di mano di Pulicreto; il quale si dice fu rè.

FILARETE, *Trattato*, lib. VII, fol. 46v; Buch XXIV

### 52. um 1455

*Alberto Advogadri, »De Religione & Magnificentia illustris Cosmi Medices Florentini libri II«*

Templum Divi Marci

(...)

quibus tantum marmore saxa vides.

(...)

Certum est, non cedent hi Polyclete tibi.

Die Kirche des Hl. Markus

(...)

in dieser siehst du unglaublich viel Marmor.

(...)

Sicher ist, daß diese (Marmorwerke) vor dir nicht weichen, Polyklet!

AVOGADRO, *Religione & Magnificentia*, 118

### 53. 1458

*Ubertino Posculo, »De laudibus Brixiae oratio«*

Nulla tamen opere plus gloriatur quam sacelo illo famosissimo; in quo sicut Athenis in arce Minervae Phidias cum vivebat ebur, ita hoc viventem beati Georgii Christi Dei militis et martyris imaginem, micantia Draconis lumina, trementemque puelam, equum hinnientem naribus afflentem ostendit. Quae imagines tanta pictoris nostri Gentilis arte effectae sunt, quanta Fydias, aut Policletus in marmore aut ebore, vel Apelles pictor vix affingere potuisset.

Man rühmt sich freilich keines Werkes mehr als jenes weltberühmten Heiligtums; in dem, so wie auf der Burg von Athen durch Phidias das Elfenbein der Minerva lebte, so auch dieses das lebendige Bildnis des Hl. Georg, Streiter Christi und Märtyrer, die blitzenden Augen des Drachens und das zitternde Mädchen, (sowie) das wiehernde Pferd mit geblähten Nüstern zeigt. Diese Bildnisse sind durch die Kunstfertigkeit unseres Malers Gentile derart wiedergegeben, wie es Phidias oder Polyklet in Marmor oder Elfenbein, oder auch der Maler Apelles kaum darzustellen vermocht hätten.

Keith Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London 1982, 134

### 54. 1459

*anonym, »Ricordi di Firenze«*

Entrai in San Lorenzo, martir grazioso;

[E] mai non vidi tanta degnitate.

Tutto 'l mio cuore qui prese riposo:

Non troppo di panni o di fiori adorno,

Ma d'un bel sito di muro prezioso.

Quivi guardando, [vidi] intorno intorno

Pietre concie di tale adornamento,

Che Pulicreto n'averebbe iscornò.

*Ricordi di Firenze, 5*

### 55. um 1459

*anonym, »Terze rime in lode di Cosimo de' Medici e de' figli«*

Similmente il bel templo vediesi

Di San Giovanni (...)

La parte dell'argento era 'ntagliata

Da più ch'un Policreto per ragione

E d'arte intera ben proporzionata.

La storia e la vita e passione

Del glorioso martire Batista  
Dal nascimento alla decollazione  
(...)

RIS, XXVII/1, Città di Castello 1907, 39–47, hier 43

#### 56. vor 1461

*Francesco Patrizi, »Ad ill. Principem D. Ludovicum Gonzagum...«*

Novisti siquidem victas concedere satis

Protogenis Zeusisque artes: ubi nunc Polycleti

Vivit honos (...)

Du wußtest ja, daß die besiegten Künste / des Protogenes und Zeuxis das Feld  
genug räumen: wo jetzt der Ruhm des Polyklet / lebt (...).

PATRIZI, *Poematum libri*, III, 1

#### 57. 1460er Jahre

*Porcelio Pandone, »Ad Immortalitatem Isaiae Pisani marmorum celatoris«*

Phidiacos alii digitos mirentur, et artem

Ille [?] Policleti, Praxitelisque manus.

Hac tamen Isayas in nostra aetate per orbem

Ingenii summa nobilitate nitet.

Andere mögen phidiasische Finger bewundern und die Kunst / der Hand des  
Polyklet und Praxiteles. / In dieser unserer Zeit jedoch glänzt Isaias auf der  
Welt / durch die überaus große Vortrefflichkeit seiner Begabung.

Vincenzo Golzio und Giuseppe Zander, *L'Arte a Roma nel secolo XV*, Bologna  
1968, 434f.

#### 58. um 1462/63

*Martino Filetico, »Iocundissimae Disputationes«, lib. III, 176*

Quis Actor, quis Polycletus, quis Marcellio fuerint scimus: scultores enim  
pictoresque fuerunt, quod artificium apud Corinthios praeclarum fuit (...).

Wer Actor, wer Polyklet, wer Marcellus gewesen waren, wissen wir: es waren  
nämlich Bildhauer und Maler, welche Kunstfertigkeit bei den Korinthern  
berühmt war (...).

Martino Filetico, *Iocundissimae Disputationes*, hg. Guido Arbizzoni, Modena  
1992, 324

#### 59. 1465

*Felice Feliciano, »Ad comendationem famosissimi sculptoris christophoris  
Hyeremie«*

Non fu mai Polycleto in Alabastro

Extracto per sculptor cosa divina

Ne Zeusi intento sopra la calzina

Per figurar un vivo in terra o in castro

Ne Heremita a contemplar sopradun lastro

Christo conficto e sul capo le spina

Ne astrologo levato la matina

Per veder inanci al sol transir un astro  
Quanto chel buon Christophol Hyeremia  
Examina distingue una figura  
Con lalto ingegno di sua fantasia  
Ne fu mai intanto precio la sculptura  
Ne anchor per ladvenir credo che sia  
Che meglio di lui sieguì la natura

Florentje. anno gratie MCCCC

LXV – Quinto Kl. Iulias.

Laura Pratilli, »Felice Feliciano alla luce dei suoi codici«, in: *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, 99 (1939–40), 33–105, hier 74f.

60. 1464–1469

Antonio Geraldini, »*Liber Carminum*«

Non mihi docti statuae Myronis,  
Mentoris non sunt operosa signa  
ulla, Lysippi tabulae aut Apellis,  
nec Polykleti (...).

Ich besitze weder Statuen des gelehrten Myron / noch irgendwelche kunstvollen Bildwerke des Mentor / Bildtafeln des Lysipp oder Apelles / noch des Polyklet (...).

GERALDINI, *Carmina*, III

61. nach 1466

Niccolò Morandi, »*Sonecti*«

s. App. A, 26

62. 1465–1471

Francesco Patrizi, »*De Institutione Reipublicae*«

(...) laudem meruit, ut diligentia & decore Policletus, cui plaerique palmam, unum tantum defuisse volunt, quod pondere quodam careret in pingendis numinibus. Et ut humanae formae aliquid supra veritatem adderet, ita aliquid de auctoritate deorum demeret, atqui laeves duntaxat genas pingere nitebatur, graviorem autem aetatem consilio fingebat. Huic contrarius quamvis sculptor fuit Phidias, nam longe melius deos quam homines expressit (...).

(...) Ruhm erwarb sich für Sorgfalt und Anmut Polyklet, dem die meisten die (Sieges-)Palme (im Vergleich mit den anderen Künstlern) geben; nur eines fehlte ihm ihrer Meinung nach, daß ihm beim Malen von Göttern eine gewisse gewichtige Würde fehlte. Und daß er der menschlichen Gestalt etwas über die Wahrheit hinaus hinzufügte und so etwas von der Würde der Götter hinzutut; jedoch bemühte er sich genaugenommen (nur) darum, bartlose Wangen zu malen, ein würdigeres Alter formte er (allein) auf Anraten. Das (genaue) Gegenteil zu diesem, allerdings ein Bildhauer, war Phidias, der viel besser Götter als Menschen darzustellen verstand (...).

PATRIZI, *Reipublica*, fol. 18v

63. um 1472

Niccolò Perotti, »In P. Papinii Statii Silvarum Expositionem« (zu II, 2, 67)  
Polycletus supra caeteros. quae Polycleto defuerunt Phidiae atque Al|c|a-  
meni dantur.

Polyklet überragte die anderen (Bildhauer); die Dinge, die Polyklet fehlten,  
waren dem Phidias und Alcamenes gegeben.

BAV, Vat. lat. 6835, fol. 80r

64. 1470er Jahre

Niccolò Perotti, »Cornucopiae, sive linguae latinae commentarii«  
Polycletus, qui statuarius maximus fuit (...).

Polyklet – er war der beste Statuenbildner (...).

PEROTTI, *Cornucopiae*, 236, Z. 19f.

65. 1474

Stefano Talice da Ricaldone, »Commento alla Commedia di Dante Ali-  
ghieri«

Et erat ita mirabiliter sculpta, quod non Policletus, qui summus lapicida,  
sed hic natura potentior arte in hoc defecisset. Iste representabat mortuos  
ita mirabiliter quod vivere videbantur. Inter alia fecit statuam Veneris adeo  
mirabilis pulcritudinis, quod repertus est juvenis qui adeo exarsit in amore  
eius, quod nunquam quievit donec eam cognovit.

Und es (das Relief) war so wunderbar gemeißelt, daß nicht Polyklet, der beste  
Bildhauer, sondern hier (auch) die Natur, die vermögender ist als die Kunst,  
daran gescheitert wäre. Dieses (Relief) zeigte die Toten so wunderbar, daß sie  
zu leben schienen. Unter anderem machte er (Polyklet) eine Statue der Venus  
von so wunderbarer Schönheit, daß sich ein Jüngling fand, der so sehr in Liebe  
zu ihr entbrannte, daß er niemals schlief bevor er sie nicht erkannte.

TALICE, *Commento*, 270

66. vor 1475

Domitio Calderini, »In Sylvas Statii Papinii« (zu II, 2, 67)

Polycletus Sicinis Ageladis discipulus Diadumenum fecit molliter iuvenem  
centum talentis nobilitatum Dorypharum viriliter puerum (...) huius pro-  
prium fuit excogitasse ut uno pede insisterent signa ut Varro ait: et pene ad  
unum exemplum.

Polyklet, Schüler des Sykoniers Ageladis, schuf den Diadumenos, einen Jüng-  
ling von weichlichem Ausdruck, berühmt durch (einen Kaufpreis von) einhun-  
dert Talenten, und den Doryphoros, einen männlichen Knaben (...); dessen  
Eigentümlichkeit war die Erfindung, daß seine Standbilder auf einem Bein auf-  
standen, wie Varro berichtet, und daß sie nach fast nur einem Vorbild (gemacht  
waren).

Domitio Calderini, *In Sylvas Statii Papinii*, Brescia 1476, o. S.

67. um 1475

*Francesco Filelfo, »De morali disciplina«*

Nec illud tamen praeterire nos debet, solere quandoque scientiam usurpari pro sapientia. (...) quemadmodum est contra illustres quosdam artifices, ut Praxitelem, Scopam, Phidiam, Apellem, Apollodorum, Parrhasium, Euphranora, Polycletem (...).

Dennoch dürfen wir uns nicht daran gewöhnen, darüber hinwegzugehen, so oft Fachwissen als Weisheit in Anspruch genommen wird. (...) das richtet sich (u. a.) gegen einige berühmte Künstler, wie den Praxiteles, Skopas, Phidias, Apelles, Apollodor, Parrhasius, Euphrano und Polyklet (...).

Francesco Filelfo, *De morali disciplina*, Venedig 1552, 27

68. um 1477

*Alessandro Braccesi, »Epigrammaton libellus, XVII: In eius [Albierae Albierae] marmorea effigiem«*

Albiera, insigni forma spectanda, viator,

Ut paulum sistas aspiciasque rogat,

Duxerit e Pario tales si marmore vultus

Docta Polycleti Praxitelisve manus.

Ne tamen in terris formosior ulla deabus

Esset, mors issu me rapuit superum.

Albiera, die man wegen ihrer schönen Gestalt betrachten muß, bittet, daß du – Vorbeigehender – / etwas verweilst und sie ansiehst, / ob die gelehrte Hand des Polyklet oder Praxiteles / aus parischem Marmor (je) ein solches Antlitz formten. / Damit jedoch auf Erden niemand schöner als die Göttinnen / wäre, raubte der Tod mich auf Anweisung der Himmlischen.

*Alexandri Braccii Carmina*, hg. Alessandro Perosa, Florenz 1943, 108f.

69. zusammengestellt 1475–78

*Raffaele Zovenzoni, »Istrias«, lib. I, 14, »In Calumniatorem Sixti Pontificis«*

Colla heu quid memorem, quid eburnea poma, quid artus,

quales nec Phrygius viderat ille Paris?

Nec talem posuit Polycletus in arce Minervam:

(...).

Ah! Was soll ich die Rundungen des Halses in Erinnerung rufen, was die elfenbeinernen Brüste, was die Gliedmaßen, / wie sie weder jener Phrygische Paris gesehen hatte, / noch Polyklet solches auf die Burg der Minerva stellte: / (...).

*Raffaele Zovenzoni, »Carmina, Epaeodia in inclytum atque potentissimum Dominium Venetorum«*

Cernis et augustas huic divi Principis aedes,

huic turrim aurato tangentem vertice coelum

hicque micat Pario structum de marmore templum,

Marce, tibi, foribus fulget cui limen aenis:

intus ebur vivens, simul aera loquentia credas:

Zeusis et antiqui Polycleti opera alta reident.

Hier erblickst du den erhabenen Palast des Fürsten (d. h. des Dogen), / hier den  
Turm, dessen vergoldete Spitze den Himmel berührt, / und hier leuchtet der  
aus Parischem Marmor / für dich, Markus, errichtete Tempel, dessen Eingang  
durch Bronzetüren erglänzt: / Im Inneren glaubst du, das Elfenbein sei leben-  
dig und gleichermaßen die Werke aus Erz sprechend: / Es erstrahlen erhabene  
Werke des Zeuxis und Polyklet.

ZOVENZONI, *Istrias / Carmina varia*, 74f. u. 150

70. 1478

*Angelo Michele Salimbeni, Lob des verstorbenen Francesco Cossa*

(...)

Hor è il pensier, ho è la voglia mossa  
et tutta mia cagion priva d'effecto  
da poi ch'a nostra età mort'ebbe invidia,  
et se zìa tolse Policleto e Phidia,  
Timante, Apelle, fè maggior diffecto  
quando tolse da nui Francesco Cossa.

Rosemarie Molajoli, *L'opera completa di Cosmè Tura*, Mailand 1974, 8f.

71. um 1480

*Iunianus Maius, »De priscorum proprietate verborum«*

Polykletus statuarius. Plinius. xxxiii. Quintilia. duodecimo

Polyklet, ein Statuenbildner, (vgl.) Plinius im 33. Buch (der *Naturkunde*),

Quintilian im 12. Buch (der *Unterweisung des Redners*)

MAIUS, *De proprietate*

72. späteres 15. Jh.

*Comedio Venuti*

O leggiadri, preclari e alti ingegni,  
vaghì di contemplar mirabil cose,  
venite a veder quella, in cui già pose  
Natura e 'l Ciel sua arte e suoi ordegni!  
Qual Giotto o Cimabue fra i lor desegni,  
Policleto o Prasitele compose  
bellezze in forma tanto gloriose,  
quanto ha costei, che par qui star non degni?

*Lirici Toscani del Quattrocento*, hg. A. Lanza, Bd. 2, Rom 1975, 688, Nr. LIV

73. späteres 15. Jh.

*Bernardo Pulci*

Ne si candida perla anel mai strinse,  
rubino o gemma lampeggio piu in oro,  
ne Giotto o Cimabue simil lavoro,  
Prasitel, Fidia o Policleto finse;  
(...)

*Lirici Toscani del Quattrocento*, hg. A. Lanza, Bd. 2, Rom 1975, 307, Nr. XXXV

#### 74. 1480–1481

*Angelo Poliziano, Kommentar zu Statius, »Silvae«, II, 2, 67:*

POLYCLETEO. Polycletus sculptor floruit Olympiade 87. Plinius cap. 7°: ›Venere autem et in certamen laudatissimi, quanquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas, quae cum in templo Ephesiae Dianae dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificum, qui praesentes erant, iudicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua iudicassent. Haec est Polycleti, proxima ab eo Phidiae, tertia Cheritiae, quarta Cyclonis, quinta Phradmonis.‹ Fuit vero ›Siconius, Ageladis discipulus, diadumenum fecit molliter iuvenem, centum talentis nobilitatum, item et doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes velut a lege quadam, solusque hominum artes ipse fecisse artis opere iudicatur. Fecit et dstringentem se et nudum talo incessentem duosque pueros item talis nudos ludentes, qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio – quo opere nullum absolutius plerique iudicant –; item Mercurium, qui fuit Lysimachiae, Herculem, qui romae, Antaeum a terra substinentem, Artemona, qui Uphenaporretos appellatus est. Hic consumasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse. Proprium eiusdem, ut uno curure insisterent signa, excogitasse, ut ait Varro et paene ad unum exemplum.

POLYCLETEO. Der Bildhauer Polyklet war in der 87. Olympiade auf der Höhe seines Ruhms. Plinius im 7. Kapitel: ›Auch die berühmtesten Künstler kamen, obgleich sie zu verschiedenen Zeiten geboren waren, miteinander in Wettstreit, da alle (Statuen der) Amazonen geschaffen hatten; als diese im Tempel der Diana zu Ephesos geweiht wurden, beschloß man, die schönste von ihnen durch das Urteil der anwesenden Künstler selbst auswählen zu lassen; dabei wurde es offenbar, daß es diejenige war, die alle nach ihrer eigenen als die zweitbeste beurteilt hatten. Es war die des Polyklet, die nächstfolgende die des Phidias, an dritter Stelle stand die des Cheritias (Kresilas), an vierter die des Cyclon (Kydon) und an fünfter die des Phradmon.‹ Er (Polyklet) war nämlich ›aus Sikyon, ein Schüler des Hagelades, schuf den mit einer Kopfbinde sich schmückenden Jüngling von weichlichem Ausdruck, berühmt durch den Preis von 100 Talenten, ferner einen speertragenden Knaben, in männlicher Haltung. Auch verfertigte er eine Statue, welche die Künstler als Kanon bezeichnen; und aus diesem Kanon leiten sie die Grundregeln der Kunst wie aus einer Art Gesetz ab; er allein ist es unter den Menschen, dem zuerkannt wird, die Kunst als solche durch ein Kunstwerk offenbart zu haben. Er schuf auch einen sich abschabenden und einen nackten Mann, der mit einem Knöchel / Würfel (statt: mit dem Speer) herankommt, und zwei nackte, ebenfalls mit Knöcheln spielende Knaben, die Würfelspielenden genannt; sie befinden sich im Atrium des Kaisers Titus – sehr viele behaupten, es gäbe kein vollkommeneres Werk als dieses; auch [schuf er] einen Herkules, der sich in Rom befindet und den Antaeus von der Erde hochhebt (statt: einen Anführer, der zu den Waffen greift), und den Artemon, den man (›den Herumgetragenen‹) genannt hat. Man sagt, Polyklet habe diese Wissenschaft zur höchsten Vollendung gebracht und die Toreutik so gelehrt, wie Phidias sie geoffenbart hat. Eine Besonderheit

von ihm ist die Erfindung, Statuen auf einem Bein stehen zu lassen, wie Varro berichtet, und sie fast immer nach ein und demselben Muster (zu machen).

POLIZIAN, *Commento*, 444

75. 1481

*Cristoforo Landino*, »*Commento alla Divina Comedia*«

Preterea dimostra che tali imagini sono si proprie: che non che policleto o qualunque altro ottimo scultore. Ma la natura non le potrebbe fare si proprie. Ilche niente altro significa se non che tale humilta debba essere in sua propria imagine: in forma che ne ingegno dhuomo ne moto naturale la possi far piu propria. Policleto fu figliuolo dagelade & della citta di Sicione Sculptore molto celebrato appresso de glantichi & maxime per una statua alquale chiamano Diadumeno Stimata cento talenti. Ilperche hebbe nome conveniente ad se perche policleto in greco significa huomo di molta fama.

LANDINO, *Commento*, fol. 163

76. nach 1482

*Giannozzo Manetti*, »*Vita di Filippo Brunelleschi*«

Gli operaj e huficialj della fabrica (...) non credevano, non che Filippo, ma Pulicreto l'avessi potuto fare meglio, perche la fama di Filippo non era ancora divulgata, che era giovanetto e aveva la mante piu diritta al fare che a parere.

MANETTI, *Vita*, 49

77. 1480er Jahre

*Francesco di Giorgio Martini*, »*Trattato di architettura*«

E chi così è il quale non sia vento per cupidità di roba o altre passioni, ma per gentilezza d'animo e ingegno lassi di sé perpetua et eterna memoria, come che furno molti scultori e dipentori, in nel numaro de' quali fu Miron, Pulicreto, Fidia, Lisippo e li altri che per arte acquistato hanno grande laulde. Alcuni altri nonper arte ma per sola industria, come che fu Helas atenense, Chion da Corinzio, Bolas da Bizanzio. E molti altri che son trovati che dipentori stati che perpetua et eterna fama acquistato hanno, come che Aristomane, Apelle, Andromade, Zeusi e Pulicreto, e molti altri delli omini degni de' qua' menzione non farò.

FRANCESCO DI GIORGIO, *Trattati*, Bd. 1, 70

78. 1481–1484

*Francesco Patrizi*, »*De Regno & Regis institutione*«, Prato 1531

Nec Lysippum pictorem probare videtur, qui unum solum Polycleti opus quasi magistrum sibi praefecit, a quo tantum didicerit, ut ad id exemplar sexcenta, & decem opera perfecit. Dicebat namque Lysippus Doriphorum puerum a Polycleto factum omnes artis virtutes in se habere. Proinde artifices illum canona vocabant, & lineamenta totius artis ex eo sumebant, veluti a lege quadam totius picturae. Adeo in uno opere ars omnis consummata erat. (...) Et ne a pingendi officina recedam, quanti laboris est animi affectus

penicillio, umbra, lumine, ac colorum varietate exprimere. Non enim satis est pictorem corporum tenus tantum laborare, sed animi quoque sensus, ut exprimat omni cura omnique diligentia nitatur oportet. Polycletus Sythionius animi affectus plurimum dicitur ostendisse, & praecipue in illis duobus pueris, quos nudos talis ludentes fecit. Vivi enim, & pene spirantes esse videbantur, quo opere nullum perfectius absolutum plerique iudicaverunt.

Dies scheint der Maler Lysipp nicht zu bestätigen, der sich ein einziges Werk des Polyklet sozusagen zum Lehrmeister nahm, von dem er so viel gelernt hatte, daß er nach diesem Vorbild 610 Werke vollendete. Lysippus nämlich pflegte zu sagen, daß der von Polyklet gefertigte Knabe Doryphoros alle Vorzüge der Kunst in sich vereine. Daher nannten die Künstler jenen (Doryphoros) den Kanon und entnahmen von ihm die Konturen/Zeichnungsregeln der ganzen Kunst – wie von einer Art Gesetz für die gesamte Malerei. Derart war die gesamte Kunst in einem Werk zur Vollendung gebracht. (...) Um zur Malerei zurückzukehren: Wieviel Arbeit macht es, die Seelenregungen mit dem Pinsel, mit Schatten, Licht und den verschiedenen Farben auszudrücken. Es genügt nämlich nicht, daß ein Maler seine Arbeit nur auf die Körper bezieht, sondern er hat auch die Seelenregungen auszudrücken, worum er sich mit allem Eifer und aller Sorgfalt bemühen muß. Von Polyklet aus Sythion heißt es, er habe den größten Teil der Seelenregungen gezeigt, und zwar insbesondere bei jenen beiden Knaben, die er als nackte Würfelspieler darstellte. Sie schienen nämlich zu leben und beinahe zu atmen – ein Werk, von dem viele meinten, kein anderes sei besser und vollendeter.

PATRIZI, *De Regno*, lib. II, tit. 4 ›Formas quasdam primarias quas sola mente concipimus, quae a Platone ideae dicuntur (...)‹, fol. LXII–LXIII

## 79. 1480er Jahre

*Ugolino Verino, »Carlias«, lib. VIII*

Aurea testudo miris celatis figuris

Extabat. Phidias cedit, Polycletus et ipsa

Artifici natura! Loqui et spirare putabis

Marmora, tum vultu varias ostendere curas.

Nec mirum, astriferi divinus sculptor Olympi,

Archetypum ex nihilo verbo qui pinxerit orbem,

Caelestes maiore domos si fecerit arte.

Ein goldenes Dach mit bewundernswert gemeißelten Figuren ragt empor. Phidias muß sich angesichts (dieses) Künstlers geschlagen geben, Polyklet und selbst die Natur! Man glaubt, die Marmorwerke würden sprechen und atmen, und darüber hinaus verschiedene Gesichtsausdrücke vorweisen. Kein Wunder, der göttliche Bildner des bestirnten Olymps, der die Welt als Urbild aus dem nichts mit einem Wort gemalt hat, hat sich die himmlischen Behausungen mit größerer Kunst (als auf Erden zu sehen) geschaffen.

Ugolino Verino, *Carlias*, hg. Nikolaus Thurn, München 1995, 282

80. 1486

Antonio da Crema, »Itinerario al Santo Sepolcro«

E ne le confine di Argos e de Mycene era il tempio dicato a Iunone, dove erano li simulacri di Policleto, prestantissima laude de l'arte de tutti li altri, cedendo invero a le imagini de Phidia de spesa e de magnitudine.

Antonio da Crema, *Itinerario al Santo Sepolcro 1486*, hg. von Gabriele Nori, Pisa 1996, 59

81. vor 1489

Angelo Poliziano, »Liber miscellaneorum«, cap. XLVII »Quae Plinius super titulis veterum artificum pendentibus prodiderit, ea de monumentis etiam veteribus agnita Romae, sicutique speciem Vergilianae aegidos.«

Siquidem, ut ait Plinius in praefatione librorum Naturalis historiae: Summi illi artifices, etiam absoluta opera pendenti titulo inscribere, ut Apelles faciebat, & Polyclitus, tanquam inchoata semper arte, & imperfecta, ut contra iudiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quicquid desideraretur, si non esset interceptus.

Wie Plinius im Vorwort zu den Büchern der *Naturkunde* sagt: Ja selbst jene ausgezeichneten Künstler gaben auch ihren vollendeten Arbeiten nur eine unverbindliche Aufschrift wie z. B. »Apelles oder Polyklet arbeitete daran«, als ob das Kunstwerk immer noch im Anfangsstadium und unfertig wäre, so daß dem Künstler stets eine Rückzugsmöglichkeit blieb, sich gegen die verschiedenen Anfechtungen der Kritiker mit der Behauptung zu rechtfertigen, er sei gerade dabei gewesen, alles, was noch mangelhaft war, zu verbessern, wäre er nicht unterbrochen worden.

POLIZIAN, *Opera*, 264

82. 1489

Piattino Piatti

»Leonardus Vincia Florentinus Statuarius Pictorque nobilissimus de se parce loquitur«:

Non sum Lysippus: nec Apelles: nec Policletus:

Nec Zeusis: nec sum nobilis aere Myron.

Sum florentinus Leonardus, Vincia proles:

Mirator veterum discipulusque memor.

Defuit una mihi symmetria prisca: peregi

Quod potui: veniam da mihi posteritas.

Der Florentiner Leonardo da Vinci, weltberühmter Bildhauer und Maler, spricht mit wenigen Worten über sich: Ich bin nicht Lysipp, noch Apelles, noch Polyklet / Noch Zeuxis, auch bin ich nicht der durch Bronzewerke berühmte Myron. / Ich bin der Florentiner Leonardo, Abkömmling der da Vinci, / ein Bewunderer der Alten und ihr erkenntlicher Schüler. / Es fehlte mir eine alte Symmetrie(-Gesetzmäßigkeit): Ich habe mich darum bemüht wie ich konnte: Die Nachwelt sei mir (darum) gnädig.

Luca Beltrami, *Documenti e Memorie riguardanti la Vita e le Opere di Leonardo da Vinci*, Mailand 1919, 25f., vgl. auch 209

83. 1489

*Desiderio Spreti, »De amplitudine: de vastatione: & de instauratione Urbis Ravennae«*

Qualis est in primis divi Vitalis basilica. (...) Adsunt etiam candissimo in marmore tres infantium imagines opus nec immerito ut fertur polycleti quae omnes certe alias pulchritudine arte & optima membrorum proportione facillime superant.

Was sich zuvörderst in der Basilika des Hl. Vitalis befindet. (...) Es gibt dort auch die Bildnisse dreier Knaben aus weißestem Marmor, ein Werk, das nicht zu Unrecht dem Polyklet zugeschrieben wird, das sicherlich alle anderen durch seine Schönheit, Kunstfertigkeit und hervorragende Proportionierung der Glieder mit größter Leichtigkeit überragt.

SPRETI, *Ravenna*, o. S.

84. um 1467–1490

*Francesco Colonna, »Hypnerotomachia Poliphili«*

O quanto artificiosamente adimpivano il misterio suo di praeclara factura! Toreumata sencia fallo non di lithoglypho Poli|cl|eto, né die Phidia, né di Lysippo (...)

COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 7r, 46

85. 1487–1490

*Francesco Arrigoni, Epigramm auf Leonardos Reitermonument für Francesco Sforza*

Num Scopas fecit statuam hanc equestrem?

Num Polycletus? Phidiasne? num tu

Hanc Myro? Lysippene condidisti?

Num simul omnes?

Hat etwa Skopas diese Reiterstatue gemacht? / Oder Polyklet? Oder Phidias? Oder (hast) du / dies etwa (gemacht), Myron? Hast du, Lysipp, es zusammengefügt? / Oder etwa alle zusammen?

Rózsa Feuer-Tóth, »Writings on the arts at King Matthias' court«, in: *Acta Historiae Artium*, 32 (1986), 27–58, hier 52

86. spätes 15. Jh.

*Lorenzo de' Medici, »Per una statua della sua donna«*

»Qual piú propria ha potuto il magistero

trar della viva e natural sua forma,

tal ora è qui: sol manca ch'ella anele.

Ma, se colui ch'espresse il volto vero,

mostrassi la virtù che in lei s'informa

che Fidìa, Policleto e Prassitèle?«

Lorenzo de' Medici, *Opere*, hg. Attilio Simioni, Bd. 1, Bari 1913, 149

87. spätes 15. Jh.

*anonym, Lob der Sammlung des Lorenzo de' Medici*

Caelatum argento, vel fulvo quidquid in auro est,  
Aedibus hoc, Laurens, vidimus esse tuis,  
Praxitelis, Phoenicis, Aristonis, atque Myronis  
Fingere tam doctae quod potuere manus,  
Cunachus, aut Mentor, Pythias [Phidias?], vel uterque Polycles  
Lysippus quidquid, Callimachus dedit,  
Quae collegisti miro virtutis amore.

(...)

Alles was es plastisch Gearbeitetes in Silber oder rotgelbem Gold gibt, / sehen wir in deinem Haus versammelt, Lorenzo. / Was die so gelehrten Hände des Praxiteles, Phoenix, Ariston und Myron / zu bilden vermochten, / (und) alles was Cunachus oder Mentor, Phidias oder die beiden Polycles / Lysippus und Callimachus gaben, das hast du mit bewundernswerter Tugendliebe gesammelt. / (...)

MÜNTZ 1888, 56

88. 1492

*Aurelio Bienato, »Oratio in funere Laurentii Medice«*

An memoremus que pro dignitate illius urbis maxime etiam commemoranda forent (...) Lithostrata uiarum: marmoreas domos: Theatra: Turres: Porticus: Tempa: Fontes: & nemora in domibus sacros imitantia lucos: & ea que dum in miraculis legimus. Pyramides (...) columnas: obeliscos: Polycleti aut Phidie statuas ac imagines: quomodo ex universo orbe terrarum omnia in manu Florentinam confluerint admiramur.

Gedenken wir der Dinge, die insbesondere auch für die Würde jener Stadt ins Gedächtnis gerufen werden müssen (...): steinerne Straßenbeläge, marmorne Häuser, Theater, Türme, Tore, Tempel, Brunnen und die Baumbepflanzung, die auf den Hausgrundstücken heilige Haine nachahmt, und die Dinge, von denen wir sonst in Wundergeschichten lesen: Pyramiden, (...) Säulen, Obelisken, Statuen und Bildwerke von Polyklet und Phidias: Wir bewundern, wie aus dem ganzen Erdkreis alles nach Florenz in eine Hand zusammenfloß.

BIENATO, *Oratio*, aiiii v

89. 1490 – vor 1498

*Vespasiano da Bisticci, »Le vite« (Vita di Nicolaio Nicoli fiorentino)*

Is cadè un di che andando Nicolaio fuori di casa, vidde uno fanciullo che aveva uno calcidonio al collo, dove era una figura di mano di Policreto molto degna (...).

VESPASIANO, *Vite*, 233

90. Ende 15. Jh.

*Nicodemo Folengo, »Elegiarum liber IV. Ad divum Federicum Urbini Ducem«*

(...)

Non Capitolinus fulget Dictaeus ebur ve  
Phidiacum, satyrus Stratonici ve iacens,  
Non gravis Albano tibicina, nec Polycleti  
Corpora (...).

(...) / Es glänzt nicht der kapitolinische Kreter (d. h. die Jupiterstatue) oder /  
phidiasisches Elfenbein oder der liegende Satyr des Stratonikus, / nicht die von  
Albanus geschwängerte Flötenspielerin, noch des Polyklet / Körper (...).  
Nicodemo Folengo, *Carmina*, hg. Carlo Cordié und Alessandro Perosa, Pisa 1990

91. 1494

*Epitaph des Niccolò dell'Arca*

Qui vitam saxis dabat, et spirantia signa  
Coelo formabat, proh dolor, hic situs est  
Nunc te Praxiteles Phidias, Policletus adorant  
Miranturque tuas, o Nicolae, manus.

Der den Steinen Leben gab und atmende Bildwerke / durch (die Gunst) des  
Himmels formte – oh Schmerz! –, dieser liegt hier begraben. / Jetzt verehren  
dich Praxiteles, Phidias und Polyklet / und bewundern, oh Niccolò, deine  
Hände.

Cesare Gnudi, *Niccolò dell'Arca*, Turin 1942, 65

92. 1494

*Francesco Maria Grapaldi, »De partibus aedium«*

[Architecti] sint pluribus disciplinis ornati (...) Architectus enim non debet  
nec potest esse (...) pictor ut Apelles sed graphidos non imperitus: nec  
plastes ut myron seu polycletus: sed rationis plasticae non ignarus.

[Architekten] sollen sich durch die Kenntnis vieler Disziplinen schmücken (...)  
Zwar braucht ein Architekt nicht – und kann auch nicht (...) – ein Maler vom  
Range eines Apelles sein, soll aber in den graphischen Künsten (eben dennoch)  
nicht unerfahren sein; ebenso (braucht er) kein Bildner wie Myron oder Poly-  
klet sein, aber (dennoch) nicht ohne Kenntnisse der Gesetze der Bildneri.

GRAPALDI, *De partibus aedium*, fol. 155r

93. 1493–1496

*Prospettivo Milanese, »Antiquarie prospettiche«*

(...)

Se tu [Leonardo da Vinci] vivessi piu che mai atandro  
e non venissi doue policreta  
non valeresti per antichun landro  
Due de serpentino marmo e ebreta  
di porfido alabastro & altre gemme  
di man di phidia praxitele leta  
Sonci doi gran colos anbedo insieme  
(...)

PROSPETTIVO MILANESE, *Antiquarie prospettiche*, o. S.

94. 1496

Luca Pacioli, »De divina proportione«

Leonardo da Vinci compatriota nostro fiorentino: qual de sculptura getto: e pictura con ciascuno el cognome verifica. Commo l'admiranda e stupenda equestre statua (...) a la sanctissima invicta vostra paterna memoria [Franciscus Sforza] dicata. da l'invidia di quelle de Fidia e Prasitele in Monte Cavallo al tutta aliena; col ligiadro de l'ardente desiderio de nostra salute simulacro, nel degno e devoto luogo de corporale e spirituale refectione del sacro templo de le Gratie de sua mano penolegiato – al quale hogi de Apelle, Mirone, Policreto e gli altri convien che cedino – chiaro el rendano.

Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, Mailand 1956, 4

95. 1498

Luca Pacioli, »De viribus quantitatis«

(...) supreme et legiadriissime figure de tutti i platonici et mathematici regulari et dependenti, ch'in prospectivo disegno non è possibile al mando farli meglio, quando bene Apelle, Mirone, Policreto et gli altri fra noi tornassero, facte et formate per quella ineffabile sinistra mano a tutte discipline mathematici acomodatissima del prencipe oggi fra mortali, pro prima fiorentino, Lionardo nostro da Vinci, in quel felice tempo ch'insiemi a medesimi stipendii nella mirabilissima citta di Milano ci trovammo.

Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, Mailand 1956, 227

96. nach 1499

Battista Spagnoli Mantovano, »Sylvarum libri«, lib. II, vi »Bap. Mat. in Andream Matiniam pictorem«

(...)

Quid gnidae veneris, quid te suspendit apellis  
Gratia? protogenis tabulas & zeusidis uvas  
Parrhasii quid cernis aves. Quid signa tardant  
Marmora praxitelis, statuaeque euphranioris? omne  
Phidiacum superatur ebur. Polycletica virtus  
Sordet: & Andreae perdit collata decorem.

(...)

Was hält dich die Anmut der Knidischen Venus, was die des Apelles auf? / Was betrachtest du die Tafeln des Protogenes und die Trauben des Zeuxis, / die Vögel des Parrhasius? Was hemmen (deinen Schritt) / die marmornen Bildwerke des Praxiteles und was die Statuen des Euphranor? Alles / phidiasische Elfenbein wird übertroffen. Die polykletische Tugend / wird verächtlich und verliert, verglichen mit der des Andrea, ihre Zierde.

KRISTELLER 1902, 492

97. 1500

Cristoforo Baschenis, *Signatur der Fresken in S. Giorgio, Dorsino (Trient)*

Non Mios hic labor est, non Mentoris aut Policleti / Pictorem sequitur gloria tanta meum / Quis tuus est pictor et quem tantis laudibus ornas / Unde

est? Hunc faciunt tempora longa senem? / Vallis Averariae locus est huic patria: nomen / Christophorus: septem flexit olimpiades / (...) Completum fuit die IV iulij 1500.

Dieses Werk ist nicht von Minos, nicht von Mentor oder Polyklet. / So viel Ruhm fällt (allein) meinem Maler zu. / Wer ist dein Maler und wen schmückst du mit so viel Lob? / Von woher stammt er? Ist dieser aufgrund langer Lebenszeit schon Greis? / Das Tal der Averaria ist ihm Vaterland, sein Name / (lautet) Cristoforo, sieben Olympiaden (d. h. 35 Jahre) hat er hinter sich gebracht. / (...) Vollendet war es am 4. Tag des Juli 1500.

Silvia Vernaccini, *Baschenis de Averaria*, Trient 1989, 28

#### 98. 1502

*Ambrosius Calepinus, »Dictionarium«*

POLYCLETUS, πολυκλείτος, (...) statuarius eximius, diligentia & decore supra caeteros (ut inquit Quintilia.) Nam ex aere signa fecit, nobilitata scriptorum praeconio. in primis fecit astragalizontes: hoc est talis ludentes, quo opere nullum absolutius iudicant. Fuit Sytonius, & discipulus Ageladae.

POLYKLET (...), ein hervorragender Bildhauer, (im Hinblick auf) Sorgfalt und Anmut allen anderen überlegen (wie Quintilian sagt). Denn er fertigte Bildwerke aus Erz, berühmt durch die Verherrlichung der Schriftsteller. Insbesondere fertigte er »Astragalizontes«, das sind Würfelspieler; nach allgemeinem Urteil war kein Werk vollendeter als dieses. Er war Sytonier und Schüler des Hageladis.

STATUARIUS, ἀνδριαντοποιός, qui statuas fingit, seu qui imagines fundit. In qua nimirum arte excellere Lysippus, Apelles, Praxiteles, Myron & Polykletus. Apud Plin. lib. 34. cap. 7. caput est de antiquis statuariis.

STATUENBILDNER, (...) jemand, der Statuen formt oder Bildwerke gießt. In dieser Kunst ragten zweifellos Lysipp, Apelles, Praxiteles, Myron und Polyklet heraus. Bei Plinius behandelt Buch 34, Kapitel 7 die antiken Statuenbildner.

CALEPINUS, *Dictionarium*

#### 99. 1504

*Pomponio Gaurico, »De sculptura«*

AERE quei sculptores claruerint prope innumerabiles, Colossorum autem molibus Ipse inprimis Phidias, Atheniensis, qui et toreuticen adinuenit, Lysippus Sicyonius, Pryaxis Lysippi discipulus, Chares Lyndius, Romani Sp. Cornelius, et Neronis principatu Zenodorus, In minoribus autem signis Policletus uidelicet Argiuius non ut alii existimarunt Sicyonius, Speciebus rerum concipiendis quas phantasias uocant, summus, quod etiam Antiphilo pictori assignarunt, (...) Policleti discipulus Aristides, Cleon Sicyonius, discipulus Antiphanis de stirpe Policleti (...).

Fast unzählige sind die berühmten Erzkünstler. Durch Kolossalstatuen berühmt waren: vor allen der Athener Phidias selbst, der auch die Toreutik erfunden hat, Lysippus aus Sicyon, Bryaxis, Schüler des Lysippus, Chares aus Lindus, die Römer Spurius Carvilius und unter Neros Regierung Zenodorus. Durch klei-

nere Statuen waren es: Polyklet, offenbar aus Argos, nicht, wie andere gemeint haben, aus Sikyon, der größte im Erdenken sogenannter ›Phantasien‹, was man auch vom Maler Antiphilus sagte; (...) Polyklets Schüler Aristides, Cleon aus Sikyon, Schüler der Antiphanes aus Polyklets Geschlecht (...).

Vgl. darüber hinaus App. A, 44.

GAURICUS, *De Sculptura*, 257; Übersetzung nach *De Sculptura von Pomponius Gauricus*, mit Einleitung und Übersetzung neu hg. Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886, 253

#### 100. vor 1506

*Francesco Caracciolo*, »Rime«

Se tornassero in vita un'altra volta  
con Policlete, Praxitele e Fidia  
del mio Guido [Mazzoni] ciascuno avrebbe invidia  
le serian l'arte, como fama, tolte.

LUGLI 1990, 120, Anm. 71

#### 101. vor 1506

*Raffaele Maffei Volterrano*, »*Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII*«

POLYCLETUS. Statuarius Duas eodem argumento statuas fecit alteram arte sua alteram vero vulgi opinione quam de sententia cuiusvis praeter-euntis celaverat Quibus perfectis turbam admittit Ac primum sua ostensa magnopere laudatur. Altera deinde non aeque Atqui inquit Scitote quod hanc quam tantopere laudatis ego feci quam vero vituperatis vos fecistis Auctor Aelianus de va. Histo.

POLYKLET, ein Bildhauer; er verfertigte zwei Statuen des gleichen Themas, die eine nach (den Maßstäben) seines Kunstverständnisses, die andere jedoch, die er gemäß dem Urteil eines jeden Vorbeigehenden fertigte, nach der Meinung des Volkes. Als beide vollendet waren, präsentierte er sie der Menge und als er zuerst seine (Statue) zeigte, wurde sie aufs höchste gelobt; die andere danach nicht gleichermaßen. Darauf sagte er: Wißt, daß die, die ihr so sehr gelobt habt, ich gemacht habe, die ihr aber kritisiertet, habt ihr selbst gemacht. (Die Quelle dafür ist) der Autor Aelian in *Vermischte Geschichten*.

Raffaele Maffei Volterrano, *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII*, Rom 1506 [1507?], lib. XIII–XXI, fol. CLXX–CCLXXXVIII

#### 102. 1506

*Grabinschrift für Andrea Bregno in S. Maria del Popolo, Rom*

ANDRAEAE BREGNO (...) STATUARIO CELEBERRIMO COGNOMEN-TO POLYCLETUS QUI PRIMUS CELANDI ARTEM ABOLITAM AD EXEMPLAR. MAIOR. IN USUM EXERCITACIONEMQ. REVOCAVIT (...)

Dem hochberühmten Bildhauer Andrea Bregno (...), mit Beiname Polyklet geheißen, der als erster die untergegangene Bildhauerkunst nach dem Vorbild der Alten in Gebrauch und Übung zurückgerufen hat (...).

103. 1510

*Francesco Albertini, »Memoriale di molte statue e picture sono nella inclyta Ciptà di Florentia«*

Non fo mentione di quelle excellentissime [cose antique] per mano di Polycleto antiquo sono in casa [d]e Ghiberti / dove ho visto uno vaso grande marmoreo intagliato bellissimo / ilquale Lorenzo Ghiberti fece portare di Grecia / cosa bellissima.

ALBERTINI, *Memoriale*, fol. aiiir

104. 1510

*Francesco Albertini, »Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae«*

Polykletus Sicyonius Ageladis discipulus Diadumenum fecit molliter in vicem centum talentis nobilitatum. Item & Doryphorum viriliter puerum fecit & quem canona artifices vocant lineamenta artis ex eo petentes velut lege quadam; fecit et destringentem se quem M. Agrippa ante thermas suas dicavit multaue alia in atrio Titi imperatoris quo nullo absolutius plerique iudicarunt. fecit et duos pueros nudos ludentes et Mercurium atque Herculem Anthem a terra substinentem, quem puto fuisse truncum fracti marmoris illius statuae marmoreae in Vaticanum a tua sanctitate translatae. Fecit et alium Herculem qui erat in aede Pompei apud circum maximum.

Polyklet aus Sikyon, Schüler des Hageladis, machte den Diadumenos von weichlichem Ausdruck aus jeder Ansicht, berühmt durch (einen Kaufpreis von) einhundert Talenten. Er machte auch den Doryphoros, einen männlichen Knaben und (eine Statue), die die Künstler den Kanon nennen und von der sie die Grundregeln der Kunst wie aus einer Art Gesetz ableiten; er machte auch einen sich Abschabenden, dem M. Agrippa einen Platz vor seinen Thermen widmete, und viele andere im Atrium des Kaisers Titus, von denen die meisten glaubten, es gäbe keine vollkommeneren (Werke). Er machte auch zwei nackte, spielende Knaben und einen Merkur und einen Herkules, der den Antäus von der Erde hochhebt – von dem ich glaube, daß er mit dem fragmentierten marmornen Körper jener Marmorstatue zu identifizieren ist, den Eure Heiligkeit (Papst Julius II.) in den Vatikan überführen ließ. Er machte auch einen anderen Herkules, der im Palast des Pompeius beim Circus Maximus aufgestellt war.

ALBERTINI, *Opusculum*, 76

## D.

### Antiken Künstlern im 14. und 15. Jahrhundert zugeschriebene Werke

#### Polyklet

1. Diomedes-Gemme (im Abguß erhalten [Abb. 37])
  - FILARETE, *Trattato*, s. App. C, 51.
  - VESPASIANO, *Vite*, s. App. C, 89.
2. Relief mit sog. ›Thron des Neptun‹ in S. Vitale, Ravenna (Abb. 51, 52)
  - SPRETI, *Ravenna*, s. App. C, 83.
3. Relief mit dem sog. ›Bett des Polyklet‹ aus der Sammlung des Lorenzo Ghiberti (in Kopien erhalten [Abb. 57])
  - *Libro d'Inventario*, fol. 97: tavoletta, dipintovi el letto di Pulichieto
4. Torso einer ›Herkules und Antäus‹-Gruppe, ehemals im Vatikan, heute im Hof des Palazzo Pitti, Florenz
  - ALBERTINI, *Opusculum*, 76, s. App. C, 104.
  - Möglicherweise bezieht sich bereits Polizian, Kommentar zu Statius, s. App. C, 74, auf diesen Torso.

#### Polyklet oder Pyrgoteles

5. ›Apoll und Marsyas‹-Gemme, Neapel, Museo Archeologico (Abb. 36)
  - Ghiberti, *Commentarii*, s. App. C, 49.

#### Polyklet oder Praxiteles

6. Venusstatuette einer Florentiner Sammlung (nicht identifiziert)
  - BENVENUTO, *Comentum*, s. App. C, 15.
7. Marmorne Statuenköpfe (Fragmente?) von Bacchus, Iuno und Minerva aus Chios für die Sammlung des Poggio Bracciolini, in ihrer Echtheit von diesem bezweifelt (nicht identifiziert)
  - POGGIO, *Lettere*, s. App. C, 32.

#### Praxiteles

8. Torso einer Venusstatue im Besitz Giovanni Bellinis (nicht identifiziert)
  - ZOVENZONI, *Istrias*, Nr. 135: In Venerem Gentilis Bellini // Optet in antiquo marmore Praxitelis, / Qui Paphiam nudis Venerem vidisse papillis / Bellini pluteum Gentilis quaerat, ubi stans, / trunca licet membris, vivit imago suis.
9. Gemme mit Schiff und Gorgoneion in der Este-Sammlung (nicht identifiziert)
  - DECEMBRIO, *De Politia litteraria* (nach BAXANDALL 1963, 322): Vide-tis hoc in lapillo gorgoneos uultus colubris inuicem eluctantibus. alia in parte uelatam cum remigibus nauem in pelago. praxitelis ut ferunt opera. minime sane spacii magnique laboris.

10. Rossebändiger auf dem Quirinal, Rom (Abb. 5)

- PETRARCA, *RFL*, VI: Hoc Praxitelis Phidiaeque extans in lapide tot iam seculis de ingenio et arte certamen.
- Petrarca, *Africa*, VIII, 862ff. (PETRARCA, *Opera*, Bd. 3, 1324): Inde Quirinalem superato uertice montem / Transierant, nudosque duos astare Gigantes / Corpore conspiciunt, en quot certamina famae / Praxitelis opus Phidiaeque insigne supremi.
- DONDI, *Iter Romanum* (nach GILBERT 1977, 73): Sub marmoreis ymaginibus hominum et equorum magnorum stant literae huiusmodi:  
Sub dexteris sunt haec: Sub sinistris vero haec:  
OPVS FIDIAE OPVS PRAXITELLI
- Manuel Chrysoloras, Brief an Johannes Chrysoloras (nach der lat. Übersetzung in PG 156, Sp. 55B): Apud nos quidem statue marmoreae, sarcophagi, caelato opere e Graecia inventi, Phidiae et Praxitelis opera sunt, ut ex summorum artificium nominibus passim insculptis colligere licet.
- CHRYSOLORAS, *Epistola*, Sp. 58: Nec desunt qui plures equos viventes pro uno lapideo a Phidia aut Praxiteles manufacto, etiamsi non integer, imo aliqua parte laesus fuerit, libentissime darent.
- VALLA, *De Voluptate*, II, 28, 8: Eadem ratio est philosophorum, non dico mercatum sed celum ipsum terras ac maria contemplantium que puerorum ac puellarum tabernas circumforaneas intuentium et ornamenta argentariorum, venustatem picturarum, decorem statuarum admirantium inter se comparantium. At tu maiorem voluptatem capis ex ratione celi inventa quam ego ex ornatu fori. Certe quia plus intelligis et re maiore delectaris. Et ego quoque plus delector gemino simulacro Phidie et Praxitelis quam unus quilibet puerorum quia utriusque artificis ingenium diversitatemque intelligo quod puer ignorat. Quanquam non est maior voluptas tua celum ac sidera inspectantis quam mea decoram faciem intuentis. Nisi quod tu, si quid argutius contemplando inuenis, laudatiunculas expectas et hac spe magis titillaris.
- POGGIO, *De varietate fortunae*, 241: duas stantes pone equos, Phidiae et Praxitelis opus.
- BIONDO, *Roma Instaurata*, LXXXVIII: CABALLI PRAXITELIS ET PHIDIAE: Proximo ac paene contiguo loco sunt lapidei caballi Praxitelis unus, alter Phidiae, ut tituli indicant, opera sane tantis opificibus digna: quod nullus multis ante actis seculis inventus est, qui nedum ea magnitudine omnem viventium formam superante, sed vel minima aut mediocri statura equum similem vel saxo excidere vel aeramento fundere aut cudere noverit (...).
- TORTELLI, *De Orthographia*, Rom 1471, ›Rhoma‹: Cernuntur & illic ingentes seminudorum senum marmoreae statucae iuxta quem locum vicus est: qui corneliorum dicitur ubi illorum aedes fuisse putamus proximo ab inde hac pene contiguo loco conspiciuntur caballi marmorei ingentes cum viris seminudis lora tenentibus miro artificio compacti. Quarum unus opus Praxitellis latinis litteris inscribitur: Alter phidiae.

Quos teste Sexto Ruffo Tiridates armeniorum rex. Romam portavit Quem venturum Nero ut Iante acciperet theatrum Pompei unius diei opera totum inaurasse. Cornelius tacitus & Plin. rettulerunt Hic enim rex ut diversi alii ex asia graecia aliisque locis multas tabulas & plura signa clarissimorum artificum: Romam detulerunt: ut nonnulli auctores & maxime Pli. attestatur.

• MANETTI, *De Dignitate*, s. App. C, 47

• DECEMBRIO, *De Politia litteraria*, 313: Quin ipsis in conflationibus marmorumque caesuris. si qua sunt excellentissima signa. ut plurimum nudata omni ex parte uel seminuda conspiciuntur. (. . .) In primis opera praxitelis et phidiae: ita enim Romae sunt nudorum hominum seu cum modico certe uelamento nudorum equorum corpora regentium.

• Francesco Filelfo, *Epistula de opinionibus philosophorum* (zit. nach James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden u. a. 1990, Bd. 2, 518 f.): Nonne idem de opificibus usu uenire cognoscimus? Num putemus uel Praxitelen uel Phid[i]an, cum duos illos equos marmoreos et iuuenes item duos factos e marmore quos mira magnitudine atque pulchritudine ab illis elaboratos uel hac tempestate in urbe Roma intueri licet, aliquos esse exterius contemplatos uel equos uel adolescentis, unde similitudinem capientis opera illa pulcherrima relinquerentur? Cogitauerunt ii quidem speciem quandam et equorum et iuuenum perfectam atque praestantem ad cuius imitationem, quae facturi forent, retulerunt.

• Francesco Filelfo, *De morali disciplina*, Venedig 1552, 12 u. 83 (vgl. für die erste Passage auch Jill Kraye, »Francesco Filelfo's lost letter *De Ideis*«, in: *JWCI*, 42 [1979], 236–249, hier 240): Intueri licet vel hac tempestate Romae et equos duos marmoreos et item iuuenes iuxta duos factos e marmore utrosque mirae pulchritudinis magnitudinisque eximiae, quos Praxitelis et Phidias nobili opificio elaborunt. Non enim aut in equis Cillarum atque Arium, aut in iuuenibus fingendis Herculem aliquem et Iasona ante oculos habuerunt, ad quorum similitudinem tam praeclara opera posteritati admiranda reliquerent; sed ingenii acrimonia et cogitatione sua pro exemplari sunt usi. (. . .)

TEMPERANTIA (. . .) non ex eiusmodi mediocritate quisquam iudicabitur temperans, cum ne luxuriosus quidem aliquis sit habendus; si his in rebus aut afficiatur, aut id minus. Quare si quis intueatur hic Romae duos istos equos marmoreos, & duos item marmoreos iuuenes; qui singuli ex duobus nobilissimis opificibus Praxitele atque Phidia prodierunt, & ijs ita delectetur, ut & comedere, & bibere, & congressu uenereo uti negligat; non idcirco luxuriosus dicendus sit.

• FILARETE, *Trattato*, XIX, 576 f.: Ancora gli [Fidia] era appresso il cavallo e l'uomo di marmo che oggi di si vede a Roma, a presso a questo era quello di Prasitele, e ancora è oggi di a Roma, i quali sono tanto simili, che non è uomo, per intendente che sia, che possa giudicare essere meglio fatto l'uno che l'altro. Ma tutti e due nonché d'una mano d'uno maestro, ma se stati fussono come a improntare uno sugello

medesimo in cera, così questi parevano fatti, e così degni quanto la natura mai facessi.

- Bartholomaeus Fontius, *Epistolarum Libri III*, hg. Ladislaus Juhász (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum), Budapest 1931, 11 [I, 16, Brief an Baptista Guarino von 1472]: Sunt et in Esquilliis duae ingentes marmoreae statuae a Praxitele Phidiaque perfectae cum duobus infrenis equis.

- *In Bartholomaei Platynae libellum eum quem ipse de honesta voluptate (...) inscribit* (nach Antonio Tissoni Benvenuti, »Due schede per il Platina«, in: *Bartolomeo Sacchi il Platina*, hg. Augusto Campana u. a., Padua 1986, 209–220, hier 215 f.): Nobiles illic oculis, equorum / offerunt sese statuae duorum, / Phidiae quondam monumenta magni, / Praxitelisque. / Hos diu postquam, iuvenesque lora / qui tenent ambos, simul et gigantum / seminudorum statuas ab omni / parte notavit, / (...).

- Callimaco Experiente, *Carmina*, hg. Francesco Sica, Neapel 1981, 203 f.: In marmoreum equum Praxitelis // Praxitelis fueram celis animatus et aura / Testis erat motis per mea colla jubis / Os dabat hinnitus, feriebat et ungula terras / Ad pugnam fortes ere ciente viros. / Tempus edax animam rapuit gelidumque reliquit / Et sum marmoreum nunc sine mente caput. – In marmoreum equum Fidae // Quid frenare paras deceptus imagine saxum? / Phidiacum hoc opus est, spiritus omnis abest. / Ars oculos fallit, manibus natura patebit: / Visus equus, marmor postmodo tactus ero.

- IVANI, *De antiquitatibus Romae*, fol. [12v] und [24r]: Proximo & contiguo loco sunt lapidei caballi praxitelis & Phidiae: qui Tiridatis regis armeniorum fuerant. (...) Thermae constantini in exquilijs fuisse traduntur: ubi nunc equi lapidei praxitelis & phidiae sunt. In porticu equis contigua statuae quatuor marmoreae pedestres extant: quarum basibus constantini nomen inscriptum est.

- Giovanni da Tolentino (nach Richard Schofield, »Giovanni Tolentino goes to Rome: a description of the antiquities of Rome in 1490«, *JWCI*, 43 [1980], 246–256, hier 254): Ad Praxitelica etiam Phidiacaque opera visenda properavi. Equi duo aerei absque sessore stant quibus subiecta sunt artificum nomina.

- Luca Pacioli, *De divina proportione* s. App. C, 94.

- PROSPETTIVO MILANESE, *Antiquarie prospettiche*: Sol una machina e senza scarpello / Uchalion non ce à tal natura [das Reiterstandbild Leonardos für Lodovico Sforza] / Magnerà quel de Phidia e Praxitello.

- Raffaele Maffei Volterrano, *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII*, Rom 1506, lib. XIII, fol. CCLVIIIv: PRAXITELES (...) Inscriptio vero apud equos qui Tiridatis regis existimantur Vnacum Phidia falso apposita est Cum diversis fuerint temporibus. Hic enim aetate GN. Pompei fuit Phidias autem Olymp. lxxxiii. Ut idem auctor.

- ALBERTINI, *Opusculum*, 76 f.: Visuntur & nostro tempore celebres equi marmorei cum aurigis vetustate consumpti a Fidia & Praxitele sculptoribus praeclarissimis, ut apparet in litteris ibidem incis: OPVS

## FIDIAE. OPUS PRAXITELIS.

11. Schlafender Cupido, Geschenk des Königs von Neapel an Lorenzo de' Medici, ab 1505 in der Sammlung der Isabella d'Este, heute wohl in Florenz, Uffizien
- Giovanni Maria Tricaglio [Tricaelius], *Dictionum Graecarum Thesaurus* ..., Ferrara 1510, 127, πανδαματω: Interim referam carmen quod Mantuae cecineram, viso Isabellae Praxiteleo Cupidine, dormitante in Nemei Leonis pelle, face extincta, arcu, et pharetra, ac clava Herculea post terga positus (...).

## Phidias

12. Rossebändiger auf dem Quirinal (Abb. 5)
- Quellen wie unter App. D, 10, dazu
- Niccolò Signorili, *Descriptio Urbis Romae (Codice topografico IV, 1953, 204)*: In monte Caballi subtus Caballos marmoreos. Epitaphium: OPVS FIDIAE.
  - ALBERTI, *De Statua*, 130 (§ 9): (...) Phidiae statua equum ad bigam sinistra manu continens.
  - Anonymus von 1467 (nach Adolf Michaelis, »Monte Cavallo«, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abt.*, 13 [1898], 248–274, hier Anm. 18): Cumque Quirinalis superarem culmina montis / urbis visa fuit altera forma mihi: / inspicens circum, thermas post terga reliqui, / quarum reliquiae praecipitare parant / quadripedes Phidiae laceros comitisque videbam; / amborum tantum scripta vetusta manent / (...).
13. Pferde von S. Marco, Venedig
- CYRIACUS, *Itinerarium*, 33: Aeneos primum illos & arte conspicuos quadrijugales equos Phidiae nobile quidem opus, & insigne olim in Urbe belligeri Jani specimen Delubri non semel, sed dum placuerat, inspicere licet.
  - Procopio di Cesarea, *Istoria delle Guerre dei Goti... traduttore Niccolò Leonicensi, copista Giovanni Pancaro* (ca. 1490); Venedig, Bibl. Naz. Marciana, Mss. Ital., Cl. VI, cod. 222 (=6040), c. 219v; *in margine* zu VIII 21, 12–14 (nach Vittorio Galliazzo, *I Cavalli di San Marco*, Treviso 1981, 10): et anco in Venetia sopra la porta del tempio di Sancto Marco evi uno cavallo fra quattro cum littere nel pede mostrative esser opera di Phydia. Io il cavallo ho visto (...).
- vgl. App. D, 18.

## Lysippus

14. Venusstatue in Siena (verloren)
- GHIBERTI, *Commentarii*, Bd. 1, 63: Vna ancora fu trouata (...) nella città di Siena. della quale ne feciono grandissima festa et dagli intendenti fu tenuta marauigliosa opera, et nella base era scripto el nome del maestro, el quale era excellentissimo maestro, el nome suo fu Lisippo; (...) Questa non uidi se non disegnata di mano d'uno grandissimo pic-

- tore della città di Siena il quale ebbe nome Ambruogio Lorenzetti (...).
15. Gemme im Siegelring des Raffaele Zovenzonio (nicht identifiziert)
- ZOVENZONI, *Istrias*, Nr. 187: De Gemma Anuli sui ad Petrum Lauredanum // Qui sedet Alcides est, Lauredane, sed illum / qui stat Lysippus (sic puto) finxit Hylam.
- vgl. App. D, 18.

### Pyrgoteles

16. Gemme in der Sammlung des Niccolò Niccoli (nicht identifiziert)
- SCALAMONTI, *Vita Kiriaci*, 69f., s. App. A, 12.
- vgl. App. D, 5.

### Apollonios, Nestoros, Athenaios

17. Torso Belvedere im Vatikan (»Herkules«)
- Cyriacus d'Ancona (zugeschr.), Cod. Marucelliana, Florenz, A 79, I, fol. 6 (nach Georg Kaibel, *Inscriptiones Graecae*, Bd. XIV: *Siciliae et Italiae*, Berlin 1890, 321, Kat. 1234): In columna in domo cuiusdam cardinalis in quodam marmore instructo in humanam formam; inter eius crura hoc reperitur epitaphium: ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ  
ΝΕΣΤΟΡΟΣ  
ΑΞΗΝΑΙΟΣ  
ΕΠΟΙΕΙ

### Agoracritos (oder Phidias oder Lysippus)

18. Relief mit Darstellung eines Kairos in der Medici-Sammlung, heute Florenz, Uffizien
- Renaissance-Inschrift unbekanntes Datums (nach Beatrice Paolozzi Strozzi und Erkingen Schwarzenberg, »Un Kairos Mediceo«, in: *Mitt. Florenz*, 35 [1991], 307–16): ΑΓΟΡΑΚΡΙΤΟΣ ΠΟΙΕΙ.
  - Möglicherweise bezieht sich auch Polizian, *Liber Miscellaneorum*, cap. xlix (POLIZIAN, *Opera*, 265) auf das Relief: Contentio epigrammatum graeci Posidippi, & latini Ausonij super Occasionis imagine: tum pulcherrima ecphrasis graeci Callistrati. (...) Sed enim longe miror, quid ita Phidiae tribuerit, quod erat Lysippi (...).

### Werke außerhalb Italiens

#### Polyklet

19. Relief vom Juno-Tempel in Argos (verloren, jedoch Zeichnung des Cyriacus d'Ancona [Abb. 6])
- Cyriacus d'Ancona, s. App. C, 42.
  - Antonio da Crema, *Itinerario*, s. App. C, 80.

## Phidias

### 20. Skulpturenfries des Parthenon

- Cyriacus d'Ancona (nach FORTINI BROWN 1996, 307, Anm. 75): Extat in Summa Civitatis arce ingens, & mirabile Palladis Diuae marmoreum Templum, ex Phidia. diuum quippe opus (...) ornatissimum praeclaris imaginibus in frontespiciis ambobus & intus in summis parietum listis ac epistiliis ab extra vndique & centaurorum pugna mira fabrefactoris arte conspicitur.

### 21. Skulpturen am Goldenen Tor von Konstantinopel (verloren)

- SCALAMONTI, *Vita Kiriaci*, 39: Vidit et insignem illam et regiam de marmore Portam Chryseam a divo Theodosio conditam duabus marmoreis turribus munitam; et a facie prima ab extra marmorea primae parietis ornatae videntur antiquis ex Phidia operibus ibidem ab eo principe aliunde deductis.

## Eutyches

### 22. Gemme, in Berlin, SMPK, Antikensammlung

- Cyriacus d'Ancona (Cod. Vat. 5237, fol. 515v, zit. nach ASHMOLE 1957/1993, 55f.; vgl. FORTINI BROWN 1996, 85): ΕΥΤΥΧΕΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ ΑΙΓΕΛΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Praeterea ut insigne admodum aliquid tibi referam, cum mihi Jo. Delphin, ille *Ναυαρχος* diligens καί φιλοπονῶτατος, apud eum per noctem praetoria sua in puppi mornati pleraque nomismata preciosasque gemmas ostentasset, alia inter ejusdem generis supellectilia nobile mihi de cristallo sigillum ostendit, quod pollicratis digiti magnitudine galeati Alexandri macedonis imagine pectore tenuis miraue Eutychetis artificis ope alta corporis concavitate insignitum erat, ez expoliteae galeae ornamento, bina in fronte arietum capita, certa Ammonii Jovis insignia parentis, tortis cornibus impressa, ac summo a vertice thyara, cursu veloces hinc inde *λαργικος* molosos genere videtur eximia artis pulchritudine, et sub galea tenuissimus !] hinc inde capillamentis princeps suctili elamine et peregrino habitu elaboratis a summitate listis amictus, dexteram et nudam cubitenus manum, veste summo a pectore honeste pertentantem, videtur admovisse, et gestu mirifico facies regioque aspectu acie obtutum perferens, vivos nempe de lapide nitidissimo vultus, et heroicam quoque suma videtur magnitudinem ostentare. Cum et ad lucem solidam gemmae partem objectares, ubi cubica corporalitate, intus sublucida et vitrea transparenti umbra mira pulchritudine membra quoque spirantia enitescere conspiciantur, et tam conspicuae rei opificem suprascriptis inibi consculptis literis graecis atque vetustissimis intelligimus.

## Patrophilus

### 23. Bronzereiter in Konstantinopel (›Justinian‹ oder ›Theodosius‹, Säulenmonument vor der Hagia Sophia; in Zeichnungen überliefert)

- Francesco Filelfo, *Epistula de opinionibus philosophorum* (nach James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden u. a. 1990,

Bd. 2, 519; die übrigen Bild- und Textquellen zu diesem Reiter – welche keine Zuschreibung überliefern – bei Phyllis Williams Lehmann, »Theodosius or Justinian? A Renaissance drawing of a Byzantine rider«, in: *Art Bulletin*, 41 [1959], 39–57; FORTINI BROWN 1996, 89f.): (...) Patrophilo, qui ingentem illum atque eximium equum aeneum Iustiniiani temporibus in urbe Constantinopoli mirabili quadam excudit arte.

• Francesco Filelfo, *Ad Iacobum Antonium Marcellum patricium Venetum & equitum auratum de obitu Valerii filii consolatio*, 1461 (nach Francesco Filelfo, *Orationes et aliis opusculis*, Venedig 1492, fol. xxxi r): Videmus opifices suis operibus qui sibi veluti genuerint: inscribere sua nomina. Erat nuper Constantinopoli quem barbarus hic princeps amyrasque Turcorum Mahomentus amorati filius esse demolitus mirae magnitudinis atque pulchritudinis equus aeneus: in cuius dextero pede anteriore legabantur graece expressa eminentioribus litteris huiusmodi verba. Patrophilus fidor fecit. Egregius excusor ille patrophilus quoniam aliter fortasse non poterat per illiusmodi inscriptionem immortalitatem sibi comparabat in vita. At phidias in eburneo Minervae simulacro quod eximia arte fabricatum traditur, cum lege patria suum nomen perhiberetur inscribere, effigiem suam in eius clipeo ita inclusit, ut sine totius operis demolitione divelli non posset.

E.

Antonio Agli, *De Racionibus Fidei Liber . . .  
ad Paulum Pontificum Maximum*

Im Folgenden wird der Abschnitt zu Bildern in dem um 1465 entstandenen Traktat des Antonio Agli nach der Handschrift der BNCF, Conv. Sopr. B.9.1268, fol. [50r–52r] transkribiert.

D[IDIMUS]: (...) sed aliud mihi suboritur dubium: de picturis videlicet ob quas quidam revocata esse veterum idolorum nonnulla simulachra & arbitrantur & palam rem acriter carpunt: Simples enim picturas illas cogitatione nequaquam transcendunt: quam plurimos etiam picturarum occasione graviter labi contingit.

S[OPHIA]: Picturarum & statuarum sepe numero ab ecclesia romana defensa causa: nec est idolatria hac adorari: si quis in imagine eum cuius imago est contempletur: ut verbi causa: Picturam crucifixi quis genibus flexis seu prostratus adorat: statua quae adoratur seu lapidea ut fit est: seu lignea: quod adorans & intelligit & confitetur: Intelligit etiam christum non esse crucifixum: sed quemque fuisse: cur ergo adorat? cum nec christus ille sit: nec crucifixus: Adorat plane christum ad dexteram dei sedentem: crucifixum tamen respiciens illius ergo homines caritatem misericordiam bonitatem in memoriam revocat: quibus cruci suffigi: quibus torqueri: quibus ignominiose mori substituit: que beneficia eo signo seu imagine animo repetens: maiori devotione ampliorique in eum amore ac dilectione succenditur. Inde ducuntur suspiria: cadunt lachryme: singultus ingeminantur: Inde erigitur spes: Inde quanti peccatum ponderis quanta culpe ruina sit: cui tanti pretij sanguine consuli necesse fuerit devote perpenditur: que animo secum agitanti plerumque ea non fingi: sed vere agi videntur: legi hec eadem possunt efficacius tamen animus quam pictura quam lectione cieri consuevit: hic enim crucis supplicium auribus: ibi oculis quodammodo hauritur: Inde factum ut cum primo imago rome salvatoris ostensa est tota civitas incredibili devotione commoveretur: Inde ex utroque propitia torij latere cherubim a domino aurea poni iussa / expansis utrisque alis: quique invicem se respicerent: Inde cum statua aerea iesu in sirie finibus efficta esset ad cuius pedes mulier: que sanguinis fluxu ab eo curata fuerat ceu adorans iaceret: herba quidam ignote forme exoriri sub ipsius statue fimbrijs Eusebio teste dicta: quae cum ante nullius esset usus: ubi vestem tetigiss [!] & mirabili virtute infusa varijs usui morbis ac langoribus veniebat: Nec putandum apud gentes idola iis in culpa fuisse: Verum ideo execranda: quia seu hominibus seu demonijs essent consecrata: Cum enim homo ex anima constet & corpore ad spiritualium vix agnitionem ascendere valet: nisi quibusdam adiutus corporum scalis: In Iezechiel fingit animalia varijs formis motibusque conspicua: Similiter Iohan-

nes in apocalipsi ubi agnus etiam ab angelis adorari conspectus; (...) quo colligi fas est picturas nullo pacto esse vituperandas: sunt enim non solum conservatio devotionis & fidei sed augmentatio [!]; & maxime simplicium rudiumque cum virorum tum mulierum: Sunt praeterea rusticorum ceu codices quidam quibus cum christi tum martyrum: tum ceterorum sanctorum gesta vitasque perdiscant: quin etiam absque picturis aedes sacre ceu vidue videri consuevere.

D.: Nonnulli tamen picturam illecti consuetudine imaginibus decepti: vim iis inesse putant qua beneficia conservantur: inde maiori huc quam illuc confluunt devotione: Inde fit ut magna atque innumera dona quibusdam imaginibus largiantur: Alie mirum in modum coluntur: negliguntur alie: Ab alijs signa prodigiaque ingentia effici fama est tamquam si vis quidam divina iis inesse credatur: Alie cum ceu dormire: tum vi eiusmodi carere videntur Ita ut quarundam nomina ferantur ingentia: quo confluent universi: beneficiaque inde reportare maxima amplissimaque credantur: quo fit ut non ceu hystorie: & gestorum ac vite monumenta perlegant: sed ceu olim appollinis delphici vel tymbrei: seu dalij vel cereris eleusine & aliorum gentilis eiusdem templa & colant: & maiori quam alij devotione & fide concelebrent.

S.: Si qui forte quibusdam ludantur erroribus non in picturis culpa est: sed in eis homines siquidem sordibus viciorum impliciti ubique errant ubique labuntur: & equum sane est quod qui veritatis iura contempserint erroribus ceu equa pena criminibus implicentur: hi vero qui recte sentiunt deum esse ubique essentia minime ambigunt: Eum licet varijs colant medijs ubique unum & verum intelligunt: Sine eo teste evangelio nihil facere boni homines posse optime tenent: Eum tamen alio quam alio medio potius virtutes & signa monstrare beneficia conferre mortalibus pluribus ac varijs modis consulere voluisse non dubitant: Qua propter divinam virtutem magis alibi quam alibi ostendi animadvertunt: deum sic videlicet velle sic decrevisse humiliter consistentur: dicentes ita deum sua beneficia alibi potius quam alibi largiri statuisse ut in omnibus consuevit: Alijs enim apostolo teste datur spiritus prophetiae: alijs operatio virtutum gratia sanitarum & aliorum huiusmodi quae ab alijs licet melioribus atque sanctoribus amoventur: unum in picturis observandum: ut vim non in imagine: sed in eo cuius est imago intentio terminetur:

D.: Iesu christi imaginem colendam adorandamque assentior: cur autem aliorum sanctorum imagines venerari equum sit haud satis intelligo.

S.: Ea conditione venerari oportet sanctorum imagines: qua coli & celebrari consuevere: non enim ut supremum numen coluntur: sed ut numinis amici interpellantur: non ut conferant beneficia peccata dimictant muneraque iis ampliora excelsioraque largiantur: sed ut eum rogent penes quem horum ius est universorum: Ut intercessores non ut talium largitores: ut interventores non ut reges: ut tamquam advocati nobis sicut coram imperatore deo. non tamquam indices hominum sane imagines eos ceu quodammodo vivos nobis exhibere videntur. & licet eos beata cum deo immortalitate frui sapientes norint non numquam cum iis tum praesentibus secure confabulantur:

haudquaquam dubitantes eos in deo: cum preces nostras tum vota penitus exaudire omnia.

D.: Que oro insania est? Deum ut hominem pingi praesumere: cuius nulla omnino effigies esse potest: est enim invisibilis: incomprehensibilis: atque infigurabilis.

S.: Dicam si potero modo ipse intelligere valeas: In deo sunt exemplaria: & rationes rerum creaturarum omnium etiam hominum: cum vero homo ad dei ascendit cognitionem: ad ideam suam ascendit: que in deo est ipse deus: ubi homo ipse tamquam in sigillo & perfici potest & conservari: Cum igitur deum pingit ea forma pingit: que ei familiarior est ac notior: Ut per eam similitudinem ad rationem eternam & speciem ascendat hominis: Multis plane deus specierum formulis apparuisse hominibus dictus: hominis tamen species omnibus praestantior est cuius idea exceptis angelis praestantissima esse videtur omnium: non quo ad deum ubi perfecta sunt omnia: sed quo ad conditionis rationem intentionemque creandorum: Inde fit quod deus appareat in specie ignis vel columbe & aliorum huiusmodi: non quod ipse hec sit: sed quod homo talem se habeat: ut non alia quam ea specie ei apparere par sit: si igitur fingatur his speciebus: ac etiam adoretur minime nefas sit: non enim ibi adorantis seu contemplantis objectum est: sed altius atque interius: Verum quid multa: plena picturarum sacra volumina sunt omnia: Inde dictum adeo: Ego sum ignis consumens: quod si ipse ignem mystice se appellat: ac ut ignis pingatur haud quaquam mirandum: appellatur leo: appellatur lapis angularis: & alia huiusmodi quam plurima: si ergo plena figmentorum sunt omnia: per que ad considerationem divine virtutis speculantis animus rapitur: cur picturas execraris: in quibus quodammodo christi tum virtutem tum pietatem ac etiam iusticiam contemplantur.

D.: Satis de his dictum (. . .).

DIDIMUS: (. . .) aber mir kommt ein anderer Zweifel: und zwar hinsichtlich der Bilder, derentwegen einige die alten Götzenbilder in beachtlicher Zahl nicht nur wieder (ins Leben) zurückgerufen glauben, sondern auch die Sache (d. h. den modernen Bilderkult) öffentlich heftig angreifen: Die einfachen Leute nämlich gelangen mit ihrem Verständnis über (die vordergründige Präsenz) jener Bilder niemals hinaus; woraus folgt, daß viele unter anderem durch die leichte Verfügbarkeit der Bilder schweren Verirrungen erliegen.

SOPHIA: Die Begründung für Bilder und Statuen wurde von der römischen Kirche schon häufig verteidigt, und es ist keine Idolatrie, diese zu verehren, wenn jemand auf einem Bild über den, der auf dem Bild dargestellt ist, kontempliert. Dazu ein Beispiel: Wer das Bild des Gekreuzigten mit gebeugten Knien oder auf den Boden hingestreckt verehrt, der erkennt freilich und gesteht sich bei seiner Verehrung ein: Die verehrte Statue ist üblicherweise entweder aus Stein oder aus Holz. Er erkennt auch, daß Christus nicht identisch mit (diesem) Gekreuzigten ist, sondern wer er (wirklich) gewesen. Warum verehrt er (der Gläubige) also (ein Bild), wenn jenes weder Christus ist noch ein Gekreuzigter? Er verehrt zwar geradewegs Christus, der zur Rechten Gottes sitzt, jedoch ruft ihm der Blick auf den Gekreuzigten dessen Liebe, Mitleid und Güte gegenüber den Menschen ins Gedächtnis, von denen er (Christus) ertrug, ans Kreuz geschla-

gen, gemartert und schmachvoll zu Tode gebracht zu werden. Indem diese Wohltaten durch jenes Zeichen bzw. Bild im Geiste wiederholt werden, wird er in größerer Verehrung, umfassenderer Liebe und Anziehung entflammt. Daher rühren die Seufzer, fallen Tränen, das Schluchzen verdoppelt sich. Daran richtet sich die Hoffnung empor. Daran hat sich andächtig abwägen lassen, welche Schuldenlast und wie viel Unrecht dabei zu Fall kommt für jemanden, für den es notwendig gewesen war, daß ihm durch Blut von solchem Wert geholfen wird. Diese einem die Seele so betroffen machenden Dinge scheinen zumeist nicht fingiert, sondern wirklich stattzufinden. Diese Dinge könnten zwar auch gelesen werden. Dennoch wird die Seele wirkungsvoller durch die Malerei als durch das Lesen erregt: Hier nämlich saugt man das Leiden des Kreuzes mit den Ohren, dort aber sozusagen mit den Augen ein. Daher kam es, daß als in Rom das erste Bild des Heilands gezeigt wurde, die gesamte Bürgerschaft von unglaublicher Verehrung erfaßt wurde. Daher wurde (auch schon) vom Herrn befohlen, zu beiden Seiten der Bundeslade einen Cherub aufzustellen, beide Flügel ausgestreckt und so, daß sie sich gegenseitig anblicken. Als daher eine Bronzestatue Jesu, zu dessen Füßen eine Frau, die von ihm vom Blutfluß geheilt worden war, wie anbetend lag, im Grenzgebiet Syriens errichtet worden war, hieß es nach dem Zeugnis des Eusebius, eine Pflanze unbekannter Form habe unter dem Gewandsaum der Statue zu sprießen begonnen, die – obwohl zuvor nichts in Gebrauch war –, wo sie (nur) das Gewand berührt und mit wunderbarer Kraft versehen worden war, (nun) bei verschiedenen Krankheiten und Gebrechen in Anwendung kam. Man darf nicht glauben, daß man bei den Heiden die Götzenbilder dafür verantwortlich gemacht habe; vielmehr muß man sie deshalb verurteilen, weil sie entweder Menschen oder Dämonen geweiht waren. Da nämlich der Mensch aus Seele und Körper besteht, vermag er kaum zur Erkenntnis der geistigen Dinge emporzusteigen, es sei denn mit Hilfe bestimmter körperlicher Leitern. Bei Ezechiel werden auffallende Tiere verschiedener Formen und Bewegungen entworfen, ähnlich bei Johannes in der Apokalypse, wo das Lamm auch von Engeln angebetet erscheint; (...) woraus folgt, daß Malereien zurecht auf keinen Fall getadelt werden dürfen. Sie (die Bilder) dienen nämlich nicht nur der Bewahrung der Andacht und des Glaubens, sondern seiner Mehrung, und zwar insbesondere im Hinblick auf die einfachen und ungebildeten Menschen, der Männer wie auch der Frauen. Sie sind außerdem sozusagen die Bücher der Leseunkundigen, durch die sie (die einfachen Leute) sowohl von den Taten und dem Leben Christi als auch der Märtyrer als auch der übrigen Heiligen lernen; ja die heiligen Gebäude scheinen (ihnen) ohne Bilder für gewöhnlich wie entblößt.

DIDIMUS: Viele jedoch, verführt durch den dauernden Umgang mit Malereien und durch die Bildwerke getäuscht, glauben, diesen wohne eine Kraft inne, durch die (das Vermögen zu) Wohltaten bewahrt werde; daher versammeln sie sich in größerer Verehrung dort (d. h. an einem Heiligtum mit vermeintlich wundertätigem Bild) als woanders. Daher kommt es auch, daß große und unzählige Gaben (nur) bestimmten Bildwerken geschenkt werden. Die einen werden auf wunderbare Weise verehrt, andere vernachlässigt. Von den einen verbreitet sich der Ruf, größte Zeichen und Wunder würden bewirkt, wie wenn

man glaubte, eine gleichsam göttliche Kraft wohne ihnen (dauerhaft) inne. Andere scheinen entweder gleichsam zu schlafen oder aber einer solchen Kraft (überhaupt) zu ermangeln. So daß einige (Bildwerke) in größtem Ruf stehen, wo alle Welt zusammenkommt, und daher dem Bericht von größten und weitreichendsten Wohltaten Glauben geschenkt wird; woraus sich ergibt, daß sie (die Gläubigen) nicht gleichsam die Denkmäler der (Heils-)Geschichte, der Taten und des Lebens (von Christus) betrachten, sondern die Heiligtümer gleichsam wie einst des delphischen, tymbrischen bzw. delischen Apolls oder der Eleusischen Ceres und anderer solcher Heidengötter verehren und (diese) mit größerer Andacht und größerem Glauben als andere verherrlichen.

SOPHIA: Wenn einige durch bestimmte Fehlmeinungen getäuscht werden, so liegt die Schuld nicht bei den Bildern sondern bei diesen. Wenn nämlich durch schmutzige, lasterhafte Gesinnung behaftete Menschen überall Fehler begehen und überall wanken, ist es auch völlig recht und billig, daß diejenigen, welche die Gesetze der Wahrheit verachtet haben, durch ihre Fehler und Vergehen wie in gerechte Strafen verstrickt bleiben. Die jedoch, die zu Recht glauben, daß Gott überall ist, zweifeln am Wesen der Sache kein bißchen: Sie verehren ihn erlaubterweise in verschiedenen Medien, erkennen ihn (dabei) überall als den einen und wahren (Gott). Ohne dieses evangelische Zeugnis glauben die guten Menschen völlig zu Recht, daß sie nichts tun könnten. Dennoch zweifeln sie (dabei) nicht, daß er (genausogut) mehr durch das eine wie durch ein anderes Medium seine Kräfte und Zeichen demonstrierte, Wohltaten zuteilen und den Sterblichen auf vielfältige Weise helfen wollte. Deshalb erkennen sie, daß die göttliche Tugend mal mehr an dem einen als an einem anderen Ort offenbart werde(, und) daß Gott es wohl entweder (jetzt) so will oder so (schon lange) festgelegt hat; demütig werden sie (in ihr Schicksal) gestellt, wobei sie sagen, daß Gott so seine Wohltaten eher dorthin als anderswohin zu schenken beschlossen habe, wie es gewöhnlicherweise bei allem geschieht: Den einen nämlich wurde nach apostolischem Zeugnis der Geist der Prophezeiung gegeben, den anderen tugendhaftes Handeln, die Gnade der Gesundheit und anderes dergleichen – Dinge, die wieder anderen, möglicherweise sogar 'besseren und heiligmäßigeren (Menschen), vorenthalten werden. Eine Sache (jedenfalls) ist bei Bildern zu beachten, daß die Kraft nicht im Abbild ist, sondern die Verbindung endet bei dem, den das Bild zeigt.

DIDIMUS: Ich stimme zu, das Bild Jesu Christi zu verehren und anzubeten. Warum aber den Bildern der anderen Heiligen gleichfalls Ehre zu erweisen sei, das verstehe ich nicht richtig.

SOPHIA: Es schickt sich (tatsächlich), die Heiligenbilder in der Weise zu verehren, wie sie gewöhnlich verehrt und gefeiert werden. Denn sie werden nicht als die höchste Gottheit verehrt, sondern als Freunde der Gottheit angerufen. Nicht, daß sie (selbst) die Wohltaten gewähren würden, die Sünden bekämpften und ihnen die reichen und herausragenden Gaben dargebracht würden; sondern damit sie den darum bäten, bei dem die Gewalt über all diese Dinge liegt. Als Interessoren, nicht als Spender solcher (Gaben), als Vermittler, nicht als Könige, gleichsam als unsere Verteidiger vor Gott (fast wie vor dem Kaiser), nicht als Richter der Menschen scheinen die Bilder sie (die Heiligen) uns

als in gewisser Weise Lebende vorzuführen. Und mögen sie auch bei Gott die selige Unsterblichkeit genießen, so ist den Wissenden doch klar, daß sie immer mit ihnen dann wie mit Anwesenden sicher sprechen können – wobei sie keineswegs zweifeln, daß sie (die Heiligen) bei Gott sowohl unsere Bitten als auch unsere Versprechen allesamt in ihrem Inneren hören.

DIDIMUS: Ist, was ich (nun) frage, völlig abwegig? Sie nehmen an, daß Gott wie ein Mensch zu malen sei – Gott, von dem es überhaupt kein Bild geben kann, ist er doch unsichtbar, mit dem Verstand nicht faßbar und undarstellbar.

SOPHIA: Ich werde antworten, so gut ich kann – du mögest in der Lage sein, dir selbst den Sinn zu erschließen: In Gott sind die Urbilder und Wesensgründe aller geschaffenen Dinge – also auch der Menschen. Weshalb in der Tat der Mensch durch Erkenntnis zu Gott aufsteigt; (d. h.) er steigt zu seiner Idee (der Idee des Menschen) auf, die in Gott Gott selbst ist, und wo sich der Mensch selbst gleichwie in einem Siegel vervollkommen und bewahren kann. Daher also malt er, wenn er Gott malen will, die Form, die ihm am vertrautesten und bekanntesten ist, damit er vermittels besagter Ähnlichkeit zur ewigen Wesenheit und Form des Menschen emporsteigt. Von Gott wird (nun zwar) ausdrücklich gesagt, er sei den Menschen in vielerlei Gestalten erschienen, jedoch ist die Gestalt des Menschen edler als alle anderen, (und folglich) scheint (auch) dessen ideale Wesenheit von allen – mit Ausnahme der Engel – die herausragendste zu sein – (freilich) nicht im Hinblick auf Gott, wo alle Dinge vollkommen sind, sondern im Hinblick auf die rationale Existenz und die Intention, mit der die Dinge erschaffen wurden. Daher kommt es, daß Gott in Form des Feuers oder einer Taube oder anderer ähnlicher Dinge erscheint; nicht weil er selbst diese (jeweils) wäre, sondern weil der Mensch ihn für dergestalt hält, daß ihm keine andere als diese Form für sein Erscheinen angemessen sei. Wenn er also in diesen Gestalten dargestellt und selbst verehrt wird, ist dies keineswegs ein Frevel. Er ist dort nämlich nicht der (eigentliche) Gegenstand des Verehrenden oder Betrachtenden, sondern höher und innerlich. Denn wie zahlreich (durchsetzt) und wie voll sind die heiligen Schriften mit (Sprach-)Bildern? Daher (etwa) die Formulierung: ›Ich bin das verzehrende Feuer‹. Wenn er (Christus) sich dergestalt selbst in mystischer Bedeutung als ›Feuer‹ bezeichnet, darf man sich keineswegs wundern, wenn er auch als Feuer gemalt wird. Als ›Löwe‹ wird er bezeichnet, als ›Eckstein‹ und vieles andere Ähnliches mehr. Wenn also alles voller erfundener Bilder ist, durch die der Geist des Suchenden zur Erkenntnis der göttlichen Tugend emporgerissen wird, warum verdammt du Bilder, in denen in gewisser Weise sowohl die Tugend als auch die Frömmigkeit und selbst die Gerechtigkeit Christi betrachtet werden können.

DIDIMUS: Genug von diesem Thema (...).



# Literaturverzeichnis

Verzeichnet wird im folgenden nur grundlegende und mehrfach abgekürzt zitierte Literatur. Alle übrigen Titel erscheinen vollständig in den Anmerkungen. Um die Quellen überschaubar zu halten, sind die antiken griechischen und lateinischen Autoren ohne Angabe einer bestimmten Ausgabe nur in den Anmerkungen aufgeführt.

## Abkürzungen

ASF	Archivio di Stato di Firenze
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BMLF	Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
CTC	<i>Catalogus translationum et commentariorum</i> , hg. F. E. Cranz und Paul O. Kristeller, Washington, D. C. 1960ff.
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , hg. Alberto M. Ghisalberti, Rom 1960ff.
ED	<i>Enciclopedia Dantesca</i> , 6 Bde., hg. Umberto Bosco, Rom 1970–1978
JMRS	<i>Journal of Medieval and Renaissance Studies</i>
JWCI	<i>Journal of the Warburg and Courtauld Institutes</i>
Mitt. Florenz	<i>Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz</i>
PL	<i>Patrologia Latina</i> , 219 Bde., hg. Jean-Paul Migne, Paris 1879–1963
RE	<i>Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft</i> , hg. Georg Wissowa u. a., Stuttgart 1893–1978
RIS	Rerum Italicarum Scriptores
RömJb	<i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte / Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana</i>
RQ	<i>Renaissance Quarterly</i>
TbLL	<i>Thesaurus Linguae Latinae</i> , Leipzig 1900ff.
T&T	<i>Texts and transmission. A survey of the latin classics</i> , hg. L. D. Reynolds, Oxford 1983

Die deutschen Übersetzungen für Augustinus, Cicero, Horaz, Plinius und Quintilian folgen:

Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat*, hg. Carl Andresen und Wilhelm Thimmes, Zürich und München 1955 (zit. 2. Auflage 1977)

Marcus Tullius Cicero, *Brutus*, hg. und übers. Bernhard Kytzler, München 1977

Marcus Tullius Cicero, *Orator*, hg. und übers. Bernhard Kytzler, München 1975

Horaz, *Sämtliche Werke*, hg. Hans Färber, 10. Auflage München und Zürich 1985

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis Historia – Naturkunde*, hg. und übers. Roderich König u. a., München und Zürich 1973–1994

Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, hg. und übers. Helmut Rahn, Darmstadt 1988, 2 Bde.

## Quellen

ACCOLTI, *Dialogus*

Benedetto Accolti, *Dialogus de praestantia virorum sui aevi*, in: Filippo Villani, *Liber de Civitatis Florentiae Famosis Civibus*, hg. Gustavo C. Galetti, Florenz 1847, 101–128

AGLI, *De Racionibus Fidei*

Antonio Agli, *De Racionibus Fidei Liber... ad Paulum Pontificum Maximum*, BNCF, Conv. Soppr. B.9.1268

ALBERTI, *De commodis*

Leon Battista Alberti, *De commodis litterarum atque incommodis*, hg. Laura Goggi Carotti, Florenz 1976

ALBERTI, *Della famiglia*

Leon Battista Alberti, *I Libri della Famiglia*, in: ALBERTI, *Opere volgari*, Bd. 1, 1–341

ALBERTI, *De Pictura*

Leon Battista Alberti, *Della Pittura – De Pictura*, in: ALBERTI, *Opere volgari*, Bd. 3, 5–107

ALBERTI, *De re aed.*

Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, hg. Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, Mailand 1966, 2 Bde.

ALBERTI, *De Statua*

Leon Battista Alberti, *De Statua*, in: Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*, hg. Cecil Grayson, London 1972, 117–154

ALBERTI, *De Statua* (Collareta)

Leon Battista Alberti, *De Statua*, hg. Marco Collareta, Livorno 1998

ALBERTI, *Grammatica*

Leon Battista Alberti, *La Prima Grammatica della Lingua Volgare*, hg. Cecil Grayson, Bologna 1964

ALBERTI, *Intercenali inedite*

Leon Battista Alberti, *Alcune Intercenali inedite*, hg. Eugenio Garin, in: *Rinascimento*, 2. ser. 4 (1964), 125–258

ALBERTI, *Intercoenales*

Leon Battista Alberti, *Intercoenales*, in: Leon Battista Alberti, *Opera inedita*, hg. Hieronymus Mancini, Florenz 1890, 122–235

ALBERTI, *Momus*

Leon Battista Alberti, *Momus seu de principe*, hg. mit dt. Übersetzung von Michaela Boenke, München 1993

ALBERTI, *Opere volgari*

Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hg. Cecil Grayson, 3 Bde., Bari 1960–1973

ALBERTI, *Schriften*

Leon Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 11), hg. Hubert Janitschek, Wien 1877

ALBERTI, *Vita*

*Leonis Baptistae de Albertis Vita*, nach Riccardo Fubini und Anna Menci Gallorini, »L'autobiografia di Leon Battista Alberti – studio e edizione«, in: *Rinascimento*, ser. 2, 12 (1972), 21–78

ALBERTINI, *Memoriale*

Francesco Albertini, *Memoriale di molte statue e picture sono nella incliyta Ciptà di Florentia...*, Florenz 1510

ALBERTINI, *Opusculum*

Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae*, Rom 1510 (Teiled. hg. August Schmarsow, Heilbronn 1886)

- ALDIGHIERI, *Commentarium*  
Pietro Aldighieri, *Super Dantis Ipsius Genitoris Comoediam Commentarium*, hg. Vincentio Nannucci, Florenz 1845
- ALIOTTI, *De monachis erudiendis*  
*Hieronymi monachi aretini* [Gerolamo Aliotti] ... *de monachis erudiendis*, BAV, Vat. lat. 1063
- ALIOTTI, *Epistolae & opuscula*  
Hieronymus Aliottus, *Epistolae & opuscula*, hg. Gabriele M. Scaramalli, 2 Bde., Arezzo 1769
- ANONIMO MAGLIABECHIANO  
*L'Anonimo Magliabechiano*, hg. Annamaria Ficarra, Neapel 1968
- ANTONINUS, *Chronica*  
*Divi Antonini archiepiscopi... Chronicorum opus*, 3 Bde., Lyon 1586
- ANTONIO DA RHO, *Dialoghi*  
Antonio da Rho [Raudensis], *Dialoghi tres in Lactantium...*, BAV, Cod. Ott. Lat. 1903
- ARISTOTELES/ARGYROPULOS  
Johannes Argyropulos, [Übersetzung der *Nikomachischen Ethik des Aristoteles*], BMLF, cod. 79, 1
- ARISTOTELES/BRUNI  
Leonardo Bruni, *Conversio librorum Moralium Aristotelis*, BMLF, cod. 89 sup. 53
- AURISPA, *Carteggio*  
Giovanni Aurispa, *Carteggio*, hg. Remigio Sabbadini, Rom 1931
- AVOGADRO, *Religione & Magnificentia*  
Alberto Avogadro, *De Religione & Magnificentia Illustris Cosmi Medices Florentini Libri II*, in: Giovanni Lami, *Deliciae eruditorum*, Bd. 12, Florenz 1742, 117–149
- BALBUS, *Catholicon*  
Iohannes Balbus [de Ianua], *Catholicon*, Mainz 1460 (zit. Nachdruck Fairborough 1971)
- BARBARO, *Contra Poetas*  
Ermolao Barbaro, *Orationes contra poetas. Epistolae*, hg. Giorgio Ronconi, Florenz 1972
- BARBARO, *Castigationes pliniana*  
Ermolao Barbaro, *Castigationes pliniana* et in *Pomponium Melam*, hg. Giovanni Pozzi, 4 Bde., Padua 1973–79
- BARTHOMOLAEUS DE BONONIA, *Tractatus de luce*  
Bartholomaeus de Bononia, *Tractatus de luce*, in: Irenaeus Squadrani OFM, »Tractatus de luce fr. Bartholomaei de Bononia«, in: *Antonianum*, 7 (1932), 201–238, 337–376, 465–494
- BARTOLOMMEO DELLA FONTE, *De Poetice*  
Bartolommeo della Fonte, *De Poetice ad Laurentinum Medicem Libri III*, nach Charles Trinkaus, »The unknown poetics of Bartolommeo della Fonte«, in: *Studies in the Renaissance*, 13 (1966), 40–122
- BARZIZZA, *De compositione*  
Gasparino Barzizza, *De compositione*, in: *Gasparini Barzizii... Opera*, hg. J. Furiectus, Rom 1723
- BARZIZZA, *De imitatione*  
Gasparino Barzizza, *De imitatione*, nach G. W. Pigman, »Barzizza's treatise on imitation«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44 (1982), 341–352
- BECCADELLI, *Hermaphroditus*  
Antonio Beccadelli (il Panormita), *Hermaphroditus*, Leipzig 1991
- BECCARIA, *Orationes defensoriae*  
Antonio Beccaria, *Orationes defensoriae...*, BAV, Cod. Capp. 3, fol. 38–93
- BELCARI, *Prato Spirituale*  
Feo Belcari, *Il Prato Spirituale de' Santi Padri*, Bologna 1844
- BENIGNO, *De natura spirituum*  
Giorgio Benigno, *De natura caelestium spirituum quos angelos vocamus libri*, Florenz 1499
- BENIVIENI, ΕΓΚΩΜΙΟΝ  
Antonij benivienij ΕΓΚΩΜΙΟΝ *Cosmi ad Laurentium Medicem*, hg. Renato Piattoli, Florenz 1949
- BENVENUTO, *Comentum*  
Benvenuto de Rambaldis de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, hg. Guilielmus Warren Vernon und Jacobus Ph. Lacaita, 3 Bde., Florenz 1887
- BERCHORIUS, *Repertorium*  
Petrus Berchorius, *Dictionary, vulgo Repertorium Morale*, 3 Bde., Köln 1731
- BERNARDINUS, *Opera*  
Bernardinus de Siena, *Opera Omnia*, 9 Bde., Quarrachi (Florenz) 1950–1965

- BERNARDO**, *Prediche*  
Pietro Bernardo da Firenze, *Prediche*, Florenz 1500
- BERTOLDI DE SERRAVALLE**, *Comentum*  
*Fratris Johannis [Bertoldi] de Serravalle [...]*  
*Translatio et Comentum totius libri Dantis*  
*Aldigherii*, hg. Marcellino da Civezza und Teo-  
filo Domenichelli, Prati 1891
- BIENATO**, *Oratio*  
*Aurelii [Bienati] episcopi Martoranensis oratio*  
*in funere Laurentii Medice Neapoli habita*,  
o. O. o. J. [1492]
- BIGLIA**, *Liber*  
Andrea Biglia, *Liber de institutis, discipulis et*  
*doctrina fratris Bernardini Ordinis Mino-*  
*rum*, nach: Baudoin de Gaiffier, »Le mémoire  
d'André Biglia sur la prédication de St. Ber-  
nardin de Siennes«, in: *Analecta Bollandiana*,  
53 (1935), 308–358
- BILLI**, *Libro*  
*Il Libro di Antonio Billi*, hg. Fabio Benedet-  
tucci, Anzio 1991
- BIONDO**, *Roma Instaurata*  
Flavio Biondo, *De Roma instaurata...*, Turin  
1527
- BOCCACCIO**, *Genealogie*  
Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gen-*  
*tilium Libri*, hg. Vincenzo Romano, 2 Bde.,  
Bari 1951
- BOCCHI**, *Eccellenza del San Giorgio*  
Francesco Bocchi, *Ragionamento sopra l'Ec-*  
*cellenza del San Giorgio di Donatello*, in: *Trat-*  
*tati d'Arte del Cinquecento*, hg. Paola Baroc-  
chi, Bd. 3, Bari 1962, 125–194
- BRUNI**, *Epistolae*  
Leonardo Bruni, *Epistolarum libri VIII*, hg.  
Lorenzo Mehus, Florenz 1741
- BRUNI**, *Schriften*  
Hans Baron, *Leonardo Bruni Aretino,*  
*Humanistisch-philosophische Schriften mit*  
*einer Chronologie seiner Werke und Briefe*,  
Leipzig und Berlin 1928
- Bruni s. auch Aristoteles/Bruni
- BURTIUS**, *Epytomata*  
Nicolaus Burtius, *Musarum: Nympharumque:*  
*ac deorum epytomata magnorum...*, Bologna  
1498
- BUTI**, *Comento*  
Francesco da Buti, *Comento sopra la Divina*  
*Comedia*, hg. Crescentino Giannini, 3 Bde.,  
Pisa 1858–1862
- CALCAGNINI**, *Carmina*  
Celio Calcagnini, *Carminum libri tres*, in:  
Giovanni B. Pigna, *Carminum libri quattuor*,  
Venedig 1553
- CALCAGNINI**, *Opera*  
Celio Calcagnini, *Opera aliquot*, Basel 1544
- CALDIERA**, *Concordantia*  
Giovanni Caldiera, *Concordantiae poetarum*  
*philosophorum et theologorum*, BAV, Pal. Lat.  
985 (wenig zuverlässig die Ausgabe Venedig  
1547)
- CALEPINUS**, *Dictionarium*  
Ambrosius Calepinus, *Dictionarium*, Venedig  
1542
- CARACCILO**, *Sermones*  
Fra Roberto Caracciolo, *Sermones de laudibus*  
*sanctorum*, Venedig 1489
- CARTARI**, *Imagini degli Dei*  
Vincenzo Cartari, *Le Imagini De I Dei De Gli*  
*Antichi*, Venedig 1571
- CAVALCA**, *Vite*  
Domenico Cavalca, *Volgarizzamenti delle Vite*  
*de' Santi Patri*, hg. Basile Puoti, 4 Bde., Neapel  
1838–40
- CAVALCANTI**, *Nuova Opera*  
Giovanni Cavalcanti, *Nuova Opera*, hg.  
Antoine Monti, Paris 1989
- CAVALCANTI**, *Rime*  
Guido Cavalcanti, *Rime*, hg. Letterio Cassata,  
Rom 1995
- CENNINI**, *Libro dell'arte*  
Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, hg. Mario  
Serchi, Florenz 1991
- CHRYSOLORAS**, *Comparatio*  
Manuel Chrysoloras, *Epistola ad Joannem*  
*imperatorem, qua veteris ac novae Romae*  
*comparatio continetur*, in: *Patrologia Graeca*,  
hg. J.-P. Migne, Bd. 156, Paris 1866, Sp. 23–54
- CHRYSOLORAS**, *Epistola*  
Manuel Chrysoloras, *Epistola ad Demetrium*  
*Chrysoloram*, in: *Patrologia Graeca*, hg. J.-P.  
Migne, Bd. 156, Paris 1866, Sp. 57–60

- Codice topografico I–IV 1942–1953*  
*Codice topografico della città di Roma*, hg. Roberto Valentini und Giuseppe Zucchetti, 4 Bde., Rom 1942–1953
- COLLAZIO, *Duello*  
 Pietro Apollonio Collazio, *De duello Davidis et Goliae*, hg. Roberta Manetti, Rom 1992
- COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*  
 Francesco Colonna (?), *Hypnerotomachia Poliphili*, hg. Giovanni Pozzi und Lucio A. Ciapponi, Padua 1964, 2 Bde.
- COMES, *Mythologiae*  
 Natalis Comes, *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem*, Venedig 1567
- Commento anonimo*  
*Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del Secolo XIV*, hg. P. Fanfani, Bologna 1868, 3 Bde.
- CONTARINI, *Dialogus*  
*Doctissimi Domini Francisci Contareno Dialogus*, nach Arnaldo Segarizzi, »Francesco Contarini«, in: *Nuovo Archivio Veneto*, N. S. 12 (1906), 272–306
- CORELLA, *Theotocon*  
 Giovanni Domenico da Corella, *Theotocon*, in: Giovanni Lami, *Deliciae eruditorum*, Bd. 12, Florenz 1742
- CORNIA, *Villa*  
 Corniola della Cornia, *La divina villa*, hg. Lucia Bonelli Conenna, Siena 1982
- CORSINI, *In vitam Cosmi*  
 Amerigo Corsini, *Compendium in vitam Cosmi Medicis ad Laurentium Medicem*, hg. Ladislaus Juhász, Leipzig 1934
- CYRIACUS, *Itinerarium*  
 Cyriacus d'Ancona (Kyriacus Anconitanus), *Itinerarium*, hg. Laurentius Mehus, Florenz 1742 (zit. Nachdruck Bologna 1969)
- DANTE, *De vulgari eloquentia*  
 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, hg. Aristide Marigo, Florenz 1938
- DANTE, *Inf./Purg./Par.*  
 Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie. Hölle – Fegefeuer – Paradies*, hg. Hermann Gmelin, 3 Bde. Text mit Übersetzung, 3 Bde. Kommentar, Stuttgart 1949–1957
- DATI, *Opera*  
 Agostino Dati, *Opera*, Siena 1503
- DECEMBRIO, *De Politia litteraria*  
 Angelo Decembrio, *De Politia litteraria*, Basel 1562
- De vera amicitia*  
*De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, hg. Lucia Bertolini, Ferrara und Modena 1993
- Documenti su Pisanello*  
*Documenti e fonti su Pisanello (1395–1581 circa)*, hg. Dominique Cordellier (*Verona Illustrata*, 8), Verona 1995
- DOMENICHI, *Libri*  
 Lorenzo Domenichi, *Libri delle antiche religione*, BNCF, Cod. Magl. 37, 319
- DOMENICO DI BANDINO, *Fons*  
 Domenico di Bandino d'Arezzo, *Fons mirabilium universi, pars V: De viris claris*, BMLF, Cod. Edili 172
- DOMINICI, *Lucula*  
 Iohannes Dominici, *Lucula Noctis*, hg. Edmund Hunt, Notre Dame 1940
- DOMINICI, *Regola*  
 Iohannes Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, hg. Donato Salvi, Florenz 1860
- ›FALSO BOCCACCIO‹, *Chiose*  
*Chiose sopra Dante*, hg. Vincenzo Nannucci, Florenz 1846
- Bartolomeo Fazio s. BAXANDALL 1964
- FESTUS, *De verborum significatu*  
 Sextus Pompeius Festus, *De verborum significatu libri quae supersunt cum Pauli epitome*, hg. Wallace M. Lindsay, Leipzig 1913
- FIANO, *Contra oblocutores*  
 Francesco da Fiano, *Contra ridiculos oblocutores et fellitos detractores poetarum*, hg. Maria L. Plaisant, in: *Rinascimento*, 2. ser., 1 (1961), 119–162
- FICINO, *Opera*  
 Marsilio Ficino, *Opera Omnia*, 2 Bde., Basel 1576 (zit. Nachdruck Turin 1962)
- FILARETE, *Trattato*  
 Antonio Averlino gen. Filarete, *Trattato di Architettura*, hg. Anna M. Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, 2 Bde.

- FILELFO, *De liberorum educatione*  
 Francesco Filelfo, *De liberorum educatione libri sex*, Paris 1508
- FILELFO, *De Libertà*  
 Francesco Filelfo, *Sermone de Libertà*, BNCF, Cod. II, ii, 81, fol. [130v–132r]
- FILELFO, *Vita*  
 Francesco Filelfo, *La Vita del Sanctissimo Johanni Battista*, nach *Prose e Poesie volgari di Fr. Filelfo*, hg. G. Benadduci, in: *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie delle Marche*, 5 (1901), XLI–262
- FRANCESCO DI GIORGIO, *Trattati*  
 Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, hg. Corrado Maltese, Mailand 1967, 2 Bde.
- FREZZI, *Quadriregno*  
 Federico Frezzi, *Il Quadriregno*, hg. Enrico Filippini, Bari 1914
- GAURICUS, *De Sculptura*  
 Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, hg. André Chastel und Robert Klein, Genf 1969
- GELLI, *Vite*  
 Giovambattista Gelli, *Vite d'artisti*, hg. Giulio Mancini, in: *Archivio Storico Italiano*, 17/IV (1896), 32–62
- GERALDINI, *Carmina*  
 Antonio Geraldini, *Liber Carminum*, nach J. F. C. Richards, »Some early poems of Antonio Geraldini«, in: *Studies in the Renaissance*, 13 (1966), 123–146
- GHERARDI, *Canzone morale*  
 Giovanni Gherardi da Prato, *Canzone morale di Patria e Libertade*, nach LANZA 1991, 205–207
- GHERARDI, *Filomena*  
 Giovanni Gherardi da Prato, *Filomena*, nach: *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, hg. Carlo Del Balzo, Bd. 3, Rom 1891, 311–412
- GHERARDI, *Invettiva*  
 Giovanni Gherardi da Prato, *Invettiva contro Niccoli e Bruni*, nach ders., *Il Paradiso degli Alberti*, hg. A. Wesseloofsky, Bologna, Bd. I/2, 321–330
- GHERARDI, *Paradiso*  
 Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, hg. Antonio Lanza, Rom 1975
- GHIRBERTI, *Commentarii*  
 Lorenzo Ghibertis *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, hg. Julius von Schlosser, 2 Bde., Berlin 1912
- GHIRBERTI, *Dritter Kommentar*  
 Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis. *Naturwissenschaft und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance*, eingeleitet, kommentiert und übersetzt von Klaus Bergdolt, Weinheim 1988
- GILBERT, *Testimonianze*  
 Creighton E. Gilbert, *L'Arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Florenz und Wien 1988
- GIOVANNI DI CASTRO, *Ad Italiam*  
 Giovanni de Castro, *Ad Italiam – Psalmus in Christianorum hostem Turchum*, BMLF, Plut. 19, 27
- GIOVANNI DI SAN GIMIGNANO, *Summa*  
 Giovanni di San Gimignano, *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, Venedig 1497
- GIRALDI, *De deis gentium*  
 Lilio Gregorio Giraldi, *De deis gentium*, Basel 1548
- GIUSTINIANI, *Regulae*  
 Leonardo Giustiniani, *Regulae artificialis memoriae*, hg. Aldo Oberdorfer, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 60 (1912), 117–127
- Glossa Ordinaria*  
*Biblia Latina cum Glossa Ordinaria*, Straßburg 1480/1 (zit. Reprint 4 Bde. Brepols 1992; vgl. auch die Ausg. in der PL 113–114 unter dem Namen des Walafrid Strabo)
- GRAPALDI, *De partibus aedium*  
 Francesco Maria Grapaldi, *De partibus aedium*, Parma 1506
- GUARINO, *Epistolario*  
 Guarino da Verona, *Epistolario*, hg. Remigio Sabbadini, 3 Bde., Venedig 1915–1919
- GUARINO, *Giunte all'Epistolario*  
 Luciano Capra und Cesare Colombo, »Giunte all'Epistolario di Guarino Veronese«, in: *Italia medioevale e umanistica*, 10 (1967), 165–257

- GUGLIELMO DA PASTRENGO, *De viris*  
 Guglielmo da Pastrengo, *De viris illustribus et de originibus*, hg. Guglielmo Bottari, Padua 1991
- ISIDOR, *Etymologiae*  
*Isidori Hispaniensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*, hg. W.M. Lindsay, Oxford 1911
- IVANI, *De antiquitatibus Romae*  
 Antonio Ivani, *De antiquitatibus Romae*, BMLF, Plut. 29, 10
- JACOPO DA MONTEPULCIANO, *Fimerodia*  
 Jacopo da Montepulciano, *Fimerodia*, nach: *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, hg. Carlo del Balzo, Bd. 3, Rom 1891, 5–208
- LANA, *Commento*  
*Comedia di Dante degli Allagerii col Commento di Jacopo della Lana*, hg. Luciano Scarabellim, 3 Bde., Bologna 1866
- LANDINO, *Commento*  
 Cristoforo Landino, *Commento sopra la comedia di Danthe alighieri*, Venedig 1497 (vgl. zum Abschnitt über die Künstler die Edition von Ottavio Morisani, »Art historians and art critics – III Cristoforo Landino«, in: *Burlington Magazine*, 95 [1953], 267–270, sowie Cristoforo Landino, *Scritti critici e teorici*, hg. Riccardo Cardini, Rom 1974, Bd. 1, 95–164 u. Bd. 2, 95–224)
- Legenda di sancto Giovanni*  
*Legenda di messer sancto Giovanni baptista glorioso*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, cod. 1592, fol. [149r–212r]
- Libro d'Inventario*  
*Libro d'Inventario dei Beni di Lorenzo il Magnifico*, hg. Marco Spallanzani und Giovanna Gaeta Bertelà, Florenz 1992
- LUDOVICO DA PIRANO, *Regulae memoriae artificialis*  
 Ludovico da Pirano, *Regulae memoriae artificialis*, nach G. B. Ziliotto, »Frate Ludovico da Pirano (1390–1450) e le sue ›Regolae memoriae artificialis‹«, in: *Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia patria*, 49 (1937), 186–226
- MAFFEI, *Commentarii*  
 Raffaele Maffei detto Volterrano, *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVII*, Rom 1506 (Buch XXI zu Malern und Bildhauern auch in: MÜNTZ 1878–82, Bd. 2, 304f.)
- MAFFEI, *In Cosmi detractores*  
 Timoteo Maffei, *In magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores libellus*, in: Giovanni Lami, *Deliciae eruditorum*, Bd. 12, Florenz 1742, 150–168
- MAFFEI, *In sanctam rusticitatem*  
*Timothei Veronensis... in sanctam rusticitatem litteras impugnantem dialogorum libri*, BAV, Cod. Vat. lat. 5076
- MAIUS, *De proprietate*  
 Iunianus Maius, *De priscorum proprietate verborum*, Venedig 1490
- MANETTI, *De Dignitate*  
 Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, hg. mit engl. Übersetzung von Elizabeth Riley Leonard, Ann Arbor 1964 (auch Ausg. Padua 1975)
- MANETTI, *Huomini*  
 Antonio di Tuccio Manetti, *XIV huomini singulari*, hg. Peter Murray, in: *Burlington Magazine*, 99 (1957), 330–336
- MANETTI, *Oratio*  
 Giannozzo Manetti, *Oratio ad clarissimum equestris ordinis virum Angelum Accaiolum de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae habitis*, nach Eugenio Battisti, »Il mondo visuale delle fiabe«, in: *Umanesimo e Esoterismo, V° Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, hg. Enrico Castelli, Padua 1960, 291–320 (jetzt auch in: VAN ECK 1998)
- MANETTI, *Vita*  
 Antonio di Tuccio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hg. mit engl. Übersetzung von Howard Saalman und Catherine Enggass, Pennsylvania und London 1970
- MANETTI, *Vita Nicolai V.*  
 Giannozzo Manetti, *Vita Nicolai V. Summi Pontificis*, in: *RIS III/2*, Mailand 1734, Sp. 907–960

- MARSUPPINI, *Consolatio*  
Carlo Marsuppini, *Consolatio de obitu matris*, hg. Pier G. Ricci, in: *La Rinascita*, 3 (1940), 362–433
- MÜLLNER, *Reden*  
Karl Müllner, *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, Wien 1899 (zit. nach der Ausg. von Barbara Gerl mit Indices und Bibl. München 1970)
- MYTHOGRAPHUS III  
Mythographus Vaticanus III, in: *Scriptores rerum mythicarum latini tres...*, hg. Georg H. Bode, Celle 1834, 152–256
- NIFO, *De daemonibus*  
Agostino Nifo, *De daemonibus*, in: *Augustini Niphi Suessani Philosophi In Via Aristotelis De Intellectu Libri Sex Eiusdem de Daemonibus Libri Tres...*, Venedig 1554, fol. 69–76
- NERI DI BICCI, *Ricordanze*  
Neri di Bicci, *Le ricordanze (10 marzo 1453–24 aprile 1475)*, hg. Bruno Santi, Pisa 1976 [1977]
- NICOLAUS DE LYRA, *Postillae*  
*Biblia cum postillis Nicolai de Lyra*, Venedig 1483, 3 Bde.
- Nuovo corpus*  
*Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del quattrocento*, hg. Nerida Newbigin, Bologna 1983
- Ottimo Commento*  
*L'Ottimo Commento della Divina Commedia*, hg. Alessandro Torri, 3 Bde., Pisa 1827–29
- PALMIERI, *Citta di Vita*  
Matteo Palmieri, *Libro del Poema Chiamato Citta di Vita*, hg. Margaret Rooke (Smith College Studies VIII–IX), Northampton 1927–28
- PALMIERI, *Vita Civile*  
Matteo Palmieri, *Della Vita Civile*, hg. Gino Belloni, Florenz 1982
- PAPIAS, *Vocabularium*  
Papias, *Vocabularium*, Venedig 1485
- PATRIZI, *De Regno*  
Francesco Patrizi, *De Regno & Regis institutione*, Prato 1531
- PATRIZI, *Poematum libri*  
Francesco Patrizi, *Poematum libri*, BAV, Cod. Chigi J VI 233
- PATRIZI, *Reipublica*  
Francesco Patrizi, *De Institutione Reipublicae libri novem*, Paris 1518
- PERALDUS, *Summa*  
Gulielmus Peraldus, *Summa virtutum ac vitiorum*, 2 Bde., Lyon 1585
- PEROTTI, *Cornucopiae*  
Niccolò Perotti, *Cornucopiae, sive linguae latinae commentarii*, Venedig 1499
- PETRARCA, *Canzoniere*  
Francesco Petrarca, *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, hg. Gianfranco Contini, Alpignano 1974
- PETRARCA, *Invective*  
Francesco Petrarca, *Invective contra Medicum*, hg. Pier G. Ricci und Bartolo Martinelli, Rom 1978
- PETRARCA, *Opera*  
Francesco Petrarca, *Opera*, 3 Bde., Basel 1554
- PETRARCA, *RFL*  
Francesco Petrarca, *Le Familiari*, hg. Vittorio Rossi, 4 Bde., Florenz 1933–1942
- PICCOLOMINI, *Opera*  
Aeneas Sylvius Piccolomini, *Opera quae extant omnia*, Basel 1551
- PIETRO D'ABANO, *Conciliator*  
Pietro d'Abano, *Conciliator controversiarum, quae inter philosophos et medicos versantur*, Venedig 1565
- PIZOLOPASSO, *Epistola*  
*Epistola Francisci Pizzolopassi Bononiensis, Papiensis episcopi, de architectura sacrae aedis Castelleonis ad piissimum virum Iohannem Cervantem Hispalensem tituli Sancti Petri ad Vincula cardinalem*, hg. Tino Foffano, in: *Italia medioevale e umanistica*, 3 (1960), 153–187
- PLATINA, *De optimo cive*  
Bartolomeo Platina, *De optimo cive*, hg. Felice Battaglia, Bologna 1944
- Poeti Estensi*  
*Poeti estensi del Rinascimento*, hg. Silvio Pasquazi, 2. Aufl., Florenz 1966
- POGGI, *Duomo*  
Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione...*, 2 Bde., Berlin 1909

- (zit. kommentierter Nachdruck hg. Margarete Haines, Florenz 1988)
- POGGIO, *Lettere*  
Poggio Bracciolini, *Lettere*, hg. Helene Harth, 3 Bde., Florenz 1984–1987
- POGGIO, *Opera*  
Poggio Bracciolini, *Opera Omnia*, hg. Riccardo Fubini, 4 Bde., Turin 1964–1969
- POLENTONE, *Scriptores illustres*  
Sicco Polentone, *Scriptorum illustrium latinae linguae libri XVIII*, hg. Bernard L. Ullmann, Rom 1928
- POLIZIAN, *Commento*  
Angelo Poliziano, *Commento inedito alle Selve di Stazio*, hg. Lucia Cesarini Martinelli, Florenz 1978
- POLIZIAN, *Commento ai Fasti*  
Angelo Poliziano, *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, hg. Francesco Lo Monaco, Florenz 1991
- POLIZIAN, *Detti piacevoli*  
Angelo Polizianos *Tagebuch (1477–1479)*, hg. Albert Wesselski, Jena 1929
- POLIZIAN, *Opera*  
Angelo Poliziano, *Opera omnia*, Basel 1553 (zit. Nachdr. hg. Ida Maier, 3 Bde., Turin 1971)
- Prosatori latini*  
*Prosatori latini del Quattrocento*, hg. Eugenio Garin, Mailand 1952
- PROSPETTIVO MILANESE, *Antiquarie prospettive*  
[Prospektivo Milanese,] *Antiquarie prospettive romane*, o. O. o. J. (zit. Nachdr. 1979)
- PULCI, *Driadeo*  
Luca Pulci, *Il Driadeo d'Amore*, hg. Paolo E. Guidici, Lanciano 1916
- QUINTILIANUS, *cum commento Laurentii Vallensis etc.*  
*Quintiliani institutiones cum commento Laurentii Vallensis: Pomponii: ac Sulpitii*, Venedig 1494
- QUINTILIANUS, *cum commento Raphaelis Regii*  
*Quintilianus Cum commento [Raphaelis Regii]*, Venedig 1493
- QUIRINUS, *Dialogus*  
Ludwig Bertalot und August Wilmanns, »Lauri Quirini ›Dialogus in gymnasiis Florentinis‹. Ein Nachklang zum ›Certame Coronario‹« (1442), in: *Archivum Romanicum*, 7 (1923), 478–509 (zit. nach Ludwig Bertalot, *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, hg. Paul O. Kristeller, 2 Bde., Rom 1975, Bd. I, 339–372)
- RABANUS MAURUS, *Allegoriae*  
Rabanus Maurus Archiep. Mogunt., *Allegoriae in Universam Sacram Scripturam*, in: PL 112, Sp. 849–1088
- RAINERIUS DE PISIS, *Pantheologia*  
Rainerius de Pisis, *Pantheologia id est theologiae summa*, Nürnberg 1473, 2 Bde.
- REMIGIUS, *Commentum*  
*Remigii Autissiodorensis Commentum in Martianum Capellam*, hg. Cora E. Lutz, 2 Bde., Leiden 1962
- RICCHIERI, *Lectionum Antiquarum libri*  
Lodovicus Caelius Rhodiginus, *Lectionum Antiquarum libri XXX*, Venedig 1516
- Ricordi di Firenze*  
*Ricordi di Firenze dell'anno 1459 di autore anonimo*, hg. Giovanni Volpi, in: *RIS XXVII/1*, Città di Castello 1907
- RINUCCINI, *Invettiva*  
Cino Rinuccini, *Invettiva Contro A Certi Calunniatori Di Dante E Di Messer Francesco Petrarca E Di Messer Giovanni Boccaccio, I Nomi De' Quali Per Onesta Si Tacciono*, nach Antonio Lanza, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo quattrocento*, Rom 1971, 261–267
- RINUCCINI, *Responsiva*  
Cino Rinuccini, *Responsiva alla Invettiva di messer Antonio Lusco*, in: LANZA 1991, 187–197
- RISTORO, *Compositione del Mondo*  
Restoro d'Arezzo, *La Compositione del Mondo*, hg. Alberto Morino, Florenz 1976
- RUCELLAI, *Zibaldone*  
*Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone I. ›Il Zibaldone Quaresimale‹ – Pagine scelte*, hg. Alessandro Perosa (Studies of the Warburg Institute 24), London 1970

- SACCHETTI, *Lettere*  
Franco Sacchetti, *La battaglia delle belle donne – Le lettere – Le sposizioni di Vangeli*, hg. Alberto Chiari, Bari 1938
- SALUTATI, *De Fato*  
Coluccio Salutati, *De Fato et Fortuna*, hg. Concetta Bianca, Florenz 1985
- SALUTATI, *Epistolario*  
Coluccio Salutati, *Epistolario*, hg. Francesco Novati, 4 Bde., Rom 1891–1911
- SALUTATI, *Hercules*  
Coluccio Salutati, *De Laboribus Herculis*, hg. Bernard L. Ullmann, 2 Bde., Zürich 1951
- SAVONAROLA, *Libellus*  
Michele Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, hg. Arnaldo Segarizzi, *RIS XXIV/15*, Città di Castello 1902
- SCALAMONTI, *Vita Kiriaci*  
Francesco Scalamonti, *Vita viri clarissimi, et famosissimi Kyriaci Anconitani*, hg. Charles Mitchell und Edward W. Bodnar, S. J. (Transactions of the American Philosophical Society, 86/4), Philadelphia 1996
- SER GIOVANNI, *Pecorone*  
Ser Giovanni, *Il Pecorone*, hg. Enzo Esposito, Ravenna 1974
- SOLERTI, *Vite*  
*Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, hg. Angelo Solerti, Mailand 1905
- SPRETI, *Ravenna*  
Desiderio Spreti, *De amplitudine: de vastatione: & de instauratione urbis Ravennae*, Venedig 1489
- TALICE, *Commento*  
*La Commedia di Dante Alighieri col commento inedito di Stefano Talice da Ricaldone*, hg. Vincenzo Promis und Carlo Negroni, Turin 1886
- TORQUEMADA, *Expositio*  
Johannes de Turrecremata, *Expositio brevis & utilis super toto psalterio*, Rom 1470
- TORTELLI, *De Ortographia*  
Giovanni Tortelli, *De Ortographia*, Rom 1471
- TRAPEZUNTIUS, *Collectanea*  
*Collectanea Trapezuntiana: Texts, documents, and bibliographies of Georg of Trebizond*, hg. John Monfasani, Binghamton 1984
- TRAPEZUNTIUS, *Rhetorica*  
Georgius Trapezuntius, *Rhetoricorum libri V*, Basel 1522
- TRAVERSARI, *Epistolae*  
Laurentius Mehus, *Ambrosii Traversarii Generalis Camaldulensium... latinae epistolae*, 2 Bde., Florenz 1759
- VALLA, *Collatio*  
Lorenzo Valla, *Collatio Novi Testamenti*, hg. Alessandro Perosa, Florenz 1970
- VALLA, *De Voluptate*  
Lorenzo Valla, *De Voluptate*, hg. Maristella Panizza De Lorch, Bari 1970
- VALLA, *Opera*  
Lorenzo Valla, *Opera Omnia*, Basel 1540 (zit. Nachdr. hg. Eugenio Garin, Turin 1962)
- VALLA, *Repastinatio*  
Lorenzo Valla, *Repastinatio dialectice et philosophiae*, hg. Gianni Zippel, 2 Bde., Padua 1982
- VASARI, *Vite*  
Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, hg. Gaetano Milanesi, 7 Bde., Florenz 1878–1881
- VASARI, *Vite 1550*  
Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–1997
- VEGIO, *Convivium*  
Maffeo Vegio, *Convivium Deorum*, Mailand 1521
- VEGIO, *De Educatione*  
Maffeo Vegio, *De Educatione liberorum et eorum claris moribus libri sex*, zit. Ausg. Paris 1511
- VERGERIO, *De ingenuis moribus*  
Pietro Paulo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae libellus in partes duas*, hg. Attilio Gnesotto, in: *Atti e Memorie della Reale Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, N. S. 34 (1917–18), 75–157
- VERGERIO, *Epistolario*  
Pier Paolo Vergerio, *Epistolario*, hg. Leonardo Smith, Rom 1934
- VERGERIO, *Pro redintegrandae ecclesiae*  
Pier Paolo Vergerio, *Pro redintegrandae unien-*

*daque ecclesia ad Romanos cardinales oratio tempore schismatis in consistorio habita*, in: C. A. Combie, »Un discorso inedito di Pier Paolo Vergerio il Seniore da Capodistria«, in: *Archivio storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino*, 1 (1882), 360–374

VERGILIUS, *De Inventoribus*

Polydorus Vergilius, *De Inventoribus rerum libri tres*, Venedig 1507

VESPASIANO, *Vite*

Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, hg. Aulo Greco, 2 Bde., Florenz 1970–1976

VILLANI, *De origine*

Filippo Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosius civibus*, hg. Giuliano Tanfurlì, Padua 1997

VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum naturale*

Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, Duaci 1624 (zit. Nachdr. Graz 1964)

ZOVENZONI, *Istrias / Carmina varia*

Raffaele Zovenzoni, *Istrias und Carmina Varia*, nach Baccio Ziliotto, *Raffaele Zovenzoni; la vita, i carmi*, Triest 1950

## Sekundärliteratur

DE ALBENTIIIS 1986/87

Emidio De Albentiiis, »Per un riesame dell'iconografia del David bronzeo di Donatello«, in: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia*, 24, n.s. 10 (1986/87), 107–130

Alberti 1974

*Convegno internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti* 1972, Rom 1974

ALLEN 1970

Don Cameron Allen, *Mysteriously meant – The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*, Baltimore und London 1970

*All'Ombra del Lauro* 1992

*All'Ombra del Lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana*, Ausstellungskatalog, hg. Anna Lenzuni, Florenz 1992

AMES-LEWIS 1979

Francis Ames-Lewis, »Art history or *Stilkritik*?

Donatello's bronze *David* reconsidered«, in: *Art History*, 2 (1979), 139–155

AMES-LEWIS 1989

Francis Ames-Lewis, »Donatello's bronze David and the Palazzo Medici courtyard«, in: *Renaissance Studies*, 3 (1989), 235–251

AMES-LEWIS 1995

Francis Ames-Lewis, »The early Medici and Donatello«, in: *The early Medici and their artists*, hg. Francis Ames-Lewis, London 1995, 71–105

AMES-LEWIS 2000

Francis Ames-Lewis, *The intellectual life of the early Renaissance artist*, New Haven und London 2000

ANDREWS 1995

Lew Andrews, *Story and space in Renaissance art: the rebirth of continuous narrative*, Cambridge 1995

ANDREWS AIKEN 1980

Jane Andrews Aiken, »Leon Battista Alberti's system of human proportions«, in: *JWCI*, 43 (1980), 68–96

*Antikenzeichnung* 1989

*Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, hg. Richard Harprath und Henning Wrede, Mainz a. Rh. 1989

*Antiquity* 2000

*Antiquity and its interpreters*, hg. Alina Payne, Ann Kuttner und Rebekah Smick, Cambridge 2000

ANTOINE 1988

Jean-Philippe Antoine, »*Ad perpetuam memoriam*. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie: 1250–1400«, in: *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge – Temps Modernes*, 100 (1988), 541–615

ARASSE 1974

Daniel Arasse, »Iconographie et évolution spirituelle: la tablette de saint Bernardin de Sienne«, in: *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50 (1974), 433–456

ARASSE 1977

Daniel Arasse, »*FERVEBAT PIETATE POPULUS*. Art, dévotion et société autour de la glorification de Saint Bernardin de Sienne«, in: *Mélanges de l'École Française de Rome*.

- Moyen Âge – Temps Modernes, 89 (1977), 189–263
- ARASSE 1980  
Daniel Arasse, »Andrea Biglia contre Saint Bernardin de Sienne. L'humanisme et la fonction de l'image religieuse«, in: *Acta conventus neolatini Turonensis*, hg. Jean-Claude Margolin, Paris 1980, Bd.1, 117–137
- ARASSE 1981  
Daniel Arasse, »Entre dévotion et culture: fonctions de l'image au XV siècle«, in: *Faire Croire. Modalité de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle (Collection de l'École Française de Rome 53)*, Paris, Turin und Rom 1981, 131–146
- Architettura di Lorenzo 1992  
*L'Architettura di Lorenzo il Magnifico*, Ausstellungskatalog, hg. Gabriele Morolli, Cristina Acidini Luchinat und Luciano Marchetti, Florenz 1992
- ARONBERG LAVIN 1955  
Marilyn Aronberg Lavin, »Giovannino Battista: a study in religious symbolism«, in: *Art Bulletin*, 37 (1955), 85–101
- ARONBERG LAVIN 1961  
Marilyn Aronberg Lavin, »Giovannino Battista: a supplement«, in: *Art Bulletin*, 43 (1961), 319–326
- Art and politics 1993  
*Art and politics in Renaissance Italy*, hg. George Holmes, Oxford 1993
- Arts Libéraux 1969  
*Arts Libéraux et Philosophie au Moyen Âge*, Montréal und Paris 1969
- ATCHITY 1976  
Kenneth J. Atchity, »Dante's Purgatorio: the poem reveals itself«, in: *Italian literature. Rootes and branches. Essays in honor of Thomas G. Bergin*, hg. Giose Rimaneli und Kenneth J. Atchity, New Haven und London 1976, 85–115
- AUERBACH 1958  
Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958
- AVERY 1986  
Charles Avery, *L'invenzione dell'umano. Introduzione a Donatello*, Florenz 1986
- AVERY 1991  
Charles Avery, *Donatello. Catalogo completo delle opere*, Florenz 1991
- AVERY 1995  
Charles Avery, »The early Medici and Donatello«, in: *The early Medici and their artists*, hg. Francis Ames-Lewis, London 1995, 71–105
- BALTERS 1990  
Frank Balters, »Der grammatische Bildhauer«. »Kunsttheorie« und Bildhauerkunst der Frührenaissance, Diss. Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen 1990
- BALTERS/GERLACH 1987  
Frank Balters und Peter Gerlach, »Zur Natur von Albertis »De Statua««, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch der Universität Graz*, 23 (1987), 38–54
- Barbara Manfredi 1989  
*Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna*, Ausstellungskatalog, hg. Anna Colombi Ferretti und Luciana Prati, Bologna 1989
- BARELLI 1972  
Emma Spina Barelli, »Note iconografiche in margine alla Cantoria di Donatello«, in: *Storia dell'arte*, 15/16 (1972), 283–291
- BARELLI 1974  
Emma Spina Barelli, »Note iconografiche in margine al Davide in bronzo di Donatello«, in: *Italian Studies*, 29 (1974), 28–44
- BARELLI 1979  
Emma Barelli, »The »Sister Arts« in Alberti's »Della Pittura««, in: *British Journal of Aesthetics*, 19 (1979), 251–262
- BARELLI 1996  
Emma Spina Barelli, »Iconologia e provenienza dell'Amorino di Donatello«, in: *Italian Studies*, 51 (1996), 44–57
- BARKAN 1999  
Leonard Barkan, *Unearthing the past: archaeology and aesthetics in the making of Renaissance culture*, New Haven u. a. 1999

- BAROLSKY 1990  
Paul Barolsky, *Michelangelo's nose. A myth and its maker*, University Park, Pennsylvania und London 1990
- BAROLSKY 1994  
Paul Barolsky, *The faun in the garden. Michelangelo and the poetic origins of Italian Renaissance art*, University Park, Pennsylvania 1994
- BAROLSKY 1998  
Paul Barolsky, »Looking at Renaissance sculpture with Vasari«, in: *Looking at Italian Renaissance sculpture*, hg. Sarah Blake McHam, Cambridge 1998, 189–202
- BARON 1955  
Hans Baron, *The crisis of the early Renaissance. Civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny*, 2 Bde., Princeton 1955
- BARON 1988  
Hans Baron, *In search of Florentine civic humanism*, 2 Bde., Princeton 1988
- BASKINS 1993  
Cristelle L. Baskins, »Donatello's bronze David: Grillanda, Goliath, Groom?«, in: *Studies in Iconography*, 15 (1993), 113–134
- BAXANDALL 1963  
Michael Baxandall, »A dialogue on art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's *De politia litterarum* Pars LXVIII«, in: *JWCI*, 26 (1963), 304–326
- BAXANDALL 1964  
Michael Baxandall, »Bartholomaeus Facius on painting«, in: *JWCI*, 27 (1964), 90–107
- BAXANDALL 1965  
Michael Baxandall, »Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras«, in: *JWCI*, 28 (1965), 183–204
- BAXANDALL 1971  
Michael Baxandall, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971
- BAXANDALL 1972/1988  
Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972 (zit. 2. verm. Aufl. 1988)
- BAXANDALL 1974  
Michael Baxandall, »Alberti and Cristoforo Landino: the practical criticism of painting«, in: *Alberti* 1974, 143–154
- BECHERUCCI/BRUNETTI [1970]  
Luisa Becherucci und Giulia Brunetti, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, Mailand o. J. [1970]
- BECK 1991  
James Beck, *Jacopo della Quercia*, 2 Bde., New York 1991
- Begriff und Problem der Renaissance 1969  
*Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hg. August Buck, Darmstadt 1969
- BEIERWALTES 1980  
Werner Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-hist. Kl. 11), Heidelberg 1980
- BEK 1977  
Lise Bek, »Ideal to reality«, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 8 (1977), 159–166
- BELTING 1981  
Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981
- BELTING 1990  
Hans Belting, *Bild und Kult*, München 1990
- BELTING 1995  
Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995
- BELTING/BLUME 1989  
*Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, hg. Hans Belting und Dieter Blume, München 1989
- BENNETT/WILKINS 1984  
Bonnie Bennett und David Wilkins, *Donatello*, Oxford 1984
- BERGSTEIN 1987  
Mary E. Bergstein, *The sculpture of Nanni di Banco*, Ph. D. diss., Columbia Univ. 1987
- BERGSTEIN 1989  
Mary E. Bergstein, »Two early Renaissance putti: Niccolò di Pietro Lamberti and Nanni di Banco«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 (1989), 82–88

- Bernardino Predicatore* 1976  
Bernardino Predicatore nella società del suo tempo, Todi 1976
- BERTOLINI 2000  
Lucia Bertolini, »Sulla precedenza della redazione volgare del ›De pictura‹ di Leon Battista Alberti«, in: *Studi per Umberto Carpi*, hg. Marco Santagata und Alfredo Stussi, Pisa 2000, 181–210
- BESCHI 1984–85  
Luigi Beschi, »I rilievi ravennati dei ›troni‹«, in: *Felix Ravenna*, 127–30 (1984–85), 37–80
- BESCHI 1986  
Luigi Beschi, »La scoperta dell'arte greca«, in: *Memoria dell'antico*, Bd. 3, 1986, 293–372
- BESCHI 1994  
Luigi Beschi, »Le sculture antiche di Lorenzo il Magnifico«, in: *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, hg. Gian C. Garfagnini, Florenz 1994, 291–317
- BETTINI 1984  
Maurizio Bettini, »Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative«, in: *Memoria dell'antico*, Bd. 1, 1984, 219–267
- BEYER 2000  
Andreas Beyer, *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, München und Berlin 2000
- BIALOSTOCKI 1961  
Jan Bialostocki, »Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des ›Modusbriefes‹ von Nicolas Poussin«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 24 (1961), 147–159
- BLACK 1982  
Robert Black, »Ancients and moderns in the Renaissance: rhetoric and history in Accolti's *Dialogue on the preeminence of men of his own time*«, in: *Journal of the History of Ideas*, 43 (1982), 3–32
- BLACK 1995  
Robert Black, »The donation of Constantine: a new source for the concept of the Renaissance?«, in: *Renaissance Italy* 1995, 51–85
- BLAKE McHAM 2001  
Sarah Blake McHam, »Donatello's bronze *David* and *Judith* as metaphors of Medici rule in Florence«, in: *Art Bulletin*, 83 (2001), 32–47
- BLAKE WILK 1986  
Sarah Blake Wilk, »Donatello's *Dovizia* as an image of Florentine political propaganda«, in: *Artibus et historiae*, 14 (1986), 9–28
- BLÄNSDORF 1995  
Jürgen Blänsdorf, »Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom«, in: *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, hg. Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn, Berlin 1995, 12–35
- BLUMENBERG 1957  
Hans Blumenberg, »Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee vom schöpferischen Menschen«, in: *Studium Generale*, 10 (1957), 266–283
- BOBER 1995  
Phyllis Pray Bober, »Polykles and Polykleitos in the Renaissance: the ›Letto di Policreto‹«, in: *Polykleitos, the Doryphoros, and tradition*, hg. Warren G. Moon, Madison 1995, 317–326
- BOBER/RUBINSTEIN 1986/1991  
Phyllis Pray Bober und Ruth O. Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources*, London 1986 (zit. rev. Ausg. 1991)
- BODE 1890  
Wilhelm von Bode, »Versuche zur Ausbildung des Genre und der Putto«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, IX (1890), 95–107
- BODE 1921  
Wilhelm von Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, 4. Aufl. Berlin 1921
- BOLLAND 1996  
Andrea Bolland, »Art and humanism in early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch«, in: *RQ*, 49 (1996), 469–487
- BORINSKI 1914–1924  
Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 2 Bde., Leipzig 1914–1924
- BORSOOK 1981  
Eve Borsook, »A Florentine *scrittoio* for Diomede Carafa«, in: *Art the ape of nature. Studies in honor of H. W. Janson*, hg. Moshe Barasch und Lucy Freeman Sandler, New York 1981

- BOSKOVITS 1975**  
Miklòs Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*, Florenz 1975
- BOUWSMA 1975**  
William Bouwsma, »The two faces of humanism. Stoicism and Augustinianism in Renaissance thought«, in: *Iter Italicum . . . dedicated to Paul O. Kristeller on the occasion of his 70<sup>th</sup> birthday*, hg. Heiko A. Oberman, Leiden 1975, 3–60
- BOUWSMA 1993**  
William Bouwsma, »The Renaissance discovery of human creativity«, in: *Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation. Essays in honor of Charles Trinkaus*, hg. John W. O'Malley u. a., Leiden 1993, 17–34
- BRAIDER 1993**  
Christopher Braider, *Refiguring the real. Picture and modernity in word and image 1400–1700*, Princeton (N. J.) 1993
- BREDEKAMP 1995**  
Horst Bredekamp, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem* (Privatdruck Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Reihe ›Themen‹ Bd. 61), München 1995
- BREIDECKER 1990**  
Volker Breidecker, *Florenz oder: ›Die Rede, die zum Auge spricht‹. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*, München 1990
- BROCK 1986**  
Maurice Brock, »Sguardo pubblico, privato e intimo sulle immagini religiose del Quattrocento«, in: *Ricerche storiche*, 16 (1986), 551–564
- BRUCHER 1985**  
Günter Brucher, *Zum Problem des Stilpluralismus: ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik*, Wien u. a. 1985
- Brunelleschi 1980**  
*Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, 2 Bde., Florenz 1980
- BUDDENSIEG 1965**  
Tilmann Buddensieg, »Gregory the Great, the destroyer of pagan idols. The history of a medieval legend concerning the decline of ancient art and literature«, in: *JWCI*, 28 (1965), 44–65
- BUDDENSIEG 1983**  
Tilmann Buddensieg, »Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471«, in: *RömJb*, 20 (1983), 33–73
- BUDDENSIEG 1986**  
Tilmann Buddensieg, »Donatellos Knabe mit der Schlange«, in: *Forma et Subtilitas – Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, hg. Wilhelm Schlink und Martin Sperlich, Berlin und New York 1986, 43–49
- BULLARD 1994**  
Melissa M. Bullard, »Heroes and their workshops: Medici patronage and the problem of shared agency«, in: *JMRS*, 24 (1994), 179–198
- BULST 1969/70**  
Wolfger A. Bulst, »Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz«, in: *Mitt.Florenz*, 14 (1969/70), 369–392
- BURCKHARDT 1962**  
Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Gesammelte Werke Bd. 3), Darmstadt 1962
- BURKE 1969**  
Peter Burke, *The Renaissance sense of the past*, London 1969
- BURKE 1972/1984**  
Peter Burke, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984 (engl. Orig.ausg. 1972)
- BURNS 1971**  
Howard Burns, »Quattrocento architecture and the antique: some problems«, in: *Classical influence on European culture A. D. 500–1500*, hg. R. R. Bolgar, Cambridge 1971, 269–287
- BUSSAGLI 1991**  
Marco Bussagli, *Storia degli Angeli. Racconto di immagini e di idee*, Mailand 1991
- BUTTERFIELD 1995**  
Andrew Butterfield, »New evidence for the iconography of David in Quattrocento Florence«, in: *I Tatti Studies*, 6 (1995), 115–133
- BUTTERFIELD 1997**  
Andrew Butterfield, *The sculpture of Andrea del Verrocchio*, New Haven u. a. 1997

CAGLIOTI 1993/1994

Francesco Caglioti, »Due ›restauratori‹ per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il ›Marsia rosso‹ degli Uffizi, I–II«, in: *Prospettiva*, 72 (1993), 17–42; 73–74 (1994), 74–96

CAGLIOTI 1994/1995/1996

Francesco Caglioti, »Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla ›Giuditta‹ (e al ›David‹) di Via Larga, I–III«, in: *Prospettiva*, 75–76 (1994), 14–49; 78 (1995), 22–55; 80 (1996), 15–45

CAGLIOTI 1996b

Francesco Caglioti, »Il perduto ›David medico‹ di Gianfrancesco Rustici e il ›David‹ Pulzsky del Louvre«, in: *Prospettiva*, 83–84 (1996), 80–101

CAGLIOTI 2000

Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici: storia del David e della Giuditta*, Florenz 2000

CAMILLE 1989

Michael Camille, *The Gothic idol. Ideology and image-making in medieval art*, Cambridge 1989

CAMPBELL 1987

Stephen Campbell, »Style and the mirror of history: the problem of International Gothic«, in: *New perspectives. Studies in art history in honour of Anne Crookshank*, hg. Jane Fenlon u. a., Dublin 1987, 35–58

CAMPOREALE 1981

Salvatore I. Camporeale, »Giovanni Caroli e le ›Vitae Fratrum S. M. Novellae‹«, in: *Memorie domenicane*, N. S. 12 (1981), 141–267

CAMPOREALE 1993

Salvatore I. Camporeale, »Renaissance humanism and the origins of humanist thought«, in: *Humanity and divinity in Renaissance and Reformation. Essays in honor of Charles Trinkaus*, hg. John W. O'Malley u. a., Leiden 1993, 101–124

Camposanto 1977

Paolo E. Arias, Emilio Cristiani und Emilio Gabba, *Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità I*, Pisa 1977

CANFIELD 1984

Gabriella Befani Canfield, »The Florentine humanists' concept of architecture in the

1430s and Filippo Brunelleschi«, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, hg. Mauro Natale, Mailand 1984, 112–121

CAPRIO 1981

Vincenzo De Caprio, »La rinascita della cultura di Roma: La tradizione latina nelle ›Eleganze‹ di Lorenzo Valla«, in: *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, hg. Paolo Brezzi und Maristella de Panizza Lorch, Rom und New York 1981, 161–190

CARL 1990

Doris Carl, »La Casa Vecchia dei Medici e il suo giardino«, in: *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, hg. Giovanni Cherubini und Giovanni Fanelli, Florenz 1990, 38–43

CAST 1988

David Cast, »Humanism and art«, in: *Renaissance humanism* 1988, Bd. 3, 412–449

CASTELFRANCHI 1985

Liana Castelfranchi, »L'Angelico e il ›De Pittura‹ dell'Alberti«, in: *Paragone*, 36 (1985), 97–106

CASTELLI 2000

Patrizia Castelli, »Imagines spirantes«, in: *Imaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, hg. Giovanna Lazzi und Paolo Viti, Florenz 2000, 35–62

CHASTEL 1953/1978

André Chastel, »Del mano di Prassitele«, in: ders., *Fables, formes, figures*, Paris 1978 (erst-mals 1953)

CHASTEL 1954

André Chastel, *Marsile Ficin et l'Art*, Genf 1954

CHASTEL 1959

André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959

CHIARLO 1984 a

Carlo R. Chiarlo, »›Gli frammenti dilla sancta antiquitate‹: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna«, in: *Memoria dell'antico*, Bd. 1, 1984, 269–297

CHIARLO 1984 b

Carlo R. Chiarlo, »›Donato l'ha lodate per chose buone‹: il reimpiego dei sarcofagi da Lucca a Firenze«, in: *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, hg. Ber-

- nard Andreae und Salvatore Settis (Marburger Winkelmann-Programm 1983), Marburg 1984, 121–132
- Christianity 1990  
*Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, hg. Timothy Verdon und John Henderson, Syracuse (N. Y.) 1990
- CIPRIANI 1980  
 Giovanni Cipriani, *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Florenz 1980
- Ciriaco d'Ancona 1998  
*Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo*, hg. Gianfranco Paci und Sergio Scococchia, Reggio Emilia 1998
- CLARKE 1997  
 Georgia Clarke, »Ambrogio Traversari: artistic adviser in early fifteenth-century Florence?«, in: *Renaissance Studies*, 11 (1997), 161–178
- COCKE 1980  
 Richard Cocke, »Masaccio and the Spinario, Piero and the Pothos: Observations on the reception of the antique in Renaissance painting«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43 (1980), 21–32
- COLASANTI 1934  
 Arduino Colasanti, »Donatelliana«, in: *Rivista d'Arte*, 16 (1934), 45–63
- COLEMAN 1992  
 Janet Coleman, *Ancient and medieval memories. Studies in the reconstruction of the past*, Cambridge 1992
- COLLARETA 1982  
 Marco Collareta, »Considerazioni in margine al *De Statua* ed alla sua fortuna«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III, 12/1 (1982), 171–187
- COLLARETA 1985  
 Marco Collareta, »Testimonianze letterarie su Donatello, 1450–1600«, in: *Omaggio a Donatello* 1985, 7–47
- COLLARETA 1991  
 Marco Collareta, »Le ›luci della fiorentina gloria‹«, in: *Artista* (1991), 136–143
- Concept of style 1987  
*The concept of style*, hg. Berel Lang, 2. erw. Ausg. Ithaca und London 1987 (1979)
- CORWEGH 1909  
 Richard Corwegh, *Donatellos Sängerkanzel im Dom zu Florenz*, Berlin 1909
- Cosimo de' Medici 1992  
*Cosimo ›il Vecchio‹ de' Medici, 1389–1464*, hg. Francis Ames-Lewis, Oxford 1992
- COULIANO 1987  
 Ioan P. Couliano, *Eros and magic in the Renaissance*, Chicago 1987 (frz. Orig.ausg. 1984)
- Crossing the boundaries 1991  
*Crossing the boundaries. Christian piety and the arts in Italian medieval and Renaissance confraternities*, hg. Konrad Eisenbichler, Kalamazoo (Mich.) 1991
- CRUM 1996  
 Roger J. Crum, »Donatello's bronze *David* and the question of foreign versus domestic tyranny«, in: *Renaissance Studies*, 10 (1996), 440–450
- CURTIVS 1954  
 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2. korr. Aufl. Bern 1954
- CZOGALLA 1975  
 Albert Czogalla, »David und Ganymedes. Beobachtungen und Fragen zu Donatellos Bronzeplastik ›David und Goliath‹«, in: *Festschrift für Georg Scheja*, hg. Albrecht Leutertitz u. a., Sigmaringen 1975, 119–127
- DACOS 1973  
 Nicole Dacos, »La fortuna delle gemme medicee nel Rinascimento«, in: *Tesoro di Lorenzo* 1973, 131–162
- Da Pisanello 1988  
*Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, Ausstellungskatalog, hg. Anna Cavallaro und Enrico Parlato, Mailand und Rom 1988
- DAVIS 1968  
 Charles Davis, »Il Buon Tempo Antico«, in: *Florentine studies*, hg. Nicolai Rubinstein, London 1968, 45–69
- DAVIS-WEYER 1994  
 Caecilia Davis-Weyer, »Speaking of art in the early Middle Ages: patrons and artists among themselves«, in: *Testo e Immagine nell'Alto Medioevo (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo XLI)*, Spoleto 1994, 955–988

- DE BRUYNE 1946  
Edgar de Bruyne, *Études d'Esthétique Médiévale*, 3 Bde., Brügge 1946
- DECORUM 1992  
*Decorum in Renaissance narrative art*, hg. Francis Ames-Lewis und Anka Bednarek, London 1992
- DEGENHART/SCHMITT 1960  
Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, »Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums«, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3.F., 2 (1960), 59–151
- DEGENHART/SCHMITT 1968  
Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Teil I: Süd- und Mittelitalien*, 4 Bde., Berlin 1968
- DEGENHART/SCHMITT 1980  
Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Teil II: Venedig 1300–1400; Addenda zu Süd- und Mittelitalien 1300–1400*, 3 Bde., Berlin 1980
- DEGENHART/SCHMITT 1990  
Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Teil II, Venedig, Jacopo Bellini*, 4 Bde., Berlin 1990
- DEGENHART/SCHMITT 1995  
Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1995
- DEL BRAVO 1990  
Carlo Del Bravo, »Primo Quattrocento«, in: *Artista* (1990), 152–163
- DEMPSEY 1996  
Charles Dempsey, »Donatello's Spiritelli«, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hg. Victoria v. Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, 50–61
- Der Künstler über sich in seinem Werk* 1992  
*Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, hg. Matthias Winner, Weinheim 1992
- DIDI-HUBERMAN 1995  
Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995 (frz. Orig.ausg. 1990)
- DIETL 1987  
Albert Dietl, »In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos«, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 29 (1987), 75–125
- DILLY 1979  
Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979
- DITTMANN 1967  
Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967
- DIXON 1979  
John W. Dixon, »The drama of Donatello's David. Reexamination of an ›enigma‹«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 93 (1979), 6–12
- DOEBLER 1971  
John Doebler, »Donatello's enigmatic ›David‹«, in: *European Studies*, 1 (1971), 337–340
- DONATELLO 1968  
*Donatello e il suo tempo. Atti dell' VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento*, Florenz 1968
- Donatello e i Suoi* 1986  
*Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, Ausstellungskatalog, hg. Alan Phipps Darr und Giorgio Bonsanti, Mailand und Florenz 1986
- Donatello e la Sagrestia Vecchia* 1986  
*Donatello e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo*, Ausstellungskatalog, Florenz 1986
- Donatello-Studien* 1989  
*Donatello-Studien* (Italienische Forschungen hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, N. F. 3, 16), München 1989
- DONATO 1985  
Monica M. Donato, »Gli eroi romani tra storia ed ›exemplum‹. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi«, in: *Memoria dell'antico*, Bd. 2, 1985, 95–152
- DONATO 1986  
Maria Monica Donato, »Famosi Cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento«, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 30 (1986), 27–42
- DONATO 1991  
Maria M. Donato, »Hercules and David in the

- early decoration of the Palazzo Vecchio: manuscript evidence«, in: *JWCI*, 54 (1991), 83–98
- DONATO 1996  
 Maria M. Donato, »Un »savoio depentore« fra »scienza de le stelle« e »sutilità« dell'antico: Restoro d'Arezzo, le arti e il sarcofago romano di Cortona«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, Quaderni 1–2, Pisa 1996, 51–78
- DONATO 1997  
 Maria M. Donato, »Immagini e iscrizioni nell'arte »politica« fra Tre e Quattrocento«, in: »*Visibile parlare*«. *Le scritte esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, hg. Claudio Ciociola, Neapel 1997, 341–396
- DRAPER 1992  
 James J. Draper, *Bertoldo di Giovanni. Sculptor of the Medici household*, Columbia und London 1992
- DUNKELMAN 1976  
 Martha Levine Dunkelman, *Donatello's influence on Italian Renaissance painting*, Ph. D. diss. New York University 1976
- DUNKELMAN 1993  
 Martha Levine Dunkelman, »Donatello and Medieval Siena«, in: *Old and new in the fifteenth century*, hg. Clyde L. Miller, Binghamton 1993, 43–56
- EBERLEIN 1995  
 Johann K. Eberlein, *Miniatur und Arbeit. Das Medium der Buchmalerei*, Frankfurt a. M. 1995
- ECHINGER-MAURACH 1998  
 Claudia Echinger-Maurach, »Zu Michelangelos Skizze für den verlorenen Bronzedavid und zum Beginn der *gran maniera degli ignudi* in seinem Entwurf für den Marmordavid«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1998), 301–338
- ECO 1991  
 Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München und Wien 1991 (ital. Originalausg. 1987)
- EISLER 1961  
 Colin Eisler, »The athlete of virtue. The iconography of asceticism«, in: *De Artibus Opuscula XL, Essays in honour of Erwin Panofsky*, hg. Millard Meiss, New York 1961, 82–97
- ELSEN 1993  
 Thomas Elsen, *Untersuchungen zu Donatello's Reliefstil*, Diss. Bonn 1993
- EPOCHENSCHWELLE 1987  
*Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik XII)*, hg. Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987
- ESCH 1995  
 Arnold Esch, »Sul rapporto fra arte ed economia nel Rinascimento italiano«, in: *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530)*, hg. Arnold Esch und Christoph L. Frommel, Turin 1995, 3–49
- ÈTÀ DI MASACCIO 1990  
*L'età di Masaccio*, Ausstellungskatalog, hg. Luciano Berti und Antonio Paolucci, Mailand 1990
- ETTLINGER 1972  
 Leopold D. Ertlinger, »Hercules Florentinus«, in: *Mitt. Florenz*, 16 (1972), 119–142
- EUROPÄISCHE SKULPTUR 1994  
*Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop (Schriften des Liebieghauses), Frankfurt 1994
- FABRICZY 1909  
 Corneliuș von Fabriczy, »Kritisches Verzeichnis der toskanischen Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 30 Beiheft (1909), 1–88
- FALASCHI 1972  
 Enid T. Falaschi, »Giotto: the literary legend«, in: *Italian Studies*, 27 (1972), 1–27
- FARAGO 1992  
 Claire Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden 1992
- FARAGO 1995  
 Claire Farago, »»Vision itself has its history: »race,« nation, and Renaissance art history«, in: *Reframing the Renaissance*, hg. Claire Farago, New Haven und London 1995, 67–88 u. 309–316

- FEHL 1972–73  
 Philipp P. Fehl, »On the representation of character in Renaissance sculpture«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31 (1972–73), 291–307
- FEHRENBACH 1997  
 Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997
- FERGUSON 1948  
 Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in historical thought. Five centuries of interpretation*, Boston u. a. 1948
- FISHER 1987  
 Alan Fisher, »Three meditations on the destruction of Vergil's statue: the early humanist theory of poetry«, in: *RQ*, 40 (1987), 607–635
- FORTINI BROWN 1996  
 Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity. The Venetian sense of the past*, New Haven und London 1996
- FRANCESCO DI GIORGIO 1993  
*Francesco di Giorgio e il rinascimento a Siena 1450–1500*, Ausstellungskatalog, hg. Luciano Bellosi, Mailand 1993
- FREEDBERG 1989  
 David Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago 1989
- FREEDMAN 1989  
 Luba Freedman, »Rilievo« as an artistic term in Renaissance art theory«, in: *Rinascimento*, 29 (1989), 217–247
- FROMMEL 1994  
 Christoph L. Frommel, »Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramante«, in: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Ausstellungskatalog, hg. Henry Millon und Vittorio Magnago Lampugnani, Mailand 1994, 183–203
- FULTON 1997  
 Christopher Fulton, »The boy stripped bare by his elders. Art and adolescence in Renaissance Florence«, in: *Art Journal*, 56 (1997), 31–40
- GADOL 1969  
 Joan Gadol, *Leon Battista Alberti – universal man of the early Renaissance*, Chicago und London 1969
- GARGAN 1978  
 Luciano Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padua 1978
- GATTI 1996  
 Luca Gatti, »Buonaccorso Pitti »giudicatore avventuroso« e Niccolò di Betto Bardi »micidiale della persona« (per gli esordi di Donatello)«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, Quaderni 1–2, Pisa 1996, 95–106
- GEBHARDT 1991  
 Volker Gebhardt, *Paolo Uccellos »Schlacht von San Romano«*, Frankfurt a. M. 1991
- GENTILINI 1992a  
 Giancarlo Gentilini, *I Della Robbia*, 2 Bde., Florenz 1992
- GENTILINI 1992b  
 Giancarlo Gentilini, »Sulle prime tavole d'altare in terracotta, dipinta e invetriata«, in: *Arte Cristiana*, 80 (1992), 439–450
- Ghiberti 1980a  
*Lorenzo Ghiberti. »Materia e ragionamenti«*, Ausstellungskatalog, Florenz 1980
- Ghiberti 1980b  
*Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno... Firenze 1978*, Florenz 1980
- Giardino di San Marco 1992  
*Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, Ausstellungskatalog, hg. Paola Barocchi, Florenz 1992
- GILBERT 1943–45  
 Creighton Gilbert, »Antique framework for Renaissance art theory: Alberti and Pino«, in: *Marsyas*, 3 (1943–45), 87–106
- GILBERT 1959  
 Creighton E. Gilbert, »The archbishop of the painters of Florence, 1450«, in: *Art Bulletin*, 41 (1959), 75–87
- GILBERT 1969  
 Creighton E. Gilbert, »The earliest guide to Florentine architecture, 1423«, in: *Mitt. Florenz*, 14 (1969), 33–46
- GILBERT 1977  
 Neal W. Gilbert, »A letter of Giovanni Dondi

- dall'Orologio to Fra' Guglielmo Centueri: a fourteenth-century episode in the quarrel of the ancients and moderns«, in: *Viator*, 8 (1977), 299–346
- GILBERT 1991  
Creighton E. Gilbert, *Poets seeing artists' work. Instances in the Italian Renaissance*, Florenz 1991
- GINZBURG 1999  
Carlo Ginzburg, *Holzäugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999 (ital. Originalausgabe 1998)
- Giovinezza di Michelangelo* 1999  
*Giovinezza di Michelangelo*, Ausstellungskatalog, hg. Kathleen Weil-Garris Brandt u. a., Florenz 1999
- GLÜCK 1993  
Elisabeth Glück, *Der sog. Amor-Athys von Donatello – ikonologische und methodenkritische Studien*, Diss. Freiburg 1993 (unpubl.)
- GNOCCHI 1988  
Lorenzo Gnocchi, »Le preferenze artistiche di Piero di Cosimo de' Medici«, in: *Artibus et historiae*, 18 (1988), 41–78
- GOMBRICH 1962  
Ernst H. Gombrich, »Alberto Avogadro's description of the Badia of Fiesole and the Villa of Careggi«, in: *Italia medioevale e umanistica*, 5 (1962), 217–229
- GOMBRICH 1985  
Ernst H. Gombrich, *Norm und Form (Die Kunst der Renaissance I)*, Stuttgart 1985
- GOMBRICH 1987  
Ernst H. Gombrich, *Die Entdeckung des Sichtbaren (Zur Kunst der Renaissance III)*, Stuttgart 1987
- GOSEBRUCH 1958  
Martin Gosebruch, »Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance«, in: *RömJb*, 8 (1958), 63–193
- GRABSKI 1979  
Józef Grabski, »L'Amor-Pantheos di Donatello«, in: *Antologia di Belle Arti*, 3 (1979), 23–25
- GRAF 1996  
Klaus Graf, »Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert«, in: *Mundus in Imagine... Festgabe für Klaus Schreiber*, hg. Andrea Löther u. a., München 1996, 389–420
- GRAFTON 1997  
Anthony Grafton, *Commerce with the classics: ancient books and Renaissance readers*, Ann Arbor 1997
- GRAFTON 1999  
Anthony Grafton, »*Historia* and *istoria*: Alberti's terminology in context«, in: *I Tatti Studies*, 8 (1999), 37–68
- GRAMACCINI 1983  
Norberto Gramaccini, »Guido Mazzonis Beweinungsgruppen«, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 9 (1983), 7–40
- GRAMACCINI 1996  
Norberto Gramaccini, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996
- GRAVELLE 1981  
Sarah Stever Gravelle, »Humanist attitudes to convention and innovation in the fifteenth century«, in: *JMRS*, 11 (1981), 193–209
- GRAVELLE 1982  
Sarah Stever Gravelle, »Lorenzo Valla's comparison of Latin and Greek and the humanist background«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44 (1982), 269–289
- GRAVELLE 1988  
Sarah Stever Gravelle, »The Latin – Vernacular question and the humanist theory of language and culture«, in: *Journal of the History of Ideas*, 49 (1988), 367–386
- GRAYSON 1960  
Cecil Grayson, *A Renaissance controversy: Latin or Italian?*, Oxford 1960
- GRAYSON 1963  
Cecil Grayson, »Leon Battista Alberti and the beginnings of Italian grammar«, in: *Proceedings of the British Academy*, 49 (1963), 291–311
- GRAYSON 1973  
Cecil Grayson, »Poesie latine di Gentile Becchi in un codice Bodleiano, in: *Studi offerti a Roberto Ridolfi*, hg. Berta Maracchi Biagiarelli und Dennis E. Rhodes, Florenz 1973, 285–303

**GREENE 1982**

Thomas M. Greene, *The light in Troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven und London 1982

**GREENHALGH 1982**

Michael Greenhalgh, *Donatello and his sources*, New York 1982

**GREENSTEIN 1992**

Jack M. Greenstein, *Mantegna and painting as historical narrative*, Chicago und London 1992

**GREENSTEIN 1997**

Jack M. Greenstein, »On Alberti's ›sign‹: Vision and composition in Quattrocento painting«, in: *Art Bulletin*, 79 (1997), 669–698

**GUMBRECHT 1986**

Hans Ulrich Gumbrecht, »Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs«, in: *Stil* 1986, 726–788

**HAFTMANN 1939**

Werner Haftmann, *Das italienische Säulenmonument*, Leipzig und Berlin 1939

**HALL 1979**

Marcia Hall, *Renovation and Counter-Reformation*, Oxford 1979

**HANSEN 1996**

Maria Fabricius Hansen, »Representing the past: the concept and study of antique architecture in 15th-century Italy«, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 23 (1996), 83–116

**HANSMANN 1993**

Martina Hansmann, *Andrea del Castagnos Zyklus der ›Uomini famosi‹ und der ›Donne famose‹*, Münster und Hamburg 1993

**HARTT 1964**

Frederick Hartt, »Art and freedom in Quattrocento Florence«, in: *Essays in memory of Karl Lehmann*, hg. Lucy Freeman Sandler (Marsyas Suppl. 1), New York 1964, 114–131

**HATFIELD 1970a**

Rab Hatfield, »The Compagnia de' Magi«, in: *JWCI*, 33 (1970), 107–161

**HATFIELD 1970b**

Rab Hatfield, »Some unknown descriptions of the Medici Palace in 1459«, in: *Art Bulletin*, 52 (1970), 232–249

**HATJE 1954**

Ursula Hatje, *Der Putto in der italienischen Kunst der Renaissance*, Diss. (maschinenschriftlich) Tübingen 1954

**HAUSSHERR 1984**

Reiner Haussherr, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhdl. der geistes- und sozialwiss. Kl.), Wiesbaden 1984

**HAY 1977**

Denis Hay, *The church in Italy in the fifteenth century*, Cambridge 1971

**HEFFERNAN 1993**

James A. W. Heffernan, *Museum of words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago und London 1993

**HEFFERNAN 1996**

James A. W. Heffernan, »Alberti on Apelles: word and image in *De pictura*«, in: *International Journal of the Classical Tradition*, 2 (1996), 345–359

**HELLMANN 1955**

Günter Hellmann, *Studien zur Terminologie der kunsttheoretischen Schriften Leone Battista Albertis*, Diss. (maschinenschriftlich) 1955

**HEMPFER 1993**

Klaus W. Hempfer, »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische Wende«, in: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, hg. Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1993, 9–45

**HENDERSON 1990**

John Henderson, »Penitence and the laity in fifteenth-century Florence«, in: *Christianity* 1990, 229–249

**HENDERSON 1995**

John Henderson, *Piety and charity in late medieval Florence*, Oxford 1995

**HERZNER 1978**

Volker Herzner, »David Florentinus I. Zum Marmordavid Donatellos im Bargello«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 20 (1978), 43–115

- HERZNER 1979  
Volker Herzner, »Regesti donatelliani«, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archaeologia e Storia dell'Arte*, ser. III, 2 (1979), 169–228
- HERZNER 1980  
Volker Herzner, »Die ›Judith‹ der Medici«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43 (1980), 139–180
- HERZNER 1982  
Volker Herzner, »David Florentinus II: Der Bronze-David Donatellos im Bargello«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 24 (1982), 63–124
- HESSERT 1991  
Marlis Hessert, *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz: Von den Anfängen bis zum Prinzipat Cosimos I.*, Köln u. a. 1991
- HETHERINGTON 1992  
Paul Hetherington, »Vecchi, e non Antichi – differing responses to Byzantine culture in fifteenth-century Tuscany«, in: *Rinascimento*, 32 (1992), 203–211
- HIMMELMANN 1985  
Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit (Abhdl. d. Rheinisch-Westfälischen Akad. d. Wiss. 73)*, Opladen 1985
- HINZ 1989  
Berthold Hinz, »Knidia oder: Des Aktes erster Akt«, in: *Kritische Berichte*, 17 (1989), 49–77
- HINZ 1998  
Berthold Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München und Wien 1998
- HOENIGER 1995  
Cathleen Hoeniger, *The renovation of paintings in Tuscany, 1250–1500*, Cambridge 1995
- HÖFLER 1988  
Janez Höfler, »Maso di Bartolommeo und sein Kreis«, in: *Mitt. Florenz*, 32 (1988), 537–546
- HOLBERTON 1985  
Paul Holberton, »Of antique and other figures: metaphor in early Renaissance art«, in: *Word & Image*, 1 (1985), 31–58
- HOLMES 1969  
George Holmes, *The Florentine enlightenment, 1400–1450*, New York 1969
- HOOD 1993  
William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven und London 1993
- HORSTER 1973  
Marita Horster, »Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur Römischen Antike«, in: *Mitt. Florenz*, 17 (1973), 29–64
- HORSTER 1980  
Marita Horster, *Andrea del Castagno*, Oxford 1980
- HOWARD 1995  
Peter F. Howard, *Beyond the written word. Preaching and theology in the Florence of archbishop Antoninus 1427–1459*, Florenz 1995
- HULSE 1990  
Clark Hulse, *The rule of art – literature and painting in the Renaissance*, Chicago und London 1990
- HUMFREY 1993  
Peter Humfrey, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven und London 1993
- HURD 1970  
Janice Hurd, *Lorenzo Ghiberti's treatise on sculpture. The second commentary*, Ph.D. diss. Bryn Mawr College 1970
- I Della Robbia* 1998  
*I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, hg. Giancarlo Gentilini, Florenz 1998
- Innovation und Originalität* 1993  
*Innovation und Originalität*, hg. Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1993
- Italian Renaissance Sculpture* 1985  
*Italian Renaissance sculpture in the time of Donatello*, Ausstellungskatalog, hg. Alan Phipps Darr, Detroit 1985
- Italienische Frührenaissance* 1993  
*Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, hg. Joachim Poeschke, München 1993
- Italienische Kunst* 1987  
*Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, 2 Bde., Berlin 1987
- JACKS 1993  
Philip J. Jacks, *The antiquarian and the myth*

- of antiquity: the origins of Rome in Renaissance thought*, Cambridge 1993
- JACOBSEN 1992  
Werner Jacobsen, »Soziale Hintergründe der Florentiner Maler zu Beginn der Renaissance«, in: *L'Art et les Révolutions*, 3. XXVII<sup>e</sup> Congrès internationale d'histoire de l'Art, Straßburg 1992, 3–18
- Jacopo della Quercia 1975  
*Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*, Ausstellungskatalog, Florenz 1975
- Jacopo della Quercia 1977  
*Jacopo della Quercia fra Gotica e Rinascimento*, hg. Giulietta Chelazzi Dini, Florenz 1977
- JANSON 1957  
Horst W. Janson, *The sculpture of Donatello*, 2 Bde., Princeton 1957
- JANSON 1964  
Horst W. Janson, »Giovanni Chellini's ›Libro‹ and Donatello«, in: *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig H. Heydenreich*, hg. Wolfgang Lotz und Lise L. Möller, München 1964, 131–138
- JANSON 1968  
Horst W. Janson, »Donatello and the antique«, in: *Donatello e il suo tempo 1968*, 77–96
- JANSON 1971  
Horst W. Janson, »The revival of antiquity in early Renaissance sculpture«, in: *JMRS*, 5 (1971), 80–102
- JANSON 1978  
Horst W. Janson, »La signification politique du David en bronze de Donatello«, in: *Revue de l'Art*, 39 (1978), 33–38
- JARZOMBEK 1989  
Mark Jarzombek, *On Leon Battista Alberti. His literary and aesthetic theories*, Cambridge (Mass.) und London 1989
- JAUSS 1968  
Hans Robert Jauss, »Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur«, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. Hans Robert Jauss, München 1968, 143–168
- JENKINS 1970  
A. D. Fraser Jenkins, »Cosimo de Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence«, in: *JWCI*, 33 (1970), 162–170
- JOANNIDES 1993  
Paul Joannides, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, London 1993
- JOHNSON 1994  
Geraldine A. Johnson, *In the eye of the beholder: Donatello's sculpture in the life of Renaissance Italy*, Phil. diss. Harvard Univ. 1994
- JOHNSON 1995  
Geraldine A. Johnson, »Activating the effigy: Donatello's Pecci tomb in Siena cathedral«, in: *Art Bulletin*, 77 (1995), 445–459
- JOHNSON 1999  
Geraldine A. Johnson, »Approaching the altar: Donatello's sculpture in the Santo«, in: *Renaissance Quarterly*, 52 (1999), 626–666
- JUREN 1975  
Vladimír Juren, »Politian et la théorie des arts figuratifs«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 37 (1975), 131–140
- KABLITZ 1998  
Andreas Kablitz, »Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes Purgatorio (Purg. X–XII)«, in: *Mimesis und Simulation*, hg. Andreas Kablitz und Gerhard Neumann, Freiburg 1998, 309–356
- KAISER 1990  
Norbert Kaiser, »Schriftquellen zu Polyklet«, in: *Polyklet 1990*, 48–78
- KALUSOK 1996  
Michaela Kalusok, *Tabernakel und Statue. Die Figurenmische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance*, Münster 1996
- KATZ 1977  
M. Barry Katz, *Leon Battista Alberti and the humanist theory of the arts*, Washington 1977
- KAUFFMANN 1926  
Hans Kauffmann, »Florentiner Domplastik«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 47 (1926), 141–167 u. 216–237
- KAUFFMANN 1935  
Hans Kauffmann, *Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin 1935
- KEMP 1977  
Martin Kemp, »From mimesis to ›fantasia‹:

- the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts«, in: *Viator*, 8 (1977), 347–398
- KEMP 1987  
Martin Kemp, »Equal excellences: Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts«, in: *Renaissance Studies*, 1 (1987), 1–26
- KEMP 1996  
Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996
- KEMP 1997  
Martin Kemp, *Der Blick hinter die Bilder: Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997
- KENT 1978  
Dale V. Kent, *The rise of the Medici. Faction in Florence, 1426–1434*, Oxford 1978
- KENT 2000  
Dale Kent, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: the patron's œuvre*, New Haven und London 2000
- KESSLER 1978  
Eckhard Kessler, *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, München 1978
- KLEIN 1979  
Robert Klein, *Form and meaning. Essays on the Renaissance and modern art*, New York 1979
- KLOTZ 1970  
Heinrich Klotz, *Filippo Brunelleschi. Seine Frühwerke und die mittelalterliche Tradition*, Berlin 1970
- KNAPE 1994  
Joachim Knape, »Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit«, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit*, hg. Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt a. M. u. a. 1994, 507–532
- KOCH 1995  
Linda A. Koch, »The early christian revival at S. Miniato al Monte: the cardinal of Portugal chapel«, in: *Art Bulletin*, 78 (1996), 527–555
- KOKOLE 1996  
Stanko Kokole, »Cognitio formarum and Agostino di Duccio's reliefs for the chapel of the planets in the Tempio Malatestiano«, in: *Quattrocento Adriatico. Fifteenth-century art of the adriatic rim*, hg. Charles Dempsey, Bologna 1996, 177–206
- Kosegarten s. MIDDELDORF-KOSEGARTEN
- KRAHN 1988  
Volker Krahn, *Bartolomeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento*, München 1988
- KRAUTHEIMER 1956/1982  
Richard Krautheimer und Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956 (zit. 3. Aufl. 1982)
- KREYTENBERG 1972  
Gert Kreytenberg, »Giovanni d'Ambrogio«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 14 (1972), 5–32
- KREYTENBERG 1984  
Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts* (Italienische Forschungen hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, 3. F., Bd.14), München 1984
- KRIS/KURZ 1934  
Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934
- KRISTELLER 1902  
Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig 1902
- KRUFT 1972  
Hanno-Walter Kruft, *Domenico Gagani und seine Werkstatt* (Italienische Forschungen hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, 3. F., Bd. 6), München 1972
- KRÜGER 1993  
Klaus Krüger, »Mimesis als Bildlichkeit des Scheins – Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento«, in: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Intern. Kongresses für Kunstgeschichte*, hg. Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1993, Bd. 2, 423–436
- KUHN 1984  
Rudolf Kuhn, »Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 28 (1984), 123–178

- Kunst und Kunsttheorie* 1991  
*Kunst und Kunsttheorie 1400–1900* (Wolfenbütteler Forschungen 48), hg. Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden 1991
- LAND 1994  
 Norman E. Land, *The viewer as poet. The Renaissance response to art*, University Park, Pennsylvania 1994
- LÁNYI 1939  
 Jenő Lányi, »Problemi della critica donatelliana«, in: *La critica d'arte*, 19 (1939), 9–22
- LANZA 1991  
 Antonio Lanza, *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti (1390–1440)*, Rom 1991
- LARNER 1969  
 John Larner, »The artist and the intellectuals in fourteenth century Italy«, in: *History*, 54 (1969), 13–30
- LARSSON 1974  
 Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön – Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus* (Acta Universitatis Stockholmiensis 26), Uppsala 1974
- LAUSBERG 1973  
 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2 Bde., 2. verm. Aufl. München 1973
- LAVIN 1959  
 Irving Lavin, »The sources of Donatello's pulpits in San Lorenzo«, in: *Art Bulletin*, 41 (1959), 19–38
- LAVIN 1993  
 Irving Lavin, *Past – present. Essays on historicism in art from Donatello to Picasso*, Berkeley, Los Angeles und Oxford 1993
- LEACH 1984  
 Patricia A. Leach, *Images of political triumph: Donatello's iconography of heroes*, Ph. D. diss. Princeton 1984
- LEE 1940  
 Rensselaer W. Lee, »Ut pictura poesis: a humanist theory of painting«, in: *Art Bulletin*, 30 (1940), 197–269
- Le Muse e il Principe* 1991  
*Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Ausstellungskatalog, hg. Alessandra Mottola Molfino und Mauro Natale, 2 Bde., Modena 1991
- Leon Battista Alberti 1994  
*Leon Battista Alberti*, Ausstellungskatalog, hg. Joseph Rykwert und Anne Engel, Mailand 1994
- LEPPER 1987  
 Katharina B. Lepper, *Der ›Paragone‹. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350–1480*, Diss. Bonn 1978, Bonn 1987
- LIEBENWEIN 1993  
 Wolfgang Liebenwein, »Honesta Voluptas. Zur Archäologie des Genießens«, in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hg. Andreas Beyer u. a., Alfter 1993, 337–357
- LIEBENWEIN 1995  
 Wolfgang Liebenwein, »Die Statue des Markgrafen Alberto d'Este (1393). Ein Denkmal des frühen Humanismus«, in: *Literatur, Musik und Kunst am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, hg. Hartmut Boockmann u. a., Göttingen 1995, 262–300
- LIGHTBOWN 1980  
 Ronald W. Lightbown, *Donatello & Michelozzo*, London 1980
- LINDEMANN 2000  
 Margarete Lindemann, »Die Wortfamilie von it. ›maniera‹«, in: *Manier und Manierismus*, hg. Wolfgang Braungart, Tübingen 2000, 47–107
- LISNER 1955  
 Margrit Lisner, *Die Sängerkanzel des Luca della Robbia*, Diss. (maschinenschriftlich), Freiburg i. Br. 1955
- LISNER 1958/59  
 Margrit Lisner, »Zur frühen Bildhauerarchitektur Donatellos«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., IX/X, 1958/59, 72–127
- LISNER 1967  
 Margrit Lisner, »Gedanken vor frühen Standbildern des Donatello«, in: *Festschrift für Kurt Bauch*, Berlin 1967, 77–92

- LISNER 1970  
Margrit Lisner, *Holzkrzifix in Florenz und der Toskana. Von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento* (Italienische Forschungen hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, 3. F., 4), München 1970
- LLOYD 1976  
Christopher Lloyd, »A bronze Cupid in Oxford and Donatello's ›Atys-Amor‹«, in: *Storia dell'arte*, 28 (1976), 215–216
- LOCHER 1993  
Hubert Locher, »Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance-Tabernakels«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 (1993), 487–507
- LOCHER 1999  
Hubert Locher, »Leon Battista Albertis Erfindung des ›Gemäldes‹ aus dem Geist der Antike: der Traktat *De pictura*«, in: *Theorie der Praxis* 1999, 75–107
- LONGPRÉ 1935–1937  
Ephrem Longpré, OFM, »S. Bernardin de Sienne et le Nom de Jésus«, in: *Archivum Franciscanum Historicum*, 28 (1935), 443–476; 29 (1936), 142–168, 443–477; 30 (1937), 170–192
- LORCH 1988  
Maristella de Panizza Lorch, »Il volto bello e la statua (PULCHRA FACIES e SIMULACRUM) nella teoria del piacere di Lorenzo Valla«, in: *Letteratura italiana e arti figurative*, hg. Antonio Franceschetti, Florenz 1988, Bd. 1, 391–396
- LUGLI 1990  
Adalgisa Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Turin 1990
- MCLAUGHLIN 1988a  
Martin L. McLaughlin, »Histories of literature in the Quattrocento«, in: *The language of literature in Renaissance Italy*, hg. Peter Hainsworth u. a., Oxford 1988, 63–80
- MCLAUGHLIN 1988b  
Martin L. McLaughlin, »Humanist concepts of Renaissance and middle ages in the Tre- and Quattrocento«, in: *Renaissance Studies*, 2 (1988), 131–142
- MCLAUGHLIN 1995  
Martin L. McLaughlin, *Literary imitation in the Italian Renaissance. The theory and practice of literary imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford 1995
- MCMANAMON 1989  
John McManamon, *Funeral oratory and the cultural ideals of Italian humanism*, Chapel Hill und London 1989
- MAESTRI e BOTTEGHE 1992  
*Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Ausstellungskatalog, hg. Mina Gregori, Antonio Paolucci und Cristina Acidini Luchinat, Florenz 1992
- MANDEL 1990  
Corinne Mandel, »Verrocchio's Putto with a dolphin: the metamorphosis of a Medicean symbol«, in: *Italian echoes in the Rocky Mountains*, hg. Sante Matteo, Cinzia Donatelli Noble und Madison U. Sowell, Provo 1990, 81–108
- MARASCHIO 1972  
Nicoletta Maraschio, »Leon Battista Alberti, *De Pictura*: bilinguismo e priorità«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III, 2 (1972), 265–273
- MARIETTI 1990  
Marianna Marietti, »Patriotisme‹ des Pères et ›Patriotisme‹ citadin: Les voies de l'italianité dans les traités en vulgaire de Léon-Baptiste Alberti«, in: *Quêtes d'une identité collective chez les Italiens de la Renaissance*, Paris 1990, 11–65
- MAZZOCCO 1975  
Angelo Mazzone, »Petarca, Poggio and Biondo: humanism's foremost interpreters of Roman ruins«, in: *Francis Petrarch, six centuries later. A symposium*, hg. Aldo Scaglione, Chicago 1975, 353–363
- MAZZOCCO 1981  
Angelo Mazzone, »Decline and rebirth in Bruni and Biondo«, in: *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, hg. Paolo Brezzi und Maristella de Panizza Lorch, Rom und New York 1981, 249–266
- MAZZOCCO 1993  
Angelo Mazzone, *Linguistic theories in Dante and the humanists*, Leiden, New York und Köln 1993

- Memoria dell'Antico* 1984–1986  
*Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–1986
- MESSERER 1962  
 Wilhelm Messerer, *Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit*, Regensburg 1962
- MICHEL 1988  
 Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988
- MIDDELDORF 1979/80  
 Ulrich Middeldorf, *Raccolta di Scritti – That is Collected Writings*, 3 Bde., Florenz 1979/80
- MIDDELDORF-KOSEGARTEN 1980  
 Antje Middeldorf-Kosegarten, »The origins of artistic competition in Italy«, in: *Ghiberti* 1980, 167–186
- MIDDELDORF-KOSEGARTEN 1990  
 Antje Middeldorf-Kosegarten, »Langiolo cholla testa di Sco Giovanni in Mano – Zum Werk des Giovanni Pisano«, in: *Mitt. Florenz*, 34 (1990), 3–68
- MIDDELDORF-KOSEGARTEN 1999  
 Antje Middeldorf-Kosegarten, »Florentiner Statuen von ›Uomini Illustri‹ aus dem frühen Quattrocento: Versuch über die Fassade von S. Maria del Fiore«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 38 (1999), 41–91
- MIDDELDORF-KOSEGARTEN 2001  
 Antje Middeldorf-Kosegarten, »Remarks on Some Medieval Descriptions of Sculpture«, in: *Santa Maria del Fiore. The cathedral and its sculpture*, hg. Margaret Haines, Fiesole 2001, 19–46
- Mittelalterliches Kunsterleben* 1993  
*Mittelalterliches Kunsterleben nach den Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hg. Günter Binding und Andreas Speer, Stuttgart 1993
- MOMMSEN 1942  
 Theodor E. Mommsen, »Petrarch's conception of the ›Dark Ages‹«, in: *Speculum*, 17 (1942), 226–242
- MONFASANI 1976  
 John Monfasani, *George of Trebizond. A biography and a study of his rhetoric and logic*, Leiden 1976
- MORANDI 1995  
 Clarissa Morandi, »Donatello tra antico e moderno«, in: *La Diana*, 1 (1995), 209–234
- MOROLLI 1987  
 Gabriele Morolli, *Donatello: immagini di Architectura*, Florenz 1987
- MÜHLMANN 1982  
 Heiner Mühlmann, *L. B. Alberti: Ästhetische Theorie der Renaissance*, Bonn 1982
- MÜLLER, A. 1981  
 Arnulf Müller, *Stil. Studien zur Begriffsgeschichte im romanisch-deutschen Sprachraum*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1981
- MÜLLER, W. 1981  
 Werner G. Müller, *Zur Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike zur Gegenwart*, Darmstadt 1981
- MÜLLER-HOFSTEDTE 1994  
 Ulrike Müller-Hofstede, »Malerei zwischen Dichtung und Skulptur – L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung in *Della Pittura*«, in: *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen*, 18 (1994), 56–73
- MUNMAN 1985  
 Robert Munman, *Optical corrections in the sculpture of Donatello* (Transactions of the American Philosophical Society, 75/2), Philadelphia 1985
- MÜNTZ 1878–82  
 Eugène Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle*, 3 Bde., Paris 1878–1882
- MÜNTZ 1888  
 Eugène Müntz, *Les collections des Médicis au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris und London 1888
- MYSSOK 1999  
 Johannes Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, Münster 1999
- NAGEL 1980  
 Alan F. Nagel, »Rhetoric, value, and action in Alberti«, in: *Modern Language Notes*, 95 (1980), 39–65
- NAGEL 2000  
 Alexander Nagel, *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge 2000

- NATALI 1980  
Antonio Natali, *L'umanesimo di Michelozzo*, Florenz 1980
- Natur und Antike 1985  
*Natur und Antike in der Renaissance*, Ausstellungskatalog, Frankfurt 1985
- Niccolò dell'Arca 1989  
*Niccolò dell'Arca*, hg. Grazia Agostini und Luisa Ciammitti, Bologna 1989
- NIEHAUS 1998  
Andrea Niehaus, *Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo*, München 1998
- NIEHR 1989  
Klaus Niehr, »Horaz in Hildesheim – Zum Problem einer mittelalterlichen Kunsttheorie«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 (1989), 1–24
- NITZSCHE 1975  
Jane Chance Nietzsche, *The Genius figure in antiquity and the middle ages*, New York und London 1975
- NOVA 1997  
Alessandro Nova, »Konservative Theorie und innovative Praxis: Die Franziskaner-Observanten und die Kunst«, in: *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt*, hg. Peter Segl, Sigmaringen 1997, 197–206
- OLSZEWSKI 1997  
Edward J. Olszewski, »Prophecy and prolepsis in Donatello's marble ›David‹«, in: *Artibus et historiae*, 36 (1997), 63–79
- Omaggio a Donatello 1985  
*Omaggio a Donatello 1386–1986*, hg. Paola Barocchi u. a., Florenz 1985
- ONIANS 1971  
John Onians, »Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ. A study in their sources«, in: *JWCI*, 34 (1971), 96–114
- ONIANS 1982  
John Onians, »Brunelleschi: humanist or nationalist?«, in: *Art History*, 5 (1982), 259–272
- OPPEL 1974  
John W. Oppel, »Peace vs. liberty in the Quattrocento: Poggio, Guarino, and the Scipio-Caesar controversy«, in: *JMRS*, 4 (1974), 221–265
- OPPEL 1989  
John W. Oppel, »Alberti on the social position of the intellectual«, in: *JMRS*, 19 (1989), 123–158
- OY-MARRA 1994  
Elisabeth Oy-Marra, *Florentiner Ehrengrabmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994
- Palazzo Medici Riccardi 1990  
*Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, hg. Giovanni Cherubini und Giovanni Fanelli, Florenz 1990
- PANNUTI 1988  
Ulrico Pannuti, »Intorno alla cosiddetta ›Testa Carafa‹ del Museo Nazionale di Napoli«, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 95 (1988), 129–157
- PANOFSKY 1924  
Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig und Berlin 1924
- PANOFSKY 1930  
Erwin Panofsky, »Das erste Blatt aus dem ›Libro‹ Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. Mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis«, in: *Städel-Jahrbuch*, 6 (1930), 25–72
- PANOFSKY 1960/1979  
Erwin Panofsky, *Renaissance and renaissances in Western art*, Stockholm 1960 (zit. dt. Ausg. *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M. 1979)
- PANOFSKY 1991  
Gerda S. Panofsky, »Ghiberti, Alberti und die frühen Italiener«, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. Peter Ganz u. a. (Wolfenbütteler Forschungen 48), Wiesbaden 1991, 1–28
- PAOLETTI 1978  
John T. Paoletti, »The Bargello David and public sculpture in fifteenth-century Florence«, in: *Collaboration in Italian Renaissance art*, hg. Wendy Stedman Sheard und John T. Paoletti, New Haven und London 1978, 99–111
- PAOLETTI 1990  
John T. Paoletti, »Donatello's bronze doors for

- the Old Sacristy of San Lorenzo«, in: *Artibus et historiae*, 21 (1990), 39–69
- PAOLETTI 1992  
John T. Paoletti, »Wooden sculpture in Italy as sacral presence«, in: *Artibus et historiae*, 26 (1992), 85–100
- PAOLETTI 1998  
John T. Paoletti, »Familiar objects: sculptural types in the collections of the early Medici«, *Looking at Italian Renaissance sculpture*, hg. Sarah Blake McHam, Cambridge 1998, 79–110
- PAOLETTI DI OSVALDO 1893  
Pietro Paoletti di Osvaldo, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 3 Bde., Venedig 1893
- PARRONCHI 1980  
Alessandro Parronchi, *Donatello e il potere*, Florenz 1980
- PASSAVANT 1969  
Günter Passavant, *Verrocchio*, Oxford 1969
- PASSAVANT 1981  
Günter Passavant, »Beobachtungen am Lavo von San Lorenzo in Florenz«, in: *Pantheon*, 39 (1981), 33–50
- PATZ 1986  
Kristine Patz, »Zum Begriff der ›Historia‹ in L. B. Albertis ›De Pictura‹«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), 269–287
- PENNY 1994  
Nicholas Penny, »Non-finito in Italian fifteenth-century bronze sculpture«, in: *Antologia di Belle Arti*, n.s. 48–51 (1994), 11–15
- PFISTERER 1996  
Ulrich Pfisterer, »Künstlerische *potestas audenti* und *licentia* im Quattrocento – Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni«, *RömJb*, 31 (1996), 107–148
- PFISTERER 1998  
Ulrich Pfisterer »Soweit die Flügel meines Auges tragen« – Leon Battista Albertis *Imprese* und *Selbstbildnis*«, in: *Mitt. Florenz*, 42 (1998), 205–251
- PFISTERER 1999  
Ulrich Pfisterer, »Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari: Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26 (1999), 61–97
- PFISTERER 2001  
Ulrich Pfisterer, »Künstlerliebe. Der *Narcissus*-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 (2001), 305–330
- PFISTERER 2002  
Ulrich Pfisterer, »Filaretos *historia* und *commentarius*: Zu den Anfängen humanistischer Geschichtstheorie im Bild«, in: *Der stumme Diskurs der Bilder*, hg. Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger und Valeska von Rosen, München und Berlin 2002 [in Druck]
- PIATTOLI 1934  
Renato Piattoli, »Tommaso di Bartolommeo scultore a Pistoia«, in: *Rivista d'Arte*, 16 (1934), 191–204
- Piero de' Medici 1993  
Piero de' Medici ›il Gottoso‹ (1416–1469), hg. Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin 1993
- PIGMAN 1980  
G. W. Pigman III, »Versions of imitation in the Renaissance«, in: *RQ*, 33 (1980), 1–32
- Pigman s. auch BARZIZZA, *De imitatione Pisanello* 1996  
*Pisanello*, Ausstellungskatalog, hg. Paola Marini, Mailand 1996
- POCHAT 1987  
Götz Pochat, »Imitatio und Superatio: Das Problem der Nachahmung aus humanistischer und kunsttheoretischer Sicht«, in: *Festschrift für Erik Forssman*, hg. Jürg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-Kronabel, Hildesheim, Zürich und New York 1987, 317–335
- POCHAT 1989  
Götz Pochat, »Natura Pulchrior Ars«, in: *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, hg. Willi Erzgräber, Sigmaringen 1989, 205–219
- POCHAT 1990  
Götz Pochat, *Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990
- POCHAT 1993  
Götz Pochat, »Rhetorik und bildende Kunst in der Renaissance«, in: *Renaissance Rhetorik. Renaissance Rhetoric*, hg. Heinrich F. Plett, Berlin und New York 1993, 266–284

- POESCHKE 1980  
Joachim Poeschke, *Donatello. Figur und Quadro*, München 1980
- POESCHKE 1990a  
Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1: *Donatello und seine Zeit*, München 1990
- POESCHKE 1990b  
Joachim Poeschke, »Donatello als Zeichner?«, in: *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, hg. Stefan Kummer und Georg Satzinger, Stuttgart 1990, 20–30
- Poeschke s. auch *Italienische Frührenaissance*
- POLLITT 1974  
Jerome J. Pollitt, *The ancient view of Greek art*, New Haven und London 1974
- Polyklet 1990  
*Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausstellungskatalog, hg. Herbert Beck, Peter C. Bol und Maraike Bückling, Frankfurt 1990
- POPE-HENNESSY 1955  
John Pope-Hennessy, *Italian Gothic sculpture*, London 1955
- POPE-HENNESSY 1958  
John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance sculpture*, London 1958
- POPE-HENNESSY 1964  
John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 Bde., London 1964
- POPE-HENNESSY 1965  
John Pope-Hennessy, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965
- POPE-HENNESSY 1980  
John Pope-Hennessy, *Luca della Robbia*, Oxford 1980
- POPE-HENNESSY 1984  
John Pope-Hennessy, »Donatello's bronze David«, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Mailand 1984, Bd. 1, 122–127
- POPE-HENNESSY 1993  
John Pope-Hennessy, *Donatello sculptor*, New York, London und Paris 1993
- PRATER 1991  
Andreas Prater, »Aspekte der Entstehung des profanen Standbildes im italienischen Spätmittelalter«, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 13 (1991), 111–124
- PREIMESBERGER 1991  
Rudolf Preimesberger, »Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen Bornemisza«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 (1991), 459–489
- PREIMESBERGER 1993  
Rudolf Preimesberger, »Der zweite Phidias. Beobachtungen an van Eycks ›Madonna des Kanonikers van der Paele‹«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13./14. Nov. 1993, Nr. 265, 67–68
- PREVITALI 1979/1987  
Giovanni Previtali, »Die Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte«, in: *Italienische Kunst* 1987, Bd. 2, 107–195 (ital. Orig.ausg. 1979)
- PRINZ 1989  
Wolfram Prinz, »L'autoritratto di Donatello«, in: *Antichità viva*, 28 (1989), 36–39
- PRINZ 2000  
Wolfram Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance*, 2 Bde., Mainz a. Rh. 2000
- QUADLBAUER 1962  
Franz Quadlbauer, *Die antike Theorie der Genera Dicendi im lateinischen Mittelalter (Sitzungsberichte d. Österr. Akad. d. Wiss., Philos.-hist. Kl. 241/2)*, Wien 1962
- QUINT 1985  
David Quint, »Humanism and modernity: a reconsideration of Brunis dialogues«, in: *RQ*, 38 (1985), 423–445
- RADKE 1976  
Christian Radke, *Pictor Civilis – Eine Untersuchung der Ursprünge des Malerideals in Leone Battista Albertis ›Trattato della Pittura‹*, Diss. Bonn 1976
- RAFF 1994  
Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994

- RAUTERBERG 1996**  
 Hanno Rauterberg, *Die Konkurrenzreliefs – Brunelleschi und Ghiberti im Wettbewerb um die Baptisteriumstür in Florenz*, Münster 1996
- RECHT 1993/94**  
 Roland Recht, »Du style en général et du Moyen Âge en particulier«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46/47 (1993/94), 577–593
- RECKERMANN 1993**  
 Alfons Reckermann, »Das Konzept kreativer *imitatio* im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie«, in: *Innovation und Originalität* 1993, 98–132
- REIFF 1959**  
 Arno Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Diss. Köln 1959
- Renaissance humanism 1988**  
*Renaissance humanism. Foundations, forms, and legacy*, 3 Bde., hg. Albert Rabil, Philadelphia 1988
- Renaissance Italy 1995**  
*Language and images of Renaissance Italy*, hg. Alison Brown, Oxford 1995
- RICHTER 1986**  
 Elinor M. Richter, »Donatello's *Saint John the Baptist* in Siena«, in: *Source*, 5/3 (1986), 21–26
- RIESS 1979**  
 Jonathan B. Riess, »The civic view of sculpture in Alberti's *De re aedificatoria*«, in: *RQ*, 30 (1979), 1–17
- ROBEY 1984**  
 David Robey, »Humanist views on the study of poetry in the early Renaissance«, in: *History of Education*, 13 (1984), 7–25
- ROETTGEN 1996**  
 Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 1: *Anfänge und Entfaltung 1400–1470*, München 1996
- ROSAND 1987**  
 David Rosand, »Ekphrasis and the Renaissance of painting: observations on Alberti's third book«, in: *Florilegium Columbianum*, FS Paul O. Kristeller, New York 1987, 147–165
- ROSENAUER 1975**  
 Artur Rosenauer, *Studien zum frühen Donatello*, Wien 1975
- ROSENAUER 1989**  
 Artur Rosenauer, »Zum Stilpluralismus im Werk Donatellos«, in: *Donatello-Studien* 1989, 24–27
- ROSENAUER 1993**  
 Artur Rosenauer, *Donatello*, Mailand 1993
- RUBINSTEIN 1966**  
 Nicolai Rubinstein, *The government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford 1966
- RUBINSTEIN 1986**  
 Nicolai Rubinstein, »Florentina Libertas«, in: *Rinascimento*, 2. ser., 26 (1986), 3–26
- RUBINSTEIN 1994**  
 Nicolai Rubinstein, *The Palazzo Vecchio 1298–1532. Government, architecture, and imagery in the civic palace of the Florentine Republic*, Oxford 1995
- RUDA 1978**  
 Jeffrey Ruda, »A 1434 building programme for San Lorenzo in Florence«, in: *Burlington Magazine*, 120 (1978), 358–361
- RUDA 1984**  
 Jeffrey Ruda, »Style and patronage in the 1440s: two altarpieces of the coronation of the Virgin by Filippo Lippi«, in: *Mitt. Florenz*, 28 (1984), 363–384
- RUDA 1993**  
 Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*, London 1993
- RÜFNER 1955**  
 Vinzenz Rüfner, »Homo secundus Deus: Eine geistesgeschichtliche Untersuchung zum menschlichen Schöpfungstum«, in: *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 63 (1955), 248–291
- RUTHERFORD 1993**  
 David Rutherford, »Timoteo Maffei's attack on holy simplicity: educational thought in Gratian's *Decretum* and Jerome's *Letters*«, in: *AUCTORITAS PATRUM. Zur Rezeption der Kirchenväter im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. Leif Grane, Alfred Schindler und Markus Wriedt, Mainz 1993, 159–173

- SABBATINO 1997  
Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Florenz 1997
- SAGREDO 1853  
Agostino Sagredo, »Statuti della Fraternità e Compagnia dei Fiorentini in Venezia dell'Anno MDLVI«, in: *Archivio Storico Italiano*, XI Appendice (1853), 441–497
- SALVEMINI 1997  
Francesco Salvemini, »Il primo Donatello a confronto con Roma antica e moderna«, in: *Le due Rome del Quattrocento*, hg. Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, 203–212
- SANDERS 1984  
Elma Barnes Sanders, *Realism in Florentine painting, 1400 to 1465: Prattice and theory*, Ph. D. diss. Columbia Univ. 1984
- SATZINGER 1995  
Georg Satzinger, »Der »Konsul« am Palazzo Gondi in Florenz. Zur öffentlichen Inszenierung antiker Statuen um 1500«, in: *RömJb*, 30 (1995), 151–189
- SAUERLÄNDER 1983  
Willibald Sauerländer, »From stilus to style: reflections on the fate of a notion«, in: *Art History*, 6 (1983), 253–270
- SBRIZIOLO 1967–68  
Lia Sbrizolo, »Per la storia delle confraternite veneziane: dalle deliberazioni miste (1310–1476) del Consiglio dei Dieci. Scolae communes, artigiane e nazionali«, in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 130 (1967–68), 405–442
- SCALINI 1988  
Mario Scalini, *L'arte italiana del bronzo, 1000–1700*, Busto Arsizio 1988
- SCHLAFFER 1990  
Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M. 1990
- SCHLOSSER 1903  
Julius von Schlosser, »Über einige Antiken Ghibertis«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 24 (1903), 125–159
- SCHLOSSER 1929  
Julius von Schlosser, *Ein Künstlerproblem der Renaissance: L. B. Alberti*, Wien und Leipzig 1929
- SCHLOSSER 1941  
Julius von Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Basel 1941
- SCHMARSOW 1921  
August Schmarsow, *Gotik in der Renaissance*, Stuttgart 1921
- SCHMITT 1974  
Annegrit Schmitt, »Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie »Berühmter Männer«, in: *Mitt. Florenz*, 18 (1974), 167–218
- Schmitt s. auch DEGENHART/SCHMITT
- SCHNEIDER 1973  
Laurie Schneider, »Donatello's bronze David«, in: *Art Bulletin*, 55 (1973), 213–216
- SCHNEIDER 1976  
Laurie Schneider, »Donatello and Caravaggio: the iconography of decapitation«, in: *American Imago*, 30 (1976), 76–91
- SCHNEIDER 1979  
Laurie Schneider, »More on Donatello's bronze David«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 94 (1979), 48
- SCHOTTMÜLLER 1904  
Frida Schottmüller, *Die Gestalt des Menschen in Donatello's Werk*, Zürich 1904
- SCHUBRING 1919  
Paul Schubring, *Die italienische Plastik des Quattrocento* (Handbuch der Kunstwissenschaft 7), Wildpark-Potsdam 1919
- SCHULZE ALTAPPENBERG 1995  
Hein-Th. Schulze Altappenberg, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1995
- SCHWEDES 1998  
Kerstin Schwedes, *Historia in statua. Zur Eloquenz plastischer Bildwerke Michelangelos im Umfeld des Christus von Santa Maria sopra Minerva*, Frankfurt a. M. u. a. 1998

- SCHWEIKHART 1992  
Gunter Schweikhart, »Bücher und Aufsätze zum Themenkreis der Antikenrezeption«, in: *Kunstchronik*, 45 (1992), 49–62
- SCHWEIKHART 1993  
Gunter Schweikhart, »Zwischen Bewunderung und Ablehnung: Der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert«, in: *Kölner Jahrbuch*, 26 (1993), 27–47
- Scultura dipinta* 1987  
*Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250–1450*, Ausstellungskatalog, Florenz 1987
- Scultura lignea* 1995  
*Scultura lignea. Lucca 1200–1425*, Ausstellungskatalog, 2 Bde., hg. Clara Baracchini, Florenz 1995
- SEIDEL 1968  
Max Seidel, »Studien zur Antikenrezeption des Nicola Pisano«, in: *Mitt. Florenz*, 19 (1975), 307–392
- SEILER 1997  
Peter Seiler, »Petarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit«, in: *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, hg. von Renate Colella u. a., Wiesbaden 1997, 299–324
- SEMPER 1875  
Hans Semper, *Donatello – Seine Zeit und seine Schule* (Quellenschriften für Kunstgeschichte IX), Wien 1875
- SERRAI 1988–1991  
Alfredo Serrai, *Storia della Bibliografia. Bibliografia e Cabala. Le Enciclopedie rinascimentali*, 2 Bde., Rom 1988–1991
- SETTIS 1988  
Salvatore Settis, »Von *auctoritas* zu *vetustas*: die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51 (1988), 157–179
- SETTIS/FARINELLA/AGOSTI 1987  
Salvatore Settis, Vincenzo Farinella und Giovanni Agosti, »Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III, 17 (1987), 1061–1107
- SEYMOUR 1966  
Charles Seymour, *Sculpture in Italy 1400 to 1500* (Pelican History 26), Harmondsworth 1966
- SEYMOUR 1967  
Charles Seymour, »Homo Magnus et Albus. The Quattrocento background for Michelangelo's David of 1501–04«, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Bonn 1967, 96–105
- SEYMOUR 1968  
Charles Seymour, »Some aspects of Donatello's method of figure and space construction: relationship with Alberti's *De Statua* and *Della Pittura*«, in: *Donatello* 1968, 195–206
- SEZNEC 1940/1990  
Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques* (*Studies of the Warburg Institute* 40), London 1940 (zit. dt. Ausg. *Das Fortleben der antiken Götter*, München 1990)
- SHAPIRO 1963  
Maurice L. Shapiro, »Donatello's Genietto«, in: *Art Bulletin*, 45 (1963), 135–142
- SHEARMAN 1975  
John Shearman, »The collections of the younger branch of the Medici«, in: *Burlington Magazine*, 117 (1975), 12–27
- SHEARMAN 1992  
John Shearman, *Only connect... art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992
- SHUGAR 1988  
Debora K. Shugar, *Sacred rhetoric. The christian grand style in the English Renaissance*, Princeton 1988
- SIMONELLI 1971  
Maria Picchio Simonelli, »On Alberti's treatises of art and their chronological relationship«, in: *Yearbook of Italian Studies*, 1971, 75–102
- SMITH 1992  
Christine Smith, *Architecture in the age of humanism*, New York und Oxford 1992
- SMITH 1994  
Susan L. Smith, »A nude Judith from Padua and the reception of Donatello's bronze David«, in: *Comitatus*, 25 (1994), 59–80
- SPEER 1994  
Andreas Speer, »Kunst und Schönheit. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen

- Ästhetik«, in: *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter (Miscellanea Mediaevalia 22)*, hg. Ingrid Craemer-Ruegenberg und Andreas Speer, Berlin und New York 1994, 945–966  
Speer s. auch *Mittelalterliches Kunsterleben* 1993
- SPENCER 1957  
John R. Spencer, »Ut rhetorica pictura: a study in Quattrocento theory of painting«, in: *JWCI*, 20 (1957), 26–44
- SPERLING 1992  
Christine Sperling, »Donatello's bronze ›David‹ and the demands of Medici politics«, in: *Burlington Magazine*, 134 (1992), 218–224
- STARNES 1964  
D. T. Starnes, »The figure Genius in the Renaissance«, in: *Studies in the Renaissance*, 11 (1964), 234–244
- STARNES/TALBERT 1955  
DeWitt T. Starnes und Ernest W. Talbert, *Classical myth and legend in Renaissance dictionaries*, Chapel Hill 1955
- STEELE HAMME 1978  
Nancy Steele Hamme: »A thing of beauty is a boy forever« – A study of Donatello's bronze *David*«, in: *Apocrypha*, 3 (1978), 27–34
- STEINER 1991  
Reinhard Steiner, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, München 1991
- STERNWEILER 1993  
Andreas Sternweiler, *Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst*, Berlin 1993
- Stil 1986  
Stil, hg. Hans U. Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986
- STINGER 1977  
Charles L. Stinger, *Humanism and the church fathers – Ambrogio Traversari (1386–1439) and christian antiquity in the Italian Renaissance*, New York 1977
- STROM 1979  
Deborah Strom, *Studies in Quattrocento Tuscan wooden sculpture*, Ph.D. diss. Princeton 1979
- STRUTHERS 1992  
Sally Struthers, *Donatello's Putti: their genesis, importance and influence on Quattrocento sculpture and painting*, 2 Bde., Ph. D. diss. Ohio State Univ. 1992
- STUMPEL 1990  
Jeroen Stumpel, *The province of painting. Theories of Italian Renaissance art*, Utrecht 1990
- SUMMERS 1972  
David Summers, »Maniera and movement: the figura serpentinata«, in: *Art Quarterly*, 35 (1972), 69–301
- SUMMERS 1977a  
David Summers, »Figure come fratelli: a transformation of symmetry in Renaissance painting«, in: *Art Quarterly*, N. S. 1 (1977), 59–88
- SUMMERS 1977b  
David Summers, »Contrapposto: style and meaning in Renaissance art«, in: *Art Bulletin*, 54 (1977), 336–361
- SUMMERS 1978  
David Summers, »David's scowl«, in: *Collaboration in Italian Renaissance art*, hg. Wendy Stedman Sheard und John T. Paoletti, New Haven und London 1978, 113–124
- SUMMERS 1981  
David Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981
- SUMMERS 1987  
David Summers, *The judgement of sense. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics*, Cambridge 1987
- SUMMERS 1989  
David Summers, »Aria II: the union of image and artist as an aesthetic ideal in Renaissance art«, in: *Artibus et historiae*, 20 (1989), 15–31
- TANTURLI 1976  
Giuliano Tanturli, »Le biografie d'artisti prima del Vasari«, in: *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso...*, Florenz 1976, 275–298
- TANTURLI 1980  
Giuliano Tanturli, »Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari fiorentini«, in: *Brunelleschi* 1980, Bd. 1, 125–144

- TARR 1995  
Roger Tarr, »Brunelleschi and Donatello: placement and meaning in sculpture«, in: *Artibus et historiae*, 32 (1995), 101–140
- TARR 1996  
Roger Tarr, »Giovanni Rucellai's comments on art and architecture«, in: *Italian Studies*, 51 (1996), 58–95
- TAVONI 1984  
Mirko Tavoni, *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padua 1984
- Tesoro di Lorenzo 1973  
*Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, Bd.1: *Le gemme*, Ausstellungskatalog, hg. Nicole Dacos, Antonio Giuliano und Ulrico Pannuti, Florenz 1973
- Theorie der Praxis 1999  
*Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, hg. Kurt W. Foster und Hubert Locher, Berlin 1999
- THIELEMANN 1996  
Andreas Thielemann, *Phidias im Quattrocento*, Phil. Diss. Köln 1992, Köln 1996
- TIGERSTEDT 1968  
Eugène N. Tigerstedt, »The poet as creator: origins of a metaphor«, in: *Comparative Literature Studies*, 5 (1968), 455–488
- TÖNNESMANN 1999  
Andreas Tönnemann, »Donatello e Brunelleschi in polemica: un conflitto artistico nella cerchia fiorentina di Leon Battista Alberti«, in: *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Florenz 1999, 45–69
- TOOK 1984  
J.F.Took, »L'eterno piacer«. *Aesthetic ideas in Dante*, Oxford 1984
- TRACHTENBERG 1997  
Marvin Trachtenberg, *Dominion of the eye. Urbanism, art, and power in early modern Florence*, Cambridge 1997
- TREXLER 1972  
Richard C. Trexler, »Florentine religious experience: the sacred image«, in: *Studies in the Renaissance*, 19 (1972), 7–41
- TREXLER 1980  
Richard C. Trexler, *Public life in Renaissance Florence*, New York 1980
- TRINKAUS 1970  
Charles Trinkaus, *In our image and likeness: humanity and divinity in Italian humanist thought*, 2 Bde., London 1970
- TRINKAUS 1976  
Charles Trinkaus, »Humanism, religion, society: concepts and motivations of some recent studies«, in: *RQ*, 29 (1976), 676–713
- TRINKAUS 1987  
Charles Trinkaus, »Antiquitas versus Modernitas: an humanist polemic and its resonance«, in: *Journal of the History of Ideas*, 48 (1987), 11–21
- TRUDZINSKI 1986  
Meinolf Trudzinski, *Beobachtungen zu Donatello's Antikenrezeption*, Berlin 1986
- VALCANOVER 1979  
Francesco Valcanover, »Il San Giovanni Battista di Donatello ai Frari (note tecniche di Lorenzo Lazzarini)«, in: *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, 8 (1979), 23–32
- VAN DER GRINTEN 1969  
E. F. van der Grinten, *Elements of art historiography in medieval texts*, Den Haag 1969
- VAN ECK 1998  
Caroline van Eck, »Gioannozzo Manetti on architecture: the *Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae* of 1436«, in: *Renaissance studies*, 12 (1998), 449–475
- VAN OS 1977  
Henk van Os, »Vecchietta and the persona of the Renaissance artist«, in: *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, hg. Irving Lavin and John Plummer, New York 1977, 445–454
- VENTURI 1896  
Giorgio Vasari, *Le vite. 1. Gentile da Fabriano e il Pisanello*, hg. Adolfo Venturi, Florenz 1896
- VERDON 1986  
Timothy Verdon, »Donatello and the theater: stage space and projected space in the San Lorenzo pulpits«, in: *Artibus et historiae*, 14 (1986), 29–55

- Verrocchio 1992  
Verrocchio and late Quattrocento Italian sculpture, hg. Steven Bule u. a., Florenz 1992
- VESCOVINI 1993  
Graziella Federici Vescovini, »La simmetria del corpo umano nella Physiognomica di Pietro d'Abano: Un canone estetico«, in: *Concordia Discors. Studi su Niccolò Cusano e l'umanesimo europeo offerti à Giovanni Santinello*, hg. Gregorio Piaria, Padua 1993, 347–360
- VICKERS 1988  
Brian Vickers, *In defense of rhetoric*, Oxford 1988
- VLAD 1992  
Licia Borrelli Vlad, »Considerazioni su tre problematiche teste di cavallo«, in: *Bollettino d'arte*, ser. 6, 77, Hft. 71 (1992), 67–82
- Von allen Seiten schön 1995  
*Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*, Ausstellungskatalog, hg. Volker Krahn, Berlin 1995
- WALSH 1997  
Terrance Walsh, »Donatello's David, or, flesh made spirit«, in: *Religion and the arts*, 1 (1997), 8–33
- WAMBERG 1993  
Jacob Wamberg, »Ghiberti, Alberti, and the modernity of Gothic«, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 21 (1993), 173–211
- WARBURG 1932  
Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, 2 Bde., Berlin 1932
- WARNKE 1982  
Martin Warnke, »Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswehen des Individualstils«, in: *Idea*, 1 (1982), 54–71
- WARNKE 1985  
Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgesichte des modernen Künstlers*, Köln 1985
- WATTS 1995  
Barbara J. Watts, »Giorgio Vasari's *Vita di Michelangelo Buonarroti* and the shade of Donatello«, in: *The rhetorics of life-writing in early modern Europe*, hg. Thomas F. Mayer und D. R. Woolf, Ann Arbor 1995, 63–96
- WEISS 1969  
Alberto Weiss, *The Renaissance discovery of classical antiquity*, Oxford 1969
- WEISSMAN 1982  
Ronald F.E. Weissman, *Florentine ritual brotherhood in Renaissance Florence*, New York 1982
- WEISSMAN 1990  
Ronald F.E. Weissman, »Sacred eloquence. Humanist preaching and lay piety in Renaissance Florence«, in: *Christianity* 1990, 250–271
- WENZEL 1955  
Horst Wenzel, »Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien«, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 9 (1955), 29–72
- WESTER/SIMON 1965  
Ursula Wester und Erika Simon, »Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici in Florenz«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 7 (1965), 15–91
- WESTFALL 1969  
Carroll W. Westfall, »Painting and the liberal arts: Alberti's view«, in: *Journal of the History of Ideas*, 30 (1969), 487–506
- WHITE 1967  
John White, »Paragone: aspects of the relationship between sculpture and painting«, in: *Art, Science and History in the Renaissance*, hg. Charles S. Singleton, Baltimore 1967, 43–109
- WHITE 1984  
John White, »Donatello«, in: *Le Sculture del Santo di Padova*, hg. Giovanni Lorenzoni, Vicenza 1984, 31–94
- WHITE 1989  
John White, »Personality, text and meaning in Donatello's single figures«, in: *Donatello-Studien* 1989, 170–182
- WIEBEL 1988  
Christina Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1988
- WILKINS 1983  
David G. Wilkins, »Donatello's lost *Dovizia* for the Mercato Vecchio: wealth and charity as Florentine virtue«, in: *Art Bulletin*, 65 (1983), 401–423

- WILLIAMS 1997  
Robert Williams, *Art, theory, and culture in sixteenth-century Italy*, Cambridge 1997
- WIND 1958/1981  
Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Italian Renaissance*, London 1958 (zit. dt. Ausg. *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1981)
- WINNER 1992  
Matthias Winner, »Michelangelo's *Il Sogno* as an example of an artist's visual reflection in his drawings«, in: *Michelangelo Drawings* (Studies in the History of Art 33), hg. Craigh Hugh Smyth, Hanover und London 1992, 227–242
- WINNER 1993  
Matthias Winner, »Der eherne Herkules Victor auf dem Kapitol«, in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hg. Andreas Beyer u. a., Alfter 1993, 629–642
- Winner s. auch *Der Künstler über sich in seinem Werk* 1992
- WITT 2000  
Ronald G. Witt, »In the footsteps of the ancients.« *The origins of humanism from Lovato to Bruni*, Leiden u. a. 2000
- WITTKOWER 1973  
Rudolf Wittkower, »Genius: individualism in art and artists«, in: *Dictionary of the history of ideas*, hg. Philip P. Wiener, New York 1973, Bd. 2, 297–312
- WOHL 1980  
Hellmut Wohl, *The paintings of Domenico Veneziano*, Oxford 1980
- WOHL 1993  
Hellmut Wohl: »Puro senza ornato: Masaccio, Cristoforo Landino and Leonardo da Vinci«, in: *JWCI*, 56 (1993), 256–260
- WOHL 1999  
Hellmut Wohl, *The aesthetics of Italian Renaissance art: a reconsideration of style*, Cambridge 1999
- WOLF 1993  
Gerhard Wolf, »Toccar con gli occhi: Zu Konstellation und Konzeption von Bild und Wirklichkeit im späten Quattrocento«, in: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Intern. Kongresses für Kunstgeschichte*, hg. Thomas W. Gaechtgens, Berlin 1993, Bd. 2, 437–452
- WOLF 2000,  
Gerhard Wolf, »The body and antiquity in Alberti's art theoretical writings«, in: *Antiquity* 2000, 174–190
- WOLTERS 1974a  
Wolfgang Wolters, »Die Freilegung der Signatur an Donatellos Johannesstatue in S. Maria dei Frari«, in: *Kunstchronik*, 27 (1974), 83
- WOLTERS 1974b  
Wolfgang Wolters, »Eine Antikenergänzung aus dem Kreis des Donatello in Venedig«, in: *Pantheon*, 32 (1974), 130–133
- WOLTERS 1976  
Wolfgang Wolters, *La Scultura Veneziana Gotica (1300–1460)*, Venedig 1976
- WREDE 1990  
Henning Wrede, »Römische Reliefs griechischer Meister? Zur Antikenrezeption der Renaissance«, in: *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag*, hg. Christoph Börker, Erlangen 1990, 219–234
- WREDE 1993  
Henning Wrede, »Antikenstudium und Antikenaufstellung in der Renaissance«, in: *Kölner Jahrbuch*, 26 (1993), 11–25
- WREDE 1994  
Henning Wrede, »Die Entstehung der Archäologie und das Einsetzen der neuzeitlichen Geschichtsbetrachtung«, in: *Geschichtsdiskurs II: Anfänge modernen historischen Denkens*, hg. Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen und Ernst Schulin, Frankfurt 1994, 42–64
- WRIGHT 1984  
D. R. Edward Wright, »Alberti's *De Pictura*: its literary structure and purpose«, in: *JWCI*, 47 (1984), 52–71
- WUNDRAM 1962  
Manfred Wundram, »Niccolò di Pietro Lamberti und die Florentiner Plastik um 1400«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 4 (1962), 78–115
- WUNDRAM 1969  
Manfred Wundram, *Donatello und Nanni di Banco*, Berlin 1969

ZERVAS 1987

Diane Finiello Zervas, *The Parte Guelfa, Brunelleschi & Donatello*, New York 1987

ZIPPEL 1902

Giuseppe Zippel, »Artisti alla corte Estense nel Quattrocento«, in: *L'Arte*, 5 (1902), 405–407

ZÖLLNER 1990

Frank Zöllner, »Policretior manu – zum Polykletbild der frühen Neuzeit«, in: *Polyklet* 1990, 450–472



# Register

- Accolti, Benedetto 91  
Accursio, Domenico 320  
Adriano, Giovambattista 195  
Agli, Antonio degli 459  
Agostino di Duccio 395  
Alberti, Leon Battista 63f., 71f., 78, 95, 107, 109, 139, 145f., 161f., 220ff., 228, 266f., 281ff., 383, 388, 390f., 406ff., 416f., 447ff., 458f., 468f., 481f.  
Albertini, Francesco 230, 341  
Alexander von Hales 49  
Alfonso I. von Aragon 131f., 176, 468  
Alighieri, Dante 53, 82, 88, 93, 137, 139, 185, 192f., 248ff., 310, 318ff., 360, 485  
Aliotti, Gerolamo 63, 307, 473, 482f.  
Alpers, Svetlana 36  
Ames-Lewis, Francis 340, 344  
Andrea Fiorentino 311  
Angelico, Fra (Guido di Piero da Mugello) 77, 106, 353ff., 460  
Antoninus s. Pierozzi, Hl. Antoninus  
Anonymo Magliabechiano 230, 235, 330  
Antal, Friedrich (Frédéric) 26f., 31  
Apelles 58, 66, 73, 106, 144, 197, 267, 295, 321, 407, 476, 484  
Apuleius 150  
Archytas 144  
Aristides 225  
Aristoteles 64, 192ff., 268f.  
Arnolfo di Cambio 18  
Athenaios 282  
Augustinus 47, 143, 147, 151, 157, 452f., 469ff.  
Aurispa, Giovanni 282  
Averlino, Antonio, gen. Filarete 49, 75f., 85ff., 89, 91, 98f., 106, 113f., 186, 190, 198, 284, 306, 458  
Avery, Charles 124ff.  
Avogadro, Alberto 173, 445ff.  
Bacon, Roger 43, 49  
Balbi, Giovanni 455  
Bandinelli, Baccio 339f.  
Bandino, Domenico di 318f.  
Barolsky, Paul 396  
Baron, Hans 33, 312  
Baroncelli, Niccolò 200  
Bartolomeo da Bologna 50  
Bartolomeo della Fonte 109  
Barzizza, Gasparino 273f., 301, 315f.  
Bathykles 106  
Baxandall, Michael 36, 78, 101f., 245, 301f.  
Beccadelli Panormita, Antonio 135, 421  
Becchi, Gentile de' 338f., 362, 425f.  
Belcari, Feo 436  
Bellano, Bartolomeo 130, 374ff.  
Bellini, Jacopo 77, 106, 323, 350f., 387f., 439  
Bembo, Pietro 230  
Benigno, Giorgio 140  
Benvenuto Rambaldi de Imola 192, 194, 256  
Bernhardin von Siena, Hl. 246, 286, 371, 373, 444, 456ff., 466, 473  
Bersuire, Pierre 148  
Bertoldo di Giovanni 444  
Bettini, Maurizio 470  
Biglia, Andrea 446f., 456ff., 464f., 473  
Billi, Antonio 15  
Binding, Günter 46  
Biondo, Flavio 89, 96, 98, 311ff.  
Boccaccio, Giovanni 80, 88, 93, 134, 148, 152, 262f., 270, 310, 319ff., 370, 421, 428  
Bocchi, Achille 169  
Bocchi, Francesco 330, 476  
Bode, Wilhelm von 23, 114f., 133  
Boen, Johannes 52  
Bonaventura (Pseudo-) 246, 454, 466f.  
Bonfigli, Benedetto 96  
Boselli, Orfeo 118f.  
Bracciolini, Poggio 85, 95, 104, 132, 173, 178, 191, 264, 282, 309f., 311, 404, 460  
Braider, Christopher 36f.  
Brunelleschi, Filippo 35, 89, 94, 107f., 198, 202, 215, 254, 282ff., 290, 320, 324, 326f., 347

- Bruni, Leonardo 87, 277, 309, 311f., 317, 482  
 Buddensieg, Tilmann 127ff.  
 Burchard von Worms 46  
 Burckhardt, Jacob 23f., 28  
 Burzio, Niccolò 159f.
- Caglioti, Francesco 337ff., 341ff., 353f.  
 Calamis 66  
 Calcagnini, Celio 199  
 Calepino, Ambrogio 152, 168, 185  
 Capella, Martianus 147, 151, 158f., 166  
 Capponi, Neri di Gino 201  
 Capra, Galeazzo Flavio 200  
 Carafa di Maddaloni, Diomede 13, 15, 181f., 389  
 Carbone, Lodovico 306  
 Caroli, Giovanni 474  
 Cartari, Vincenzo 152, 170  
 Castagno, Andrea 77, 111, 398ff.  
 Castiglione, Baldassare 63  
 Castro, Giovanni de 338, 375  
 Cato 171  
 Cavalcanti, Giovanni 74  
 Cavalcanti, Guido 54f., 137, 252  
 Cencio de' Rustici 422  
 Cennini, Cennino 56f., 62, 73f., 82, 271, 416  
 Chares 200, 275  
 Chellini, Giovanni 480  
 Cicero 59f., 91, 92, 97, 105, 108, 147, 171, 173, 194, 198f., 261, 275, 288, 300, 312ff., 316, 397, 404f., 409f., 414f., 420, 481ff.  
 Cimabue 54f., 82, 88, 320f.  
 Cino da Pistoia 53  
 Cinzio Romano 311  
 Ciuffagni, Bernardo 134f.  
 Comes, Natalis 152, 170  
 Contarini, Francesco 197  
 Convenevole da Prato 360  
 Conversini da Ravenna, Giovanni 108f.  
 Cornia, Corniolo della 175, 177f.  
 Correggio, Antonio 171  
 Corwegh, Richard 206  
 Crescenzi, Pietro de' 175  
 Curtius, Ernst Robert 174  
 Cyriacus Anconitanus s. Pizzicolti d'Ancona, Ciriaco  
 Czogalla, Albert 358
- Daemon 225  
 Daniel 450  
 Dante s. Alighieri, Dante  
 Decembrio, Angelo 101ff., 109, 182, 267, 306, 413  
 Demetrios 469  
 Demosthenes 105, 277, 483  
 Dente, Marco 208  
 Desiderio da Settignano 339ff.  
 Domenico Veneziano 306  
 Dominici, Giovanni 421, 451, 455, 474  
 Donato, Maria Monica 338, 360  
 Duquesnoy, François 118  
 Durandus von Mende 367  
 Durazzo, Ladislaus I. 360  
 Dvorák, Max 26
- Eisler, Colin 358  
 Eugen IV. (Gabriele Condulmer) 308, 311  
 Euphranor 225  
 Eyck, Jan van 389, 468
- Fancelli, Luca 303  
 Fazio, Bartolomeo 77, 224, 263, 389, 480  
 Federighi, Antonio 375  
 Federigo da Montefeltro 303  
 Festus, Sextus Pompeius 166f.  
 Fiano, Francesco 264f., 421  
 Ficino, Marsilio 144, 162f., 320, 459  
 Filarete s. Averlino, Antonio  
 Filelfo, Francesco 435  
 Finiello Zervas, Diane 33f.  
 Flasch, Kurt 269  
 Fontana, Giovanni 323  
 Foppa, Vincenzo 78  
 Forzetta, Oliviero 208f.  
 Franco Bolognese 54  
 Fulgentius 148  
 Fulton, Christopher 364
- Gadamer, Hans-Georg 20f.  
 Gaddi, Giovanni 230  
 Gaddi, Taddeo 57, 77, 320, 356  
 Gagini, Domenico 344ff.  
 Galen 64, 415  
 Galfried von Vinsauf 42  
 Gaurico, Pomponio 200, 417, 485  
 Gelli, Giovan Battista 15, 330

- Geraldini, Antonio 156, 180  
 Geremia, Cristoforo 105  
 Gherardi, Giovanni 320  
 Ghiberti, Lorenzo 23f., 29, 58, 63, 73, 88f., 90,  
 186, 190, 199f., 216, 230, 240, 267, 282f.,  
 322, 327, 370, 376, 413, 416f., 480, 482, 484  
 Ghirlandajo, Domenico 205  
 Gilbert, Creighton 299  
 Giorgione 393  
 Giotto 26, 31, 35, 54f., 57, 65, 77, 80f., 82, 88 f.,  
 226, 275, 318ff.  
 Giovanni d'Ambrogio 378  
 Giovanni d'Alemagna 55  
 Giovanni di Francesco 236  
 Giovanni di San Giovanni 367  
 Giovanni Pisano 51f.  
 Giovio, Paolo 228  
 Giraldi, Giovanni Battista 152, 170  
 Giustiniani, Bernardo 449  
 Gombrich, Ernst Hans 23, 33f., 92, 361  
 Gonzaga, Giovan Francesco 290, 302f., 307  
 Gosebruch, Martin 35  
 Gower, John 166  
 Gozzoli, Benozzo 429  
 Grapaldi, Francesco Maria 373  
 Grayson, Cecil 307, 336  
 Gregor d. Gr. 88, 249, 454  
 Grosseteste, Roberto 192f.  
 Guarini (da Verona), Guarino 64f., 94, 103,  
 120f., 132, 144, 175f., 266, 277, 302ff., 404,  
 449, 468  
 Guinizelli, Guido 54f.  
 Guittone d'Arezzo 199, 256  
  
 Hartt, Frederick 32f.  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 23  
 Hermes Trismegistos 143f.  
 Herzner, Volker 344, 357, 359ff.  
 Hieronymus 157, 419f., 436  
 Homer 105, 169, 262, 401, 483f.  
 Horaz 47f., 54, 66, 97, 102, 121, 147, 149, 152,  
 171, 178, 259, 264, 276, 296, 298ff., 396,  
 405, 421, 455  
*Hyperotomachia Poliphili* 136, 196  
  
 Isaia da Pisa 105  
 Isaia 243, 367f.  
 Isidor von Sevilla 43, 153, 158, 163, 472  
  
 Jacopino da Tradate 105f.  
 Jacopo de Montepulciano 320f.  
 Janson, Horst Woldemar 17, 18, 230, 344,  
 359ff.  
 Jacobsen, Werner 32  
 Jacopo della Quercia 23, 379, 480  
 Jakobus von Lüttich 52  
 Jauss, Hans Robert 470  
 Jean de Meun 166  
 Jeremias 60, 446, 473  
 Johannes de Garlandia 42  
 Johannes de Muris 52  
 Juvenal 178, 194  
  
 Karl d. Gr. 83, 87  
 Kauffmann, Hans 28, 39, 219f., 344, 358  
 Kemp, Martin 56, 270  
 Konstantin d. Gr. 80, 88  
 Krautheimer, Richard 34  
 Kristeller, Paul Oskar 337  
 Kruft, Hanno-Walter 345  
  
 Landino, Cristoforo 77f., 109, 111, 183, 184,  
 268, 272, 314, 378, 401, 450, 459  
 Landriani, Gerardo 404  
 Lanzi, Antonio 124  
 Lapo da Castiglionchio 307, 325  
 Lavin, Irving 36, 395  
 Lee, Rensselaer W. 298  
 Leo X. (Giovanni de' Medici) 440  
 Leonardo da Vinci 65, 102, 389  
 Leonello d'Este 77, 284, 304, 384f.  
*Libro di Antonio Billi* 330  
 Lippi, Filippo 77, 111, 123, 244, 306  
 Lorenzetti, Ambrogio 267  
 Loschi, Antonio 82f., 311  
 Lucilius 41  
 Lukas 373  
 Lysippus 59, 66, 185, 232, 275, 452, 484  
  
 Macrobius 166  
 Maffei, Timoteo 421  
 Maiano, Giuliano da 176, 253f.  
 Maius, Iunianus 152, 168  
 Manetti, Antonio di Tuccio 77, 87, 94, 202f.,  
 283  
 Manetti, Giannozzo 89, 106f., 199, 205, 222,  
 321

- Mantegna, Andrea 55 f., 96, 121, 208, 303, 306, 403
- Marcellinus, Ammianus 181
- Mariotto, Angelo 238
- Marsuppini, Carlo 199, 278
- Martini, Simone 80f., 185
- Masaccio 31, 35, 77, 89, 109, 111, 240, 283, 324, 327
- Maso di Banco 77, 320
- Maso di Bartolomeo 348ff.
- Masolino 189f., 370, 383, 385f.
- Mazzoni, Guido 445
- Medici, Cosimo de' 36, 186, 337f., 343, 353, 358, 363, 374, 421, 425ff., 438, 445, 461, 465
- Medici, Cosimo I. de' 233ff., 327
- Medici, Lorenzo de' 15, 187f., 199, 210, 217
- Medici, Piero de' 314, 337f.
- Medici, Piero di Lorenzo 328
- Meiss, Millard 31
- Mentor 66
- Michelangelo 217, 362, 392ff.
- Michele da Carcano 455
- Michelozzo 343, 480
- Mino da Fiesole 99
- Mommsen, Theodor 80
- Morandi, Niccolò 200
- Morolli, Gabriele 283
- Myron 59, 184ff., 275, 407ff.
- Mythographus Vaticanus III 148
- Nanni di Banco 29, 113, 378f.
- Nanni di Bartolo 208, 380
- Neri di Bicci 85
- Niccoli, Niccolò 92, 187, 190, 282
- Niccolò dell'Arca 445
- Nicolaus de Lyra 365, 369
- Nifo, Agostino 140, 152f.
- Nikolaus V. (Tommaso Parentucelli) 421
- Oderisio da Gubbio 54
- Onians, John 35
- Ovid 154, 181
- Palmieri, Matteo 89, 276, 484
- Panetti, Battista 288
- Pannonius, Ianus 179f.
- Panofsky, Erwin 28f., 34, 92, 101, 115ff., 124, 182
- Panormita s. Beccadelli Panormita
- Parrhasios 62, 66, 73
- Passavant, Günter 340f.
- Patrizi, Francesco 152, 181, 483
- Paul II. (Pietro Barbo) 136, 188, 459
- Paulus 60, 419, 450
- Pausanias 106
- Pecham, John 297
- Peraldo, Guglielmo 65f.
- Perotti, Niccolò 152, 158, 167f., 184
- Persius 154, 165
- Petrarca, Francesco 58ff., 66ff., 80ff., 93f., 148, 177, 179, 181, 185, 197, 256, 261f., 264, 310, 319f., 395, 400, 452, 470, 473
- Petrus de Alvernia 52
- Phidias 59, 66, 68 f., 106, 120, 184ff., 262, 295, 396ff., 452, 484
- Philostratos 272
- Piattoli, Renato 348
- Piccolomini, Aeneas Sylvius 88
- Piero della Francesca 298, 303, 306
- Pierozzi, Hl. Antoninus 237, 369
- Pietro d'Abano 415f.
- Pietro da Milano 56
- Pigmann III, G.W. 273
- Pisanello, Antonio 77, 108, 111, 183, 197f., 208, 216, 240, 302, 383ff., 468, 484f.
- Pisano, Andrea 378, 433
- Pisano, Giovanni 240, 481
- Pisano, Nicola 378
- Pizolopasso, Francesco 450
- Pizzicollini d'Ancona, Ciriaco 67, 94f., 104, 191, 200, 268, 282, 468
- Pizzolo, Niccolò 55f., 403
- Platon 64, 162, 169, 269
- Plinius d. Ä. 194f., 214, 267, 400ff., 410, 412, 414f.
- Plinius d. J. 40, 173, 175, 413, 469
- Plutarch 181, 397
- Poeschke, Joachim 344
- Polentone, Sicco 90
- Poliziano, Angelo 158f., 197, 364, 397, 483f.
- Pollaiuolo, Antonio und Piero 375, 428
- Polyklet 38, 59, 68f., 184ff., 211ff., 226f., 230ff., 254ff., 275, 321, 408ff., 414, 452, 476, 481
- Pope-Hennessy, John 18, 29, 123, 344
- Praxiteles 59, 66, 105f., 144, 184ff., 209, 255, 275, 321, 400, 452, 476

Previtali, Giovanni 35  
 Prometheus 142  
 Properz 66  
 Protogenes 476  
 Prudentius 422  
 Pucci, Antonio 55  
 Pulci, Luca 158, 171f.  
 Pythodorus 184  
  
 Quintilian 41, 71, 73, 91, 92, 97, 105, 108, 194,  
 221, 223f., 228, 274, 276, 300, 316, 404ff.,  
 414f., 469, 481  
  
 Rabanus Maurus 43, 366f., 472  
 Raffael 90, 119, 199, 230f.  
 Rainerius da Pisa 60f., 455  
 Remigius d'Auxerre 159  
 Retzel, Georg Friedrich 169f.  
 Ricchieri (Rhodiginus), Lodovico 144, 158f., 169  
 Riccio, Andrea 165  
 Riegl, Alois 26, 36  
 Rincuccini, Alamanno 77, 89  
 Rincuccini, Cino 256, 321  
 Ripa, Cesare 170  
 Ristoro d'Arezzo 50f., 137, 152  
 Robbia, Luca della 130, 201f., 253, 283, 286,  
 327, 459  
 Rogier van der Weyden 268, 468  
 Rohan, Pierre de 395  
 Rolfs, Wilhelm 17  
 Rosenauer, Artur 19, 123, 236, 344, 357  
 Rucellai, Giovanni 89, 136, 322  
  
 Sabbadino degli Arienti 135  
 Sacchetti, Franco 320  
 Salutati, Coluccio 71f., 83f., 121, 143  
 Samuel 365, 368  
 Sannazaro, Jacopo 121  
 Sansovino, Francesco 209  
 Santi, Giovanni 77  
 Sanudo, Mario 439f.  
 Savonarola, Michele 82, 416  
 Savonarola, Girolamo 475  
 Scalini, Mario 124  
 Schmarsow, August 26  
 Semper, Hans 15  
 Seneca 61, 274f.  
 Ser Giovanni 85  
  
 Servius 151, 155, 165, 173, 197, 428  
 Settis, Salvatore 29, 92, 118  
 Shapiro, Maurice 146  
 Shearman, John 357ff., 362  
 Silvestris, Bernardus 166  
 Simonides 198, 259  
 Sixtus IV. (Francesco della Rovere) 96  
 Skopas 321  
 Spencer, John 300  
 Sperling, Christine 336  
 Spreti, Desiderio 211  
 Squarcione, Francesco 56, 389  
 Statius 42, 171, 265, 483f.  
 Stosch, Philip von 188f.  
 Strabo 156  
 Suger von St. Denis 46  
 Summonte, Pietro 15  
  
 Taccola, Mariano 128  
 Tanturli, Giovanni 326  
 Tarcagnota da Gaeta, Giovanni 14  
 Tavoni, Mirko 312ff.  
 Tebaldeo, Antonio 179  
 Terenz 323  
 Tertullian 151  
 Thomas von Aquin 49, 75, 192f., 246, 269f.,  
 447, 454, 466  
 Tibullus 154, 171f., 178  
 Timanthes 222, 225, 407  
 Tizian 118  
 Tortelli, Giovanni 195, 410, 414f.  
 Trapezuntius, Georgius 140, 221, 302, 316, 473  
 Traversari, Ambrogio 94  
 Trevisan, Alvise 188  
 Trinci 210  
  
 Uccello, Paolo 77, 206, 402f.  
  
 Valeriano, Piero 170  
 Valerius Maximus 194, 255, 262, 384, 402  
 Valla, Lorenzo 69f., 84, 88, 104, 106, 109, 277,  
 279, 411, 413, 423f., 452f., 471  
 Valturio, Roberto 132f.  
 Varro 147, 149f., 178f., 415  
 Vasari, Giorgio 15, 90, 124, 195, 204, 209f.,  
 233ff., 242f., 254, 330, 339ff., 355, 396, 438f.  
 Vecchietta, Lorenzo 159, 386f., 484f.  
 Vegio, Maffeo 148

Vergerio, Pier Paolo 264f., 275, 475  
Vergil 14, 47, 105, 147, 197, 265, 282, 401, 411  
Vergilio, Polidoro 159  
Verrocchio, Andrea del 122, 130, 171, 330, 375,  
392  
Vespasiano da Bisticci 459  
Villani, Filippo 77, 81 f., 88, 319ff.  
Visconti, Brizio 256  
Visconti, Gian Galeazzo 360ff.  
Vitelo s. Witelo  
Vitruv 71, 199, 228 f., 315, 317, 416, 481  
Vittorino da Feltre 302  
Vivarini, Antonio 55  
Vlad Borelli, Licia 17  
  
Warburg, Aby 27  
Warnke, Martin 32, 34, 55  
Winckelmann, Johann Joachim 22f.  
Wind, Edgar 127  
Witelo 52, 63  
Wright, Edward 300f.  
  
Zanobi di Strada 320  
Zeri, Federico 30  
Zeuxis 71f., 106, 144, 200, 262, 270, 275, 483  
Zovenzoni, Raffaele 232



