Originalveröffentlichung in: Der stumme Diskurs der Bilder, hg. K. Krüger, R. Preimesberger und V. von Rosen, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 139-176

Ulrich Pfisterer

Filaretes *historia* und *commentarius*.

Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild

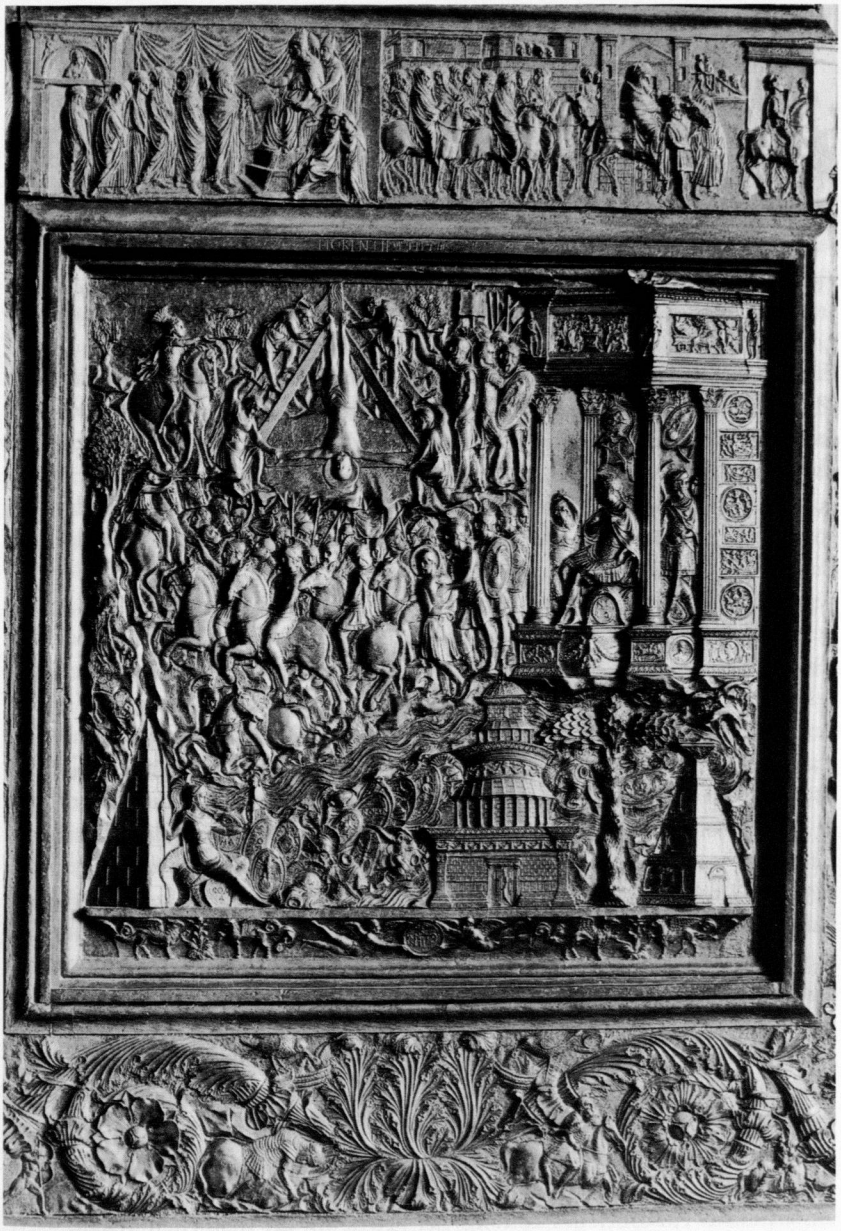
Im frühen 15. Jahrhundert wurde in Italien der zuvor weitgehend »stumme Diskurs der Bilder«[1], der allerdings schon mit Dantes *visibile parlare*, mit Petrarca und Manuel Chrysoloras erste wichtige Verbalisierungsversuche erfahren hatte, endgültig beredt – und zwar in dem doppelten Sinne, daß nun nicht nur Leon Battista Alberti in schneller Folge für die Gattungen der Malerei, Skulptur und Architektur den jeweils ersten »modernen« Kunsttraktat verfaßte, sondern daß sich nun zudem das neu entwickelnde Vokabular des Sprechens über Kunst maßgeblich an antiken Rhetorik- und Dichtungstheorien orientierte. Insbesondere mit seinen Ausführungen zur Bildform der *historia* formulierte Alberti eines der wegweisenden Theoreme des neuzeitlichen Kunstdiskurses, das bekanntlich in das Konzept des »Historienbildes« einmünden sollte. Zwar konnte der Begriff *historia* seit der Antike ein narratives Bildsujet – und im übertragenen Sinne dann auch das Bild selbst – bezeichnen. Aber erst Alberti ergänzte in ›De Pictura‹ diesen bloß inhaltlichen Aspekt durch ausführliche Vorschriften für die formalästhetische Gestaltung: Die *historia* wurde nun als »höchste Aufgabe« des Malers postuliert, an der sich nicht nur die Qualitäten der Komposition – ein von Alberti aus der Lehre vom Satzbau adaptierter Terminus – und allgemein das künstlerische Können am deutlichsten erwiesen. Darüber hinaus sollte sie auch auf Seiten des Betrachters die stärksten und vielfältigsten Wirkungen hervorrufen. Nun läßt sich zwar auf literarisch-theoretischer Ebene die wenig spätere Rezeption von Albertis neuem *historia*-Begriff gut belegen: Noch vor Angelo Decembrio, Filarete und Leonardo greifen wohl 1441 der Augustinerabt Gerolamo Aliotti und möglicherweise sogar schon 1437 der päpstliche Kuriale und Bewunderer Albertis Lapo da Castiglionchio die Formulierung auf.[2] Dagegen bleibt mit Blick auf das tatsächliche, äußerst breite Spektrum narrativer Bildwerke der Frührenaissance die Bedeutung für die künstlerische Praxis, aber auch die genaue Bestimmung und Eingrenzung des »Ereignisbildes« im Sinne Albertis umstritten.[3] Versucht wird neuerdings zwar, einen Großteil der in den Kunstwerken selbst erprobten, innovativen Bild- und Erzählkonzepte der Früh- und

Hochrenaissance unter diesem Paradigma zu fassen.[4] Bei aller Bedeutung Albertis dominieren seine Schriften die aktuelle Diskussion aber doch mit einer Ausschließlichkeit, die verhindert, daß mögliche alternative, nicht so explizit in der häufig noch rudimentären Kunstliteratur der Zeit beschriebene Darstellungsformen und -theorien die nötige Beachtung finden.[5] Schärfer formuliert: Es wird zumeist überhaupt nicht in Erwägung gezogen, daß der neuartige humanistische Diskurs über Bilder in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts neben Albertis *historia* zumindest zeitweise auch noch andere Bildkonzepte hervorgebracht haben dürfte.[6] So wurde etwa bislang nie versucht, die Visualisierung von Geschichtsereignissen im engeren Sinne mit der sich im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts formierenden humanistischen Geschichtsschreibung in Relation zu setzen – wohl eben deshalb, da ›De Pictura‹ über diese spezifische Form der *historia* kein präzisierendes Wort verliert.[7] Dabei entstehen genau zu dieser Zeit und für einen der prominentesten Orte überhaupt, das bronzene Hauptportal der römischen Petersbasilika, die Inkunabeln humanistischer Geschichtsdarstellung im Bild von der Hand Filaretes, die einen Vergleich der konkurrierenden Medien über die Inschriften ausdrücklich einfordern (Abb. 1).[8]

Diesen Vergleich wollen die folgenden Überlegungen einlösen. In aller Verkürzung sei vorab schon einmal die aus der Zusammenschau von Filaretes Türreliefs und zeitgenössischen Geschichtstheorien entwickelte These unterschiedlicher Bildmodi für die Darstellung von Historie skizziert, die Albertis allgemeine Ausführungen zum »Ereignisbild« wesentlich ergänzen kann: Wie die Historiographen des frühen 15. Jahrhunderts zwischen der literarischen Aufbereitung mythisch-fiktiver Vorzeit (*poesia*), vergangener Geschichte (*historia*) und Zeitgeschichte (*commentarius*) zu differenzieren beginnen, so unterscheidet auch Filarete bewußt zwischen den Darstellungen bzw. Erzählformen auf seinen großen Türfeldern, d.h. den beinahe quadratischen Reliefs mit den lange zurückliegenden Martyrien der Apostelfürsten, den schmalen Reliefs mit den aktuellen Szenen aus dem Leben Papst Eugens IV. und den mythologischen Rahmenszenen. Filarete hätte damit den ersten bekannten Versuch unternommen, für bestimmte literarische Gattungen, *historia*, *commentarius* und *poesia*, visuelle Äquivalente zu schaffen.

Meine weitere Argumentation gliedert sich in vier Schritte: Zunächst folgt ein kurzer Überblick zu Bildprogramm und künstlerischer Ausarbeitung der Tür sowie ein Resüme der bisherigen Forschungen dazu. In einem zweiten Punkt sollen Filaretes Erzählformen der großen und kleinen Relieffelder verglichen werden – mit einigen explizierenden Seitenblicken auf Raffaels Teppichentwürfe für die Sixtinische Kapelle. Die so ermittelten Kriterien werden dann in Bezug zu den kontroversen zeitgenössischen Theoriemodellen der Geschichtsschreibung gesetzt. Am Schluß steht der Versuch, Filaretes bildgewordene Historie in den Kontext der Krise päpstlicher Geschichtsschreibung und zeitgenös-

1. Filarete, Bronzetür am Hauptportal von St. Peter, Rom



2. *Filarete, Martyrium des hl. Petrus, Detail der Bronzetür von St. Peter*

sischer Paragone-Diskussionen über Formen und Medien des Nachruhms zu stellen.

I. Filaretes Bronzetür und die ältere Forschung

Laut Vasari arbeitete Filarete zwölf Jahre lang an der 1445 vollendeten Bronzetür, d.h. Papst Eugen IV. hätte dem Künstler 1433 – also gleich in den ersten Jahren seines im März 1431 beginnenden Pontifikats – den Auftrag dafür erteilt, angeblich als Konkurrenzunternehmen zu Ghibertis Bronzetüren für das Florentiner Baptisterium.[9] Die Fertigstellung am letzten Tag des Juli 1445 ist auf der Tür selbst vermerkt, die Anbringung am 14. August 1445 bezeugt eine Chronik; am darauffolgenden Tag, Mariä Himmelfahrt, dürfte das Werk feierlich eingeweiht worden sein.[10] Das Portal erneuert eine frühmittelalterliche, im 7. Jahrhundert von Honorius I. gestiftete, von Leo IV. nach dem Sarazenensturm 846 völlig erneuerte und im 12. Jahrhundert wiederum ihres Silberschmucks beraubte Vorgängerin. Der ›Liber Pontificalis‹ spricht von den »salutiferis historiis sculptis« dieser ersten Porta Aurea, die überlieferte Dedikationsinschrift läßt auch bereits Darstellungen der Apostelfürsten Petrus und Paulus erschließen.[11] Die Wiederherstellung ab 1433 kann daher noch vor jedem genaueren Blick auf das Bildprogramm als Versuch Eugens verstanden werden, dem Wiedererstarken der römischen Kirche und der päpstlichen Machtposition nach dem Exil in Avignon, dem Großen Schisma und den Angriffen von Kaiser und Konzilien auf den Primatus Papae durch die spektakuläre Erneuerung von Bauten und Kunstwerken anschaulichen Ausdruck zu verleihen – eine Strategie, wie sie sein Nachfolger Nikolaus V. dann *in extenso* und u.a. ebenfalls für den Eingangsbreich von St. Peter praktizieren sollte.[12] Die Kartuschen mit dem Namen Pauls V. und die kleinen Friesstreifen am unteren Ende der beiden ursprünglich ca. 6,50 m hohen und je ca. 1,80 m breiten Portalflügel wurden schließlich 1619 bei der Überführung in den größeren Neubau von St. Peter ergänzt. Etwas widersprüchlicher Quellenlage zufolge hatte Eugen IV. zudem für die anderen Eingänge der Fassade von St. Peter intarsierte Holztüren in Auftrag gegeben, die jedoch erst nach seinem Tod vollendet wurden und seit dem Abriß von Alt-St. Peter verschollen sind.[13]

Die Binnenchronologie der Tür[14] läßt sich dahingehend präzisieren, daß in den ersten Jahren nach dem vermutlichen Auftragstermin 1433 wenig geschah, da Eugen bereits im Juni 1434 aus Rom nach Florenz fliehen mußte und erst im September 1443 zurückkehren konnte.[15] Und auch Filarete erlaubten die chaotischen Zustände in der Stadt wohl frühestens 1438 eine Rückkehr und Weiterarbeit. Das zunächst ausgeführte Programm der Tür hatte offenbar Christus und Maria, die Apostelfürsten Petrus und Paulus – vor Petrus kniet dabei der Stifter

3. Filarete, Kaiserkrönung und Empfang von Eugen IV. und Sigismund an der Engelsburg

Eugen beim Empfang der apostolischen Schlüssel – sowie zwei Reliefs mit den Martyrien des Petrus und Paulus vorgesehen (Abb. 1, 2). Diese sechs Bildfelder sollte ein reicher Rahmen mit Akanthusranken umfangen, dessen Laubwerk und Zwischenräume neben Tieren, Profilköpfen römischer Kaiser und dreier Zeitgenossen auch kleine Figurengruppen aus der mythischen Vorgeschichte bevölkern. Dagegen müssen die vier schmalen Reliefs mit den Szenen aus der Vita Eugens IV., die in der ausgeführten Tür zwischen die großen Relieffelder eingepaßt sind, nachträglich, und zwar zu einem sehr späten Zeitpunkt, in das Programm aufgenommen worden sein, da sich die dargestellten Ereignisse der Kaiserkrönung und des Konzils von Florenz-Ferrara überhaupt erst zwischen 1433 und 1442 ereigneten: Zu sehen und durch Inschriften zumindest teilweise eindeutig identifizierbar sind im oberen Register die Ankunft der Griechen mit dem Kaiser Johannes Palaeologus VIII. und dem Patriarchen in Ferrara (4. März 1438), die Plenar-Sitzung des Unionskonzils in Florenz, auf der die Unionsbulle in Griechisch und Latein verlesen wurde (6. Juli 1439), sowie die Abreise der Griechen; im unteren Register die Krönung Kaiser Sigismunds in Rom (31. Mai 1433) und sein anschließender Ritt durch den Borgo zum Castel S. Angelo (Abb. 3) sowie die Annahme der Unionsbulle durch die Jakobiten, einer ostkirchlichen Teilgruppierung, in Florenz und deren anschließender Einzug in Rom (1441/ 1442).[16] Die Erzählung entfaltet sich dabei nicht ganz chronologisch: Die Kaiserkrönung von 1433, das früheste Ereignis, steht erst an dritter Stelle und verläuft intern gegen die Leserichtung von rechts nach links. Für diese auffällige Plazierung dürfte neben der guten Sichtbarkeit der visuelle Bezug zum Bildfeld darüber mit dem Schwert-bewehrten Paulus ausschlaggebend gewesen sein: Das von der Waffe des Paulus symbolisierte geistliche Schwert des Papstes kommt dadurch über dem weltlichen des Kaisers zu stehen, das der Papst verleiht – anschaulicher Ausdruck des Vorrangs der Kirche vor der weltlichen Macht.[17]

Aufgrund der skizzierten Entstehungsabfolge – erster Entwurf um 1433, Ausarbeitung des Grundprogramms von ca. 1438 bis 1445, Ergänzen der zeitgenössischen Szenen wohl erst ab ca. 1442 – glaubte man bislang die augenfälligen

Abweichungen in der Erzählweise, in Komposition und Stil der Friese von den annähernd quadratischen Feldern der Apostelmartyrien als nachträgliche »Notlösung« mehr oder weniger abqualifizieren zu dürfen. Im folgenden soll dagegen gezeigt werden, wie geschickt Filarete gerade diese Vorgabe, die kleinen Szenen in die Rahmenbänder zwischen den großen Türfeldern einfügen zu müssen, in eine Gegenüberstellung von *historia* und *commentarius* umzusetzen verstand. Allerdings läßt sich tatsächlich innerhalb der vier schmalen Vita-Szenen selbst ein deutliches Qualitätsgefälle konstatiert: Während die beiden oberen, vom Betrachter weit entfernten Reliefs schematisch und verhältnismäßig plump modelliert sind, demonstriert vor allem die untere, auf dem linken Türflügel in Augenhöhe angebrachte Szene mit Kaiser Sigismund eine meisterhafte Ausarbeitung selbst kleinster Details.

Der Grundkonsens der Deutungen des gesamten Bildprogramms läßt sich mit den Worten Ursula Nilgens zusammenfassen: »Das Programm der Haupttür von St. Peter erweist sich in allen Teilen als Manifest der restaurativen Politik Eugens IV. und als Demonstration des päpstlichen Machtanspruchs gegenüber dem von Kaiser und Konzil.« Und weiter:

> »Das Hauptthema der Tür, Ecclesia in ihrem geistlichen und weltlichen Aspekt, erfährt [...] in den Martyrienfeldern und den Rahmendarstellungen eine wesentliche Ergänzung: Ecclesia Romana als sinngebendes Ziel der antiken Geschichte, als Erbe und Nachfolgerin des römischen Imperiums. [...] Zusammen mit den Szenen der römischen Frühgeschichte und den Imperatorenköpfen stellen [die antiken Mythen] hier den Geschichtsablauf dar, der nach göttlicher Providenz in der Erhöhung Roms als ›caput mundi‹ gipfelt.«[18]

Dabei überwindet die *concordia* der beiden Apostelfürsten als den »Gründern« des christlichen Roms auch den Streit der paganen *fundatores* Romulus und Remus, deren Grabmäler auf dem Relief des Petrusmartyriums prominent dargestellt sind.[19] Jürgen Blänsdorf hat diese Leseweise jüngst für die Rahmenszenen noch zu präzisieren versucht: Nicht allein die Vorstellung von der Kirche als Nachfolgerin des antiken Roms schafft den Konnex zu den Hauptfeldern, sondern auch die christliche Allegorese, die über den *sensus anagogicus* die Verbindung des Mythos zur Heilslehre eröffnet. So läßt sich auch wahrscheinlich machen, daß Filaretes Szenen nach Ovid nicht direkt auf den antiken Autor zurückgehen, sondern auf den ›Ovidius moralizatus‹ des Petrus Berchorius:

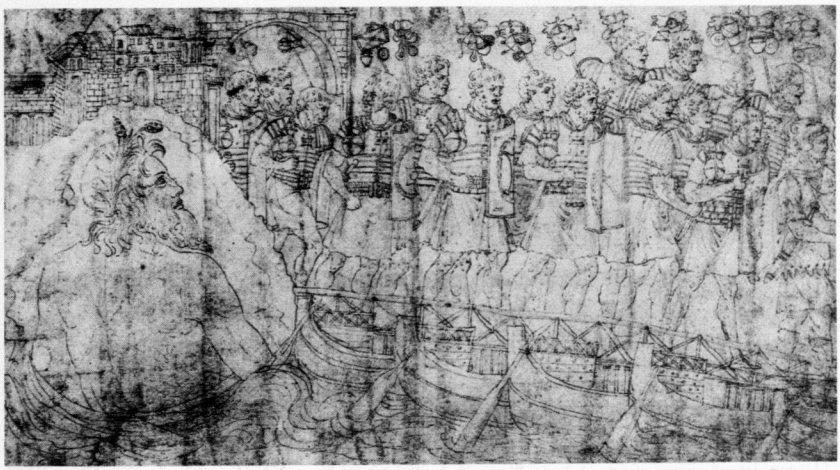
> »Die Sagendarstellungen sind offenbar so angeordnet, daß ihr theologischer Gehalt von oben nach unten zunimmt. Zu den ›Metamorphosen‹-Szenen der oberen Zone hatte Berchorius überwiegend moralische Allego-

resen gegeben. Je tiefer und damit dem Betrachter näher die Szenen stehen, umso deutlicher beziehen sie sich auf die wichtigsten Glaubenslehren von Sünde und Verdammnis, Tod und Erlösung. Hier ist auch der thematische Bezug zu den zwei Martyriendarstellungen offenkundig.«[20]

Intensiv diskutiert wurde schließlich von der Forschung das topographische Problem, wo genau die Kreuzigung Petri von Filarete zu lokalisieren wäre: Angesichts der differierenden Meinungen der damaligen Autoritäten zu dieser Frage, Flavio Biondo und Maffeo Vegio, war strittig, welche antiken Monumente auf dem Relief mit den literarisch überlieferten der Meta Romuli und des Therebintus Neronis zu identifizieren seien. Vermutungsweise wurde dabei Maffeo Vegio als »Programmentwerfer« der Türen vorgeschlagen.[21] Im übrigen ließe sich an dieser Stelle als weiterer Beleg für Filaretes enge Zusammenarbeit mit theologischen und humanistischen Beratern auch auf seine Bildsignatur an der Innenseite der Tür verweisen, die auf eine entlegene Beschreibung bei Pausanias rekurriert: Wie sich ehedem der Künstler Bathykles mit seinen Helfern tanzend am Thron der Apollon-Statue von Amyklai verewigte, so sehen wir an der Türrückseite Filarete im fröhlichen Reigentanz mit seinen *garzoni*.[22]

Ob Filarete mit seiner Vatikanischen Bronzetür zudem in einen imaginären Wettstreit mit dem von Ovid beschriebenen Portal am Palast des Sonnengottes treten und auch in dieser Hinsicht den paganen Olymp und die antike Kunst gleichermaßen einer *interpretatio christiana* unterwerfen wollte, oder aber ob die Bronzetür für St. Peter an die goldenen Türen des Salomonischen Tempels erinnern sollte, darf hier offen bleiben.[23]

Im Unterschied zur Datierungsfrage und den theologischen, politischen und topographischen Deutungsaspekten wurden künstlerische Fragen erst ansatzweise verfolgt, d.h. man konzentrierte sich vor allem auf die Suche nach Vorbildern: Antik war überhaupt die Idee bronzener Türflügel mit unterschiedlich großer Feldereinteilung. Dagegen erinnert die Kombination großer Figuren und kleiner erzählender Sequenzen wie auch die flache Reliefkonzeption von Christus und Maria an spätantike Konsulardiptychen und frühchristliche bzw. frühmittelalterliche Elfenbeine.[24] Auch waren zur Zeit Filaretes Wandbilder des 13. Jahrhunderts mit den Geschichten von Petrus und Paulus in unmittelbarer Nähe des Hauptportals, an den Wänden der Portikus von St. Peter, zu sehen.[25] Im Detail lieferten aber vor allem römische Historien-Reliefs und insbesondere die Trajanssäule Vorbilder für die beiden Martyrienfelder (Abb. 4).[26] Die Cäsarenköpfe rekurrieren auf antike Münzen. Der von kleinen Figürchen bevölkerte Akanthusrahmen, das hellenistische Motiv der *peopled scroll*, zählt zu den häufigsten Antikenzitaten überhaupt.[27] Einige der mythischen Szenen zwischen dem Blattwerk schließlich scheinen den wenige Jahre zuvor entstandenen, heute verlorenen, aber in mehreren Serien von Nachzeichnungen überlieferten Freskenzyklus des



4. Florentiner Anonymus von 1467, Zeichnung nach der Trajanssäule (›Überquerung der Donau‹), Chatsworth, Sammlung des Duke of Devonshire

Palazzo Orsini zu kopieren: Da auch dieser Zyklus die Abfolge der Weltalter und Heilsgeschichte thematisierte, könnte die Wahl gerade dieses Vorbilds mit dem vermuteten Interesse Filaretes und seiner Auftraggeber an Geschichtsdarstellung zusammenhängen.[28] Wenn Ursula Nilgen jüngst auch betonte, daß Filarete seinen Stil »bewußt zur Unterstreichung inhaltlicher Aspekte« variierte und sein »Formeneklektizismus [...] nicht auf Unvermögen, sondern auf antiquarischer Gelehrsamkeit« basiert, so mag doch die vor einem Jahrzehnt formulierte Einschätzung Joachim Poeschkes zum Petrus-Martyrium immer noch als weithin repräsentativ für die Beurteilung des Künstlers und der Tür gelten: »Größerer Wert als auf kompositorische Klarheit wird auf eine bunte gegenständliche Vielfalt gelegt, wobei vor allem die geradezu demonstrativ zur Schau gestellte Fülle antikisierender Reminiszenzen [...] auffällt. Im Unterschied zu den mittelalterlichen Darstellungen des Petrusmartyriums [...] erhalten dabei Nebensächlichkeiten und bloße Requisiten eine übermäßige Gewichtung. [...] Diese oft reizvollen marginalen Darstellungen machen zugleich deutlich, daß sich die künstlerischen Fähigkeiten Filaretes vorrangig auf die kleine Form beschränkten.«[29]

Betont werden muß nicht nur angesichts dieser Einschätzung, sondern bereits für Vasaris vernichtendes Urteil – Eugen IV. habe nichts von Kunst verstanden, nur so sei Filarete mit seiner »sciagurata maniera«, seinem »mißglückten Stil«, und nicht Donatello oder Ghiberti an den Auftrag gekommen[30] –, daß die Bronzetür für Filarete selbst und zumindest noch bis ins frühe 16. Jahrhundert als Meisterwerk galt: So brachte nicht nur der Künstler stolz vier Signaturen und wenigstens zwei gesicherte Selbstporträts auf ihr an, darüberhinaus bezeichnete

5. Raffael, Einzug Giovanni de'Medicis in Rom und Einlaß in das Konklave, Bordüre für den Teppich mit dem ›Wunderbaren Fischzug‹ (Manufaktur Pieter van Aelst), Vatikan, Pinakothek

er sich in seinem späteren Leben mehrfach als »Meister der (Bronze-)Türen von St. Peter«.[31] Auch das Lob der Zeitgenossen, wie es Flavio Biondo in seiner ›Roma instaurata‹ (1445f.) und ein Jahrzehnt später Maffeo Vegio in ›De rebus antiquis memorabilibus Basilicae Sancti Petri Romae‹ (1455) formulierten, bezeugt wohl über humanistische Topoi und Floskeln hinaus wirkliche Bewunderung.[32] Und selbst andere Künstler ließen sich von dem Werk inspirieren: Die Bronzetür des Castel Nuovo in Neapel scheint zumindest die Kombination von *historia*-Feldern und Rahmendekor mit dem Selbstbildnis des Künstlers – »Guglielmo monaco« besagt die Inschrift – aufzugreifen.[33] Am deutlichsten wird die Rezeption jedoch in Raffaels Teppichen für die Sixtinische Kapelle, in denen wie bei Filarete große Szenen der Apostelgeschichte über einem schmalen Streifen mit zeitgenössischen Ereignissen – der Jugend Leos X. de'Medici (Abb. 5) – plaziert werden.[34]

II. Visualisierungen von Geschichte: Filarete, Raffael und die Antike

In welchem Verhältnis – um nun zur zentralen Frage zu kommen – stehen die Martyrienfelder, die Vita-Szenen Eugens und die Mythen des Rahmens zueinander im Hinblick auf ihren Darstellungsmodus von Geschichte? Mit den folgenden Einzelanalysen sollen Schritt für Schritt die Charakteristika des jeweiligen Modus herausgearbeitet werden.

Filarete entwirft die beiden Simultanbilder der Apostel-Martyrien, die nach den apokryphen Paulus-Akten zum gleichen Zeitpunkt stattfanden, in kontrastierender Variation: Auf dem Petrus-Feld (Abb. 2) signalisieren in der vordersten Bildebene Cestius-Pyramide, Hadriansmausoleum, Therebinthenbaum, Meta Romuli und der Tiber, daß sich die Kreuzigung an einem genau bestimmbaren Ort am Stadtrand Roms zugetragen hat. Im mittleren Register des Reliefs sieht man Nero in einer Loggien-ähnlichen Architektur, wohl Anspielung auf seine

Gärten am Vatikan, beim Urteilsspruch, während Petrus bereits zum Martyrium abgeführt und dann zuoberst gekreuzigt wird. Der Tod des Paulus ereignete sich dagegen drei Kilometer vor der Stadt auf freiem Feld: Verurteilung, Gang zum Martyrium und Enthauptung des Apostelfürsten rücken in die vordere Bildebene. Auf einem baumbestandenen Hügel im Hintergrund empfängt die römische Matrone Plautilla knieend von dem nun in einer Wolkengloriole erscheinenden Paulus ein Tuch: Dieses hatte sie dem Märtyrer vor der Enthauptung zum Verbinden der Augen gereicht – S. Agnese auf Piazza Navona bewahrt ein Fragment davon als Reliquie. Die selten dargestellte Szene macht im übrigen den Bezug der Tür zu Giottos Stefaneschi-Triptychon auf dem damaligen Hochaltar von St. Peter deutlich.[35] Bei allen Unterschieden ist beiden Relieffeldern eines gemeinsam: Am Maßstab der in Florenz um 1430–40 erreichten, von Ghiberti und Donatello vorexerzierten Lösungen gemessen, mehrere Stadien einer Erzählung simultan in einem perspektivisch überzeugenden Bildfeld darzustellen, muß Filaretes Umsetzung als ganz unbefriedigend erscheinen. Aber offenbar war perspektivische Vereinheitlichung der Simultanbilder gar nicht das Ziel, wie schon der gegen alle Logik des »Fensterausblicks« in das Rahmenquadrat integrierte Sockelstreifen mit seinem Ornamentbesatz nahe legt. Vielmehr wollte Filarete in bewußtem Gegensatz zur »modernen« Bildauffassung des 15. Jahrhunderts die Darstellungskonvention antikischer Historienreliefs rekonstruieren.[36] Der Antike sei die Zentralperspektive nämlich noch unbekannt gewesen, wie er selbst ausdrücklich in seinem Architektur-Traktat notiert:

> »In der Tat glaube ich, daß erst Filippo Brunelleschi diese Darstellungsform der Perspektive erfunden hat, die in den Zeiten davor nicht benutzt wurde. Denn obwohl die antiken Künstler gutes Augenmaß und Urteilsvermögen in ihren Dingen benutzten, setzten sie doch nicht mit den Mitteln und Regeln der Perspektive die verschiedenen Objekte auf die Bildfläche.«[37]

Dies entsprach weit verbreiteter Meinung: Auch Antonio di Tuccio Manetti meldete in seiner in den späten 1480er Jahren niedergeschriebenen Brunelleschi-Biographie Zweifel an den Perspektivkentnissen der Antike an, und die möglicherweise ebenfalls der Feder Manettis entstammende, zwischen 1494 und 1497 verfaßte Schrift ›XIV Huomini Singhularii in firenze‹ vermerkt noch genauer, erst Brunelleschi habe auch den Bildhauern gezeigt, perspektivisch fluchtend hintereinander aufgebaute Raumschichten zu entwerfen.[38] Die erhaltenen römischen (Historien-)Reliefs schienen diese Ansicht zu bestätigen. Allerdings konnte Filarete für seine beiden Martyrienfelder kein direkt umsetzbares antikes Vorbild heranziehen. Denn an den meisten römischen Triumphbögen war pro Bildfeld immer nur eine Szene dargestellt, die Ehrensäulen boten dagegen ein ununter-

brochen fortlaufendes Band – beides eignete sich für seine Aufgabe nicht. Am nächsten kamen der Bronzetür die Reliefs des Septimius-Severus-Bogens, die ebenfalls mehrere Szenen auf die Register eines Bildfeldes verteilten.[39] Diese für Florentiner Maßstäbe seltsam gebrochene »Vogelperspektive« auf das Geschehen, welche die Szenen und Figuren auf einer stark ansteigenden Grundfläche additiv übereinander staffelt, sollte noch sechzig Jahre später Pomponius Gauricus als ein konstitutives Wesensmerkmal antiker Bild- bzw. Reliefkunst beschreiben.[40] Daß es Filarete bei den beiden Martyrienfeldern tatsächlich um das historisierende Nachschöpfen eines antiken Reliefstils unter bewußtem Verzicht auf die jüngst entwickelte Zentralperspektive ging, dürften schließlich auch die vielen antiken Einzelzitate nach der Trajanssäule und verschiedenen Schlachtensarkophagen belegen.

Dagegen scheinen bei den Vita-Szenen zumindest rudimentär die Gesetze eines der Zentralperspektive unterworfenen Bildaufbaus zum Tragen zu kommen. Vor einer genaueren Analyse dieser vier Szenen aus dem Leben Eugens IV. gilt es noch vorauszuschicken, daß sich zwar spätestens seit dem Hochmittelalter eine Tradition päpstlicher Programmbilder mit Darstellungen aktueller Ereignisse nachweisen läßt – das bekannteste dürfte Giottos Fresko zum Heiligen Jahr 1300 mit Bonifaz VIII. sein.[41] An einigen nicht-römischen Grabmälern des Trecento wurden bereits die Höhepunkte der illustren Vita des Verstorbenen für die Ewigkeit festgehalten.[42] Auch Freskenzyklen zu Ereignissen der Papstgeschichte, allerdings zumeist nicht zur aktuellen, entstanden schon im Laufe des Trecento: Filaretes Reliefs thematisch am nächsten kommt die 16teilige Bilderfolge, mit der Spinello Aretino 1408 im Sieneser Kommunalpalast das Leben des in dieser Stadt im frühen 12. Jahrhundert geborenen Papstes Alexander III. darstellte.[43] Schließlich übte sich gleich die erste Generation Florentiner Frührenaissance-Künstler auch an der Aufgabe, zeitgenössische Begebenheiten in Einzelbildern festzuhalten.[44] Aber im Vergleich erscheint Filaretes Bronzetür doch im Hinblick auf den prominenten Anbringungsort, die Ausführlichkeit, und insbesondere auch den neuen Stil, mit dem die Ereignisse vorgetragen wurden, als dezidierter Neuansatz – als erste bekannte zyklische Verbildlichung von Zeitgeschichte der Frührenaissance.

Ein Vergleich der großen Martyrien- mit den schmalen Vita-Reliefs wird nun zunächst nicht nur in Anbetracht der ganz unterschiedlichen Feldergrößen, sondern vor allem aufgrund der nachträglichen Einfügung der aktuellen Ereignisse, deren bildliche Realisierung das bereits existierende Rahmengerüst berücksichtigen mußte, auf methodische Skepsis stoßen. Um zu verdeutlichen, daß die formalen Unterschiede dennoch eine bewußte Gestaltung und keine »Notlösung« darstellen, sollen in den Vergleich Raffaels Sixtina-Teppiche mit der Apostelgeschichte und der Jugend des Giovanni de'Medici, d. h. des späteren Leo X., einbezogen werden (Abb. 5).[45] Hier ist die – Filaretes Bronzetür entsprechende –

Aufteilung der Bildfelder mit Sicherheit von Anfang an intendiert. Und dennoch zeigen Raffaels Vita-Szenen, die als fingierte Marmorreliefs die Gegenüberstellung mit Filaretes bronzenen Reliefs noch erleichtern, signifikante Unterschiede zu Filaretes Friesgestaltung, wodurch deren Eigenheiten nun deutlich hervortreten.

Zunächst erstaunt bei Filaretes kleinen Szenen der völlige Verzicht auf Antiken-Zitate. Dagegen bediente sich Raffael zu jeder Gelegenheit klassischer Vorbilder, wobei er nicht nur Kompositionsformen und einzelne Haltungsmotive der römischen Historienreliefs zitiert.[46] Bei ihm tragen die Soldaten im Gefolge des Giovanni de'Medici sogar anachronistisch römische Rüstungen. Hingegen findet sich bei Filarete, dessen genaue antiquarische Kenntnisse die Legionäre der Martyrienfelder belegen, in der Vita Eugens IV. ausschließlich die tatsächlich zeitgenössische Kleidung des Quattrocento.

Als topographischer Verweis erscheint auf Filaretes Petrus-Martyrium neben den signifikanten Gebäuden Roms prominent im Vordergrund die Personifikation der Roma, die mit Helm, Speer und dem Palladion in der ausgestreckten Linken auf einem Waffenhaufen sitzt und durch die Schildinschriften zu ihren Füßen unzweideutig identifiziert wird. Ganz entsprechend finden sich bei Raffaels Teppichfriesen Stadt- und Flußpersonifikationen als Orts-Indikatoren. Die Legitimation für die Darstellung von Personifikationen im Genus des Geschichtsbildes lieferte etwa die Trajanssäule gleich am Anfang ihrer Erzählspirale, d.h. in einem Bereich, der auch ohne Gerüst immer gut zu sehen war: Die römischen Legionäre überschreiten die Donau in Gestalt des personifizierten Flußgottes Danubius (Abb. 4). Andere Beispiele boten am Titus-Bogen die geflügelte Victoria hinter dem triumphierenden Imperator oder am heute abgebrochenen Arco di Portogallo ein Relief mit der Apotheose der Kaiserin Sabina.[47] Die Gesetze römischer Historienreliefs erlaubten also Personifikationen und Allegorien. Trotzdem verzichtete Filarete in den Vita-Szenen und in ganz offenkundigem Kontrast zu seinem eigenen Petrus-Martyrium darauf. Ein weiteres Beispiel kann dies noch deutlicher machen: Wenn bei Filarete die Jakobiten in Florenz vom Papst empfangen werden und anschließend nach Rom ziehen, wird die jeweilige Örtlichkeit v. a. durch eine Inschrift über dem Palastportal bzw. dem Stadttor kenntlich gemacht. Zudem erscheint in der Portallünette links auch eine Büste Johannes' des Täufers, der als Florentiner Stadpatron visuell die Stadt markiert. Aber es handelt sich dabei eben gerade nicht um eine die Realitätsebene erweiternde Personifikation, sondern um eine – als Büste über einem Portal realiter zumindest vorstellbare – Anordnung. Einen entsprechenden Ortswechsel von Florenz nach Rom – beim Einzug des Giovanni de'Medici (Abb. 5) – signalisieren bei Raffael hingegen die Flußgötter Arno und Tiber, wobei zusätzlich die personifizierte Florentia die Ausziehenden verabschiedet.

Insgesamt gewinnt man bei den Vita-Szenen Filaretes den Eindruck des vermeintlich unmittelbaren, kunstlosen und teilweise durch anekdotische, allein für den Augenzeugen interessante Details bereicherten Erzählens: So empfängt der Kastellan der Engelsburg – Antonio di Rido – Papst und Kaiser in Begleitung eines Riesen, der (einer Erwähnung in Filaretes Jahre später verfaßtem Architektur-Traktat nach zu schließen) die besondere Aufmerksamkeit des Künstlers erregt hatte (Abb. 3).[48] Komisch wirkt auch der Schildknappe mit dem viel zu großen Helm in Begleitung des wunderbar ausgearbeiteten Wachhundes. Tiere finden sich auch auf den Martyrien-Feldern. Besteht deren Aufgabe in den Friesen jedoch darin, den Charakter des detailliert-anekdotischen »Augenzeugenberichts« und damit die scheinbare Realistik und Authentizität der Darstellung zu erhöhen, so lassen sie sich in den Hauptfeldern als im Bildganzen genau eingeplante, moralisierende »Nebenkommentare« des Geschehens verstehen. Dies soll hier nur an einem Beispiel genauer aufgezeigt werden: Unter der Loggia Neros frißt ein Hund an den Eingeweiden eines am Tiberufer verendeten und am Bauch aufgeplatzen Pferdes bzw. angesichts der langen Ohren doch eher eines Esels. Bislang vermutet man in diesem prominenten Detail eine schwer nachvollziehbare Anspielung *in negativo* auf die von Sueton und dann Flavio Biondo erwähnte Pferdekoppel Neros auf dem Vatikangelände.[49] Viel naheliegender wäre jedoch, an die Prophezeiung des Jeremias (22, 19) gegen einen ungerechten und prunksüchtigen Herrscher zu denken: »Ein Eselsbegräbnis wird ihm zuteil werden, er wird hinausgeschleift und weggeworfen, draußen vor den Toren Jerusalems.« Denn ein Eselsbegräbnis – *sepultura asini* wird im Mittelalter zum feststehenden Begriff[50] – meint eben, daß der Kadaver für die Hunde und Vögel liegen gelassen wird entsprechend der Seele des Verstorbenen, die nicht ins Paradies eingeht; im Jeremias-Kommentar des Kirchenvaters Hieronymus liest sich dies so: »Pulchreque sepultura asini dicit eum sepeliendum, ut aliis verbis significet insepultum, hoc est, a bestiis, avibusque lacerandum. Haec est enim asini sepultura.«[51] Nero wird also durch das Eselsbegräbnis als ungerecht und prunksüchtig gekennzeichnet – eine moralallegorische Ausdeutung, wie sie für die Tiere des Rahmens schon längst gezeigt wurde. In ähnlicher Verschlüsselung scheint im übrigen der stürzende Reiter ungefähr in der Mitte des Reliefs anzuzeigen, daß nicht nur Nero, sondern das gesamte pagane römische Reich dem Untergang geweiht ist.[52] Dagegen könnten die im Paulus-Martyrium so auffällig um die Hintergrundszene mit Paulus und Plautilla gruppierten Tiere in gegenteiligem Sinne fungieren und diese beiden Heiligen in ihren positiven Eigenschaften charakterisieren.[53]

Schließlich unterstreichen auch die Inschriften den Kontrast zwischen kunstvollem und kunstlosem Erzählen: Sind die identifizierenden Inschriften der Martyrien-Felder, ROMA und NERO, als Schild-Beschriftungen in der Bildlogik und -fiktion motiviert und könnte man die Benennung CASTRUM ANGELI notfalls

als in den Sockel der Engelsburg eingemeißelt verstehen, so werden dagegen etwa Papst und Kastellan auf den Vita-Szenen einfach durch in den Reliefgrund gravierte Inschriften kenntlich gemacht.

Das dritte Kapitel wird zeigen, daß alle hier aufgelisteten Unterschiede der Vita- im Vergleich zu den Martyrien-Reliefs – keine Antikenrezeption, »moderner, perspektivischer« Bildaufbau, zeitgenössische Kleidung, Verzicht auf überhöhende Personifikationen, »anekdotische« und »kunstlose« Erzählweise – als Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Theoriediskussionen der Geschichtsschreibung zum Verhältnis von *historia* und *commentarius* zu verstehen sind.[54]

Zuvor jedoch soll noch ein kurzer Blick auf den Rahmen die Betrachtung der Tür abschließen. Die »belebten Akanthusranken« des Rahmens enthüllen gemäß der Deutung von Jürgen Blänsdorf als *poetica theologia* unter dem Schleier des Mythos nicht nur christliche Deutungsebenen und führen den Betrachter in die mythische Frühgeschichte der Antike und speziell Roms zurück.[55] Rahmen und Bildfelder konstituieren auch eine Art bildrhetorischer Steigerung: Wenn wir nämlich bereits die mehr oder weniger fiktiven Darstellungen des Rahmens als positive bzw. negative Exempla verstehen, um wieviel mehr müssen uns dann die tatsächlich stattgefundenen historischen Ereignisse der Apostel- und Papstgeschichte zur Tugend anspornen. Genau diese Sichtweise, wenngleich für das Medium der Schrift, entwickelt jedenfalls 1437 der päpstliche Kuriale Lapo da Castiglionchio, als er in einem Brief an Flavio Biondo seine Vorstellung von Geschichtsschreibung darlegte:

> »Wenn wir freilich davon hören oder lesen, daß jemand große Mühe oder Gefahr nicht aus Eigennutz oder um eines Lohnes willen, sondern für die Freiheit des Vaterlandes, das Heil seiner Mitbürger bzw. deren Unverletztlichkeit auf sich genommen hat, heben wir alle diese Tat in den Himmel und bewundern sie staunend; wir wünschen – soweit unsere Kräfte reichen –, diese Taten nachzuahmen, die in Erzählungen und Bildern so deutlich dargestellt sind, daß sie – selbst wenn es sich um erfundene Dinge handelt – dennoch unsere verschiedenen Sinne derart affizieren, daß wir – erfahren wir aus der Überlieferung von einer dieser herausragenden Taten oder sehen eine solche auf Gemälden dargestellt – sie mit höchstem Wohlwollen aufnehmen. Wenn all' dies schon solche Wirkkraft besitzt, was für Anreize zur Tugend glauben wir dann, wird die Geschichtsschreibung erst bieten, die keine fiktiven, sondern wahre Personen einführt, keine erfundenen, sondern tastsächliche Taten, und die keine Reden wiedergibt, um Kunstfertigkeit zu beweisen, sondern der Überlieferung nach wirklich gehaltene?«[56]

Mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich darüber hinaus vermuten, daß der formale Gegensatz zwischen den klar begrenzten und geordneten Bildfeldern und den orts- und maßstabslos schwebenden, zwischen den Ranken eingestreuten Szenen den Gegensatz zwischen historischer »Wahrheit« und mehr oder weniger weitreichender poetischer Fiktion anschaulich unterstreichen sollte. Nur am Rande sei noch angefügt, daß für die rein künstlerische Wertschätzung des 15. Jahrhunderts der virtuos belebte Akanthus Filaretes nicht unbedingt hinter den Bildfeldern zurückgestanden haben muß: Zumindest dem ausführlichen Bericht und Urteil einer Gesandtschaft aus dem Jahre 1508 nach zu urteilen, handelte es sich bei den beiden – Filaretes Rahmen gut vergleichbaren – Akanthus-Pilastern am Eingang von S. Maria delle Febbre bei St. Peter um die interessantesten (antiken) Kunstwerke des gesamten Vatikans.[57]

III. Theorien der Geschichtsschreibung: Vom *commentarius* zur *historia*

Geschichtsschreibung zählte neben Ethik und Redekunst zu den drei wichtigsten, noch vor den Sieben Freien Künsten rangierenden Disziplinen des Humanismus – eine weithin vertretene Hierarchie, wie sie etwa Pier Paolo Vergerio um die Wende zum 15. Jahrhundert besonders konzise formulierte.[58] Ja, Petrarcas neues Geschichtsdenken hatte das stolze Bewußtsein einer »Wiedergeburt« überhaupt erst ermöglicht, wie schon die Zeitgenossen erkannten.[59] Interessanterweise erscheint unter den Förderern, mit der die literarische Gattung der Historiographie dann in einem zweiten Schritt endgültig wieder das Niveau der Antike erreichte, neben Cosimo de'Medici, Alfonso d'Aragona und Nikolaus V. auch Eugen IV.[60] *In praxi* beginnt die humanistische Geschichtsschreibung mit der sukzessiven Veröffentlichung von Leonardo Brunis ›Historiarum Florentini populi libri XII‹ in den Jahren zwischen ca. 1415 und 1449.[61] Nach dem großen Vorbild des Livius und in geringerem Maße des Thukydides wird hier die Geschichte der Stadt Florenz von ihren Anfängen als unbedeutende römische Kolonie-Gründung bis zum Tod des in jüngster Zeit ärgsten Feindes Giangaleazzo Visconti 1402 abgehandelt. Als Fortführung bis in die Gegenwart ließ Bruni dann eine Zeitgeschichte der Jahre von 1378–1440 unter dem Titel ›De temporibus suis‹ folgen. Die staunende Bewunderung über Brunis exzeptionelle Meisterwerke provozierte in der Folge aber auch einen Gelehrtenstreit unter den Humanistenkollegen über die Gesetze der literarischen Gattung »Geschichtsschreibung«. Denn bedauerlicherweise existierten zwar antike Geschichtsbücher, aber offenbar hatte kein antiker lateinischer Autor eine entsprechende theoretische Abhandlung dazu verfaßt – Cicero etwa wollte die Historie in nur einem Satz als höchste Aufgabe der Rhetorik subsumieren. Nun hätten Theoretiker der griechischen Antike dieses Manko zwar einigermaßen kompensieren können,

aber eine Rezeption etwa von Lukians Schrift ›Über die Geschichtsschreibung‹ läßt sich erst 1446 bei Guarino da Verona nachweisen.[62]

In den 1430er und 1440er Jahren wurden den Humanisten bei ihren Überlegungen zur Historiographie jedenfalls zwei Problemkreise deutlich, die sich als ein eher philologisch-stilistischer (1) und ein eher erkenntnistheoretischer (2) charakterisieren lassen:

1) Wenn die antike Geschichtsschreibung in jeder Hinsicht das absolute Vorbild für die neuere Historiographie abgeben sollte, stand man vor der diffizilen und über Jahrzehnte mit kaum vorstellbarer Intensität diskutierten Frage, wie der Antike nicht bekannte Sachverhalte und Gegenstände zu bezeichnen seien, oder anders formuliert: Man schuf sich selbst durch die gerade erst mühsam rekonstruierte und als überzeitliche Norm postulierte »Goldene Latinität« das Problem, wie diese eigentlich mit dem historischer Wandlung unterworfenen Sprachschatz zu vereinbaren sei – eine Art Unterabteilung des Ciceronianismus-Streites.[63] Zwar ließ sich etwa die Lombardei mit klassischem Vokabular als »Gallia cisalpina« und das Baptisterium S. Giovanni in Florenz als »Templum Martis« nach seiner vermeintlich antiken Funktion noch einigermaßen verständlich umschreiben, obwohl schon hier die Meinungen auseinander gingen. Aber wie sollte man insbesondere die weiterentwickelten Waffen, Rüstungen und militärischen Techniken, wie die Revolution der jüngsten Kriegsführung, Feuerwaffen und Kanonen, bezeichnen, für die keine antiken Gegenstücke existierten: Bruni plädierte für eine durch die Klassiker sanktionierte Umschreibung als »machina saxa torquens« bzw. weniger genau als »balista« oder »catapultus«.[64] Dagegen erhoben sich Lorenzo Valla in Neapel und Flavio Biondo in Rom zu den Wortführern der Gegenpartei. So rechtfertigt etwa Biondo im Vorwort der 1439 begonnenen ›Historiarum ab Inclinatione Romani Imperii Decades‹ seinen an zeitgenössischer Terminologie orientierten, mit Neologismen durchsetzten Stil:

> »In den 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 zu bedienen, der für die antiken Autoren adäquat und durch tägliche Anwendung völlig geläufig war.«[65]

Eine Kanone etwa müsse folglich mit dem neuen und geläufigen Begriff »bombarda« bezeichnet werden, alles andere zeuge von sprachlicher Armut und sei zuweilen geradezu gegen die historische Wahrheit.[66] Ein Hauptargument für den antiken Stand der Rüstungstechnik und die Unvereinbarkeit antiker und moder-

nen Bezeichnungen aber waren die visuellen Zeugnisse auf den Reliefs römischer Ehrensäulen und Triumphbögen – als Beispiel einer solchen Beweisführung kann Lodrisio Crivellis Lebensbeschreibung des Francesco Sforza aus den Jahren zwischen 1461 und 1463 dienen:

> »[...] es unterscheidet sich das Reiten und Waffenführen unserer Zeit von jenem der Alten, wie auch die Taktik des Reiterkampfes. Wenn dies jemandem verwunderlich erscheinen sollte, möge er aufmerksamer die antiken Geschichtsdarstellungen, sei es der Dichter, sei es der Historiographen, studieren. Sollte dies aber zu anspruchsvoll sein, nehme er wenigstens die in Marmor gemeißelten antiken Reiterkämpfe zur Kenntnis, wie sie die Relikte römischer Fragmente in großer Menge [unseren Augen] darbieten. Denn [im Gegensatz zu Marmor] haben sich Spuren von Malerei oder von aus Ton gefertigten Werken solchen Alters kaum erhalten.«[67]

Diese Diskussionen bildeten im übrigen auch den bislang übersehenen Hintergrund für Filaretes Ausführungen zum historischen Dekorum in seinem Architektur-Traktat. Dort erweiterte er Albertis frühere Überlegungen in ›De Pictura‹, indem er den Faktor der jeweils der Zeit angemessenen Ausstaffierung[68] einführt, und zwar unter Hinweis auf das positive Beispiel der Trajanssäule. Kritisiert werden dagegen Masolinos Apostel in moderner Kleidung und Donatellos Gattamelata in seiner unpassend antikisierenden Rüstung.[69] Genau diese Problematik der historischen Angemessenheit aber wurde in den genannten Geschichtswerken bereits seit drei Jahrzehnten thematisiert. Damit wäre auch ein starkes zusätzliches Indiz dafür gewonnen, daß Filarete zumindest in seiner späteren Mailänder Phase mit den Auseinandersetzungen der humanistischen Historiographie bestens vertraut war.

2) Das erkenntnistheoretische Problem der neuen Historiographie begründete sich aus der mangelnden Distanz zur Zeitgeschichte. Angesichts der für die Humanisten immer wichtigeren Aufgabe, die Taten lebender oder jüngst verstorbener *uomini illustri* für die Nachwelt festzuhalten, wurde bewußt, daß allein weit zurückliegende Ereignisse den klaren Blick auf Hintergründe, Motivationen und Bedeutung eines Geschehens erlaubten, wogegen die Autoren bei aktuellen Ereignissen in ihrer persönlichen, beschränkten Sicht gefangen blieben, und der Überblick, möglicherweise Informationen und das Wissen um die zukünftigen Folgen fehlten. In den letzten Jahren hat vor allem Gary Ianziti eine aus dieser Diskussion erschließbare »Theorie« der Geschichtsschreibung des 15. Jahrhunderts zu rekonstruieren versucht: Für weit zurückliegende Ereignisse habe man die Darstellungsform der *historia* gewählt, für Zeitgeschichte die des *commentarius*.[70] Dabei erweise sich der *commentarius* als weniger elaborierte, »kunstlose«

Darstellungsform, die auch möglicherweise später als unwichtig erkannte Details schildert und der die lose chronologische Abfolge als organisierendes Grundprinzip zugrunde liegt – und nicht die übergreifenden Sinn-Zusammenhänge wie in der kunstvoll entworfenen und nach den Gesetzen der Rhetorik ausformulierten *historia*. Insbesondere beim *commentarius* stellt sich natürlich auch das oben skizzierte Dekorum-Problem der Wortwahl für die Neuerungen der Zeitgeschichte. Leonardo Bruni deutet die formalen Unterschiede beider Gattungen bereits in den frühen 1420er Jahren an:

> »Es bestehen jedoch große Unterschiede zwischen der *historia* und dem *commentarius*. Jene ist ausführlicher und sorgfältiger, dieser dagegen kürzer und weniger erklärend.«[71]

Ianzitis These einer genau definierten Unterscheidung von *historia* und *commentarius* ist in ihrer Ausschließlichkeit nicht unwidersprochen geblieben.[72] Zudem läßt sich daran erinnern, daß etwa auch Cyriacus d'Ancona seine ab 1424 zusammengetragenen Reiseaufzeichnungen und -skizzen zu antiken Inschriften und Monumenten als *Commentaria* bzw. *Commentarii* bezeichnete. Dieser Titel sollte wohl ebenfalls in Anlehnung an die antike Terminologie zunächst »private Aufzeichnungen«, sodann »Erläuterungsschrift zu einzelnen Fachdisziplinen« assoziieren.[73] Für meine Argumentation von Belang ist jedoch einzig die unbestrittene Feststellung, daß man zumindest ansatzweise in den 1430er und 1440er Jahren zwischen *historia* und Zeitgeschichtsschreibung zu unterscheiden begann, wie immer diese letztlich auch benannt und in einzelnen Details definiert wurde. Die vielfach nachzuweisende, den Wesenskern des *commentarius* umreißende Charakterisierung bedient sich jedenfalls exakt derjenigen Kriterien, die wir für Filaretes Vita-Szenen im Vergleich mit den Martyrien-Felder ermittelt hatten: Eine vorgeblich »kunstlose«, dafür zumindest theoretisch auf direkter Beobachtung basierende Art der Ereignisschilderung in weitgehend chronologischer Abfolge, noch nicht »bereinigt« von einigen historisch wenig relevanten Details wie dem Riesen oder dem Hund des Kastellans.[74] Dagegen ließen sich etwa die Personifikationen der Martyrienfelder und der Trajanssäule mit dem rhetorischen Stilmittel der *fictio personae* vergleichen – rhetorischer Schmuck, wie er in der eigentlichen Geschichtsschreibung ja unabdingbar ist – eingedenk des Cicero-Wortes von der *historia* als größter Aufgabe der Rhetorik: Beides dient der kunstvollen Überhöhung und Ausschmückung der Darstellung. Galten also die antiken Historien-Reliefs entsprechend den Werken des Livius, Sallust, Thukydides und Polybios als Modell einer vollkommenen *historia*, so mußte Filarete bei seiner Darstellung von Zeitgeschichte konsequenterweise sowohl in der kompositorischen Gesamtanlage wie im Detail der Kleidung und Waffen auf diese Vorbilder verzichten, ähnlich wie Lorenzo Valla und Flavio Biondo für die Zeit-

geschichtsschreibung die Emanzipation von der Terminologie der römischen Historiker forderten. Zumindest als ein indirektes Zeugnis dafür, daß die Vita-Reliefs tatsächlich mit dem Chronik-Stil der Zeitgeschichtsschreibung in Verbindung gebracht wurden, ließe sich Stefano Infessuras Tagebucheintrag zur Krönung von Kaiser Sigismund verstehen – eine »zeitgeschichtliche Notiz« also –, worin auf Filaretes Darstellung des Ereignisses als einem bildichen Beleg verwiesen wird:

> »Eodem anno [1433] die ultima maii fo incoronato lo imperatore in Santo Pietro da papa Eugenio, [...] et gio poi ad Santo Ianni Laterano, et papa Eugenio si li fece compagnia per fino ad piazza Castiello et poi lo papa tornao allo palazzo suo, et fonce de molta gente, e lo imperatore sullo ponte di Santo Pietro fece de molti cavalieri, tra gli quali ci fo missore Stefano Pauli Stati, et lo cavallo dello imperatore fu addestrato dallo soldano et da Mancino quali stanno scolpiti nella porta di metallo di Santo Pietro a mano dritta quando s'entra.«[75]

Zusammenfassend läßt sich jetzt festhalten: Bei seiner Gegenüberstellung der historischen Martyrien-Felder mit den schmalen Reliefs aus der Vita Eugens IV. bediente sich Filarete um 1440 für die bildliche Geschichtsdarstellung einer ähnlichen Differenzierung, wie sie die zeitgenössichen Diskussionen zur Geschichtsschreibung mit der Unterscheidung von *historia* und *commentarius* formulierten. Damit hätte eine bemerkenswerte Vertauschung zwischen Antike und Renaissance stattgefunden: Repräsentierten für den Betrachter des frühen 15. Jahrhunderts die antiken Historienreliefs offenbar insgesamt den Modus der *historia*, vermutet die moderne Archäologie schon seit geraumer Zeit, daß in der Antike selbst der im Vergleich mit anderen römischen Bilderzählungen »chronikhaft nüchterne und realistische Berichtstil« der Trajanssäule seinerseits ein visuelles Pendant zur literarischen Gattung der *commentarii* darstellte, wie sie auch Trajan verfaßt hatte.[76] Der ursprüngliche »Chronik-Stil« römisch-kaiserzeitlicher Provinienz wäre dann durch die Rezeption des Quattrocento und in Verbindung mit anderen antiken Bildelementen bei Filarete zum »hohen Stil« der Geschichtsdarstellung umgeformt worden.

Diesen Überlegungen zu *historia* und *commentarius* an Filaretes Bronzetür würde sich abschließend auch der Akanthus-Rahmen gut einfügen – dann nämlich, wenn wir den dort dargestellten Mythos als Ursprung und Vorform der Geschichtsschreibung in poetischer Form verstehen (womit sich die oben skizzierten moralallegorischen Deutungen bestens in Einklang bringen ließen). Angedeutet findet sich dieses kulturhistorische Entwicklungsmodell schon bei Quintilian, Strabo und Boccaccio, am ausführlichsten entwickelt es Giovanni Pontano am Übergang vom Quattro- zum Cinquecento in seinem Dialog ›Ac-

tius‹, der ersten in Buchlänge ausgebreiteten Theorie zur Geschichtsschreibung der Renaissance:

> »Der Anfang [der Geschichtsschreibung] scheint mir aus der Natur hergeleitet zu sein, weil dem Menschen das Streben eingepflanzt ist, seine Dinge auf die Nachkommen weiterzugeben [...]. Da die Römer aber das, was sich in den einzelnen Jahren ereignet hatte, den Schriften anzuvertrauen pflegten, nannten sie diese anfänglich Jahrbücher [*annales*], später übernahmen sie den griechischen Namen ›historia‹ [...]. Unsere Vorfahren hielten diese gleichsam für eine Dichtung in Prosa, und zwar mit Recht; denn sie haben das meiste miteinander gemeinsam, z.B. die Wiederholungen altehrwürdiger und entfernter Dinge, die Beschreibungen von Orten, Völkern, Nationen und Stämmen, ja sogar deren Lage, Sitten, Gesetze, Gewohnheiten und die Verfolgungen von Lastern und das Lob der Tugenden und Wohltaten; denn beide gehören zur demonstrativen und ebenso zur deliberativen Gattung. [...] beide suchen die Leidenschaften zu bewegen und folgen in jeder Sache und jedem Stoff dem sie Zierenden. Daher ist das Ziel oder Bestreben der einen wie der anderen [Kunst], zu lehren, zu erfreuen, zu bewegen, auch zu nützen, die Sache vorzubereiten und sie vor Augen zu stellen und bald das eine hervorzuheben, bald das andere herabzusetzen. [...] Daher kommt es, daß jede Redegattung der Dichtung entströmte. Denn da die Dichter als die ersten unter allen Gelehrten auftraten, umschlossen sie auch alles mit Gesang und Versmaß.«[77]

In einem weiteren Schritt seiner Ableitung der Geschichtsschreibung aus der Dichtung bemüht Pontano dann auch explizit den Vergleich zu den Bildkünsten:

> »Auch scheint mir Herodot das Muster der Dichter vor Augen gehabt zu haben, wobei er unter Verachtung der vor ihm schreibenden Historiker jene Größe und Mannigfaltigkeit, jenen Schmuck und jene Ausstattung erreichte, die Cicero ersehnte. Und wer sagt, die Dichtung sei der Malerei ähnlich, sagt oder meint er es etwa deshalb, weil der Dichter die Farben gebrauchen will, die der Maler zum Andeuten und Formen der Bilder der Dinge gebraucht? Der Dichter spricht vielmehr über die Mannigfaltigkeit, Anordnung, Würde, Anmut, Form, Haltung – Eigenschaften, bei derer Erdichtung die Dichter die Art der Maler und ihr Beispiel gebrauchen dürfen.«[78]

Daß jedoch trotz dieser vermuteten Genese der Geschichtsschreibung aus der Dichtung im 15. Jahrhundert eine hohe Sensibilität dafür bestand, beide literari-

sche Gattungen nicht zu vermischen, wie es im übrigen schon Aristoteles und Cicero[79] gefordert hatten, mögen zwei Beispiele zur Genüge belegen: Guarino da Verona erläuterte 1446 in einem Brief, daß gemäß dem Diktum des Horaz von der Freiheit der Dichter und Maler zum Wesen der *poetica* die Fiktion gehöre, wogegen die *historia* wie eine keusche Matrone ausschließlich der Wahrheit und dem Nutzen verpflichtet sei.[80] Wenige Jahre später – 1464 – kritisierte Galeotto Marzio in einer ausführlich argumentierenden Invektive die ›Sfortiades‹ des Francesco Filelfo unter anderem deswegen, da sie zwischen dem Modus des *commentarius* und der *poesia* schwankten: »Differunt, differunt, inquam, poemata et commentarii.«[81]

Filarete hätte somit an der Bronzetür von St. Peter visuelle Äquivalente für die literarischen Gattungen *historia, commentarius* und *poesia* entworfen – differenziert nach ihrem historischen Erkenntniswert, aber (dem Anbringungsort angemessen) immer noch eingebunden in die alles umfassende christliche Heilsgeschichte. Damit läßt sich die hier rekonstruierte, anschauliche Reflektion über verschiedene Möglichkeiten und Formen der Bilderzählung resp. Geschichtsdarstellung als Präzisierung von Albertis *historia*-Begriff als einem unspezifizierten »Ereignisbild« verstehen. Zwar finden rund zwanzig Jahre später diese für die Anfertigung der Tür relevanten Überlegungen keine theoretische Fundierung in Filaretes Architekturtraktat, wo in den Kapiteln über Malerei nurmehr Albertis ›De Pictura‹ in den Hauptlinien zusammengefaßt wird. Das braucht freilich nicht zu verwundern, geht es Filarete in diesem Fall doch um eine allgemeine Anleitung zur Malerei, nicht um eine spezielle Theorie bildlicher Geschichtsdarstellung. Umso mehr fällt als Ergänzung gegenüber Alberti ins Auge, daß nun auch die Reliefs der Trajanssäule als Beispiele einer vollkommenen *historia* angeführt werden.[82] Demgegenüber scheinen in der künstlerischen Praxis die beiden von Filarete in Auseinandersetzung mit der Historiographie entwickelten Darstellungsmodi von Geschichte im späteren Quattrocento zumindest ansatzweise in Rom aufgegriffen worden zu sein: So markieren die ehemals am Ziborium Sixtus' IV. über dem Hochaltar von St. Peter angebrachten Reliefs der Petrus-Geschichte – christliche *historia* par excellence – den Höhepunkt eines antikischen, an der Trajanssäule orientierten und akribisch jedes antiquarische Detail korrekt wiedergebenden Reliefstils der Frührenaissance – wogegen etwa die wenig später entstandenen Szenen aus dem Leben des Zeitgenossen Gentil Virginio Orsini von der Hand des Antoniazzo Romano (1491) einen gänzlich unantikischen »Kommentar«- oder »Chronik«-Stil für diese aktuellen Ereignisse vorzuführen scheinen.[83]

IV. Paragone des Gedächtnisses oder: Die Krise der päpstlichen Geschichtsschreibung im frühen 15. Jahrhundert

Abschließend muß Filaretes Versuch einer neuen »Geschichtstheorie im Bild« in den Kontext der zeitgleichen Krise traditioneller päpstlicher Geschichtsschreibung gestellt werden. Die von Eugen IV. in Auftrag gegebene bildliche Verewigung der wichtigsten Ereignisse seines Lebens verstanden bereits die Betrachter der Frührenaissance als eine Form des Wettstreits mit der Historiographie. In diesem Sinne äußert sich jedenfalls ganz explizit eine bislang übersehene Beschreibung der Bronzetür aus den Jahren um 1500 – die dritte neben denjenigen des Flavio Biondo und Maffeo Vegio. Battista Fregoso, der eine aktualisierte Überarbeitung der ›Factorum et dictorum mirabilium libri‹ des Valerius Maximus edierte, kein Bestseller, aber immerhin in drei Druckauflagen erschienen, nennt unter der Überschrift ›De cupiditate gloriae‹ auch das Beispiel von Eugens Stiftung:

> »Eugen IV. war Papst und sehr um seinen eigenen Nachruhm bemüht: Da ihm die vielen schriftlichen Darstellungen nicht genügten, wie er in Florenz die griechische, armenische, äthiopische und indische Kirche dazu gebracht hatte, daß diese sich mit der lateinischen wieder zu einem Glauben vereinten, und damit diese [seine Tat auch] von allen geglaubt würde, ließ er das gesamte Ereignis auf zwei ehernen Türflügeln darstellen, die für den Haupteingang in die Peters-Basilika bestimmt waren.«[84]

Der Paragone von Schrift und Bild als Garanten des Nachruhms erscheint hier gegen das Horazsche *exegi monumentum aere perennius* gerade zugunsten des ehernen Monuments als der wirksameren Darstellungsform entschieden.[85] Daß damit tatsächlich auch ursprüngliche Überlegungen des Auftraggebers angesprochen sind, könnten die beiden wenn auch nicht größten, so doch am prominentesten in Augenhöhe plazierten Inschriften der Tür selbst andeuten mit ihrer zweifachen Erwähnung von *monimenta* und der Aufforderung, hinzusehen:

> »Dies sind die herausragenden Monumente von Eugen IV., es sind die Monumente seines illustren Geistes« – und: »Sieh hin, wie die Griechen, Armenier, Aethiopier und selbst die Jacobiner-Sekte den römischen Glauben akzeptierten.«[86]

Schließlich hatte auch Filarete selbst als Zweck der Bronzetür die »würdige Erinnerung an Eugen IV.« genannt.[87]

Der hier angedeutete Vergleich von Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung steht mit am Anfang aller Paragone-Überlegungen: Schon Plutarch

überliefert das berühmte Diktum des Simonides von der Malerei als stummer Dichtung, der Dichtung aber als sprechender Malerei in einem Argumentationskontext zur Geschichtsschreibung.[88] Ingo Herklotz hat jüngst gezeigt, daß in nachantiker Zeit der Vorrang der Schrift vor dem Bild bzw. Monument spätestens seit dem 11. Jahrhundert wieder topisch in den Proömien der mittelalterlichen Geschichtsschreiber betont wird.[89] Noch Petrarca, dessen prinzipielles Interesse an den antiken Monumenten ja vielfach belegt ist, resümiert in diesem Sinne:

> »Suchst du in Büchern, findest du wenigstens Namen; suchst du jedoch in der Stadt Rom selbst, so findest du entweder gar nichts oder aber nur die überaus dürftigen Spuren [ehemals] so vieler Monumente.«[90]

Auch wenn wenige Jahre später Giovanni Dondi den Erkenntniswert antiker materieller Relikte – unter anderem der Ehrensäulen und -bögen – dann positiver zu beurteilen schien[91], triumphierten doch weiterhin auch im Hinblick auf Dauerhaftigkeit und Verbreitung die Schriften über die Monumente. So resümiert um 1400 Pier Paolo Vergerio in seinem Erziehungstraktat ›De ingenuis moribus‹:

> »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 diese weder über die Zeitumstände, 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 darüberhinaus auch die Gespräche und Gedanken der Menschen, und kann – sofern es in mehreren Exemplaren verbreitet ist – auch nur schwer untergehen.«[92]

Und sein Zeitgenosse Francesco da Fiano zitiert im Rahmen einer Verteidigung der Dichtkunst auch explizit die berühmten antiken Quellen dieser Paragone-Argumente – Horaz, Vergil und Statius:

> »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 Tri-

umphbögen 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 Marmorsorten 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.«[93]

Die Beispiele für diese Bevorzugung der Schrift gegenüber dem Bild ließen sich durch das gesamte Quattrocento verfolgen.[94] Dennoch gewinnen an der Wende zum 15. Jahrhundert die Diskussionen eine neue Qualität, denn nun wird erstmals auch die gegenteilige Meinung vertreten: So kommt Manuel Chrysoloras bei seiner Erkundung der Triumphbögen, Ehrensäulen und -monumente der ewigen Stadt (1411) zum Schluß:

»Von Herodot und einer Reihe anderer Geschichtsschreiber glaubt man, sie hätten mit ihren Darstellungen etwas sehr wichtiges geleistet. Aber hier in diesen Skulpturen kann man all diese Dinge sehen, so daß es eine wirklich detaillierte und genaue *historia* ist – oder besser gesagt: keine *historia*, sondern eine Veranschaulichung von Geschichte.«[95]

Für Cyriacus d'Ancona sollte wenig später den Monumenten überhaupt mehr historische Glaubwürdigkeit zukommen als den Schriften.[96] Alberti wird schließlich in ›De re aedificatoria‹ u.a. angesichts römischer Historienreliefs vermerken, daß Schrift auf kultureller Konvention beruhe und daher irgendwann nicht mehr verstanden würde – alle Bücher wären dann wertlos. Die Bildkünste dagegen böten die Möglichkeit eines universal verständlichen und ewigen Codes der Informationsvermittlung.[97] Nicht umsonst entstanden auch in dieser Zeit nicht nur die ersten illustrierten Inschriftensammlungen und unter archäologischen Gesichtspunkten angefertigten Zeichnungen antiker Monumente – voran die heute nurmehr in wenigen Fragmenten faßbaren ›Commentaria‹ des Cyriacus d'Ancona (ab 1424).[98] Auch die frühesten erhaltenen künstlerischen Zeugnisse für das neue Interesse an römischen Historienreliefs reichen bis in die 1430er Jahre zurück – so eine Kopie nach dem Konstantinsbogen aus dem Umkreis Pisanellos, gefolgt von einer Szene der Trajanssäule im anonymen, um die Jahrhundertmitte entstandenen ›Libro di Giusto‹ und von einer ebenfalls anonymen, 1467 datierten Serie von sechs detaillierten Zeichnungen nach deren Friesreliefs

(Abb. 4).[99] Im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts scheint also die humanistische Geschichtsschreibung, die sich um die Formulierung neuer Gesetze dieser literarischen Gattung bemühte, in Verbindung mit dem erwachenden antiquarischen Interesse an antiken Historienreliefs und ersten bildlichen Darstellungen von Zeitgeschichte offenbar eine neue Stufe der Paragone-Diskussionen über den Vorrang der beiden Medien im Hinblick auf historische »Wahrheit« und Garantie des Nachruhms provoziert zu haben.

Blicken wir vor diesem Hintergrund nun auf die konkrete Situation in Rom: Der ›Liber pontificalis‹ mit seiner – zumindest der Intention, wenn auch nicht dem komplizierten Entstehungsprozeß nach – kontinuierlichen Reihe von Papstviten seit Petrus war just mit dem Tod von Eugens Vorgänger, mit Martin V., als unzeitgemäße Darstellungsform *de facto* aufgegeben worden. Zwar entstand unter Eugen IV. eine neue Rezension des alten, bis zum Jahr 1431 reichenden Textes und es gab mehrere Ansätze zu einer Fortsetzung: Humanisten wie Poggio Bracciolini, Michele Canensi, Flavio Biondo, Maffeo Vegio, Giannozzo Manetti oder Giovanni Antonio Campano versuchten sich an einer den neuen Ansprüchen gerecht werdenden Form päpstlicher *historia* – aber mit einigem Erfolg sollte dies bekanntlich erst knapp fünfzig Jahre später Bartolomeo Platina gelingen.[100] In dieser Krise der offiziellen (mittelalterlichen) Geschichtsschreibung der Päpste bot sich das Bildmedium offenbar als zuverlässigere oder zumindest vielversprechende Alternative: Eugen IV. schien sein Ruhmesstreben jedenfalls durch ein zusätzliches ehernes Monument besser abgesichert als allein durch schriftliche Berichte.

Möglicherweise wurde Filaretes Bronzetür aber nicht nur als anschauliches Argument im Wettstreit von Wort und Bild um die bessere Darstellung von Geschichte und um längeren Nachruhm verstanden. Möglicherweise sind die Vita-Reliefs überhaupt als Anzeichen für ein sich neu definierendes Verständnis von »Bildwürdigkeit durch tugendhafte Taten« zu verstehen: Visuelle Panegyrik würde jetzt zur Beglaubigung die historisch relevanten Ereignisse aus dem Leben des Geehrten aufrufen, ähnlich wie zeitgleich in den päpstlichen Lobschriften zu entsprechendem Zweck Panegyrik und Historiographie eine neue Verbindung eingingen.[101] Diese Neuerung wäre der römischen Bevölkerung im Laufe des Jahres 1445 ganz besonders deutlich vor Augen geführt worden, konnte sie doch vergleichend ein zweites, ebenfalls für einen Papst neu errichtetes, aber noch der traditionellen Richtung angehörendes Bronzemonument bestaunen: das aus Florenz – genauer der Werkstatt Donatellos und Michelozzos – importierte Grabmal Martins V. Wie bereits in dessen Testament festgelegt, sollte die Tumba mit einer in die Amtsinsignien gekleideten Liegefigur vor dem Hochaltar von S. Giovanni in Laterano im Zentrum der von diesem Colonna-Papst erneuerten Mutterkirche der Christenheit und vor den Kopfreliquien der Apostelfürsten sein Gedächtnis sichern.[102] Ganz anders dagegen sein Nachfolger Eugen IV., den

angeblich der Prunk der Florentiner Grabmäler abgestoßen hatte und der deshalb auf einem schlichten Bodengrab bestand, das er zunächst auch erhielt, bevor nach seinem Ableben die Nepoten dann doch noch ein Wandgrab bei Isaia da Pisa in Auftrag gaben.[103] Auch wenn man diesen Wunsch nach einfacher Bestattung zu einem Gutteil durch bekannte Bescheidenheitstopoi motiviert sehen will, ließe sich doch überlegen, ob für Eugen IV. nicht mehr automatisch das Amt in Verbindung mit einem prächtigen und prominent plazierten Grabmonument als ausreichende Garantie für ehrenden Nachruhm erschien? Mit der Bronzetür würde Eugen vielmehr gemäß dem neuen humanistischen Ideal seine ihn auszeichnende *virtus* durch die dargestellten Taten unter Beweis stellen. Als wichtigster Akteur jüngst vergangener Ereignisse erschien er als *exemplum* von welthistorischem Rang, wodurch sich nun erst seine Darstellung und sein Gedächtnis rechtfertigte.[104] Ganz in diesem Sinne forderte Alberti wenig später in ›De re aedificatoria‹ zumindest ansatzweise, nicht allein den Namen einer Person durch ein Monument, d.h. durch eine Ehrenstatue oder eine andere Form des Porträts, bekannt zu machen, sondern vor allem auch in didaktischer Absicht vermittels Darstellungen der Taten die Betrachter zur Nachahmung anzuspornen.[105] Schließlich ließe sich als zustimmende Reaktion auf die Vita-Reliefs der Bronzetür auch verstehen, daß in der Folge an den Grabmälern von Eugens Nachfolgern – von Pius II., Pius III., Julius II. (in den frühen Entwürfen Michelangelos), von Leo X., Hadrian VI., Clemens VII. etc. – zunehmend Darstellungen der wichtigsten Taten ihres Lebens angebracht wurden.[106]

Von diesen letzten, angesichts der spärlichen Überlieferungslage wohl nicht mehr eindeutig beweisbaren Überlegungen aber ganz abgesehen, bleibt doch in jedem Falle an Filaretes visuellem Geschichtsdiskurs die Differenzierung der Darstellungsmodi in *historia*, *commentarius* und *poesia* bemerkenswert, wobei der Künstler nicht bereits fertig ausformulierte Theorien in die Türreliefs umsetzte, sondern praktisch zeitgleich mit den ersten Diskussionen über die Formen der Historiographie und im Wettstreit mit diesen für die Bildkünste ein paralleles Modell humanistischer Geschichtsdarstellung entwickelte.

Anmerkungen

1 Zum weitgehenden Fehlen zumindest eines schriftlich fixierten »Kunst-Diskurses« im Mittelalter 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: Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur

im 12./13. Jahrhundert (Schriften des Liebieghauses), Frankfurt 1994, S. 205–217; eine Zusammenstellung der wenigen Äußerungen über Skulptur im Mittelalter etwa bei Antje Middeldorf Kosegarten, Remarks on some medieval descriptions of sculpture, in: Margaret Haines (Hg.), Santa Maria del Fiore. The cathedral and its sculpture, Fiesole 2001, S. 19–46.

2 Hieronymus Aliottus, Epistolae & Opuscula, hg. von Gabriele M. Scaramalli, Arezzo 1769, Bd. 1, S. 71f.: »[...] nos imitari debere pictores, qui prius lineas quasdam depingunt, quibus totum opus designant, ac mente concipiunt, inde adumbrationem, corpusque adjungunt, & variis adornant coloribus. Itaque accipies libellum meum penitus inemendatum, & sola lineatione figuratum, per quem poteris omnem historiam pingendam mea mente designatam concipere [...].« Aliotti bittet in diesem Brief um Kritik an seinem jüngsten Werk, wobei er das Vorgehen des Literaten mit dem des Malers vergleicht. Da seine Schilderung des dreiteiligen künstlerischen Arbeitsprozesses, gezeichneter Entwurf bzw. Vorzeichnung, Schattierung und Farbgebung von Albertis Abfolge in ›De Pictura‹ herzurühren scheint, dürfte auch sein Begriff der im Geiste konzipierten *historia* auf Alberti zurückgehen, mit dem er nicht nur 1441 in Briefkontakt steht (s. ebd., Bd. 1, S. 45, 67, 406 und 408). – Die mögliche Reaktion Lapos auf Albertis *historia*-Begriff entdeckte Anthony Grafton, *Historia* and *istoria*: Alberti's terminology in context, in: I Tatti Studies 8 (1999), S. 37–68, hier S. 66f. (vgl. auch Anm. 56). – Zu den anderen Rezeptionen Michael Baxandall, A dialogue on art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's *De politia litterarum* Pars LXVIII, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 26 (1963), S. 304–326, hier S. 306–308; Thomas W. Gaehtgens, Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (Hg.), Historienmalerei, Berlin 1996, S. 15–76.

3 Wobei der Begriff »Ereignisbild« das komplexe Bedeutungsspektrum und die Abgrenzung des Albertischen Begriffs, der Aspekte der Produktion, Werk-Eigenschaften und Rezeption umfaßt, nicht wiedergeben kann. – Gegen eine jüngst vertretene Bestimmung der *historia* als *tableau*, d.h. als in sich abgeschlossenes erzählendes Gemälde (Hubert Locher, Leon Battista Albertis Erfindung des »Gemäldes« aus dem Geist der Antike: der Traktat *De pictura*, in: Kurt W. Forster und Hubert Locher [Hg.], Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste, Berlin 1999, S. 75–107), resümiert etwa Oskar Bätschmann, Albertis *historia*, in: Hannah Baader u.a. (Hg.), Ars et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag, Berlin 2001, S. 107–124, hier S. 115 den Bedeutungsgehalt des Begriffs »als das große *opus* des Malers, das den gesamten Bereich der ars enthält [...]. *Historia* ist ein großes Gemälde, kein erzählendes Bild im Kleinformat der Predellenbilder, aber nicht unbedingt ein isoliertes Bild.« – Nachdem man lange Zeit die zunächst übersehenen Unterschiede zwischen *historia* und modernem Historienbild betont hat, sieht erst Grafton (wie Anm. 2), S. 37–68 auch wieder einen Zusammenhang mit Historie und Historiographie. – Vgl. weiterhin die Positionen von Michael Baxandall, Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450, Oxford 1971; Kristine Patz, Zum Begriff der ›Historia‹ in L. B. Albertis ›De Pictura‹, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), S. 269–287; Jack M. Greenstein, Alberti on *historia*: a Renaissance view of the structure of significance in narrative painting, in: Viator 21 (1990), S. 273–299; Gerhard Wolf, The body and antiquity in Alberti's art theoretical writings, in: Aliana Payne, Ann Kuttner und Rebekah Smick (Hg.), Antiquity and its interpreters, Cambridge 2000, S. 174–190.

4 Etwa Liana Castelfranchi, L'Angelico e il ›De Pictura‹ dell'Alberti, in: Paragone 36 (1985), S. 97–106; Jack M. Greenstein, Mantegna and painting as historical narrative, Chicago/London 1992; Hubert Locher, Raffael und das Altarbild der Renaissance, Berlin 1994; Albertis Paradigma bestimmt auch Wolfram Prinz, Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460, Mainz 2000, 2 Bde.

5 Vgl. jedoch Felix Thürlemann, Jacopo Bellini – »Kreuztragung«. Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung, in: ders., Vom Bild zum Raum, Köln 1990, S. 43–70; Lew Andrews, Story and space in Renaissance art. The rebirth of continous narrative, Cambridge 1995; Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996; Daniela Boccassini, Fif-

teenth-century ›istoria‹: texts, images, contexts (Matteo Maria Boiardo and Jacopo Bellini), in: Renaissance Studies 13 (1999), S. 1–14.

6 Eine Ausnahme stellt der Versuch von Baxandall (wie Anm. 3), S. 121–139 dar, der Albertischen *historia* ein ekphrastisches Bildideal in Norditalien entgegenzustellen; zur Kritik daran s. Locher (wie Anm. 3) und Ulrich Pfisterer, Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445, München 2002, S. 298–307.

7 Für die wenigen Überlegungen, wie Geschichte im 15. Jahrhundert dargestellt wird, s. Werner Hager, Das geschichtliche Ereignisbild, München 1939; Wolfgang Henze, Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien, München 1970; Wolfgang Wolters, Der Bilderschmuck des Dogenpalastes, Wiesbaden 1983, S. 161–229; Patricia Fortini Brown, Painting and history in Renaissance Venice, in: Art History 7 (1984), S. 263–294; Julian Kliemann, Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento, Mailand 1993, v.a. S. 7–34; Anton Boschloo, The representation of history in artistic theory in the early modern period, in: Karl Enenkel u.a. (Hg.), Recreating ancient history, Leiden/Boston/Köln 2001, S. 1–25. – Zu Beispielen nördlich der Alpen Renate Neumüllers-Klauser, Schlachten und ihre ›memoria‹ in Bild und Wort, in: Konrad Krimm und Herwig John (Hg.), Bild und Geschichte. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum 65. Geburtstag, Sigmaringen 1997, S. 181–196.

8 Hellmut Wohl, Papal patronage and the language of art, in: Paolo Brezzi und Maristella de Panizza Lorch (Hg.), Umanesimo a Roma nel Quattrocento, New York 1981, S. 235–246, versuchte als erster, Filaretes Bronzetür mit einer literarischen Ästhetik in Verbindung zu bringen, und zwar der erst unter Nikolaus V. etablierten Tradition von Schau-Predigten im rhetorischen *genus demonstrativum*: Allerdings ist der Hinweis auf das beide Gattungen angeblich verbindende Element der Ekphrasis sehr unspezifisch. – Anscheinend ohne Wohls Aufsatz zu kennen, wird dieser Gedanke jüngst nochmals ausführlich unter Verweis auf die Rom-Beschreibung des Manuel Chrysoloras entwickelt von Andreas Thielemann, Altes und neues Rom: zu Filaretes Bronzetür; ein Drehbuch, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63 (2002), S. 33–70.

9 Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 3/1, Florenz 1971, S. 243–245. – Die grundlegende Zusammenstellung der Quellen bei Eugène Müntz, Les arts à la cour des papes, Bd. 1, Paris 1878, S. 41–45, sowie bei Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, Filarete, Rom 1908, v.a. S. 83–89.

10 Die beiden Datierungen auf der Tür selbst lauten: »ANTONIUS PETRI DE FLORENTIA FECIT MCCCCXLV« und (auf der Rückseite): »DIE ULTIMO IULII MCCCCXLV«. – La Mesticanza di Paolo di Lello Petrone, hg. Francesco Isoldi (Rerum Italicarum Scriptores, Bd. 24/2), Città di Castello 1912, S. 59: »Delle Porte de Mieso de Santo Pietro. Sabato a dii 14 dello mese de agosto fuoro puoste in nella porta principale de Santo Pietro le porte de metallo. Chi le fece fare e chi le fece non bisogna scriverlelo, perchè ce staco la certanza delle figure e nomora loro.« Vgl. Nicola della Tuccia, Cronaca di Viterbo, hg. v. Ignazio Ciampi, Florenz 1872, S. 206. – Allerdings findet sich auch die Datierung 25. Juni 1445: Il »Memoriale« di Paolo di Benedetto di Cola dello Mastro, hg. Francesco Isoldi (Rerum Italicarum Scriptores, Bd. 24/2), Città di Castello 1912, S. 93: »Recordo io Pavolo che nelli 1445 dello mese de luglio, avanti cinque die, furono messe le porte de brunzo in Santo Pietro, le quali fe fare papa Eugenio quarto.«

11 Le Liber Pontificalis, hg. v. Louis Duchesne, Paris 1886–1892 (zit. 2. erg. Aufl. Paris 1955–1957), Bd. 1, S. 323 und Bd. 2, 127; die Inschriften des Honorius bei Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano, hg. v. Reto Niggli, Vatikan 1972, S. 389f.

12 Vgl. das Zeugnis des Michael Canensis de Viterbio, Ad ... Nicolaum V Pontificem ... de ipsius laudibus et divina electione: »Marmoree insuper ipsius sacratissimi templi [St. Peter] ianue per te dudum excellentiores aspiciuntur. Omnia innovantur, omnia inquam in melius per te conficiuntur. Quin non tantum ecclesia ipsa, cui porticum extremis imminentem ianuis depictis celatam tabulis lapideque marmoreo bellissime stratam adiecisti, per te admirabilior longe insurgit, sed ipsi simul ecclesie homines meliores multoque in dies redduntur religiosiores, quantum ipse

videre possum [...]«; nach Massimo Miglio, Storiografia pontifica del Quattrocento, Bologna 1975, S. 237. – Insgesamt Carroll W. Westfall, In this most perfect paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447–55, University Park/London 1974.

13 Lazzaroni/Muñoz (wie Anm. 9), S. 98f.

14 Zu den Datierungsfragen am besten John R. Spencer, Filarete's bronze doors at St. Peter's, in: Wendy Stedman Sheard und John T. Paoletti (Hg.), Collaboration in Italian Renaissance art, New Haven/London 1978, S. 33–57; zuletzt Lorenzo Gnocchi, La Porta del Filarete per Eugenio IV, in: Artista (1999), S. 8–45 und Maria Beltramini in: Antonio Pinelli (Hg.), La Basilica di San Pietro in Vaticano, Modena 2000, Testi/Schede, S. 480–487.

15 Zu diesen Ereignissen mit reicher Bibliographie Martin Kaufhold, Papst Eugen IV. (1431–1447) zwischen Rom und Florenz, in: Henry Keazor (Hg.), Florenz – Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz, Münster 1998, S. 21–45.

16 Diesen Szenen analysiert detailliert Westfall (wie Anm. 12), S. 8–16.

17 Zu diesen Vorgängen Massimo Bray, La »sovranità« del pontefice. Le figure di Filarete nella porta di S. Pietro, in: Nouvelle de la République de Lettres (1987), II, S. 7–28 und Joachim K. Hoensch, Kaiser Sigismund: Herrscher an der Schwelle zur Neuzeit; 1368–1437, München 1996, S. 369f.

18 Ursula Nilgen, Filaretes Bronzetür von St. Peter. Ein päpstliches Bildprogramm des 15. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e.V. 17 (1988), S. 351–376, hier S. 374 (dieser Aufsatz wiederholt geringfügig ergänzt die Ausführungen derselben Autorin in: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1978, Bd. 3, S. 569–585).

19 So neuerdings ergänzend Ursula Nilgen, Formeneklektizismus und Themenvielfalt als Programm in der römischen Frührenaissance – Filaretes Tür von St. Peter, in: Kasper Elm (Hg.), Literarische Formen des Mittelalters: Florilegien, Kompilationen, Kollektionen, Wiesbaden 2000, S. 149–208, hier v.a. S. 157 und 164f.; und weitgehend identisch dies., L'eclettismo come programma nel primo Rinascimento a Roma. La porta bronzea del Filarete a San Pietro, in: Klaus Bergdolt und Giorgio Bonsanti (Hg.), Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venedig 2001, S. 275–290.

20 Jürgen Blänsdorf, Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom, in: Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn (Hg.), Die Rezeption der *Metamorphosen* des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Bild und Text, Berlin 1995, S. 12–35, das Zitat S. 22f. – Vgl. auch Angela Cianfarini, Iconografia e significati della porta bronzea del Filarete in S. Pietro (1433–1445), in: Anna Cavallaro (Hg.), Temi profani e allegorie nell'Italia centrale del Quattrocento, Rom 1995, S. 106–119.

21 J. M. Huskinson, The crucifixion of St. Peter: A fifteenth-century topographical problem, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32 (1969), S. 135–161; der alternative Vorschlag von Margarete Demus-Quatember, Est et alia pyramis, Rom und Wien 1974 zurückgewiesen in der Besprechung von J. M. Huskinson, in: Art Bulletin 58 (1976), S. 618–621; jüngst nochmals ausführlich Luise Stöckhert, Die Petrus- und Paulusmartyrien auf Filaretes Bronzetür von St. Peter in Rom, Frankfurt a.M. 1997 und Enrico Parlato, Fonti e paesaggio urbano nella Crocifissione di S. Pietro dal medioevo al primo Rinascimento, in: Loredana Lazzari und Anna M. Valente Bacci (Hg.), La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo, Louvain-La-Neuve 2001, S. 524–548.

22 Catherine King, Filarete's portrait signature on the bronze doors of St Peter's and the dance of Bathykles and his assistants, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 53 (1990) S. 296–299; zum weiteren Tugend-Kontext dies., Italian self-portraits and the rewards of virtue, in: Gunter Schweikhart (Hg.), Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance, Köln 1998, S. 69–91; ein neuer Deutungsversuch aus christlicher Tradition bei Matthias Winner, Filarete tanzt mit seinen Mitarbeitern in den Himmel, in: Hagen Keller u.a. (Hg.), Italia et Germania. Liber amicorum Arnold Esch, Tübingen 2001, S. 267–289; zuletzt Thielemann (wie Anm. 8),

v.a. S. 36–38. – Zur weiteren Zusammenarbeit Filaretes mit Porcellio de'Pandoni und Filelfo Ulrich Pfisterer, Filaretes Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat *De arte fuxoria* des Giannantonio Porcellio de'Pandoni, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 46 (2002), S. 121–151; allgemein zum »Bildungshorizont« Francis Ames-Lewis, The intellectual life of the early Renaissance artist, New Haven/London 2000, v.a. S. 234–238.

23 Zu den Türen des Apollotempels Carla Lord, Solar imagery in Filarete's doors to St. Peter's, in: Gazette des Beaux-Arts 87 (1976), S. 143–150; Claudia Cieri Via, La casa del sole. Fonti e modelli per un'iconografia mitologica, in: Sergio Rossi und Stefano Valeri (Hg.), Le Due Rome del Quattrocento, Rom 1997, S. 245–253; für Eugens Nachfolger läßt sich die Verbindung zum antiken Sonnenkult besser aufzeigen, s. Laura Onofri, »Sicut fremitus leonis ita et regis ira«. Temi neoplatonici e culto solare nell'orazione funebre per Niccolò V di Jean Jouffroy, in: Humanistica Lovaniensia 32 (1982), S. 1–28; Hermann Goldbrunner, »Quemcumque elegerit Dominus, ipse sanctus erit«. Zur Leichenrede des Jean Jouffroy auf Nikolaus V., in: Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven 64 (1984), S. 385–396. – Zum Salomonischen Tempel Winner (wie Anm. 22); auch dieser Gedanke spielt dann für Nikolaus V. als dem »Erbauer der neuen Peterskirche«, zumindest in Manettis Vita des Papstes, eine Rolle, s. Christine Smith, Architecture in the culture of early humanism, Oxford 1992, S. 190.

24 Zu den Vorbildern zusammenfassend Charles Seymour, Jr., Some reflections on Filarete's use of antique visual sources, in: Arte Lombarda 18 (1973), S. 36–47; Anna Cavallaro und Enrico Parlato (Hg.), Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini (Ausstellungskatalog), Rom 1988, S. 115–123; Nilgen (wie Anm. 18) und Nilgen (wie Anm. 19).

25 Lazzaroni/Muñoz (wie Anm. 9), S. 95f. und 110; Margrit Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Stefaneschi für Alt-St. Peter, II. Der Stefaneschi-Altar – Giotto und seine Werkstatt in Rom, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 30 (1995), S. 59–133.

26 Insgesamt zur Rezeption der Trajanssäule Giovanni Agosti und Vincenzo Farinella, Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche, in: Salvatore Settis (Hg.), Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. 1, Turin 1984, S. 373–444; dies., Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento, in: Salvatore Settis (Hg.), La Colonna Traiana, Turin 1988, S. 549–597. – Zu den Historienreliefs s. Anm. 39.

27 Vgl. für ältere Beispiele in Siena und Florenz Max Seidel, Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade, in: Jahrbuch der Berliner Museen 11 (1969), S. 81–160; Nikolaus Himmelmann, Ideale Nacktheit, Opladen 1985, S. 71f. – Dagegen möchte Richard Cocke die Rahmenmotive von den gedrehten Säulen des Petrus-Grabes und den Elfenbein-Platten der Cathedra Petri ableiten und als legitimierende Verweise für Eugen IV. verstehen, vgl. Richard Cocke, Filarete at St Peter's, Fra Angelico in the Vatican: Art and sense of ›decorum‹ in the service of the church, in: Francis Ames-Lewis und Anka Bednarek (Hg.), Decorum in Renaissance narrative art, London 1992, S. 44–51.

28 Nilgen (wie Anm. 18). – Zu dem zerstörten Freskenzyklus und seiner Überlieferungsgeschichte zuletzt Julia Schewski, Vom Wandbild zum Bilderbuch: eine Handschrift aus dem Umkreis des Bonifacio Bembo als Rezeption von Masolinos zerstörten Fresken vom Monte Giordano, Diss. Berlin 1998; Annelies Amberger, Die Wandmalereien von Montegiordano in Rom: Anmerkungen zu einer Weltchronik in Protagonistenbildern, in: Erik Kooper (Hg.), The medieval chronicle, Amsterdam 1999, S. 56–68.

29 Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1: Donatello und seine Zeit, München 1990, S. 131f.; Nilgen (wie Anm. 19), S. 163 und bereits Blänsdorf (wie Anm. 20), S. 14.

30 Vasari (wie Anm. 9).

31 So signierte er ein 1449 entstandes Prozessionskreuz mit: »OPUS ANTONII / QUI ROME B / ASILICAE SANCTI / PETRI PORTAS / EREAS FECIT [...]«; eine um 1450 datierbare Plakette mit: »L ANTONI AVER ROMULEAS PORTAS AEREAS / FABRI INVENTIO«; den Dresdener Marc Aurel mit: »[...] QVO TENPORE IVSSV EVGENII QVARTI FABRICATVS EST ROMAE

AENEAS TEMPLI S. PETRI [...]«, vgl. dazu Cavallaro und Parlato (wie Anm. 24), S. 127f., 130f. u. 235f. sowie Ulrich Pfisterer, Ingenium und Invention bei Filarete, in: Bruno Klein und Harald Wolter von-dem-Knesebeck (Hg.), Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten, Dresden/Kassel 2002, S. 265–289; außerdem verweist Filarete auf sein Werk in der Widmung des Architekturtraktates, s. Antonio Averlino detto il Filarete, Trattato di Architettura, hg. von Anna M. Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 1, S. 5f. – Daß auch andere Personen Filarete über die Bronzetüren definierten, zeigen etwa Äußerungen von Filelfo, s. Maria Beltramini, Francesco Filelfo ed il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto della Milano sforzesca, in: Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz ... (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni, 1996, 1–2), Pisa 1996, S. 119–125.

32 Die relevanten Textpassagen aus Biondo und Vegio bei Huskinson (wie Anm. 21). – Erste Kritik im Vergleich mit Ghibertis Bronzetüren spürt man bei Francesco Albertini, Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae, Rom 1510, fol. [& iiir].

33 Daniela Campanelli (Hg.), La porta di Castelnuovo. Il restauro, Neapel 1997; Rosanna Di Battista, La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli, in: Annali di architettura 10–11 (1998–1999), S. 7–21.

34 S. dazu Anm. 45.

35 Lisner (wie Anm. 25), S. 88–91.

36 Der Vergleich mit Florenz liegt schon Albertinis Kritik zugrunde (wie Anm. 32). – S. die Bemerkungen bei Andrea Niehaus, Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo, München/Berlin 1998, S. 78–80, und Andrews (wie Anm. 5), S. 12–14. – Annähernd zeitgenössische Äußerungen zu ›Historienbildern‹ (vor Leonardo) enttäuschen in ihrer Belanglosigkeit, vgl. etwa 1473 Lorenzo Lippi: »Pictor [si] uellet bellum Troianum in parua et angusta tabella pingere, non excursiones, non populationes, non tumultus, non insecutiones, non insidias, non discordias principum, sed tantum belli capita exprimeret.« (nach Vito R. Giustiniani, L'orazione di Lorenzo Lippi per l'apertura dell'università di Pisa, in: Rinascimento, 2. Ser., IV [1964], S. 265–284, hier S. 275).

37 Filarete (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 657: »E veramente da questo modo credo che Pippo di ser Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per altri tempi non séra usata. Gli antichi, benché sottilissimi e acutissimi fussino, niente di meno mai fu usata né intesa.«

38 Antonio di Tuccio Manetti, The Life of Brunelleschi, hg. v. Howard Saalman, University Park/London 1970, S. 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 tenpo de buoni schultori, se lo sapeuano e se lo feciono con ragione.« – Peter Murray, Art historians and art critics – IV. ›XIV Uomini Singhularii in Firenze‹, in: Burlington Magazine 99 (1957), S. 330–336, hier S. 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.« – Vgl. auch die Äußerungen Cristoforo Landinos, dazu Ottavio Morisani, Art Historians and Art Critics – 3. Cristoforo Landino, in: The Burlington Magazine 95 (1953), S. 267–270, hier S. 270

39 Zur Kenntnis antiker Historienreliefs im 15. Jahrhundert s. Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein, Renaissance artists and antique sculpture, London 1986, zit. 2. Aufl 1987, S. 190–200 und 210–228; Anna Cavallaro, I rilievi storici: l'Arco di Costantino e la Colonna Traiana, in: Cavallaro/Parlato (wie Anm. 24), S. 181–191;

40 Pomponius Gauricus, De Sculptura, hg. v. André Chastel und Robert Klein, Genf 1969, S. 186–189; eine kurze Analyse dieser Passage bei Sarah Blake McHam, The Chapel of St. Anthony at the Santo and the development of Venetian Renaissance sculpture, Cambridge 1994, S. 114f.

41 Gerhard Ladner, Mosaici e gli affreschi ecclesiastico-politici nell'antico palazzo Lateranense, in: Rivista d'archeologia cristiana 12 (1935), S. 265–292; Hager (wie Anm. 7), S. 42f.

42 Maria M. Donato, »Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi«: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in: Paolo Cammarosano (Hg.), Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento, Florenz 1996, S. 491–517.

43 Hager (wie Anm. 7), S. 100–102; Hans Belting, Das Bild als Text, in: Hans Belting und Dieter Blume (Hg.), Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit, München 1989, S. 23–64.

44 Etwa Divo Savelli, La sagra di Masaccio, Florenz 1998.

45 Zu Raffaels Teppich-Bordüren s. neben John Shearman, Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel, London 1972 insbesondere Ilaria Romeo, Raffaello, l'antico e le bordure degli arazzi vaticani, in: Xenia 19 (1990), S. 41–86. Die bisher als ›Ankunft in Rom und Papstwahl‹ (1513) identifizierte Szene, welche die chronologische Abfolge der Teppiche zu stören schien, ist in ›Ankunft in Rom und Einlaß in das Konklave‹ (1492) zu korrigieren, wie Tristan Weddigen, Tapisseriekunst unter Leo X. – Raffaels *Apostelgeschichte* für die Sixtinische Kapelle, in: Hochrenaissance im Vatikan (Ausstellungskatalog), Bonn 1999, S. 268–284, hier S. 278f. zeigt.

46 Dazu ausführlich Romeo (wie Anm. 45).

47 S. Anm. 39.

48 Filarete (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 15f.

49 Nilgen (wie Anm. 19), S. 156, Anm. 20.

50 Vgl etwa Sicardus Cremonensis, Mitrale, in: Patrologia Latina, Bd. 213, Sp. 429; Petrus Damianus, Contra intemperantes clericos, in: Patrologia Latina, Bd. 145, Sp. 409.

50 Hieronymus Stridonensis, Commentariorum in Jeremiam Prophetam libri sex, in: Patrologia Latina, Bd. 24, Sp. 815. Vgl. auch ausführlich Petrus Berchorius, Reductorium morale, lib. X, cap. viii ›De asino‹, zitiert nach ders., Opera Omnia, Köln 1631–1641, Bd. 2, 633: »[...] post labores cassus in fine [asinus] moritur, cutis ei adimitur, cadaver eius sine sepultura lupis & canibus commendatur, a quibus acriter devoratur. Recte tales sunt avari, & divites huius mundi [...]. Et postquam in mundo laboraverunt, & sine causa, & in cassum tempus suum consumpserunt, moriuntur in corpore, & anima, [...] & tandem cadaver, id est ipsa anima foetida sepulturae Paradisi non traditur, sed lupis, & canibus infernalibus perpetuo committitur devoranda. [...] Hier. 12. [eigentlich 22:] ›Sepultura asini sepelietur, putrefactus & proiectus extra portas Hierusalem‹.«

52 Vgl. einen in entsprechender Funktion verwendeten Reiter in Jacopo Bellinis Zeichnung der Kreuztragung, dazu Thürlemann (wie Anm. 5).

53 Ich bin mir hier der methodischen Gefahr, die Tiere nach eigenem Gutdünken *in positivo* oder *in negativo* zu deuten, wie es freilich auch mittelalterliche Tierallegoresen zumeist nebeneinander vorführen, bewußt. Allerdings scheint mir die formale Anordnung der Tiere um die beiden Heiligen und die Tatsache, daß z. B. die eine Quelle Berchorius für alle Szenen eine in diesem Sinne passende Deutung liefert, ein Argument. So heißt es zum Falken, der sich auf größere Gegner stürzt und als den wir den Vogel auf Filaretes Relief wohl am ehesten deuten dürfen (Bd. 2, S. 485): »Falco [...], quando ad ardeam volare dimittitur, non debet ei praeda sua statim ostendi, imo debet dimitti & aliquantulum elongari [...]. Sic facit Deus, suis enim fidelibus a longe, non a prope ostendit praedam gloriae paradisi, [...]. Si enim istam praedam de prope viderent, & quid sit proprie cogitarent, tanto impetu ad eam currerent, quod morti & supplicio se submitterent, sicut apparuit in martyribus, qui ipsam aliquantulum amplius a prope viderunt, & ideo pro acquisitione ipsius mortem & supplicia contempserunt. [...] Falco aves maiores invadere non pertimescit, licet ab eis aliquando occidatur.« Die Bärin bedeutet bei Berchorius *Ecclesia et religio* (Bd. 2, S. 728 und 730f.), der Löwe mit Beute, der andere Tieren – etwa den bellenden Hund/Wolf bei Filarete – an seinem Fang teilhaben läßt, kann für Großmut und Freigebigkeit stehen (Bd. 2, S. 686–691). – Vgl. dagegen das Vorgehen von Mirella Levi d'Ancona, Maria A. Signorini und Alberto Chiti-Batelli, Piante e animali intorno alla Porta del Paradiso, Lucca 2000.

54 Im Unterschied zu dieser Differenzierung der Kompositions- und Stilmodi bei Filarete scheint bei Raffael die Unterscheidung von vergangener und neuerer Geschichte zunächst durch verschieden fingierte Materialien und Realitätsebenen getroffen, s. etwa Rolf Quednau, Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio, in: Münchner Jahrbuch

der Bildenden Kunst 3. F., 35 (1984), S. 83–128; Philipp P. Fehl, Raphael as a historian: Poetry and historical accuracy in the Sala di Costantino, in: artibus & historiae 28 (1993), S. 9–76; Wolfgang Brassat, »Credas« – »cernas«: Paradoxe Seinskonfigurationen in Werken Raffaels als blinder Fleck kunsthistorischer Wahrnehmung, in: Götz Pochat und Brigitte Wagner (Hg.), Kunst / Geschichte zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Wahrnehmung (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 27), Graz 2000, S. 11–26.

55 Dazu etwa Reinhart Herzog, Veritas Fucata. Hermeneutik und Poetik in der Frührenaissance, in: Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle (Hg.), Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania, München 1987, S. 107–136.

56 Lapo da Castiglionchio, Brief an Flavio Biondo, 1437: »Cum autem magnum quempiam laborem aut periculum, non spe commodi, non mercedis, pro libertate patriae, pro salute civium, pro incolumitate susceptum aut audivimus, aut legimus, id omnes ad caelum efferimus, id stupefacti admiramur, id factum si facultas detur imitari cupimus, quod in fabulis picturisque perspicue intueri licet, in quibus etiam si fictae res sint, tamen variis sensibus nos ita afficiunt, ut eos quorum vel aliquod praeclarum facinus proditum accepimus, vel in tabulis expressum aspeximus, summa benevolentia complectamur. Quod si haec tantam vim habent quos hystoriam stimulos ad virtutem habituram putamus, in qua non fictae personae inducuntur sed verae, non commentitiae res sed gestae, non artificii ostentandi gratia editae orationes sed, ut feruntur, habitae exprimuntur«; nach der kritischen Edition von Mariangela Regoliosi, ›Res gestae patriae‹ e ›res gestae ex universa Italia‹: la lettera di Lapo da Castiglionchio a Biondo Flavio, in: Claudia Bastia und Maria Bolognani (Hg.), La memoria e la città, Bologna 1995, S. 273–305, hier S. 298–300; vgl. bereits Miglio (wie Anm. 12), S. 195; als Reaktion auf Albertis *historia*-Begriff jüngst gedeutet bei Grafton (wie Anm. 2), S. 66f.

57 Der Text in Eugène Müntz, Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance, in: Revue Archéologique ser. iii, III (1884), S. 298–308 und in ders., Les Antiquités de la ville de Rome au XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1886, S. 26–35.

58 Pier Paolo Vergerio, De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae, hg. von Attilio Gnesotto, in: Atti e memorie della R. Accademia di scienze lettere e arti in Padova 377 (1917–1918), S. 75–157, hier S. 121f. – Einen Überblick mit ausführlicher Bibliographie findet man bei Eric Cochrane, Historians and historiography in the Italian Renaissance, Chicago und London 1981, hier v.a. S. 3–44 und Donald R. Kelley, Humanism and history, in: Albert Rabil, Jr. (Hg.), Renaissance Humanism, Philadelphia 1988, Bd. 3, S. 236–270.

59 Eckhard Kessler, Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, München 1978; ergänzend Elisabeth Klecker, Vergilimitation und christliche Geschichtsdeutung in Petrarcas Afrika, in: Wiener Studien 114 (2001), S. 645–700.

60 So 1482 Bartolomeo della Fonte in einer Rede zum Lob der Geschichtsschreibung, s. Charles Trinkaus, A humanist's image of humanism: the inaugural orations of Bartolomeo della Fonte, in: Studies in the Renaissance 7 (1960), S. 90–147, hier S. 103.

61 Gary Ianziti, Storiografia e contemporaneità. A proposito del »Rerum suo tempore gestarum commentarius« di Leonardo Bruni, in: Rinascimento 30 (1990), S. 3–28 und dazu teilweise relativierend Paolo Viti, Storia e storiografia in Leonardo Bruni, in: Archivio storico italiano, 155/571 (1997), S. 49–98; ein Überblick bei Ursula Jaitner-Hahner, Leonardo Bruni, in: Volker Reinhardt (Hg.), Hauptwerke der Geschichtsschreibung, Stuttgart 1997, S. 65–68.

62 Zu antiken Vorbildern insgesamt Robert Black, The new laws of history, in: Renaissance Studies, 1 (1987), S. 126–156; Mariangela Regoliosi, Riflessioni umanistiche sullo ›scrivere storia‹, in: Rinascimento 31 (1991), S. 3–37; auch Eckhard Kessler, Das rhetorische Modell der Historiographie, in: Reinhart Koselleck u.a. (Hg.), Formen der Geschichtsschreibung, München 1982, S. 37–85; Marianne Pade, Zur Rezeption der griechischen Historiker im italienischen Humanismus des fünfzehnten Jahrhunderts, in: Neulateinisches Jahrbuch 1 (1999), S. 151–169.

63 Zum Hintergrund s. Angelo Mazzocco, Linguistic theories in Dante and the humanists, Leiden/

New York/Köln 1993 und Martin L. McLaughlin, Literary imitation in the Italian Renaissance. The theory and practice of literary imitation in Italy from Dante to Bembo, Oxford 1995.

64 Sarah Stever Gravelle, Humanist attitudes to convention and innovation in the fifteenth century, in: Journal of Medieval and Renaissance Studies 11 (1981), S. 193–209; Gary Ianziti, From Flavio Biondo to Lodrisio Crivelli, in: Rinascimento 30 (1980), S. 3–39; Gary Ianziti, Humanism's new science: The history of the future, in: I Tatti Studies 4 (1991), S. 59–88.

65 Flavio Biondo, Decades ..., in: ders., Opera, Basel 1559, S. 393: »His namque posterioribus historiarum nostrarum annis maxima est facta provinciarum et Italae 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.«

66 Das Beispiel der *bombarda* benutzt auch Lorenzo Valla, In Barptolemaeum Facium Invectivarum seu Recriminationum Libri (zitiert nach ders., Opera Omnia, Basel 1540, Bd. 1, S. 504); die Wendung »contra veritatem historiae« fällt dort wenig später bei der sinngemäß entsprechenden Diskussion eines anderen Neologismus (S. 513).

67 Lodrisio Crivelli, De vita rebusque gestis Francisci Sforciae Vicecomitis Mediolanensium Ducis Illustrissimi, in: Lodovico A. Muratori (Hg.), Rerum Italicarum Scriptores, Bd. 19, Mailand 1731, Sp. 635: »[...] varia est tempestatis nostrae equitum ab priscis illis, et armorum gestatio, et equitandi, belligerandi ratio. Quod si cum mirum fortasse videatur, diligentius antiquas historias, sive apud poetas, sive apud historicos velit considerare. Sin id gravius fuerit, animadvertat saltem sculptas in marmore antiquorum equitum pugnas, quarum praebent Romanorum reliquiae fragmentorum. Nam picturae, lateritiive operis vestigia, in tanta vetustate vix supersunt.« – Dazu und mit weiteren Belegen Ianziti 1980 (wie Anm. 64), S. 29–32. – Flavio Biondo verweist in einem Brief an Alfonso d'Aragona von 1443 selbst für die Kenntnis der mittelalterlichen und jüngeren Geschichte Spaniens auf Bildzeugnisse, s. Scritti inediti o rari di Biondo Flavio, hg. von Bartolomeo Nogara, Rom 1927, S. 147–153, hier S. 149.

68 M.W. wird dieses Problem erstmals in den 1450er Jahren angesprochen bei Angelo Decembrio, s. Baxandall (wie Anm. 2), S. 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.«

69 Filarete (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 674, zum *decorum* von Apostelfiguren s. bereits 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), S. 360–374, hier S. 369. – Vgl. bislang Ursula Mildner-Flesch, Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins, St. Augustin 1983; 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; dazu die Rezension von Robert Suckale in: kritische berichte 13 (1985), S. 72–78; Carsten-Peter Warncke, Rang, Platz, Pose und Kostüm. Politische Kategorien öffentlicher Personaldenkmäler in der Frühen Neuzeit, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 38 (1999), S. 195–208.

70 Zuletzt ausführlich Gary Ianziti, I »Commentarii«: appunti per la storia di un genere storiografico quattrocentesco, in: Archivio storico italiano 150 (1992), S. 1029–1063.

71 Leonardo Bruni, Epistolarum libri VIII, hg. v. Lorenzo Mehus, Florenz 1741, Bd. 1, S. 135 (Brief an Giovanni Tortelli): »Commentaria tamen ab historia multum differunt. Illa enim amplior ac diligentior est: haec contractiora et minus explicata.«

72 S. etwa Viti (wie Anm. 61).

73 Karl A. Neuhausen, Die vergessene »göttliche Kunst der Totenerweckung«: Cyriacus von Ancona als Begründer der Erforschung der Antike in der Frührenaissance, in: Gunter Schweikhart (Hg.), Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst (Atlas 1), Köln 1996, S. 51–68.

74 Zur neuen Bedeutung »direkter Beobachtung« auch für die antiquarische Forschung vgl. etwa Catherine J. Castner, Direct observation and Biondo Flavio's additions to *Italia Illustrata*: The case of Oriculum, in: Medievalia & Humanistica N.S. 25 (1998), S. 93–108 und Christopher S. Wood, Notation of visual information in the earliest archeological scholarship, in: Word & Image 17 (2001), S. 94–118.

75 Diario di Stefano Infessura, hg. v. Oreste Tommasini, Rom 1890, S. 30.

76 Das Zitat nach Tonio Hölscher, Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, in: Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts 95 (1980), S. 265–321; vgl. bereits Paul Zanker in: Archäologischer Anzeiger (1970), S. 499–544, hier S. 527f. – Zum Erzählstil der Trajanssäule insgesamt etwa Richard Brilliant, Visual narratives. Storytelling in Etruscan and Roman art, Ithaca u.a. 1984; Salvatore Settis, La colonna, in: Settis 1988 (wie Anm. 26), S. 45–255.

77 Giovanni Pontano, Dialoge, hg. und übers. v. Hermann Kiefer u.a., München 1984, S. 420f.; zur Vorgeschichte Klaus Heitmann, Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie, in: Archiv für Kulturgeschichte 52 (1970), S. 244–279.

78 Pontano (wie Anm. 77), S. 434f.

79 Aristoteles, Poetik, 1451b; Cicero, De oratore, 2, 62.

80 Guarino da Verona, Epistolario, hg. v. Remigio Sabbadini, 3 Bde., Venedig 1915–1919, Bd. 2, S. 458–465, die Paraphrase nach S. 461.

81 Galeottus Martius, Invectivae in Franciscum Philelphum, hg. v. Ladislaus Juhász, Leipzig 1932, S. 5.

82 Filarete (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 674.

83 Zum Ziborium s. Agosti/Farinella 1984 (wie Anm. 26), S. 393–396; zur ›Orsini-Chronik‹ Kliemann (wie Anm. 7), S. 16f.

84 Baptistae Fulgosi de dictis factisque memorabilibus collectanea: a Camillo Gilino latina facta, Mailand 1509, fol. [mm iv r]: »De Eugenio quarto pontifice maximo. Eugenius quartus pontifex: & ipse famae cupidus: cum non satis sibi duceret: quod a multis scriptum esset: ab eo florentiae graecorum armentorum ethiopum atque indorum ecclesiam in id deductam: ut ipsorum atque latinorum una esset fides: idemque ab omnibus crederetur: uoluit etiam ut tota illa historia duabus aeneis foribus exprimeretur: easque ipsas fores ad primariam in petri apostoli templo portam posuit.« – Anschließend wird die Ausstattung des Hospitals von S. Spirito durch Sixtus IV. beschrieben: »De Sixto quarto pontifice max. Sixtus quartus pontifex in porticu quam a fundamentis instaurata sancti Spiritus hospitatoria domo romae condidit: uitam suam resque a se gestas pingi iussit: pontemque qui in Tiberi dirrutus erat instauratum a suo nomine Sixtum appellauit.«

85 Horaz, Ode 3, 30. – Die Bedeutung der Maler bei der Sicherung des Nachruhms wird etwa auch deutlich, wenn 1449 der Maler Leonardo da Besozzo in der Ernennungsurkunde zum *familiaris* des Neapolitanischen Königs nicht nur mit Dichtern, sondern auch Geschichtsschreibern verglichen wird, s. Martin Warnke, Hofkünstler, Köln 1985, S. 76. – Zu diesem Gedanken allgemein Helmut Häusle, Das Denkmal als Garant des Nachruhms, München 1980; Osborne B. Hardison, The enduring monument. A study of the idea of praise in Renaissance literary theory and practise, Chapel Hill 1962.

86 Unter dem Hl. Petrus: »SVNT HAEC EVGENI MONIMENTA ILLVSTRIA QVARTI EXCELSI HAEC ANIMI SVNT MONIMENTA SVI«; unter dem Hl. Paulus: »VT GRAECI. ARMENI: AETHIOPES: HIC ASPICE: VT IPSA ROMANAM AMPLEXA EST GENS IACOBINA FIDEM«.

87 Filarete (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 6.

88 Zur Entwicklung des Paragone-Gedankens insgesamt s. Ulrich Pfisterer, Paragone, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, Darmstadt 2003, S. 528–546; zur Frührenaissance – ohne den Bezug zur Geschichtsschreibung zu erwähnen – Katharina B. Lepper, Der »Paragone«. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350–1480, Bonn 1987.

89 Ingo Herklotz, Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber, in: Antonio Cadei u.a. (Hg.), Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini, Rom 1999, S. 971–986.

90 Petrarca, De remediis utriusque fortunae, I, 118: »Quaere in libris, invenies nomina. Quaere urbem totam, aut nihil invenies, aut perexigua tantorum operum vestigia.« – Dazu Angelo Mazzocco, The antiquarianism of Francesco Petrarca, in: Journal of Medieval and Renaissance Studies 7 (1977), S. 203–244.

91 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 the moderns, in: Viator 8 (1977), S. 299–339, hier S. 333f.

92 Vergerio (wie Anm. 58), S. 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.«

93 Francesco da Fiano, Contra ridiculos oblocutores et fellitos detractores poetarum, hg. v. Maria L. Plaisant, in: Rinascimento 2. Ser. 1 (1961), S. 119–162, hier S. 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 lapicidii magisterio pro qualitate facultatum spectabilia facere illaque eminentissimo templi collocare loco fuisse permaxime studiosos. [...] Sunt itaque [...] litere poetarum sempiterne ac immortales et omni quidem in tempore durature. [...] Marmoreum sepulcrum humano artificio operosum sumptuosumque, quod edax rubigo fugiacis temporis de fragili et caduca memoria viventium faciliter absolet, componi sibi non fuit studiosus Horatius«; es folgt ein Zitat nach Horaz, Ode, 3, 30, 1–9; zuvor wurden schon Vergil, Aeneis 446–449 und Statius, Thebais, 10, 445–449 zitiert.

94 Es seien nur zwei Beispiele aus päpstlichem Kontext angeführt: Lorenzo Valla vergleicht in der Widmung seiner *Elegantiae* an Nikolaus V. (Lorenzo Valla, Opera Omnia, Basel 1540, Bd. 1, fol. 2) sein Werk positiv mit einer Ehrensäule – Triumphbogen wage er nicht zu sagen –, welche durch die Dedikation sozusagen ein in Schrift »gemeißeltes Bild« des Papstes tragen und verewigen würde. 1472/3 stellt Sigismondo dei Conti in einer Denkschrift zugunsten der päpstlichen Sekretäre an Sixtus IV. den kommemorativen Wert von Schrift weit über die Bildkünste, vgl. John F. D'Amico, De dignitate et excellentia curiae romanae: Humanism and the papal curia, in: Paolo Brezzi und Maristella de Panizza Lorch (Hg.), Umanesimo a Roma nel Quattrocento, Rom/New York 1984, S. 83–111, hier S. 110f. – Dazu mit anderen Bsp. Paolo Casciano, Storia di un ›topos‹ della storiografia umanistica: *exempla* e *signa*, in: Anita Di Stefano u.a. (Hg.), La storiografia umanistica, Messina 1992, Bd. I/1, S. 75–92 und Herklotz (wie Anm. 89).

95 Der griechische Text in Baxandall (wie Anm. 2), S. 149f.; vgl. auch die kommentierte italienische Übersetzung Enrico V. Maltese und Guido Cortassa (Hg.), Roma parte del cielo. Confronto tra l'Antica e la Nuova Roma di Manuele Crisolora, Turin 2000, S. 66 und Giuseppe Lombardi, La città, libro di pietra. Immagini umanistiche di Roma prima e dopo Costanza, in: Maria Chiabò u.a. (Hg.), Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417–1431), Rom 1992, S. 17–45.

96 So sein zeitgenössischer Biograph Francesco Scalamonti, Vita clarissimi et famosissimi viri Kiriaci Anconitani, hg. v. Charles Mitchell und Edward W. Bodnar, S.J., Philadelphia 1996, S. 48 (§ 56); dazu auch Carlo R. Chiarlo, »Gli frammenti dilla sancta antiquitate«: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in: Settis 1984 (wie Anm. 26), S. 269–297.

97 Leon Battista Alberti, L'Architettura [De re aedificatoria], hg. v. Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, Mailand 1966, Bd. 2, VIII, 4. – Die Frage: Nachruhm durch Schrift oder Bild diskutiert 1433 etwa auch Guarino da Verona, u.a. am Beispiel des Selbstbildnisses des Phidias auf dem Schild der Athena Parthenos, s. Luciano Capra, Contributo a Guarino Veronese, in: Italia medioevale e umanistica, 14 (1971), S. 193–247, hier S. 236–242.

98 Dazu Neuhausen (wie Anm. 73).

99 Alle Bsp. bei Cavallaro (wie Anm. 39); auch Agosti und Farinella 1984 (wie Anm. 26); Anna Cavallaro, I primi studi dall'antico nel cantiere del Laterano, in: Chiabò u.a. (wie Anm. 95), S. 401–412.

100 Dazu Giuseppe Billanovich, Gli umanisti e le cronache medioevali: il »Liber Pontificalis«, le »Decadi« di Tito Livio e il primo umanesimo a Roma, Padua 1958; Miglio (wie Anm. 12); Harald Zimmermann, Das Papsttum im Mittelalter. Eine Papstgeschichte im Spiegel der Historiographie, Stuttgart 1981.

101 Zusammenfassend dazu Smith (wie Anm. 23), S. 190–197. – Ähnliche Entwicklungen für Grabinschriften konstatiert Iiro Kajanto, Classical and christian. Studies in Latin epitaphs of medieval and Renaissance Rome (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Ser. B, 203), Helsinki 1980, v.a. S. 82–89; für Grabreden s. John M. McManamon, Funeral oratory and the cultural ideals of Italian humanism, Chapel Hill/London 1989, S. 26–62.

102 Vgl. etwa Michael Borgolte, Petrusnachfolge und Kaiserimitation, Göttingen 1989, S. 265–269; Joachim Poeschke, Freigrabmäler der Frührenaissance und ihre transalpinen Voraussetzungen, in: Joachim Poeschke (Hg.), Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter, München 1993, S. 85–108.

103 Michael Kühlenthal, Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV., in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (1976), S. 17–56.

104 Zu dieser für die Bildkünste wenig untersuchten Frage einige Bemerkungen bei Maria M. Donato, Gli eroi romani tra storia ed »exemplum«. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in: Salvatore Settis (Hg.), Memoria dell'antico nell'arte italiana, Turin 1985, Bd. 2, S. 95–152; Casciano (wie Anm. 89); vgl. auch Klaus Heitmann, Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit, Köln und Graz 1958; Timothy Hampton, Writing from history. The rhetoric of exemplarity in Renaissance literature, Ithaca/London 1990. – Nicht mehr einarbeiten ließ sich Joachim Poeschke u.a. (Hg.), PRAEMIUM VIRTUTIS. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus, Münster 2002.

105 Alberti (wie Anm. 97), Bd. 2, VII, xv, VIII, iv und vi; s. Jonathan B. Riess, The civic view of sculpture in Alberti's *De re aedificatoria*, in: Renaissance Quarterly 32 (1979), S. 1–17, hier v.a. S. 9f.

106 Vgl. Claudia Echinger-Maurach, Studien zu Michelangelos Julius-Grabmal, Hildesheim u.a. 1991, Bd. 1, v.a. S. 226–230; Horst Bredekamp, Grabmäler der Renaissancepäpste. Die Kunst der Nachwelt, in: Hochrenaissance im Vatikan (wie Anm. 45), S. 259–267.

Abbildungsnachweis: Alle Abbildungen Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg..